

“L’impureté des origines : Quentin Tarantino et le cinéma classique hollywoodien”

par Philippe Ortoli

Dans le musée imaginaire que nous engage à construire Quentin Tarantino, composé de fragments filmiques épars, reconstitués et remontés, il est un fait que le cinéma classique hollywoodien n’est pas plus (et même moins) représenté que le *kung fu pian*, le western italien ou, pour rester dans le domaine d’une école et non d’un genre, la Nouvelle Vague ou le Nouvel Hollywood. Il est, pour autant, sollicité à travers divers fragments (plans, comédiens, costumes, séquences, thématiques génériques), et, compte-tenu du grand âge dont il relève, on pourrait être en droit de se demander s’il ne constitue pas, dans l’entrelacs des nombreux modèles sollicités par l’œuvre du cinéaste, celui, définitif, dont la majuscule identifie la qualité de source première, d’origine unique, de creuset primal. Le cinéaste, en quête du substrat de son univers, le trouverait peut-être là, d’abord parce qu’il peut déceler dans le système des genres qui prévaut au sein du classicisme hollywoodien la matrice de son identité, ensuite parce que la prétendue limpidité de ce courant, porté par la narration linéaire, la représentation analogique et la fameuse (et illusoire, comme de bien entendu) transparence de ses eaux discursives, pourrait bien constituer l’idéal « immobile et beau comme un rêve de pierre »¹ dont, avec l’angoisse frénétique du post-moderne spolié de sa croyance aux grands récits et dépossédé de son innocence, son fabricant inquiet

¹ Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, P. U. F., Paris, 1979.

² C'est Godard qui, en mai 2014, a ainsi insulté Tarantino sur *France Inter* ([www.franceinter.fr/video-godard-tarantino-est-un-faquin](http://www.franceinter.fr/video/godard-tarantino-est-un-faquin)), mais le terme résume ce que l'on peut trouver sous d'autres plumes ; celle de Gérard Hernandez : « Tarantino, cinéaste roublard dont les succès commerciaux sont incontestables, a réussi à capter « l'air du temps », mais cet air putride nous entraîne bien loin de l'air parfumé que l'on respire dans les cimes des chefs-d'œuvre cinématographiques.

En tous cas, n'est pas Godard qui veut ! », www.cahiers-pedagogiques.com/L-arrivee-du-train-cinema-en-gare-Postmoderne-Terminus#nb9, ou encore celle de Yan Gamard, www.deuxiemepage.fr/2015/01/20/tarantino-ou-l-art-du-vide-critique/, consulté le 01/03/2018.

chercherait à déceler les traces. Si une œuvre aussi bâtarde que celle de Tarantino ne saurait, bien évidemment, se réclamer d'une seule source, on peut tout de même examiner celle-ci avec une attention particulière, simplement parce qu'elle représente ce contre quoi les pourfendeurs de l'auteur aiment d'ordinaire le définir (une certaine éthique développée par des œuvres où le style s'efface derrière l'histoire qui y est racontée), à savoir un « faquin » post-moderne².

Fantomatiques présences

Il semblerait que la première place qu'accorde Tarantino au cinéma classique soit située dans une profondeur emblématique de la souvenance où des formes ne survivraient plus qu'à l'état de relique : dans *Jusqu'au dernier souffle* (*Grave Danger*, 2005), l'épisode des *Experts* qu'il a réalisé, Catherine (Marg Helgenberger), une des héroïnes de la série, vient demander à son père gangster (Scott Wilson) une somme d'argent conséquente et ce dernier se trouve dans un bar désert, accompagné de Tony Curtis et de Frank Gorshin jouant leurs propres rôles et ressassant leur gloire passée -ils évoquent, entre autres, *Les Vikings* (Richard Fleischer, 1958). La manière dont la caméra se dirige vers eux pour les découvrir, sous la lumière artificielle, en train de se remémorer le bon vieux temps de Las Vegas et de Jack Nicholson avec une hôtesse un peu défraîchie, les consacre spectres d'un royaume disparu -où la star et le second rôle (Gorshin est connu pour avoir joué le Sphinx dans la série *Batman* (1966-1968), même si on l'a vu aussi dans *L'Homme aux colts d'or* [*Warlock*, Edward Dmytryk, 1958] et *Le Brigand bien aimé* [*The True Story of Jesse James*, Nicholas Ray, 1957]) cohabitent sans problème- n'ayant plus de perspective où se projeter, sinon celle du ressassement de leurs éternelles histoires au creux d'un décor mortuaire. Cet horizon de fantômes tisse un possible contexte aux films de Tarantino, arrière-plan référentiel qui englobe les personnages dans une généalogie

sans faïte, mais avec la certitude qu'ils ne peuvent échapper à un destin qui consiste à devoir ressembler à quelqu'un. Ce n'est, bien sûr, pas un hasard si les deux comédiens choisis en appellent tour à tour au principe de l'imitation comme manière d'être (l'un en évoquant son déguisement en femme dans *Certains l'aiment chaud* [*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959], l'autre son activité d'imitateur, exercée sur Burt Lancaster à la télévision) : les modèles classiques interviennent en tant que traces des rôles qu'ils ont tenus, autrement dit, comme des corps n'existant qu'en mémoire des ombres auxquelles ils ont donné chair, tandis que leur propre apparence s'est, elle, décrépie. Les physiques usés de Curtis et Gorshin creusent l'écart entre l'éternité de la création et le temps qui passe : la mélancolie tarantinesque tient dans la manière de révéler cette différence profondément enfouie dans la créature filmique.

