

Taxi Driver

Martin Scorsese – 1976

Le reflet d'une époque ?



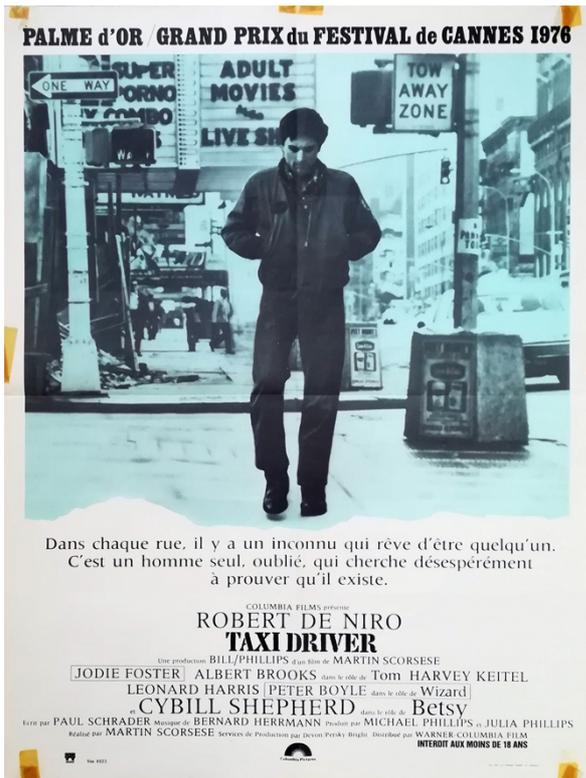
Compétences mobilisées

- Situer le Nouvel Hollywood dans l'histoire du cinéma américain ;
- Débattre de la dimension raciste du film et du point de vue du cinéaste sur la question en différenciant le locuteur diégétique de l'énonciation filmique ;
- Replacer un film dans son contexte de sortie et réfléchir aux enjeux qui lui sont relatifs en mettant en perspective des productions audio-visuelles réalisées à des époques différentes.

Synopsis

Vétéran de la guerre du Vietnam de retour aux États-Unis, Travis Bickle (Robert De Niro) se retrouve seul et sans repères. Incapable de trouver le sommeil, il décide de devenir chauffeur de taxi et arpente les quartiers les plus malfamés de New-York. Au gré de ses déambulations il va faire la connaissance d'une jeune prostituée de 12 ans qu'il va se donner pour mission de sauver.

Pourquoi travailler sur *Taxi Driver* en classe d'histoire ?



Film à petit budget, lauréat de la Palme d'Or à Cannes en 1976 devenu avec le temps un classique du cinéma américain, *Taxi Driver* de Martin Scorsese est une plongée dans l'histoire des États-Unis de la seconde moitié des années 1970. Reflet d'une époque en pleine mutation, le film permet de réfléchir au contexte social, politique et culturel de l'Amérique des mouvements d'opposition, du choc pétrolier, du scandale du Watergate et de la démission de Nixon. Une Amérique désenchantée prise entre un passé marqué par le traumatisme de la guerre du Vietnam et un futur incertain au sein duquel Travis Bickle se retrouve prisonnier.

Le Nouvel Hollywood, miroir des mutations d'une époque ?

Bénéficiant souvent d'une solide formation en histoire et en théorie du cinéma, influencés par le néo-réalisme italien et la Nouvelle Vague dont ils ont vu les films, les réalisateurs du Nouvel Hollywood s'affranchissent des impératifs moraux et s'écartent de l'image léchée et aseptisée des États-Unis que les grands studios hollywoodiens ont contribué à construire en promouvant notamment le « American way of life » (on pense par exemple à *An American in Paris* de Vincente Minelli (1951) ou encore à *How to Marry a Millionaire* de Jean Negulesco (1953)). Brossant un portrait sans concession d'une époque marquée par la guerre du Vietnam mais aussi par les manifestations pacifistes et les mouvements sociaux, ces jeunes réalisateurs (Mike Nichols, Robert Altman, Arthur Penn, Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas, Brian De Palma, Michael Cimino, etc.) font la part belle aux sujets proches du

quotidien et mettent en scène des héros ordinaires ou marginaux, bien loin de ceux proposés jusqu'alors par le cinéma classique hollywoodien.

