

Pulp Fiction
Gangsters postmodernes
Pulp Fiction (Fiction pulpeuse), États-Unis, 1994, 149 minutes

Johanne Larue

Number 175, November–December 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49779ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Larue, J. (1994). Review of [Pulp Fiction : gangsters postmodernes / *Pulp Fiction (Fiction pulpeuse)*, États-Unis, 1994, 149 minutes]. *Séquences*, (175), 29–30.

Pulp Fiction

GANGSTERS POSTMODERNES

Audacieux et complexe, *Pulp Fiction* pose un défi au critique. Par quel côté l'aborder? Que passer sous silence, faute d'espace? Comment se consoler de ne pas pouvoir livrer au lecteur chacune des trouvailles que recèle ce deuxième long métrage de Quentin Tarantino? Car c'est un livre qu'il faudrait écrire.

On explore *Pulp Fiction* par strates successives. On applaudit d'abord la réalisation inventive. En jeune caïd formaliste, Tarantino juxtapose de façon virtuose les longues prises statiques, composées géométriquement, à des scènes plus découpées et nerveuses qui rappellent la fébrilité de *Reservoir Dogs*, son premier film. Il se permet aussi quelques fantaisies. Comme de faire apparaître sur l'écran, en pointillés, le rectangle imaginaire qu'Uma Thurman trace dans l'air lorsqu'elle enjoint Travolta de ne pas être si «square» (si coincé). Ou encore, le cinéaste utilise inopinément un extrait d'un vieux film en noir et blanc pour servir de projection arrière dans une scène de taxi. Outre

ces incursions du côté de la postmodernité visuelle, le réalisateur se permet même une référence inusitée à Hitchcock. Il fait apparaître Ving Rhames devant l'auto de Bruce Willis, un plan qui cite celui dans *Psycho* où Janet Leigh regarde, consternée, son patron traverser la rue devant elle. Tout comme Leigh, Willis court alors un grand danger. Rétrospectivement, on comprend par ailleurs que c'est tout ce segment du film qui emprunte sa structure à *Psycho*, bien qu'il s'y glisse quelques permutations. Lorsque le sketch commence, Bruce Willis se sauve d'un match de boxe qu'il devait perdre, pour aller chercher un magot qui lui permettra de refaire sa vie avec la femme qu'il aime. Cette prémisse a le

même effet qu'elle avait dans le film de Hitchcock (où l'héroïne se sauve aussi avec l'argent volé): le spectateur se croit dans une intrigue policière et mélodramatique. Et ce, jusqu'à ce que l'itinéraire de Willis croise malheureusement celui d'un fou furieux qui se fiche éperdument du magot, dont il ignore même l'existence virtuelle. Ce dernier voit en Willis, et Rhames qui l'accompagne, les proies parfaites pour ses visées sado-masochistes. Il s'effectue donc le même dérapage scénaristique que dans *Psycho*, qui, on s'en souvient, devient un film d'horreur, une fois l'intrigue installée au Bates Motel. Ici, le sous-sol d'une boutique de prêt sur gages a remplacé la maison gothique de *Psycho*, et son propriétaire, le schizophrène qu'interprétait Anthony Perkins. Le commerçant de *Pulp Fiction* se voit même dédoublé en la personne de Z, l'officier violeur et sanguinaire qui partage sa «passion». Contrairement à Janet Leigh cependant, Rhames se venge de son agresseur et Bruce Willis sort indemne de l'épreuve, réintègre son histoire d'amour et d'argent, et part filer le parfait bonheur avec sa dulcinée. Comme De Palma avant lui, Tarantino s'amuse à réécrire l'histoire du cinéma.

On remarque que le ludisme du cinéaste tient aussi dans la tapisserie de références culturelles qu'il nous impose. Par delà son emprunt à Hitchcock, le réalisateur s'amuse à faire l'étalement de la vacuité actuelle de la culture américaine: ses personnages font allusion à d'anciennes séries télévisées, regardent des films psychotroniques, magasinent leur drogue, visitent un restaurant rétro et discutent sans fin de la valeur de divers *junk foods*. Et que dire de la présence de John Travolta, véritable icône des années 70, au sein de la distribution? Tarantino lui réserve même une scène de discothèque.

