

## La dernière tentation de Travis Bickle

André Caron

---

Number 183, March–April 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49544ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this article**

Caron, A. (1996). La dernière tentation de Travis Bickle. *Séquences*, (183), 14–26.

# La dernière tentation de Travis Bickle



Martin Scorsese et Robert De Niro

Vision nouvelle sur l'enjeu moral et esthétique posé par l'œuvre de Martin Scorsese, de *Taxi Driver* à *Casino*

L'épilogue énigmatique du chef-d'œuvre de Martin Scorsese, *Taxi Driver*, suscite en core aujourd'hui la controverse. La survie de Travis Bickle, le chauffeur de taxi psychopathe incarné par Robert De Niro, laisse plus d'un spectateur perplexe. Ce film, qui obtint la Palme d'Or au Festival de Cannes en 1976, célèbre son vingtième anniversaire cette année et demeure toujours aussi percutant, en plus de s'inscrire parfaitement dans le débat actuel sur la violence au cinéma et à la télévision. Pour certains, le film endosse une forme de violence gratuite, une attitude jugée condamnable. Mais pour d'autres, *Taxi Driver* dénonce plutôt cette violence en analysant à l'intérieur du texte filmique la source profonde du comportement violent chez cet Américain très ordinaire qu'est Travis Bickle. La façon de percevoir la séquence finale et d'en dégager le sens détermine, en définitive, l'enjeu moral de l'œuvre. À la lumière des longs métrages qui ont suivi *Taxi Driver*, en particulier *The Last Temptation of Christ*, il est maintenant possible d'offrir une nouvelle interprétation de cet épilogue problématique. C'est pourquoi il devient essentiel de se pencher, vingt ans plus tard, sur ce monument du cinéma américain qui a lancé la carrière du jeune Martin Scorsese dans l'arène médiatique mondiale.

André Caron

## Un triangle fascinant

Le dernier opus du réalisateur italo-américain Martin Scorsese, *Casino*, s'ouvre sur un kaléidoscope multicolore à mi-chemin entre le paradis et l'enfer, des images évoquant à la fois la fin de *Taxi Driver* et celle de *The Last Temptation of Christ*. Ce prologue nous montre le directeur du célèbre Tangiers de Las Vegas, Sam «Ace» Rothstein (Robert De Niro), s'installer au volant de sa voiture, tourner la clé de contact et passer à travers le toit, alors que le véhicule est soufflé par une puissante explosion. Pendant que retentit sur la bande sonore *La Passion selon Saint-Mathieu* de Jean-Sébastien Bach et que les noms du générique apparaissent à l'écran, nous voyons le corps carbonisé de Ace tourbillonner dans une mosaïque abstraite de points lumineux. Ces points se transforment et se multiplient au gré de l'imagination fantaisiste du génial Saul Bass, créateur des célèbres génériques de *Vertigo* et *Psycho*, mais aussi ceux des plus récents films de Scorsese, *GoodFellas*, *Cape Fear* et *The Age of Innocence*.

Dans *The Last Temptation of Christ*, au moment où Jésus (Willem Dafoe) meurt sur la croix en s'exclamant: «*It is accomplished!*», nous voyons à l'écran l'équivalent d'un «*run-out*» de film, comme si le caméraman imprudent avait ouvert la caméra, laissant filtrer la lumière qui prend alors sur la pellicule la forme d'un prisme incandescent de couleurs variées<sup>1</sup>. Le générique de fin s'imprime sur le rouge finalement obtenu, pendant que tambourine la musique passionnée de Peter Gabriel. Dans *Taxi Driver*, Travis Bickle (Robert De Niro), au volant de son taxi, ajuste son rétroviseur alors que se fait entendre une réverbération sonore. La caméra cadre le pare-brise avec les yeux de Travis dans le miroir, mais lorsque ce dernier est déplacé, nous cessons de voir Travis. Ne demeurent que les faisceaux ponctuels et colorés des lumières de la ville, le taxi poursuivant son odyssée à travers les rues nocturnes de Manhattan. Le générique de fin défile sur ces images floues qui sont accompagnées par le timbre angoissant de la musique du maestro Bernard Herrmann.

Ouvrir *Casino* comme se terminent *Taxi Driver* et *The Last Temptation of Christ* ne peut manquer de laisser perplexes tant le critique que le cinéphile, qui s'étonnent tous deux du triangle fascinant ainsi créé entre les trois films. Si Jésus meurt sur la croix (pour ressusciter, il est vrai, trois jours plus tard...), Travis a, semble-t-il, survécu aux blessures qu'il a subies lors de l'inoubliable et terrifiante fusillade du dénouement de *Taxi Driver*. Ace semble également s'être tiré du traquenard de la voiture piégée dans *Casino* puisque, à la fin du film, Scorsese va reprendre cette scène d'explosion de laquelle, *miraculeusement*, Ace sortira indemne, forçant ainsi le spectateur à altérer sa perception initiale de l'événement et à croire au destin anodin du personnage: une vie rangée, sans histoire. Mais Ace et Travis ont-ils vraiment survécu à leurs malheurs? À l'instar du Christ, n'auraient-ils pas connu une dernière tentation avant de mourir? Ne s'agirait-il pas, dans les trois cas, de destins rêvés par les protagonistes? Si c'est le cas, pourquoi ces trois films, apparemment si différents par le sujet, le traitement et le style, peuvent-ils devenir si étroitement reliés les uns aux autres? Et ce lien, ou plutôt cette hypothèse nouvelle, affecte-t-elle la lecture des autres films qui composent l'œuvre de Martin Scorsese?



Photogrammes des génériques de *Taxi Driver* et *Casino*

---

*Mais Ace et Travis ont-ils vraiment survécu à leurs malheurs? À l'instar du Christ, n'auraient-ils pas connu une dernière tentation avant de mourir?*

---

### Travis devient chauffeur de taxi

«Je pense que la fin est thématiquement immaculée et poétiquement satisfaisante.»

*Paul Schrader, scénariste de Taxi Driver<sup>2</sup>*

Avant de plonger dans l'analyse proprement dite, il faut d'abord relater les événements de *Taxi Driver* qui conduisent à la séquence finale. Travis Bickle, un vétéran de la guerre du Viêt-nam, devient chauffeur de taxi à New York. Souffrant d'insomnie, il travaille la nuit dans les quartiers les plus malfamés de la ville. Le jour, il écoute la télévision, va voir des films pornographiques et observe de loin une jeune femme blonde, Betsy (Cybill Shepherd), qui est bénévole pour la campagne électorale du sénateur Palantine. Travis compare Betsy à un ange. Après l'avoir observée de loin, il se décide enfin à l'aborder. Elle accepte de sortir avec lui, mais est dégoûtée lorsqu'il l'entraîne au cinéma porno. Betsy rejette Travis.



Travis lors du carnage final de *Taxi Driver*

Le travail nocturne de Travis le confronte à toutes les plaies urbaines: prostitution, délinquance, pauvreté, racisme, criminalité, violence. Bien qu'il soit choqué par ce qu'il voit, Travis continue néanmoins de fréquenter les bas-fonds. Une nuit, un passager (interprété par Martin Scorsese) lui annonce qu'il va tuer sa femme avec un revolver de calibre Magnum 44, parce qu'elle le trompe avec un homme de race noire. Cet épisode troublant incite Travis à s'armer jusqu'aux dents, comme s'il se préparait à une guérilla urbaine. Il a tôt fait d'utiliser son arsenal sur un Noir qui allait dévaliser un dépanneur. Travis s'apprête à faire le grand ménage, mais il ne sait trop par où commencer. La solution se présente à lui sous la forme d'une jeune prostituée âgée de douze ans, Iris (Jodie Foster). Il voudrait aider ce petit ange déchu à se sortir de son milieu dévergondé, mais Iris refuse son aide. Iris rejette Travis.

Déstabilisé par le double rejet que lui infligent Betsy et Iris, perturbé par la déchéance qui l'entoure et aliéné par l'isolement forcé qu'il s'impose, Travis trouve un exutoire à ses frustrations. Il décide d'assassiner le sénateur Palantine, qui représente à la fois le protecteur et la figure paternelle de Betsy. Sa tentative échoue quand un garde du corps le repère dans la foule. Il s'enfuit et se rend finalement libérer Iris par la force. Après un carnage d'une extrême violence où il tue Sports (Harvey Keitel), le protecteur et le proxénète d'Iris, ainsi que deux de ses acolytes, Travis se retrouve dans la chambre d'Iris avec au moins deux balles dans le corps, une dans le cou et

une autre dans l'épaule droite. Il saigne abondamment et essaie de se tuer, mais il ne reste plus de munitions. Il se laisse choir dans un fauteuil au moment où les policiers arrivent dans la pièce. Travis pointe son index gauche dégoulinant de sang sur sa tempe et fait semblant de tirer trois coups: pchou... pchou... pchou...

Dès cet instant, la scène prend une tout autre tournure. Une prise de vue en plongée directe du plafond montre Travis immobile dans le fauteuil, la tête reposant contre le mur. Au ralenti, la caméra recule en passant au-dessus d'Iris et des policiers qui s'approchent, puis traverse le seuil de la porte et passe dans le corridor, parcourant à l'inverse le trajet de Travis. Une série de fondus enchaînés illustre l'après-fusillade (du sang sur un mur, les armes tombées sur un plancher, Sports effondré contre une porte). La caméra quitte finalement l'entrée de l'immeuble, toujours en reculant au ralenti, dévoilant le nombre croissant de photographes, de journalistes, de badauds, de voitures de police et d'ambulances.

