

## *The Age of Innocence* dans l'oeuvre de Scorsese

André Caron

Number 167, November–December 1993

*The Age of Innocence*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50015ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Caron, A. (1993). *The Age of Innocence* dans l'oeuvre de Scorsese. *Séquences*, (167), 36–37.

masculine qui détache les boutons d'un gant pour libérer une main féminine prend valeur de scène érotique. Dans les tête-à-tête entre Newland et Ellen, Scorsese se montre constamment à l'affût des petits gestes qui trahissent symboliquement l'ardeur contenue des deux protagonistes. Qu'on pense à ce plan où Newland cueille une flamme dans un âtre pour allumer la cigarette d'Ellen, ou à celui le montrant en train de baiser le soulier de satin de la jeune femme ou un cet autre où il respire l'odeur d'une ombrelle qu'il croit être celle d'Ellen.

L'expression la plus forte de cette passion qui n'ose pas prendre corps, on la retrouve dans une scène où Newland et Ellen sont seuls dans une maison de campagne. Le jeune homme se tient à la fenêtre, tournant le dos à la comtesse qui est assise à l'autre bout de la pièce. Soudain elle se lève en silence et traverse la chambre pour aller le rejoindre, pour l'étreindre et l'embrasser. C'est un moment de grâce inespérée. Le jeune homme se retourne vers elle... et nous la découvrons toujours assise à l'autre bout de la chambre. Newland a imaginé la scène. Il vit sa passion par procuration, au moyen d'objets et de rêves. Des rêves qui d'ailleurs vont finir par se confondre à ses souvenirs.

Malgré l'origine littéraire de l'oeuvre, Scorsese réussit toujours à trouver des équivalents cinématographiques pour dépeindre les émotions de ses personnages. Il ne fait pas que les mettre en scène, il les met en cadre. Il n'est alors pas surprenant de retrouver le cinéaste dans le film, interprétant lui-même le rôle d'un photographe français, cadrant avec un soin méticuleux le couple de nouveaux mariés que forment Newland et May. Le couple n'est pas uniquement prisonnier du cadre du photographe, mais également de celui du réalisateur, qui exprime par ricochet le cadre rigide de la société dans laquelle Newland se sent prisonnier. C'est lorsqu'il voudra se libérer de ce carcan (tant social que filmique) que Newland pourra quitter le champ déterminé par le cadre de l'image.

Ainsi, quand Newland va inopinément rejoindre Ellen dans sa résidence d'hiver, il s'approche de la comtesse, passant de gauche à droite dans le cadre, alors que la caméra effectue un léger travelling vers l'avant et vers la gauche, accentuant par le fait même l'empressement de Newland. Ironiquement, cette même combinaison de mouvements (celui de l'acteur jumelé à celui de la caméra) sera reprise un peu plus tard, lorsque Newland rejoint May dans sa retraite ensoleillée. Nous sommes surpris, car nous étions portés à croire que Newland retournait voir Ellen. Pourtant, dans les deux scènes, Newland dit la même chose en arrivant : «Je me devais de venir te voir.» Scorsese relie donc formellement deux événements diamétralement opposés dans leur

1. Cathy Moriarty dans **Raging Bull**
2. Cybill Sheperd dans **Taxi Driver**
3. Rosanna Arquette dans «Life Lessons»  
(New York Stories)
4. Michelle Pfeiffer dans **The Age of Innocence**



contexte, mais intimement liés par leur correspondance (Newland aime Ellen mais doit se marier avec May; sa passion pour l'une ne peut être entretenue que par l'obstacle de l'autre : c'est l'amour impossible des romantiques).

**The Age of Innocence** est sans doute le film le plus maîtrisé de Scorsese. On sent à l'oeuvre un cinéaste totalement en possession de ses moyens et qui ne se laisse aucunement intimider par l'origine littéraire du sujet. En voyant ce film, on comprend bien la différence qui existe entre Scorsese, qui possède un véritable tempérament de cinéaste et quelqu'un comme James Ivory, esthète doué mais sans imagination. Chez Scorsese, le matériel romanesque se transforme par une savante alchimie en poésie de lumière et de mouvements. Il en résulte une oeuvre qui progresse comme un félin dans un jardin, pleine d'assurance et de grâce. Une oeuvre douloureuse et poignante qui recèle des beautés ineffables et qui tire le maximum d'un ensemble de techniciens et de comédiens à l'apogée de leur art. ✘

## The Age of l'oeuvre

**N**ous sommes à l'opéra. Newland Archer se présente à la loge des Mingott. Il vient y rejoindre sa fiancée, May Welland, accompagnée de sa mère. May lui présente alors sa cousine, la comtesse Ellen Olenska. Immédiatement se dessine sur le visage de Newland l'ébauche d'un sourire ravi, dévoilant à peine le soudain désir qu'il éprouve à la vision de la magnifique Ellen. À tout prix, Newland doit conserver son flegme distingué de gentleman newyorkais. C'est à ce moment précis qu'Ellen lui tend la main.

