

Temps perdu, temps retrouvé *Once Upon a Time in America* de Sergio Leone

Marie Claude Mirandette

Volume 39, Number 2, Spring 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95244ac>

[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

Mirandette, M. C. (2021). Temps perdu, temps retrouvé / *Once Upon a Time in America* de Sergio Leone. *Ciné-Bulles*, 39(2), 40–45.



Histoires de cinéma **Once Upon a Time in America** de Sergio Leone

Temps perdu, temps retrouvé

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

Au crépuscule d'une vie de cinéma, Sergio Leone réalisait le grand film sur l'Amérique dont il avait tant rêvé. Ce projet démesuré, qui l'avait habité 15 années durant, existait enfin. Mais ce qui devait s'avérer son testament cinématographique ne se fit pas sans heurts. Longuement ovationnée lors de sa présentation hors compétition au Festival de Cannes en 1984, cette élogie de l'Amérique du XX^e siècle, à l'espace-temps fragmenté, allait sortir aux États-Unis dans une version amputée de 90 minutes, entièrement remontée selon une trame chronologique qui en modifiait irrémédiablement le sens. Leone tenta en vain d'empêcher ce massacre, qu'il éprouva comme une félonie de la part de ses financiers. Aux dires de plusieurs, cette trahison aura brisé le cœur de ce colosse aux pieds d'argile jusqu'à précipiter les problèmes cardiaques qui devaient l'emporter quelques années plus tard. Conséquemment, il n'assistera pas à la réhabilitation tardive de cette « œuvre somme », laquelle fut tributaire des éditions « collector » de même que de la version *remasterisée* présentée dans le volet Cannes Classics en 2012¹. Retour sur un film devenu cultissime, ultime chef-d'œuvre d'un petit Romain de Trastevere, amoureux fou d'une certaine Amérique et de son cinéma auxquels il consacra ses plus belles années. Et l'essentiel d'une filmographie aux œuvres rares — à peine huit films —, mais à l'image de leur créateur, toujours amples et généreuses.

L'idée de ce projet au long cours émergea en 1967; alors que Leone complétait **Le Bon, la Brute et le Truand**, il entreprit la lecture de *The Hoods* d'Harry Grey (1953), récit d'un petit criminel juif new-yorkais. Si le style l'enthousiasma assez peu, la perspective que ce roman soit l'autobiographie d'un authentique gangster lui parut nettement plus excitante, même si son auteur n'était pas une grosse pointure du crime organisé. Ce qui le captiva d'abord, c'était la chronique de l'enfance de Grey dans les quartiers pauvres de New York, qui entraînait en résonance avec ses jeunes années dans un *rione* populaire romain. La portion consacrée au « milieu » lui sembla, quant à elle, truffée de clichés plus ou moins inspirés des *pulps* et des films de série B. Loin de concevoir cela comme un frein, Leone vit le profit qu'il pouvait en tirer, arguant « [...] qu'à partir du moment où l'imaginaire prenait

autant le dessus sur la réalité, au point que l'auteur croyait faire du neuf avec les stéréotypes les plus courants, c'est que nous étions vraiment au cœur du mythe. Et, à cet instant, je compris qu'il fallait faire le film sur cette idée-là... J'avais

Les choses bougèrent en 1981 grâce à Arnon Milchan, un milliardaire israélien devenu producteur, qui permit à Leone de relancer son projet. Et de rencontrer Robert De Niro, qui tournait alors dans un autre film d'un poulain de son écurie : *The King of Comedy* de Martin Scorsese. Avec ses effluves de Chandler, Hammett et Dos Passos, le scénario fut achevé en octobre de la même année; il faisait 317 pages. Leone pouvait désormais commencer à imaginer son premier tournage en plus de 10 ans.

trouvé la bonne direction. Il fallait faire un hommage au genre noir et un hommage au cinéma »².

Pendant plus d'une décennie, et malgré les efforts soutenus du cinéaste, le projet n'aboutit pas. Au cours de cette période, Leone, qui ne réalisa que quelques spots publicitaires, multiplia les démarches auprès de producteurs, de scénaristes et même d'acteurs potentiels, parmi lesquels figurèrent Gérard Depardieu, Jean Gabin, Richard Dreyfuss, James Cagney, Paul Newman, Al Pacino et Harvey Keitel, entre autres. Les choses bougèrent en 1981 grâce à Arnon Milchan, un milliardaire israélien devenu producteur, qui permit à Leone de relancer son projet. Et de rencontrer Robert De Niro, qui tournait alors dans un autre film d'un poulain de son écurie : ***The King of Comedy*** de Martin Scorsese. Avec ses effluves de Chandler, Hammett et Dos Passos, le scénario fut achevé en octobre de la même année; il faisait 317 pages. Leone pouvait désormais commencer à imaginer son premier tournage en plus de 10 ans³.

