



QUENTIN TARANTINO

un cinéma déchaîné

capricci

+

LES PRAIRIES ORDINAIRES

Extrait de la publication



couverture:
**Quentin Tarantino sur le tournage
de *Django Unchained***

page précédente:
Inglourious Basterds

Ouvrage coédité avec Les Prairies ordinaires

Directeur: Thierry Lounas
Directeur littéraire: Emmanuel Burdeau
Responsable des éditions: Camille Pollas

Conception graphique cyriac pour gr20paris

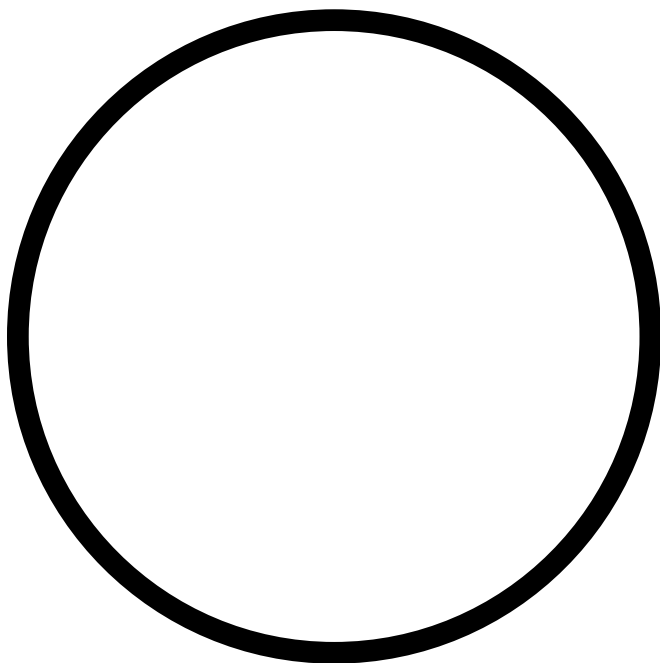
© Capricci / Les Prairies ordinaires, 2013
© Pascal Bonitzer pour son texte initialement
paru dans *Trafic* n°13, hiver 1995

Isbn papier 978-2-918040-59-0
isbn pdf web 978-2-918040-61-3

Remerciements: Clémence Bouche, Richard Miller,
Mélisande Morand, Marianne Narboni, Pierrette Prim,
Jean-Pierre Vincent, Paula Woods.

Droits réservés

Capricci
contact@capricci.fr
www.capricci.fr



QUENTIN TARANTINO

un cinéma déchaîné

Ouvrage dirigé par
Emmanuel Burdeau & Nicolas Vieillescazes

| | | |
|-----|---|--------------------------------------|
| 7 | RECOMMENCER <i>Reservoir Dogs</i> et <i>Pulp Fiction</i> | Nicolas VIEILLESZAZES |
| 19 | DE LA DISTRACTION <i>Pulp Fiction</i> | Pascal BONITZER |
| 37 | LA DÉESSE DE LA FATIGUE <i>Jackie Brown</i> | Hervé AUBRON |
| 53 | L'ÉPURE EN COSTUME D'ARLEQUIN <i>Kill Bill volume 1</i> et <i>Kill Bill volume 2</i> | Noémie LUCIANI |
| 73 | JOUIR POUR PERDRE <i>Kill Bill volume 1</i> et <i>Kill Bill volume 2</i> | Éric CHAUVIER |
| 85 | SURFACE ET POLARITÉS <i>Boulevard de la mort</i> | Corinne RONDEAU |
| 101 | L'IMAGE - VENGEANCE TARANTINO FACE À L'HISTOIRE <i>Inglourious Basterds</i> | Marie GIL et Patrice MANIGLIER |
| 123 | UN BARBARE EN ANTINAZI <i>Inglourious Basterds</i> | Jean NARBONI |
| 135 | VERS SA DESTINÉE <i>Django Unchained</i> | Emmanuel BURDEAU |
| 155 | Présentation des auteurs | |

RE COMMENCER

par Nicolas VIEILLESZAZES



*RESERVOIR
DOGS*

[1992]

*PULP
FICTION*

[1994]

1

En revoyant, vingt et dix-huit ans après, *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*, on se dit que l'on a vieilli et l'on se demande forcément ce que l'on pouvait bien leur trouver, à l'époque où, adolescent, on s'enthousiasma pour eux. Il y a dans ce revisionnage — à moins qu'il ne faille parler, comme à propos d'un ami proche dont on s'est éloigné, d'une revoyure — un travail du souvenir qui nous confronte au moi que l'on était alors, un moi qui, épris de cinéma, ne pouvait manquer les clins d'œil à Godard, Melville ou John Woo, toutes choses qui, à présent, semblent moins passionnantes ou en tout cas moins décisives. Mais dans cette tentative de ressaisie, ce qui frappe avant tout, c'est à quel point ces films sont devenus invisibles, comme si notre souvenir, se substituant à ces objets que nous avons pu voir, dans la fraîcheur de leur apparition, nous les avait rendus inaccessibles.