On coupe ensuite directement à la chambre de Travis. Des coupures de journaux collées au mur révèlent que Travis a survécu à ses blessures. Il est maintenant devenu un héros pour avoir sauvé une adolescente et tué le mafioso local qui la retenait. Une voix-off, celle du père d'Iris, lit une lettre de remerciements adressée à Travis. Une des coupures montre les parents d'Iris et le plan se termine sur la lettre également placée au mur. Puis, nous nous retrouvons à la cafétéria Belmore où Travis a rejoint ses collègues chauffeurs de taxi. Il semble en pleine forme malgré la cicatrice apparente sur son cou. Il bavarde avec eux lorsqu'une cliente se présente dans son taxi. C'est Betsy. Durant le trajet, ils parlent ensemble de son séjour à l'hôpital et des chances du sénateur Palantine aux élections présidentielles. Enfin, elle sort et Travis lui offre le montant de la course. Il démarre, la laissant sur le trottoir. Pendant qu'on la voit s'éloigner par la vitre arrière du taxi, la caméra amorce un panoramique rapide à l'intérieur du véhicule et s'arrête sur le pare-brise. Un son étrange se fait entendre sur la bande sonore au moment où Travis ajuste rapidement l'angle du rétroviseur. Ce faisant, son visage disparaît de la réflexion. Seules les lumières de la rue, perçues à travers le pare-brise, accompagnent la musique et le générique de fin.

### Travis devient un héros

«L'ironie de la fin, où Travis devient le héros, était déjà présente dans le scénario.»

*Paul Schrader*<sup>3</sup>

Selon l'approche traditionnelle, la fin de *Taxi Driver* offre une curieuse ironie qui devient presque immorale. En dépit de son comportement bizarre avec Betsy, malgré le meurtre d'un jeune Noir et la tentative d'assassiner Palantine, après le carnage insensé chez le proxénète, le psychopathe Travis Bickle devient tout de même un héros, adulé par la presse, vénéré par les parents d'Iris et lavé de toute accusation par les autorités. Comme le précise Scorsese, «on a vu des choses plus étranges encore se produire à New York»<sup>4</sup>. Cependant, Scorsese parsème la séquence finale d'indices qui prouvent que Travis ne s'est pas entièrement remis: les regards inquiétants qu'il envoie à Betsy et, surtout, le son insolite entendu pendant que Travis ajuste le miroir, une note aigüe de xylophone enregistrée à l'envers. «J'ai utilisé ce son pour montrer que la minuterie interne de Travis redémarre» explique Scorsese, «que la bombe qu'il représente est encore sur le point d'exploser»<sup>5</sup>.



Le héros interdit (*prohibited*) de *Taxi Driver*?

Cette ironie n'a pas nécessairement été perçue par l'ensemble de la critique, qui avait plutôt tendance à rejeter le film parce qu'incapable de comprendre les implications de cette fin. La plupart des critiques ont porté un jugement moral sur le réalisateur et ils l'ont condamné à cause de l'issue immorale de son film, à laquelle ils réfèrent comme *la deuxième fin* de *Taxi Driver*. Dans le *Newsweek* (1<sup>er</sup> mars 1976), Jack Kroll traduit bien ce sentiment lorsqu'il écrit: «Par leur désir d'établir de riches ambiguïtés morales, le catholique Scorsese et le calviniste Schrader ont raté leur fin. L'ironie de cette fin devrait vous frapper, mais elle devient tout simplement incroyable». Charles Michener de *Film Comment* (mars-avril 1976) abonde dans le même sens: «*Taxi Driver* emprunte de façon radicale une mauvaise direction. Travis ressort en héros du cauchemar, avec son portrait sur la première page du *Daily News*, sa rage exorcisée, sa violence expiée». «La fin est des plus écrasantes» renchérit Richard Combs du *Monthly Film Bulletin* (septembre 1976), «car s'y croisent le cliché macho de l'héroïne [Betsy] retournant au héros, qui a prouvé sa capacité à recourir à la violence expiatoire, et une attitude vaguement sympathique envers Travis». Même de l'autre côté de l'Atlantique, on s'interroge sur ce supposé «happy ending». *L'Express* (24-30 mai 1976) exprime bien l'opinion générale en affirmant: «Seule la fin de ce film admirablement tourné détruit la logique implacable du récit. Le récit d'une solitude.»

En adoptant une vision littérale des événements de la dernière séquence, ces critiques assument qu'il s'agit d'une fin heureuse *traditionnelle*. Mais une telle perception ne rend pas justice à la critique du personnage de Travis qu'élabore Scorsese au cours du film. C'est pourquoi les critiques favorables nuancent leurs propos et tentent d'interpréter la fin comme une métaphore sociale ou politique. Pauline Kael devient l'une des premières à défendre *Taxi Driver*. Dans le *New Yorker* (9 février 1976), elle écrit:

«Le film ne porte pas un jugement moral sur les actions de Travis. En nous entraînant dans son vortex, il nous fait plutôt comprendre la décharge psychique des jeunes hommes tranquilles qui explosent. Et c'est pour nous une vraie claque au visage lorsque nous voyons Travis rasséréné à la fin. Il a extirpé la rage de son être — du moins, pour le moment — et il retourne au travail. Ce n'est pas qu'il est guéri, mais la ville est encore plus folle que lui.»

Dans *Positif* (juillet-août 1976), Michael Henry soutient cette thèse sociologique:

«Travis n'a jamais eu droit à autant d'attention de la part de la société. Lui qui s'était rasé le crâne à la façon des Indiens Mohawks comme pour retrouver la pureté de l'Amérique «aborigine», le voilà entouré, reconnu, et en fin de compte récupéré par ses contemporains de la majorité silencieuse.»

On le voit, même les défenseurs de *Taxi Driver* croient en la réalité de l'épilogue. Pour eux comme pour les autres, Travis s'en est tiré.

## Les visions de Travis

«On peut comprendre Travis, mais pas le tolérer.»

Paul Schrader<sup>6</sup>

Il y a pourtant quelque chose qui cloche dans cette vision littérale. Elle fait abstraction du climat visuel établi dès le début du film et ne sert en rien la cohérence du propos. Elle pourrait se tolérer dans l'œuvre d'un autre

réalisateur forcé de se plier aux contraintes hollywoodiennes, dont celle d'une fin heureuse, mais elle ne s'inscrit pas dans la démarche scorsesienne, qui fait preuve d'une cohérence exemplaire. Dès le générique d'ouverture, Scorsese nous prépare à une expérience transcendante. Sur les premières notes angoissantes de la musique de Bernard Herrmann, un taxi jaune surgit à travers la fumée d'une bouche d'égout, tel un mastodonte sorti de



Visions dantesques dans *Taxi Driver*

l'enfer. Puis apparaissent en très gros plan les yeux de Travis, qui se déplacent au ralenti pendant que la lumière fluctue. Nous voyons ensuite à travers le pare-brise du véhicule: il pleut, les formes sont floues, les lumières tracent des stries et le paysage se dédouble, le tout filmé au ralenti. Déjà, nous partageons le point de vue de Travis, même si nous ne pouvons pas encore savoir qu'il s'agit de lui, puisque nous ne voyons *que ses yeux*. Déjà, nous obtenons une perception morcelée et altérée de la réalité extérieure, premiers signes avant-coureurs de la schizophrénie du personnage. La musique se fait de plus en plus menaçante, alors que nous le voyons sortir d'une fumée épaisse, de dos en plan rapproché. Il entre dans un bureau de taxis en se retournant de face, l'air hagard. Bienvenue dans le monde désaxé de Travis Bickle.

Tout au long du film, Scorsese parvient à maintenir cette cohérence visuelle. Il nous entraîne peu à peu dans la psyché torturée du psychopathe. Sa schizophrénie se précise dès la première randonnée nocturne en taxi. On voit d'abord des parties extérieures du taxi en gros plans: partie de la roue avant gauche avec un bout de pare-chocs, partie de la porte arrière gauche à la jonction de la vitre, trou de l'antenne sur le capot avant, rétroviseur sur la porte du passager. On passe à l'intérieur avec une vue à travers la vitre

arrière, puis une vue à travers la vitre de la portière avant droite pendant que se fait entendre la voix-off de Travis. On aperçoit enfin le protagoniste de dos, puis de profil, puis de face. Le prochain plan ressemble à un point de vue de Travis, mais la caméra se trouve beaucoup trop près du sol pour y correspondre. Il s'agit en fait du point de vue du taxi.

Cette description démontre comment, dans *Taxi Driver*, le chauffeur et son taxi ne font qu'un. Le taxi devient le symbole concret de la schizophrénie de Travis. Il le protège et l'isole du monde extérieur qu'il abhorre et rejette. Travis compare New York à un égout. Il souhaite qu'un déluge s'abatte sur la ville pour la nettoyer. Il compare Betsy à un ange. Il se dit abandonné de Dieu. Toutes les fleurs qu'il envoie à Betsy pour se faire pardonner lui sont retournées et embaument son appartement, tel un salon funéraire. Toutes ces allusions religieuses renforcent le trouble de Travis, qui cherche sans l'atteindre une forme de rédemption malade dans ses ran-

---

*D'une part, Scorsese force notre identification en nous faisant adhérer au point de vue de Travis, mais d'autre part, il crée une distanciation soudaine par la juxtaposition de points de vue divergents et par différents procédés formels*

---

données nocturnes, peut-être pour exorciser ses expériences de marine au Viêt-nam.