Le deuxième effet fantomatique provient d'une figure actorielle passionnante, celle de Lawrence Tierney, chef de bande dans *Reservoir Dogs*, connue essentiellement parce que sa face émaciée et ses accès de fureur brutale ont hanté plusieurs films criminels notoires, au firmament desquels brillent *Dillinger, l'ennemi public n°1* (*Dillinger*, Max Nosseck, 1945) et, surtout, *Né pour tuer* (*Born to Kill*, Robert Wise, 1948). Dans ce dernier, il crée une figure effrayante dont le jeu, qu'on pourrait trouver monolithique, ne s'anime qu'au moment où sa surface semble ne plus pouvoir contenir la violence qu'elle protège et la traduit promptement par des gestes aussi précis que radicaux (on est très loin des débordements cagneyens beaucoup plus intégrés à un physique en perpétuel bouillonnement). Bien que chauve et ventripotent, Joe Cabot colporte avec lui ces déchaînements antérieurs : l'écart creusé avec ses créations passées tient dans l'économie de ses mouvements, voire la dissipation de leur centre -planté derrière son bureau, il plane sur les flash-backs du film comme l'organisateur même de leur déroulement (il est celui qui a distribué

³ Erwin Panofsky, « Style et matière du septième art », dans *Trois essais sur le style*, Le Promeneur, Paris, 1996 (1947), p. 135 :
 « Un personnage de film, d'un autre côté, vit et meurt avec l'acteur. Ce n'est pas l'entité "Othello" interprétée par Robeson ou l'entité "Nora" interprétée par la Duse ; c'est l'entité "Greta Garbo" incarnée dans un personnage du nom d'Anna Christie ».

les règles du jeu aux truands et leur a donné rendez-vous dans ce hangar d'où un seul sortira vivant). Le souvenir des pelisses anciennes -on voit dans le finale de *Reservoir Dogs* la manière littérale dont il cite celle de Dillinger (lorsqu'on lui demande ce qu'il est advenu de Mr Brown [joué par Tarantino !], il déclare : « Aussi mort que Dillinger ! »)- imprègne alors celle, récente, et donne à cette allure bonhomme le sentiment de menace qui l'agite. Plus profondément, le corps présent de Tierney devient le réceptacle de ces rôles tenus dans le cinéma classique qu'il résume et clôture dans son dernier règlement de comptes ; son élimination ne consigne pas tant la fin d'une certaine tradition sadique des figures hollywoodiennes (Cagney, Robinson, Rooney) liées au domaine protéiforme du film d'action, que la manière dont l'entité, terme dont Panofsky³ crédite la totalité expressive formée par l'acteur de cinéma, ne peut se concevoir qu'en tant que bâtarde puisque résultante des traces que des personnages fictifs laissent sur les corps mortels qu'ils ont habités, et, simultanément, des signes que l'écorce éphémère du vivant confère aux êtres d'imagination qu'elle rend visibles.

Le cimetière des éléphants

Néanmoins, si cette dichotomie existe et qu'elle nous apprend beaucoup du cinéma, à la fois comme projection et comme enregistrement, sa résolution temporaire, le temps de films ou de déclinaisons sérielles, en constitue la synthèse idéale. Le classicisme hollywoodien a ainsi été une machine à fabriquer des archétypes qui existent en dehors des matières vivantes qui les ont supportés, mais ne survivent plus que dans sa mémoire : il existe, sur ce point, une séquence absolument remarquable dans *Pulp Fiction*, celle de la soirée entre Mia (Uma Thurman) et Vincent (John Travolta) au cours d'un singulier dîner-spectacle. Que l'Olympe hollywoodien soit ainsi mué (dégradé ?) en signes éminemment repérables -la fausse Marilyn voit sa jupe se soulever- réduit ses habitants au statut d'objet de consommation.

Si surgit l'idée d'une mise en mouvement des sérigraphies de Warhol, le parfum spectral qui envahit ce restaurant est plus singulier : la distance entretenue par ces clones et la caméra -Mia y confond d'ailleurs Mamie Van Doren avec Marilyn Monroe- les identifie à un fond mouvant. L'intervalle qui les maintient renvoie à la fonction même de la star dans l'idiome hollywoodien, objet d'un regard dont elle cristallise le désir et, par là même, acquiert une valeur marchande (pour parler comme les adeptes des *Star Studies*). Il est bien souligné que c'est en tant que vestige ornemental que ces projections hantent un champ dont elles ne dessinent plus qu'un arrière-monde. La présente mise en perspective n'est pourtant pas désacralisatrice ; elle témoigne de la nécessité pour les figures du cinéma classique hollywoodien de fuir la pétrification à laquelle les réduit la simple reproduction de leur éternité présumée dont l'exploitation commerciale est la finalité. S'il y a une scène par laquelle Tarantino nous dit justement tout ce qu'il faut penser de la nécessité pour l'image cinématographique de se métamorphoser (et c'est la ligne claire de ses personnages dont seuls ceux qui acceptent le changement parviennent à survivre), c'est celle-ci.

Toujours dans *Pulp Fiction*, le moment où le capitaine Koons (Christopher Walken) explique au jeune Butch (futur Bruce Willis, présent Chandler Lindauer) la trajectoire de la montre qu'il lui remet en est une autre confirmation. Elle fait mention d'au moins deux films : *La Sentinelle du Pacifique* (*Wake Island*, John Farrow, 1942 avec Brian Donlevy, pour l'évocation de la bataille de Wake Island) et *Air Force* (Howard Hawks, 1943, pour le nom du héros : le sergent Winocki, interprété par John Garfield), comme si, justement (on l'a assez reproché à Tarantino pour *Inglourious Basterds*), même l'Histoire pouvait être refaite par la fiction qui s'imprime en elle (à l'image des svastikas gravées par les Bâtards sur le front des nazis). En cela, cette scène, si elle peut passer pour provocatrice, se moquant du cinéma de la transmission qu'est le cinéma classique (elle peut

