

**Tony Scott [1944-2012]**  
« Toutes les histoires n'ont qu'une conclusion, on finit tous par tomber... »

Sami Gnaba

---

Number 281, November–December 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67874ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Gnaba, S. (2012). Tony Scott [1944-2012] : « Toutes les histoires n'ont qu'une conclusion, on finit tous par tomber... ». *Séquences*, (281), 15–18.



# ★ TONY SCOTT ★

## Tony Scott (1944-2012)

« Toutes les histoires n'ont qu'une conclusion, on finit tous par tomber » (Domino)

Devant la soudaine et tragique disparition de Tony Scott le mois d'août dernier, une admiration émue se fit sentir dans les médias pour être précipitamment suivie d'une malheureuse désapprobation publique à l'égard de son oeuvre. Une forme de « guérilla médiatique » gratuite pour citer un rédacteur des Cahiers, fondée sur le même malentendu qui sévissait autour de la personnalité de Tony Scott depuis des années, voire des décennies. Faiseur poli au service de Hollywood ou auteur incompris, Tony Scott ? Le principal intéressé ne s'est jamais vraiment soucié de ce débat, préférant continuer à arborer ses continuelles casquettes rouges comme un cowboy arborerait son chapeau, et à faire les films qu'il souhaitait.

SAMI GNABA

Si il fallait diviser les cinéastes en deux catégories, il y aurait celle de la continuité (Mann, Scorsese, Eastwood parmi d'autres) et celle de la rupture continue (Coppola, Stone...), de la réinvention. Tony Scott était essentiellement partisan de la seconde, en constant renouvellement, constituant son cinéma d'un mélange de virilité, d'énergie brute et de mélancolie. En somme, un cinéma de divertissement de haut calibre et assumé, qui cumule tour à tour des oeuvres fortes (*Spy Game*, *Enemy of the State*, *True Romance*, *Top Gun*, *Crimson Tide*) et d'autres plus discutables (*Beverly Hills Cop 2*, *Domino*, *The Fan*) ! Son suicide récent nous a donné envie de revisiter sa carrière. Ce n'est ni une nécrologie ni un texte critique qu'on s'engage à écrire dans ces quelques pages. C'est plutôt une revisitation très personnelle, « un plan d'ensemble » de son oeuvre que nous cherchons à composer ici.

Trop longtemps perçu comme le simple « frère de Ridley Scott », un aimable faiseur de *blockbusters* incapable de signer un plan de plus d'une seconde, Tony Scott reste avant tout un cinéaste aux multiples facettes. Après une formation à l'école d'art et un passage remarqué dans le monde de la publicité, il réalise un premier film, *The Hunger*, une histoire de vampires. Aujourd'hui, sa forme visuelle paraît un peu désuète et les synthétiseurs de sa trame sonore, envahissants, mais *The Hunger* représente pour la mémoire tenace de certains cinéphiles le témoignage de deux exploits assez distincts. D'une part, il y a sa présence au Festival de Cannes, mémorable, car ce sera la seule fois où un film de Tony Scott se retrouvera au mythique festival. Et de l'autre, il y a le film lui-même,