1. Restaurée par The Film Foundation de Martin Scorsese, cette édition réintègre quelques scènes retranchées au troisième montage et porte la durée du film à 251 minutes. Bien que ces ajouts permettent un relatif approfondissement des principaux personnages de même qu'une meilleure compréhension de certains indices disséminés par Leone, ils ne modifient pas fondamentalement le film.

2. SIMSOLO, Noël. *Conversations avec Sergio Leone*, coll. « Petite Bibliothèque », Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 168-169.

3. Sur la genèse du film, son tournage et sa diffusion : Christopher Frayling, *Sergio Leone. Quelque chose à voir avec la mort*, Institut Lumière/Actes Sud, 2018, p. 524 et suivantes; Koraljka Suton, « How 'Once Upon a Time in America' Became Sergio Leone's Butchered Swan Song » in *Cinephilia & Beyond* [En ligne] de même que la fiche très détaillée sur le site de l'American Film Institute Catalog.



Ce délai forcé ne fut pas qu'un écueil puisqu'il donna l'occasion à Leone de peaufiner les éléments constitutifs de son film. Aux dires de proches collaborateurs, le réalisateur avait déjà depuis longtemps élaboré l'ensemble de la mise en scène de chacune des séquences dans sa tête bien avant que ne débute le tournage. Cette interminable gestation lui aura permis de transformer ce qui aurait pu n'être qu'un spectacle à grand déploiement dans la tradition d'un certain cinéma hollywoodien en une œuvre foncièrement personnelle et originale, portée par une narration inventive et des images dignes des plus grands maîtres de l'histoire de l'art.

Le tournage s'amorça quelques mois plus tard et allait durer neuf mois, répartis de juin 1982 à avril 1983; quant au budget, il n'avait cessé d'être revu à la hausse, notamment en raison de la minutieuse reconstitution d'une partie des décors du New York des années 1920-1930 dans les studios de Cinecittà. Outre Rome, on tourna à Venise (scène du restaurant de Long Island), Paris (scènes à Grand Station), Montréal (extérieurs new-yorkais des années 1930), Saint-Petersburgh, Floride (scène à Miami Beach) et Brooklyn (extérieurs du quartier juif du Lower East Side des années 1920, la communauté orthodoxe ayant depuis migré de l'autre côté du Brooklyn Bridge).

Le cinéaste et son monteur, Nino Baragli, livrèrent en quelques mois à peine une première version de 360 minutes; inspiré du **1900** de Bertolucci (1976), Leone espérait alors sortir le film en deux parties. Il y eut une seconde mouture, de 270 minutes celle-là. Pressé par des producteurs frileux, qui redoutaient que « mégaproductions d'auteur » rime une fois encore avec désastre financier (ce fut le cas de **1900** — 320 minutes — et **Heaven's Gate** de Michael Cimino — 325 minutes), Leone reprit le travail pour délivrer un montage de 227 minutes à peu près satisfaisant pour tout le monde (sauf les Américains!). C'est cette version, présentée à Cannes avant de gagner les salles européennes, qui est aujourd'hui la mieux connue, l'édition américaine écourtée s'avérant désormais quasi introuvable.

D'un genre à l'autre, d'une Amérique à l'autre

À travers l'histoire d'un quatuor de petits truands juifs new-yorkais, **Once Upon a Time in America** évoque l'avènement du banditisme américain à l'époque de la prohibition. Après avoir consacré une poignée de films à l'épopée de l'Ouest sauvage de la fin du XIX^e siècle, Leone explore ici l'Est corrompu des *Roaring Twenties* dont il brosse une fresque empreinte de lyrisme, de violence et d'avidité. Celui qui avait mis à plat et réinventé les codes du western s'attaquait ainsi à un autre genre emblématique du premier âge d'or hollywoodien : le film noir. Cette fois, il ne prit qu'un opus pour revisiter en profondeur ce sous-genre du film criminel,

influençant à son tour la génération des Tarantino, Coen et Fincher qui allait, dans son sillon, imaginer le *Neo-Noir*.

