



La Revue du Ciné-club universitaire, 2020, n° 1

Tarantino & Co.

SOMMAIRE



Éditorial
Written and Directed by...

GIULIA COMANDINI



Métacinéma
Explorer le genre par le genre

JULIEN DUMOULIN



Choses qui taillent, qui giclent et qui font mal

Le gore selon Tarantino

CERISE DUMONT



L'univers musical de Tarantino

DIANA BARBOSA PEREIRA



Once upon a time... in flamenco

ALMUDENA JIMÉNEZ VIROSTA



Les femmes chez Tarantino

GIULIA COMANDINI



Tarantino: une bande à part

MARGAUX TERRADAS

Recevoir *la Revue du Ciné-club universitaire* gratuitement chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Illustration

1^{ère} de couverture: *Lady Snowblood*
(Toshiya Fujita, 1973).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Giulia Comandini, Julien Dumoulin, Cerise Dumont, Diana Barbosa Pereira, Margaux Terradas, Almudena Jiménez Virosta, Noémie Baume

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Activités culturelles de l'Université
responsable: Ambroise Barras
coordination et édition: Christophe Campergue
graphisme: Julien Jespersen



Éditorial

Written and Directed by...

En 1993, sur le tournage de *Pulp Fiction*, film intergénérationnel.

Par **Giulia Comandini**

Quentin Tarantino. On ne peut nier sa capacité à fédérer des générations de fans inconditionnels, de *geeks* collectionneurs de figurines et de dvd d'import japonais, ou encore d'amateurs d'*easter egg*, amusés à recréer l'arbre généalogique des personnages de son univers. Car c'est bien ici un univers dans lequel on rentre, teinté de musique pop, d'ultraviolence, de burgers, contrasté avec des références à des films de la Nouvelle Vague française, comme un son hip-hop qui reprend un sample perdu des années 50 (ce n'est pas pour rien que Tarantino a pour ami proche RZA, qui n'est autre que le membre fondateur du Wu-Tang Clan, groupe mythique de hip-hop). Cet univers parle à toutes les générations, en passant par celle qui a grandi avec les séries tv western à la *Bonanza* (David Dortort, 1959–1973), ou celle qui a grandi avec les mangas tirés de ses films préférés tels que *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000). Souvent décriés par les amateurs de cinéma «sérieux» et «académique», il n'empêche que ces films sont des succès populaires et parfois (avec un peu de chance), critiques.

Et c'est bien à ce large public que Tarantino s'adresse, du cinéophile averti, au spectateur du dimanche, en passant par l'abonné Netflix assoiffé de curiosité, les mettant tous sur un même piédestal, où chacun et chacune saura prendre son pied. Il rend ainsi ses lettres de noblesses au cinéma populaire, n'en déplaît aux académistes du monde du 7^e art. Cette absence de jugement envers le spectateur, qui remonte au temps où ce dernier travaillait dans un cinéma pornographique de la banlieue de Los Angeles comme projectionniste, ne fait que renforcer cette expérience cinématographique d'un univers si particulier et propre à son auteur. Faisons un petit rebus (version *name dropping*) de ce monde tarantinesque: le Big Kahuna burger, les céréales, les pieds, les flingues, les femmes, le gore, la société de consommation, les Nazis, le western, la violence, les clins d'œil, la musique, les Red Apple, les acteurs de seconde zone, le Japon, les chapeaux de cowboys, les passages de la Bible, la vengeance, les chapitres, les bagnoles... bref, un univers gargantuesque, un univers tarantinesque.



Inglourious Basterds (2009).

Métacinéma

Explorer le genre par le genre

Quentin Tarantino revendique son appartenance au cinéma de genre qu'il explore et analyse depuis ses débuts. Réputé pour ses citations à foison, son cinéma résolument méta se pose en héritier d'une histoire cinéphilique et combine avec talent ses influences pour donner naissance à un langage original qui joue avec le spectateur et réfléchit sur le pouvoir des images.

Par Julien Dumoulin

Kill Bill: Vol. 1, House of Blue Leaves, INT/NUIT, séquence de combat contre les Crazy 88. Un œil arraché, et l'image passe de la couleur au noir et blanc. La transition est loin d'être gratuite et synthétise parfaitement le talent de Quentin Tarantino pour s'appropriier les codes et la grammaire du cinéma de genre. En reprenant un effet involontaire issu des séries B fauchées où la pellicule passait de la couleur au noir et blanc par manque de moyens, Tarantino lui donne une signification nouvelle qui lui sert tant à assumer l'irréalisme cartoonnesque du combat qu'à adoucir les torrents d'hémoglobine jugés trop violents pour le public américain. Le passage au noir et blanc est à la fois une citation et un emploi pratique, en rupture avec les flash-back habituellement liés au monochrome déjà utilisés en introduction du film. Une autre œuvre citant les *grindhouse movies* dans sa première partie, *Death Proof* (2007), utilise le même effet, cette fois pour introduire la



Kill Bill: Vol. 1 (2003). Tarantino mélange allègrement les références sérieuses (les split-screen de De Palma) autant que les procédés issus de séries B (le passage de la couleur au noir et blanc).

deuxième partie du film après une première heure nourrie de défauts volontaires explicitement tirés des pellicules usées que le réalisateur dévorait enfant.

Ces deux exemples nous éclairent sur le talent de Tarantino pour agréger des références au service d'une œuvre qui ne nous parle au final que de cinéma. Lister les films cités relève d'un jeu de piste pour cinéophile endurci, et les sites internet qui relèvent avec gourmandise l'origine d'un plan, d'un accessoire, ou d'une scène sont légions. En cela le succès de Tarantino est un paradoxe au sein d'une production hollywoodienne souvent critiquée pour son manque de renouvellement. Malgré les critiques qui remettent en doute l'originalité d'un cinéma composé en majorité de références, cette «orgie pop» comme le définit Pierre Berthomieu¹, s'inscrit dans une évolution plus large de la culture de masse. Le cinéma de Tarantino est résolument méta, ce qui ne l'empêche nullement de créer au sein de ces agrégats de références un langage singulier. Il ouvre un nouveau chapitre dans ces films particuliers qui regardent leurs propres mécanismes en y ajoutant, à l'ère d'une culture cinéphilique directement accessible (les VHS, DVD, puis Internet), une ironie qui invite un spectateur complice à plonger dans des récits nourris de références partagées. Mais loin de n'être qu'une redite, son approche cinématographique s'inscrit dans une continuité entamée dès les années cinquante et qui a connu plusieurs mues. Là où le métacinéma a d'abord utilisé la référence comme hommage et comme célébration d'une industrie et de ses acteurs (*Sunset Boulevard* – Billy Wilder, 1951; *Singin' in the Rain*, Stanley Donen – Gene Kelly, 1952), les développements se sont peu à peu éloignés d'un regard complaisant pour transformer ces citations et les tourner en ridicule ou pour en faire des sources critiquées, d'abord chez les cinéastes européens des années 1960 (en particulier chez Godard et Fellini), puis avec la multiplication des parodies dans les années 1970 (Mel Brooks). Enfin, les révolutions numériques dès les années 1980 et 1990 permettent de repenser le médium du cinéma à travers la narration et l'image comme des éléments manipulables

assumés. Parmi ces nouvelles possibilités, les films-puzzle qui reposent sur des montages complexes créent de nouvelles formes narratives en rupture avec la forme classique hollywoodienne (les filmographies de Christopher Nolan, David Lynch et, dans une moindre mesure, de Martin Scorsese, David Fincher ou Brian Singer). Le style tarantinien arrive à la croisée de cette révolution numérique qui facilite l'intégration de ces références via le montage, la bande sonore et la recreation d'effets visuels (typographie des génériques, étalonnage, etc.). La cinéphilie de Tarantino, d'abord construite en tant que cinéphagie adolescente dans la fréquentation avec sa mère et le compagnon de cette dernière de séances normalement interdites à son jeune âge, puis dans le visionnement compulsif d'obscurs films de genre rendu possible grâce à son travail au sein d'un vidéo-club, explique cette culture qui mélange l'admiration pour les grands cinéastes modernes (Howard Hawks, Brian De Palma, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Melville) et ses hommages gourmands aux œuvres de seconde zone longtemps restées l'apanage d'un public spécialisé (le cinéma d'arts martiaux ou policier de Hong-Kong, le film de sabre japonais, la blaxploitation, le film de gangster, etc.). Le talent de Tarantino est de désamorcer le «geste



Les accidents de pellicule de *Death Proof* (2007) rappellent l'expérience du visionnage autant que le genre convoqué.

cool» du cinéma contemporain, trop souvent occupé à faire de la métaréférence un accessoire fun destiné à un public acquis et qui, sans ouvrir sur une réflexion, ne parvient au final qu'à constater ses propres limites (*Deadpool* – 2016, *22 Jump Street* – 2014, les franchises de super-héros) au profit d'un langage propre qui se veut à la fois *pulp* et ludique. À ceux qui douteraient encore du talent de Tarantino, il suffirait de le voir expliquer, dans un échange enregistré par son ami réalisateur Robert Rodriguez, son projet pour l'ouverture d'un *Kill Bill: Vol. 1* avec un sens du découpage et de la mise en scène virtuose qui préfigure avant même l'écriture du scénario une imagerie poussée.

La référence au cinéma s'invite jusque dans les modes de productions chez Tarantino. Ses tournages sont nourris de projections privées où acteurs et techniciens sont invités à regarder ensemble des films choisis par le réalisateur. Il donne à des acteurs boudés par l'industrie du film un second souffle (John Travolta, Kurt Russel...) tout en les incluant comme éléments méta. Depuis *Jackie Brown* (1997), encouragé par son producteur, Tarantino nourrit sa mise en scène de musiques préexistantes qui influent sur l'écriture et le découpage de ses films. Les éléments convoqués ne sont donc plus de simples clins d'œil mais de véritables moteurs créatifs, typiques d'un symptôme paradoxal qui veut que l'originalité ne naisse plus de la recherche de formes nouvelles mais de l'habileté à combiner des formes existantes. La forme chez Tarantino s'inscrit dans un postmodernisme dépouillé de ses effets du tout numérique. Orgiaque, baroque (par opposition au classicisme fort peu goûté par le réalisateur malgré quelques emprunts sporadiques), cette filmographie brille par la combinaison effrénée de dialogues, d'action, et de scènes qui mélangent avec maîtrise cadrages, musique, structures et découpage et, depuis *Kill Bill: Vol. 1*, la lumière portée par le talentueux directeur de la photographie Robert Richardson. Le cinéaste revendique d'ailleurs cette exploration du cinéma de genre par le cinéma de genre dans un but transcendantal².



Le cinéma de genre comme jeu: la multiplicité des typographies dans les titres (*Death Proof* – 2007, *Inglourious Basterds* – 2009, *Django Unchained* – 2012).

Reservoir Dogs (1992), avant de devenir un film culte porté par la Palme d'Or obtenue pour *Pulp Fiction* (1994), est d'emblée représentatif de son approche qui, au sein d'un genre codé et connu du spectateur, s'amuse à malmener ce dernier. Le cinéma de Tarantino doit se comprendre avant tout comme une réflexion sur la relation entre le film et ses spectateurs. Son premier film retourne les codes du polar pour présenter dès le début les conséquences d'un braquage raté. La référence n'est plus seulement une citation complaisante destinée à un public de *happy few*, mais bien un emprunt plus général à un style détourné avec ironie. Le réalisateur aime cette construction qui consiste à donner

à ses spectateurs l'illusion d'un terrain connu, immédiatement désamorcé par des ruptures de rythme qui étonnent et perdent le spectateur: le coup de feu parti tout seul en pleine conversation dans la voiture au début de *Pulp Fiction*, l'attaque de la caravane de Budd dans *Kill Bill: Vol. 2* par la mariée, l'inversion des rapports de force dans la course finale de *Death Proof* ou encore la discussion surréaliste entre les membres du Ku Klux Klan de *Django Unchained* à propos de leurs cagoules, tous ces exemples coupent une action patiemment construite pour basculer dans un autre univers qui fait prendre à l'action un virage qui ne pouvait être anticipé. La rupture devient alors tant un ressort narratif qu'une source comique, l'humour étant constitutif du style tarantinien qui «habille» la référence méta par un second degré désamorçant tout fétichisme. Le réalisateur reprochait justement à *Natural Born Killer* (1994) dont il était scénariste de manquer d'humour. Interrogé sur la possibilité de réaliser une comédie, il estimait ses films déjà comiques. Ses intrigues tissent donc un jeu de pistes avec un public directement invité par les références et les «pièges» tendus par les développements du scénario à s'impliquer activement dans le visionnement du film.