évoquer celle des *Diabes de Guadalcanal* [*Flying Leathernecks*, Nicholas Ray, 1951] où l'officier joué par John Wayne donne un sabre japonais à son fils, « prise de guerre » prélevée sur un ennemi dont on ne verra aucune trace tangible), est plutôt la continuation de ses modèles par la différence qu'elle observe à leur égard : Butch devra à son tour conserver cette montre au-delà des cloaques putrides où elle tombera et se montrer digne, non pas de la grandeur américaine, mais des figures cinématographiques que le cinéma américain a su créer. On se trouve en présence de l'inverse exact du cimetière des sosies, parce qu'ici la création migre de son support pour se voir, par la seule grâce de son rappel patronymique, restaurée dans son intégrité. C'est la leçon magistrale d'*Inglourious Basterds*, en ce point, très proche, du Lubitsch de *To Be or Not to Be* (1942)⁴, cette capacité à raconter et à figurer qui témoigne, face à la barbarie, de la grandeur de l'homme. Dans son remarquable ouvrage *Les Trois vies des tueurs*, Serge Chauvin rappelle combien le classicisme hollywoodien est avant tout prodigue d'un romanesque dont les promesses fictionnelles ne s'épuisent jamais avec la clôture de ses récits⁵ et, de ce fait, les films qui l'expriment posent cette ouverture vers des pistes virtuelles qui ne sont rien moins qu'une poussière d'imagination dont nous avons besoin de voir voler les éclats, non pas pour nous évader, mais pour comprendre où nous allons et ce que nous pouvons et devons faire le temps d'y aller. Effectivement, chercher à imiter cette poussière, c'est reconnaître aussi que le seul modèle possible, sitôt qu'on a épuisé les diverses formes que l'agrégat de ses grains a prises au cours du parcours volatile de ces derniers, n'est que notre esprit et qu'en dehors de lui, il ne saurait y en avoir d'autre ; or, pourquoi créer, c'est-à-dire enfanter « un second univers imaginé à côté de celui de la nature »⁶ ainsi que l'écrit Huizinga à propos du langage comme variation fondamentale du jeu, lui permettant, par mimétisme, de penser le premier, et de le corriger ? Le cinéma classique possède une réponse : pour donner à la mort une raison qui ne soit pas simplement

⁴ Philippe Ortoli,
Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino,
Cerf / Corlet, Paris / Condé sur Noireau, 2012, p. 464.

⁵ Serge Chauvin, *Les Trois vies des Tueurs : Siodmak, Siegel et la fiction*, Rouge profond, Pertuis, 2010, p. 12.

⁶ Joan Huizinga, *Homo ludens*,
Gallimard, Paris, 2008 (1938), p. 20.

⁷ Michel Chion, « L'Homme qui marche », dans Jacques Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine / Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Cinémathèque française, conférences du collège de l'art cinématographique, Paris, 1995, p. 38.

celle d'une terminaison en engageant, via l'imitation permanente, une continuité apte à nous pousser à persévérer dans l'Être, par-delà les enveloppes successives que nous perdons.

Et qu'imité-t-on ? Ou plutôt, qu'est-ce qui intéresse Tarantino dans ces œuvres qui paraissent avoir trouvé ce que lui cherche toujours ? D'abord, l'expression d'une force élémentaire, celle qui pourrait se résumer en un emblème que Michel Chion dans une communication de 1996 avait nommé « L'Homme qui marche » et introduit de la manière suivante : une suite d'images désignant un individu allant d'un point à un autre, composant « un fil par lequel, si l'on tire, vient tout le cinéma »⁷, tant ces clichés obsessionnels où la discontinuité des pas devient une trajectoire continue entretient un écho avec la mécanique même du défilement des photogrammes : du cinéma classique hollywoodien, Tarantino choisit de retenir une variation possible de cette figure (qui, dans le burlesque ou le film d'horreur, trouve aussi largement matière à déclinaison), celle du *tueur qui marche*. Son blason figuratif se résumerait de la manière suivante : un homme marche vers un autre pour l'abattre ou pour être abattu par lui. Tarantino se rappelle de ces plans à plusieurs reprises, mais nous songeons ici particulièrement à *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*. Avant de revenir sur le premier et son générique, il nous semble qu'il y a là résurgence d'une scène dont l'antériorité appartient au cinéma classique hollywoodien -même si, historiquement (*La Horde sauvage* [*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969]) ou géographiquement (*City on Fire*, Ringo Lam, 1987), on la retrouve ailleurs- on peut songer à *L'Ennemi public* (*Public Enemy*, William A. Wellman, 1931) dans lequel Tom Powers (James Cagney) se rend seul à la demeure des chefs de gangs qui ont abattu son ami ou à Philip Raven (Alan Ladd, le modèle avoué du Delon du *Samourai*) qui quitte son petit meublé pour aller tuer sa cible dans *Tueur à gages* (*This Gun for Hire*, Frank Tuttle, 1942). En avançant, le tueur de cinéma va vers sa zone d'ombre, cette bâtisse sombre qu'il va purger violemment de ses éléments indésirables : chez Wellman,

le carnage est intégralement hors de la vue, et simplement suggéré par des fulgurances sonores (cris) et visuelles (éclairs). L'enveloppe d'une mythologie donnée comme naturelle (pluie, poudre, obscurité) aide à déifier une figure qui est l'expression privilégiée de l'existence désireuse d'éprouver les ténèbres pour mieux s'en extirper. Le cinéma y confronte simultanément un idéal -devenir invisible pour se métamorphoser en puissances jaillissantes- et son envers (le physique chute malgré tout). Or, dans le générique de *Reservoir Dogs*, que voit-on ? Huit hommes vêtus de la même façon -l'uniforme de la camarade ritualisée par des années de constance figurative et les lunettes noires, que Chauvin juge, au regard d'*À Bout portant*, « emblème suffisant » de la fonction « tueur »⁸- marchent au ralenti, et, après qu'un plan rapproché les détaille un par un, accompagné du nom de l'acteur qui l'incarne, disparaissent dans le lointain (on sait qu'ils vont aller « braquer » une bijouterie et signer leur perte). La fonction globale de ces neuf plans est de fournir, via le ralenti (et la chanson *Little Green Bag* de George Baker⁹), le soulignement de l'instant dévolu à la marche : il s'agit d'offrir à ceux qui vont mourir -car, à l'exception d'un, ils mourront tous-, un peu plus de temps que la cadence normale ne l'autorise afin de les laisser se mouvoir dans la suspension de l'instant, suspension favorisée par l'anonymat urbain du décor et le choix des cadrages qui composent un lieu idéal pour leur permettre de parader. Leurs plans en acquièrent une autonomie figurative où ces trajectoires pures de noir et de blanc imitent plus qu'un mouvement : le désir de n'être que cela, sans besoin de s'assujettir à une quelconque finalité (même purement fonctionnelle) pour exprimer l'être vers la mort qu'il engage, en réservant à cette issue le privilège de l'inachèvement.

