

Ce que filmer veut dire *Goodfellas* de Martin Scorsese

Michel Beauchamp

Numéro 52, novembre-décembre 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22502ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Beauchamp, M. (1990). Compte rendu de [Ce que filmer veut dire / *Goodfellas* de Martin Scorsese]. *24 images*, (52), 76-77.

GOODFELLAS

DE MARTIN SCORSESE

CE QUE FILMER VEUT DIRE

par Michel Beauchamp



Le clan des «bons gars». Christopher Serrone, Robert De Niro et Joseph D'Onofrio.



Henry Hill a toujours rêvé d'être un gangster (Ray Liotta au centre, entouré de Robert De Niro et Paul Sorvino).

Le plus frappant dans *GoodFellas*, c'est le brouillage qu'effectue la mise en scène de la dimension émotive que devrait comporter toute œuvre de cinéma. On en ressort abasourdi, convaincu d'avoir assisté à un film immense, en quête néanmoins d'un sentiment auquel s'accrocher, d'une leçon à tirer de cette histoire authentique de brutes assassines, de psychopathes sans foi ni loi. Mais vite le génie scorsesien nous rappelle au sens premier du film, celui précisément de la désintégration de tout sentiment humain au profit d'un esprit de tribu sauvage et primitif, où l'instinct de survie fait loi. Le film insiste suffisamment sur l'aspect du clan pour nous en convaincre, par le récit en voix off que fait le héros, Henry Hill, de son apprentissage au sein du groupe de malfrats qui contrôle son quartier.

C'est le clan des «bons gars», les *good fellas* du titre, auquel il est impératif d'appartenir pour se sentir exister, et de la seule façon qui soit : en accaparant tous les pouvoirs, toutes les nanas et tout le pognon. Peu importe qu'il faille pour cela terroriser chacun et son père, tuer et s'entretuer sans vergogne, l'essentiel est d'en être, d'en avoir ou pas. Hors du clan point de salut, ou alors c'est l'absence de vie, le défaut d'existence des pauvres sentimentaux pétris d'émotions, ces minables humains. Voilà pourtant le sort que connaîtra Henry, qui, condamné par les siens à sa sortie de rôle, troque une mort certaine contre la délation de ses comparses et exprime à la fin tout son ennui d'être vivant, confiné dans sa banlieue et réduit à l'anonymat sous sa fausse identité.

De même Scorsese ne s'attarde à rien d'autre qu'à l'essentiel, soit la progression foudroyante du clan en marge d'une société dont il bafoue allègrement les règles, celles-ci se révélant totalement impuissantes à endiguer la marche du crime. Le cinéaste abolit tout repère et jamais l'on ne sent la présence du monde extérieur, soumis aux lois séculaires de l'organisation sociale. Le film agit comme le ferait un documentaire, décrivant avec une exactitude maniaque le climat des époques qu'il dépeint, confinant les personnages à leurs gestes qu'on dirait programmés par un grand ordonnateur du crime. En fait, *GoodFellas* enregistre sur le vif l'activité meurtrière de tous ces «bons gars» comme si l'un d'eux tenait la caméra, pour dresser à toute vitesse le catalogue visuel de ses exploits, condenser en un film une vie de méfaits.

Avant toute chose, avant la virtuosité,

la vélocité et l'inventivité constantes du filmage, le génie du cinéaste réside là, dans la convulsion de la mise en scène qui fait des personnages non pas des sujets pensants mais de purs objets tuant et dépensant. Qu'y voir sinon l'évocation du sort qui attend l'homme décervelé, réduit à un amas de réflexes spasmodiques. À tel point que les acteurs eux-mêmes y font figure de pantins, asservis à une mise en scène qui les propulse aux quatre coins de l'écran, les précipite d'un plan et d'une époque à l'autre sans leur donner le temps de souffler pour se défaire de ce typage caricatural qui les bride complètement (quoique le numéro de Joe Pesci en assassin compulsif soit de haute voltige).