Cet humour accompagne aussi l'ultraviolence, un élément souvent critiqué chez le cinéaste. Si cet aspect est à mettre au rang des marques de fabrique du réalisateur, il serait réducteur de ne voir chez Tarantino qu'un traitement volontairement drôle et cathartique de la violence, tant cette dernière se décline en de nombreux aspects. La violence humoristique est assumée comme le pur produit issu d'un cinéma d'exagération et de divertissement, ouvrant sur des espaces de mise en scène qui autorisent des approches fun et décalées (la séquence animée de *Kill Bill: Vol. 1*, l'incendie du cinéma dans *Inglourious Basterds*, le règlement de compte de *Django Unchained*), par opposition à une violence psychologique (la discussion qui ouvre *Inglourious Basterds*) ou plus sérieuse (la mise à mort de D'Artagnan ou le combat de Mandingo dans *Django Unchained*). La violence est donc un outil supplémentaire au service de cette



Désamorcer les attentes: la séquence animée de *Kill Bill: Vol. 1* (2003), *Kill Bill: Vol. 2* (2004), *Django Unchained* (2012).

manipulation du spectateur, au point de mettre ce dernier dans la peau des tortionnaires jouissant de la souffrance de leurs victimes dans *Inglourious Basterds* et son inversion des codes moraux.

La convocation de l'industrie hollywoodienne devait naturellement se voir explicitée à travers une œuvre comme *Once Upon a Time... in Hollywood* (2019) qui se place dès lors comme l'œuvre la plus méta de son auteur. En plaçant l'action de son film dans le Hollywood de la fin des années

soixante, Tarantino dresse le portrait d'une mutation. Les anciens studios de western désaffectés se retrouvent occupés par la «famille» de Charles Manson, incarnation viciée de l'utopie hippie et responsables de la mort de Sharon Tate. À ce portrait crépusculaire du cinéma de son enfance, Tarantino désigne les héritiers qui ouvrent sur des styles nouveaux: en l'occurrence un acteur sur le retour, Rick Dalton (Leonardo DiCaprio), qui trouve un second souffle au sein d'un western spaghetti. Les séquences du film dans le film offrent des leçons de mise en scène qui font regretter la non-existence de l'œuvre imaginaire. Une nouvelle fois Tarantino brouille les frontières en faisant intervenir le réel: Margot Robbie dans le rôle de Sharon Tate pénètre dans un cinéma qui diffuse une œuvre dans laquelle elle joue. Et c'est la vraie Sharon Tate que l'on voit dans les extraits projetés. De même, une séquence d'affrontement entre Bruce Lee (incarné par Mike Moh) et Cliff Booth (Brad Pitt) intrigue par son traitement. La star du cinéma d'arts martiaux qui vante ses talents se retrouve dominée par un simple cascadeur. Faut-il y voir un jugement de valeur qui placerait le cinéma incarné par Cliff Booth au-dessus des films de Bruce Lee? Ou n'est-ce que le rappel que le cinéma se mesure mal à la réalité brute? Brad Pitt traverse le film avec nonchalance à l'image de son rôle de doublure (*ghost* en anglais) au sein d'une mise en scène presque contemplative que l'on ne connaissait pas chez le cinéaste. Ainsi cette promenade en forme de conte, le projet de plus personnel de Tarantino d'après ce dernier, multiplie les références méta jusqu'à pousser le vice à s'auto-citer (le film de Rick Dalton où ce dernier brûle les nazis depuis un balcon). L'ultraviolence s'y insère non plus comme un élément comique, mais comme une pirouette cinématographique, cathartique mais presque désespérée, une nouvelle forme qui surprend et malmène le spectateur comme jamais; preuve qu'il reste, sur ce terrain, des nuances encore inexplorées. Au-delà de la polémique que le film a pu soulever lors de sa présentation au festival de Cannes, *Once Upon a Time... in Hollywood* poursuit cette exploration du cinéma et ajoute



Une violence cinématographique (*Django Unchained* – 2012, *Kill Bill: Vol. 1* – 2003).

une pierre supplémentaire à la réflexion de son auteur sur le pouvoir des images, un thème qui culmine au sein de son seul film de guerre: *Inglourious Basterds*.

Le pouvoir des images

Le métacinéma chez Tarantino se pose aussi comme une réflexion sur le pouvoir des images, qui trouve sa quintessence dans *Inglourious Basterds*. En rappelant que le pouvoir du troisième Reich s'est construit grâce au cinéma, le film de Tarantino prétend que ce même cinéma peut détruire cette idéologie. Le réalisateur déclarait d'ailleurs «Tout ce qui arrive dans *Inglourious Basterds*, c'est à cause du cinéma. Quand Zoller rencontre Shosanna, il ne lui adresse la parole que parce qu'elle tient une salle de cinéma. Quand il la revoit dans le café, elle ne veut rien entendre mais, finalement, elle ne peut pas s'empêcher de s'intéresser à lui

parce qu'il est une star de cinéma. Et le dénouement n'est possible que parce qu'il s'agit d'une première d'un film de propagande. L'idée est donc toute simple: le cinéma a foutu par terre le III^e Reich! C'est une idée foutrement agréable à manier. Et ce n'est pas une métaphore! Le cinéma 35 mm a tué le III^e Reich. Dans une carrière d'auteur, il y a des moments spéciaux et je n'ai pas honte de dire que cette idée-là a été l'un des meilleurs moments de ma vie d'auteur.»³ L'idée chez Tarantino est de faire d'un outil de communication qui a gagné la guerre dans l'esprit des gens la cause explicite de la chute du régime nazi. L'action du film se construit entièrement autour de la culture allemande du cinéma de l'époque, qui atteint son paroxysme avec la première du film de propagande, *La Fierté de la Nation (Stolz der Nation)*. En assassinant Frederik Zoller dans la salle de projection qui diffuse le film dont il est le héros devant le gouvernement nazi, Tarantino renverse l'action du film où Zoller tuait ses assaillants du haut d'une tour. Le final uchronique du film, loin de n'être qu'une réécriture de l'histoire, doit être vu comme la destruction du nazisme par ses propres armes, une représentation d'une mise à mort d'une portée idéologique qui fait le pari d'une propagande inversée, diffusant un message contraire au cinéma dont il est question, tout comme l'incursion de la fiction dans un contexte historique prend le contre-pied des tendances tarantiniennes à faire surgir dans la fiction des éléments du réel. L'image est donc porteuse d'une symbolique importante: la référence à la nazisploitation s'inscrit dans la continuité d'un genre qui a systématisé l'association du régime nazi au mal, condamnant durablement sa représentation au sein d'une culture américaine qui s'est énormément exportée. Le cinéma en tant qu'élément rituel permettant à un public de partager au sein d'une salle la même expérience est un élément cher à Tarantino qui associe la salle de cinéma à un lieu sacré qu'il compare à une cathédrale⁴. Il a longtemps été réticent à toute diffusion de son œuvre en dehors des salles obscures, insistant pour tourner ses films en pellicules à l'ère du tout numérique... Un film comme

Death Proof et sa simulation d'accidents et autres stries sur pellicule n'est plus seulement une référence à l'œuvre mais à cette expérience des conditions dans lesquelles ces films abîmés étaient découverts. Cette approche explique la symbolique renforcée de la séance de cinéma en préambule à la mise à feu des pellicules de nitrate qui doit faire périr l'idéologie par le cinéma. Mais *Inglourious Basterds* se heurte aux mutations d'une société qui, loin de s'uniformiser autour d'une culture commune, comme l'avait bien analysé le théoricien des médias Marshall McLuhann, permet grâce à internet et l'accès immédiat à l'information une spécialisation des groupes culturels via un choix éditorial de chacun autour de produits qui alimentent un communautarisme identitaire qui désamorce le postulat de Tarantino. Car en permettant l'accès à des éthiques différentes pour chacun, internet empêche toute uniformisation de la pensée et n'assure plus à l'idéologie produite par le cinéma l'acceptation inconditionnelle qui en aurait fait un outil de propagande idéal. La montée des extrêmes, des suprémacistes et autres groupes se réclamant plus ou moins explicitement du régime nazi, sont le symptôme de l'échec du cinéma en tant que vecteur idéologique, et fait du final de *Inglourious Basterds* un vœu pieux. Partant aussi d'un détournement historique, la conclusion de *Once Upon a Time... in Hollywood* peut alors être vue comme un geste presque désespéré pour changer le cours d'un événement qui a marqué la fin d'une ère où le cinéma possédait encore l'aura idéalisée par Tarantino. Mais en acceptant la diffusion de ses films sur les plateformes numériques, Tarantino a su prouver sa capacité d'adaptation. Une attitude résolument tournée vers le futur qui éclaire sur la personnalité d'un réalisateur parfois perçu comme passéiste, mais qui semble n'être, au final, qu'un espiègle nostalgique.



Le cinéma comme cathédrale (*Inglourious Basterds*, 2009).

- 1 «Le geste pop s'abandonne au brassage des formes et des arts qui distingue la seconde moitié du XX^e siècle et la société des médias. Embarqué dans une recherche variée de modernité, Hollywood connut dans les années 1955-1965 sa propre mutation pop, alternative au style monumental. Avec plusieurs décennies d'immersion dans cette culture de masse, encouragée par l'ère numérique, l'*entertainment* hollywoodien est entré dans la dynamique de "l'orgie-pop", déchaînement centrifuge d'images et de sons où fusionnent sans se fondre les apports successifs du film d'exploitation, d'action violente, de la culture adolescente et des variantes de cultures fan – dites "geek" ou "nerd". L'orgie déborde donc la stricte mutation pop du classicisme ou la pop culture proprement dite.»
- 2 Pierre Berhomieu, *Hollywood. Le temps des mutants*, 2013, p.564.
- 3 «Je suis un cinéaste de genre. Je suis là pour examiner le genre, le disséquer, pour jouer avec. Et avec un peu de chance je le transcenderai.» Augustin Trapenard, *Tarantino, Salauds & Co*, France Inter, émission diffusée le mardi 5 janvier 2016.
- 4 Bruno Icher, «Le 35 mm a tué le III^e Reich, c'est ça l'idée», *Libération*, Londres, 19 août 2009.



Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994).

Choses qui taillent, qui giclent et qui font mal

Le gore selon Tarantino

Depuis ses premiers films, Quentin Tarantino est reconnu comme l'un des maîtres incontestables – et incontestés – de la violence au cinéma. Le réalisateur fait aujourd'hui figure de référence en matière de violence décomplexée, mêlant l'humour à la sauvagerie. Aux critiques condamnant ses excès en matière de gore dans ses films, Tarantino, reprenant la formule attribuée à Godard, répond: «Ce n'est pas du sang, c'est du rouge!»

Par Cerise Dumont

Dans sa définition la plus communément acceptée, le gore est un sous-genre du cinéma d'horreur, caractérisé par des scènes extrêmement sanglantes. Ces dernières ont pour objectif d'inspirer au spectateur du dégoût, de la peur et du rire: d'une manière générale, le gore tend au divertissement. Les effusions de sang y sont les plus explicites possibles: membres arrachés, corps éviscérés... Rien n'est suggéré, tout est montré.

En bon amateur de cinéma d'exploitation – en particulier des années 1970-1980 – Quentin Tarantino est un adepte

du genre. Dans une interview accordée à *For Him Magazine* en 2007, le réalisateur a indiqué ce qui, selon lui, constituait les trois meilleures scènes de mort de l'histoire du cinéma. Si sa filmographie n'y suffit pas, ce classement révèle la prédilection de Tarantino pour le gore et la violence *trash*. Le cinéaste cite une séquence tirée du film d'horreur *The Prowler* (1981) de Joseph Zito, où l'on voit une jeune femme se doucher pendant que son petit ami l'attend, allongé sur un lit dans la pièce voisine. Un étranger masqué survient et transperce d'un coup de baïonnette le crâne du jeune homme, avant de se rendre dans la salle de bain pour y em-



Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994).

paler la demoiselle au moyen d'une fourche et de la soulever contre le mur de la salle de bain. La seconde scène de mort cinématographique favorite du réalisateur est tirée du film d'épouvante *Jason X* (2001), de James Isaac, qui fait partie de la saga de films d'horreur *Friday 13*. Dans cette séquence, un maniaque paralyse le visage d'une femme en le refroidissant avec du nitrogène liquide avant de le fracasser contre un comptoir, le brisant en mille morceaux. Finalement, en tête de son classement, Tarantino couronne une scène du film *Tenebre* (1982), du maître du *giallo* Dario Argento. On y voit une femme repeindre un mur de son sang après que son bras a été sectionné à la hache, dans un déluge d'hémoglobine et de hurlements.

