

Martin Scorsese L'oeil mouvant

Marie-Claude Loiselle

Numéro 61, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22546ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (1992). Martin Scorsese : l'oeil mouvant. *24 images*, (61), 23–27.

Martin Scorsese:

L'OEIL MOUVANT

par Marie-Claude Loïselles

Lorsque l'on évoque ce qui fait la touche particulière du cinéma de Scorsese, c'est à la mobilité de sa caméra que l'on pense. Si les travellings et divers mouvements d'appareil exhibent ce qu'il y a de plus flamboyant chez ce cinéaste, ceux-ci ne constituent pourtant qu'un des aspects d'un travail sur le cadre et l'espace aussi diversifié que cohérent d'un film à l'autre. Bref panoramique sur l'art du cadre chez Scorsese.



Jake La Motta
(Robert De Niro)
dans *Raging Bull*.
«... une conscience
aiguë du cadre.»

Dans *Raging Bull*, probablement le plus beau film réalisé par Martin Scorsese - à la fois le plus maîtrisé et le plus sobre -, un long plan, qui succède à la défaite fatale de Jake La Motta (Robert De Niro), champion mondial de boxe, est hautement représentatif de la conscience aiguë du cadre que possède ce cinéaste. De l'intérieur du ring, la caméra longe les câbles qui le circonscrivent dans un mouvement continu vers la droite. Elle glisse au passage sur un homme qui passe à l'intérieur du ring, puis sur les membres de l'équipe adverse qui se réjouissent. Progressivement, elle se rapproche d'un des câbles jusqu'à le saisir en très gros plan et vient s'immobiliser à cet endroit du câble souillé d'où coule le sang de La Motta. Les mouvements d'appareil, peu nombreux dans *Raging Bull*, sont toujours porteurs d'un sens bien précis. Ainsi, dans ce moment pivot du film, ce travelling se trouve entièrement tendu vers l'ultime plan de la séquence, tel un objet projeté qui dans l'élan de sa trajectoire gagnera en force d'impact.

Scorsese est un des cinéastes américains sachant le mieux user du rapport entre la caméra et le réel filmé pour mettre en relief les éléments signifiants du récit. Chaque plan semble apporter la réponse la plus brillante aux questions essentielles du cinéma: où placer la caméra? dans quel angle? comment faire entrer un personnage dans le champ? la caméra doit-elle bouger ou bien demeurer fixe alors que les personnages, eux, bougent? Rien n'apparaît plus étranger à Scorsese que l'arbitraire. Chaque plan témoigne d'un réel plaisir de cadrer et de mouvoir la caméra dans un espace, puisque c'est toujours et infailliblement le lieu et l'angle adopté par la caméra qui permettra au sens profond de ce qui nous est donné à voir de percer l'écran, mais également à la mise en scène de prendre forme, et de se déployer. Que



Jake La Motta (Robert De Niro) dans *Raging Bull*

reste-t-il de la position choisie pour un acteur dans un décor ou de son déplacement, aussi élaboré soit-il, s'il est mal filmé? si, entre la caméra et cet acteur, ce lieu, ne s'établit pas un véritable rapport de fusion par une sorte d'adhérence du cadre au sujet? (ne pas confondre adhérence avec absence de distance).

Tout autant classique que novateur, le cinéma de Martin Scorsese n'est pas exempt, sinon de contradictions, du moins de tensions (présentes à plusieurs niveaux mais que nous ne pourrions pas tous évoquer ici); ce qui, au-delà de la richesse de la dimension formelle, fait aussi son intérêt.

L'espace d'une ville

Ce cinéaste est également le cinéaste d'une ville: New York. La plupart de ses films se situent au cœur même de cette métropole. Plusieurs, comme *Taxi Driver*, *New York, New York*, *After Hours*, *GoodFellas* mais aussi le moyen métrage du film collectif *New York Stories* (*Life Lessons*) font littéralement corps avec elle. Le travail d'un artiste est toujours intrinsèquement lié au lieu dans lequel il crée, jusqu'à modeler les structures mêmes de sa vision et sa façon de représenter ce qu'il met en scène. L'œuvre de Scorsese, elle, est fortement façonnée par la configuration de New York: ville

rissée de rues enclavées entre des immeubles écrasants. Ainsi, Scorsese privilégie presque toujours les cadres plutôt fermés dont l'on ressent assez fortement les limites aux extrémités de l'écran. Ce type de cadrage n'est certainement pas étranger au lieu physique où les films se situent et s'alimentent, à l'intérieur duquel le regard est toujours limité, où il n'est jamais possible de «voir large».