Once Upon a Time in America se déploie selon un schéma narratif entremêlant les âges de la vie de David Aaronson, dit Noodles (Robert De Niro), de son meilleur ami, Max (James Woods), et de celle qui fut le grand amour de sa vie, Deborah (Elizabeth McGovern). À travers les chevauchements de 3 époques réparties sur presque 50 ans, on assiste, dans le désordre et par à-coups, aux premiers larcins de petits délinquants (1922) qui deviendront de redoutables *bootleggers* avant de connaître une fin abrupte (1933). Le tout surplombé des souvenirs d'un vieil homme qui remonte le fil du temps et renoue avec un passé qu'il avait pourtant tout fait pour oublier (1968)⁴.

4. Pour une analyse poussée du film : Ilaria Feole, *C'era una volta in America*, Rome, Gremese Editore, 2018 et Jean-Marie Samocki, *Il était une fois en Amérique de Sergio Leone*, coll. « Côté films », Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 2010.

Le film commence brutalement (la première scène montre une femme se faisant tirer à bout portant et la seconde, un homme rudement tabassé) au point de bascule de l'histoire. Des gangsters cherchent Noodles, soupçonné d'avoir trahi ses acolytes et provoqué leur mort. Dès la séquence d'ouverture, ponctuée de deux courts *flashbacks* revenant sur les heures ayant précédé cette nuit tragique de décembre 1933, on comprend que Noodles est un homme traqué, hanté, dévoré par la culpabilité qu'il fuit d'abord dans une fumerie d'opium. Talonné par ses poursuivants, il quitte définitivement la ville pour se rendre là où il n'est personne. Tout ça en une vingtaine de minutes et sans que le principal intéressé n'ait prononcé plus que quelques phrases quasi monosyllabiques. Une économie de dialogues, certes, mais une redoutable efficacité narrative, portée par une caméra qui prend son temps et un montage hypnotique à souhait.


Alors que Noodles observe la murale de la gare vantant les attraits de Coney Island, dans l'attente du car qui l'amènera n'importe où (ce sera un aller simple pour Buffalo), le temps

À propos d'un camion-benne

Les interprétations de la pénultième séquence du film — la dernière de la version américaine — sont légion, aussi vaut-il la peine de s'y attarder. Un certain secrétaire Bailey (qui est en fait Max) a invité Noodles afin de lui révéler ce qui s'est vraiment passé ce soir de décembre 1933, espérant le convaincre de le liquider. Mais Noodles, qui comprend que l'on ne peut tuer ses propres fantômes, refuse de jouer dans le scénario imaginé par celui qui a longtemps été le metteur en scène de sa vie. Aussi quitte-t-il Bailey (qu'il n'appellera jamais Max, feignant ne pas (re)connaître celui qui fut son meilleur ami) sans remplir son « contrat ». Dans l'allée devant la maison, il note la présence inusitée d'un camion-benne. Tandis qu'il marche, un bruit de moteur attire son attention. À proximité du camion se tient un homme. Le camion s'active; quand il arrive à sa hauteur, Noodles constate que l'homme s'est volatilisé. Son regard se pose alors sur la benne, dont la déchiqueteuse fonctionne. Le poids lourd s'éloigne, on ne distingue bientôt plus que ses feux arrière, soudain remplacés par les phares avant d'une voiture des années 1930.

D'innombrables explications ont été élaborées sur le sens de cette scène, dont la possibilité que Max se soit jeté dans la déchiqueteuse. Pourquoi s'infliger un tel supplice quand on a un revolver à portée de main? Et puisqu'il n'y a ni sang ni

cadavre, cela semble peu probable. On a aussi proposé que Max avait imaginé le stratagème du camion afin d'y faire disparaître Noodles après son forfait, hypothèse vaguement nourrie par un segment réinséré dans la version de 2012. Plus simplement, on a suggéré que la scène serait avant tout symbolique; elle incarnerait la fin d'un monde, celui de Max et de Noodles, peuplé de pourris et d'ordures...

Force est de constater qu'aucune de ces interprétations n'est entièrement satisfaisante. Il faut dire que Leone s'est amusé à brouiller les pistes, comme l'évoque James Woods dans le documentaire **Once Upon a Time Sergio Leone**, qui figure sur le DVD du film. Alors qu'il lui demandait si Max mourrait dans cette scène qu'il n'a pas tournée — le cinéaste a préféré une doublure, question de nourrir l'ambiguïté sur l'identité de cet homme —, Leone aurait répondu: « You know, it could be you, it could not be you. It's like Jimmy Hoffa, we know, but we don't know. But we know. » Si l'on considère que le présent diégétique du film se situe en 1933 et non en 1968, dans les fantasmes opiacés de Noodles, cela n'a plus tellement d'importance. En effet, les rêves ont toujours leur part d'invasions, et ce n'est pas la seule dans ce long songe d'une nuit de décembre... (Marie Claude Mirandette) 

semble comme suspendu. L'instant d'un gros plan sur un miroir et d'un air de flute de pan s'effaçant au profit d'une version *muzak* de *Yesterday* des Beatles, on est en 1968. Soudain, le visage d'un vieil homme se reflète dans le miroir. C'est Noodles, 35 ans plus tard, qui revient dans la Grosse Pomme, le regard affadi, le geste lent, l'esprit hanté par *yesterday... suddenly...* Des paroles de Lennon-McCartney, il ne reste que ces deux mots, aussi on se demande ce qui, *suddenly*, a bien pu le pousser à mettre un terme à ce long exil volontaire.