*The Hunger*



*Spy Game*

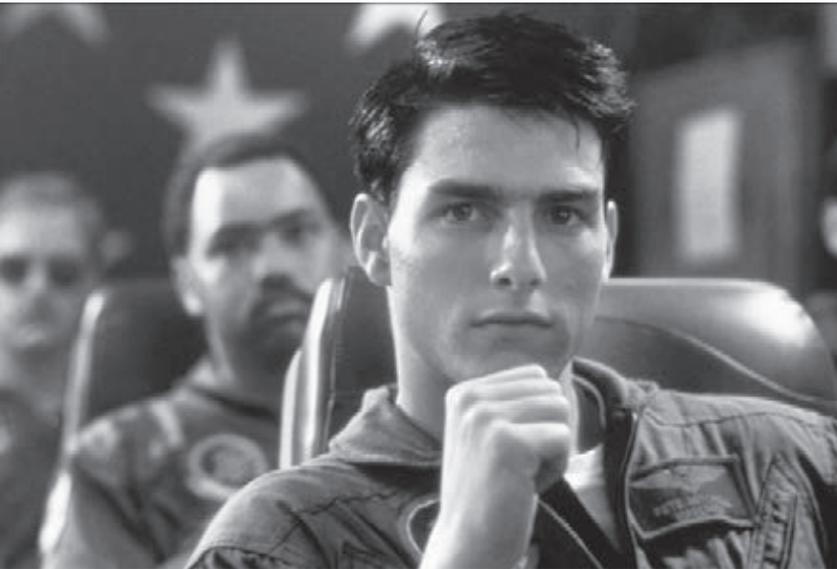
languide, voilé d'une vaporeuse lumière bleutée, présentant un David Bowie tout en retenue et une sulfureuse scène d'amour lesbien /d'initiation vampirique entre Catherine Deneuve et Susan Sarandon... (rares présences féminines à venir briller dans l'univers du cinéaste).

Déjà, le cinéma de Tony Scott possède quelques signes marquants. L'un d'eux réside dans le montage parallèle qui fera sa réputation tout au long de sa carrière, forme amenée à sa pleine expression dans *Spy Game*, par exemple. Également remarquable est la faculté de Scott à dénicher des stars du moment, repérées dans leur toute jeune gloire. Que ce soit Sarandon, ici, Cruise (son entrée en scène dans *Days of Thunder* est visuellement sublime), Bruce Willis ou Will Smith plus tard, Scott donne l'impression d'être un cinéaste à l'affût de ce qui se passe à Hollywood.

Outre ses fructueuses collaborations avec les vedettes hollywoodiennes (Smith, Pitt, Gene Hackman, ou son fidèle acteur de toujours, Denzel Washington), c'est aussi par celles de ses scénaristes qu'il se démarque. Comme réalisateur travaillant essentiellement à l'intérieur d'un seul genre, Scott a pu compter sur une pléiade prestigieuse de scénaristes à horizons variables. Shane Black (*Kiss Kiss Bang Bang*, la série *Lethal Weapon*), Brian Koppelman (*L.A. Confidential*), Richard Kelly, Robert Towne (*Chinatown*) ou encore Quentin Tarantino; tous ont écrit pour

Scott. Tout en travaillant à partir du même moule (scénario d'action convenu, personnages archétypaux), ces auteurs au premier abord assez dissemblables réussiront pourtant à façonner une constance en ce qui a trait aux personnages.

Souvent mélancoliques, solitaires, les personnages qui habitent le cinéma de Scott héritent tous d'un vide dans leur existence. Par exemple, les deux personnages incarnés par Cruise, d'abord dans *Top Gun* puis *Days of Thunder*, cheminent sur un chemin assez similaire, trouvant dans leur « mentor » une figure paternelle facilement identifiable ! Un pareil cas de filiation pouvait être discerné, dans une moindre mesure, dans *Domino*, *Man on Fire*, ou encore *Spy Game*, probablement l'exemple le plus probant à ce sujet.



*Top Gun*

«...la guerre ne sert qu'une seule cause, la sienne. [...] Le vrai ennemi en temps de guerre, c'est la guerre elle-même...»

Ceux trop longtemps occupés à critiquer chez Scott la prédominance de la forme sur le contenu ont négligé la source même de ce cinéma, ses héros brisés, leur isolement (physique, géographique, psychologique). Après une série de films de commande plutôt proprets (*Top Gun*, le *blockbuster* monstre des années 80, *Days of Thunder*, *Beverly Hills Cop 2*), à travers lesquels il fondera, presque en solo, le nouveau standard du *blockbuster* d'action, Tony Scott commencera à donner à sa filmographie une tonalité mélancolique conférant à son cinéma une profondeur et une ampleur tragique insoupçonnées.

