

En quête d'appartenances

Philippe Théophanidis

Volume 20, Number 2, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33291ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Théophanidis, P. (2002). En quête d'appartenances. *Ciné-Bulles*, 20(2), 36–37.

En quête d'appartenances

PAR
PHILIPPE THÉOPHANIDIS

L'œuvre de Martin Scorsese s'articule autour d'un constat simple: l'idéologie libérale (qui est l'apanage des sociétés les plus développées) a entraîné, entraîne toujours et continuera d'entraîner la faillite de la famille traditionnelle. Avec elle disparaît l'un des plus anciens systèmes d'établissement et de transmission des valeurs (morales, religieuses, culturelles, etc.). Un renversement s'est opéré en son sein qui pose la primauté de la volonté individuelle (et cela, dès le plus jeune âge) sur l'autorité familiale. Désacralisée, cette dernière se voit réinvestie d'un rôle utilitaire: ainsi sont fondées les nouvelles familles qui répondent aux désirs de satisfaction des deux parents plutôt qu'à d'obscurs impératifs de «continuation». Libérés de toute ascendance historique, les contemporains «jouissent» du privilège relatif de fonder leurs propres repères, c'est-à-dire de s'autodéterminer.

La plupart des films du réalisateur italo-américain offrent une perspective critique sur cette nouvelle condition. Ils se posent en contre-jour de l'idéal fondateur de la famille traditionnelle. Ils montrent des personnages qui n'ont prise nulle part (sans racines), qui sont égarés (sans repères) et qui cherchent, chacun à leur manière, à se définir par rapport à quelque chose. C'est le cas de tous les «films de gang» de Scorsese: des gangs de rue (**Who's that Knocking at My Door** [1968], **Mean Streets** [1973]) aux gangs mafieux (**GoodFellas** [1990], **Casino** [1995]) en passant par le gang du *showbiz* (**The King of Comedy** [1983], qui tire son origine de l'épilogue de **Raging Bull** [1980]). Dans tous les cas, le gang se pose en substitut de la famille, il s'offre comme institution autoritaire fondée par des valeurs solides, régie par des codes de conduite précis. Ceux-ci peuvent avoir des racines familiales (ils étaient à l'origine des organisations mafieuses), compter sur des valeurs idéales (honneur, amitié) et, dans la plupart des cas, s'inspirer du système libéral ambiant (prestige, argent).

Un film comme **GoodFellas** est fondé sur ce principe simple d'appartenance et d'identification. Celui qui appartient à quelque chose de reconnu est quelqu'un; celui qui n'appartient à rien n'est rien. Henry (Ray Liotta) devient gangster (comme d'autres font du *showbiz*) pour appartenir à quelque chose de grand et ainsi récolter un peu de ce nouvel or métaphysique que représente la possibilité d'exister de manière significative. Si ce film, particulièrement, pointe du doigt les lacunes du système libéral («To me being a gangster was better than being President of the United States»), il offre parallèlement la chance à tout spectateur de devenir, pour un instant, «a part of them», d'être reçu et accepté au sein du gang. Au lieu d'en peindre une hagiographie distante¹, il invite le spectateur à y prendre place et à juger par lui-même. Et, s'il nous amène à se sentir «somebody in a neighbourhood that [is] full of nobodies», il nous fait également vivre, de l'intérieur, l'effondrement de la structure qui permet cette identification. Il n'est alors pas nécessaire ni de s'orienter vers la droite ni de pleurer (c'est un peu tard) la chute des régimes aristocratiques pour comprendre l'égarement des héros scorsesiens et sympathiser avec eux: Henry, devenu délateur pour sauver «sa» peau, doit recommencer sa vie sous une nouvelle identité. Il nous laisse sur le perron de sa nouvelle demeure, en banlieue, nous expliquant qu'il a perdu tous ses privilèges: il est à nouveau un «average nobody».

Lorsque les personnages scorsesiens ne parviennent pas, faute de pouvoir ou de vouloir, à trouver ce qu'ils cherchent au sein d'un gang, ils doivent alors, par leur volonté seule, créer des repères subjectifs à partir desquels il sera possible de s'orienter. C'est le cas bien sûr de Travis (Robert De Niro dans **Taxi Driver** [1976]), de Jake La Motta (De Niro dans **Raging Bull**) et de Frank Pierce (Nicolas Cage dans **Bringing Out the Dead** [1999]). Tous offrent une variation autour de la figure

1. La mythologie entourant l'existence de la mafia s'est évidemment effondrée avec la chute des autres grandes institutions. Le passage de **Godfather** (Coppola, 1972, 1974 et 1990) à **GoodFellas**, c'est aussi le passage du tableau allégorique à l'avènement d'un regard critique posé sur lui.

tourmentée de Jésus (Willem Dafoe) dans **The Last Temptation of Christ** (1988): le Christ, revisité par l'écrivain Nikos Kazantzakis, lutte avec lui-même, cherchant à savoir si une filiation l'unit vraiment à Dieu, son Père. Au-delà de la parabole religieuse (la brebis égarée), ces personnages souffrent d'une « crise familiale »: la famille d'origine ne remplissant pas adéquatement ses fonctions (elle est bien souvent absente), ils n'ont alors d'autre choix que d'essayer de se définir par rapport à leur environnement immédiat. Ainsi, Travis décide de nettoyer lui-même New York de sa pourriture; La Motta, conseillé par la pègre, se réalise sur le ring; Jésus prend la hache et descend sur Jérusalem; Pierce tente désespérément de sauver des vies.

