

La chute dans le temps

Gangs of New York

Philippe Théophanidis

Volume 21, numéro 2, printemps 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33379ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Théophanidis, P. (2003). Compte rendu de [La chute dans le temps / *Gangs of New York*]. *Ciné-Bulles*, 21(2), 42–43.

La chute dans le temps

PAR PHILIPPE THÉOPHANIDIS

«À ce moment-là, il y aurait sans doute encore des époques appelées historique, ce reptile "Histoire" n'allait pas quitter la scène sans tambour ni trompette — et, à cet égard, s'imposaient d'emblée des représentations.»
(Gottfried Benn, *le Ptoléméen*, 1947, trad. H. Feydy)

Manhattan, Lower East Side, 1846. Deux hommes se dressent l'un contre l'autre de chaque côté d'un carrefour; deux chefs de clan, deux patriarches. Chacun incarne des convictions divergentes, idéologiques et religieuses, que sont venus défendre en masse, selon leurs appartenances respectives, d'autres sujets. L'affrontement qui va suivre est le lieu d'inscription d'un rituel méticuleusement réglé. Visiblement, une division ne peut prendre place entre ces hommes que sur la base de principes communs. La démonstration spectaculaire offerte par cette prémisse n'est peut-être, en ce sens, que l'ornement des signes destinés à suggérer les causes et les effets associés au fonctionnement de ce rituel (perspective didactique qui distingue nettement ce carnage de ceux qui ouvrent un *Gladiator* de Ridley Scott [2000] ou un *Saving Private Ryan* de Steven Spielberg [1998]).

Lorsque l'un des meneurs, le Prêtre Vallon (Liam Neeson), est tué au combat par son rival, Bill le Boucher (Daniel Day-Lewis), son jeune fils est confié à une école de réforme. À son retour, 16 ans plus tard, Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio) semble partager moins les valeurs de son père — qu'il cherche à venger — que celles des innombrables personnages détroqués dont il perçoit bien les travers (conscience qui favorise quelques crises pendant lesquelles l'ambivalence de la situation l'écrase). Cachant sa véritable identité, il réussit à gagner la confiance du Boucher, qui le prend rapidement sous son aile. C'est par une tentative d'assassinat lâche et sournoise qu'Amsterdam cherche d'abord à tuer son père adoptif. La tentative échoue, il est pris et son identité est révélée au grand jour. Le Boucher est conscient que les structures de l'univers dans lequel il

évolue s'effritent sous ses pieds. Qu'un chef de sa stature soit victime d'attentats vulgaires ne peut qu'aiguiser sa colère. À plus forte raison lorsque le mécréant sans scrupule se révèle être à la fois celui dans lequel il cherchait à reconnaître un semblable et le fils, nécessairement indigne, de l'adversaire le plus respectable qu'il lui ait été donné de vaincre. La réaction du Boucher est donc terrible, mais la «correction» qu'il inflige ainsi à Amsterdam permet à ce dernier de retrouver ses racines. La filiation entre Vallon-fils et Vallon-père devient alors effective: le jeune homme comprend enfin qu'il se doit d'affronter le Boucher selon les principes auxquels souscrivaient également son père.

Mais il est trop tard. Le monde se transforme et déjà s'effondrent les fondations sur lesquelles fonctionnaient ces règles. Et tandis que le spectateur partage la consternation des protagonistes réunis pour l'affrontement final, un ordre nouveau s'abat sur la ville. L'État, pour mater une révolte contre la conscription obligatoire, tourne les armes contre ses citoyens. Du port de New York, les navires militaires bombardent la basse-ville. Les membres des gangs rivaux sont indistinctement massacrés par les troupes gouvernementales. Dans la poussière des décombres, alors qu'Amsterdam Vallon et le Bill le Boucher cherchent malgré tout (désespérément) à se défier, l'éclat d'une explosion blesse grièvement ce dernier¹. Le coup fatal que lui porte ensuite le jeune homme ne participe plus ni d'un sacrifice ni d'un désir de vengeance. Au contraire, il est permis de penser qu'Amsterdam

1. Avec *Gangs of New York*, Scorsese rend explicitement hommage au cinéma western. Toutefois, dans sa conclusion, son film hérite bien plus de *Lonely Are the Brave* de David Miller (1962) que de *Once Upon a Time in the West* de Sergio Leone (1968), auquel on serait prématurément tenté de l'associer.

Gangs of New York

choisit à la fois d'abrèger l'agonie de son adversaire (comme, plus jeune, il a vu ce dernier abrèger celle de son père) et de lui rendre honneur en le faisant tomber sous la lame d'un ennemi digne.