Films invisibles, films, en fait, *invoables*. Cette difficulté, il semblerait naturel de la traduire en ennui; naturel aussi, pour le travail de l'analyse, de l'effacer comme une donnée surnuméraire, guère généralisable ni transmissible à celles et ceux, plus jeunes, qui ont découvert ces films après *Kill Bill* ou *Inglourious Basterds* et dont l'expérience ne peut que nous échapper; naturel, enfin, de l'objectiver hâtivement en une évaluation simple: les deux premiers films de Quentin Tarantino sont superficiels, clinquants, bref ratés.

Or cette difficulté, il serait plus fécond d'y voir un symptôme, dans la mesure où elle signale non pas seulement le décalage entre le souvenir et des objets qui en sont indépendants, mais aussi la manière dont ces films travaillent dans le souvenir. Mieux: comme souvenirs vécus. Indissociables de moments d'expérience, comme un morceau de musique associé à des personnes particulières ou un livre attaché aux saisons où on l'a lu, ils font bloc avec nous, contre nous, et résistent à toute projection, matériau dont nous sommes nous-mêmes faits. L'échec de cette première approche analytique n'est pas une mince réussite pour des films se présentant comme des configurations mémorielles, remémorations ou commémorations d'une culture antérieure, et d'une culture qui, par ses modes de production et de consommation, se voulait elle-même minuscule, mineure, imperceptible, divertissante l'espace d'un instant et vouée à disparaître aussitôt dans l'oubli. Une culture typisée, fabriquée

en masse et à l'intention des masses, destinée à se glisser insensiblement dans le quotidien, ameublement sonore, musique de fête, lecture pour passer le temps, sortie au *drive-in* avec un(e) *date*, une culture, littéralement, de distraction, que l'on pouvait regarder d'un œil, écouter d'une oreille, consommer en faisant ou en consommant autre chose, une culture visant au mieux à produire des réactions simples, rire, suspens, tension, excitation, peur ou pleurs, bref, une culture quotidienne et une culture du quotidien.

Ce qu'avec tout cela Tarantino ressuscite dans ses personnages, c'est un mot d'ordre, une attitude ou un idéologème qui produit une miraculeuse synthèse des années 1950-70 américaines : être *cool*. *Cool* comme le cowboy Marlboro et la ménagère entourée d'appareils électriques flambant neufs, comme le cadre dans son bureau climatisé et les premiers disques de Chet Baker, comme les militants du Black Panther Party et David Carradine dans *Kung Fu* (1972-1975), comme Fonzie dans *Happy Days* (1974-1984) et les hippies de la côte ouest. Dans l'histoire de la musique pop, Elvis, Sam Cooke et Lou Reed resteront, chacun à sa manière, des cas exemplaires de cette propriété mystérieuse. Les héros de la *blaxploitation* le montrent, et, avant eux, les professionnels de l'évasion de *The Great Escape* (John Sturges, 1963), et mille autres avec eux : être *cool* implique une préoccupation dans le détachement, et *vice versa*. Souffrir sans en avoir l'air, être un impitoyable tueur sans en avoir l'air, militer avec intransigeance sans en avoir l'air — sans en avoir l'air, mais sans s'en cacher non plus : un étrange dédoublement se traduisant par la coexistence, en surface, de deux intensités contraires et indissociables l'une de l'autre. *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction* nous offrent sur ce plan une véritable taxinomie de la *coolness* : on peut être *cool* comme le sympathique Mr. White ou bien, à l'autre bout du spectre, comme son jumeau maléfique et son double épocal, le cruel Mr. Blonde, celui-là même qui torture en dansant le flic attaché à sa chaise sur l'air de « *Stuck In The Middle With You* » : le *welfare state* et le *warfare state*, à l'étranger aussi bien que sur le plan intérieur.