Les séquences relevant d'une esthétique gore sont légion dans les films de Quentin Tarantino et les énumérer reviendrait à se perdre dans les limbes de la filmographie du réalisateur américain. Toutes ses œuvres sont ponctuées de

meurtres en tous genres, avec des armes diverses, du katana japonais au lance-flammes en passant par la batte de baseball. Éclaboussures de sang, corps mutilés, sectionnés, démembrés... le cinéaste voit rouge quand il filme. Il peut néanmoins être intéressant de tenter de classer ces scènes de gore selon les formes de violences qui y apparaissent. Bien que Tarantino aime varier les plaisirs et se montre d'une grande inventivité en la matière, trois grandes catégories semblent particulièrement prégnantes: les scènes impliquant des armes à feu, celles avec des armes blanches et finalement les combats à mains nues.

Repeindre les murs en rouge sang

Tarantino est un amoureux des flingues à l'écran. Bien qu'en interview, il rappelle fréquemment qu'aimer la violence au cinéma n'est en rien synonyme de la cautionner dans la réalité, le cinéaste ne cache pas sa prédilection pour les



Tenebre (Dario Argento, 1982).

armes à feu, le son de leur détonation accompagnant agréablement les giclées d'hémoglobine qu'elles provoquent le plus souvent.

Le cultissime *Pulp Fiction* (1994) offre ainsi l'occasion d'apprécier le rythme que l'usage immodéré d'armes à feu peut apporter à une séquence. La scène de la mort de Marvin en est l'exemple parfait: dans la scène précédente, ledit Marvin (Phil LaMarr) a vu Jules et Vincent (Samuel L. Jackson et John Travolta) exécuter un groupe de jeunes trafiquants de drogue. Coincé à l'arrière d'une voiture avec le pistolet de Vincent braqué sur lui, il n'en mène pas large. Alors que Jules et Vincent sont engagés dans une discussion animée, Vincent se retourne pour demander son avis à Marvin. Au même moment, la voiture heurte une bosse sur la route, ce qui conduit Vincent à presser la détente. Le visage de Marvin est complètement arraché, tandis que son sang et sa cervelle recouvrent l'ensemble de la voiture ainsi que Jules

et Vincent eux-mêmes. La brutalité de sa mort est court-circuitée par le comique de la scène, généré par les dialogues hilarants et la maladresse de Vincent, des plus malvenues chez un tueur professionnel.

C'est là un mécanisme auquel Tarantino a fréquemment recours. Il aime ajouter de l'humour dans les moments de tension, ce qui a souvent pour effet de rendre encore plus absurdes et brutaux les actes de violence qu'il montre, par la façon cavalière dont ses personnages distribuent mort et destruction. Ainsi, il n'y a pas de discours esthétique ou idéologique de la violence chez Tarantino. Dans ses films, elle n'est qu'un enjeu dramatique, un vecteur de tension ou de libération cathartique.

Les fusillades ont également la part belle dans ses 7^e et 8^e films, *Django Unchained* (2012) et *The Hateful Eight* (2015). Ces deux longs-métrages rendent hommage au western spaghetti, mais Tarantino, s'il honore les codes du genre,



Kill Bill Vol. 1 (Quentin Tarantino, 2003).

conserve sa patte et signe quelques séquences d'anthologie. Ainsi, l'ultime fusillade qui se déroule à Candyland à la fin de *Django Unchained* est-elle particulièrement spectaculaire. Hallucinante de sauvagerie, de fureur et de réalisme, cette scène permet à Tarantino de prouver qu'il n'est pas seulement un orfèvre du dialogue ciselé et décalé, mais également un formaliste de haute volée. Sa caméra capte, dans une chorégraphie à la précision chirurgicale, une scène d'action portée par des effets sonores déclinant l'arrivée d'une balle sur sa cible, tandis que l'image est magnifiée par la photographie de Robert Richardson. Le sang gicle à outrance dans une orgie gore hypersensorielle des plus jubilatoires aux allures de «bouquet final», dont Tarantino a le secret.

Dans la même veine, impossible de ne pas mentionner l'une des dernières scènes de *Once upon a time... in Hol-*

lywood (2019), qui voit le massacre de la Manson Family par Cliff Booth (Brad Pitt). Nous nous permettons de l'inclure dans cette rubrique, car, au sens littéral du terme, le lance-flammes utilisé par Rick Dalton (Leonardo DiCaprio) contre les tueurs du gang de Charles Manson entre bel et bien dans la catégorie des «armes à feu»!

Tailler ses ennemis à l'arme blanche

Quentin Tarantino aime les armes à feu, mais la dimension graphique d'une lame acérée n'est pas pour lui déplaire. Il est d'ailleurs l'auteur de l'une des séquences de combat au sabre les plus célèbres du cinéma contemporain: la bataille de Beatrix Kiddo (Uma Thurman) contre le gang de yaku-zas des «Crazy 88». La plus longue scène de *Kill Bill Vol. 1* est peut-être la plus violente de la carrière de Tarantino. Le sang jaillit de toutes parts, les corps – ou plutôt leurs fragments – sont éparpillés sur le sol, une tête est décapitée net tandis qu'un homme est coupé en deux par le katana de la Mariée. Cette séquence est si sanglante que Tarantino a dû l'aseptiser en mettant la majorité de la scène en noir et blanc, afin de pouvoir échapper aux foudres de la censure américaine.

Cette scène est suivie par celle du duel avec O-Ren Ishii (Lucy Liu), dont l'épure et le silence offrent un contrepoint non moins sanglant à ce massacre. Là encore, la violence stylisée amplifie le gore à des niveaux extrêmes. Au cours de cette bataille au clair de lune, nous voyons deux maîtresses de l'épée s'affronter dans un combat à mort. Ce dernier s'achève lorsque Beatrix tue O-Ren en lui tranchant le cuir chevelu. Tarantino va jusqu'à montrer le scalp san-

glant d'O-Ren volant dans le ciel avant de se poser gracieusement sur la neige.

La plus célèbre scène de *Reservoir Dogs* (1992) implique également une arme blanche, un rasoir cette fois-ci. On y voit le gangster Mr. Blonde (Michael Madsen) danser joyalement lorsqu'il torture un policier qu'il a kidnappé (Kirk Baltz), avant de lui couper l'oreille.

Après un braquage de bijouterie qui s'est achevé en bain de sang, les casseurs survivants se réunissent dans un hangar pour faire le point sur la situation. À un moment donné, Mr. Blonde se retrouve seul avec le flic prisonnier, ligoté sur une chaise et déjà bien amoché. C'est l'occasion pour Tarantino de s'attarder sur le personnage de Blonde, jusqu'alors laissé dans l'ombre. Tandis que le policier clame ne rien savoir du casse, Mr. Blonde lui scotche la bouche et lui explique que les actes qu'il s'apprête à lui faire subir n'ont d'autre but que le plaisir de leur exécution. Il allume et règle la radio sur sa fréquence préférée (*K-Billy, the super-sound of the seventies*) et tandis que la chanson des Stealers Wheel *Stuck in the middle with you* retentit, il se met à danser, ponctuant ses pas de coups de rasoir bien assésés. Le jeu avec la musique peut apparaître comme une preuve de la démente de Blonde – qui n'était jusque-là connue que par ce que

les autres braqueurs avaient rapporté de son attitude – mais il ajoute paradoxalement une distanciation comique à cette scène.

Tarantino a l'habitude de suspendre ses récits effrénés pour ménager à ses interprètes des espaces de libre expression malgré la contrainte du scénario. Ces

moments de suspension servent autant à ralentir le rythme qu'à rendre hommage aux comédiens. Mais dans cette séquence, l'espace-temps délégué à Madsen est brutalement refermé par l'élimination de ce dernier. La danse donne cependant l'occasion d'ouvrir une parenthèse de légèreté permettant à l'acteur de s'approprier la scène. La gestuelle de Michael Madsen, escortée par la musique, peut être considérée comme le point de départ d'une réflexion sur le traitement chorégraphique de

la violence que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste.

Ponctuation de l'œil au beurre noir

Tarantino aime la bagarre. Moins puissants que les fusillades, moins esthétiques que les duels au sabre, les combats à mains nues apportent quelque chose de profondément organique aux scènes dans lesquelles ils apparaissent. Paradoxalement, après les violences hyperboliques men-



Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1992).

tionnées ci-dessus, les séquences de baston se révèlent être les plus dérangeantes, précisément en raison de cette organicité. S'il est facile pour le spectateur de conserver une certaine distance avec ce qu'il regarde lorsqu'il s'agit d'une mise en scène éminemment spectaculaire, cette distance s'estompe au fur et à mesure que le réalisme augmente. Ce mécanisme de rapprochement – et d'identification – est à l'origine du choc et du dérangement que peut générer la force sanguinaire de ces images.

On en trouve de bons exemples dans *Django Unchained*, notamment dans la scène où un esclave appelé D'Artagnan est déchiqueté vivant par des chiens, ou encore dans la séquence abjecte de Mandingo, où deux esclaves sont forcés de se battre à mort sous le regard excité de Calvin Candie et de ses invités. Ces passages, profondément dérangeants, suscitent un vif mal-être chez le spectateur contemporain du fait de leur réalisme à la fois formel et historique. C'est absolument délibéré de la part de Tarantino qui, de son propre aveu, a voulu reprendre dans son film l'idée véhiculée par les westerns-spaghettis que «la vie ne vaut rien mais la mort a un prix élevé».

Les séquences de combat à mains nues peuvent néanmoins aussi faire preuve d'irréalisme, comme on peut le voir dans *Kill Bill Vol. 2* où elles sont tournées de la même manière que les combats au sabre soigneusement chorégraphiés.

Très inspiré par les films de kung-fu qui sont l'une de ses références cinématographiques principales, Tarantino n'hésite pas à doter ses personnages de réflexes fulgurants, les transformant en créatures surhumaines dotées des pouvoirs extraordinaires (lévitation, super-force, rapidité extrême), ce qui tend à instantanément dédramatiser les scènes en les transformant en spectacles de pur divertissement.

Inglorious Gore?

Cette dimension d'*entertainment* est sans aucun doute l'une des principales clés pour comprendre le cinéma de Quentin Tarantino. Profondément amoureux du cinéma, refusant toute hiérarchie de genres et ne prenant en compte que la capacité des films à l'emporter dans leur narration, le réalisateur filme comme il regarde. Dans sa filmographie, la violence s'exhibe avec une outrance telle qu'elle ne manque pas d'apparaître comme un substitut dérisoire à la réalité, tout en offrant à l'imagination une porte de sortie pour s'en évader. À la violence du monde répond une barbarie fantasmée désincarnée – et dès lors supportable – par ses propres excès. Échappatoire cathartique, la fiction n'atteint son plein potentiel que lorsqu'elle s'assume en tant que telle, sans chercher à singer le réel.

Après «l'art pour l'art», le cinéma pour le cinéma. On peut peut-être attribuer à cette vision l'affection jamais démen-

tie de Tarantino pour les films d'exploitation. Pour Philippe Ortolí, le réalisateur américain a contribué à rendre ce cinéma acceptable à un public nettement plus large que le cercle initial de ses adorateurs – dont le cinéaste fait partie. Certains critiques, qui regardaient cette catégorie avec une certaine hauteur, se sont soudain trouvés obligés de mobiliser une connaissance quasi-académique portant sur une production cinématographique dont, originellement, ils étaient plutôt les contempteurs.