⁸ Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 121.

⁹ Philippe Ortoli, *op. cit.*, pp. 363-365.

Respecter le modèle ?

Le deuxième exemple requiert plus d'attention et concerne la mise en parallèle des *Tueurs* (Robert Siodmak, 1946) -où Al (Charles McGraw) et Max (William Conrad) vont abattre le Suédois (Burt Lancaster)- et de *Pulp Fiction* lorsque Jules (Samuel Jackson) et Vincent (John Travolta) se rendent chez de petits trafiquants pour les occire. Dans les deux cas, des professionnels appointés exécutent un contrat pour un chef de bande. La différence de durée est déjà éloquente. Le procédé d'amplification consiste principalement à étirer une scène, d'abord en comblant ses ellipses : c'est ce qui se passe dans toute l'ouverture de la séquence similaire dans les deux cas puisqu'elle implique l'arrivée en voiture et la découverte des lieux par les deux tueurs. Chez Siodmak, elle se définit comme l'accomplissement fonctionnel d'une exécution et, chez Tarantino, elle désigne tout ce qui s'étend entre chaque action. Dans *Les Tueurs*, des anges exterminateurs, soulignés par le nom du film qui est déjà apparu sur leur première vision, accomplissent des séries d'actes destinés à les rapprocher de leur cible -en cela, leur marche est présentée en plusieurs temps, chaque halte impliquant la meilleure stratégie possible pour en reprendre le déroulement ; dans *Pulp Fiction*, des tueurs ne cessent de discourir sur la notion d'écart, les « petites différences » (entre les hamburgers français et américains, par exemple) en se rendant vers ceux qu'ils doivent tuer, c'est-à-dire en sachant qu'ils vont rejouer une scène qu'ils connaissent par cœur. Néanmoins, l'aspect le plus intéressant de cet étirement consiste à modifier le temps existant entre la marche et son but. *Les Tueurs* dévoile en quelques secondes les deux professionnels du crime grimper les escaliers, ouvrir la porte et abattre leur victime, en une vue frontale où ils tirent avec détermination dans sa direction, le gros plan sur la main du Suédois glissant, exprimant, par métonymie, son trépas. *Pulp Fiction* décrit la lente arrivée des deux employés de Marcellus chez leurs futures victimes et, en cela, prend en compte le plus large étirement temporel offert par Siegel dans la nouvelle

adaptation qu'il avait faite du roman d'Hemingway (*À Bout portant*, 1964), même si ce dernier ne retardait nullement le caractère fulgurant de l'assassinat de la victime (surligné par le ralenti emportant North-John Cassavetes) mais permettait, par contre, d'inscrire la trajectoire meurtrière des deux tueurs (Lee Marvin et Clu Culager) au creux d'une configuration archétypale (des enfants aveugles mimaient, lors de leur arrivée, les gestes que eux-mêmes accompliraient ensuite). Tarantino n'ignore pas cette généalogie dont il propose, en définitive, une étude critique, car, si durant toute cette progression, la conversation est entre eux incessante, et ses sujets apparemment anodins (Mia s'est-elle fait masser les pieds par Tony, le Samoan ? Que va faire Mia avec Vincent ? Le massage de pied de Tony, leur façon de masser les pieds ?), elle ne ramène néanmoins toujours qu'à l'idée de mesurer un modèle avec son imitation possible, soit à la possibilité d'obéir ou de désobéir à des règles. Il s'agit moins de décrire l'enchaînement nécessaire pour accomplir une mission meurtrière -le *Steadycam* est, de fait, éloquent, dans sa traduction de la fermeté de l'agencement des pas- que d'insister sur ce qu'il est nécessaire de faire pour, à la fois, s'inscrire dans une lignée et s'en détacher.

Ainsi, au moment de la mise à mort elle aussi excessivement étirée, le jeu sadique auquel se livre Jules s'avérant faire partie intégrante de leur mission¹⁰, nous voyons deux êtres fictionnels dont le point commun, ô blasphème, est de punir ceux qui désobéissent à leur pouvoir. C'est en cela que le principe de la séquence n'est pas de doter d'effets de réel un prototype bâti sur le mythe du châtement divin ou démoniaque, par le délayage de ses phases préparatoires, mais de se poser la question : comment agir en fonction du modèle, comment manifester sa différence par rapport à lui ? Les tueurs de Siodmak (ou de Siegel d'ailleurs) ne s'interrogent pas : ils sont cette foudre et cet éclair, ces forces qui vont dessouder le héros et cette évidence qui commence avec le plan derrière leur nuque dans le véhicule qui les emmène dans le village fatal (chez Siegel, ils sont figés dès

¹⁰ Il est là pour imiter un modèle en se l'appropriant et se place sous le double parrainage de Dieu et de Sonny Chiba (puisque le monologue est issu majoritairement de l'introduction d'un film de karaté [*The Bodyguard*, Simon Nuchtern, 1973]).

