

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

saurait pourtant oublier qu'il est là, partout autour, à l'extérieur des lieux clos où se déroulent presque toutes les scènes. Tout le monde, en effet, a pu constater que la quasi-totalité de *Pulp Fiction* et de *Reservoir Dogs* se passait dans ce qu'on est tenté d'appeler des boîtes, sans âge, sans localisation, et entre lesquelles on ne circule guère — hangar, appartements, bureaux, intérieurs de maison, restaurants, bars, habitacles de voiture, toilettes, garage, caves, magasins, et que l'extérieur, quand on pouvait le voir, était flou, lointain, ou plongé dans la nuit. Dans *Reservoir Dogs*, on éprouve même un grand soulagement, et d'abord un éblouissement, lorsqu'à la suite de Blonde, Pink et White, un travelling nous laisse un instant sortir du hangar où nous étions enfermés depuis près d'une demi-heure, pour nous conduire vers — quoi? une autre boîte, le coffre de voiture dans lequel se trouve le policier kidnappé par Blonde: « *You've been framed!* »

« *Framed* » est bien le mot car, comme le révèle une scène de *Pulp Fiction*, la boîte, par définition précadrée, fonctionne comme un analogon de l'image: à l'arrière du taxi dans lequel Butch s'enfuit, défile un paysage nocturne explicitement artificiel et en noir et blanc. Si forte qu'en soit la tentation, ne nous empressons pas d'y voir de la mise en abyme, du jeu réflexif du cinéma sur le cinéma. Il semble plutôt que ce cadre dans le cadre, où s'inversent à nouveau les valences du passé et du présent, renvoie à un archi-cadre, celui d'une image absente et toujours déjà là, condition de possibilité de toute image.

Affinons donc notre précédente question: Tarantino neutralise-t-il réellement le présent au nom d'idéaux audiovisuels nostalgiques? N'introduit-il pas au contraire ces référents passés pour perturber le présent de l'intérieur, cliver son immédiateté, et faire ainsi apparaître la médiation de l'immédiat, les médias comme médiation, comme cadre de perception et horizon de l'expérience, donc comme objet à problématiser? Désormais, la question du temps, présent et histoire, serait indissociable de l'image médiatique.

3

Il faut préciser la situation de Tarantino évoquée en commençant : au début des années 1990, la question de la culture se pose d'abord sous la forme d'une gigantesque accumulation de marchandises inertes, et Tarantino, au départ, avait peut-être pour seule ambition de s'effacer, de se placer non en *fons et origo* — en « auteur », comme on disait naguère — mais en producteur déjà collectif, en récupérateur de déchets industriels. Sa décharge à lui n'a toutefois rien à voir avec les sinistres empilements que nous avaient montrés Tobe Hooper dans *Massacre à la tronçonneuse* (1974), Wes Craven dans *La colline à des yeux* (1977), et, bien sûr, Godard dans *Week-end* (1967). Ce n'est pas l'extrême marge, en d'autres termes le centre et la vérité, d'une civilisation qui voudrait dissimuler son agonie derrière les aveuglantes surfaces vitrées de ses hypercentres, c'est le lieu de la transmission, de la transformation et du perpétuel recommencement. Devant la casse où, à la fin de *Pulp Fiction*, Vincent et Jules sont allés se débarrasser de la voiture contenant le cadavre de Marvin, Mr. Wolf s'exclame, désignant d'un geste grandiose l'héritière de l'entreprise : « Un jour, tout ça lui appartiendra. » L'admiration n'est pas feinte. Car oui, le jour est arrivé où tout cela, cet amoncellement d'objets inutiles et désuets, vieilles VHS, starlettes oubliées, bibelots kitsch, pièces détachées, vitres brisées, nous appartient bel et bien : à nous de les collecter, de les trier, de les recycler, de les réhabiliter. Désormais toute production est reproduction, et tout commencement recommencement.

Tarantino officialise ainsi une mutation fonctionnelle de la culture. Un oubli des hiérarchies, d'abord, où la grande culture rejoint paradoxalement la culture de masse qui en devient la vérité : rien ne saurait plus échapper au règne de la marchandise, tout est « produit culturel ». Notons que l'on tient ici l'exact inverse du geste opéré par le premier Godard, avec qui l'on a souvent comparé Tarantino, et dont pourtant, seul, le rapproche vraiment le goût de la juxtaposition. Godard, en associant Auguste Renoir et Chandler ou Mozart et Jules Dassin, cherchait à rejouer le paragone et à rédimier la marchandise vulgaire par son élévation artistique ; d'où une inscription de l'art cinématographique dans l'histoire générale des arts qu'il a perpétuée jusqu'à *Histoire(s) du cinéma* et au-delà. Tarantino au contraire, pleinement immergé dans l'industrie culturelle, étranger aussi