Or, pour embrasser un espace plus large, Scorsese choisit de déplacer la caméra, de la faire se mouvoir par ces longs travellings ou panoramiques qui constituent une des figures caractéristiques du langage scorsesien - quoiqu'il n'en fasse jamais un usage systématique. Bien qu'une image mouvante attire souvent davantage l'attention sur ce qui l'anime que sur la façon dont les corps et les objets s'organisent dans l'espace, il ne faut toutefois pas confondre cadre et composition avec statisme. Tout mouvement d'appareil engage à chaque seconde la présence d'un nouvel espace, non moins organisé et structuré que peut l'être un plan fixe, qui appelle un recadrage continu. Ainsi, la notion de cadre est aussi profondément liée au cinéma qu'à l'art pictural.

La volonté d'embrasser l'espace n'est toutefois pas la seule raison appelant ces mouvements d'appareil puisque ceux-ci

deviennent en quelque sorte un prolongement formel de la quête ou de la mouvance intérieure des personnages; mouvance vers le dépassement de certaines limites par l'accomplissement d'un défi, qu'il soit moral (*Taxi Driver*), physique (*Raging Bull*), artistique (*Life Lessons*), sportif (*The Color of Money*), social (*GoodFellas*) ou spirituel (*The Last Temptation of Christ*)¹. Les seules fois où il n'y a pas prédominance de ces grands mouvements - dans *Raging Bull* et *The King of Comedy* -, la raison en est précise et aisément identifiable: dans le premier cas, pour mettre davantage en relief l'im-

pect émotif des combats pour le personnage en alternant entre un montage très nerveux au moment des matchs et un montage beaucoup plus lâche en plans fixes pour les autres séquences; dans le second cas, pour se rapprocher le plus possible - en accord avec le sujet - d'un type de cadrage proprement télévisuel.

Dans *Taxi Driver*, les mouvements d'appareil sont avant tout ceux du déplacement du taxi de Travis Bickle (Robert De Niro), sillonnant la ville comme dans un long travelling perpétuel. La vie de la rue nous apparaît vue de l'intérieur du véhicule, ce qui additionne au cadre naturel de l'image un deuxième cadre déterminé par les limites de la fenêtre à travers laquelle le plan est enregistré.

Quoiqu'il s'agisse d'une des rares séquences de *Taxi Driver* construite à partir de plans à peu près statiques, la première apparition d'Iris (Jodie Foster), la jeune prostituée que Travis libère de son souteneur à la fin, constitue un exemple particulièrement élaboré de cette utilisation du cadre dans le cadre puisqu'il y exploite trois types de cadrage différents: les plans pris à travers le pare-brise avant (associant Travis et Iris dans le champ), les plans où l'on aperçoit ou les yeux de Travis, ou le visage d'Iris dans le rétroviseur (plans permettant d'annoncer une

montée de tension), et finalement ceux pris à travers la fenêtre des portières avant ou arrière. Un tel découpage montre bien l'ingéniosité dont fait preuve Scorsese dans l'exploitation d'espaces - qu'ils soient vastes ou très restreints comme ici - permettant, dans certains moments stratégiques, de mettre en relation de façon non convenue deux ou plusieurs personnages.

