

La ville revisitée

Ronnie Scheib

Numéro 118, septembre 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/7808ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Scheib, R. (2004). La ville revisitée. *24 images*, (118), 50–51.

La ville revisitée

par Ronnie Scheib *

Il semblerait que mes compatriotes, de plus en plus nombreux à bouder les élections, soient en train de faire de leur sortie au cinéma le baromètre de leur sentiment politique, les billets du box-office se substituant ainsi aux bulletins de vote. Ce soir-là, dans un multiplexe de New York, le traditionnel rituel autarcique du mangeur de pop-corn a été brutalement interrompu alors que le public venu assister à la projection de *Fahrenheit 9/11* s'est vu gratifié d'une série de publicités rassemblées pompeusement sous le titre « The 20 » (comme s'il s'agissait là d'un divertissement supplémentaire et non d'une obligation détestable). Les gens se mirent alors à « interpellier » l'écran, savourant avec jubilation ce moment d'aliénation collective. Même si on avait pris soin dans la sélection des bandes-annonces précédant le film de tenir compte des goûts du public susceptible de venir voir le documentaire de Michael Moore, « The 20 » était un ramassis de messages publicitaires apparemment hétéroclites mais tout à fait dans l'air du temps, à la gloire de ce qui constitue le fonds culturel américain. L'assemblage comprenait notamment l'annonce d'une série sur l'anti-terrorisme pour la télévision, qui brillait par l'ineptie de ses dialogues conçus pour susciter la peur, ainsi qu'une publicité pour attirer des recrues dans l'armée américaine montrant des hommes et des femmes, nimbés d'un léger halo, s'élançant au secours de leur pays. Ces deux publicités, qui auraient pu facilement figurer dans les séquences de *Fahrenheit 9/11*, venaient en fait corroborer la thèse du film de Moore avant même qu'il ne commence. Simultanément, la société Disney qui – c'est bien connu – a refusé de distribuer le film, sortait à la place le documentaire patriotique *America's Heart and Soul*, durant la fin de semaine du 4 juillet, constitué d'un patchwork de vignettes montrant un échantillon d'Américains censés représenter, comme il se doit, la diversité culturelle : un cowboy alcoolique passé au régime sec, un ex-taulard noir devenu champion de boxe olympique, un alpiniste aveugle ayant esca-

ladé l'Everest, le tout parsemé de déclarations dégoulinantes de fierté et d'autosuffisance qui ponctuaient le film comme les carrés d'une courtepoinette brodée d'inscriptions pieuses.

Curieusement, la première d'*America's Heart and Soul* n'a eu lieu ni dans l'Amérique profonde ni à Hollywood, mais au Tribeca Film Festival, manifestation la plus récente de l'ambivalence du rapport que New York entretient avec le cinéma. Le festival, qui en est à sa troisième année, a été créé pour rétablir la viabilité financière du Lower Manhattan ; il est moitié Hollywood-sur-Hudson – avec galas, tapis rouge et premières hypertapeuses réservées aux « monstres » à gros budget en mal d'un surcroît de battage publicitaire –, moitié lieu de rattrapage pour les vidéos sophistiquées tournées en numérique et autres films artistiques qui ne sont pas en compétition à Cannes : Tribeca affiche une schizophrénie qui n'échappe à personne. Sous l'emprise de cette double personnalité, le clinquant se soucie comme d'une guigne du mérite artistique et le volet artistique, lui, semble tourner le dos à tout potentiel commercial. En fait, le festival ne s'est pas encore défini autrement que par une fixation morbide sur le 11 septembre et la promotion enthousiaste du produit local : sur les cinq sections de la compétition, deux étaient exclusivement consacrées à des productions de la ville de New York. Traditionnellement, Hollywood et Gotham ont toujours été opposés sur le plan idéologique. Certes, le cinéma américain est né sur la côte Est avec Edison au New Jersey et le studio de D.W. Griffith de la 14^e rue (quatre-vingt-dix ans plus tard, dans son film *Gangs of New York* tourné en Italie, Scorsese cherche d'ailleurs encore à retrouver le puissant mélange de mythe et d'immédiateté qui rend si inoubliable *The Musketeers of Pig Alley* de Griffith). À l'époque du muet, les immeubles et les bâtiments de grès brun de New York servent de toile de fond à un grand nombre de films parmi les plus mémorables. Les rêveurs romantiques de Borzage, les crâneurs irrésistibles de