Le dernier film de Martin Scorsese a ceci de particulier qu'il offre d'emblée à ses gangs un pouvoir équivalent sinon supérieur à celui des autres forces alors en place. En fait, les deux tiers du long métrage servent à exposer l'amplitude de leurs ingérences dans les affaires de la ville (relation avec les services de police et d'incendie, les représentants gouvernementaux et religieux; participation aux affaires économiques, à l'immigration, aux loisirs, etc.). Des hommes comme le Prêtre Vallon et Bill le Boucher ne sont pas des dirigeants marginalisés. Contrairement à un Paul Cicero (*GoodFellas*, 1990) par exemple, les principes par lesquels ils opèrent constituent un système dominant et non pas alternatif. Ce tableau, aussi particulier soit-il, dévoile une évolution historique dégénérescente: non pas seulement en arguant, de manière nostalgique, que les structures anciennes ont disparu, mais encore, et surtout, en affirmant que le contexte dans lequel elles venaient s'inscrire a subi un bouleversement inappréciable. Et c'est en somme l'hygiène pour laquelle opte le dernier film de Scorsese, qui consiste à mettre en scène une rupture en établissant la chronique de la dissolution d'un ordre (au profit d'un autre), rupture «à partir» de laquelle peut ensuite se faire l'évaluation de l'état actuel des choses.

Car si les gangs d'antan pouvaient être politisés, comme le suggère Scorsese, c'est bien parce que le politique demeurerait encore l'outil des hommes, et non l'inverse. L'espace qui sépare l'événement de 1846 du non-événement de 1862² est celui pris par le politique pour s'étendre à toutes les sphères du social, celui qui voit se substituer le «Servir sa Nation» au «Dieu est mon bon Berger». Et voyez la «modernité miraculeuse» qu'il en résulte. Bien sûr, les traces laissées par les effets de l'«avènement» historique de notre présent sont nombreuses et certains films se sont déjà efforcés de les relever. Le mérite spécifique de *Gangs of New York* réside probablement dans la force évocatrice du tableau que représente, d'une part, l'exécution indifférente d'un individu de la trempe du Boucher par l'État et, d'autre part, la fabrication d'un fils orphelin de deux pères, créature sans créateur, «héritier sans testament», dont un siècle entier allait bientôt partager l'errance.



Daniel Day-Lewis et Leonardo DiCaprio dans *Gangs of New York* (Photo: Mario Tursi)

L'interprétation de Daniel Day-Lewis, stupéfiante à plusieurs égards, y est pour quelque chose. Son personnage rappelle les meilleurs spécimens de l'animalerie scorsesienne, de Johnny Boy à Nicky Santoro. Les séquences de la chaise berçante («I had no son — civilization is crumbling.») et de la «correction» infligée à Amsterdam sont inoubliables. Tout comme le sont, par ailleurs, grâce à la mobilité efficace que Michael Ballhaus donne à sa caméra, celle inaugurale qui nous fait sortir des catacombes et celle encore, pamphlétaire, qui montre en un seul plan-séquence l'enrôlement des immigrants dès leur arrivée au port, l'embarquement des soldats et le retour des victimes de guerre. Toutefois, malgré la force de ces images et de plusieurs autres, la conjugaison du film au mode spectaculaire, sans pour autant miner sa pertinence, semble partiellement échouer. *Gangs of New York* est visiblement aux prises avec une crise d'identité dont il ne sait tirer partie (ambivalence qui n'est pas une tare en soi, au contraire, et à laquelle Scorsese nous a habitués). Film d'auteur pour grand public, il cherche maladroitement à assurer le confort de ce dernier: d'inutiles retours en arrière transforment ainsi plusieurs séquences dramatiques en caricature d'elle-même. En outre, si DiCaprio seconde correctement Day-Lewis, Cameron Diaz se révèle, elle, être un accident narratif embarrassant. La composition de son personnage, au même titre que l'interprétation qu'elle en offre, vient sérieusement saboter l'articulation entre histoire individuelle et chronique historique. Même si de semblables faiblesses interdisent de faire de *Gangs of New York* un nouveau sommet dans la carrière du réalisateur italo-américain, elles n'empêchent pas d'y voir une pièce essentielle à sa filmographie et ne sauraient suffire à entacher la pertinence de sa démarche. ■

Gangs of New York

35 mm / cinémascope / coul. / 168 min / 2002 / fict. / États-Unis-Italie

Réal.: Martin Scorsese
Scén.: Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan, d'après une histoire de Jay Cocks
Image: Michael Ballhaus
Son: Ivan Sharrock
Mus.: Howard Shore
Mont.: Thelma Schoonmaker
Prod.: Alberto Grimaldi et Harvey Weinstein
Dist.: Alliance Atlantis Vivafilm
Int.: Leonardo DiCaprio, Daniel Day-Lewis, Cameron Diaz, Jim Broadbent, John C. Reilly, Henry Thomas, Brendan Gleeson

2. La datation importe peu ici. C'est l'allégorie qui parle.