Tout au long du film, Leone opère des passages entre les époques grâce à une série de motifs sonores (une sonnerie de téléphone, un air de jazz, une chanson populaire) et visuels (un miroir, une fenêtre, une source lumineuse) formant un vaste réseau matriciel. L'intégralité du récit semble déterminée par ces circulations; cet habile jeu de passerelles en forme de chausse-trappes s'impose lentement, mais sûrement, comme le nœud gordien d'un récit mélangeant les genres (film d'enquête en 1968, de gangsters en 1933 et récit initiatique pour les jeunes années), les tons (réaliste, mythique et nostalgique) et les époques. À la manière de **Citizen Kane**, le récit télescope les ères; ici, ce n'est pas un journaliste qui mène l'enquête pour recueillir les souvenirs de ceux qui ont connu Charles Foster Kane dans l'espoir d'élucider le sens de son dernier mot, mais le protagoniste qui plonge en lui-même à la recherche de son propre Rosebud. Aussi, quand il y a raccord-regard, ce regard est quasi systématiquement celui de Noodles; la caméra subjective donne alors non seulement accès à ce qu'il voit, mais aux souvenirs qui y sont liés. Et même lorsqu'elle n'est pas subjective, elle n'en exprime


pas moins sa perception de choses, de gens et d'événements tous issus de son passé (sauf le fils de Max). Reculant de 46 ans par la magie d'un judas, Noodles redevient littéralement le jeune adolescent qui grimait sur la cuvette pour espionner la jolie Deborah dansant dans l'entrepôt jouxtant le cabinet de toilette du *deli* familial. Et ce n'est pas un hasard si, lorsqu'il retire la pièce de bois bloquant la « lucarne de ses désirs », son regard est tout à coup inondé de lumière; l'ouverture, pendant un bref instant, se confond avec le judas d'une cabine de projection. Plus qu'un souvenir, c'est le film de sa vie que Noodles revoit ainsi par bribes, de l'autre côté du mur. Un film dont il est, comme nous, le spectateur ébaubi.

À chaque soubresaut spatiotemporel, on plonge un peu plus profondément dans la chambre de ses secrets. On réalise, lentement mais sûrement, que le moteur premier de ces entrelacs temporels est la résolution de la quête/enquête menée par Noodles dans son propre passé, scandée par une poignée de résurgences. Un objet (une montre, une clé, une mallette, une lettre), une phrase (« Go on, run, your mother is calling you! »), une épitaphe sur un mur (« Your youngest and strongest will fall by the sword »), un bruit (celui d'un train à vapeur alors que l'on est à Grand Station en 1968, où il y a belle lurette que ces engins ne circulent plus) et la machine à remonter le temps se met en branle. Mais de ce qui se passe dans l'entre-deux, on ne saura rien. Comme si ce que l'on ne voyait pas à l'écran relevait de la non-existence, d'une vie non vécue. Onze années d'incarcération sont ainsi complètement passées sous silence tandis que des décennies d'absence se résumeront à une réplique sibylline. Après avoir remonté la

Hoffa, De Niro, Leone, Scorsese...

Un mot à propos de Jimmy Hoffa. Les références au célèbre leader de l'International Brotherhood of Teamsters sont nombreuses dans les interviews de Leone, ce qui n'est guère surprenant puisque le personnage du syndicaliste James « Jimmy » Conway s'en inspire directement. Aussi, on a souvent prétendu que, dans les jours ayant précédé la disparition d'Hoffa, une benne à ordures avait été vue plusieurs fois à proximité de son domicile. Comme son corps n'a jamais été retrouvé, une rumeur soutient qu'il aurait été gobé par celle-ci. L'idée de la benne et son sens découleraient de cette anecdote.

