

## Une nouvelle vague américaine -4- Martin Scorsese

Maurice Elia

Numéro 98, octobre 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51133ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

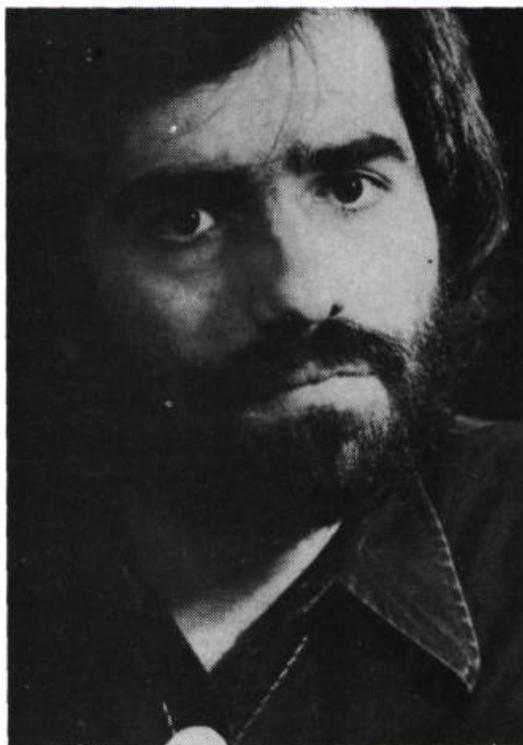
Elia, M. (1979). Une nouvelle vague américaine -4- Martin Scorsese. *Séquences*, (98), 21–26.

# une nouvelle vague américaine

- 4 -

## Martin Scorsese

Maurice Elia



Bien entendu, aujourd'hui, lorsqu'on se pose la question de savoir qui est le metteur en scène américain qui s'est le plus associé à la ville de New York, c'est le nom de Woody Allen qui vient immédiatement à l'esprit. Le succès de **Annie Hall** et de **Manhattan** est là pour le prouver. Et la télévision peut facilement cesser de programmer ses annonces publicitaires chantant « I love New York » avec décors paradisiaques et Broadway éclairé de mille feux. Si la ville est réhabilitée malgré sa récente ban-

queroute et le retus de Gerald Ford de l'aider, Woody Allen y est pour beaucoup.

Enfin, depuis quelque temps, nous n'avions plus entendu parler de Martin Scorsese, cet autre New-Yorkais célèbre du septième art, qui nous avait habitués à son New York des ténèbres, avec ses ruelles à allure de coupe-gorge et ses cul-de-sac à réverbères menaçants.

Ce qu'il ne faut surtout pas penser, c'est que le New York de Scorsese est immonde, inhabitable, car destructeur et destructif, hanté d'ombres et de personnages

Ceci termine la série des quatre articles sur **La Nouvelle vague américaine**. Voir no 88, 89 et 92.

peu recommandables. Or, les personnages de **Mean Streets** et de **Taxi Driver** ne déambulent pas sans but dans une ville qui les dévore. Ce sont une société mal définie, une culture trop vite écartée parce que « dangereuse », une civilisation aux progrès effrayants qui les ont traumatisés, qui les ont ignorés, qui les ont moralement tués et dont les affres les ont poussé à se créer des ghettos, des bandes de guerriers et une identité floue. Terrifiants, ils le sont parce qu'ils sont terrifiés.

Natif de New York, Martin Scorsese possède un attachement pour sa ville qui dérive de son enfance de gamin de rues. Et si, dans ses films, il décrit la violence, c'est que, comme il le dit lui-même, « la violence appartient à la vie ; donc, je la montre ».

\* \* \*

Petit-fils d'immigrants siciliens installés dans le Lower East Side depuis 1910, le jeune asthmatique qu'est le petit Martin Scorsese pense être heureux. Ses parents l'ont en adoration et ses camarades d'école se placent volontiers entre lui et d'autres enfants plus âgés et plus grands de taille venus se mesurer à lui. Les rituels des bandes de garçons où chaque signe, chaque symbole devient un code d'honneur commencent à l'intéresser. La générosité et l'esprit de sacrifice deviennent pour lui les qualités premières qui mènent à la vie d'homme complet. A huit ans, il voulait s'occuper des lépreux quelque part dans les îles, mais l'idée de se séparer de ses parents lui fait oublier ce rêve impossible.

