Document generated on 10/12/2024 1 a.m.

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Invitations aux voyages

Jean-Philippe Gravel

Volume 20, Number 2, Spring 2002

URI: https://id.erudit.org/iderudit/33292ac

See table of contents

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)
1923-3221 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gravel, J.-P. (2002). Invitations aux voyages. *Ciné-Bulles*, *20*(2), 38–39.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Invitations aux voyages

PAR
JEAN-PHILIPPE GRAVEL

«Merci Monsieur Scorsese!». Ainsi se titre le mot d'ouverture de Robert Daudelin dans ***la Revue de la Cinémathèque*** (janvier-février 2002, n° 67), affaire de souligner la remise tout à fait méritée du premier prix de la Fédération internationale des archives du film à Martin Scorsese. Saluant donc au passage en Scorsese moins le cinéaste que le cinéphile actif, M. Daudelin porte à l'attention générale la longue activité de ce cinéaste-cinéphile, à la fois mécène et militant, engagé depuis longtemps dans la préservation et la promotion du patrimoine cinématographique mondial. En effet, pour la défense du cinéma, l'activité de Scorsese est impressionnante: campagne contre la détérioration de la pellicule couleur, création de la Film Foundation, restauration de films, préfaces de livres: plus que les autres cinéastes de sa génération, les Coppola, De Palma et Cie, l'engagement de Scorsese envers le cinéma passe par la promotion des œuvres. Cette entreprise se jalonne tant par la restauration de quelques classiques (**Belle de jour**, **Manuscrit trouvé à Saragosse**) que par celle, à la fois pédagogique et autobiographique, de deux documentaires sur le cinéma: **A Personnal Journey with Martin Scorsese Through American Movies** (1995) et **Il Mio Viaggio in Italia** (**Mon voyage en Italie**, 1999).

Ces deux documentaires, où un didactisme éclairé se mêle à la passion, ne seraient sans doute pas les mêmes si Scorsese ne vivait pas déjà un assez beau compagnonnage, discret mais constant, avec le documentaire. Alors que ses fictions vacillent toujours entre l'appropriation de projets de commande (rappelons par exemple que la réalisation de **Raging Bull** importait, à l'origine, beaucoup plus à Robert De Niro qu'à Scorsese) et certains projets personnels, c'est par le documentaire que Scorsese se fait proprement autobiographique. Ce qui explique peut-être encore que certains critiques saluent **Italianamerican** comme son meilleur film, ou son plus révélateur, alors qu'il ne s'agit «que» d'un film tourné en un après-midi autour de la table familiale, ou que Scorsese lui-même évoque le tournage de **The Last Waltz**, *a priori* (et *a priori* seulement) un simple «film-concert», comme celui qui lui aurait procuré la plus grande jubilation.

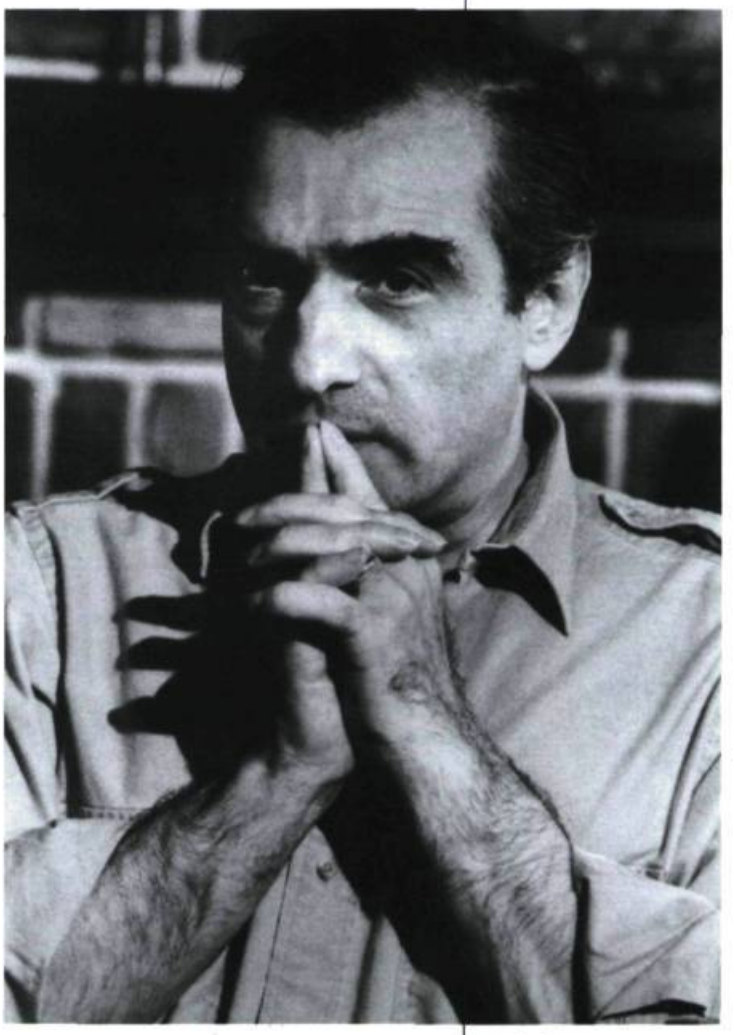
Aussi de la même façon (son titre l'indique) le «voyage» de Scorsese au cœur du cinéma américain en dit autant sur l'homme et son cinéma que sur le répertoire qu'il aborde. Décrivant son entreprise comme «la visite d'un musée imaginaire», Scorsese y avoue sa passion pour les films licites et illicites, aborde trois westerns de John Ford (**Stagecoach**, 1939; **She Wore a Yellow Ribbon**, 1949; et **The Searchers**, 1956) comme témoins des glissements idéologiques de la conception que l'Amérique a d'elle-même, et associe étroitement sa découverte du cinéma avec celle de l'interdit. La vision, à quatre ans, d'un film au demeurant mineur et annoncé par un interdit de l'Église (**Duel Under the Sun** de King Vidor) l'incite à parler du cinéma comme d'une machine de séduction et de terreur, et dans ce petit film scandaleux Scorsese dénote «une imagerie hallucinée» et une ambiguïté morale (comment l'héroïne peut-elle tomber amoureuse d'un brigand?) qui marqueront ses propres films.