Autre exemple remarquable de cette union d'un espace - où se joue un moment de tension - et de la caméra, est ce plan-séquence situé vers le début de *The Last Temptation of Christ*, au moment où Jésus quitte sa ville, Nazareth. Celui-ci marche au bord d'un lac. La caméra le suit de face. Il se retourne comme si quelqu'un le suivait. La caméra avance lentement en direction de l'endroit indiqué par son regard. Au bout d'un instant, elle pivote vers la gauche (volant au passage un plan fugace de l'eau) et vient réinscrire dans le plan Jésus qui regarde toujours fixement dans la même direction. Il se remet à marcher. La caméra le filme de dos. Une seconde fois il se retourne et la caméra à nouveau panote puis recule pour le prendre de dos en train de regarder. Il se retourne enfin face à la caméra et continue de marcher. Soudain, il s'écroule sur le sol. La caméra monte au-dessus de lui pour venir le dominer en plongée. Il ne fallait rien de plus que cette mise en scène épurée et élégante - bien que celle-ci soit techniquement complexe - pour traduire le malaise ainsi que le sentiment de cette présence (divine) qui dès lors le tourmentera.

Stratégie du regard

Si les personnages de Scorsese sont toujours motivés par un désir d'aller plus loin, de se surpasser et de dépasser les limites apparentes du quotidien (souvent par des gestes spectaculaires), il y a également de film en film, la forte présence des murs - nous avons déjà évoqué plus haut ceux des rues de la ville -, symboles d'une



Travis Bickle (Robert De Niro) dans *Taxi Driver*. Jeux de cadre dans le cadre.

barrière psychologique plus que matérielle, avec lesquels ils doivent vivre mais contre lesquels constamment ils se battent. Ainsi, chez Scorsese, les lieux choisis, tout autant que le langage formel, sont là pour fournir des indices sur ce que les personnages éprouvent intérieurement et sont souvent, ou chargés d'un sens métaphorique, ou filmés de façon à ce qu'une « épaisseur » signifiante s'y superpose. Par exemple, le long couloir enclos de murs blancs qui, dans *Raging Bull*, conduit Jake La Motta au ring où ce soir-là il deviendra champion du monde; une des seules séquences du film tournée en travelling. L'addition ici d'un lieu (le couloir) et de ce long mouvement qui l'accompagne « émotivement » jusqu'au combat, accentue davantage encore l'importance fatidique de ce moment où il devra se surpasser.

De plus, on trouve dans plusieurs films ces plans où la caméra, à un mètre à peine d'un mur, glisse sur la surface, comme cette séquence de *Taxi Driver* où la caméra nous fait découvrir un à un les objets usuels de la chambre de Travis. Le travelling débute par un long mouvement sur un mur, puis se poursuit sur un miroir où l'on aperçoit furtivement Travis, des chaudrons sur une tablette, un lit où sont éparpillés des journaux, et se termine sur Travis assis à une table, en train d'écrire.

Un plan très semblable apparaît aussi dans *Life Lessons*. La caméra prend Lionel (Nick Nolte) en plongée à travers le trou dans le mur de la chambre de Paulette (Rosanna Arquette) qui donne sur l'atelier. Elle recule à l'intérieur de la chambre, puis se met à glisser lentement vers la gauche. Elle filme un mur puis l'autre, tout autour de la pièce, jusqu'au visage de Lionel dans l'entrebâillement de la porte. Ce lent travelling est d'autant plus chargé de sens qu'on connaît l'importance du mur dans l'étrange liaison de Lionel avec Paulette, soutenue par le masochisme et la fascination. Ce mur est au centre du récit: il les sépare l'un de l'autre dans l'espace, mais vient en outre matérialiser la distance que Paulette met entre eux; distance qui le torture mais dans laquelle il puise aussi sa force créatrice². La caméra, suivant le regard de Lionel, nous ramène constamment vers ce mur et le trou béant sur la chambre de Paulette, comme avec ce jeu de ballon-panier par exemple (le panier accroché précisément sous le trou). La caméra cadre tantôt le mur, tantôt Lionel filmé en plongée de l'ouverture dans le mur. Dans la séquence suivante, Lionel est debout devant sa toile. La caméra le cadre en plan-pied, puis se rapproche rapidement de son visage dont les yeux ne quittent pas le trou. Dans le plan suivant, la caméra cadre le mur puis glisse vers lui,

précédant - sans qu'on le voit - les pas de Lionel.

Ces parois sont parfois présentes, dans certains films, sous forme de miroirs. Surface matérielle infranchissable, le miroir donne l'illusion de perspective, l'illusion d'ouverture dans un lieu clos. Tout comme le mur, son utilisation n'est jamais aléatoire ou (rarement) pur effet de style. S'il joue certes un rôle à l'intérieur d'une stratégie de mise en scène - il permet d'ouvrir l'espace -

il offre aussi à Scorsese une façon de traduire ce qui se passe souterrainement au niveau du récit. Il est donc un objet encore une fois éminemment symbolique.