le générique, en gros plans monochromes qui les identifient déjà à des images fixes, prototypes de leur fonction), la marque d'un cinéma classique qui invente ses propres archétypes ; mais chez Tarantino, le recours à cette forme de présentation implique la nécessité de devoir imiter des modèles d'autorité. En cela, le « miracle » qui fait changer de voie Jules -à savoir que le chargeur vidé sur Vincent et lui par un dealer infortuné et préalablement dissimulé ne les atteint pas- peut s'interpréter comme la victoire du hasard sur le conditionné, et, donc, du vivant sur le mécanique. C'est à l'issue de cet épisode que le dernier énoncé que fera Jules du verset l'emmènera à en découvrir le sens. Autrement dit, c'est en combinant la répétition à l'imitation (par le fait de réitérer oralement plusieurs fois ce passage) que Jules comprendra le sens véritable de son texte et, par là même, se verra doté d'une conscience qui brisera ce conditionnement pour accepter son élan vital. Mais ce n'est que par l'imitation poussée que la brèche pourra se manifester, tout simplement (et c'est le véritable aspect théorique du travail du cinéaste) parce qu'il s'agit de revenir sur les films pour les mettre en question, afin de découvrir leur leçon. L'ordre qu'ils énoncent, implacable et terrifiant, n'existe que pour rappeler, par mimétisme, celui auquel nous devons nous aussi nous soumettre, mais dont nous devons apprendre à nous extraire (c'est la valeur même de la fin et de la construction narrative prodigieuse du film qui en fait une véritable leçon de vie, ainsi que l'a montré magistralement Pascal Bonitzer¹¹ et c'est la raison pour laquelle Jules survit et non Vincent [et on pourrait en dire autant de Butch] : il quitte enfin le jeu). De manière beaucoup plus radicale, c'est la leçon développée par *Django Unchained*, à travers deux exemples qui ne concernent pas le western italien, source d'inspiration nominale et première du film¹² : le premier se concentre sur la manière dont le nom « Mississipi » défile sur l'écran, tandis que d'un mouvement de grue descendant, des gens de couleur (certains avec des masques destinés à accentuer la portée malfaisante qu'ils colportent) sont dévoilés,

¹¹ Pascal Bonitzer, « De la distraction », *Trafic*, n°13, hiver 1995, p. 42.

¹² Nous avons déjà développé cet aspect dans transatlantica.revues.org/7909, mis en ligne le 13/07/2016.

leurs esclavagistes frayant à côté d'eux, en les forçant à effectuer cette marche... Le mouvement octroyé est le même qui prévaut au début (plus de sept minutes) d'*Autant en emporte le vent* (1939) : dans le classique de Selznick, le sens du vent pousse le titre de droite à gauche, l'enjoignant à rejoindre le passé où le presse de se lover le texte introductif, très inspiré de Mitchell, qui nous raconte que ce monde sudiste n'existe plus. Dès ces quelques minutes de plans fixes, dévoilant quelques Noirs occupés à s'affairer dans les champs, entrecoupés de vues plus majestueuses au diapason de la demeure des O'Hara (dont une d'un Mississippi majestueux), se manifeste l'ambition (réussie) de figurer un paradis perdu... En un plan, Tarantino extrait d'un des plus explicites représentants du cinéma classique hollywoodien son fond vicié et l'expose : la beauté des plantations sudistes, nous la verrons après, lorsque Django et Schultz se rendront à Candyland, mais, pour l'heure, nul besoin d'en exposer les attraits. Seule compte la vision de ce qui rend possible cette beauté quasiment an-historique chez Selznick (et Fleming, Cukor et Wood) : l'humiliation programmée d'être traçant, dans leur piétinement de marchandises humaines, le seul espace possible, celui d'un cercle dégénératif. Pour tous ceux qui refusent de voir en Tarantino un cinéaste politique, ce plan (entre autres) est un furieux démenti (encore faut-il connaître ses classiques !). Le second exemple concerne la fin du film : de manière beaucoup plus radicale que dans *Pulp Fiction*, Tarantino y expose son projet -démolir les anciens mondes et, plus précisément, le pouvoir patriarcal et meurtrier qui y préside (le projet des *Kill Bill*, en somme !). Il y a un aspect jubilatoire dans la façon dont explose Candyland, la demeure symbole de cet état de fait honteux auquel *Autant en emporte le vent* a accordé une telle aura romantique, mais, pour autant, si l'on ne peut nier le caractère provocateur de ce plan (Django -Jamie Foxx- et son épouse -Kerry Washington- partant tandis que, derrière eux brûle la bâtisse), on ne peut pareillement n'y pas voir une autre référence, fondamentale.

Quand Django et sa belle, partent avec, en arrière-plan, ces flammes dévastant le symbole d'un système de vie inégalitaire et mortifère, comment ne pas songer à *Rebecca* (1941) d'Hitchcock au terme duquel la destruction de Manderley et de sa gardienne-sorcière (Mrs Danver) s'expose derrière le couple (les De Winter), dont l'amour triomphant, car en plein devenir, se dessine d'autant mieux devant cette promesse de ruines. Tarantino puise ainsi dans un cinéma qui, certes, s'est développé sur un principe dénégatif, mais n'a jamais oublié qu'il pouvait faire voler en éclat ce refoulé au nom, justement, d'une croyance, en l'avenir, à condition, d'accepter que ce dernier comprenne la fin des mythologies oppressives. Rappelons que, dans *Les Tueurs*, comme dans *À Bout portant*, les deux tueurs voient leur dernière marche culminer par leur propre mort et que cette dernière ne peut s'expliquer que par le fait qu'ils refusent, chacun, de sortir de ce système : il y a, dans ce cinéma là, un contexte sulfureux, qui clame que les arrières-mondes programmés autour de la domination doivent être détruits.

Le visible et l'invisible

Le cinéaste se réfère ainsi plusieurs fois à ce qui fait du cinéma classique non pas le cinéma du visible claironné, mais un terrain symptomal, c'est-à-dire qui suggère toujours que, derrière lui ou plutôt en lui, se tient « une doublure d'invisible [...] qu'il rend présent comme une certaine absence »¹³ (nous nous garderons ici d'employer le terme « figural » parce qu'il s'est beaucoup usé dans son emploi cinématographique et Jean-Michel Durafour lui a, nous pensons, apporté un sérieux coup de grâce¹⁴). En se souvenant de cette leçon, qui n'est jamais que la continuation des précédentes, consistant à citer plus ou moins littéralement les traces de cet invisible à travers la destinée visible de ses propres films, Tarantino quête peut-être alors bien une origine unique, celle qui lui permet, par-delà le jeu, de ne revendiquer sa provenance que comme celle du territoire même de l'imagination...