Dwan et les visionnaires maudits de Vidor descendent Broadway, se fraient un chemin parmi la foule dans le métro à l'heure de pointe ou s'efforcent, au chevet d'un enfant agonisant, d'assourdir le bruit de la circulation. Et à bien y penser, la différence n'est pas si grande entre la folle traversée de la ville par Harold Lloyd à bord d'un tramway tiré par des chevaux dans *Speedy* et les fulgurants déplacements de Tobey Maguire sur sa toile d'araignée dans *Spider-Man*. Avec l'arrivée du parlant, on passe graduellement aux tournages en intérieur et en studio et, à de rares exceptions près, le décor de New York se limite bientôt à des rues reconstituées, bordées de fausses façades. À cette même époque, la foule bigarrée de personnages d'origine ethnique différente, qui peuple tant de films muets et de premiers films parlants, disparaît des écrans, et les livres d'histoire du cinéma vont jusqu'à nier aujourd'hui que tout cela ait jamais existé (on semble avoir oublié la bordée d'insultes en yiddish bien envoyées par James Cagney dans *Taxi* (1932), sans parler de la totalité de l'intrigue de *The Jazz Singer*). Ce n'est pas avant la fin des années 1940 et le début des années 1950 que le cinéma réinvestit librement les rues de la ville. Si les films qui se déroulent à N. Y. tendent parfois à un « réalisme » trop littéral ou trop littéraire, le mariage efficace de lieux urbains vibrants et d'éléments propres aux genres hollywoodiens donnera cependant lieu à des perles, dont trois films remarquables de Cukor. Avec ses bagarres en intérieur qui se doublent de combats en extérieur, *Adam's Rib* (1949) crépite de vitalité urbaine. L'étude sans doute la plus fascinante jamais réalisée sur la célébrité, *It Should Happen to You* (1954) répercute littéralement à travers les rues de la ville la quête de son héroïne qui cherche à se distinguer de la foule. Quant à *The Marrying Kind* (1954), mélange presque shakespearien de farce et de tragédie, il renvoie totalement à une dialectique du soi et des autres implicite dans chaque composition. Il existe un curieux air de famille entre les films à gros budget et les films moins chers

tournés à New York dans les années 1950 et 1960, surtout ceux en noir et blanc, dans leurs divers tons auxquels la ville se prête admirablement. À travers ses images très contrastées d'une jungle urbaine féroce, James Wong Howe se permet à peine quelques nuances de gris dans *Sweet Smell of Success* (1957) d'Alexander Mackendrick, alors qu'avec ses rimes jazzées, *Shadows* de Cassavetes se déploie magistralement dans des zones frontalières entre le noir et le blanc. Manhattan scintille encore en noir et blanc dans *Marathon*, dernière œuvre new-yorkaise du cinéaste émigré iranien Amir Naderi, avec un personnage de cruciverbiste fanatique qui explore la beauté extraordinairement dysfonctionnelle du réseau de métro de la ville. Semblable au tissu conjonctif du cerveau, l'enchevêtrement des rails et des tunnels, se déployant dans tous les sens tels d'innombrables synapses, fait écho métaphoriquement à l'obsession de l'héroïne.

À la fin des années 1960, Andy Warhol et Paul Morrissey, qui veulent réinventer radicalement le cinéma, juxtaposent un minimalisme brut aux accents documentaires et à l'extravagance ironique de superstars maison. Par ailleurs, des réalisateurs new-yorkais plus traditionnels comme Sidney Lumet, Paul Mazursky et Woody Allen – chacun de manière très différente et révélatrice – cultivent une image nerveuse, névrotique et résolument véreuse d'une « Grosse Pomme » pluriethnique, peuplée d'excentriques poseurs aux croyances extravagantes. De *Midnight Cowboy* à *Death Wish*, Hollywood s'obstine pour sa part à décrire un paysage urbain unidimensionnel, grouillant de drogués, de malades et de pervers sexuels. Et ce n'est que par la suite que des réalisateurs comme Martin Scorsese, Spike Lee et Abel Ferrara revendiqueront avec force leur appartenance new-yorkaise en adoptant des tonalités plus insolites et dynamiques pour décrire leurs quartiers pittoresques. Au cours des années 1990, New York semble perdre sa vitalité prolétarienne. Pendant que Whit Stillman livre le film indépendant aux mains de la classe supérieure, Rudy Giuliani, qui a toujours voulu transformer New York en un parc thématique, cède Times