Contournant des classiques comme les films de Hitchcock parce qu'on lui a déjà consacré de nombreuses études, Scorsese se fait le défenseur ici tant du cinéma des grands studios (les films de Minelli, de Ford, les productions de Selznick) que des «films obscurs», parfois plus inspirants: les Samuel Fuller, Irving Lerner, Jacques Tourneur. Mais l'analyse passe plus souvent par l'évolution des genres que des œuvres individuelles, et le *musical*, le western et le film noir, trois genres aujourd'hui peu fréquentés (particulièrement le *musical* et le western), ont droit à une analyse rétrospective où Scorsese pointe les origines de ses propres thèmes de prédilection: la quête de rédemption, la séduction et l'omniprésence du mal, ou les rapports difficiles entre tempéraments créatifs.

Fascinant, ce parcours semble aussi constituer une réponse à la «politique des Auteurs», établie par la critique des ***Cahiers du cinéma*** en fréquentant les mêmes films. Scorsese y réinsère dans

l'équation l'apport et l'identité forte des studios, le climat social de l'Amérique et les contraintes de production, comme pour esquisser cette «sociologie du cinéma» dont rêvait André Bazin en réponse aux limites du culte de l'Auteur. Se demandant d'emblée «comment on peut survivre en tant que cinéaste» sous les contraintes de l'industrie, Scorsese, en décrivant celui-ci comme le «contrebandier» de ses hantises personnelles à travers des genres codés, semble également faire allusion à son propre état de cinéaste pigiste engagé par différents studios.

Incursion fascinante et révélatrice, ce «voyage américain» demeure un incontournable exposé tant sur le thème du «cinéma et société» qu'on enseigne dans les cégeps que par l'autoportrait que fait Scorsese par le biais de son histoire de cinéphile. Cependant, cette approche s'avère d'emblée moins «signée» et personnelle dans **Mon voyage en Italie**, documentaire inachevé (on y annonce la venue d'un autre volet, traitant des films de la fin des années 1960 et des années 1970, passant de Fellini aux films de Dario Argento, ce qui promet) et coproduit par Giorgio Armani. Cela sans doute parce que Scorsese y parle de ses origines lointaines, qu'il aborde un répertoire moins habité par des films «obscurs» que par une série de classiques, des films de De Sica et aux premiers Fellini. Le contenu autobiographique arrive de biais, lorsque Scorsese compare sa jeunesse dans la Petite Italie à celle des **Vitelloni**, ou évoque comment, vus sur l'écran de la télé familiale, les films néoréalistes, en dépit d'une image bas de gamme et assombrie, gardaient toute leur force dramatique.



Martin Scorsese
(Photo: Phil Caruso)

Or, comme pour répondre à ces mauvaises conditions initiales, **Mon voyage en Italie** étonne par le temps qu'il se donne pour approcher les films. Quelques titres majeurs, comme **8 1/2** ou **Umberto D.**, sont racontés par Scorsese au fil d'extraits qui peuvent excéder la durée d'un quart d'heure; conscient, peut-être, de la moins grande disponibilité des films, **Mon voyage en Italie** aborde moins de titres mais plus longuement. Et si le film se fait l'annonce d'un mouvement massif de restauration, on ne s'en plaindra pas: pour l'auteur de ces lignes, et pour quantité de spectateurs, le film est bien la première occasion de voir à quoi ces films peuvent ressembler lorsqu'ils sont projetés avec des bonnes copies dans des conditions décentes.

En somme, ces deux «voyages» sont loin de n'être que des périples nostalgiques. Bien au contraire, ils cherchent à redonner au «répertoire» leur constante actualité, à relancer la curiosité cinéphile et à rappeler que le cinéma américain ne se limite pas au régime hollywoodien d'aujourd'hui et que le cinéma italien a déjà bel et bien existé. Et il ne faut certes pas être aspirant ou apprenti cinéaste pour retenir la leçon qu'énoncent admirablement ces deux documentaires: qu'un film sera toujours le produit d'un milieu et d'un certain temps historique; qu'il est aussi un mode de connaissance, de soi et du monde. Peut-être pourrais-je finir ces lignes en me rappelant la réception houleuse d'un article dans l'hebdomadaire ***Ici*** où je mettais en doute certains choix de rétrospectives de la Cinémathèque québécoise à l'occasion d'un cycle sur Jean-Daniel Pollet, en émettant qu'il serait maintenant agréable de voir passer, sur les écrans de cette honorable institution, davantage des films qui font partie du répertoire préparé par Scorsese dans son voyage au travers du cinéma américain: présenter l'intégrale de Robbe-Grillet, c'est bien, mais cela serait encore mieux si ces rétrospectives pointues côtoyaient plus souvent les films de Minelli, de Kazan ou de Tourneur... ■