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1996 (1964), p. 85.

¹⁴ Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : questions au cinéma*, PUF, Paris, 2009.

Ce cinéma dialectique est conçu, avant tout, comme empreinte négative, trace d'une absence dont il témoigne, car l'objet auquel elle renvoie est le territoire insondable par excellence. Mieux : il inscrit cette absence et la manière de la combler dans une réflexion puissante sur la création. Ainsi, Beatrix Kiddo (Uma Thurman), est, dans *Kill Bill : Vol. 1*, une énigme qui se dissipera au cours du film à travers les différentes défroques cinématographiques qu'elle devra emprunter, mais un de ses premiers traits identificatoires est lié à *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). Alors, certes, Welles excède le classicisme, mais, pourtant, il nous semble ici exemplaire d'un système qui consiste à inscrire le mystère dans le champ lui-même, dans ce qui est révélé au regard (marque essentielle du cinéma classique hollywoodien). La vue de Beatrix, laissée pour morte, réduite à l'ombre d'un profil gauche en bas de l'écran qui abandonne la majeure partie du plan au vide, ne peut pas ne pas évoquer celle qui clôture le prologue magistral de *Citizen Kane*, où Kane apparaît ainsi, après avoir été identifié à une bouche murmurant « Rosebud », tandis que l'infirmière recouvre sa face inerte devant une vitre grillagée et blême. Dans les deux cas, la majesté du plan tient à ce qui n'est pas dévoilé par la lumière, les lignes d'une forme humaine inanimée demeurant tache sombre, définition négative de l'homme cinématographique, être de lumière s'il en est, relégué sur un des bords du cadre et confronté aux deux tiers de l'image qui l'entourent. Dans un cas, comme dans l'autre, le film aura comme but d'explorer cette absence en reconstruisant virtuellement son objet, l'un par la synthèse perceptive des divers points de vue proposés sur lui, l'autre par les multiples univers filmiques sollicités et parcourus qui le nourriront progressivement jusqu'à le faire exister.

L'ombre fordienne

Cette propension à proposer au sein du visible un invisible incitant au dépliement interprétatif autant qu'imaginatif est un des traits principaux du cinéma de Tarantino, auteur dont la complexité est au

¹⁵ Serge Kaganski, « Le flambeur », *Les Inrockuptibles*, n°60, novembre 1994, p. 52.

¹⁶ Philippe Ortoli, « La naissance du monde : mythe, violence et croyance chez John Ford », dans Francis Bordat, Serge Chauvin (dir.), *Bulletin du Ciclaho*, n°3, Publidix, Nanterre, 2004, pp. 173-192.

¹⁷ Philippe Ortoli, *Le Musée imaginaire de Quentin Tarantino*, op. cit., pp. 52-53 ; voir également Philippe Ortoli, « La création chez Tarantino : la circulation de la mémoire cinématographique », dans Zeenat Saleh (dir.), *Le Cinéma comme vecteur de la mémoire dans le cinéma anglophone*, Michel Houdiard, Paris, 2014, pp. 222-228.

diapason de la mémoire dans laquelle il se love. Et, même s'il aime dire qu'il lui préfère largement Hawks¹⁵, c'est aussi une des qualités premières du cinéma de John Ford, cinéaste qui se plaît à dévoiler deux versions du même acte, en montrant laquelle conserve l'Histoire (le massacre lamentable auquel Tuesday [Henry Fonda] soumet ses soldats face à Cochise devenu un tableau de haut fait d'armes héroïques dans *Le Massacre de Fort Apache* [*Fort Apache*, 1948] ou, bien sûr, l'assassinat métamorphosé en geste mythique dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* [*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962]). Tout au long de son œuvre, Ford n'a eu de cesse de nier un des axiomes du cinéma classique (sa fameuse transparence)¹⁶ en en proposant, sans cesse, son étude critique autour d'une idée-phare : que dissimule-t-on et pourquoi ? Tarantino le place ainsi comme source d'inspiration, d'abord par le fait d'avoir, par quatre fois, repris son plan emblème de *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956) qui est sans doute l'illustration la plus littérale de cette conception¹⁷, ensuite pour s'être référé, dans *Kill Bill : Vol. 1* au moment où Beatrix Kiddo doit réussir à faire bouger ses orteils afin de parvenir à débiter sa quête vengeresse, à *L'Aigle vole au soleil* (*The Wings of Eagles*, John Ford, 1957) et à sa légendaire scène où, handicapé, le pilote Wead (Wayne) essaie désespérément de mouvoir ses doigts de pieds. Enfin, *Les Huit salopards*, son dernier opus, outre le fait qu'il cite explicitement un plan clef de *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, 1939) (le Major Warren [Samuel Jackson] y arrête la diligence comme Ringo Kid [John Wayne]), renvoie à une figure totémique de tout le cinéma fordien, Abraham Lincoln, évoqué ici à travers une lettre qu'il aurait écrite à ce Major noir, lettré et fourbe, et dont il ne se sépare jamais, le spectateur apprenant ensuite qu'elle est un leurre. Pourquoi cette prédominance du plus hugolien des cinéastes américains ? Ford bâtit toute son œuvre sur l'idée (fixe) que l'homme, comme le monde, ne peut se construire que par sa confrontation avec l'univers : le fameux plan de *La Prisonnière du désert* où le