Il affirme, dans sa première intervention en voix-off: «Une personne doit chercher à devenir une personne ordinaire, comme tout le monde», et encore, «Je ne crois pas que quelqu'un doive vouer sa vie à un égocentrisme morbide»<sup>7</sup>... Pourtant, c'est exactement ce qu'il fait. Travis se complait dans son isolement. Il dit haïr New York la nuit, mais il y travaille constamment, et dans les pires secteurs de la ville. Travis s'inflige une torture mentale perpétuelle. Il se frotte au péché et à la tentation, comme le Jésus tourmenté du roman de Kazantzakis, *La Dernière Tentation*. Scorsese filme d'ailleurs la scène où Travis va au cinéma porno comme il filmera plus tard, dans *The Last Temptation of Christ*, Jésus observant les ébats sexuels de Marie-Madeleine. Les spectateurs du cinéma porno ont le même regard excité que les clients qui attendent leur tour chez Marie-Madeleine. Marie-Madeleine, c'est la prostituée, la femme impure, l'ange déchu, comme la petite Iris de *Taxi Driver*. Faut-il s'étonner que nous puissions dresser un parallèle entre les deux personnages? Quand Travis entre dans l'immeuble avec Iris, on entend des cloches tinter, accompagnées d'une sirène de pompier, comme pour signaler la transgression d'un tabou. Lorsqu'il entre dans la chambre d'Iris, le parallèle s'avère encore plus flagrant: les mêmes treillis de roseaux, les cierges et les chandelles allumés. Il s'agit d'un véritable sanctuaire, comme si un sacrifice à l'autel allait avoir lieu.

Sans doute le moment le plus déroutant de *Taxi Driver* survient quand Travis amène Betsy au cinéma porno. Il tente alors de l'entraîner dans sa vision schizophrénique. Il voudrait qu'elle endosse son comportement.

Mais, contrairement à Jean le Baptiste qui accepte le caractère transcendantal de Jésus dans *Last Temptation*, Betsy refuse de s'impliquer avec Travis. La naïveté du geste de Travis nous dérouté et nous le rend pathétique. D'une part, Scorsese force notre identification en nous faisant adhérer au point de vue de Travis, mais d'autre part, il crée une distanciation soudaine par la juxtaposition de points de vue divergents et par différents procédés formels: ralentis, montage brutal, ellipses, fondus enchaînés à l'intérieur du même plan, musique en contrepoint. Notre malaise vient donc à la fois de la pathologie de Travis et du traitement stylisé de la réalisation.

Par exemple, à trois reprises, Scorsese déroge à la règle du point de vue. Travis fait un geste de la main (prendre le formulaire d'emploi, payer l'employée du cinéma, survoler le bureau de Betsy), mais Scorsese cadre ce geste avec un angle qui est légèrement au-delà du point de vue du personnage,



Détachement schizophrénique dans *Taxi Driver*

en plongée extrême, comme si la caméra se détachait de Travis, ou comme si Travis se détachait de lui-même, comme si sa vision quittait son corps. On pourrait croire que la caméra adopte la vision schizophrénique de ce dernier.

Le plan qui devient l'emblème de cette vision est celui du verre d'eau dans lequel Travis a jeté un comprimé d'Alka Seltzer, lorsqu'il l'unche avec d'autres chauffeurs de taxi. Il fixe intensément les bulles qui se forment dans le verre. De son point de vue, nous voyons l'eau pétiller, la caméra effectuant un léger zoom sur le verre pendant que sur la bande sonore, la conversation des chauffeurs s'estompe, ne laissant entendre que le bruit d'effervescence de plus en plus fort. Travis s'est alors totalement coupé du monde extérieur. Il s'est enfermé dans sa propre bulle.

Cette vision est encore alimentée par l'étrange relation qui s'établit entre Travis et plusieurs autres personnages du film, à commencer par le sénateur Charles Palantine. Lorsque ce dernier se retrouve dans le taxi de Travis, les deux hommes entament une conversation. Palantine lui annonce des «changements radicaux». Dans les jours qui suivent, Travis continue d'écouter Palantine. Il a l'impression qu'il s'adresse directement à lui. Le slogan de la campagne électorale de Palantine se lit: «We are the People» (Nous sommes le peuple). Travis tapisse les murs de sa chambre de ce slogan. Plus tard, il écoute le sénateur dire à la télé: «Le peuple répond déjà aux exigences que j'ai établies; le peuple a commencé à réagir». Plus tard encore, Travis entend de son taxi le discours de Palantine qui proclame:

«Je crois qu'un grand poète américain a parlé pour nous tous lorsqu'il a dit: "Je suis l'homme, j'ai souffert, j'étais là". Moi, je vous dis: Nous,

le peuple, avons souffert, nous étions là. Nous, le peuple, avons souffert au Viêt-nam. Nous, le peuple, avons souffert et souffrons encore du chômage, de l'inflation, du crime et de la corruption. Je vous le dis: plus jamais nous ne souffrirons. Plus jamais nous ne participerons à une guerre où la minorité souffre pour le bien de la majorité.

Travis suit à la lettre les propos de Palantine. Il s'attribue la mission du sénateur en s'armant jusqu'aux dents, en voulant devenir un agent de la C.I.A. et en s'imaginant *le devenir véritablement*. Dans la carte de souhait qu'il envoie à ses parents, il écrit: «je travaille pour le gouvernement dans une mission ultra-secrète que je ne peux préciser». Il écrit même qu'il s'est fait une petite amie qui s'appelle Betsy et qu'ils en seraient très fiers s'ils pouvaient la voir. Il dira la même chose à Iris, lui affirmant être en mission pour le gouvernement, qu'il est sur le point de partir loin et pour longtemps. Travis réorganise les faits dans sa tête, un comportement typique de schizophrène. En voulant tuer le sénateur, il le sacrifie à la cause en le transformant en martyr, ce que Scorsese vient confirmer en filmant Palantine les bras levés, comme ceux de la statue de Columbus Circle où se déroule le discours final, ce qui rappelle encore une fois le Christ en croix, le plus grand martyr de tous.

Travis suit également le conseil d'un de ses clients (celui interprété par Scorsese), qui lui demande s'il a déjà vu ce qu'un Magnum 44 peut accomplir. La première arme que Travis achètera sera un Magnum 44. Il y a aussi l'étrange sermon que lui fait Wizard, le seul chauffeur de taxi que Travis respecte. Un soir, Travis lui fait part de ses idées troubles, de ses envies irrationnelles. C'est un véritable cri d'alarme. Mais Wizard ne comprend pas et lui tient plutôt ce langage: «Tu sais, Travis, un homme prend un job. Ce job, ça devient ce qu'il est. Tu fais des choses et elles sont ce que tu es. Tu deviens le job». Travis, bien qu'il ne la comprenne pas sur le moment, épousera cette philosophie tordue.

Plus que tout, Travis s'écoute lui-même. Il se parle. Il nous parle. Il parle à son miroir. Dans la plus célèbre scène de *Taxi Driver*, Travis Bickle s'adresse à son miroir et lui demande: «*Are you talking to me?*» (C'est à moi



«*You're talking to me?*»

que tu parles?). Mais est-ce bien ce qui arrive? Si nous observons la scène de près, Travis porte le pistolet à glissoir sur son bras droit, mais lorsqu'il dégage, l'arme à feu est maintenant sur *le bras gauche*. C'est donc la réflexion de Travis que nous voyons, et c'est cette réflexion qui lui demande, *qui nous demande*: «C'est à moi qu'tu parles? Hein? Tu m'parles? J'vous personne d'autre ici. C'est à moi qu'tu parles?». *Le miroir parle à Travis*. Sa

vision schizophrénique s'est déplacée dans le miroir. Elle a quitté Travis. Ce dernier a accompli sa dissociation mentale. Après que Travis a inscrit dans son journal «*Here is...*» (Voici...), le ça schizophrénique de Travis, c'est-à-dire sa réflexion, peut alors annoncer fièrement: «*You're dead!*» (T'es mort!)\*.

Dès ce moment, les événements se bousculent. Travis prend contact avec Iris pour la sortir de son milieu. Lorsqu'elle refuse, il décide de s'en prendre à Palantine. Avant de quitter son appartement, sur les murs duquel on reconnaît le slogan de Palantine, un mot d'esprit que Travis affectionne («*One of these days, I'm gonna get - ORGANIZED*»), des posters du sénateur, des cartes de Manhattan et plusieurs coupures de journaux qu'on ne peut déchiffrer, il lui adresse une enveloppe avec de l'argent et lui écrit:

Chère Iris,

Cet argent devrait suffire pour ton VOYAGE. AU MOMENT OÙ tu liras ces lignes, je serai mort.

Travis.

Le style cursif (sans raison apparente, des majuscules se glissent en plein milieu du texte) reflète encore une fois le caractère schizophrène de Travis. Il prépare sa mort. Il se voit déjà mort.