Ce faisant, le réalisateur américain a contribué à donner ses lettres de noblesse au gore et à le faire passer de la pop culture à la culture tout court, comme en témoigne la reconnaissance croissante des «connaisseurs» pour ce genre longtemps méprisé. Cette jonction réussie de deux pôles longtemps opposés est due, selon Marie-Pierre Huillet, au fait que le réalisateur lui-même est un cinéaste-icône de cette culture populaire contemporaine basée sur le divertissement, qu'il incarne autant qu'il s'en fait le porte-parole.



Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012).

- 1 Également appelé le paracinéma ou cinéma bis, le cinéma d'exploitation est réalisé avec un petit budget et peu d'attention prêtée à la qualité, dans la perspective d'un bénéfice rapide. Ne prétendant pas à un quelconque mérite artistique, c'est davantage l'aspect sensationnaliste des films qui est mis en avant.
- 2 Constantin Xenakis, *Les trois meilleures scènes gore de l'histoire du cinéma, selon Quentin Tarantino*, sans date.
- 3 Philippe Ortoli, «Quentin Tarantino: du cinéma d'exploitation au cinéma», *Transatlantica* [En ligne], 2, 2015.
- 4 Marie-Pierre Huillet, «Immanence et transcendance du clivage masculin-féminin dans le cinéma de Quentin Tarantino», *Raisons politiques*, 2016/2 (N° 62), p. 51-66.

Bibliographie

- DUBOIS, Félix, «Les bourreaux dansent aussi. «Reservoir Dogs», Quentin Tarantino, 1992», *Vertigo*, 2005/2 (HS octobre), p. 93-94.
<https://www.cairn.info/revue-vertigo-2005-2-page-93.htm>
- HANEY, Casey, «10 Goriest Moments In Quentin Tarantino Movies», *SCREENRANT*, 4 novembre 2015.
<https://screenrant.com/quentin-tarantino-movies-best-goriest-scenes/>
- HUILLET, Marie-Pierre, «Immanence et transcendance du clivage masculin-féminin dans le cinéma de Quentin Tarantino», *Raisons politiques*, 2016/2 (N° 62), p. 51-66.
<https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2016-2-page-51.htm>
- KALYANPUR, Babu, *Blood, Gore and Touches Of Tarantino*, 7 octobre 2017.
<https://pune365.com/blood-gore-touches-tarantino/>
- ORTOLI, Philippe, «Quentin Tarantino: du cinéma d'exploitation au cinéma», *Transatlantica* [En ligne], 2, 2015.
<http://journals.openedition.org/transatlantica/7909>
- XENAKIS, Constantin, *Les trois meilleures scènes gore de l'histoire du cinéma, selon Quentin Tarantino*, sans date.
<https://www.paperblog.fr/167122/les-trois-meilleures-scenes-gore-de-l-histoire-du-cinema-selon-quentin-tarantino/>

L'univers musical de Tarantino

Never Can Tell de Chuck Berry résonne dans un bar où vous êtes confortablement installé. Vous voyez alors immédiatement défiler devant vos yeux la mémorable scène de concours de danse auquel participent Uma Thurman et John Travolta. Vient ensuite le morceau *Little Green Bag* du groupe George Baker Selection et une bande de gangsters classes et désinvoltes marchent dans la rue avant leur prochain casse. Les serveurs du bar aiment décidément beaucoup Tarantino et c'est au tour de *Stuck in the Middle With You* de Stealers Wheel de retentir et envahir les lieux avec son entrain contagieux. Michael Madsen est là et se trémousse juste avant de découper l'oreille d'un pauvre flic ligoté sur une chaise.

Par Diana Barbosa Pereira

Les bandes originales des films de Tarantino ont indéniablement marqué notre imaginaire cinématographique. Elles sont l'une des forces principales de ses œuvres et encadrent parfaitement les scènes, des plus insignifiantes aux plus puissantes. Les musiques sont intégrées aux films en servant à la fois d'ambiance, de ton et de références. Tout comme sa mise en scène et ses dialogues font office d'inspiration et de clins d'œil à d'autres œuvres, ses bandes originales font de même. Des références, il y en a au kilomètre et elles font notre bonheur en nous faisant découvrir de nouveaux artistes et films. Tarantino se nourrit de pop culture pour en produire à son tour. Par la même occasion, il fait ressurgir films et musiques oubliés, ou seulement connus de quelques férus de cinéma de genre, de surf rock, de funk ou de westerns.

Pour sélectionner les musiques qui figureront dans ses films, il s'aide de sa superviseuse musicale, Mary Ramos. Le réalisateur procède toujours de la même manière: il plonge



Hommage aux Delfonics dans *Jackie Brown* (1997).

tout d'abord seul dans sa collection de disques occupant une pièce entière de sa maison. Il y cherche le ou les morceaux qui donneront le ton du film, au moment de la rédaction du scénario ou quand il n'a encore qu'une petite idée du pitch. Il déniche ensuite quelques morceaux, ou un en particulier qui lui sert pour les titres. L'ouverture du film est extrêmement importante pour Tarantino, car elle donne l'esprit général du film¹.



Seconde Guerre mondiale et David Bowie se retrouvent liés dans *Inglourious Basterds* (2009).

En passant en revue ses différentes ouvertures, on se rend mieux compte de cette importance et on constate qu'il arrive réellement à installer une ambiance particulière, un rythme, rien qu'avec un morceau d'introduction. De *Pulp Fiction* (1994) avec *Misirlou* de Dick Dale, en passant par *Kill Bill Vol. 1* (2003) avec *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)* de Nancy Sinatra et *Jackie Brown* (1997) sur *Across 110th Street* de Bobby Womack, c'est une évidence.

En pré-production, lorsque le scénario est écrit, Tarantino fait venir Mary Ramos dans sa «record room». Il met ensuite en fond les morceaux qu'il a choisis, et décrit extrêmement rapidement les scènes, pendant que la superviseuse musicale prend difficilement des notes à un rythme soutenu. Il explique également en quoi chaque musique en particulier est importante².

C'est probablement grâce à cette méthode que ces musiques s'insèrent aussi bien dans les scènes cruciales de ses films.

Car ces dernières sont intrinsèquement liées à la création de ces mêmes scènes. Après avoir décidé des musiques qui feront office de bande originale, Mary Ramos essaie d'obtenir les morceaux et persiste, même après avoir essuyé un refus. Lorsque les détenteurs de droits sont difficiles à retrouver, elle mène une enquête approfondie, allant jusqu'à pousser ses recherches au moyen des noms de jeune fille des mères des artistes. Le rôle de Mary Ramos est extrêmement important et transversal: elle est chargée de s'occuper de tout ce qui a trait à la musique dans les films, qu'il s'agisse de trouver les détenteurs des droits ou de s'assurer qu'une actrice est à l'aise avec une guitare³.

Anecdote intéressante, Tarantino n'a pas directement commencé à travailler avec Mary Ramos en tant que superviseuse musicale. C'était Karyn Rachtman qui occupait ce poste sur *Reservoir Dogs* (1992) et *Pulp Fiction*. Pour ce dernier, Tarantino voulait à tout prix le morceau *My Sharona* du groupe The Knack (les meilleurs se souviendront de sa parodie par Les Connards, groupe de Michaël Youn). À ce moment-là, Karyn Rachtman travaillait aussi sur la bande originale du film *Génération 90*, *Reality Bites* en version originale. Elle avait été engagée pour les deux films par la productrice Stacey Sher et on voulait également *My Sharona* pour *Reality Bites*. Karyn Rachtman était tenue d'annoncer au groupe de musique le contenu des scènes pour qu'ils puissent choisir. Entre la scène de viol de Marsellus Wallace et de jeunes adultes s'amusant en dansant dans une station-service, le choix du groupe était fait. Tarantino était furieux de ne pas avoir obtenu la musique et ils n'ont plus jamais travaillé ensemble⁴.

Comme autre collaboration importante, il a fait appel au rappeur, producteur, acteur et réalisateur RZA pour la bande originale de *Kill Bill Vol. 1* et 2. Membre fondateur du légendaire groupe de rap américain Wu-Tang Clan, RZA est un choix complètement cohérent puisque ce dernier a toujours été inspiré par les films d'arts martiaux asiatiques. Les deux ont en commun de nombreuses références cinématographiques. C'est d'ailleurs Tarantino qui a ensuite produit le

premier film de kung-fu du rappeur sorti en 2012, *The Man with the Iron Fists*.

La marque de fabrique des bandes originales de Tarantino est donc la reprise de morceaux existants, avec très peu de musiques créées expressément pour les films. La quasi-totalité des bandes originales de ceux-ci sont uniquement constituées de morceaux existants, à l'exception de *Kill Bill*, *Django Unchained* (2012) et *Les huit salopards* (2015). Le premier est fait presque exclusivement de reprises, à l'exception de plusieurs morceaux composés pour le film par le rappeur RZA. C'est également le cas de *Django Unchained*, qui contient des musiques créées à l'occasion avec des artistes tels que John Legend et Rick Ross. Pour *Les huit salopards*, c'est Ennio Morricone qui a entièrement composé la bande originale du film. C'est une B.O. très discrète, minimaliste, et qui sert surtout à soutenir les principales actions du film, mais c'est aussi probablement la moins bonne de Tarantino. Il reste largement meilleur lorsque ses bandes originales sont un patchwork de morceaux avec des références variées, mixées à la manière de samples. Ayant grandi dans les années 1970 entouré d'enfants afro-américains⁵, ils ne serait d'ailleurs pas étonnant que Tarantino soit familier des techniques de sampling de funk utilisées dans les premiers morceaux de hip-hop.

Les bandes originales des films de Tarantino sont plutôt variées: un subtil mélange du meilleur de la musique américaine d'après-guerre et des partitions les plus épiques de compositeurs majeurs tels que Ennio Morricone, Riz Ortolani ou encore Luis Bacalov, le tout assaisonné par endroits de quelques morceaux de flamenco style Gipsy Kings, de musique allemande et bien plus. Les styles musicaux des films de Tarantino sont très divers, même si l'on retrouve souvent deux styles en particulier: la pop américaine des sixties et seventies et les bandes originales de westerns. En plus de cela, le film lui-même définit aussi parfois le style utilisé. C'est par exemple le cas de la bande originale de *Jackie Brown*, qui est constituée en grande partie de funk et de soul avec des morceaux de maîtres des deux genres

tels que Bobby Womack, les Delfonics, Minnie Riperton, Bill Withers et Bloodstone. Le film étant un hommage à la blaxploitation, on comprend mieux pourquoi Tarantino a fait la part belle à ces artistes des années 1970.

En mélangeant dans ses films les époques et des styles n'ayant parfois rien à voir, le cinéaste fait une utilisation postmoderne de la musique. Il insère par exemple un morceau de David Bowie dans *Inglourious Basterds* (2009) se déroulant pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aussi une version alternative de *The Payback* de James Brown agrémentée d'éléments de *Untouchable* de Tupac en plein western situé au XIX^e siècle. Le mélange détonne et crée une sorte d'atemporalité.

Quant à l'utilisation faite de la musique dans les films du réalisateur, elle n'est pas seulement utilisée à l'externe, elle joue également un rôle dans la vie des protagonistes. Que les personnages en parlent, dansent ou en jouent, on sent la passion de Tarantino pour la musique. Il l'intègre directement au vécu des personnages: scènes de danse dans *Pulp Fiction*, conversation au sujet de *Like a Virgin* de Madonna dans *Reservoir Dogs*, évocation des Delfonics dans *Jackie Brown*, scène de lap dance et jukebox dans *Boulevard de la mort* (2007) ou soirée dansante au Manoir Playboy dans *Once Upon a Time in... Hollywood* (2019), les exemples sont nombreux. Quant aux personnages jouant de la musique, deux exemples apparaissent dans *Les huit salopards*: Bob dit «Le Mexicain» joue du piano et Daisy Domergue joue de la guitare. La fameuse guitare de Domergue a d'ailleurs connu une fin peu reluisante au vu de sa valeur. C'était une authentique guitare des années 1870 prêtée par un musée qui a été détruite par Kurt Russell. L'acteur n'en avait aucune idée et des doubles devaient être utilisés après la coupure du plan où Daisy Domergue, jouée par Jennifer Jason Leigh, l'utilise. Kurt n'en avait pas été informé et a directement détruit la guitare conformément au scénario. La réaction de surprise de l'actrice Jennifer Jason Leigh est donc parfaitement réelle⁶.



Scène de vengeance de Django relevée par un morceau de Luis Bacalov dans *Django Unchained* (2012).