La caméra de Scorsese insiste sur cette main immobile une fraction de seconde de plus qu'il semble nécessaire. C'est pourtant suffisant pour faire comprendre l'hésitation de Newland, qui ne sait plus, pendant ce court instant de panique trouble, ce qu'il est d'usage dans les circonstances: lui baiser la main ou la serrer délicatement. Il opte pour une poignée de main, trop contenue cependant pour ne pas être remarquée par Ellen. Bien que May n'ait rien vu, Newland s'est trahi et Ellen l'a senti. Celle-ci le taquine d'ailleurs en lui révélant qu'ils se sont déjà vus, Newland ayant même une fois essayé de l'embrasser. «C'est tout cela», dit-elle, «qui déclenche en moi ces souvenirs». Ce faisant, de sa main munie d'un éventail fermé, elle balaie l'espace vide qui la sépare de l'assistance, en bas au parterre. La volupté de ce geste absorbe complètement



# Innocence dans le Scorsese



2.



3.



4.

l'attention de Newland. Scorsese capture ce moment exaltant en cadrant la main et l'éventail en plan serré, tout en suivant au ralenti le mouvement circulaire accompli par le bras.

*The Age of Innocence* vient à peine de commencer que, déjà, ce mouvement de caméra raffiné définit la quintessence du style de Martin Scorsese. Le réalisateur réussit à traduire parfaitement la passion soudaine et enivrante de Newland en utilisant une métaphore purement cinématographique, le mouvement de caméra, avec une audace et une maîtrise qui font désormais partie de son unique signature. Seul Scorsese bouge la caméra de cette façon. C'est ce même type de mouvement qui suivait le geste de Travis Bickle dans *Taxi Driver*, geste de la main survolant les papiers recouvrant le bureau de Betsy; ou qui se fixait sur les jambes de Vicky plongeant dans la piscine quand Jake La Motta la surveillait dans *Raging Bull*; ou qui adoptait le point de vue de Jésus dans *The Last Temptation of Christ*, alors qu'il simulait du revers de la main la force de Dieu le projetant en bas d'un escarpement rocheux, avec un mouvement accéléré cette fois. Chaque occasion représente pour le personnage une perte momentanée de contrôle, un étourdissement généré par la passion.

En apparence, *The Age of Innocence* semble très éloigné des préoccupations habituelles du cinéaste, qui se concentre surtout sur le New York contemporain, plus précisément sur la Petite Italie (Little Italy), au sein de la pègre locale où il s'emploie à décrire les déboires de ses anti-héros solitaires, issus du milieu ouvrier ou «blue collar». C'est l'univers de *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *Raging Bull* et *Goodfellas*. Ou alors il s'attarde sur d'autres aspects de la métropole américaine, comme c'est le cas dans *The King of Comedy*, *After Hours* et *New York Stories*. Pourtant, avec *The Age...*, nous sommes bien à New York, même si, à l'instar de *New York, New York*, il s'agit ici d'une époque qui nous semble bien lointaine et bien révolue. Scorsese consacre autant d'énergie, de passion et de verve à décrire avec précision les rouages de cette société mondaine de 1870, refermée sur elle-même et figée dans un décorum inébranlable, qu'il en avait déployées à dépeindre le monde hermétique et extrêmement codifié de la pègre locale de 1970, dans *Mean Streets* et *Goodfellas*. Le réalisateur italo-américain ne s'éloigne donc pas tellement de son domaine de prédilection.

Mais au-delà de ces considérations géo-sociologiques, c'est dans la trame même du récit que ce film s'insère parfaitement dans l'oeuvre scorsesienne. Newland Archer entretient pour la blonde comtesse Olenska un amour obsessionnel qui n'est pas sans rappeler celui qu'éprouvent Travis Bickle pour la blonde Betsy dans *Taxi Driver*, Jake La Motta pour la blonde Vicky dans *Raging Bull*, Lionel Dobie pour la blonde Paulette dans le segment *Life Lessons* de *New York Stories*. Comme ces derniers, Newland aime avec la même intensité. Comme eux, il idéalise la comtesse et la place sur un piédestal; mais contrairement à eux, sa passion n'explose pas dans la violence orgasmique ou la cruauté physique et mentale: elle demeure contenue, contrôlée, intériorisée. Car à l'opposé de ces autres héros (anti-héros?) scorsesiens, Newland est béni par la réciprocité des sentiments partagés. La comtesse l'aime également, mais d'une manière beaucoup plus lucide. Elle reprochera d'ailleurs à Newland son manque de pragmatisme.

