

Quentin Tarantino *Tarantinoland!*

Sami Gnaba

Numéro 263, novembre–décembre 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63339ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gnaba, S. (2009). Quentin Tarantino : *Tarantinoland!*. *Séquences*, (263), 17–19.

QUENTIN TARANTINO

TARANTINOLAND !

À chaque nouveau film, Tarantino nous propose un peu plus de sa belle folie, renouant avec les genres tout en nous faisant miroiter à chaque fois une partition un rien remodelée, et un rafraîchissement « révisionniste » des formes (clinquants, explosifs *Kill Bill* et *Death Proof*).

SAMI GNABA

Tarantino incarne pour ainsi dire le parfait « contrebandier » du cinéma américain, un cinéaste passant d'un camp à l'autre, de la masse jusqu'à l'élite cinéophile, sans difficulté, et dont le jeu des significations hyper-référentielles recueille le consentement et la faveur des deux. Rares surtout sont les réinventeurs (pour paraphraser la maxime de Rimbaud) de formes qui cultivent un tel succès, public et critique, avec une régularité aussi honorable. Sans faux pas, il erre de genre en genre adoptant toujours le même stratagème : *sampler*, se réappropriant les formes pour mieux les (dé)tourner à son profit.

Déjà avec le sanglant **Reservoir Dogs**, il nous fait la preuve de son talent de la provocation et rien (heureusement), depuis, n'a semblé l'atténuer : « I've given nobody the authority over me to say I can't do anything — I can do anything I want or can achieve. I don't ask permission. I might ask for forgiveness, but I won't ask permission. ». Avoisinant des œuvres aussi affranchies que **The Killing** et **À bout de souffle**, ou même **Rashomon**, le premier opus de Tarantino évacue dès son ouverture tout signe de compromis. De façon assez frontale, magistrale, **Reservoir Dogs** prend ses distances avec le film de gangsters tout en s'évertuant à retrouver son esprit. En ce sens, on soulignera la scène entre le commanditaire et ses futurs employés dans l'entrepôt. Par sa joute oratoire, Tarantino offre aux gangsters un caractère anti-conventionnel, un tantinet décalé, par rapport à ce à quoi un tel genre nous a habitués. Chez lui, on ne parle pas de vols ou de bijouterie sur le point d'être cambriolée, mais de choses anodines (combien de cafés bus, l'insignifiance du pourboire, réminiscences dans un vieux carnet, et de Lee Marvin) alors qu'une caméra les scrute dans de courts travellings. On joue au cinéma, à être des silhouettes factices, étirées jusqu'à la caricature, comme avec le personnage de Mr. White. Ses personnages de voleurs n'ont quasiment pas de noms, on leur aura attribué des noms de couleurs comme pour les exempter de toute caractéristique identitaire. Du coup, une telle illisibilité psychologique s'acclimate parfaitement à l'imprévisibilité de son récit et à sa structure temporelle fragmentée. On retient de cette première œuvre fondatrice surtout l'ingénieux flash-back autour de Mr. Orange en train de maîtriser un texte relatant ses (faux) exploits de dealer. Difficile en effet de nier la maîtrise et la force narratrice avec lesquelles le réalisateur compose sa séquence, entremêlant très savamment trois temporalités fort distinctes d'un même récit, un peu comme si le présent, le passé et l'imparfait s'imbriquaient les uns dans les autres.

Vint ensuite la consécration cannoise avec **Pulp Fiction**, œuvre, avouons-le, devenue lassante au fil du temps, dans laquelle l'auteur distille toujours son doigté indéniable (le procédé des chapitres, la discontinuité narrative, le choix de