Pour en revenir à l'utilisation des musiques, elles sont évidemment là pour produire un effet chez le spectateur et notamment pour rehausser les scènes importantes, les différents points culminants. Plusieurs scènes cruciales de *Django Unchained* sont ainsi amplifiées à l'aide de musiques de western épiques. Un des exemples est celui de la scène de vengeance de Django où il tue les frères Brittle. Musique et image sont parfaitement synchronisées alors que le morceau utilisé, *La corsa* de Luis Bacalov, n'a pas été composé pour le film. La musique accompagne son arrivée vers les frères et le moment où il élimine les deux premiers, au fouet et par balles. Un autre exemple marquant, dans *Inglourious Basterds* cette fois-ci, est celui de la scène extrêmement intense du meurtre de la famille juive suivie de la fuite de Shosanna. Dans ce cas-ci, le morceau *L'incontro con la figlia* d'Ennio Morricone accentue toute l'horreur de la scène. Les cordes dissonantes des violons dont le volume augmente font progressivement monter la tension jusqu'aux coups de feu des mitraillettes. Les voix d'un chœur semblables à des cris s'élèvent alors que l'on voit Shosanna, couverte de sang, fuir sous les yeux de celui qui a orchestré le massacre.

En plus de ces effets «épiques» ou d'horreur, Tarantino aime créer un énorme décalage entre certaines scènes, ce qu'elles dégagent, et la musique utilisée. Cela crée une sensation

de grotesque, comme lors de la scène complètement délirante du viol de Marcellus Wallace dans *Pulp Fiction* et la musique *Comanche* des Revels et son saxophone fou. Le même effet est utilisé dans *Once Upon a Time... in Hollywood* durant la scène de tentative de meurtre de la bande de Charles Manson. Le morceau de rock psychédélique utilisé contraste totalement avec la violence de Cliff Booth écrasant un peu partout le visage sanglant de Sadie. Ce décalage, utilisé dans des scènes très violentes, crée une sensation d'inconfort chez le spectateur, qui ne sait pas s'il doit rire ou non devant un écart aussi cocasse.

Tarantino se sert également des musiques pour mieux immerger le spectateur dans l'époque du film. C'est le cas des musiques de *Once Upon a Time... in Hollywood*, toutes contemporaines à l'époque représentée et très souvent diffusées via les radios des voitures. Elles fonctionnent comme des sortes de jukebox, cela crée une impression d'authenticité de l'ambiance qui se dégage du film. Dans *Inglourious Basterds*, deux des morceaux diffusés au moyen de gramophones sont des morceaux d'époque. Il utilise notamment *Davon geht die Welt nicht unter* de Zarah Leander, tube en Allemagne nazie.

Un autre but de l'utilisation de musiques est celui de créer une aura de «coolitude» se dégageant des personnages. Le générique d'ouverture de *Reservoir Dogs* en est un excellent exemple. On peut également noter cela lors de la scène où Django arrive à Candyland vêtu de son somptueux costume bleu pour se présenter à M. Bennett. En fond, on entend *Lo chiamavano King* de Luis Bacalov et sa basse saturée qui lui donnent un air de personne avec qui on ne rigole pas. Et surtout pas un propriétaire de plantation. Le même effet est utilisé dans *Kill Bill Vol. 1* au moment de l'arrivée d'O-Ren Ishii et son gang des 88 fous. La musique utilisée, *Battle Without Honor or Humanity* de Hotei, donne un côté «cool et classe» à leur arrivée et leur confère une aura de durs à cuire.

L'influence de cette «coolitude» de l'univers de Tarantino se ressent régulièrement dans la production musicale de

clips de pop et rap notamment. Une foule d'artistes s'inspirent de son univers esthétique pour leurs clips musicaux. En voici quelques-uns, et la liste n'est évidemment pas exhaustive: l'un des plus célèbres est probablement *Telephone* de Lady Gaga et Beyoncé, mais avant elles, toujours à l'avant-garde, c'est Missy Elliott qui utilise le Pussy Wagon de *Kill Bill* dans *I'm Really Hot*. Les Black Keys se sont probablement aussi inspirés de Tarantino pour leur excellent clip *Howlin' for You* dont la musique se glisserait parfaitement dans un film tarantinien. Plus récemment, le clip *Black Widow* de Iggy Azalea et Rita Ora se situe clairement dans cette veine-là avec en bonus Michael Madsen, ainsi que *Caroline* du rappeur Aminé et ses références à *Pulp Fiction*. Logic, autre rappeur américain, a appelé sa mixtape *Bobby Tarantino* et va jusqu'à rapper sur un sample de *Twisted Nerve* de Bernard Herrmann. Le clip de Cardi B *Careful* est également un hommage, et, référence un peu plus inhabituelle, le girl band de K-pop Brown Eyed Girls et leur morceau *Kill Bill* repassent les scènes les plus emblématiques du film à leur manière. Les films de Tarantino étant éminemment pop, il n'est donc pas étonnant que les artistes les plus populaires s'en inspirent.

Car les musiques des films de ce réalisateur ont tout pour plaire à un vaste public et encore plus à des spectateurs mélomanes. Les musiques sont indissociables de la qualité de ses films. Quentin Tarantino a beau ne pas se considérer comme tel, il est indéniablement un passeur de culture⁷.



Soirée dansante au Manoir Playboy dans *Once Upon a Time... in Hollywood* (2019).

Il fait découvrir au grand public des perles musicales à chacun de ses films. À travers celles-ci, il émeut, horrifie, attriste, excite et égaye le public. Mais par-dessus tout, Tarantino a le pouvoir de nous faire rêver à travers ses films et leurs bandes originales. Et c'est bien l'un des buts principaux du cinéma. Grâce aux scènes rehaussées de musiques mythiques, il nous montre tout son amour pour le cinéma et nous le transmet avec succès.

- 1 Wiki Tarantino, 2008.
- 2 Ledonne, 2019.
- 3 Ledonne, 2019.
- 4 Coleman, 2017 et *So Film*, 2019 p. 46.
- 5 Frérot, 2013 p. 26.
- 6 Guerrasio, 2016.
- 7 *So Film* n° 14, octobre 2013, p.32.

Bibliographie

FRÉROT, Brieux, *So Film*, N° 14, octobre 2013.

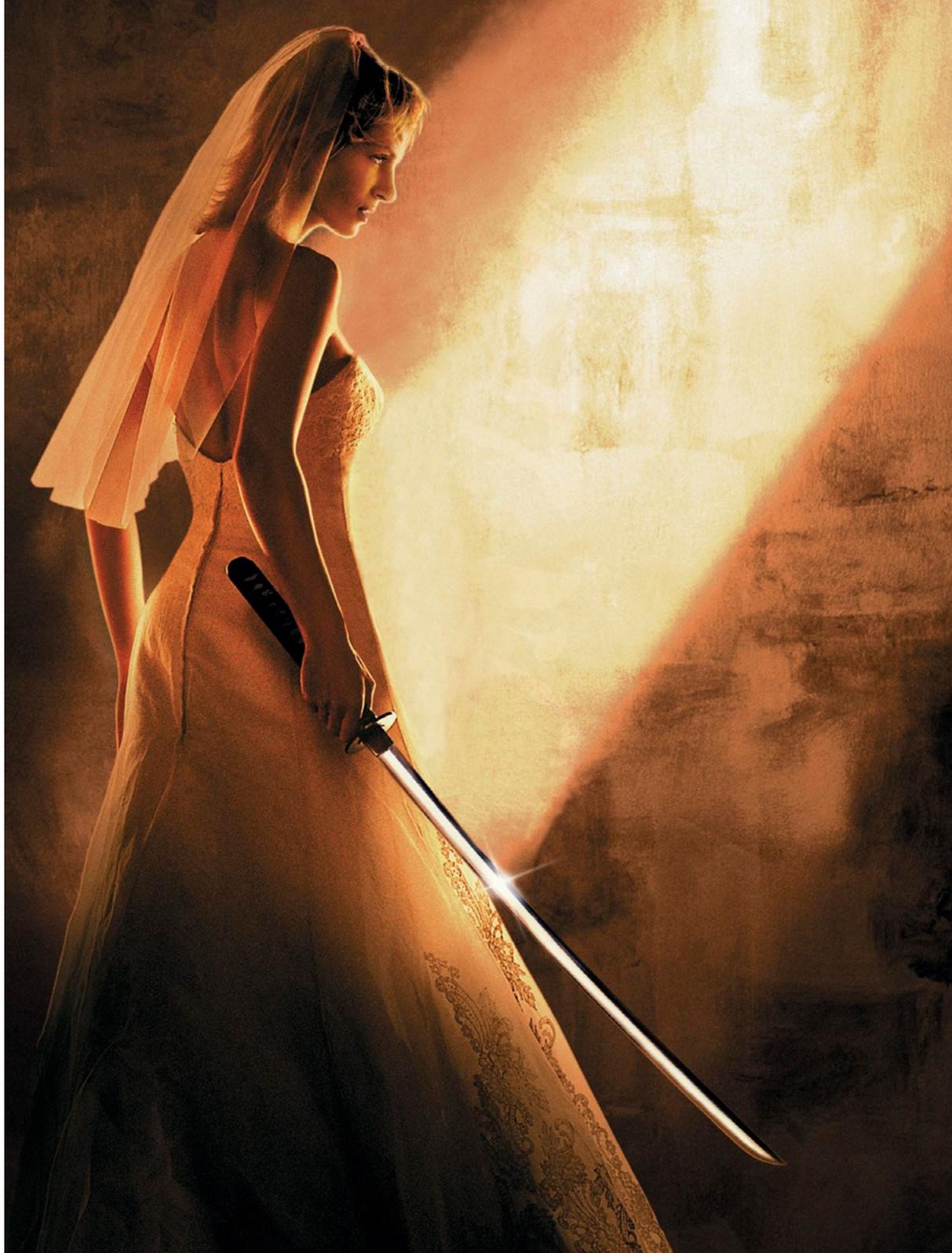
Wikitarantino, *QT Talks About Music in Movies*, 12 septembre 2008 [Consulté le 16 octobre 2019]. Disponible à l'adresse: https://wiki.tarantino.info/index.php?title=QT_Talks_About_Music_in_Movies&oldid=16408

LEDONNE, Rob, GQ, *How Mary Ramos Brought 1969 to Life for Quentin Tarantino*, 26 juillet 2019. Disponible à l'adresse: <https://www.gq.com/story/mary-ramos-quentin-tarantino-interview>

COLEMAN, Jonny, *LA Weekly*, *Catching up with Karyn Rachtman, the woman behind the best soundtracks of the '90s*, 30 mars 2017. Disponible à l'adresse: <https://www.laweekly.com/catching-up-with-karyn-rachtman-the-woman-behind-the-best-soundtracks-of-the-90s/>

«Les tueurs aussi peuvent avoir une passion pour la musique», *So Film*, No 72, juillet-août 2019, p. 46.

GUERRASIO, Jason, *Business Insider*, *Kurt Russell destroyed a priceless 145-year-old guitar on the set of «The Hateful Eight» – and the manufacturer is furious*, 5 février 2016. Disponible à l'adresse: <https://www.businessinsider.fr/us/kurt-russell-destroyed-antique-guitar-on-the-set-of-the-hateful-eight-2016-2>



Once upon a time... in flamenco

“And the strict master Death bids them to dance. He wants them to hold hands and to thread the dance in a long line. At the head goes the strict master with the scythe and hourglass. But the Fool brings up the rear with his lute. They move away from the dawn in a solemn dance away towards the dark lands while the rain cleanses their cheeks of the salt from their bitter tears.”

Jof to Mia, *The Seventh Seal*, Ingmar Bergman, 1957

«Quand les gens me demandent si je suis allé à l'école de cinéma, je leur dis: "Non, je suis allé au cinéma".»

Noces de sang, Carlos Saura, 1981

Par Almudena Jiménez Virosta

Créateur du collage, maître du remix, Quentin Tarantino est considéré à la fois comme l'un des réalisateurs les plus reconnus, personnels et haïs de l'histoire du cinéma. Il fait partie, avec Kevin Smith, Paul Thomas Anderson et Richard Linklater de ce qu'on appelle «la génération de la vidéocassette». Ils ont tout vu, connaissent tout, et le montrent dans leurs œuvres, chacun à leur manière. C'est dans ce «tout» que Tarantino insère le flamenco.