Mais la véritable tragédie de Newland réside dans son incapacité à assumer son destin romantique. Il ne peut se résigner à tout laisser pour partir avec Ellen. Délaissant donc la tentation de l'idylle romantique, il endosse pleinement son drame quotidien, celui de la sécurité complaisante, de la vie familiale, du petit bonheur réconfortant. Ce revirement des choses permet de tracer un parallèle révélateur avec *The Last Temptation of Christ*, le film le plus contesté et le plus incompris de Scorsese. Car le drame qu'endosse Newland représente en fait la tentation de Jésus, qui aspire à vivre cette vie quotidienne paisible, sereine et familiale. Mais contrairement à Newland, Jésus résiste finalement à la tentation et assume son destin de héros tragique, Sauveur de l'Humanité. Scorsese s'intéresse donc à Newland pour les raisons inverses qui le font se pencher sur Jésus. Grâce à Newland, Scorsese exprime ce qui serait arrivé si Jésus avait lui aussi délaissé son destin: comme le lui explique saint Paul, sa crucifixion et sa résurrection n'auraient été qu'une illusion. Pour Newland, le grand amour de sa vie devient également une illusion, un rêve, un souvenir impérissable.

Pour illustrer cette grande passion, Scorsese, que l'on sait savant cinéphile, fait également usage de nombreuses références cinématographiques. Mais il s'agit d'allusions subtiles et sophistiquées, qui

démontrent la grande maturité esthétique du cinéaste. Ces références sont digérées par l'expérience et assimilées au style visuel pour finalement se fusionner à la structure narrative du film. Ainsi renoue-t-il avec la tradition du mélodrame intelligent et profondément émouvant personnifiée par les films de Max Ophüls: *Lola Montès*, *Madame de...*, et surtout *Letter from an Unknown Woman*, dont le thème (l'amour impossible d'une jeune femme infortunée pour un musicien aristocrate) se voit ici inversé. Les scènes d'opéras, de galas et de repas mondains de *The Age of Innocence* font écho à celles réalisées par Luchino Visconti dans *Senso* et *Le Guépard*, sans que l'on puisse pour autant discerner véritablement la façon précise dont s'exerce cette influence.

D'autres influences s'exercent, comme la photographie du *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, en particulier dans la scène où Newland retrouve May dans sa retraite ensoleillée. On y découvre la même lumière, la même qualité naturaliste. Également, en hommage au superbe film Technicolor de Michael Powell, *Black Narcissus* (que Scorsese commente abondamment sur l'une des pistes sonores de l'édition vidéodisque de *Criterion*), *The Age of Innocence* s'avère une célébration de la couleur dans toute sa magnifique saturation. Scorsese explore plusieurs tonalités, du rouge au brun en passant par l'ambre et le jaune, utilisant même des fonds à la couleur, comme celui, exquis et émouvant, qui présente un bouquet de roses jaunes devenant de plus en plus saturé et lumineux jusqu'à ce que cette couleur envahisse entièrement l'écran. C'est d'une beauté à couper le souffle et une référence directe à *Black Narcissus*.

Comme à son habitude, Martin Scorsese utilise la musique avec la finesse hors pair d'un mélomane averti. Elmer Bernstein, qui avait déjà réorchestré la partition originale de Bernard Herrmann pour le remake scorsesien de *Cape Fear*, compose ici une musique discrète qui épouse parfaitement les intentions du réalisateur. Toutefois, Scorsese nous étonne encore en insérant dans cette fresque du dix-neuvième siècle un extrait on ne peut plus contemporain d'une chanson d'Enya, une artiste irlandaise à la voix délicate et aigüe. *The Age of Innocence* rejoint donc les *Mean Streets*, *New York, New York*, *King of Comedy* et *Good Fellas* dont une grande partie du discours reposait aussi sur l'utilisation de chansons projetées à l'avant champ de la bande sonore. Ici l'extrait est utilisé au moment où Newland et May amorcent leur long voyage de noces, après que Newland a fait ses adieux à Ellen. La présence de synthétiseurs à la base musicale de la chanson ne peut que surprendre, voire choquer, jusqu'à ce que l'on prenne conscience des paroles:

«But I also dreamt which charmed me most  
That you loved me still the same.»

«Mais j'ai également rêvé, ce qui m'a le plus charmé, Que vous m'aimiez toujours autant», ce qui exprime exactement le sentiment de Newland à ce moment précis. À n'en point douter, Scorsese sait parfaitement ce qu'il fait. Nous voici donc revenu au point de départ, à l'essence même de cette oeuvre magistralement scorsesienne: le rêve intériorisé, l'amour impossible sublimé, le non-dit secrètement exprimé, le temps de l'innocence à peine dévoilé, à jamais prisonnier du souvenir constamment renouvelé.

André Caron