Enfin, on ne peut aborder **Once Upon a Time in America** sans mentionner **The Irishman** de Martin Scorsese (2019), qui

raconte l'histoire de Frank Sheeran, un tueur à gages retraité se rappelant, en une série de *flashbacks*, son passé dans le « milieu ». D'autant que le cœur du récit est lié à la mort de Jimmy Hoffa, que Sheeran, dans les mémoires ayant inspiré le film, s'attribue. Et que dans le rôle du vieux criminel contrit, on retrouve... Robert De Niro. Revoir **Once Upon a Time in America** nous a convaincus d'une chose : il est des repentis plus attachants que d'autres. Et entre Leone et Scorsese, nous préférons toujours le plus tendre, le plus spleenétique et le plus romanesque. Mais c'est peut-être aussi un peu la faute de Morricone... (Marie Claude Mirandette) 

vieille horloge dont Noodles lui a rendu la clé avec 35 ans de retard, Fat Moe lui demande : « Qu’as-tu fait pendant toutes ces années? »; à quoi il répond : « Je me suis couché de bonne heure. » Par cette reprise de l’incipit du premier tome de *La Recherche du temps perdu*, Leone ne suggère-t-il pas que le temps constitue la clé de voûte de ce film à la durée hors norme, son cœur battant? Aussi, lorsqu’on apprend qu’à la fin du scénario original, « il y avait même une citation des dernières phrases du *Temps retrouvé...* »⁵, on se dit que le voyage de Noodles a en effet quelque chose de proustien. Et de nostalgique, fatalement.

Ce labyrinthe, peuplé de séquences morcelées, généralement de courte durée, dessine peu à peu un archipel mémoriel se refermant sur lui-même. Ce qui plonge Noodles — et avec lui, le spectateur — dans une spirale où réalité, souvenirs, rêves et fantasmes se contaminent au point où l’on ne sait plus trop où se situe le présent. En 1968, comme le proposait la version américaine tout en linéarité? En 1933, dans le cerveau enténébré d’un Noodles intoxiqué? Lieu d’oubli et d’évasion, la fumerie d’opium s’impose d’emblée comme l’espace fondateur du récit — c’est là qu’apparaît Noodles la toute première fois — où se percute, dans l’esprit du jeune homme, le passé, le présent et peut-être même le futur. À ce sujet, Leone notait : « La particularité de l’opium est d’être une drogue qui vous fait imaginer le futur comme le passé. L’opium crée des visions de l’avenir⁶. » Dans ce monde flottant, Noodles semble assailli par les souvenirs; l’obsédante sonnerie de téléphone de la séquence d’ouverture en est la plus ostensible manifestation. De là à concevoir qu’il rêve son avenir dans un puissant déni de culpabilité et que tous les segments se déroulant en 1968 ne sont que le fruit du doux délire d’un opiomane, il n’y a qu’un pas à franchir, ce que l’on fera avec allégresse. La confusion des âges et des époques mise en place par Leone nous y invite d’autant qu’il y a, dans ce film hautement littéraire, quelque chose du temps tragique et circulaire des romans de William Faulkner. Sans compter le tout dernier plan du film, qui ramène Noodles en 1933, dans cette même fumerie d’opium dissimulée derrière un théâtre de marionnettes d’ombres (un théâtre d’illusion, lointain ancêtre du cinéma, comme si Leone opérait lui aussi un retour aux sources). La boucle est ainsi bouclée et tel un Ulysse moderne, Noodles rentre enfin à la maison. C’est aussi ce que suggère Jean-Baptiste Thoret quand il écrit : « Cette volonté de mettre à l’écart l’expérience du réel et de présenter l’innocence d’avant fonde la mélancolie du film et explique pourquoi la bulle autiste que représente la fumerie d’opium constitue le lieu naturel de Noodles



Sergio Leone lors du tournage de *Once Upon a Time in America*

et le point d’ancrage du récit⁷. » Et pour marquer le retour de l’antihéros dans son Ithaque de paradis artificiel au son de *God Bless America* (célèbre air d’Irving Berlin que l’on entendait en amorce hâtive du tout premier plan), le film se clôt sur un gros plan de son visage, vu à travers un voile qui en brouille les contours jusqu’à le rendre sans âge. Un visage désormais apaisé, arborant un large sourire, qui se fige dans une adresse à la caméra. Au terme d’un songe de presque quatre heures — mais qu’est-ce qu’un film, sinon une rêverie éveillée? —, Noodles, et par lui Leone, interpelle directement le spectateur pour lui confier le soin d’interpréter ce sourire, ce regard et ce film. L’exégèse chimérique est à n’en pas douter celle qui nous permet, à notre tour, de rêver mieux.

5. Franco Ferrini cité dans Simsolo, *op. cit.*, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 179.

7. THORET, Jean-Baptiste. *Sergio Leone*, Paris, Cahiers du cinéma/Le Monde, 2008, p. 88.