



Robert de Niro et Ray Liotta dans *Good Fellas*



Lorraine Bracco et Ray Liotta dans *Good Fellas*

« Wiseguy » recherche spectateurs avisés

par Bernard Perron

Dans un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* (Numéro 436), Scorsese déclarait : « Lorsque je fais un film, je le fais comme si j'étais le public, et j'aime être divertie : c'est un procédé très égoïste. » Cette année, avec *Good Fellas*, Scorsese est reparti de Venise avec le Lion d'argent pour la mise en scène. La réalisation de ce film, fascinante et très complexe, prouve que Scorsese est un cinéphile exigeant. Scorsese nous lance son film comme un coup de poing en pleine figure. L'entrée du spectateur dans le monde de la mafia se fait par derrière et sans avertissement. Plongé au milieu de l'intrigue, il lui faut déjà être émotivement et cognitivement actif. Avec le *flash back* sur l'enfance d'Henry Hill, on comprend que l'action relatée la carrière du gangster jusqu'au préambule meurtrier. Apaisement après le choc, le spectateur sait, en partie, où le récit l'entraînera. Reste à savoir comment.

De prime abord, la stratégie discursive de Scorsese est rassurante, puisqu'il juxtapose au récit en images un commentaire du héros relatant lui-même son histoire. Comme toute voix *over*, celle-ci vient porter un jugement après coup. Ce regard rétrospectif est d'ailleurs explicité lors du procès, à la fin du film, alors qu'Henry vient s'adresser directement à la caméra, actualisant ainsi la narration verbale. Mais jusqu'à cette incarnation, comme l'a noté Michel Chion, elle n'a pas de corps et ne vient d'aucun lieu précis. Elle erre plutôt au-dessus de l'action. Elle constitue en fait un second récit annexé au récit principal, permettant diverses configurations narratives auxquelles Scorsese, pour qui la mise en scène tient sûrement d'une activité ludique, a recours sans retenue.

Il y a des arrêts sur image qui revêtent un intérêt substantiel par rapport à ce que nous raconte Henry. Ils servent de parenthèses explicatives, durant lesquelles le narrateur stoppe à des moments précis l'action qu'il connaît déjà, afin de nous faire des

Perspectives : le récit filmique

déclarations importantes. Le meilleur exemple est certes la première fixation du visage crispé d'Henry : le héros nous dit explicitement qu'il a toujours rêvé d'être un gangster, mais il nous incite également à regarder là où cela l'a mené et le mènera. Il y a donc un clivage entre le personnage à l'écran et le personnage-narrateur. Nous ne pouvons associer le premier au second ou vice versa. Ainsi, bien qu'il soit toujours au motel de ses complices de Pittsburg, Henry sait que la gardienne d'enfant a téléphoné directement de la maison pour indiquer l'heure du vol, alors qu'il lui avait répété de le faire d'une cabine téléphonique. Scorsese est pleinement conscient des possibilités du double récit qu'il organise. Au risque de déconcerter le spectateur, il opère même, à travers cette narration détachée, ce que Genette appelle un prolepse, c'est-à-dire qu'il fait intervenir le savoir du héros-narrateur avant celui du héros-personnage. Le procédé est évident lors du meurtre du guitariste noir. Bien que le héros connaisse toute l'histoire, ce que prouve la narration, nous le retrouvons, dans la scène suivante, complètement affolé et s'enquérant auprès de Jimmy de ce qui est arrivé au guitariste. Il est difficile pour un spectateur un peu futile de saisir la manière de fonctionner du film, coïncé entre une histoire en train de se raconter à deux niveaux différents. Scorsese a raison d'affirmer qu'il est égoïste.