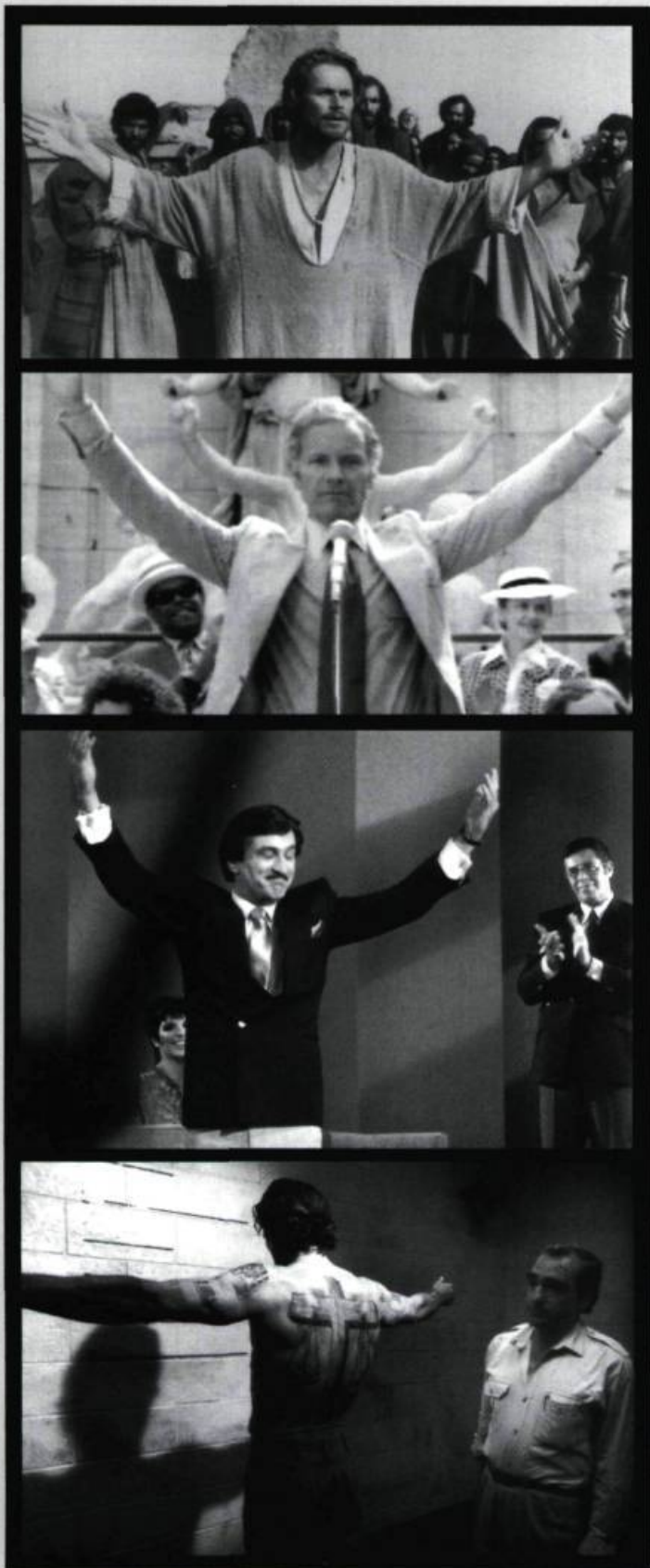
## Les révélations de *The Last Temptation of Christ*

«Je pense qu'il ne devrait exister aucune différence dans la façon de traiter la réalité et la fantaisie dans un film.»

Martin Scorsese<sup>9</sup>

Nous voici donc revenu à la fin de *Taxi Driver*, fin qui prend tout son sens si on la compare au discours élaboré par Scorsese dans *The Last Temptation of Christ*. Il faut savoir que le réalisateur a mis seize ans à concrétiser ce projet. Déjà, en 1972, lors du tournage de *Boxcar Bertha*, l'actrice Barbara Hershey lui avait remis le roman de Nikos Kazantzakis, *La Dernière Tentation*, en lui disant: «Si jamais tu le fais, je veux interpréter Marie-Madeleine». Elle ne pouvait se douter que Scorsese tiendrait parole après toutes ces années.

Ce roman se révélera déterminant dans la carrière de Scorsese. Dès son enfance, dans le quartier de Little Italy à New York, le cinéaste est marqué par la religion catholique romaine dans laquelle il est élevé. Il est fasciné par l'imagerie de la Passion et en particulier par la crucifixion. Adolescent, il pense déjà à faire carrière au cinéma et commence par dessiner les plans de sa propre version de la vie de Jésus. Dans ses premiers films, *Who's That Knocking At My Door* (1969), *Boxcar Bertha* (1972) et *Mean Streets* (1973), on reconnaît les thèmes de la culpabilité catholique liée au péché et de la rédemption de ces péchés par le sacrifice personnel, qui prend souvent la forme visuelle d'une crucifixion. Même dans le court métrage *The Big Shave or: Viet '67*, une fable ultra-violente qu'il réalise à la New York University en 1967, ces thèmes sont apparents. On y voit un jeune homme qui se rase à répétition jusqu'à ce que son visage soit couvert de sang. Il termine son rasage en se tranchant la gorge. Le film préfigure tout l'univers scorsésien: le montage nerveux et elliptique, l'utilisation en contrepoint d'une pièce musicale pré-existante, le sacrifice du personnage princi-



Chemins de croix: *The Last Temptation of Christ*, *Taxi Driver*, *The King of Comedy*, *Cape Fear* (photo de tournage)

pal, la rédemption par le sang et la violence, le climat surréel et fantaisiste de l'ensemble (le personnage semble survivre à ses blessures...).

Dans *Knocking* et *Mean Streets*, Harvey Keitel incarne des personnages similaires exhibant le même comportement coupable<sup>10</sup>. Les deux films comportent une scène où Keitel est couché nu dans un lit, les genoux légèrement pliés, les bras tendus avec les mains agrippées à la tête du lit, dans une position imitant le Christ en croix. Les deux films s'ouvrent sur des images religieuses. Dans *Knocking*, un cierge et une statue de la Vierge portant l'Enfant-Jésus trônent sur une commode pendant qu'une femme (Catherine Scorsese, la mère du cinéaste) distribue le pain aux enfants autour de la table. Dans *Mean Streets*, après le générique, on assiste à une parade de la Fête de San Gennaro<sup>11</sup> dans les rues de Little Italy à Manhattan. Mais le plus révélateur demeure les deux moments où les personnages de Keitel se retrouvent à l'église pour se confesser et prier. Scorsese insiste autant, dans l'un comme dans l'autre, sur les images de la Passion et de la Crucifixion, sur les blessures et les souffrances infligées au Christ. Dans *Knocking*, Keitel contemple ces statues, embrasse les pieds d'un crucifix, s'écorche une lèvre et se met à saigner. Dans *Mean Streets*, (après que Scorsese eut lu le roman de Kazantzakis), Keitel reprend le même rituel de contemplation, sauf que cette fois, il place son doigt au-dessus de la flamme d'un cierge jusqu'à se brûler, tout en nous faisant un discours en voix-off sur les différences qui existent entre la douleur physique et la douleur spirituelle. «La pire des deux, dit-il, c'est la douleur spirituelle»<sup>12</sup>.

Il n'est pas surprenant que la première illustration graphique de la crucifixion dans un film de Scorsese coïncide avec sa première lecture du roman de Kazantzakis, c'est-à-dire dans *Boxcar Bertha* où, à la fin, le personnage joué par David Carradine est cloué sur la cloison d'un wagon de train et meurt au bout de son sang. Pendant que ses bourreaux sont massacrés par un comparse, le train démarre et Bertha, interprétée par Barbara Hershey, gémit à ses pieds, anticipant ainsi une scène identique de *The Last Temptation of Christ*. Si la Passion a toujours été présente dans l'œuvre de jeunesse de Scorsese, le roman lui permet de mieux structurer son imaginaire. Il lui offre une vision plus cohérente qui fusionne ses pré-occupations thématiques et stylistiques.

Dans le roman comme dans l'adaptation cinématographique qu'en fera Scorsese, Jésus est tourmenté par l'appel de la chair, comme l'étaient les personnages joués par Harvey Keitel dans *Knocking* et *Mean Streets*. Sur le plan moral, le corporel et le spirituel se livrent bataille en Jésus, et l'issue de cette bataille déterminera s'il deviendra ou non le Messie, le Christ ressuscité. Sur le plan psychologique, cette dualité entre l'humain et le divin correspond en quelque sorte à un comportement schizophrène, dans lequel les visions de Jésus viennent altérer sa perception de la réalité. Rongé par le doute et la confusion, le Jésus de Kazantzakis en vient à défier Dieu en fabriquant des croix pour les Romains. Il cherche à renier son côté divin, associé à ses visions schizophrènes. Un exemple de vision est illustré dans le film de Scorsese quand Jésus s'approche de Jean le Baptiste qui prêche dans la rivière. Soudain, tous les bruits ambiants (musique primitive, lamentations, chants, sermon de Jean) disparaissent peu à peu, sauf le bruit de l'eau qui coule, symbole de la vie et du baptême. Jean se retourne et baptise Jésus. À l'instant précis où l'eau touche sa tête, tous les sons reviennent. La réalité a donc été modifiée à l'approche du divin incarné en Jésus.

Au dénouement, sur la croix, Jésus a pratiquement gagné son combat,



mais Satan vient le tenter une dernière fois en prenant la forme d'une jeune fille qui, aux yeux du supplicié, semble être un ange. Cet ange lui offre une vie normale d'homme ordinaire, marié, avec des enfants, un parcours sans histoire jusqu'à ses vieux jours. Mais Jésus continue de douter jusqu'à la toute fin, où il parvient à renier cette vie agréable pour assumer pleinement son destin messianique, donc héroïque. Il retourne sur la croix et meurt victorieux. Le spirituel l'a enfin emporté sur le corporel. La dissociation schizophrène s'est accomplie.