Au-delà de thématiques interdites par le code Hays¹ (prostitution, trafic de drogue, corruption, homosexualité, etc.) que ces réalisateurs abordent frontalement, des esthétiques singulières émergent. Les réalisateurs du Nouvel Hollywood proposent une façon nouvelle d'éclairer les décors et les personnages mais aussi, par exemple, de monter les films. On peut dès lors s'interroger en classe sur la façon dont le cinéma des années 1970 se fait le reflet des préoccupations d'une société en plein bouleversements et de la manière dont les sujets traités, tout comme la forme adoptée, sont symptomatiques des mutations de l'époque.

L'échec du rêve américain

Issu de la classe populaire et peu éduqué, Travis Bickle est un jeune homme replié sur lui-même et en manque de repères, à l'opposé du héros incarnant la réussite du rêve américain. Il s'éprend de Betsy (Cybill Shepherd), jeune femme de la classe moyenne qui est bénévole pour la campagne présidentielle du sénateur Charles Palantine. Le temps d'un goûter et d'une séance de cinéma avortée, et malgré un changement de costume (il troque sa veste vert kaki délavée pour un veston rouge en velours côtelé) et quelques coups de peigne, Travis ne réussira pas à séduire la jeune femme. Rejeté par Betsy qui lui affirme qu'ils sont « trop différents », Travis est par la même occasion exclu de la construction de l'Amérique du futur qu'incarne la jeune femme avec qui il ne parvient pas à communiquer.



À ce sujet, on peut par exemple analyser la scène du café qui se trouve au début du film : le jeu de mot raté de Travis, le rapprochement maladroit entre sa vie qu'il doit « organiser » et les problèmes d'organisation rencontrés par Betsy pour la campagne présidentielle à laquelle elle participe activement, la façon dont Travis rabaisse le

¹ Le code Hays est un code d'autocensure assuré par la Motion Pictures Producers and Distributors Association (MPPDA) qui interdit de produire des films portant atteinte aux valeurs morales des spectateurs mais aussi, par exemple, de représenter des personnages à l'attitude immorale de façon sympathique. Le code Hays est appliqué dès 1934 et progressivement abandonné à partir de 1966.

collègue de la jeune femme pour asseoir sa position de mâle dominant, son air et son ton défensif lorsqu'elle le compare aux paroles d'une chanson sont autant d'éléments qui montrent l'impossible rencontre entre ces deux personnages (et qui participent par ailleurs à l'absence de sympathie du spectateur vis-à-vis de Travis) mais aussi la difficulté pour Travis de s'intégrer et de s'appropriier les codes sociaux dominants. Malgré ses efforts, il n'arrive pas à faire illusion.

Un racisme latent ?

Les années 1960 sont notamment marquées par la lutte des afro-descendants pour les droits civiques et l'assassinat de Malcom X (le 21 février 1965 à Harlem) et de Martin Luther King (le 4 avril 1968 à Memphis). L'Amérique a encore un long chemin à parcourir pour combattre la ségrégation raciale et le racisme est encore présent dans bon nombre des productions culturelles étasuniennes des années 1970. Face à ce constat, il semble intéressant de questionner les élèves sur le type de rôle endossé par les noirs dans *Taxi Driver* (mais pourquoi pas également dans d'autres films de la même époque) : jouent-ils des personnages centraux ? Font-ils avancer l'histoire ou sont-ils au contraire des personnages sans voix et sans visages ? À la vision du film, le spectateur en garde-t-il une image positive ?

Bien que la question soit traitée de manière périphérique par Scorsese, le racisme est l'une des composantes de *Taxi Driver*. La scène dans la petite épicerie où Travis abat un jeune braqueur noir est particulièrement parlante à cet égard. Le personnage joué par De Niro ne manifeste en effet aucun regret suite à son geste et est davantage préoccupé par le fait qu'il ne possède pas de permis pour son pistolet que par le meurtre qu'il vient de commettre. La façon dont s'acharne ensuite le tenancier du dépanneur sur le corps sans vie du jeune noir est d'une grande violence.



En plus des nombreuses remarques explicitement racistes des différents personnages du film – que ce soit Travis, un passager de son taxi ou ses collègues qui n’hésitent pas à employer le mot « nègre » – on peut encore souligner que ce sont des personnages noirs qui s’attaquent à Travis lors de l’une de ses rondes nocturnes en jetant des œufs sur son parebrise. On relèvera également à différents passages du film l’apparition discrète de personnages noirs dont un homme musclé marmonnant sur un trottoir « Je vais la tuer, je vais la tuer cette salope ! ». Dans *Taxi Driver*, les personnes noirs sont donc des personnages périphériques cantonnés à des rôles de voyous ou de petits délinquants issus de quartiers défavorisés.