Car c'est la famille qui prendra soudain une grande importance. Elle développera en lui l'instinct religieux, si puissant et si violent dans ces familles d'origine sicilienne. D'autres signes, d'autres rituels viendront se substituer lentement à ceux qui, à l'école, dirigeaient son semblant de vie sociale. La superstition commence à l'envahir de partout et le sentiment de culpabilité deviendra son pain quotidien. Tout lui apparaît soudain



Taxi Driver

sous un jour différent et, dès 1956 (il a alors quatorze ans), il veut devenir prêtre à la grande satisfaction de sa mère qui voit là un cadeau du ciel.

Enfant, son asthme qui lui interdit les activités sportives, l'éloigne des bandes de jeunes où l'amour et la haine sont de curieux synonymes. Témoin observateur du moindre petit incident de la rue, Martin est déjà un rêveur impénitent. Ses notes médiocres le font renvoyer du séminaire préparatoire et son séjour à l'école secondaire est suivi de cours de rattrapage à la Rhodes Academy.

Dès 1963, faute de pouvoir entrer chez les Jésuites, il opte pour l'Université de New York et s'intéresse presque immédiatement au cinéma. C'est l'année où le Festival de New York révèle à l'Amérique les premiers films de la Nouvelle Vague française. Dans le cadre du département du cinéma de l'Université, il tourne ses deux premiers courts métrages. Il avoue avoir fauché à Truffaut les deux premières minutes de **Jules et Jim : What's a Nice Girl like you doing in a Place like this ?** raconte une histoire sans queue ni tête. C'est ainsi que les jeunes expliquaient dans la confusion de leur esprit les sentiments qui les animaient. Scorsese n'a pas été différent d'eux. Ce premier court métrage est une suite d'images fixes, comporte un peu d'animation, énor-

mément de petits trucages et d'effets spéciaux. Le film durait 9 minutes et une voix de narrateur meublait de bout en bout son déroulement, « paranoïa pure », comme l'avoue aujourd'hui son auteur.

Déjà, quelques semaines plus tard, **It's not just you, Murray** est un petit film beaucoup mieux articulé, où la confusion cède la place à un esprit d'organisation et de structure. Tourné dans les bars, les taudis et les caves de cette Little Italy qu'il connaît si bien, ce film de 15 minutes, par son contenu franchement autobiographique, est déjà une ébauche, de **Mean Streets**, par l'étalage inconditionné de ses trois grands thèmes : la Famille, la Mafia, l'Église. Et dans cet ordre. Témoin de la corruption dans les tristes et sombres quartiers de sa tendre adolescence, Scorsese a transposé ce qu'il a vu dans cette sorte de biographie de gangster, inspirée par la vie d'un de ses oncles et qui avait pour point de départ l'amitié, au sein d'une bande, de deux personnages masculins aussi incompatibles.

Beaucoup de surréalisme est incorporé à **It's not just you, Murray** et Scorsese, remarquant sa tendance trop exagérée pour un certain esthétisme, commence à vouloir mettre sur pied un long métrage. Dès 1965, bouillonne dans sa tête l'histoire d'un gars paumé, tiraillé entre l'amour qu'il éprouve pour une jeune fille, l'amitié virile qu'il voue à sa bande et les tabous religieux hérités de l'ancienne génération. C'est déjà pratiquement **Who's That Knocking at My Door ?** qui attendra 1969 pour être distribué, après avoir passé par plusieurs versions (**Bring on the Dancing Girls** — 1965 ; **I Call First** — 1967 ; à Los Angeles, il est connu sous le titre de **J. R.**).

Entre-temps, il réalise **The Big Shave**, parabole de 6 minutes sur l'Américain moyen (un homme se rase lentement et soigneusement et finit par s'ouvrir la gorge). Conçu à l'origine comme un film comique, puis rationalisé pour devenir un film contre la guerre du Vietnam, **The Big Shave** était selon Scor-

sese « un fantasma, une vision de la mort strictement personnelle ».

Pour se changer les idées, il part pour l'Europe. Mais six mois de films publicitaires flamands à Amsterdam suffisent à le dégoûter totalement du genre. Il rentre à New York et achève **Who's That Knocking at My Door ?** en y incluant, sur la recommandation d'un ami de Bruxelles, une scène érotique volontairement surexposée et accompagnée par la musique des Doors...