---

*Travis est devenu chauffeur de taxi pour l'éternité. Il incarne parfaitement le titre du film. [...] Dans la mort, la schizophrénie de Travis rejoint celle du Jésus de *The Last Temptation of Christ*. Le spirituel l'a définitivement emporté sur le corporel.*

---

Scorsese a sûrement constaté la sublime originalité de *La Dernière Tentation* car, en réalisant le film en 1988, il ne déroge pas du concept initial. Ainsi, *The Last Temptation of Christ* est le seul film traitant des Évangiles dans lequel Jésus ne ressuscite pas dans le contexte de l'œuvre. Le film se termine sur la mort du Christ<sup>13</sup>. Ce sont les convictions profondes du spectateur qui entraînent ou non la résurrection. Si vous êtes chrétien et croyant, selon votre doctrine, Jésus ne meurt pas. Les athées ou les adeptes d'une autre religion prendront peut-être le film au pied de la lettre et ne comprendront pas nécessairement l'enjeu spirituel et moral de l'œuvre. *The Last Temptation of Christ* se révèle donc une véritable profession de foi. Scorsese force le spectateur à poser un jugement à la fois moral et religieux qui prédétermine le sens qu'il prête à la conclusion du film. Jamais un drame biblique n'aura été aussi généreux envers le public, ni aussi respectueux de ses croyances et de ses acquis socioculturels. Cette générosité et ce respect s'appliquent également à l'épilogue de *Taxi Driver*. Pour s'en rendre compte, réorganisons ensemble les moments importants de cette fin en nous inspirant des enseignements que nous offre *The Last Temptation of Christ*.

### Travis et le purgatoire

«Tout le film se déroule dans la tête de cet homme; c'est pourquoi ce n'est pas un film réaliste.»

Paul Schrader<sup>14</sup>

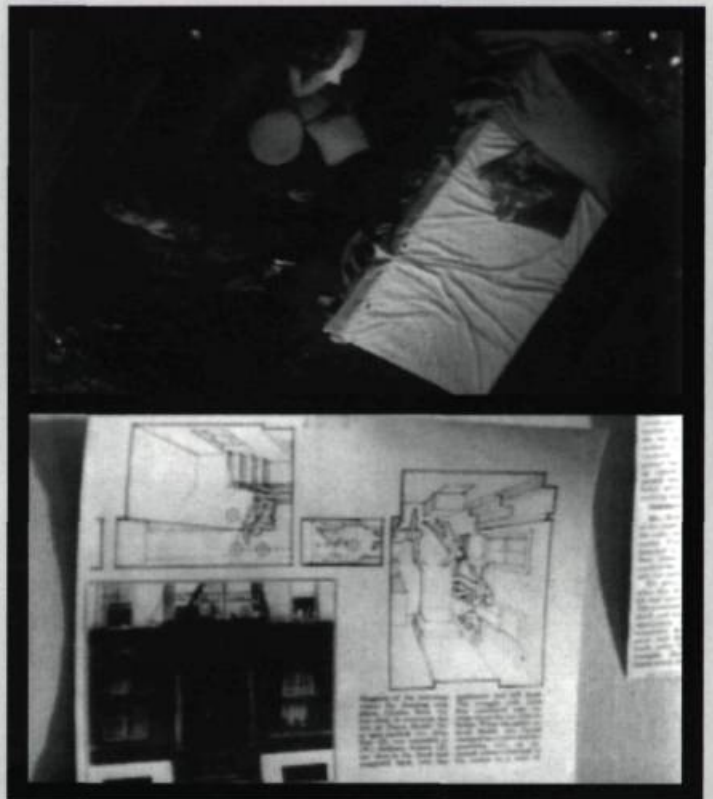
Travis s'est effondré sur le fauteuil, dans la chambre d'Iris. Il a reçu au moins deux balles: une dans le cou et une dans l'épaule droite, et peut-être une autre tirée par Sports ou par le mafioso qui sortait de la chambre. Il ressemble au jeune qui se rase de trop près dans *The Big Shave*. Il ressemble aussi au Christ en croix. Travis ne veut plus vivre. Il veut mourir. Il

pointe son index gauche dégoulinant de sang à sa tempe et fait semblant de tirer trois coups: pchou... pchou... pchou...

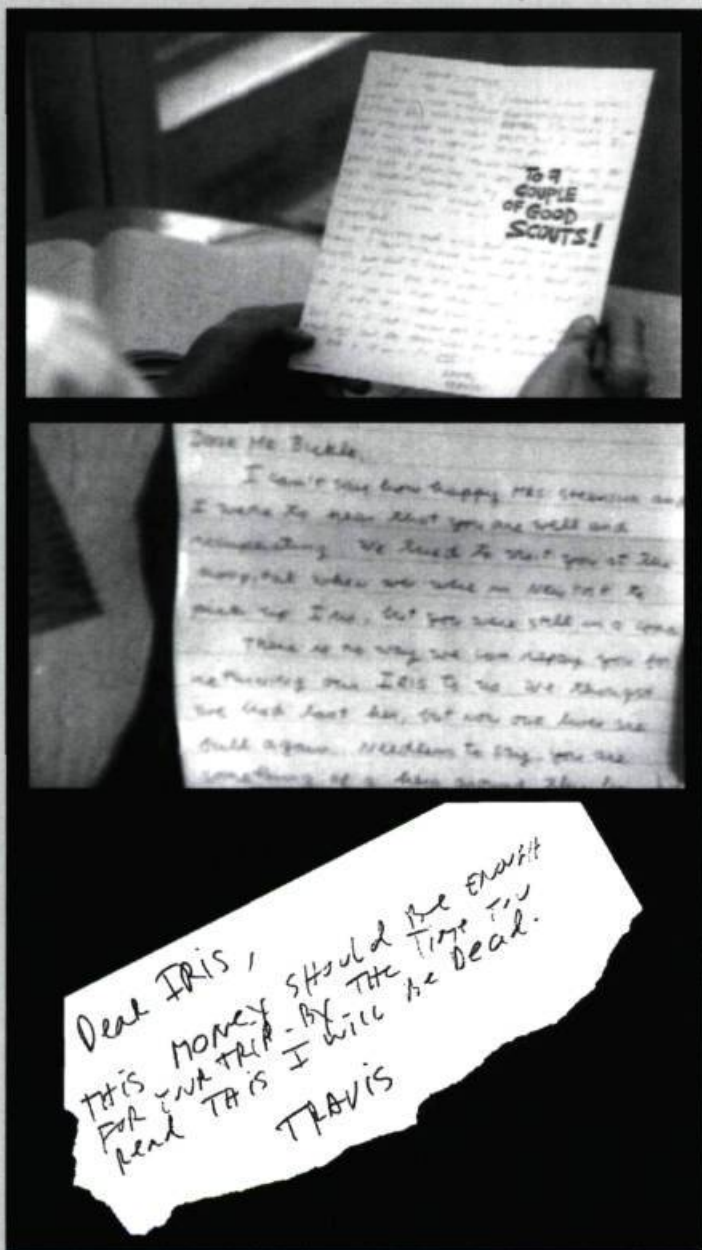
Dès cet instant, nous replongeons dans la dissociation mentale de Travis. Nous avons passé de l'autre côté du miroir. Nous voyons Travis en plongée directe immobile dans le fauteuil. Travis a quitté son corps et *se regarde* agoniser. Nous adoptons le point de vue de sa vision schizophrène immatérielle, une forme de sortie astrale. Comme au purgatoire, il voit les conséquences de son acte expiatoire: le sang versé, les trois morts, sa muse explorée. Il sort de l'immeuble et délaisse le lieu du crime.

Travis fantasme. Il revoit sa chambre, *qui n'a pas changé*. Le téléviseur qu'il avait détruit est là, intact. Au mur, les coupures de journaux pourraient aussi bien être celles entraperçues dans les scènes précédentes. Un critique du *Canadian Forum* (mai 1976) a soulevé un point intéressant: «Ces coupures sont des parures à la typographie déficiente qui ne portent pas la marque d'impression des quotidiens newyorkais. De plus, une telle histoire ne serait pas traitée de cette façon-là». Justement: ces quotidiens ne la traiteraient pas comme ça, mais Travis, oui. C'est exactement ce qui se passe: Travis se voit devenir un héros traditionnel, comme seul son imaginaire limité peut l'exprimer. D'ailleurs, sur la première page collée au mur, on aperçoit deux schémas de la scène du crime. Ces schémas reproduisent exactement la vision en plongée directe qui s'offrait à nous après le carnage!

Travis fantasme même la lettre supposément écrite par les parents d'Iris, Burt et Ivy Steensma<sup>15</sup>. Bien que pour la première fois de tout le film, une autre voix, celle de Burt Steensma, vienne narrer le contenu de la lettre, le débit de cette voix s'apparente beaucoup trop à celui de Travis, lorsqu'il



Travelling en plongée au-dessus du carnage et dessin du même plan sur un mur de la chambre de Travis



Trois missives, un seul auteur?

lisait la carte d'anniversaire de ses parents, pour qu'il s'agisse d'une simple coïncidence. Le style cursif, les inflexions, les intonations, l'accent: tout se ressemble. De plus, certaines tournures de phrases de la lettre reprennent celles du texte de la carte. Travis écrivait: «*I hope this card finds you all well as it does me*», une construction plutôt bizarre qui trouve écho dans la lettre de Burt Steensma: «*(...) we have taken steps to see she has never cause to run away again*». Cette lettre fait même allusion au coma dans lequel repose probablement Travis pendant que le père d'Iris en fait la lecture.

En tant que héros traditionnel, il est normal pour Travis de se faire remercier et féliciter par la police, par la presse, par les parents d'Iris, par ses collègues chauffeurs de taxi et même par Betsy. Mais pour un critique comme Jack Kroll, (*Newsweek*, 1<sup>er</sup> mars 1976), il devient étrange que «Travis soit accueilli en héros après le carnage, malgré le fait qu'il était armé

comme un peloton d'exécution et qu'il avait été précédemment aperçu, coupe Mohawk et tout, par des agents des services secrets». Cela n'a effectivement pas de sens si la fin est prise au pied de la lettre, mais ce détail prend une importance tout autre dans la fantaisie créée par le délire schizophrénique de Travis: il deviendra un héros malgré tout.

