

Le Passculture fait son cinéma
Cinémathèque suisse
Mercredi 29 septembre 2021, 18h00 (durée : 3h38)
Par Frank Dayen (Gymnase de Morges)

PASS CULTURE

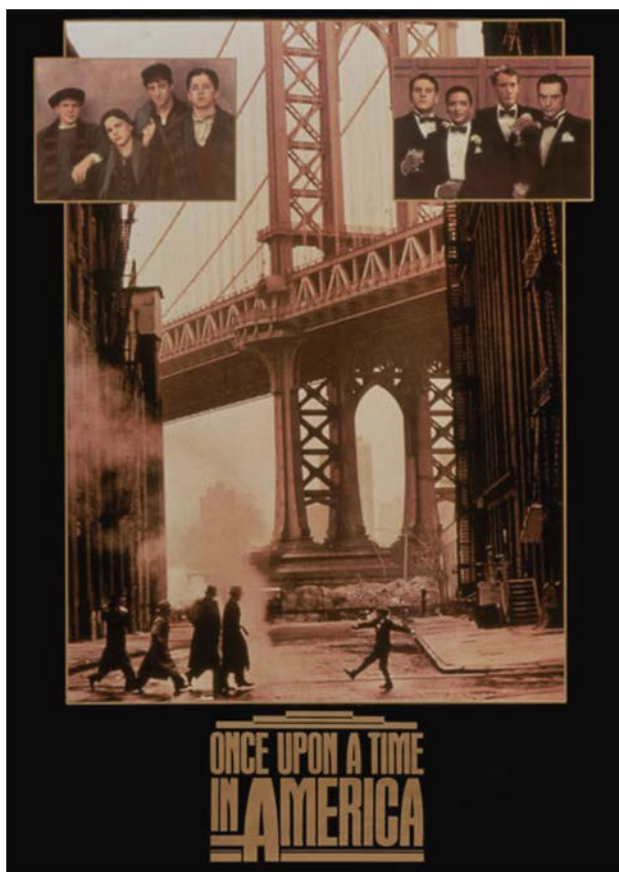
cinémathèque suisse

Unil
UNIL | Université de Lausanne
Centre d'études
cinématographiques

Once Upon a Time in America

(Il était une fois en Amérique) de Sergio Leone (1984)

Il était une fois en l'Amérique :
comment Sergio Leone déconstruit le mythe américain



Compétences mobilisées :

- Contextualiser diverses époques d'un film dans l'Histoire des États-Unis (cours d'histoire) et étudier les enjeux qu'ils soulèvent (cours de géographie, sociologie, psychologie)
- Situer une œuvre par rapport à l'histoire du cinéma, de la littérature et des arts (cours d'arts visuels)

Il y a quelque chose de pourri dans l'Amérique ou la déconstruction du mythe américain

Quoique film américain, *Once Upon a Time in America* reflète le point de vue d'un artiste italien sur l'Amérique. Et la relation de Sergio Leone à ce pays est ambivalente : d'un côté, il lui doit son imaginaire¹ ; de l'autre, il reconnaît que cette collection d'images ne collent pas à la réalité. Son film matérialiserait cet amour-haine, et la figure stylistique correspondante l'ironie.

Dès la fin du générique, le film commence dans l'obscurité, sur le refrain de *God Bless America*, par l'arrivée d'une femme qui va se faire tuer. Cet air se fait entendre dans l'avant-dernière séquence, celle où le camion-poubelle emportant peut-être le cadavre de Max disparaît dans la nuit. Tout le film se trouve donc dans cette parenthèse sombre, ironie d'une Amérique bénie de Dieu, mais qui laisse ses enfants s'entretuer au nom de cette idéologie. Il s'agit donc, comme l'indique le titre, d'un conte ("Once upon a time, there was..."/"Il était une fois..."), mais d'un conte sombre, où "ils [les Américains] ne vécurent pas heureux et n'eurent pas beaucoup d'enfants."