\* \* \*

Martin Scorsese parle très vite. Son message doit passer et la communication avec l'interlocuteur se doit d'être immédiate. Au « Dick Cavett Show », sur la chaîne de télévision P.B.S., en compagnie de son ami Brian De Palma, c'est lui qu'on comprend le moins. La célérité de son verbe est constamment ponctuée de « you see ? », « you follow ? » ou de « you understand ? ».

Dans une entrevue récente, c'est en ces termes par exemple qu'il décrit son premier long métrage :

« Dans **Who's That Knocking at My Door ?**, chaque incident est autobiographique. Plus encore que dans **Mean Streets**. Il n'y a pas vraiment d'intrigue : J.R. tombe amoureux d'une jeune fille, mais il est toujours fourré avec ses copains, qui sont jaloux de celle-ci. Se sentant coupable, il refuse de faire l'amour avec elle sur le lit de sa mère (j'ai tourné cette scène dans la propre chambre de ma mère, avec des statues partout...). Elle ne le comprend pas. Alors il l'emmène voir **Rio Bravo** et **Scaramouche**, et là il lui désigne Angie Dickinson en lui expliquant que c'est son type de femme... Les scènes avec la bande sont à peine structurées. On voit les jeunes, vêtus de noir, jouant avec des armes, puis on les retrouve à la montagne, tout à fait déplacés et maladroits, craignant les serpents, s'invectivant. Au sommet, J.R. leur fait admirer le crépuscule. Puis bang ! on enchaîne sur la fille

disant qu'elle n'est plus vierge, J. R. refuse de l'admettre, veut croire qu'elle a été violée, rejoint ses copains au cours d'une partie orgiaque. Le lendemain, lui qui aime Percy Sledge et Ray Baretta, il la retrouve en train de lire « Tender is The Night » et d'écouter un disque de Sinatra ! Il l'embrasse, s'excuse, lui pardonne, puis la traite de nouveau de putain et casse tout. Il part rejoindre sa bande, mais en fait, il la quitte également. Tout s'écroule autour de lui. C'est ce qui m'arrivait à l'époque, et je crois que c'est la raison pour laquelle je n'ai pas réussi à faire un film intelligible. Je n'avais pas de recul... ».

C'est un peu avec la même verve et la même fureur que Scorsese traverse sa « période de cinéma militant », pourtant très brève. Il est alors professeur à l'Université de New York et, un peu comme Godard, en mai 68, il envoie des groupes d'étudiants filmer les manifestations de rues avec l'équipement de son département de cinéma. Du désordre qui suivit la fin de l'année universitaire, résultèrent des kilomètres de pellicule que Scorsese monta en dix longues nuits. Le résultat : **Street Scenes 1970**, un documentaire officiellement contre la guerre au Vietnam avec les habituels affrontements avec les forces de l'ordre, les coups de matraque et les gaz lacrymogènes.

Mais le jeune professeur de cinéma aspirait à faire enfin un film comme ceux qu'on faisait à Hollywood, comme ceux qu'il voyait continuellement, à raison de trois à cinq par semaine, lorsqu'il était plus jeune.

A Hollywood, il rencontre Roger Corman. Qui parmi les jeunes cinéastes d'aujourd'hui n'a pas rencontré Roger Corman ? A qui Roger Corman n'a-t-il pas donné sa chance ? Scorsese se voit donner la chance de « faire un film à Hollywood ». La femme de Corman est intéressée par l'autobiographie de Bertha Thompson, une syndicaliste américaine, sorte de drop-out de la Dépression, tandis que Corman envisage de donner

une suite à **Bloody Mama**. Mais Scorsese, une fois le contrat signé, réalise à sa manière **Boxcar Bertha**, le plus personnel et le plus structuré de tous les films qu'il a faits jusqu'ici.

En fait, **Boxcar Bertha** est un film qui sort totalement du commun. Tourné en 24 jours dans un bled perdu de l'Arkansas, le film est truffé de scènes inspirées de **Duel in the Sun**, de Godard (**Vivre sa vie**) et même de **The Wizard of Oz**. Une foule de détails dans les dialogues et les cadrages attirent l'attention du cinéophile et même du simple spectateur. On y retrouve la rage beaucoup plus que la folie, comme les personnages de Keitel et de De Niro dans les autres films de Scorsese, mais aussi une Barbara Hershey y trouve sans doute le rôle de sa vie avec un sourire en coin dans les moments les plus cruciaux, la longue chevelure noire négligée et le front suffisamment dégagé pour qu'on y lise angoisse et détresse.