Toujours est-il qu'au moment où ces figures apparaissent sur la scène, elles appartiennent déjà au passé ; on pourrait même dire que le Michael Myers de *Halloween* (John Carpenter, 1978), aussi impénétrable que son masque, fut simultanément la parodie monstrueuse et le dernier avatar historique de la *coolness*

— également perceptible chez les premiers zombies de George Romero (*La Nuit des morts vivants*, 1968) —, et que celle-ci disparut bientôt dans un nouveau spectre affectif, borné à un pôle par la surexcitation cocaïnée des années Reagan, et à l'autre, par l'aboulie et l'avachissement. Ou, chez Tarantino : si les légumes humains que sont Brad Pitt dans *True Romance* (Tony Scott, 1993, d'après un scénario de Tarantino) et Robert de Niro dans *Jackie Brown* (1997) contrastent avec les piles sur pattes incarnées par Pumpkin et Honey Bunny dans *Pulp Fiction*, ils n'en appartiennent pas moins au même monde, un monde qui exclut celui dans lequel vivent, qui plus est en noir et blanc, Vincent, Jules et les *Dogs*. Ainsi envisagés, les deux premiers Tarantino tournent à l'histoire de fantômes.

On remarquera cependant que, dans *Reservoir Dogs*, la coupure s'établit dès le pré-général, au sein même de l'équipe des gangsters. Dans la querelle entre le compatissant Mr. White et le personnage, ouvertement égoïste et libertarien, de Mr. Pink, au sujet du pourboire à donner à la serveuse, transparait en effet une distinction historique entre deux théories libérales, que pourraient résumer les noms de John Rawls et de Robert Nozick — en substance, redistribution au profit des moins favorisés, ou bien suppression des mécanismes redistributifs et rétribution fondée sur le pur mérite individuel. Coexistence, à l'écran, de deux mondes opposés. Mais l'ancien doit céder la place : ce n'est pas un hasard si Jules décide de prendre sa retraite, si Vincent se fait tuer, à la sortie des chiottes, par Butch, si le puissant Marsellus se fait sodomiser par deux petites frappes, si Mr. White a eu tort de donner sa confiance à Mr. Orange, flic infiltré. On ne saura jamais si ces deux derniers sont morts, ni si Mr. Pink a échappé à la police — l'important est qu'il se soit enfui, lui, le cynique, et que le bon Mr. White ait perdu.

Qui donc a dit qu'il n'y avait pas de politique chez Tarantino ? Il n'y a que cela. Qui a dit que l'Histoire n'avait fait irruption dans son cinéma que de manière tardive et parodique ? Il n'a jamais parlé que de cela, le plus sérieusement du monde, fût-ce par le truchement d'une montre enfoncée dans le rectum.

2

Les failles, les oppositions, les décalages historiques internes au système des personnages ne sont eux-mêmes que les indices de discontinuités plus profondes, c'est-à-dire aussi plus superficielles, et qui permettront de répondre à la question : pourquoi Tarantino n'a-t-il pas choisi de situer ses deux premiers films — auxquels il faudrait ajouter *Jackie Brown* et *Boulevard de la mort* — dans les années 1970 ? Pourquoi effacer autant que possible, sans pourtant les supprimer totalement, les signes du présent, que ce soit dans les décors, les costumes, les objets ? Par contraste, les films de son compère, Robert Rodriguez, miment l'esthétique et les schémas narratifs du cinéma bis des années 1970 en les surimposant à un monde explicitement posé comme présent : ordinateurs dernier cri, voitures récentes, tenues vestimentaires d'aujourd'hui. Idem dans l'excellent *Hobo With a Shotgun* (Jason Eisener, 2011), qui a pu voir le jour grâce au concours de bandes annonces lancé par Rodriguez et Tarantino.

On trouve peut-être la clé de l'énigme dans le salon de Mia et Marsellus, salon neutre comme celui d'une maison témoin, où cohabitent un antique magnétophone à bandes, risible par sa taille (sous lequel on voit une pile de CD et sur lequel Mia écoute « *Girl, You'll Be A Woman Soon* »), et un système de caméras miniatures dont l'utilité n'apparaît pas évidente. L'hypothèse d'un dispositif de sécurité à la Tony Montana paraît exclue, puisque la maison, ouverte par de larges baies vitrées, ne semble posséder ni portail ni mur de protection. Compte plutôt l'étonnante association de deux appareils d'enregistrement et/ou de diffusion appartenant à différentes époques, redoublée par cette invraisemblance : sur son gros magnétophone, Mia n'écoute pas la chanson originale de Neil Diamond (1968) mais sa reprise par Urge Overkill (1992), dont on peut douter qu'elle ait été disponible sur ce support. Ici comme dans le reste de ces films, lorsque le monde actuel apparaît comme tel, c'est juxtaposé au passé, saturé par le passé, sur le mode de l'irruption et de l'incongruité, ou mieux, de l'anachronisme.

Il en résulte une étrange inversion des valences, dont le passé émerge non pas comme plus réel, mais comme plus présent que le monde actuel, et pour nous spectateurs, une troublante expérience temporelle, partagée entre la présence manifeste de ce qui se donne pour passé, et l'absence de ce présent dont on ne