Souvenons-nous du générique d'ouverture d'**After Hours**. Les titres se succédaient de façon normale jusqu'au moment où apparaissait la locution : « Réalisé par Martin Scorsese ». Après s'être fixé quelques secondes à l'écran, le titre glissait vers la droite et s'enchaînait à un travelling venant cadrer le héros. **Good Fellas** débute de façon identique, mais cette fois-ci tous les crédits se déplacent et nous entraînent tout de suite sur la route de *Wiseguy*. Truisme, mais disons-le quand même, le cinéma de Scorsese est un art en mouvement, un art de mouvement. Il y a dans **Good Fellas** autant de mouvements de caméra qu'il peut y avoir de termes grossiers, et ce n'est pas peu dire. En fait, la caméra semble bouger sans arrêt et glisser sans relâche sur l'univers de cette famille de gangsters. À partir d'un simple petit détail, un sandwich par exemple, la caméra peut soudainement nous dévoiler une pièce entière et terminer sa longue course sur l'entrée d'un homme important. Elle peut aussi se mouvoir sans raison apparente autour des personnages et au milieu des décors. En fait, l'action semble être à la fois indépendante et dépendante de cet appareil de prise de vue qui n'appartient pourtant pas à la diégèse. Parmi les divers moyens d'expression cinématographiques,

on le sait, les mouvements de caméra sont l'une des alternatives au montage. Un travelling ou un panoramique peuvent représenter divers plans d'une même scène tout en conservant une impression de continuité spatio-temporelle. La différence majeure de ce choix esthétique est que le montage devient un processus mental et que c'est au spectateur que revient la tâche de suivre et d'accomplir le découpage. Chez Scorsese, ce découpage est continuellement à accomplir. Il n'est plus question de se fier aux statuts classiques que peut prendre la caméra, objective ou subjective. On entre dans le bar pendant qu'Henry présente en voix *off* divers personnages qui lui adressent la parole et/ou qui lui renvoient son regard en fixant la caméra. Après avoir parcouru la salle, juste avant d'entrer dans la cuisine, un porte-manteau tiré par un noir traverse l'écran vers la droite. Sans coupure, le mouvement se continue alors qu'Henry entre dans le champ et discute avec le patron. Comment se fait-il que le personnage se retrouve dans le champ ? Avec une coupe, le passage du point de vue subjectif au point de vue objectif n'aurait causé aucun problème. Toutefois ici, et dans un grand nombre de plans de **Good Fellas** comme des films antérieurs, le découpage est l'affaire de l'instance spectatorielle. C'est au spectateur de comprendre. Scorsese est pleinement conscient que le sens d'un film n'est pas confiné aux conclusions de la fin, mais se compose de jugements, d'hypothèses, d'erreurs et des effets produits d'un bout à l'autre du visionnement. Il considère l'usage de la caméra dans l'optique développée par Edward Branigan, c'est-à-dire que la caméra n'est en somme qu'un contact qu'a le spectateur avec la fluctuation de l'espace. Elle est, simultanément, à travers les mouvements, la matérialisation du système visuel du film et des étiquettes appliquées à ce dernier. L'actualisation de la réalité présentée revient au spectateur.

On n'a pas fini de vanter l'intégrité créatrice et thématique de Martin Scorsese. Mais sa qualité première, à l'origine de l'admiration qu'on lui porte en tant que réalisateur, cinéphile et défenseur du patrimoine cinématographique, est, **Good Fellas** le prouve encore une fois, d'exiger du spectateur une participation active. Qu'il fasse preuve ou non de complaisance narcissique face à sa mise en scène et sa mise en intrigue, peu importe, puisque Scorsese ne considère jamais le spectateur comme un gobeur d'images, mais plutôt comme une intelligence capable d'exécuter un certain travail de compréhension. Avec Scorsese, le divertissement ne se consomme pas sans effort. Le plaisir n'en est que plus intense. ■

Good Fellas

35 mm / coul. / 145 min /
1990 / fic. / États-Unis

Réal. : Martin Scorsese
Scén. : Nicholas Pileggi et
Martin Scorsese (d'après le
roman *Wiseguys* de Nicholas
Pileggi)

Image : Michael Ballhaus
Mus. : Christopher Brooks
Mont. : Thelma Schoonmaker
Prod. et dist. : Warner Bros.
Int. : Robert de Niro, Ray Liotta,
Joe Pesci, Lorraine Bracco,
Paul Sorvino, Frank Sivero

CINÉBULLES

Vol. 10 n° 3