Une fois terminé, le film a été montré avec hésitation à Samuel Z. Arkoff, le grand patron de l'American International. Corman lui aurait dit gentiment avant la projection : « Tu sais, Sam, ce n'est pas tout à fait **Bloody Mama**... » et Arkoff en est ressorti maudissant la nouvelle graine hollywoodienne qui voulait absolument faire de l'art avec les sujets les plus conventionnels !

C'est alors que Scorsese entreprend **Mean Streets** après sept ans de gestation. Avec son ami Martin Mardik, c'est la vie du ghetto d'Elizabeth Street, dans la célèbre Little Italy que Scorsese a écrit. C'est dans **Mean Streets** que le mythe Scorsese prend forme : violence dans les rues noires, règlements de compte d'une froideur d'acier, portrait d'une bande de pré-punks et d'une vie où tous les coups sont permis. La religion y est toujours présente. Le jeune Marty ne mangeait pas de viande le vendredi et pensait vraiment qu'il irait en enfer s'il man-

quait la messe. Une séquence de **Mean Streets** reflète cette crainte rituelle des choses de l'Eglise : un désaxé, se souvenant d'une leçon qui lui a été faite sur l'agonie de l'enfer, place délibérément son doigt sur la flamme d'un cierge, comme pour savoir combien de temps il peut endurer cette torture physique, céleste punition pour ses péchés. Le film veut montrer que, finalement, la vraie église, c'est dans la rue qu'il faut la trouver. **Mean Streets** représente, en tous cas pour Scorsese, la rupture définitive avec les superstitions du passé.

\* \* \*

On a tendance à considérer **Alice Doesn't Live Here Anymore** comme une diversion dans l'oeuvre brutale de Martin Scorsese. C'est une erreur. Les personnages d'**Alice** sont des personnages aux émotions fortes qui, à un moment précis de leur existence, ne savent plus que faire de leur vie, qui semblent végéter mais qui vibrent intérieurement dans cet état de transition au bout duquel on trouve en fait son identité. Tourné en 48 jours, le film fut présenté à Cannes et permit à Ellen Burstyn (véritable instigatrice du projet) de remporter un Oscar à Hollywood. Scorsese avantagea quelques prises de vues à la main pour qu'on se souvienne de sa touche (pour les super-initiés, experts dans la reconnaissance de son style) et permit à Harvey Keitel de jouer son numéro de névrosé dans une scène d'une violence qui sembla inouïe en comparaison du ton plus ou moins mélancolique de tout le film. Dans **Alice**, ce sont les relations mère-fils qui intéressaient particulièrement le cinéaste. (C'est d'ailleurs par une scène tournée dans une cuisine où sa propre mère, Catherine Scorsese, prépare une sauce, que s'ouvre **Italianamerican**, le documentaire qu'il réalisa en 1975 pour la National Endowment for the Humanities, à l'occasion du bi-centenaire des Etats-Unis).

Lorsqu'il s'agira la même année de

mettre en images le scénario de Paul Schrader **Taxi Driver**, Scorsese retrouve le climat de **Mean Streets**. A nouveau, c'est l'enfer d'une ville devenue inhumaine pour ce chauffeur de taxi qui souffre d'insomnie. Rejeté par une fille trop belle pour lui, condamné à la solitude dans une cité dont il découvre petit à petit les bassesses et la corruption, Travis Bickle tentera d'assassiner un candidat aux élections primaires en pleine campagne électorale, puis voudra sauver de la détresse une prostituée de treize ans qui n'a pas envie d'être sauvée, pour finir par être reconnu héros avec photo en première page dans la presse quotidienne. Bernard Herrmann viendra signer une partition musicale de très grande classe et Robert De Niro, ami de longue date du metteur en scène, prouvera son très grand talent d'acteur.