Comme dans une danse macabre, O-Ren Ishii (interprétée par Lucy Liu), est prête à diviser en deux le corps de Beatrix Kiddo (interprétée par Uma Thurman) dans *Kill Bill: Vol. 1* (2003). La «méchante» représente l'Orient et l'héroïne, l'Occident, qui, ironiquement, est toujours habillée de ce merveilleux costume en élasthanne jaune inspiré de celui de Bruce Lee dans *Le jeu de la mort* (Robert Clouse, 1978). Le jardin japonais blanc, pur, et enneigé, va se parer de

sang, sur le rythme des mains, c'est à dire d'un chœur de *palmas* accompagné d'une guitare espagnole. O-Ren regarde Kiddo, et, doucement s'accroupit au rythme de ces *palmas*. La Mariée l'attend. Impossible de ne pas penser à une danse macabre, notamment à celle de la scène de danse *flamenca* de feu dans *Lune de miel* réalisé par Michael Powell en 1959, avec en bande sonore le maître Manuel de Falla. Elles se battent lorsque des notes latines et pop hâtent leur danse. C'est *Don't Let Me Be Misunderstood* en fond sonore, la version que les Franco-Américains du groupe Santa Esmeralda ont créé en 1977 à partir de la version de 1965 des Animals, elle-même tirée de la chanson mythique de Nina Simone, apparue en 1964. Le remix du remix, mais avec des notes *flamencas*.

La chanson continue jusqu'au moment où le sang de la Mariée se verse sur ses propres épaules et que tout d'un coup, on n'arrive plus à entendre les paroles, happé par ce moment affreux qui donne une autre dimension à cette chanson. Kiddo ne va pas mourir, mais la musique s'arrête. Quiconque lira ces paroles – la Mariée, le sang, les *palmas* –, pourrait penser à l'autre Mariée, celle sanguinaire et vengeresse de l'histoire de la culture espagnole.

Bien que Tarantino ait pu être influencé par *La mariée était en noir* de François Truffaut (1968), et d'une quantité d'autres films de genre *grindhouse* ou *kung-fu revenge*, ces mots-clés peuvent nous faire penser à la mariée lorquienne des *Noces de sang* (pièce de théâtre espagnole écrite en 1931). Et si



The Seventh Seal (1957) de Bergman et son invitation à rejoindre la danse.

l'on ajoute le ballet flamenco à l'idée, on pense cette fois-ci alors aux *Noces de sang*, le film de Carlos Saura (Espagne, 1932) avec une chorégraphie d'Antonio Gades.

En effet, ce n'est pas un secret que Tarantino adore le cinéma espagnol. Dans sa filmographie, on note des clins d'œil aux réalisateurs espagnols, notamment par son utilisation de la chanson *The Lions and the Cucumber* du film *Vampyros Lesbos* (Jesús Franco, 1971), ou encore la bande originale du film *Summertime Killer* (1972) de Antonio Isasi-Isasmendi (dont la chanson homonyme du film créé par Bacalov).

Même si ce sont des fils rouges entre des œuvres qui ne sont basés en partie que sur des suppositions, le critique et écrivain Juan Sardá affirme que Tarantino a confirmé avoir été influencé par Saura. Cette influence prend place en 2004, lors du deuxième volume de *Kill Bill*: Tarantino se servira, cette fois directement, du Flamenco, en majuscules. Certes, il n'est pas le premier à mélanger le flamenco avec le cinéma américain, on n'oubliera jamais les palmas d'Al Pacino au rythme de *Potito y Tomatito* dans *L'associé du diable* (Taylor Hackford, 1997), mais Tarantino sera l'un de ces fers de lance.



La couverture de l'album *Pasaje del agua*, qui contient la chanson *Tu mirá*.

En 1992, le duo Lole y Manuel, formé par Manuel Molina et Dolores Montoya, compose l'album *Pasaje del Agua*, où la chanson *Tu Mirá* sera l'un de leur plus grand succès. *Tu Mirá* (*Ton regard*, dans sa version andalouse, *Tu mirada* la version castillane) parle d'un regard perçant, comme s'il s'agissait d'une épée capable de se planter dans les yeux de l'autre. La voix de Lole Montoya, aussi puissante que les voix du chœur, que celle des paroles de la chanson, nous cloue, allume nos sens et nous fait ressentir ce fameux regard perçant, planté, qui est aujourd'hui rentrée dans l'histoire du flamenco. Tarantino, lui-même, essaye de transmettre ce sentiment à travers les yeux de la Mariée.

2004, *Kill Bill Vol. 2. Dernier chapitre. Face to face.*

Une image puissante d'un paysage mexicain. Des montagnes, des arbres, la route. Des images assemblées par un fondu enchaîné qui se mêle à la voix de Lole Montoya. Beatrix Kiddo, la Mariée, dans sa voiture, fait irruption au moment où la guitare de Manuel Molina change le rythme de la chanson, ainsi que celle de la scène. Et elle arrive, la Mariée, vers son destin, en croisant des regards furtifs, et il va sans dire que c'est le moment où Lole commence le célèbre refrain, avec ceux qui l'attendent, là-bas. Un segment d'à peine deux minutes qui sera l'une de plus grandes anecdotes pour les critiques de cinéma et de musique espagnole.



Dans *Lune de miel* (1959) de Michael Powell, une version brûlante du flamenco.



Beatrix Kiddo dans *Kill Bill Vol. 2* (2004), avec en fond sonore Lole y Manuel.

Curieusement, Lole et Manuel font une apparition dans *Flamenco* (1995) de Carlos Saura. Dans le film, sorte de documentaire qui montre le genre comme un art, le couple interprète *Un cuento para mi niño* (*Un conte pour mon enfant*), chanson qui fait partie de l'album *Nuevo Día* (1975), où Tarantino aurait pu faire connaissance du duo.





S'il y a bien une question qui divise dans la filmographie du cinéaste, c'est la place et le rôle qui est attribué à la femme. Il serait difficile de parler des films de Tarantino sans parler de ses héroïnes, qui ont marqué l'histoire du cinéma, en s'imposant parfois comme des icônes féministes. Faisant suite au mouvement «Metoo», déclenché par l'affaire du producteur Harvey Weinstein, collaborateur de longue date du réalisateur, le contexte a bien évolué depuis la sortie de *Reservoir Dogs* en 1992. La parole des femmes à Hollywood a enfin été entendue.



Les femmes chez Tarantino

Par Giulia Comandini

La place des femmes lors de la Seconde Guerre mondiale a longtemps été peu considérée. Dans *Inglourious Basterds* (2009), ce fait est illustré par deux personnages. L'une est juive, rescapée du massacre de sa famille par le colonel SS Hans Landa, connue désormais sous le nom de Emmanuelle Mimieux (anciennement Shosanna Dreyfus), détentrice d'un cinéma parisien. L'autre est une actrice d'origine allemande, devenue espionne pour le compte de l'Angleterre. Bien que les deux femmes ne se

rencontrent jamais et n'aient pas connaissance l'une de l'autre, elles esquissent le même plan: abattre le régime nazi et mettre fin à cette guerre.

Ces deux jeunes femmes évoluent dans un Paris sous l'occupation allemande, entourées de jeunes hommes dont elles sont l'objet des désirs. D'un côté une Shosanna harcelée par un jeune héros de guerre nazi, Federick Zoller, devant qui le tout Paris nazi se prosterne, et de l'autre une Bridget adulée par les hommes pour son statut de star populaire

La scène du crash dans *Boulevard de la mort* (2007), métaphore de la pénétration masculine.

(voire la scène de la taverne) et qui se retrouve torturée par Aldo Raine, chef des «Bâtards», un commando de résistants juifs américains, car accusée à tort de trahison. La place de ces deux femmes est digne d'intérêt, car elle met en lumière deux héroïnes qui sont l'antithèse de ce que la société attend d'elles.

Shosanna est une jeune femme juive qui possède un cinéma qu'elle fait tourner elle-même, uniquement assistée par son amant, fait rare pour l'époque. Elle «ose» boire un café seule assise à un bar (car à l'époque, les femmes qui étaient seules dans un bar ou un restaurant était automatiquement associées aux filles de joie) et n'est aucunement «glamourisée» car vêtue d'habits amples et confortables, logiquement associés à la pratique de son métier. Cependant, Shosanna, aka Emmanuelle, est victime des événements qui lui arrivent en première partie. Elle est entraînée de force par Dieter Hellstrom à une réunion organisée en l'honneur de Frederick Zoller et de l'avant-première de son film, qui retrace ses exploits militaires, en présence de Goebbels, figure importante du régime nazi en tant que ministre de l'Éducation du peuple et de la Propagande du Reich. Elle assiste alors malgré elle à l'organisation de la tenue de cette avant-première dans son propre cinéma, sans qu'aucun de ces hommes ne lui demande son avis. Pire encore, elle assiste alors à l'entrée en scène de la personne qui s'occupera de la sécurité lors de l'avant-première, qui n'est autre que Landa, l'instigateur du meurtre de sa famille, qui ignore alors qu'elle est Shosanna Dreyfus. Lors

de cette scène marquante de tension, on voit une Shosanna passive, muette, dirigée par Landa, même lors de la commande de son dessert sur lequel elle n'a aucun mot à redire. Elle est totalement soumise à cet homme et ne fait qu'acquiescer à tout ce qu'il dit, quitte à demander même la permission de parler. Ce qui arrive après est une mutation du personnage de Shosanna, qui de passive, devient active dans l'intrigue, qui n'est plus réduite à son statut de survivante, mais de résistante: elle prévoit de brûler le cinéma, tuant ainsi tous les dirigeants nazis qui sont présents. Elle impose son plan à son projectionniste et compagnon à qui elle assène un «ce sera avec ou sans toi», montrant qu'elle ne compte sur personne pour mener à bien ses idées. Elle qualifie alors de «collabo» la personne chargée de développer la pellicule de son mini-film, qu'elle passera avant la mise à feu du cinéma; elle traitera de la sorte toutes les personnes qui se mettront au travers de son chemin. Arrive enfin la fameuse avant-première, on assiste à la fin du cheminement de Shosanna, qui se grime en vengeresse vêtue de rouge et surplombe sur un plan magnifique cette assemblée de dignitaires nazis. Elle s'installe finalement dans la salle de projection, monte les bobines, où elle est interrompue une dernière fois par Zoller.

Bridget Von Hammerschaft est une star du cinéma allemand, devenue espionne pour le compte de l'Angleterre. Son personnage est relativement peu présent. Or, c'est grâce à elle que le fameux plan «Kino» (dont Shosanna n'a pas vent) est mis en place. En tant que star, elle est invitée à la fameuse avant-première. Elle contacte alors les forces anglaises pour échafauder le plan de faire exploser le cinéma à l'aide du commando des «Bâtards», à qui elle donne rendez-vous dans une taverne. La rencontre tourne au fiasco, car le bar se retrouve peuplé d'une bande de soldats allemands, qui ont une permission pour fêter la naissance de l'enfant d'un des leurs. Les espions sont alors entourés d'ennemis, de plus dans une taverne, endroit peu propice en cas de bataille. Lorsqu'un des soldats allemands se rend compte de ce qui se trame, il les menace et déclenche une fusillade,



La revanche féminine sur l'agresseur.

dont seul Bridget et le soldat devenu père ressortent. Une partie des «Bâtards» arrive alors en renfort et négocie avec le soldat pour récupérer Bridget que ce dernier tient en joue. Le soldat maltraite Bridget, l'insulte et elle finit par l'abattre. Peu après, Bridget est torturée par un des hommes d'Aldo Raine qui l'accuse d'être, paradoxalement, une traîtresse. Finalement, Bridget, découverte par Landa, est aussi torturée par ce dernier, qui l'abat.