héros arrive (début), puis repart (fin) encadré par l'embrasement d'une porte après que celle-ci a été ouverte par la maîtresse de maison (et la caméra qui l'accompagne) qui surgit de son intérieur domestique pour aller à sa rencontre (début), ou y retourne avec les autres protagonistes pour le laisser repartir (fin), est ainsi une des plus fabuleuses tentatives de construire un blason cinématographique, en ce qu'il montre comment le cadre (en l'occurrence, son redoublement) n'existe que pour circonscrire une immensité dont il n'épuise pas la profondeur, mais dont il peut, à tout le moins, organiser les conditions d'émergence : s'ouvrir sur ce qui englobe et terrifie, ici le *Wilderness*, réservoir de possibles menaçants et galvanisants. L'œuvre fordienne est ainsi toujours marquée par cette articulation entre un dedans qui ne peut se développer qu'en acceptant de s'ouvrir sur le dehors. Quand Tarantino ré-ouvre cette porte (*Kill Bill : Vol. 2, Inglourious Basterds* ou *Les Huit salopards*), c'est toujours pour rappeler combien ses personnages sont compris dans un horizon qui les dépasse. Que cet horizon soit porteur de promesses -la fuite de Shosanna (Mélanie Laurent)- ou de dangers -la présence de Bill (David Carradine) ou le blizzard (*Les Huit salopards*)- reconduit ainsi l'idée qu'il est un Tout. Or, le maîtriser, c'est aussi apprendre à canaliser sa violence, plus exactement la tentation constante de la dissolution qu'il porte en lui : l'indéterminé offert par le ciel, les monts ruiniformes, la poussière ou la neige soulevée par le vent, avant de se cristalliser sur une forme plus reconnaissable, renvoie ainsi à ce qui a précédé toute création et ce vers quoi elle court toujours le risque de retourner, à savoir le négatif. Lutter contre lui pour exister en tant que forme, c'est avant tout apprendre à le domestiquer, voire à le sublimer. Au début de *La Chevauchée fantastique*, la vision de plusieurs ordres (social, civil, militaire) perçus en autant d'axes (plan large des soldats qui défilent, plans moyens des habitants de la diligence, du cocher et du shérif), est littéralement envahie par une présence étrangère, potentiellement dangereuse, suggérée d'abord par un son *off* (le coup de feu),

puis révélée et isolée par la profondeur, Ringo Kid (John Wayne). Ici, l'objectif, en s'approchant violemment de l'homme pour le détailler, incarne le regard du groupe avide de découvrir quel Autre trouble ainsi sa quiétude. C'est que l'Ailleurs, colporté par le sujet allogène, est désiré : le travelling avant qui propulse la rétine au cœur du Kid, témoigne bien que l'élargissement du champ participe d'une démarche volontaire. L'opposition qui paraît guider les scènes ne se pose pas sur un mode intérieur-extérieur, qui séparerait chacun des domaines de manière à garantir leur étanchéité. Elle résume les marques d'un clivage interne existant au creux du même espace, métaphore d'un être, et, par extension, d'un monde, qui est le seul capable de réunir ces univers, *a priori*, antithétiques. Le Kid est la puissance guerrière, venue de la nature sauvage et signalée comme telle par un bruit d'arme à feu. Mais sa silhouette ne s'actualise plastiquement que par l'iris volontaire qui l'a découvert : il prend une forme achevée au fur et à mesure que s'écarquillent les pupilles qui les scrutent. Le point de vue de la caméra est incontestablement placé du côté de ce lieu clos, refuge de la civilisation, qui doit s'ouvrir. Cette scène inaugurale pose une problématique qui nous paraît cruciale : le lieu clos, sacralisé par sa fermeture, a besoin d'un souffle extérieur pour croître. C'est la recherche de l'équilibre entre les deux forces qui guide la composition de l'image. On peut dès lors identifier son inconscient à une énergie primitive. De là à y voir un démon chargé de tous les maux de la barbarie, il n'y a qu'un pas qui peut être franchi, dans la mesure où c'est du même horizon indéterminé que surgissent chez Ford les forces dangereuses (par exemple, les Comanches dans *La Prisonnière du désert...*).

La tromperie acceptée, clef du classicisme

La première apparition de Warren, figure clef des *Huit salopards*, qui se tient devant la diligence et la fait s'arrêter, ses trois cadavres exposés avec lui mais sans cheval, en fait un lointain descendant du

Kid, bien qu'il n'en ait nullement l'aura héroïque (le Kid n'est hors-la-loi que pour venger son frère) et que son passé nous apprendra les horreurs que dissimule son élégance vestimentaire et langagière. Mais, face à une première figuration possible du lieu clos (la diligence), il se positionne comme celui qui a déjà été confronté avec la barbarie et, en cela, est parvenu à s'en extirper. Tout le projet du film de Tarantino (montrer comment ce refuge précaire de civilisation qu'est l'épicerie de Millie, va être détruit par l'extérieur ou, plus exactement par le poids d'une violence immémoriale, celle des Noirs contre les Blancs, des sudistes contre les nordistes, des Noirs contre les Indiens, des femmes contre les hommes, des hommes contre les femmes, et même de la nature contre l'homme, en bref, par tout ce qui peut diviser et tuer) est contenu dans ce plan. Le conflit qu'il suggère doit donc être dépassé et cela n'est possible qu'en intégrant la violence sollicitée par l'impérieux appel qu'il prodigue sous la forme de la dénégation afin de ne conserver que le résultat qu'elle a produit : le tableau commenté par York (Wayne) dans *Le Massacre de Fort Apache*, dans lequel Tuesday (Fonda) prend sa place de héros, alors que l'officier et le spectateur savent quel tyran sanguinaire borné il a été et que cette victoire n'est qu'une défaite déguisée, est l'exemple le plus évident d'un discours où l'image sert à recouvrir et à reformuler. Tarantino, durant son film, fait remonter à la surface tout ce qu'enfouit une civilisation pour se proclamer telle et le résultat de cette dissimulation, il ne le place pas dans l'image, mais dans sa source écrite, à savoir la lettre de Lincoln que Warren (Samuel L. Jackson) porte sur lui et qu'il a lui-même inventée pour bluffer les Blancs et leur donner l'impression que l'officier noir et criminel qu'il est entretenait une amitié avec le président, symbole chez Ford, de l'union. Cette lettre parle des possibilités d'une vie meilleure où Blancs et Noirs, sudistes et nordistes pourraient aller ensemble construire l'Amérique de demain, et dans laquelle l'Eros aurait définitivement intégré le Thanatos qui lui a été nécessaire (en ayant pris soin d'anéantir au préalable les Amérindiens,