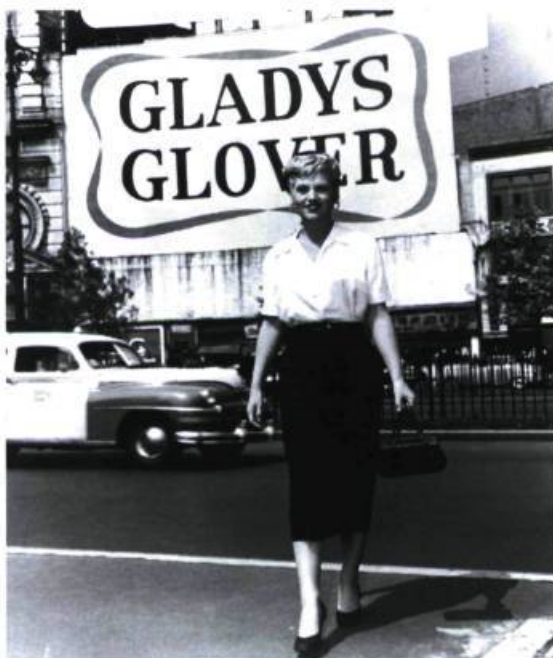
Square à Disney et abandonne la ville aux grands studios. On tente alors maladroitement de retrouver la splendeur nostalgique de *Breakfast at Tiffany's* en ressuscitant les genres moribonds et, en particulier, les comédies romantiques. New York sert souvent de théâtre à des intrigues artificielles où s'agitent dans l'air stérile deux stars prises dans des situations qui tournent à vide. Le succès est parfois au rendez-vous, du moins sur le plan commercial, avec des films comme *When Harry Met Sally* de Rob Reiner ou *Stepmom* qui, avec son opulence obscène, sombre complaisamment dans la guimauve sentimentale. Dans *You've Got Mail*, Nora Ephron parvient même à faire de la destruction du caractère unique de la ville, causée par

plus ennuyeux. Alors que *Spider-Man 1* montrait des ruelles sombres d'où surgissaient des êtres répugnants qui bondissaient sur Kirsten Dunst pour l'agresser, *Spider-Man 2* déploie ses scènes d'action dans des rues bien éclairées et la menace est obligeamment annoncée par des sirènes, des craquements sourds et des tremblements d'édifices. Et après que l'homme-araignée a risqué sa vie en volant à la rescousse de New-Yorkais prisonniers d'un wagon du métro aérien, les passagers transportent à bout de bras le corps du blessé avec le soin et le respect que l'on doit au corps d'un Christ descendu de la croix. Au moment où New York se prépare à la convention républicaine qui entend exploiter le nouveau patriotisme symbolique de la ville, il semble ne pas y avoir de fin à la dilution de toute altérité dans le meilleur des mondes des multinationales. On trouve un Starbuck à tous les coins de rue et un K-Mart en plein cœur de Greenwich Village. Simultanément, les images du New York d'antan – littéralement, toutes les images – ont été rachetées et stockées à proximité de Pittsburgh dans les vastes caves où George Romero a tourné *Day of the Dead*. Même si cela ressemble à de la science-fiction, Bill Gates a réussi à s'emparer de presque tout le marché mondial de la photographie, en achetant notamment les immenses collections de Corbis et de Bettmann. Une partie seulement a été numérisée à des fins de location commerciale. Le reste sera relégué dans les caves de l'oubli, de sorte que dans un avenir proche, c'est toute l'histoire visuelle du XX^e siècle qui aura été standardisée, c'est-à-dire réécrite avec une précision dont

les révisionnistes staliniens n'auraient jamais pu rêver. Seuls les films vivront pour raconter l'histoire. Et le pouvoir de l'image cinématographique est tel que même les tours rivales et arrogantes érigées par Trump et Time-Warner au Columbus Circle ne pourront effacer de notre mémoire le panneau loué par Judy Holliday pour y inscrire son nom dans *It Should Happen to You*. À ta santé, Gladys Glover !

(Traduction : Barbara Ben Sadoun et Gérard Grugeau)

* Ronnie Scheib, qui signera dorénavant cette chronique, est notamment critique au magazine new-yorkais *Variety*.



Judy Holliday dans *It Should Happen to You* (1954) de George Cukor.

l'invasion inexorable des franchises standardisées, le prétexte de son idylle amoureuse.

Le 11 septembre modifie encore l'iconographie de la ville. Le portrait stéréotypé des « rues chaudes » qui respirent le vice et grouillent de personnages louches s'adoucit. Cette noirceur vampirique avait, bien sûr, ses avantages marginaux, comme en témoigne la rencontre fatale entre Christopher Walken et Lili Taylor dans *Addiction* d'Abel Ferrara, où l'on assiste à la soutenance de thèse de doctorat la plus magnifiquement sanglante de toute l'histoire du cinéma. Mais si le New York post-11 septembre est à l'écran moins violent et plus avenant, il est aussi infiniment