Mais quels typages! La précision du trait est confondante. En témoigne entre mille la scène où la nouvelle épouse de Henry, une jeune juive d'origine petite-bourgeoise, se retrouve en compagnie des femmes des membres du clan, toutes plus *tough* et plus vulgaires les unes que les autres. Les plans successifs des visages de ces femmes disent tout de l'univers dans lequel elle est tombée, comme elle le serait dans une centrifugeuse.

Scorsese s'interdisant de concevoir à l'endroit de ses personnages la plus menue pensée compose son film le plus radical sur le plan de la mise en scène, le plus féroce sur le versant noir de l'humanité, et le plus magistral sur la temporalité au cinéma. Ne reste que le déroulement du temps, envisagé comme un broyeur de destins, un temps qui défile à la vitesse de l'éclair sans que quiconque puisse le rattraper, courant sur trois décennies et engouffrant tout sur son passage. Car la faculté de réfléchir se conjugue avec le pouvoir illusoire d'arrêter le temps, ce qui n'est donné à aucun de ces taureaux sauvages, ces défoncés à l'instinct que sont Henry, Jimmy et Tommy. Le retournement de Henry Hill, dont le récit des mémoires a été scrupuleusement respecté par Scorsese, est ainsi donné pour ce qu'il est: un geste de bête traquée, préoccupée de sa seule survie et de plus trop idiot pour en jouir.

Scorsese lui-même dépouille ses personnages de toute dimension mythique et renonce à la métaphysique qui sous-tend toute son œuvre — même ses films de commande — et qui culminait évidemment dans *The Last Temptation of Christ*, son dernier film, pour se jeter, comme par un effet de balancier, sur une histoire à simplement reproduire avec les moyens mécaniques du cinéma. Et c'est là qu'il se montre

encore plus fort, dans l'enregistrement rigoureux d'un récit qui ne lui appartient pas, qui a même été cent fois raconté et dont le modèle insurpassable était à ce jour *Le parrain* de Coppola.

Scorsese n'en a cure et en profite pour faire la démonstration éblouissante de ce que mettre en scène veut dire, rendant sa primauté au filmage et prouvant que de lui seul peut jaillir le sens. Sans retenue, il s'adonne à une virtuosité scandaleuse et reproduit dans le mouvement l'euphorie qui préside à la vie des bêtes enivrées de sang et de pouvoir qu'il dépeint. Cette euphorie n'est jamais si palpable que dans la dernière partie du film qui retrace cette journée fatidique dans la vie d'Henry où son avenir se noue, où il s'engage dans une course folle contre la mort. Minutée, celle-ci déboule sur l'écran dans une avalanche d'images qui traduisent comme on ne le voit jamais au cinéma la frénésie pure, traquant chaque geste du mort en sursis qui, happé par l'événement, ressemble à ces rats piégés dans un labyrinthe dont ils cherchent désespérément l'issue.

Avec un culot formidable, Scorsese joue de tous les procédés — arrêts sur image, voix off, montage saccadé — pour les transcender, comme avec les ralentis de *Raging Bull*, et démonter le mécanisme de la mémoire à la façon de ces témoignages de rescapés de la mort qui affirment avoir vu toute leur vie défiler sous leurs yeux en un instant fulgurant. En apparence dissimulé derrière une histoire qui n'est pas la sienne — quoique le récit d'Henry Hill l'ait d'abord séduit parce qu'il ravivait en lui le souvenir de son enfance new-yorkaise dans un *Little Italy* peuplé de ces gangsters à la petite semaine —, Scorsese localise avec une précision de sismographe l'enclave pourrie au cœur d'un royaume drapé dans sa démocratie, miné dans ses fondements. ■

GOODFELLAS

États-Unis 1990. Ré.: Martin Scorsese. Scé.: Nicholas Pileggi et Scorsese d'après Wiseguy de Pileggi. Ph.: Michael Ballhaus. Int.: Robert de Niro, Joe Pesci, Ray Liotta, Lorraine Bracco, Paul Sorvino. 145 minutes. Couleur. Dist.: Warner.

JOHNNY DEPP
Cry-Baby

MCA
UNIVERSAL
HOLLYWOOD

MAINTENANT
EN VIDEO

LA BOITE NOIRE

4450, rue St-Denis, 2^e étage, Montréal Qc H2J 2L1 287-1249