Après avoir rencontré plusieurs fois le tueur Harry Grey, auteur de son autobiographique *The Hoods*, d'après lequel est adapté *Once Upon a Time in America*, et, surtout, après être parvenu à le faire parler, Sergio Leone s'est rendu compte que, des comptes-rendus que lui faisait son interlocuteur, seuls ses épisodes de jeunesse étaient authentiques. Le reste n'était que le plagiat d'histoires de gangsters vues dans les films noirs. "Alors je me suis dit que, **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, j'ai compris qu'il fallait faire un film sur cette idée-là. [...] Il fallait faire un hommage au genre noir et un hommage au cinéma." (Simsolo 168-9). Un constat auquel se rallient les réalisateurs contemporains dont les films présentent un caractère réflexif, comme Brian De Palma, Quentin Tarantino ou Tim Burton². C'est donc le cinéma que les gens de la vie réelle s'efforcent de reproduire, en s'oubliant eux-mêmes. Tellement influencés par les images filmiques, les gens se comportent de manière cinématographique. Deborah en est l'exemple, puisqu'elle n'est qu'une image : une image pour Noodles enfant, quand il la regarde danser telle une ballerine de Degas, une image qu'il garde sans cesse en tête pendant les 11 ans qu'il passe en prison et les 32 ans d'exil.



¹ Rappelons qu'hormis ses apports au genre du western (films que les Américains ont taxés de "westerns spaghetti", parce qu'ils étaient tournés en Europe par un Italien – le choix du prénom "Noodles" était donc tout choisi pour leur renvoyer la balle) et son *Once Upon a Time in the West* (1968), le père de Leone, le cinéaste Roberto Roberti, a réalisé le premier western italien de l'histoire du cinéma : *La vampire indienne* (1913).

² A propos d'une séquence d'*Edward Scissorhands* (1990), dans laquelle des policiers effectuent une interpellation exagérée sur un individu non armé, en pleine rue, Tim Burton explique que, dans le quartier de Burbank (Los Angeles) où il a vécu, les policiers se comportent réellement comme des policiers de cinéma.

C'est parce qu'il apprend qu'elle part à Hollywood – pour devenir une icône de cinéma et, donc, une image pour tout le monde –, que Noodles, qui refuse que sa bien-aimée se dérobe à lui une fois de plus, la viole dans la voiture, pour la sentir en vie. Devenu sénateur, Max a aussi oublié qui il est et d'où il vient ; il est devenu une image (un homme



public, qui passe à la télé) parce qu'il ne s'appartient plus. Tandis que Noodles est resté lui-même.

Le **self-made man** n'est, selon Leone, qu'une illusion.



Au lieu d'un commentaire politique explicite, la fiction fait aussi comprendre qu'il faut rester humble dans la réussite, et qu'un choix entre liberté et aliénation est impossible : "Your Youngest and Strongest Will Die by the Sword" lit-on sur la porte du mausolée.

L'action situe la bande de voyous dans un milieu juif afin de les distinguer des malfrats italo-américains, devenus, depuis *Little Caesar* (1931) et *Scarface* (1932) archétypiques des gangsters de cinéma américains. Leone croit qu'un gangster juif n'a pas la même mentalité que son homologue et rival dans le crime parce que, selon lui, il serait impossible pour un mafieux italien de solliciter le pardon : "Les mafiosi italiens se moquent totalement de la religion. Ils ne s'en servent que comme prétexte." (Simsolo 172). Tandis qu'un gangster juif, surtout avec le temps, devient plus religieux et se rapprocherait donc d'une certaine idée de pardon ; Noodles semble avoir travaillé à sa repentance (la techouva, dans le judaïsme). Au contraire des westerns de Leone, à la fin d'*Once Upon a Time in America*, le duel n'a pas lieu. Noodles refuse de prendre l'arme tendue pour se faire justice. Il ne punit pas lui-même le méchant, il fait confiance à la justice divine ou à l'Histoire, entendue comme conséquence de ses actions (cf. l'ironie de la dernière réplique de Noodles à Bailey/Max).³



³ A noter que la disparition apparente de toute spécificité juive dans le quartier du Lower East Side où Noodles vieilli revient pourrait pointer du doigt une sorte d'ingratitude d'un pays pour les communautés immigrées qui l'ont construit.

Le décalage affiché entre les deux séquences de la gare – celle de 1933, faisant la réclame de Coney Island, et l'autre de 1968, présentant New York comme une pomme (cf. captures supra) – illustre cette idée que, dans l'esprit de Leone, pas seulement le parc d'attractions de Coney Island, mais tout New York - et, partant, l'Amérique tout entière - est devenu **un pays de grands enfants** et que tout n'y est que divertissement.