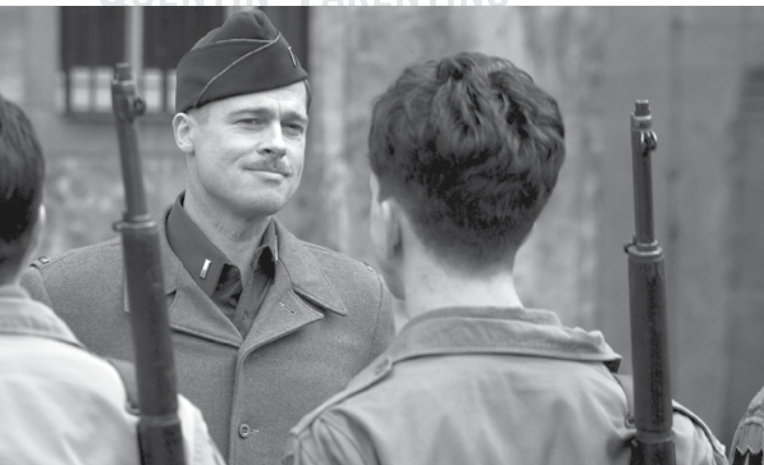
ses interprètes, la composition hyper travaillée du plan) et cette écriture, cette verve, singulières, dignes du gars qui a trop rêvé d'être auteur. Plus encore que dans son premier effort, on patauge, ici, dans une myriade de personnages et de références (jubilatoire digression entre Mia et Vincent, au Jackrabbit's Slim, quant à savoir qui est Marilyn Monroe et qui est Mami Van Doren) hantée par les fantômes du film noir, de Samuel Beckett et de la littérature *Pulp* ! Par l'attitude outrée de ses personnages, son relativisme moral, son irrévérence et ses ornements musicaux, **Pulp Fiction** annonce l'arrivée imminente du génie de Tarantino.

Du coup, on rentre dans une nouvelle phase, celle d'un cinéma « féminisé » construit sur une suite de pulsions fétichistes tout à fait jouissives.

Agissant à titre de contrechamps de son prédécesseur, **Jackie Brown** nous montre un réalisateur assagi, redescendu sur terre, tournant dans le décor de son enfance (South Bay, une banlieue sombre de L.A., à l'opposé du Miami clinquant du livre d'Elmore Leonard). Certes, l'attente était féroce : après le grand succès de **Pulp Fiction**, quelles étincelles allaient être attisées de la rencontre de l'iconoclaste Tarantino, de l'acolyte Jackson et de l'iconique Grier, revenue des limbes de la blaxploitation ? Celles d'une profonde et mélancolique humanité. Avec une stupéfiante sérénité pouvant rappeler un Hawks ou même un Eastwood, Tarantino nous laisse entrevoir dans ce polar les langoureux du temps et une épaisseur plus organique dans ses images, loin des effets poseurs qui composaient son **Pulp Fiction**. Pour une rare fois, il filme, dans une exquise retenue, des personnages ancrés dans un décor débarrassé de tout artifice (Jackie travaillant dans une minable compagnie aérienne, les fêlures sociales implicites entre Noirs et Blancs) et les années marquées sur leurs visages, notamment durant cette belle et pudique scène finale marquant la séparation des deux protagonistes. Difficile d'oublier aussi cette discussion dans laquelle le réalisateur palpe le désir et le tracas angoissant de ses deux personnages / acteurs vieillissants.

Avec **Jackie Brown**, à l'image de ce plan de grue dans lequel Ordell assassinerait Beaumont, Tarantino monte en hauteur pour mieux embrasser sa démarche d'auteur intransigeant, dans une liberté souveraine. Dans un sens, le film conclut assez prodigieusement la première phase de l'œuvre tarantinienne. Du coup, on rentre dans une nouvelle phase, celle d'un cinéma « féminisé » construit sur une suite de pulsions fétichistes tout à fait jouissives.

QUENTIN TARENTINO



Inglourious Basterds

À l'image de son idole, Bob Dylan, troquant le dépouillement de ses premiers albums pour une forme plus électrique et touffue, Tarantino nous propose avec son diptyque **Kill Bill** un exercice de haute voltige époustouflant — qu'on imaginera facilement comme un croisement entre *Blonde on Blonde* et *Bringing It All Back Home* —, où le style sans concession de son auteur prédomine malgré sa réappropriation peu scrupuleuse des genres. C'est une indéniable mise à nu de toute une conscience cinématographique (et de son savoir-faire, bien entendu) à laquelle le spectateur est convié ici. À ce titre, **Kill Bill** se lit presque comme une autobiographie imagée de la culture tarantinienne, polyphone et féroce et intelligente. Car, comme si ce n'était déjà pas assez évident dans le passé, Tarantino nous confirme avec cette vue kaléidoscopique explosive toute l'étendue de ses connaissances musicales. **Kill Bill** se démarque des autres films du réalisateur par la cohorte extraordinaire de chanteurs et d'artistes auxquels l'incorrigible mélomane qu'est Tarantino aura fait appel. Notons à cet effet la présence de compositeurs aussi célèbres que Charles Bernstein (*A Night on Elm Street*), le maître Ennio Morricone (*The Good, The Bad And The Ugly*), Bernard Herrmann (*Taxi Driver*), ou même Robert Rodriguez, et des chanteurs de la pop comme les 5.6.7.8's, Johnny Cash et Nancy Sinatra, dont l'œuvre plutôt méditative tempèrera à merveille la folie meurtrière de la vengeresse Uma Thurman.