Dans *New York, New York* par exemple, le miroir est utilisé dans les deux scènes de retrouvailles entre Francine (Liza Minelli) et Jimmy (Robert De Niro). Il vient ainsi souligner le caractère illusoire de ces moments qui pourraient laisser croire à une union encore possible. Dans la séquence du retour de tournée de Jimmy, la caméra filme d'abord Francine qui passe du premier plan - où elle installait au mur un miroir - au second plan, alors qu'elle entre dans le reflet. À ce moment, la caméra effectue un léger travelling pour pénétrer dans le miroir vers le couple qui s'enlace. L'autre séquence se situe vers la fin du film, alors que Jimmy vient voir Francine dans sa loge après plusieurs années de séparation. Francine est face à un miroir. La caméra cadre un seul de ses yeux en extrême gros plan. Des gens massés à la porte discutent dans le couloir à l'arrière-plan. Jimmy entre tout à coup dans le champ en se frayant un chemin à travers eux. La caméra toujours immobile filme l'oeil de Francine qui, dans le reflet, le regarde s'approcher. Le miroir est d'ailleurs employé de façon fort différente à l'intérieur des deux séquences. Dans un premier temps, le couple s'étreint mais c'est la caméra qui établit une distance en ne nous donnant accès qu'au double, au reflet de l'étreinte. Dans un second temps, alors que leurs chemins sont beaucoup plus profondément séparés, le miroir n'intervient plus entre eux et le spectateur



Rupert Pumpkin (Robert De Niro) dans *The King of Comedy*.
«Un film entièrement cadré en plans moyens et fixes.»

mais entre eux deux; c'est par l'intermédiaire du miroir qu'aura lieu leur premier contact.

Dans *Life Lessons* - réalisation souvent oubliée et qui pourtant, témoigne de la virtuosité du cinéaste qui a su ici exploiter et rendre en images les tensions cachées du travail de création et s'arrêter au seuil de la gratuité de style, tout près d'y glisser mais n'y cédant pas comme il l'a fait dans *The Color of Money* ou *Cape Fear* -, Scorsese poussera plus loin encore la sophistication du cadrage grâce à l'utilisation du miroir. C'est ainsi qu'il filme la scène qui fera définitivement basculer la relation entre Paulette et Lionel (la crise de jalousie pendant le vernissage) par un habile champ contrechamp où les deux personnages ne seront jamais cadrés un en face de l'autre, bien qu'ils le soient en vérité. Par l'utilisation d'un miroir situé sur le mur du fond d'une pièce très petite, il montre tantôt l'un, tantôt l'autre en reflet mais sans qu'on ait jamais véritablement l'impression qu'ils sont ensemble, dans un même espace. Un plan montre Lionel à droite de l'écran. Il s'adresse à Paulette mais celle-ci apparaît derrière son épaule, dans le miroir. En contrechamp, Paulette est cadrée de telle façon qu'elle se retrouve le nez presque collé au bord de l'écran. Elle est tournée ici encore vers Lionel mais la caméra nous le montre derrière elle, dans le miroir. Ainsi sera évoqué, par ce jeu inusité mettant en oeuvre l'interaction du reflet et du cadrage, le désaccord irréparable entre les deux personnages.

Nous aurions également pu mention-

ner l'emploi du miroir au plafond de la Langford Production de *The King of Comedy*, le rôle du miroir dans la scène de l'entraînement de Travis Bickle dans *Taxi Driver* ou encore de celui qui apparaît dans la séquence finale de *Raging Bull*, mais ces trois exemples suffisent à démontrer combien une paroi réfléchissante peut devenir beaucoup plus que cela. Celle-ci permet, en se mariant au jeu de la caméra, de faire d'une simple scène de

retrouvailles ou de dispute, un véritable point stratégique où le récit bascule.