Pour que ce fantasme soit complet, Travis doit revoir Betsy, sa muse. Elle apparaît d'ailleurs dans le taxi tel un ange, parmi les lumières, dans le rétroviseur de Travis. Pendant le trajet, elle semble exprimer des regrets envers Travis, comme si elle lui avait tout pardonné. Après la course, lorsqu'elle sort et se penche vers Travis, on dirait qu'elle est sur le point de lui demander de sortir à nouveau avec lui, ce qui contredit totalement les motivations du personnage. Peut-elle vraiment avoir tout oublié, tout pardonné? Pour sa part, Travis lui pardonne. En remettant le compteur du taxi à zéro, il l'absout entièrement. Ce serait donc elle qui a commis une erreur? Le «cliché macho de l'héroïne retournant au héros», comme le regrettait le critique Richard Combs dans le *Monthly Film Bulletin* (septembre 1976), est pleinement assumé par Travis, qui l'intègre à son fantasme de héros traditionnel hollywoodien.

Pendant tout le temps que dure cette séquence, depuis le moment de la plongée directe dans la chambre d'Iris, on pourrait émettre l'hypothèse que Travis agonise au bout de son sang, probablement dans un état comateux. Quand le taxi laisse Betsy sur le trottoir et que la caméra recadre sur le rétroviseur du pare-brise, Travis est peut-être à l'hôpital sur le point de mourir. Car si l'épilogue devient un destin rêvé par Travis, ce dernier ne survivra pas à ses blessures. C'est sans doute pourquoi, lorsqu'il ajuste le miroir, la réverbération de la note du xylophone à l'envers ressemble étrangement au bruit que fait un électrocardiographe qui signale l'arrêt du cœur. Ainsi, on pourrait croire que *Travis meurt au moment où il déplace le miroir*<sup>16</sup>. Voilà ce qui explique sa disparition du cadre, laissant place à sa vision fantasmagorique. Il applique alors à la lettre la philosophie de Wizard: Travis est devenu chauffeur de taxi pour l'éternité. Il incarne parfaitement le titre du film: *Taxi Driver*. C'est comme si le ça de Travis prenait la place de son moi pendant son coma, annihilant ainsi son sur-moi, siège du sens moral de l'unité psychique. Dans la mort, la schizophrénie de Travis rejoint celle du Jésus de *The Last Temptation of Christ*. Le spirituel l'a définitivement emporté sur le corporel.

## La dernière tentation de Travis Bickle

«Jamais je n'ai pensé remettre en question  
[la fin de *Taxi Driver*].»

Martin Scorsese<sup>17</sup>

Cette nouvelle interprétation de l'épilogue de *Taxi Driver* se révèle éminemment morale. Elle découle bien sûr des convictions profondes du spectateur et repose sur l'importance cruciale que l'on doit accorder à la religion catholique romaine dans l'œuvre de Scorsese. Ses années de formation ont été marquées par les concepts religieux de la confession, de la rédemption, du péché, du pardon, du sacrifice, de la Passion et de la crucifixion. Très tôt dans sa carrière de réalisateur, le roman de Nikos Kazantzakis est venu remettre en question plusieurs idées reçues sur la vie du Christ et a apporté une structure solide à son imaginaire, tout en le

confrontant à sa propre foi. C'est pourquoi la fin de *Taxi Driver* ne peut prendre tout son sens qu'une fois mise en relation avec celle de *The Last Temptation of Christ*. L'œuvre entière du cinéaste s'articule ainsi autour de cette profession de foi chrétienne que représente son adaptation cinématographique du roman de Kazantzakis. Scorsese se révèle un cinéaste très moral, malgré les apparentes contradictions. Son intérêt pour la violence, la mafia, la déchéance et les déviants n'est jamais gratuit puisque ces aspects perniciose de la société mettent à l'épreuve l'altruisme des spectateurs et testent leur foi, en même tant que la sienne.

Comme la plupart des films de Scorsese, *Taxi Driver* pose l'enjeu fondamental du christianisme: le pardon (de l'offensé) et la rédemption (de l'offenseur). L'épilogue confronte les spectateurs à leur moralité, à leur capacité de pardonner. La schizophrénie de Travis (il meurt ou il survit) et le choix moral du spectateur (il mérite de mourir ou il ne le mérite pas) constituent un double jeu qui permet deux fins possibles. Scorsese exprime à travers sa réalisation la schizophrénie de Travis et parsème l'épilogue d'in-

---

*L'élément le plus miraculeux  
touche cependant l'origine  
du monologue «Are you talking  
to me?», qui résulte d'une improvisation  
suggérée par De Niro, filmée  
in extremis par Scorsese et montée  
à la dernière minute par Tom Rolfe.*

---

dices troublants quant à la survie ou à la guérison de ce dernier. Scorsese a donc fait son propre choix moral envers Travis. Il en revient au spectateur de faire le sien.

La réaction du public et des critiques face à la fin de *Taxi Driver* s'explique alors par les quatre combinaisons suivantes:

1. Le spectateur endosse la vision linéaire du récit (Travis survit) et il pardonne à Travis. La fin est acceptée.
2. Le spectateur endosse la vision linéaire du récit, mais il ne pardonne pas Travis. La fin est rejetée et il y a conflit.
3. Le spectateur endosse la vision schizophrène du récit (Travis meurt) et il ne pardonne pas à Travis. Parce qu'il ne lui pardonne pas et que Travis doit être puni, le spectateur accepte la fin.
4. Le spectateur endosse la vision schizophrène du récit et pardonne Travis. La fin ne sera pas acceptée, ou si elle l'est, elle sera jugée triste.

La plupart des spectateurs et des critiques ont donc opté pour la seconde combinaison, ce qui expliquerait en partie qu'ils aient rejeté le film. Leur sens moral leur dictait que Travis devait mourir, ce qui rendait la fin inacceptable. D'un point de vue moral, les combinaisons 3 et 4 s'avèrent les plus satisfaisantes, mais la quatrième revêt sans doute le caractère le plus profondément chrétien: le châtement absout l'offenseur mais sa mort at-

triste parce que le pardon est tout de même accordé. La première combinaison soulève un problème moral troublant: le comportement de Travis peut-il demeurer impuni et recevoir malgré tout le pardon? Si la schizophrénie de Travis avait été détectée par Wizard ou Betsy, Travis aurait-il pu être soigné à temps? Laquelle de ces quatre combinaisons est la plus représentative du point de vue du réalisateur? Scorsese a-t-il pardonné à Travis? L'aurait-il inconsciemment laissé mourir, comme le suggère la démonstration précédente?

Cette dernière hypothèse s'avère fascinante car elle implique l'inconscient créatif et l'instinct artistique de l'auteur. Elle est d'autant plus fascinante que plusieurs des moments-clés du film, essentiels à la thèse de la mort de Travis, ne se trouvent pas dans le scénario original de Paul Schrader: le générique d'ouverture avec le taxi sortant de l'enfer jusqu'à l'entrée de Travis surgissant de la fumée dans le bureau de taxis, la scène où la réflexion du miroir parle à Travis («*Are you talking to me?*»), les croquis sur le journal au mur reproduisant la plongée directe dans la chambre d'Iris, le moment où Travis ajuste le rétroviseur à la fin et tout le générique de clôture. Tous ces éléments proviennent donc de l'inspiration du cinéaste lors du tournage et du montage, sans parler du travail considérable sur la structure interne du scénario, qui a subi de nombreuses modifications apportées tant par Scorsese que par Robert De Niro. Mais à l'instar du scénariste Paul Schrader, Scorsese a toujours endossé publiquement l'aspect littéral de la fin. Pour eux, Travis s'en tire. Pourquoi alors tous ces indices présageant le contraire?

L'élément le plus miraculeux touche cependant l'origine du monologue «*Are you talking to me?*», qui résulte d'une improvisation suggérée par De Niro, filmée in extremis par Scorsese et montée à la dernière minute par Tom Rolfe, l'un des trois monteurs supervisés par Marcia Lucas. La pièce angulaire de la dissociation schizophrène de Travis résulte donc de la collaboration instinctive entre trois artistes. Doit-on pour autant en déduire que Martin Scorsese n'est pas responsable de cette scène, qu'il n'était pas conscient de la portée fantaisiste de la fin, que l'impact artistique de son œuvre lui a totalement échappé? Il ne faudrait pas oublier que celui qui a eu le dernier mot sur tous les aspects du film, c'est le réalisateur.

### Les disciples de Travis Bickle

«Toute cette colère, toute cette rage qui était dans le personnage et que vous espériez exorciser de votre système en faisant le film reste présente en vous! Faire le film aide, mais ça ne suffit pas.»

*Martin Scorsese*<sup>18</sup>

Il y a certainement une part d'inconscient dans la réalisation d'une œuvre cinématographique, comme dans toute forme d'expression artistique. Mais Martin Scorsese a continué d'explorer cette ambiguïté narrative dans ses films, offrant ainsi à ses personnages et aux spectateurs une dernière tentative. Il devient donc possible de déceler ce motif récuratif dans certaines œuvres de Scorsese qui sont ultérieures à *Taxi Driver*. Ainsi, la thèse de la mort de Travis ne se résume pas à un acte isolé, issu du hasard, mais devient bel et bien un motif formel qui sous-tend la filmographie du réalisateur.