comme il est rappelé judicieusement dans le film), et c'est parce que le film exprime l'inverse du contenu de ces mots qu'ils en deviennent précieux et qu'au final, lorsqu'agonisants, Warren et Mannix (Walter Goggins), figure du rebelle confédéré, contemplant le corps pendu de Daisy Dommergue (Jennifer Jason-Leigh), la hors-la-loi sanguinaire, la composition même du plan est insoutenable, le corps suspendu en amorce paraissant regarder les deux hommes qui se vident de leur sang face à lui (mais on peut aussi bien inverser la donne et identifier les deux hommes aux spectateurs d'une exécution exemplaire en ce que son objet est désigné comme le mal absolu). On songe à *Reservoir Dogs* dans ce souci de colorer ainsi la séquence des teintes du terminal. Mais quand Mannix relit cette fausse lettre, elle agit comme l'article du journal que nous ne découvrirons jamais à la fin de *L'Homme qui tua Liberty Valance* puisqu'il ne sera pas publié afin de, justement, taire le meurtre originel qui, transformé en fait d'armes héroïque, a sacralisé son responsable présumé (James Stewart), sénateur-symbole de l'avancée progressiste du pays : aucun des deux personnages, comme nous, n'est dupe de son origine, et tout son contenu est violemment nié par l'image que nous voyons. Pourtant, même s'il est tentant de penser qu'il n'y a là qu'une ironie et que Tarantino (c'est sans doute l'apport de Nicotero aux effets spéciaux qui veut cela) a réalisé un film d'horreur post-apocalyptique (dominé par le spectre du *The Thing* de Carpenter) en même temps qu'un western, nous préférons penser qu'elle agit comme une promesse autant qu'une origine. On se rappelle que chez Ford c'est le portrait de Lincoln qui trône dans l'école où Stoddard fait la classe (*Liberty Valance*) et qu'à la fin des *Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964), le responsable des affaires indiennes (Edward G. Robinson) cherche dans son effigie la réponse à ses questions. Mais souvenons-nous dans *Le Cheval de fer* (*The Iron Horse*, 1924) comment à sa vision condensée en un geste symbolique (l'insert sur la main qui signe la naissance du chemin de fer transcontinental) succédaient immédiatement les plans épiques

des chevaux traînant la locomotive, coupant les arbres, autrement dit, assurant le travail de toute civilisation (transformer le sol). Sa dernière apparition était encore plus allégorique puisque c'est à l'issue du plan d'ensemble consacrant la réussite du projet -la réunion des deux lignes et son versant intime, celle du héros et de l'héroïne de l'aventure (George O'Brien et Madge Bellamy)- que dans un fond noir, se détachait le simple buste de pierre du président avec une phrase révélatrice de son caractère démiurgique. Entre la signature et la fin, toute une avancée était réalisée et, entre temps, l'homme, devenu statue, avait quitté la sphère du politique pour atteindre celle du mythe, pour devenir éternel. Et cette éternité est conquise par l'idée d'une réunion fondamentale que reprend Tarantino qui travaille beaucoup moins sur Lincoln (au demeurant présent dans plus de 150 films américains !) que sur sa transformation fordienne en trait d'union. Du reste, dans *Vers sa destinée (Young Mister Lincoln, 1939)*, c'est également ainsi qu'il apparaît et ce dès la sublime scène où Henry Fonda se recueille sur la tombe de sa bien-aimée : une liaison puissante entre des irréconciliables, la mort et la vie (Lincoln-Fonda lit un courrier à celle qu'il aime comme si elle était encore vivante¹⁸). Il reprend cette métamorphose à la base, mais surtout il l'affirme comme la création même de ses chantres : au final, le texte de cette fausse lettre devient l'expression, statufiée, de la nécessité d'une croyance pour structurer l'horreur du non-vivant dans lequel les personnages vont plonger. Tarantino introduit donc Lincoln comme un mythe propagé ici par une autre source, celle de Ford qui plane alors comme celui qui sait les conditions nécessaires de cette sublimation et n'a jamais été dupe de leurs origines humaines. La création devient le rempart possible contre la terreur de l'ensevelissement : les trois figures du mal qui meurent en écoutant cette lecture peuvent alors imaginer la fin du monde qui les a ainsi précipités vers la destruction. Ils ne nous en appellent pas moins à convenir que celui qui viendra sera meilleur parce qu'ils peuvent le créer.

¹⁸ Ford est coutumier du fait, comme le prouve la sublime scène de *La Charge héroïque (She Wore a Yellow Ribbon, 1949)*, dans laquelle Brittles (Wayne) converse avec son épouse défunte.

Au vu de ces quelques exemples, il apparaît que le cinéma classique hollywoodien est envisagé comme tentative de formalisation d'un imaginaire n'épuisant jamais sa matière première, parce que c'est cette dernière qui rend possible la compréhension du monde : en cela, il est bien un des chemins qu'a emprunté le métaphorique bât de muletier sur lequel l'œuvre tarantinesque a été conçue, puisque, comme elle, il ne cherche qu'à s'ouvrir sur l'horizon indifférencié d'une puissance de création conçue comme premier bien de l'homme. On est très loin ici du post-modernisme, mais tout près de ce qui nous est cher depuis Lang et Daney, à savoir la proposition d'un exercice qui nous soit profitable. Une telle démarche qui ne conçoit la vie qu'en tant que différence s'exprimant dans et par l'imitation interprétative apporte à l'art une précieuse définition. Et nous aide aussi à vivre...