Deux films majeurs de Scorsese restent également absents de ce tableau: *GoodFellas* et *The King of Comedy*; c'est avant tout que ces deux films constituent, d'une certaine façon, des cas d'exception dans l'oeuvre du cinéaste. Il est complexe de parler de *GoodFellas* en quelques lignes puisque, s'il s'agit d'un film d'une grande rigueur et extrêmement brillant, il apparaît également comme le film le plus classique de son auteur, loin des débordements de style auxquels on assiste parfois chez ce cinéaste. Pour *The King of Comedy*, Scorsese a eu recours à des choix radicalement différents. Dans l'esprit même de l'histoire de ce «stand up comic», Rupert Pumpkin (Robert De Niro) qui cherche par tous les moyens à se placer «au centre de l'écran» (au sens propre du terme) en remplaçant Jerry Langford, animateur d'un «talk show» télévisé, le film est entièrement cadré en plans moyens et fixes, semblables à ceux employés par la télé. Ce choix, contrairement à ce qu'on pourrait croire, n'a ici rien de banal car il met en image de façon implacable et tragique la substitution du réel par une image déréalisée et vide. Sous des dehors burlesques, *The King of Comedy* demeure pourtant le film le plus pessimiste du cinéaste.

Les jeux de la forme

Le danger qui guette tout cinéma formellement très brillant est de verser dans une sophistication extrême de l'image qui ne se met à exister que pour



Paulette (Rosanna Arquette) et Lionel (Nick Nolte) dans *Life Lessons*. «Rendre en images les tensions cachées du travail de création.»

elle-même; à cela, Scorsese n'échappe pas toujours. C'est le cas de *Cape Fear*, son plus récent film, où chaque effet, qu'il soit visuel ou sonore, semble poussé à son déploiement le plus exagéré: travellings et zooms extrêmement rapides, utilisation dans un même plan d'un très gros plan déformant et d'une profondeur de champ très marquée, ainsi que quelques autres prouesses techniques où ne subsiste qu'un agressant fétichisme de l'image. D'autres films tels *The Color of Money*, ou même *New York, New York*, ne sont pas non plus exempts de ces effets de style débordants, bien qu'ils n'atteignent jamais le degré de gratuité vers lequel *Cape Fear* dérape.

On ne cesse de le dire, mais nous ne le rappellerons jamais trop, de plus en plus, le cinéma aujourd'hui, par soumission à la tyrannie de la digestion facile, courbe l'échine sous le poids de la banalité et des effets trop appuyés. Une majorité de cinéastes se contentent de raconter des histoires en «faisant des images», au sens le plus primaire du terme, tournant le dos au fait qu'au cinéma, le rapport au réel est déterminé par une lumière, un mouvement - dans le plan ou par l'union des plans - et un cadre précis.

Il devient d'autant plus important,

face à cela, de rappeler l'importance de - rares - cinéastes qui, tel Scorsese, même s'ils sont parvenus progressivement à souder un lien étroit avec un large public, ont toujours poursuivi un travail formel rigoureux. Nous n'avons évidemment traité ici que du cadre et de la direction photo au sens strict; cela apparaissait impossible sans évacuer la cohérence des films, ce qui prouve aussi combien, souvent chez les cinéastes les plus intéressants, le jeu de la caméra, la mise en scène ainsi que le contenu narratif et signifiant sont étroitement liés et indissociables les uns des autres. ■

1. Presque tous les films sont également traversés, au second plan, par une dimension spirituelle et morale à travers le thème bien connu chez Scorsese de la rédemption

2. On reconnaît bien ici la présence de cette pulsion auto-destructrice du personnage présente dans presque tous les films de Scorsese.

LES DIRECTEURS PHOTO DE MARTIN SCORSESE

Taxi Driver (1976).....	Michael Chapman
New York, New York (1977).....	Laszlo Kovacs
Raging Bull (1979).....	Michael Chapman
The King of Comedy (1983).....	Fred Schuler
After Hours (1985).....	Michael Ballhaus
The Color of Money (1986).....	Michael Ballhaus
The Last Temptation of Christ (1988)...	Michael Ballhaus
Life Lessons (1989).....	Nestor Almendros
GoodFellas (1990).....	Michael Ballhaus
Cape Fear (1992).....	Freddie Francis