Puisés à la source même du thriller, *The Last Boy Scout* et *Revenge* constituent des portraits d'homme d'une mélancolie et d'une solitude terribles. Campé dans un L.A. sauvage et nocturne, introduit par une scène de suicide dans un stade de foot, *The Last Boy Scout* annonce très tôt ses couleurs dépressives, nous faisant découvrir un Bruce Willis *hangover* échoué dans sa voiture avant de se regarder dans le miroir, déclarant que tout

le monde le hait, que personne ne l'aime. C'est aussi un pareil portrait de désenchantement et de lassitude que *Man on Fire* viendra dépeindre quatorze ans plus tard, la forme visuelle cette fois tout à fait renouvelée, éclatée.

Film pivot d'une filmographie mouvante, se réinventant sans cesse, *The Last Boy Scout* se lit sous plusieurs angles. L'un d'eux serait d'affirmer que c'est vraiment là que s'invente « le personnage Bruce Willis », dosage parfait de *coolitude*, d'humour mesuré et de violence déchaînée. Il est indéniable que son personnage de détective mal-aimé viendra hanter tous ceux qu'il jouera ultérieurement. John Mactiernan, père fondateur de *Die Hard*, l'avait bien compris, citant indirectement le film de Scott dans son troisième opus de la franchise.

Il est également juste de dire qu'un film comme *The Last Boy Scout* (avec son humour pas toujours politiquement correct, sa violence accrue) ait changé la donne à tout jamais pour le genre de la comédie policière. La réplique finale de Willis, « Being in the nineties, you can't just walk up to a guy and smack him, you got to say something cool first », annonçait clairement la suite des choses pour la décennie à venir (*True Lies*, *Last Action Hero*, le cinéma de Michael Bay...).

Poursuivant dans la même veine, Scott récidive deux ans après avec *Revenge*, film monté dans son dos, faisant le récit d'une vengeance meurtrière. Son personnage laissé pour mort dans le désert n'a qu'une motivation : renouer avec la femme qu'il aime, échouée dans un bordel mexicain, défigurée par son mari. Portée par Kevin Costner et la trop oubliée Madeleine Stowe (d'une beauté surréelle), cette quête romantique de vengeance sera résolue par un dénouement inattendu et désespéré. Ce qui, on l'imagine, n'a pas dû plaire aux studios. En revanche, le film trouve très vite en Quentin Tarantino un fan passionné, au point où celui-ci vendra son scénario de *True Romance* à Scott.

Héritant de la série B et d'autres grands films des années 70 comme *Bonnie and Clyde* et *Badlands*, cette histoire de deux amoureux fous poursuivis par la mafia confirme très concrètement la polyvalence de la mise en scène de Scott. Tout en transposant avec la plus grande fidélité le texte de Tarantino, Scott s'efface mais conserve sa propre identité artistique. Filmage musclé, mise en scène parfaitement équilibrée entre actions spectaculaires et moments de tendresse, *True Romance* s'affirme aujourd'hui comme le film-somme de la première phase dans la carrière de Scott.

Autour de 1995, avec *Crimson Tide*, Scott livre un suspense militaire haletant, raffiné, dans lequel Denzel Washington et Gene Hackman, respectivement commandant et commandant en second d'un sous-marin nucléaire, s'affrontent sans répit en duels verbaux, à la suite d'un « message-flash » indéchiffrable concernant l'envoi possible d'une frappe nucléaire. Loin du patriotisme et de manichéisme de convenance, Scott est plus ambigu, plus affirmé dans son étude de ses héros, certainement plus nuancé que du temps de *Top Gun*. À la racine de ce film mémorable, une philosophie énoncée par le personnage de Washington, qui a probablement dû froisser la marine américaine, assez au point de la voir se désister du film : « la



Domino



Crimson Tide

guerre ne sert qu'une seule cause, la sienne. [...] Le vrai ennemi en temps de guerre, c'est la guerre elle-même.»