Se permettant tous les coups, de la bataille sanglante et hypnotique de la mariée avec les crazy 88 jusqu'à son climax féérique, en passant par l'échange complice entre elle et le spectateur (clin d'œil à Belmondo dans *À bout de souffle* ?), le réalisateur américain hybride ici les genres et les styles dans un raffinement et un plaisir rares. D'une densité affolante, frénétique, **Kill Bill** accumule les références de toutes sortes, conjuguant à loisir le mélodrame avec le western spaghetti, le wu xia pan — ou film à sabre — avec la B.D., le sadisme de sa jubilation gore avec le romantisme de sa chronique *amoureuse*. À sa sortie, **Kill Bill** retentira comme une provocation aux yeux de tous les donneurs de leçon et les garde-fous de la bonne morale, exténués devant tant de sang qui déferle sur l'écran. En revanche, pour Tarantino, on nage en plein délire cinématographique, dans une réalité alternative, fantasmée. Comme il le sera démontré quelques années plus tard avec **Inglourious Basterds**, on joue toujours dans une dimension



essentiellement cinématographique. Les référents sont à ce point renversés. Inutile de le dissimuler ou même de s'y opposer; il n'y a pour ce dernier que le cinéma comme référent, comme centre de gravité même (osons)... Beaucoup de bruit pour rien donc. Et au final, pourquoi s'indigner? Béatrix a retrouvé sa fille. La morale, en ce qui concerne Tarantino, est donc sauvée. Et pour le reste, comme le disait si bien Michel Poiccard dans *À bout de souffle*: « Si vous n'aimez pas (...), allez vous faire foutre. »

Tarantino reste avant tout un amoureux, un fétichiste du cinéma. Ce fétichisme néanmoins n'est pas la seule chose qui l'anime en tant que cinéaste, surtout en tant qu'homme. En dépit du masochisme grassement déployé dans certains de ses films, on observera très tôt chez lui un respect et une admiration sans bornes pour ses actrices, donnant chair à toutes ses obsessions et à ses personnages les plus singuliers (Shosanna, The Bride, Mia, Jackie, Zoe...). De **Pulp Fiction** jusqu'à **Basterds**, les personnages féminins chez lui se font forts, imposants, coriaces et sensuels. **Death Proof** marque l'apogée d'une telle féminisation dans sa filmographie. Dans ce contexte, le plan d'ouverture, celui de deux pieds posés contre le tableau de bord d'une voiture, a tout du fétiche tarantinien par excellence. Il faut remonter à **Pulp Fiction** et à sa fameuse scène sur le massage des pieds pour comprendre l'importance d'un tel plan et de la fascination tout à fait juvénile (même puérile) de l'auteur pour le sexe opposé, surtout pour son pied (?). On l'avait bien vu ensuite dans **Jackie Brown**, où Tarantino se plaisait à *mater* impudiquement une Bridget Fonda se trémoussant dans le décor, pieds nus. Disons le net, on assiste dans **Death Proof** à une synthèse parfaite de tous les « méfaits » du réalisateur américain; le cinéma (hommage astucieux aux obscurs programmes doubles dans les salles *grindhouse* avec tout ce que ça présuppose de références à la série B, et de *bricolage* de pellicule), les femmes (sulfureuses Rosario Dawson, Rose McGowan et l'impériale Zoe Bell, toutes parfaites en pin-up) et la musique (Jungle Julia travaillant comme animatrice de radio, les airs irrésistibles d'April March, de The Smiths...ou cette danse lascive sur The Coasters). Avec **Death Proof** (injustement mal-aimé à sa sortie, projeté alors dans un double programme avec le **Planet Terror** de R. Rodriguez, agrémenté de fausses annonces), Tarantino ne cache rien de son audace et de l'extrémisme de ses expérimentations, invitant du coup les comparaisons avec les têtes fortes comme Godard ou Warhol. Pour saisir ces affinités warholiennes, on pourrait mentionner par exemple cette brutale conversion en noir et blanc dans le cadre, au beau milieu d'un long et seul plan, pour ensuite se diluer de nouveau dans la couleur la plus vive, teintée d'un jaune éblouissant. En ce qui concerne le cinéaste français, la longue séquence du bar, orné d'affiches de cinéma, entre Jungle Julia, Marcy et de Butterfly parlant de tout et de rien, tandis qu'elles épuisent leurs petits malheurs existentiels au son du juke-box, s'impose de soi (**Bande à part**