"*The Hoods* me confirmait dans une vieille idée. L'idée que l'Amérique était un monde d'enfants... Chaplin aussi, à son époque, avait dû le penser. Et aujourd'hui, je suis sûr que mon ami Steven Spielberg le pense." (Simsolo 184). Dans le film, les enfants déambulant sous le gigantisme du pont de Williamsburg, dans des accoutrements qui semblent trop grands pour eux, parodient le comportement de leurs aînés gangsters⁴.



Remarquons enfin que l'appareil photo sur trépied de Max surprenant le gendarme Fatface enfourchant Peggy serait la métonymie de la caméra de cinéma. En ceci, elle permet le dévoilement et agit comme un révélateur : dans cette séquence, Noodles découvre la fin de l'innocence, donc l'entrée dans l'âge adulte. Il découvre simultanément la jouissance sexuelle (en tant que témoin de la scène, puis

qu'acteur, puisqu'il prend la place du policier) et la corruption (un dysfonctionnement dans les l'institution policière). L'**association sexe-corruption** fonctionne de même à la fin du film, lorsque Noodles réalise, dans le même temps, que Max n'est pas mort (il est devenu le sénateur Bailey) et que Max l'a trompé avec l'amour de sa vie Deborah (puisque son fils ressemble à Max comme deux gouttes d'eau). Le film de Leone revêt donc un aspect démystificateur sur deux niveaux : thématique et structurel.

Repérer le souci de réalisme historique

Hormis les anecdotes que Leone reprend de l'autobiographie de Harry Grey⁵, l'intrigue du film est historiquement très documentée. Elle mélange plusieurs éléments biographiques de la vie de certains mafieux célèbres : Meyer Lansky (d'origines juives polonaises), Jimmy Burke/Conway ou Bugsy Siegel. Leone s'est aussi souvenu d'événements de sa propre vie (ainsi, lorsque lui et sa famille vivait dans le quartier juif de Rome dans les années Mussolini).



⁴ Le pont new-yorkais de Williamsburg a longtemps été le symbole de la modernité et du gigantisme : inauguré en 1903, il était, jusqu'en 1924, le plus long pont suspendu du monde. L'image de la bande d'enfants surplombés par ce pont métonymise leur rêve de grandeur. Or, c'est dans cette même séquence (joyeuse à cause de la musique), sous ce pont, que Dominic est abattu par les balles du chef de gang Bugsy.

⁵ Les autobiographies de gangsters, publiées du vivant de leur auteur, s'avèrent rarissimes, et pour cause : les acteurs de la pègre mentionnés peuvent s'y reconnaître. Aussi l'auteur, par ailleurs assassin de 29 personnes (a-t-il confié à Castaldi ; cf. biblio infra), doit se cacher, et Leone a-t-il dû prendre mille précautions pour rencontrer Harry Grey.

L'intérêt historique du film tient aussi à la minutie avec laquelle Sergio Leone s'est appliqué à reconstituer tous les décors et costumes. Pour cela, celui qui a travaillé sur des films historiques comme *Quo Vadis ?* (1951) et *Ben-Hur* (1959) a fait fabriquer des objets en Italie pour les importer à New York afin de reconstituer les façades et les pièces selon les époques. Pour la scène du départ en train de Deborah, il a même emmené son équipe tourner à la Gare du Nord de Paris, dont la gare new-yorkaise, disparue entre temps, était une réplique. Il a filmé le restaurant où Noodles emmène Deborah à Venise, car ceux de Long Island, aussi disparus dans l'intervalle, s'étaient tous, dans les années 30, inspirés du style vénitien.

Le respect du réalisme de Leone vient de son constat que les films réalisés dans les années 60 ne se souciaient guère des anachronismes. Il regrettait aussi que les vieux films de gangsters, en partie tournés en studios, ne restituaient pas scrupuleusement le réalisme de la ville.



Bibliographie

Castaldi, Ernesto, "Ernesto Castaldi raconte *Il était une fois en Amérique*", in *Mad Movies*, "L'âge d'or du cinéma de genre italien", Hors-série n° 5, Custom Publishing France, 2003 ; pp. 116-117.

Daney, Serge, "Il était deux fois en Amérique", 21 mai 1984, in *Ciné journal*, vol. II / 1983-1986, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2006 ; pp. 116-123.

Frayling, Christopher, *Sergio Leone : Quelque chose à voir avec la mort*, Institut Lumière/Actes Sud, 2000.

Simsolo, Noël, *Conversation avec Sergio Leone*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999.