Non content de montrer les affres dans lesquels errent ses protagonistes, Scorsese offre également des études sur les « nouvelles » familles, celles-là qui surgissent de la volonté individuelle plutôt que d'un souci de perpétuation. De la genèse du couple, en passant par le mariage et jusqu'au fonctionnement d'une structure familiale complète, Scorsese trace un pronostic pessimiste. Dans la plupart de ses films, les tentatives visant à fonder une famille sur les bases d'une idéologie libérale échouent. Des conflits éclatent, on administre des raclées et les assiettes volent en éclats. Cette caractéristique est annoncée dès **Who's That...**², et on en retrouve l'écho jusque dans la condition célibataire de Pierce (**Bringing Out the Dead**).

Seules trois exceptions figurent dans la filmographie de Scorsese qui, en montrant des familles durables, en renforce d'ailleurs l'unité. Il y a d'abord le cas particulier d'**Italianamerican** (1974), documentaire où Scorsese tourne la caméra vers ses parents: comme ses géniteurs bien sûr (ils sont d'origine sicilienne) mais aussi comme couple ayant autorité de durée³. Il faut lire dans ce récit familial l'origine des préoccupations du réalisateur, né aux États-Unis, à l'endroit des valeurs qui fondèrent les traditions et l'Histoire, telles qu'elles tendent depuis peu à être assimilées à la logique performative du système libéral. **The Age of Innocence** (1993), campé en 1870, est l'unique œuvre de fiction de Scorsese relatant la durée, la persistance d'une union dans le temps, d'ailleurs plusieurs fois menacée par l'amour qu'éprouve l'époux pour une autre femme. Si le mariage a lieu malgré tout, si la famille s'agrandit et reste unie jusqu'à la fin, c'est en raison de l'existence, à l'époque, de conventions rigides et de mœurs sévères. Comme ces codes étaient alors reconnus d'une majorité influente, il pouvait en coûter de tenter de les briser. Dernière exception, **Kundun** (1997) se présente de prime abord comme une grande fresque historique sur la jeunesse du quatorzième Dalai-Lama. Il ne serait pas impertinent de lire dans ce film, traitant par la bande de la longue histoire des réincarnations du chef de l'église lamaïque du Tibet, la fascination et le respect qu'exercent les traditions séculaires sur le réalisateur et l'importance qu'il accorde à leur perpétuation.

Enfin, il n'est pas exagéré de placer sous le même étendard le travail qu'il effectue depuis des années, visant à sauvegarder et à diffuser le patrimoine cinématographique mondial. Scorsese a clairement annoncé ses intentions pédagogiques en présentant ses documentaires sur l'histoire du cinéma américain et italien. Il se fait ainsi le lecteur/transmetteur d'une certaine tradition, faisant jouer son autorité et ses connaissances pour tenter d'influer sur l'attention des jeunes générations. Il s'agit une fois de plus, comme le faisait la famille traditionnelle pour sa descendance, de proposer un chemin où pourrait circuler l'héritage du passé.

Refusant ouvertement de se saouler du cynisme désarticulé dont s'imbibent les incrédules post-modernes, ou encore de participer au spasme d'un conservatisme borné, Scorsese s'attarde plutôt avec son œuvre à détailler le parcours d'individus cherchant à se « poser » en relation avec quelque chose de significatif. Ce faisant, il ne cesse de remettre en question les « solutions » lâchement proposées par le nouvel ordre idéologique, lequel veut faire perdurer le rôle de la famille au sein d'un système qui joue ouvertement contre toute notion de transcendance. ■

2. J. R. (Harvey Keitel), incapable de concilier son éducation religieuse à la « situation » de sa copine (elle lui avoue avoir déjà été violée), se voit forcé de la quitter. Il est plus facile pour lui d'aller avec les *broad*s (femmes aux mœurs faciles) mais, de cette liberté, il sait ne pas pouvoir tirer un bon mariage. Le film est ceinturé par des images montrant sa mère (Catherine Scorsese, la mère du réalisateur) cuisinant un plat pour ses enfants et par des idoles saintes.

3. Les parents de Scorsese sont demeurés mariés 60 ans, jusqu'au décès du mari. Martin Scorsese a lui-même déjà connu deux divorces. Dans **GoodFellas**, Paul Cicero rend visite à Henry lorsque les problèmes conjugaux de ce dernier atteignent des proportions alarmantes (Henry fréquente une maîtresse). Cicero lui fait comprendre qu'il n'y a pas d'autre solution et lui enjoint de régler ses différends avec sa femme: «What are you going to do? You can't divorce. We're not animals.»