Dans la même lignée, Scott poursuit avec deux thrillers de haute voltige, *Enemy of the State* et *Spy Game*, tous deux ancrés dans le monde de l'espionnage, interrogeant les méthodes faillibles et l'hypocrisie morale des agences d'espionnage et le gouvernement américain. À coups de plans d'hélicoptère multipliés, de recours aux images de caméras de surveillance et à un filmage nerveux, ces films semblent guidés par l'énergie et la vigueur d'un jeune cinéaste de trente ans, non celles d'un cinquantenaire toujours «sans reconnaissance officielle» (dixit Thierry Frémaux). Aujourd'hui, l'influence de ces films — tant par leur découpage et leurs effets de caméra que par leur fond «théorie du complot» — est facilement identifiable, tant à la télévision (24, *Homeland*, *Persons of Interest*) qu'au cinéma (la série des *Bourne* notamment).

### Trop de cinéastes et d'auteurs s'usent à force de s'exposer au système de Hollywood, Tony Scott, lui, l'avait compris très tôt dans sa carrière, cherchant à chaque nouvelle décennie à se réinventer.

Au milieu des années 2000, son cinéma se radicalise, s'aventure sur des terrains méandres dont l'instabilité et le chaos représentent bien des États-Unis en pleine errance post-9/11. Ce degré d'inventivité et de maniérisme spectaculaire marquant le dernier acte de la carrière de Scott réside dans un désir de transgression, d'expulsion affirmée du genre de toute standardisation. Un déluge kaléidoscopique, halluciné, d'images, de couleurs, de mouvements de caméra hachés, de montage quasi convulsif, qui s'avère tantôt excitant (*Taking of Pelham 123*, *Man on Fire*) tantôt répulsif comme dans *Domino*, film malade mettant quasiment en lambeaux la notion même

de la mise en scène. Souvent affligeant, *Domino* réserve peu de place au spectateur, qui tente comme il peut de suivre l'action dépourvue de toute lisibilité, enlisée dans un tourbillon d'images, de raccords abrupts et un montage épileptique. Devant *Domino*, le Stone période *Natural Born Killers* et *U-turn* passerait presque pour un cinéaste classique!

De cette suite de films-essais émergeront aussi quelques éclats de virtuose mélancolique. Il y aura eu la conclusion émouvante de *Man on Fire* qui prend une tout autre signification aujourd'hui, avec le suicide de son auteur. Et puis *Déjà Vu*, film hybride entre le genre policier et la science-fiction dans lequel il offre un récit empreint d'autant de désespoir (un flic ayant perdu son ami dans une explosion tombe amoureux de l'image d'une femme morte) que de romantisme (il fera tout pour la sauver de cette mort imminente). S'appuyer sur la logique d'un argument aussi peu plausible que cette machine secrète du FBI remontant le temps, sur cette prémisse éperdument romantique, permet à Scott de s'aventurer avec une efficacité redoutable dans l'esthétique du jeu vidéo, signant sans contredit la plus excitante séquence de poursuite en voiture depuis celle de *Deathproof* de Tarantino. Que ce cinéma expérimental, financé au coût de 50 à 80 millions\$, nous provienne des studios hollywoodiens en dit beaucoup sur le courage et la détermination créative de Tony Scott.

À l'heure de sa mort, Scott était le signataire d'un efficace thriller daté de 2010, *Unstoppable*. Un cinéma d'action pur jus classique mais prenant. Trop de cinéastes et d'auteurs s'usent à force de s'exposer au système de Hollywood, Tony Scott, lui, l'avait compris très tôt dans sa carrière, cherchant à chaque nouvelle décennie à se réinventer. Ce qu'il sacrifia au début de sa carrière avec des films de commande mineurs — auxquels aujourd'hui le tout Hollywood doit beaucoup —, il le regagna plus tard, soit une identité artistique indélébile.

Au lendemain de ce saut suicidaire du haut d'un pont de San Pedro, on a l'amère impression que cette identité s'est forgée malheureusement dans la solitude et le malentendu. ☹