Dès New York, New York, dans la version originale de 164 minutes,

Scorsese terminait cet hommage à l'âge d'or des studios hollywoodiens avec une longue fantaisie musicale qui s'intitulait *Happy Endings*, dans laquelle la vie des deux protagonistes était traitée à la manière d'un *musical* des années 40. Le film finissait tout de même sur le constat d'échec du couple interprété par Robert De Niro et Liza Minnelli.

Le motif se précise dans *The King of Comedy*. Loin d'être une comédie malgré son titre, ce drame psychologique d'une féroce audacité décrit les déboires d'un pseudo-comique sans talent, Rupert Pupkin (Robert De Niro), qui s'acharne sur la vedette d'un talk show, Jerry Langford (Jerry Lewis), dans le but d'obtenir une audition. Rupert kidnappe Langford et parvient à forcer les producteurs à le laisser «performer» le numéro d'ouverture de l'émission. Après l'enregistrement, Rupert est arrêté par la police, satisfait d'avoir passé au Jerry Langford Show. Après avoir vu le monologue de Rupert sur le téléviseur d'un bar, nous assistons à un reportage télévisé racontant ce qui lui est arrivé. La voix-off du journaliste affirme que 87 millions de téléspectateurs ont vu son monologue. Rupert a fait la couverture de *Time*, *Newsweek*, *People*, *Rolling Stone* et *Life*. Une maison d'édition lui a payé plus d'un million de dollars pour publier son autobiographie, *King for a Night*, qui est devenu un best-seller. Dans la vitrine d'une librairie, une affiche cartonnée grandeur nature de Rupert trône devant le présentoir de son livre. Enfin, nous nous retrouvons parmi le public d'un talk show, alors que l'annonceur (toujours la même voix) pré-

## LE FANTÔME DE TRAVIS BICKLE

«Et lorsque Travis ajuste le miroir, il meurt.»  
David Wellington, réalisateur de *I Love a Man in Uniform*



J'ai vu *Taxi Driver* pour la première fois en 1978. Je dois avouer que le film ne m'avait pas particulièrement intéressé (à 15 ans), mais j'avais tout de même été profondément bouleversé par les agissements de Travis et, déjà, la fin m'avait laissé perplexe. J'étais choqué de le voir survivre après tout ce qu'il avait fait. Même après l'avoir revu deux ou trois fois, je continuais à être troublé. Pourtant, quelques années plus tard, à l'Université Concordia, je suis retourné voir le film avec des amis étudiants. Parmi eux se trouvait David Wellington, aujourd'hui devenu réalisateur avec deux longs métrages à son actif. Après la projection, David m'a dit: «Tu sais, j'ai toujours pensé qu'à la fin, Travis meurt. Il ajuste le miroir et il meurt. C'est fou comme idée, non?»

À l'époque, c'était un peu fou, effectivement, car nous n'avions pas suffisamment d'arguments pour appuyer cette théorie. Mais après 1988 et les révélations de *The Last Temptation of Christ*, ce ne l'était plus. Le plus fou, c'était de constater que, depuis la sortie de *Taxi Driver* en 1976, aucun journaliste, aucun critique, aucun livre sur Scorsese et Schrader, ou même aucun commentaire de la part de ces deux créateurs n'avait jamais fait allusion à cette interprétation. Certains textes s'en approchaient mais aucun n'envisageait vraiment la possibilité de la mort de Travis. Par exemple, dans le numéro 45 du *Cinématographe* (mars 1979), François Cuel est le seul à l'avoir effleurée lorsqu'il écrit:

«Tout ceci [les fleurs brûlées, la lettre à Iris] ressemble plus au rituel d'un suicide qu'à la méticuleuse préparation d'une tuerie; au milieu des taches de sang, dans l'hôtel de passe, meurt effectivement l'ancien Travis, à qui sa jambe blessée confère déjà une rigidité cadavérique. (...) Par sa place, [la caméra en plongée directe] dénonce l'absence de plafond, l'ouverture vers le ciel et l'envol de Travis.»

Mais Cuel n'y voit qu'une mort symbolique et revient à l'approche linéaire dans la suite de son texte. Il lui aurait fallu un David Wellington pour lui mettre la puce à l'oreille...

A.C.

sente Rupert Pupkin, qui fait son entrée pendant que la caméra s'avance vers lui jusqu'à le cadrer en plan rapproché. FIN. GÉNÉRIQUE.

Comme dans *Taxi Driver*, nous assistons à une vision perverse de fin heureuse hollywoodienne, une subversion du rêve américain. Pourtant, encore une fois, il y a quelque chose qui cloche. À l'instar des coupures de journaux sur le mur de la chambre de Travis, comment Rupert peut-il apparaître sur tous les magazines newyorkais à la fois? Comment peut-il connaître un tel succès puisqu'il n'est ni doué, ni drôle? Comme pour Travis, la réponse se trouve dans les fantasmes de Rupert. Dans le sous-sol de sa maison, il se met en scène avec des affiches cartonnées grandeur nature de Jerry et de ses invités (dont Liza Minnelli, ironie suprême). Il se voit parler, s'amuser, manger et échanger avec eux comme avec de vieux amis. Il entend les rires de la foule et la voit l'applaudir, bien qu'il ne s'agisse que d'une murale illustrant un public en délire. Donc, à la fin, Rupert se voit devenir célèbre. Son portrait cartonné à la librairie rappelle celui de Jerry Langford qu'il utilisait dans ses fantasmes. Il se voit la vedette d'un talk show, trop semblable à celui de Langford pour être vrai. Et les gens l'applaudissent, comme dans son rêve, comme le public de la murale. Pour Rupert, qu'il soit en prison ou ailleurs, son rêve est devenu réalité. Sa tentation pour le succès et le rêve américain a été trop forte. Le rêve l'emporte sur la réalité.

La réalité fantasmée de Rupert rejoint ainsi celle de Travis, car les deux personnages la modifient de l'intérieur. Celle de Paul Hackett (Griffin Dunne), le héros sacrifié

d'After Hours, sera transformée de l'extérieur. Il plongera pieds et poings liés dans un cauchemar urbain: le quartier SoHo de Manhattan. Bien qu'il s'agisse pour Scorsese d'un film de commande, After Hours se révèle une démonstration magistrale des talents du réalisateur et de ses préoccupations. Scorsese a accepté de faire ce film après que la Paramount se fut retirée à la dernière minute de ce qui devait être la superproduction *The Last Temptation of Christ*, en 1983. Toute la tension et tout le désarroi du cinéaste ont été canalisés dans *After Hours*.

Attirée par la beauté de Marcie (Rosanna Arquette), une jeune femme rencontrée dans un café, Paul décide de lui rendre visite à son appartement de SoHo. Dès le départ, l'excursion tourne mal. Le taxi qui l'entraîne semble être possédé par le spectre de Travis, car il se déplace à une vitesse surréelle si vertigineuse que Paul en perd son unique billet de vingt dollars. C'est le début d'un périple qui devient une véritable course à obstacles lorsque tous les habitants du quartier veulent sa peau. À la fin, pour échapper à ses poursuivants, Paul se laisse recouvrir de plâtre par une artiste, June (Verna Bloom, qui interprète Marie, mère de Jésus, dans *The Last Temptation of Christ*!). Paul se métamorphose en statue, les mains collés au front avec une expression de terreur sur le visage, tel un crucifié. La statue est enlevée par des cambrioleurs qui la placent dans une camionnette. Après une folle randonnée, les portes s'ouvrent par miracle et la statue se fracasse sur l'asphalte. Paul en ressort indemne. Comme par hasard, il est tombé juste devant l'édifice où il travaille comme informaticien. Il entre au bureau et s'effondre sur une chaise, le regard vide, pendant que la caméra tourne plusieurs fois autour de lui, effectuant une trajectoire elliptique complète. FIN. GÉNÉRIQUE.

Paul a-t-il vraiment survécu à son chemin de croix? Le cauchemar est-il terminé? S'est-il vraiment rendu à SoHo la nuit dernière? La réalité oscille de nouveau entre le fantasme et la mort. Une chose est sûre: l'univers yuppie de Paul Hackett s'est écroulé. La tentation qu'il a éprouvée pour Marcie et son monde d'artistes marginaux a ébranlé pour de bon sa foi.

Dans *The Age of Innocence*, Newland Archer (Daniel Day Lewis) devient également la victime de sa propre tentation. Sa passion pour madame Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer) le transforme en héros romantique, mais son mariage avec May Welland (Winona Ryder) le fait rentrer dans les rangs de la société newyorkaise de la fin du dix-neuvième siècle. Incapable d'assumer et de vivre sa tentation, il mènera une vie paisible, bien rangée, sans histoire, sans drame, sans passion. Ironiquement, son embourgeoisement et sa vie tranquille correspondent exactement à la tentation du Christ, qui aspirait à cette vie ordinaire. Mais alors que Jésus assume son destin de héros tragique dans la mort, en retournant sur la croix, Newland rejette son destin de héros romantique (ou plutôt, la haute société qui l'entoure complotte pour le lui enlever). Sa passion n'existe que dans son souvenir, qu'il préservera d'ailleurs jusqu'à la fin en refusant de revoir madame Olenska à Paris<sup>19</sup>.

Ce rejet de la vie ordinaire devient en quelque sorte la tentation de l'Américain moyen qui, grâce au cinéma, se réfugie dans ses fantasmes de richesse, de notoriété, de pouvoir personnel et de violence qui sont l'apanage du rêve américain et de l'American Way of Life. Dans les années 90, Scorsese s'attardera de plus en plus sur ce type de tentation propre à Hollywood. Il poursuivra sa critique du héros traditionnel américain dans des œuvres personnelles comme *GoodFellas* et *Casino*, mais également dans des films de commande tels *The Color of Money* et *Cape Fear*.