QUENTIN TARENTINO

Avec *Death Proof* (injustement mal-aimé à sa sortie, projeté alors dans un double programme avec le *Planet Terror* de R. Rodriguez, agrémenté de fausses annonces), Tarantino ne cache rien de son audace et de l'extrémisme de ses expérimentations, invitant du coup les comparaisons avec les têtes fortes comme Godard ou Warhol.

n'est pas loin). Tarantino est un malin et veut surtout que tout le monde le sache. Dans sa course à l'absolutisme, il engage au passage une actrice-cascadeuse (notamment sur *Kill Bill*) et pousse les limites de son dispositif, le pastiche ici prenant une tout autre dimension. Allant plus loin que la simple idée de recréer l'esprit de la culture *grindhouse* ou des œuvres comme *Vanishing Point*, *Dirty Marry...* ou *Rolling Thunder*, celui-ci s'offre la poursuite de voiture la plus haletante, magistrale et captivante de toute l'histoire du cinéma, probablement. Et en plus, pour rentabiliser le tout, les femmes, devant le gros méchant (Kurt Russel campant l'archétype parfait de la bête virile), s'en sortent indemnes — sur des airs de *Laisse tomber les filles* de Gainsbourg! Jouisif, vive la morale tarantinienne et la surpuissance féminine.

Pour son troisième film consécutif portant sur le thème de la vengeance, *Inglourious Basterds*, le réalisateur américain s'offre une œuvre-manifeste de toute la cinématographie tarantinienne, et dans laquelle se réfléchissent tous ses thèmes de prédilection. Avec son tout dernier opus, dont l'héroïne est décrite (selon ses propres dires) comme une Jeanne d'Arc des juifs (le gros plan final de Shosanna n'est pas sans évoquer d'ailleurs la Jeanne d'Arc de Dreyer), Tarantino se place au car-

refour de l'Histoire (et de l'histoire du 7^e Art, tout compte fait) et décide tout bonnement de la réécrire! Avec le recul, on comprend plus l'accueil plutôt mitigé que le film a reçu à sa présentation cannoise. L'Holocauste, le grand sujet sensible! On semblerait presque les entendre chuchoter en chœur «Comment ose-t-il?» À sa manière, et très frontalement, l'auteur de *Pulp Fiction* brise le pacte histoire-cinéma. En réécrivant les dernières heures d'Hitler et de Goebbels, dans l'espace circonscrit de la fiction, Tarantino transgresse l'Histoire certes, mais démontre du même coup, et très nettement, son indéniable habileté de subversion en la «désofficialisant». Par la fiction la plus *gore*, il sera parvenu à transcender les moments limites de l'Histoire («Ceci, c'est pour la revanche des juifs», annonce Shosanna, mettant en feu son propre cinéma) et montrer, par le fait même, dans une inventivité certaine, l'irréalisable jusque-là.

Volubile, éclaté et très personnel, *Inglourious Basterds* dessine surtout à grands traits la cartographie de *Tarantinoland*, ce périmètre enchanté (enchantant) d'un cinéma baveux, rebelle, intelligent, libérateur et libéré à la fois... Soyons donc soulagés, les films de Tarantino se succèdent toujours à un bon rythme et leur auteur n'a manifestement aucune envie de faire consensus! Au prochain détour, donc.



Death Proof