Le fait que Scorsese se met ensuite à tourner **New York New York** n'a rien de surprenant pour cet expert de la grande ville. La surprise, c'est que le film sera entièrement tourné en Californie. Il ne s'agira pas d'un film sur la ville en elle-même, mais plutôt de l'histoire d'amour entre un saxophoniste et une chanteuse avec, en arrière-plan, le New York « glamour » des années 30 et 40. « C'était intéressant, dira-t-il, d'être New-Yorkais dans les années 40 et de voir des films sur New York. En fait, ils étaient tous tournés à Hollywood. Ça leur donnait du mystère, du charme et une certaine fantaisie. Les rues étaient trop propres : ce devait être des studios où on tournait ce qui était censé se passer en extérieurs. Les night-clubs étaient gigantesques, avec des scènes surélevées, agrémentées de faux gratte-ciel à l'arrière-plan. Mais ça ne me choquait pas de reconnaître que ce n'était pas ma ville. J'y croyais. Lorsque j'étais jeune, j'étais influencé par le réalisme que m'enseignait l'écran de cinéma. »

L'histoire de **New York, New York** est devenue, tout au long des vingt-deux se-

maines de tournage (au lieu des quatorze initialement prévues), la chronique de la vie privée de Scorsese, son mariage et son échec. A ses yeux, la ville devenait laide, mais en réalité c'était l'image qu'il avait de lui-même qui s'assombrissait.

Ici aussi, tout comme dans **Mean Streets** ou **Taxi Driver**, la sous-culture est examinée, l'underground de la grande métropole. Les musiciens dans **New York**, comme les personnages dans **Mean Streets**, sont considérés comme des hors-la-loi. Ils vivent dans leur propre monde clos. Et Jimmy Doyle, dans sa belle chemise bleu hawaïen genre Floride, est un paumé à qui la cour qu'il entreprend pour Francine Evans vient donner un semblant d'existence.

La fin d'une époque, c'est dans **American Boy** et **The Last Waltz** que Scorsese l'illustre. Dans le premier, court métrage d'une heure, le cinéaste fait le portrait de Steve Prince, 25 ans, neveu du directeur de l'agence artistique William Morris. Ce jeune « a survécu » aux années 60. Il a été fasciné par les armes à un moment de sa vie (comme le héros de **Taxi Driver**), a même tué un homme, a « fait » quatre ans d'héroïne, a organisé des concerts de rock, s'est marié, a divorcé. « Regarder Steve Prince, qui est parfois très difficile, un peu fou, puéril, enfantin et drôle, c'est une manière de regarder l'Amérique d'aujourd'hui. Et c'est impressionnant. »

Lorsque Martin Scorsese revoit son film **The Last Waltz**, il reconnaît également des survivants d'un monde différent. Le groupe The Band n'est plus, mais pendant seize ans, il fut, et Scorsese a mis sur film leur dernier concert au Winterland de San Francisco, en automne 1976. L'impossible mode de vie dans une Amérique qui semblait se détériorer à vue d'oeil a conduit les cinq membres du groupe à se séparer non sans avoir une dernière fois tiré leur révérence dans un spectacle extraordinaire

où tous les grands de la musique sont venus leur rendre hommage. Des détails font encore pleurer le cinéaste lorsqu'il revoit son film : le grand chapeau de Bob Dylan, Neil Young trébuchant sur les micros des autres, le profil romantique de Robbie Robertson . . .

« **The Last Waltz** est le seul de mes films que je peux voir et revoir sans me lasser, pour laisser couler une larme à un moment, pour rire à un autre ou simplement pour écouter de la bonne musique. J'aime la manière dont le film a été tourné. Très simplement. Pas de « split-screen », pas de trucages. Ces gars sont vraiment les meilleurs. Ce qu'ils m'ont offert avec leur musique, j'ai voulu le leur rendre, comme un cadeau. J'ai essayé de regarder **Mean Streets** l'autre soir à la télévision et je n'ai pas pu. J'aime beaucoup **Mean Streets**, mais je ne sais pas, c'est très personnel, très douloureux. Chaque fois que je le regarde, quelqu'un se fait tabasser. **The Last Waltz** est le seul qui puisse totalement me détendre et me divertir. »

## FILMOGRAPHIE

### Courts métrages

- 1963 — What's a Nice Girl like you doing in a Place like this ?
- 1964 — It's not you, Murray
- 1967 — The Big Shave
- 1975 — Italianamerican
- 1977 — American Boy

### Longs métrages

- 1969 — Who's That Knocking at My Door ?
- 1970 — Street Scenes 1970
- 1972 — Boxcar Bertha
- 1973 — Mean Streets
- 1974 — Alice Doesn't Live Here Anymore
- 1975 — Taxi Driver
- 1977 — New York, New York
- 1978 — The Last Waltz
- 1979 — Raging Bull (en tournage)