Il est cependant important de ne pas réduire le discours du film sur le racisme à ces quelques éléments et de les dépasser en réfléchissant notamment à l’ensemble des composantes (images, sons, mise en scène, cadrage, montage, etc.) qui constituent un discours subtil sur la question. En effet, si le film n’est pas explicitement antiraciste, on peut s’interroger en classe sur le message véhiculé par ce dernier en questionnant notamment les effets du refus de Martin Scorsese de s’attendrir sur le personnage de Travis Bickle. De manière générale, on différenciera donc le locuteur diégétique – Travis Bickle – de l’énonciation filmique qui porte à mon sens un regard critique et distancé sur l’attitude du personnage principal (et donc notamment sur son racisme).



On pourra par exemple demander aux élèves de décrire le changement d’apparence physique de Travis à la fin du film et les mouvements auxquels ce nouveau style renvoie. Le crâne partiellement rasé à blanc et abordant une crête « Mohawk », Travis Bickle apparaît lors d’une allocution publique de Charles Palantine vêtu d’une veste militaire et de lunettes d’aviateur. Ce nouveau style évoque celui des *skinheads* et des partisans des mouvements d’extrême droite de la seconde moitié des années 1970 considérés notamment comme ouvertement racistes. Le nouveau *look* très connoté

de Bickle est donc un élément de mise en scène qui participe de l'ambiguïté du discours de *Taxi Driver* sur son personnage principal.

On notera par ailleurs que la performance de De Niro n'invite ni la sympathie, ni l'identification spectatorielle (c'est notamment le cas dans la scène du goûter abordée plus haut et au cours de laquelle Travis a une attitude pouvant rendre mal à l'aise le spectateur) et certains choix formels tendent à nous faire prendre de la distance par rapport à ce que vit le personnage. On peut par exemple citer à ce sujet le lent travelling latéral de la caméra durant la scène où Travis appelle Betsy après leur dispute au cinéma, un mouvement non justifié diégétiquement et qui laisse de manière surprenante De Niro hors-champ pour montrer un couloir vide à un moment où Scorsese aurait pu, au contraire, choisir de nous montrer le jeune homme pour mettre l'accent sur le désespoir et la sincérité de ce dernier.

De *Taxi Driver* à *Vinyl* : les années 1970 dans tous leurs états

L'étude de *Taxi Driver* peut également être l'occasion de faire le lien avec *Vinyl*, une série produite par la HBO, sortie en 2015, et dont l'épisode pilote a été réalisé par Martin Scorsese. Racontant l'histoire de Richie Finestra – producteur de disque sur le déclin qui tente de relancer son label de musique –, *Vinyl* débute en 1973 dans un New-York branché où se mêlent sexe, drogue et rock'n'roll. Si dans la première scène de la série le cadrage et une partie de la mise en scène tendent à rapprocher Finestra et Travis Bickle comme on peut le voir dans les captures d'écran ci-dessous, le rapprochement entre ces personnages s'arrête là. Contrairement à Bickle qui roule dans un vieux taxi et qui porte une veste fatiguée, Finestra possède une Mercedes coupée équipée d'un téléphone et aborde un manteau en cuire probablement onéreux. Les deux hommes appartiennent à des mondes différents et la trajectoire du producteur de disque sera toute différente de celle du vétéran de la guerre du Vietnam.



La comparaison entre *Taxi Driver* et l'épisode pilote de *Vinyl* permet de réfléchir avec les élèves à la façon dont le passé est reconstruit dans les séries contemporaines : on se questionnera donc sur ce qui est montré mais aussi sur ce qui est laissé de côté par Scorsese dans ce cas précis et par rapport au film de 1976. Comment est-ce que l'ancrage dans les années 2010 – et donc le regard rétrospectif sur la période représentée – a-t-il une incidence sur la façon dont est montré le passé et l'image que le réalisateur souhaite en donner au spectateur contemporain ? Si la drogue et le sexe

sont des thèmes communs à la série et à *Taxi Driver*, les discours portés par ces œuvres sur le sujet diffèrent. Il s'agit alors d'interroger ces différences avec les élèves au regard du contexte de production du film et de la série. Les questions des classes sociales et du racisme peuvent également être adressées dans ce cadre (on pourra par exemple discuter du stéréotype du personnage noir musicien accepté et valorisé pour son talent par les personnages blancs).