bien au modernisme qu'à la culture classique européenne, ignore toute hiérarchie et substitue des matières médiatiques à l'axiologie artistique, presque au sens où Pierre Guyotat parlait de matières écrites. Comment la merde, le sperme peuvent changer la valence de l'écriture, la vider de son caractère représentationnel pour la faire sécrétion corporelle et la rendre aussi tangible, aussi apparemment naturelle, que de l'eau ou du sable. Cela ne signifie pas que tout se vaut; cela implique un déplacement du problème. Ici, les images médiatiques sont davantage que des objets offerts à une contemplation souveraine et détachée, davantage même qu'un environnement, car toujours déjà sous notre peau, en possession de notre parole, de nos échanges, de nos modes de pensée, de nos habitudes de vie. Les *Fantastic Four*, Charles Bronson, Pam Grier, Marylin Monroe, Ed Sullivan et des centaines d'autres sont les personnages de notre *Légende dorée*.

À cet égard le restaurant Jack Rabbit Slim, où l'on dîne de steaks Douglas Sirk et de burgers Durward Kirby servis par Zorro, Buddy Holly ou Mamie Van Doren, avant de participer à un concours de twist, constitue, bien plus qu'un décor *fifties* ou qu'un « *wax museum with a pulse* », comme le dit Vincent à Mia, un modèle réduit de notre monde, dans lequel la reproduction mécanique est intégrée, au point de se confondre avec elle, à la reproduction de la vie, et assimilée à l'acte de consommation le plus élémentaire: manger. Modèle réduit de notre monde et mise en scène — ou, ce qui revient ici au même, digestion — de son origine, avec cette synthèse médiatique des années 1950, où les succès populaires de la période dans tous les domaines (danse, musique, arts graphiques, cinéma de série B, design mobilier et automobile, architecture) sont rassemblés dans une salle de restaurant disposée et fonctionnant comme un plateau de télévision. Il y a cependant cette grande absente: la caméra elle-même, remplacée par un mur d'écrans rétro sur lesquels défilent des images de voitures et qui semblent signifier son inutilité patente. D'une part, nous sommes, comme toujours chez Tarantino, dans l'univers de la consommation, non dans celui de la production. Or la production, au cinéma, est de toute façon irreprésentable — *Passion* de Godard, *Body Double* de Brian De Palma, *Le Filmeur* d'Alain Cavalier, bien d'autres films, l'ont prouvé: le cinéaste ou l'équipe qui filment, même lorsqu'ils se filment, sont toujours ailleurs, de l'autre côté. D'autre part,

la caméra est implicitement présente comme pré-cadre ou archi-image, condition de visibilité des années 1950 dont l'invisibilité est le seul mode de manifestation possible. En revanche l'autre caméra est là, celle de Tarantino, qui filme l'image médiatique des *fifties* mêmes. Une image objet, matière consommable et matériau brut.

4

Ce que donc Tarantino nous montre, ce qui nous est d'abord apparu sous l'aspect d'un contraste entre passé et présent, d'un jeu d'inversion des temps et d'exclusion réciproque, c'était en fait une réalité d'images. Le petit peuple tarantinien, qui s'agitait et se querellait devant nous, avait toujours déjà vécu, et il existe encore, à jamais, dans la gigantesque décharge de marchandises culturelles qui s'étend à perte de vue.

C'est là que, sous l'enthousiasme inépuisable du collectionneur et de l'*entertainer* amateur de blagues bien grasses, une inquiétude commence à poindre. Est-il, dans ces conditions, encore possible de raconter une histoire ou de choisir une histoire? On sait que la réponse sera négative, que le fardeau de Tarantino sera de raconter toutes les histoires, dans un enchaînement d'anecdotes sans queue ni tête, semblant obéir au seul principe du caprice personnel. Si le personnage tarantinien parle, et surtout s'il parle de tout et n'importe quoi, sans ordre ni but, c'est peut-être parce que l'Objet, autour duquel pourrait se nouer une action principale, a disparu, parce que ce personnage évolue dans un monde de la distraction et de la digression, où la compossibilité de toutes les histoires rend toute histoire *une impossible*. *Dogs* sera, selon les propres termes de son réalisateur, un « film de braquage sans le braquage » et, dans *Pulp Fiction*, l'ultime vestige d'intrigue tournera autour d'une énigmatique valise — bien évidemment reprise au film de Robert Aldrich, *En quatrième vitesse* (1955) — du contenu de laquelle nous ne connaissons que les effets, la lumière dorée dont elle irradie le visage de ceux qui la contemplant et l'émerveillement suscité par cette contemplation. Jules et Vincent caquètent comme deux employés de bureau pendant la pause, passant en revue la différence des systèmes métriques entre l'Europe et les