Dans *Inglourious Basterds*, il est surprenant de voir que ce sont ces deux femmes qui sont les initiatrices des plans pour mettre fin à la guerre, alors que le film est bien plus centré sur la bande des «Bâtards». Elles sont toutes les deux des êtres pensants, prêts à mener à bien leurs idées, armés de leur seul courage. Elles sont malmenées, maltraitées, et tuées toutes les deux par des hommes nazis. Elles ne sont même pas reconnues lors de la dernière scène comme étant ne serait-ce que des participantes à la chute du régime nazi, alors que sans elles, rien de tout cela ne serait arrivé. Cet état de fait est représentatif de l'oubli de la place des femmes lors de la Deuxième Guerre mondiale. Leurs participations et leurs soutiens dans l'effort de guerre, sont

d'ailleurs illustrés par le fameux slogan du Mouvement de libération des femmes lors du dépôt de la gerbe à la femme du Soldat inconnu: «Il y a plus inconnu que le soldat inconnu. Sa femme». Cette occultation des femmes est particulièrement frappante dans ce film; certaines interprétations voient même le personnage de Bridget von Hammerschaft comme étant un personnage uniquement présent pour être torturé et tué (ce qui est d'autant plus accentué lorsque Landa tue Bridget par étranglement, ce sont les mains du réalisateur lui-même). Le portait que dresse Tarantino dans son film est celui de deux femmes que tout oppose, mais qui sont réunies par le même but: détruire le régime nazi, et cela, avec ou sans l'aide des hommes. La place de la femme est ici représentée à double tranchant, avec une vision héroïque et vengeresse (comme la Mariée dans *Kill Bill* – 2003), mais qui dans cette œuvre précise, n'aboutit quasiment pas dans la sphère publique, puisque leur participation n'est pas mentionnée, les reléguant ainsi dans une sphère bien plus privée et confidentielle.



La femme résistante dans *Inglourious Basterds* (2009).

La bande de filles dans *Boulevard de la mort*

En 2007, la sortie de *Boulevard de la mort* a soulevé des protestations féministes lors de ses avant-premières à Liverpool et à Glasgow. Le film a été affublé du terme «porno-torture», et a été accusé de montrer une érotisation des agressions envers les femmes dans le cadre d'un divertissement. Ces critiques sont l'expression d'un point de vue qui divise les cinéphiles, en particulier les amateurs de cinéma de genre avec une représentation particulière de la figure féminine, comme on la retrouve dans le *slasher*, le *rape and revenge* et le *car movie*.

Dans *Boulevard de la mort*, nous avons affaire à deux bandes de filles, qui se retrouvent harcelées par un serial killer, armé d'une voiture *death proof*, une voiture résistante à la mort. Difficile de ne pas voir lors de la fin de la première partie du film, où le tueur en série fonce sur la voiture du premier groupe de filles et les tue toutes, une métaphore sexuelle de la pénétration masculine forcée et son climax orgasmique qu'il atteint au moment de l'impact¹.

Dans la seconde partie, cependant, avec la deuxième bande de filles que le tueur pourchasse, la fin n'est plus la même. La première bande de filles assassinées, le tueur se retrouve à son tour pourchassé, en voiture, par les survivantes, re-





Un aperçu des héroïnes tarantinesques.

prenant le mode opératoire de ce dernier, ainsi que les mêmes insultes qu'il assenait lorsqu'il les poursuivait et en leur rentrant dedans : « salope », « suce ça », « t'aimes quand ça chauffe ? » et autres joyusetés. En reprenant ainsi les codes du *rape and revenge*, où la femme qui survit s'approprie les moyens de sa vengeance, le film finit en apothéose avec le tueur tabassé par les filles. Les crédits s'inscrivent dans le prolongement de cette idée de vengeance, avec en fond sonore la chanson mythique de France Gall écrite par Serge Gainsbourg, ici interprétée par April March : *Laisse tomber les filles (Chick habit)*, avec un défilement des photos de diverses femmes, laissant entendre un « hommage » à toutes les filles que le tueur Stuntman Mike aurait tué. La place du corps de la femme est également très importante dans *Boulevard de la mort*, à travers sa maltraitance (voir la scène du crash) et la représentation du fétichisme du réalisateur pour les pieds féminins. On y découvre aussi des corps féminins bien plus représentatifs de la réalité (cellulite, présence ou non de maquillage, habits du quotidien adaptés au métier de chacune), ainsi que des personnages confiants et s'affirmant (même si on pourra lui reprocher de presque trop « taper » dans le cliché). Le corps y est maltraité, mais est aussi un outil de vengeance et de domination sur les hommes. On ne peut également oublier dans ce film la



La sublime Pam Grier dans *Jackie Brown* (1997).

présence de Rose McGowan, première victime de Stuntman Mike, et tristement, dans la vie réelle, victime de Harvey Weinstein.

La figure de la femme au service de l'homme?

Tarantino applique le code de l'imitation des catégories dominantes par les catégories minoritaires de la société, ici en l'occurrence les femmes qui vivent dans un monde largement dominé par la sphère masculine. Elles reprennent les codes de la domination patriarcale qu'elles subissent pour mieux punir cette dernière. À travers ces imitations, il y a une distanciation qui est faite par rapport au genre dominant, duquel ressort alors un processus: la naissance d'une femme qui se réapproprie les codes qui lui sont refusés pour mieux pouvoir se construire, tout en ne basant pas son affirmation sur un homme. Même si on peut également lui opposer la vision que l'obtention de l'égalité dans les rapports hommes et femmes se limite «à la disponibilité de la violence pour toutes et tous»² et que la «jouissance du triomphe s'obtient au prix des violences infligées aux corps féminins»³.

La question est bien évidemment complexe: pourquoi Tarantino accorde-t-il une place si importante aux femmes dans son cinéma, contrairement à la majorité des films produits dans le monde du 7^e art? Le fait est que le réalisateur américain n'affiche pas ses opinions politiques ou sociales dans ses films (du moins pas au premier abord), mais suit avant tout le modèle des films desquels il s'inspire. Il se réapproprie à sa manière ses codes de la représentation de la femme. Il laisse ainsi le champ libre à l'interprétation du spectateur quant à la place de ses protagonistes dans un monde patriarcal, où cette domination est plutôt visible. En tous les cas, on ne pourra lui reprocher de ne pas mettre en avant des femmes dans ses films, tenant des rôles forts dans l'intrigue, ou même des femmes d'origines différentes, à l'image de Pam Grier dans *Jackie Brown*, icône de la blaxploitation.

1 Cervulle Maxime, «Quentin Tarantino et le (post) féminisme. Politiques du genre dans Boulevard de la mort», *Nouvelles questions féministes*, Vol. 28, 2009/1, pp. 35 à 49.

2 *Idem*.

3 Sadat Yal, «Docteur Q.T. & les femmes», *Sofilm*, numéro 72, juillet-août 2019, pp. 34 à 37.

Tarantino: une bande à part



Quentin Tarantino a souvent déclaré que son film favori était *Rio Bravo* (1959) de Howard Hawks. Ce film lui a appris la vie et lui a donné les figures masculines dont il manquait. La clé de son amour pour ce film a été son envie de traîner avec les personnages, de faire partie de leur bande. C'est, selon ses propres dires, un *hang out movie*.

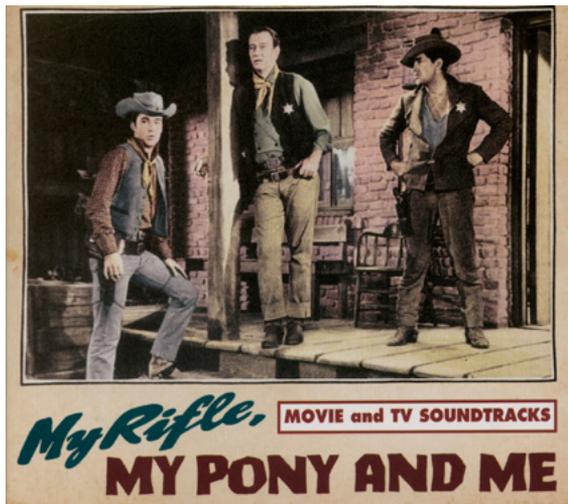
Vincent et Jules discutent du massage du pied, dialogue retardant l'action.

Par Margaux Terradas

Comment donner envie aux spectateurs de rester avec ses personnages, de choisir leur compagnie plutôt que celle des personnages de tous les autres films? La réponse pour Tarantino est relativement simple: la bande. Nous rêvons tous d'appartenir à un groupe et si possible à un groupe vraiment cool. En maître de la manipulation, Tarantino mise sur notre envie du cool, notre envie d'en être. Il est l'un des seuls réalisateurs à voir le cinéma comme une expérience véritablement collective. La bande n'est pas qu'à l'écran, elle est aussi dans la salle de cinéma. À l'instar de Mia Farrow dans *La rose pourpre du Caire* (1985) de Woody Allen, les personnages de Tarantino nous invitent constam-

ment à les rejoindre, à entrer dans l'écran pour bavarder avec eux comme avec notre bande de potes.

Les personnages masculins se construisent en groupe et ce groupe partage une identité choisie. La bande dans le cinéma de Tarantino est propre aux hommes. L'héroïne de *Kill Bill* (2003) est une vengeresse solitaire tout comme Jackie Brown. Le seul exemple contraire serait les deux bandes de filles de *Boulevard de la mort* (2007), mais on se rend vite compte que même si ces bandes sont incarnées par des femmes, elles agissent exactement de la même manière qu'une bande d'hommes. Tarantino ne change absolument rien et construit ces deux bandes féminines de la même manière que les autres, c'est-à-dire par une acceptation de la virilité type «blagues de cul, flingues et grosses bagnoles». Enfant, Tarantino rêvait d'intégrer la bande de *Rio Bravo*, un western atypique d'Howard Hawks réalisé en 1959. John Wayne y incarne le shérif Chance qui essaie de débarrasser sa ville des affreux malfrats qui la peuplent. Avec l'aide de Dude (Dean Martin), son ancien adjoint tombé dans l'alcoolisme, Chance arrête le frère du chef des malfrats et le met en prison. Ils seront quatre à devoir tenir la prison pendant trois jours et trois nuits en attendant que la cavalerie arrive pour embarquer le frère. Contrairement à la plupart des westerns, *Rio Bravo* est un film sur l'attente. Pour combler cette attente, les personnages parlent beaucoup et longtemps. Le sujet du film devient la conversation. Comment, simplement en parlant, cette bande si atypique trouvera ce qui l'unira? L'union vient de l'humanité dont ils font preuve face aux méchants et nous, spectateurs; on peut ressentir cette humanité et s'y identifier. À ce moment-là, Tarantino comprend l'une des ficelles de la bande, faire parler les personnages sans nécessairement faire avancer l'intrigue, simplement pour nous les rendre proches et quotidiens. Dans cet esprit-là, une scène de *Rio Bravo* est emblématique: les quatre personnages qui gardent la prison sont enfermés à l'intérieur et pour passer le temps se mettent à chanter. Ils ne chantent pas juste une chanson (moment souvent obligé dans les westerns, surtout si l'un des ac-



La chanson de *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959) est quand même devenue un tube qui s'est largement vendu.



John Wayne mal à l'aise face à Angie Dickinson dans *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959).

teurs est chanteur et pourra ensuite vendre et interpréter la chanson sur scène) mais deux chansons à la suite. Cette scène donne l'impression que les personnages s'amuse-
nt réellement et qu'après un moment doux et sympathique, ils entonnent directement une seconde chanson. Cette envie de passer du temps ensemble crée pour les spectateurs une connivence et l'impression de faire partie de ce moment, de la bande, du film. L'ingrédient de la bande, c'est donc le temps. Il faut pouvoir installer cette connivence, laisser du temps de parole aux personnages pour que l'on se sente avec eux comme «entre nous».

Tarantino reprend cette idée de bavardage qui installe de la connivence et retarde l'action du film. Dans *Boulevard de la mort*, la majeure partie du film consiste simplement à écouter discuter les filles membres de la bande de Jungle Julia. On sait très bien ce qui va se passer, on sent la tension monter, mais l'action est toujours retardée par le dialogue. Cette discussion devient le hors champ de l'action à venir. On sent qu'elle approche sans la voir et sans savoir quand elle va surgir. Tarantino décuple aussi notre empathie pour ces personnages voués à une mort certaine.