En regardant le film de plus près, on se rend compte cependant que tout ce babillage et ces apartés visuels servent d'écran au discours profond du film qui se veut à la fois philosophique et cinématographiquement réflexif. Le spectateur qui voit le film pour la première fois ne peut le savoir, mais tout s'explicite déjà dans le prologue. Le voleur qu'interprète Tim Roth annonce son intention de se retirer du crime (c'est le volet philosophique), une décision qu'il

Uma Thurman



tente ensuite d'expliquer à sa compagne en lui racontant une histoire qu'il croit éloquente (le volet réflexif). On ne comprend l'importance de ces détails narratifs qu'à la fin du film alors qu'un deuxième gangster, interprété par Samuel L. Jackson, décide lui aussi de prendre sa retraite, décision qu'il tente d'expliquer à son interlocuteur. On découvre aussi avec stupeur que la scène est en fait un flash-back qui se déroule dans le restaurant du prologue. C'est donc dire que les deux gangsters ont pris la même décision en même temps, dans le même décor et sans se connaître, mais que Tarantino a retardé volontairement la jonction de leurs deux histoires pour mieux nous en faire saisir le parcours et le poids symbolique.

Outre les problèmes de morale et d'éthique que soulèvent les gangsters et les héros dans *Pulp Fiction* (chaque segment possède les siens), le film met donc aussi en épingle l'art de raconter. Ces deux pendants du discours qu'élabore Tarantino convergent parfaitement lors des scènes où Jackson, en tueur à gages, s'investit de propos bibliques. La première fois qu'on l'entend citer les paroles vengeresses du prophète Ezéchiel (25:17), le personnage s'exprime avec

en criminel repentant. Il croit avoir été épargné par Dieu; une théorie que Travolta rejette. Les prochaines minutes du film sont alors consacrées à l'exposition de leurs vues divergentes, au détriment de l'intrigue.

C'est là une des caractéristiques les plus modernes de *Pulp Fiction*. Les personnages se désintéressent constamment de l'action ou de la fonction qu'ils doivent remplir. Jackson et Travolta ne discutent jamais de leurs contrats ou de l'arme à choisir. Ce sont les problèmes d'éthique et de morale qui les passionnent. Ils retardent par exemple leur entrée dans l'appartement de leurs victimes pour poursuivre une discussion débutée plus tôt. Ce faisant, ils désamorcent la tension de la scène, désorientant le spectateur qui s'attend à une fusillade classique. Remarquant l'heure tardive, les deux tueurs finissent cependant par regagner leur poste, l'un d'eux s'écriant: «OK, let's get back into character». Réintégrons la peau de nos personnages. Il y a donc clairement deux films à l'œuvre ici: un film de gangster (en perpétuel déconstruction) et un film à thèse qui nous entretient des travers de l'âme, de l'horreur qui se cache sous la façade du quotidien, de la loyauté, et de la difficulté d'être solidaire et responsable quand on évolue dans un univers violent qui prône le «chacun pour soi».

Tous les développements narratifs et discursifs, qu'élabore de main de maître Tarantino dans les différents segments de son film, ont pour fonction de nous préparer à la dernière scène. Tel que mentionné auparavant, on y voit Jackson mais aussi Travolta attablés au restaurant du prologue. Ils se disputent au sujet du miracle qui a ou n'a pas eu lieu lors de leur mission, lorsque, du hors champ, retentit la voix de Tim Roth. Le hold-up annoncé au début du film est sur le point d'avoir lieu. Destin oblige, c'est Jackson qui, cette fois, est mis en joue par le criminel. Tel un moine bouddhiste, le tueur à gages réussit néanmoins à désamorcer la situation, en expliquant sa nouvelle philosophie au jeune truand. Jackson cite à nouveau les paroles d'Ezéchiel (pendant un moment, le spectateur craint pour la vie du voleur) mais cette fois, l'acteur joue son texte en mode mineur, lui retirant toute connotation menaçante. Il nous offre ensuite trois interprétations possibles à ses paroles qui nous font saisir l'évolution de son personnage.