Dans *The Color of Money*, l'ascension soudaine de Fast Eddy Felson (Paul Newman) tient autant du miracle que de la profession de foi, le jeu de billard étant vénéré comme une religion. *Cape Fear* se transforme pour sa part en une immense zone de gris dans laquelle tous les personnages ont quelque chose à se reprocher. Les allusions constantes à la Bible professées par le criminel psychopathe Cody (Robert De Niro, qui d'autre?), de même que les étranges tatouages qui parsèment son corps, troublent autant les spectateurs que l'avocat Sam Bowden (Nick Nolte), car elles dénaturent le caractère divin des Saintes Écritures. Cody se transforme en ange exterminateur qui se permet de juger et de condamner Bowden pour avoir commis une faute d'éthique professionnelle à son égard. Le Bien et le Mal se fondent ainsi dans la tourmente de la fin qui prend la forme d'un véritable déluge. Bowden, le bon représentant de la droite conservatrice américaine, menant une vie ordinaire et sans histoire, se révèle en fin de compte pas si propre et sans histoire que ça. Le héros traditionnel en prend pour son rhume.

### De Travis Bickle à Sam «Ace» Rothstein

«Gagner le paradis, puis le perdre par fierté et cupidité: c'est la bonne vieille histoire de l'Ancien Testament. (...) En dernière analyse, il s'agit d'une tragédie humaine. C'est la faiblesse de l'être humain. Je veux pousser la sympathie des spectateurs vers certains types de personnages normalement considérés comme des vauriens.»

Martin Scorsese<sup>20</sup>

La banalité du quotidien en prend également pour son rhume dans *GoodFellas* et *Casino*, les deux revers de la même médaille. Scorsese traite dans ses deux films de la déchéance de l'Américain moyen à travers la vie extraordinaire de personnages immoraux dévoués à la mafia. À la fin de *GoodFellas*, le gangster Henry Hill (Ray Liotta), loin de se repentir de son passé d'affranchi et de tueur, se plaint de la platitude de sa nouvelle identité de banlieusard miteux que lui a fournie le FBI pour le protéger. Il est devenu n'importe qui, un minable sans avenir. Pour lui, être gangster lui permettait d'atteindre les promesses du rêve américain. C'est en se comportant comme un héros de films de gangsters qu'il était quelqu'un. Devenir un Américain moyen est pour lui le pire des châtements, plus grave encore que d'aller en prison. On le voit, il s'agit encore d'une variante sur la dernière tentation du Christ, alors que la vie ordinaire tant souhaitée par le Jésus de Kazantzakis devient un purgatoire pour le héros traditionnel<sup>21</sup>.

Par opposition, *Casino* devient la fable morale que *GoodFellas* se refusait d'être. Scorsese reprend volontairement l'allégorie religieuse et les allusions bibliques. Pour Rothstein, Las Vegas représente le paradis sur terre. «Las Vegas nous lave de nos péchés», affirme-t-il sèchement. Mais il s'agit également d'une ville isolée dans le désert du Nevada, au milieu de nulle part. Il s'agit encore une fois du mythe de Sodome et Gomorre, balayées par le feu divin. C'est aussi un symbole de corruption et de luxure, la tentation du Veau d'or avant que Moïse ne revienne de la montagne sacrée avec les Tables de la Loi.

Il n'est donc pas étonnant que le film s'ouvre sur une explosion, sur des flammes embrasant le héros gangster, sa voiture, les lumières des enseignes multicolores des casinos et des hôtels, les symboles de la cupidité et du



De Niro et Scorsese sur le plateau de *Taxi Driver*

péché. L'emploi de la pièce musicale de Jean-Sébastien Bach, *La Passion selon Saint-Mathieu*, annonce déjà les couleurs. Rothstein doit expier ses péchés dès le début du film. À l'instar du personnage scénariste (William Holden) de *Sunset Boulevard*, que l'on voit noyé dans une piscine dès les premières images et qui sera malgré tout le narrateur du film, Rothstein nous guidera à travers le film *bien que nous le voyions mourir dès le départ*. Clairement, l'explosion du générique tue Rothstein. Ce n'est qu'à la fin que Rothstein lui-même nous explique comment il s'en est supposément sorti, ou du moins, comment il aurait voulu s'en sortir. Son explication tient à la fois du rêve et de la fantaisie. Sa vie rangée et banale de l'épilogue ressemble à une version moderne de la tentation du Christ: vivre confortablement et sans histoire en faisant ce qu'il aime le plus, c'est-à-dire parier. Comme Travis était né pour conduire un taxi, comme Rupert Pupkin se croyait né pour être un comique, Sam «Ace» Rothstein est né et mourra parieur.

En fin de compte, avec *Casino*, le motif s'est inversé: la fin est devenue le début, la tentation s'est associée à la déchéance du héros. Scorsese confronte toujours le public à ses convictions, à ses croyances, à son jugement. Scorsese a déjà pardonné ses personnages. Il revient donc à nous, spectateurs, de faire notre propre choix moral. Alors la prochaine fois que vous verrez un film de Martin Scorsese à l'affiche près de chez vous, laissez-vous tenter.

## Notes

1. Il est amusant de noter que, pour Scorsese, la mort équivalait à manquer de film dans une caméra!

2. In *Film Comment*, mars-avril 1976, p. 14. Les traductions des citations tirées de l'anglais sont de l'auteur du présent article.

3. Citation tirée des commentaires du scénariste sur la piste analogique du vidéodisque *Taxi Driver*, édition *Criterion C.A.V.*, The Voyager Company, 1990.

4. Ce commentaire du réalisateur, de même que le suivant cité dans le même paragraphe, proviennent également du vidéodisque.

5. Bernard Herrmann a très bien compris ce retour du refoulé. À la toute fin du générique, sur la dernière image du film, Herrmann reprend les quatre notes de la fin de sa partition pour *Psycho*, celles qui ponctuent le fondu enchaîné entre l'asile, où Norman-mère (Anthony Perkins) sourit, et l'étang d'où la voiture de Marion Crane (Janet Leigh) est retirée. Par cette référence, Herrmann endosse également la vision littérale de la fin de *Taxi Driver*, prévenant le spectateur averti, qui est resté jusqu'à la fin, que Travis récidivera certainement. D'autant plus que ces mêmes notes avaient été utilisées auparavant, quand Travis arrive chez le dépanneur où il tuera un Noir qui s'appretait à faire un hold-up.

6. In *Film Comment*, mars-avril 1976, p. 14.

7. À moins d'indication contraire, les citations tirées du film sont traduites par l'auteur; car elles correspondent directement au texte anglais original, alors que la version française (enregistrée à Paris en 1976) prend parfois des libertés qui trahissent l'intention première.

8. Au même moment, on entend sur la bande sonore un cri strident: c'est celui-là même que pousse Iris quand Travis fait sauter la cervelle du vieux proxénète de l'hôtel, lors de la fusillade de la fin!

9. In *Scorsese on Scorsese*, 1989, Faber and Faber, p. 60.

10. Au cours des années 70, Scorsese passera d'un acteur fétiche à un autre en substituant Robert De Niro à Harvey Keitel. En effet, De Niro continuera à explorer le même type de personnages torturés dans *Taxi Driver*, *Raging Bull*, *The King of Comedy* et

*Cape Fear* que Keitel avait inauguré dans *Who's That Knocking At My Door*, *Mean Streets* et *Alice Doesn't Live Here Anymore*. Il est fascinant de penser que De Niro devait incarner à l'origine le Jésus de *The Last Temptation of Christ*...

11. Célébrant le saint patron de Naples, la Fête de San Gennaro est l'événement de l'année dans le quartier de «Little Italy» à Manhattan. Pendant onze nuits en septembre, Mulberry Street est envahie par des milliers de convives qui participent aux parades et se gavent de mets italiens offerts sur les trottoirs.

12. La voix-off, qui représente celle du personnage joué par Keitel, est en fait celle de Martin Scorsese, une ambiguïté que l'on retrouvera dans *The Last Temptation of Christ*, où les voix de Scorsese, de Keitel et de David Bowie s'entremêlent dans la séquence du jeûne de Jésus dans le désert.

13. Le «run-out» de film à la fin pourrait être interprété comme une forme de passage dans l'au-delà, mais il ne s'agirait en aucun cas d'une illustration de la résurrection, qui demeure donc «extra-diégétique».

14. In *Film Comment*, mars-avril 1976, p. 14.

15. Au mur, l'une des coupures de journaux montre le couple Steensma dans son salon. Il s'agit en fait des parents de Scorsese tels que photographiés dans son documentaire *Italianamerican*, réalisé en 1974. Catherine et Charles Scorsese apparaissent souvent dans les films de leur fils, surtout Catherine qui se retrouve dans sept de ceux-ci.

16. Merci, David, pour la suggestion. Voir encadré: «Le fantôme de Travis».

17. Commentaire tiré du vidéodisque.

18. In *The Scorsese Picture: The Art and Life of Martin Scorsese*, de David Ehrenstein, Birch Lane Press Book, New York, 1992, p. 117.

19. Pour en savoir plus sur ce film magnifique, consultez le dossier que *Séquences* lui a consacré dans le numéro 167, novembre/décembre 1993.

20. In *Sight and Sound*, janvier 1996, p. 8-9.

21. Au sujet de *GoodFellas*, voir ma critique détaillée du film dans *Séquences* n° 150, janvier 1991, p. 113.