Rio Bravo est un film profondément moral basé sur une idée de justice (pléonasme quand on sait que l'acteur principal est John Wayne). Rentrer dans la bande signifie intégrer ces valeurs-là. Ce sera tout le processus de Dude, qui en tant qu'ancien alcoolique devra redorer son blason pour mériter son épingle de shérif. Par ce personnage, on se plie à la moralité paternaliste «waynesque». Cette

Cette envie de passer du temps ensemble crée pour les spectateurs une connivence et l'impression de faire partie de ce moment, de la bande, du film.

soumission se passe dès la première scène de *Rio Bravo* où John Wayne apparaît en contre-plongée dans toute sa dominance. Il nous prévient dès le début qu'il s'agit de

sa ville, sa loi, son film. L'objectif sera donc de l'atteindre en haut de sa montagne de moralité. Avec humour toutefois, Howard Hawks renverse ce postulat moral en donnant un coup sur la tête de John Wayne, le laissant assommé pendant plusieurs minutes. Le film rit de son propre postulat et, en réalité, il ne s'agira pas seulement d'arriver à la hau-

teur de John Wayne, mais de réussir à unir cette bande iconoclaste dans le but d'arrêter les méchants et d'évoluer vers une humanité meilleure.

Tarantino reprend à sa sauce cette construction. Mais la bande de Tarantino n'est pas une bande d'iconoclastes qui se retrouvent dans un but commun et qui, dans cette aventure, se trouveront eux-mêmes. La bande chez Tarantino est une fin en soi, qu'il faut intégrer quitte à se débarrasser de son identité. *Reservoir Dogs* (1992) en est un très bon exemple, car l'individualité des personnages y est totalement niée. D'abord, les personnages n'ont pas de noms propres mais des noms de couleurs. Ces couleurs par leur symbole donneront les informations nécessaires sur leurs identités (pas étonnant alors que Mr. Pink ne veuille pas être Mr. Pink). Ensuite, les vêtements des personnages sont tous semblables, costume noir et chemise blanche, à nou-

veau aucune identité propre. Pour entrer dans la bande, il faut constamment s'inventer une vie, prétendre ce que l'on n'est pas, rentrer dans un archétype pour se faire accep-



Scène de chanson de *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959).

ter. Mr. Orange, qui est flic, doit simuler être un bandit pour infiltrer la bande. Dans une scène assez drôle avec ses collègues, ils passent en revue la manière dont il devra parler et se comporter pour faire illusion. Les personnages restent dans une constante maîtrise et mise en scène d'eux-mêmes. La



Intimité dans l'habitacle de la voiture dès la première scène de *Boulevard de la mort* (Quentin Tarantino, 2007).

bande n'est pas la place des émotions ou de l'individualité. Dans *L'ultime razzia* (1956) de Stanley Kubrick, qui a en partie inspiré Tarantino pour *Reservoir Dogs*, le réalisateur prend un chemin complètement différent. Il passe un temps important du film à nous montrer l'individualité de chaque membre de la bande qui commettra le braquage. Kubrick crée une empathie directe avec les personnages, nous embarquant émotionnellement dans le destin de chacun d'entre eux. Dans ce film, la bande devient alors totalement secondaire et notre engagement dans le film ne dépend pas de notre propre sentiment d'appartenance à cette bande, mais de l'envie de voir certains d'entre eux s'en sortir.

Pulp Fiction (1994) reproduit à peu près le même schéma que *Reservoir Dogs*. Les personnages de Vincent Vega et de Jules Winnfield sont enfermés dans leur vie de malfrats extrêmement mise en scène, que ce soit au niveau des vêtements ou de leur rituel de meurtre. Ils s'inventent pour faire partie de ce qu'ils pensent être cool et appartenir à leur idée du gangster de Marcellus Wallace, leur chef. L'émotion, l'éloignement du cool ou du sentiment du cool aura lieu, mais

Rentrer dans la bande chez Tarantino, c'est se conformer aux stéréotypes masculins et virils.

dans la solitude. Lorsque Jules aura une révélation divine et décidera de quitter cette vie, il choisira non pas les hommes ou une autre bande, mais Dieu comme seule vraie échappatoire de la bande. Rentrer dans la bande chez Tarantino, c'est se conformer aux stéréotypes masculins et virils. En gros, un malfrat vraiment cool

avec un flingue, «c'est pas un pédé». Sur ce point, cela reste semblable à *Rio Bravo*. Mais la bande de Tarantino, elle, ne cherche généralement pas à faire le bien et à agir au nom de tous. Au contraire, elle s'accomplit dans un but généralement néfaste. La virilité américaine de John Wayne, dont l'objectif était de faire le bien pour protéger la patrie et les faibles, se retrouve dévoyée chez Tarantino, qui l'utilise comme une fin en soi en vue d'une acceptation par le groupe. Évidemment, comme Howard Hawks se

joue de John Wayne en l'assommant, Tarantino s'amuse de cette virilité censée cimenter la bande. Dans *Pulp Fiction*, Vincent Vega est le truand qui évolue le moins, il représente donc la forme de base du truand à laquelle il faudrait se conformer. Or, pour incarner ce modèle, Tarantino choisit John Travolta qui à l'époque est plutôt ventripotent et qui dégage de son jeu une forme de mollesse. Tarantino s'amuse en affublant John Travolta de la sorte, et il s'amuse encore plus en le faisant jouer un malfrat alors que nous avons encore en tête ses déhanchés fantastiques dans *Grease* (1978). En face de cela, le «gentil» de *Pulp Fiction* est incarné par Bruce Willis (figure du *Action Man* par excellence après

la saga des *Die Hard*) qui affuble son amoureuse de petits surnoms très affectueux. Tarantino se joue des clichés virils et de l'image que ces acteurs ont pour nous.

Le sexe fait partie d'une image virile classique que l'on aurait pu s'attendre à voir représentée chez Tarantino. Mais pour lui, le sexe n'est que bavardages. Il y a très peu de véritables scènes de sexe chez le cinéaste et quand il y en a, les scènes sont généralement violentes ou déviantes (comme la scène sadomasochiste dans la cave de *Pulp Fiction*). En réalité, les personnages parlent de sexe et ne font que ça. C'est de cette manière qu'ils reconnaissent qui fait partie de la bande et qui n'en fait pas. *Reservoir Dogs* s'ouvre sur une discussion autour de *Like a Virgin* de Madonna et de son interprétation toute particulière. Les dialogues sont excessivement crus et provoquent la rigolade de la tablée. Ces blagues sont le premier signe de ce qui réunit cette bande: une amitié virile et bruyante. On retrouvera ces dialogues crus dans la conversation de Vincent et Jules sur le massage des pieds dans *Pulp Fiction* ou encore dans le récit du rendez-vous d'Arlene dans *Boulevard de la mort*. Ces dialogues font partie de ces bavardages quotidiens qui installent une intimité entre les personnages et les spec-

tateurs, qui se retrouvent à entendre un dialogue dont ils ne sont pas les destinataires. La connivence n'en est alors que plus renforcée.

Le sexe dans *Rio Bravo* est abordé plus frontalement, en tout cas, il ne fait pas partie des conversations entre les personnages masculins. Howard Hawks décide d'inclure une femme dans la bande. Feathers, incarnée par Angie Dickinson, a également besoin d'une rédemption et va l'atteindre de la même manière que les autres, en œuvrant avec John Wayne pour le bien commun. Ils vont tomber amoureux au passage, mais alors qu'on aurait pu s'attendre à une simple soumission du personnage féminin à la puissance virile de John Wayne, Feathers est en réalité à l'initiative de cette histoire et va par son approche frontale mettre John Wayne mal à l'aise. Ces scènes où Feathers assume son attrait pour Chance donnent presque l'illusion d'une relation égalitaire. Enfin, n'exagérons rien, *Rio Bravo* est un western de 1959, c'est bien évidemment le paternalisme de l'époque qui l'emporte et tout le monde finira par proprement se marier. Mais, fait peu commun à l'époque, le sexe est abordé frontalement, et le point de vue féminin n'y est pas totalement absent. Cette ouverture-là ne se retrouve pas



La bande de *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) enfermée dans le cercle dès la première scène.

chez Tarantino. Dans son cinéma, les femmes sont au cœur des discussions mais exclues de la bande. C'est comme si dans les bavardages crus de Tarantino se jouait la même impuissance que celle de John Wayne face aux avances d'Angie Dickinson. Tarantino se fait le reflet d'un puritanisme américain toujours d'actualité, à la fois aveugle et obsédé par le sexe.

Pour construire sa bande et donner au spectateur l'envie de la rejoindre, il faut nécessairement prendre le temps de faire parler les personnages en un lieu privilégié. Dans *Rio Bravo*, les personnages sont à l'intérieur d'une prison. L'enfermement est également une caractéristique que l'on retrouve très ré-

gulièrement chez Tarantino. C'est le cas des personnages des *Huit salopards* (2015), coincés dans la neige. Même si ce film ne repose pas sur la construction et l'appartenance à une bande comme *Reservoir Dogs* ou *Pulp Fiction*, on y retrouve certains éléments déjà évoqués. Par exemple, les personnages se mentent, inventent et réinventent constamment leur identité, maîtrisant ainsi le récit de leur propre vie et donc le récit du film. Dans *Boulevard de la mort*, les filles sont, au début du film, enfermées dans une voiture. On voit presque en temps réel le trajet qu'elles font et les discussions qu'elles ont. Cette promiscuité imposée des personnages qui se connaissent installe une complicité avec

Les bandes chez Tarantino sont importantes, car elles permettent aux spectateurs d'appartenir véritablement au film en faisant tomber le quatrième mur.

les spectateurs qui sont dès le début du film projetés dans leur quotidien. Mais même si les personnages ne sont pas enfermés au sens propre, la mise en scène symbolise parfois cet enfermement. Dans la scène d'ouverture de *Reservoir Dogs*, les personnages sont à table et discutent. La caméra tourne autour d'eux très lentement, on voit la tête d'un personnage qui est ensuite caché par le dos noir d'un autre et ainsi de suite. Ce procédé enferme les personnages dans un cercle vicieux ne leur laissant aucune échappatoire. La vitesse lente de ce travelling ajoute encore quelque chose d'inquiétant, nous certifiant alors dès le début l'issue tragique du film.

Les bandes chez Tarantino sont importantes, car elles permettent aux spectateurs d'appartenir véritablement au film en faisant tomber le quatrième mur. On aperçoit quelques similitudes avec le film *Rio Bravo* qui constitue une influence lointaine. Tarantino a appris des films de son enfance pour en réutiliser les recettes dans un objectif différent: faire adhérer ses spectateurs à l'immoralité de ses personnages en les rendant affreusement cool. Il crée alors ces personnages en marge de toute morale et constitue avec tous ces films une gigantesque bande à part à laquelle nous voulons tous appartenir.

Bibliographie

VAN REETH, Adèle, *Philosopher avec Quentin Tarantino, les clichés de l'identité «Reservoir Dogs» et «Pulp Fiction»*, diffusé le 12 janvier 2015 sur France Culture.

VAN REETH, Adèle, *Philosopher avec Quentin Tarantino, Action et bavardage*, diffusé le 13 janvier 2015 sur France Culture.



Quentin Tarantino sur le tournage de *Django Unchained* (2012).

Programmation **Tarantino & Co.** hiver 2020

6 janvier	<i>Kill Bill Vol.1</i> et <i>Kill Bill Vol.2</i> Quentin Tarantino, 2003 et 2004	Auditorium Ardit Place du Cirque Genève
13 janvier	<i>Lady Snowblood</i> Toshiya Fujita, 1973	Les lundis à 20h Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s Ouverture des portes à 19h30
20 janvier	<i>Blow Out</i> Brian De Palma, 1981	Tarifs: 8.- (1 séance) 18.- (3 séances) 48.- (abonnement)
27 janvier	<i>Reservoir Dogs</i> Quentin Tarantino, 1992	Ciné-club universitaire Activités culturelles
3 février	<i>City on Fire</i> Ringo Lam, 1987	Division de la formation et des étudiants (DIFE) Université de Genève
10 février	<i>Inglourious Basterds</i> Quentin Tarantino, 2009	
17 février	<i>Cross of Iron</i> Sam Peckinpah, 1977	
24 février	<i>Death Proof (Boulevard de la mort)</i> Quentin Tarantino, 2007	
2 mars	<i>Faster, Pussycat ! Kill ! Kill !</i> Russ Meyer, 1965	
9 mars	<i>Django Unchained</i> Quentin Tarantino, 2012	
16 mars	<i>Django</i> Sergio Corbucci, 1966	
23 mars	<i>Sukiyaki Western Django</i> Takashi Miike, 2007	

La Revue du Ciné-club universitaire, 2020, n° 1

«Tarantino & Co.»

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université
de Genève | culture.unige.ch

Genève, janvier 2020