Un peu à la façon de John Huston dans *The Maltese Falcon*, un classique hollywoodien inspiré lui aussi de la *pulp fiction* et composé presque exclusivement de scènes de dialogues où les personnages n'arrêtent pas de mentir et de brouiller les pistes, Quentin Tarantino se sert de la structure narrative de son film pour souligner les mécanismes de la scénarisation, et du texte de

ses personnages pour commenter le processus d'interprétation, dont la responsabilité incombe au spectateur.

Au-delà (ou en-deçà) de cette réflexion moderniste, on trouve dans *Pulp Fiction* les plus beaux dialogues du cinéma américain — les plus drôles, les plus stylisés, les plus musicaux et les plus poétiques, à la façon *slang* — depuis la sortie trop peu remarquée de *Deep Cover* et des scénarios qu'a signés et réalisés David Mamet. Tarantino pousse même l'expérimentation jusqu'à mettre dans la bouche de ses personnages, des expressions et une grammaire recherchées qui ne devraient pas leur être naturelles et qui les transforment conséquemment en créatures de rêve. C'est le cas du «Allow me to retort» («Permettez-moi de rétorquer») que susurre Jackson à sa victime, ou du très élégant «It certainly appears so» dans la bouche du boxeur qu'interprète Bruce Willis. Rien ne rivalise cependant le monologue intense de Christopher Walken ou les longs phrases monocordes de Ving Rhames qui, dans la peau du caïd Marsellus Wallace (faites glisser le nom sur votre langue), a droit à des rimes surprenantes.

Il existe un élément qui reste inexplicable dans le film, celui de la mystérieuse valise qu'on ouvre à deux reprises mais dont on nous cache le contenu, mis à part une lumière dorée qui en émane. Que sa combinaison s'avère être le démoniaque «666» et que l'objet renvoie à la boîte de Pandore, sans doute la même que fait exploser Robert Aldrich à la fin de *Kiss Me Deadly* (un vieux film *pulp*), devrait nous inquiéter. En tous cas, elle vient donner du poids à la thèse un peu sombre que défend le film. Mais pourtant, les visages qui en contemplant l'intérieur sont rayonnants, voire même émus. On a là, en résumé, toute la dualité de *Pulp Fiction* et les réactions paradoxales que le film peut susciter.

Johanne Larue

1. Cette espèce de faux-raccord narratif rappelle un peu les expérimentations de Kurosawa dans *Rashomon* et, plus près de nous, celles de Robert Morin dans *Requiem pour un beau sans-cœur*.

PULP FICTION (Fiction pulpeuse) — Réal.: Quentin Tarantino — Scén.: Q. Tarantino — Photo: Andrej Sekula — Mont.: Sally Menke — Mus.: chansons populaires — Son: Stephen H. Flick — Déc.: David Wasco — Cost.: Betsy Heimann — Int.: John Travolta (Vincent Vega), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Uma Thurman (Mia), Ving Rhames (Marsellus Wallace), Tim Roth (Pumpkin), Amanda Plummer (Honey Bunny), Bruce Willis (Butch), Harvey Keitel (Wolf), Eric Stoltz (Lance), Maria de Medeiros (Fabienne), Christopher Walken (le capitaine Koons) — Prod.: Lawrence Bender — États-Unis — 1994 — 149 minutes — Dist.: Alliance.



John Travolta
et Samuel L. Jackson

force, tel un prêcheur charismatique, en tournant autour du jeune homme qu'il s'apprete à abattre. On entend à nouveau ce dialogue lorsqu'un segment subséquent nous fait revivre le même scène, mais cette fois, du *point d'écoute* d'un personnage caché dans les toilettes¹. Le spectateur connaît déjà l'issue de la séquence et peut donc se concentrer sur le jeu de Jackson, sur la musicalité de son phrasé. Tarantino nous surprend cependant lorsqu'il poursuit la scène au-delà de ce que nous en avons vu précédemment: le garçon de la salle de bain sort de sa cachette et décharge son arme sur les deux *himen*. Incroyable mais vrai, Jackson et Travolta sortent indemnes de l'incident. C'est cet événement qui provoque la transformation de Jackson