

Le statut de la citation cinématographique dans le jeune cinéma d'auteur américain

Carole DESBARATS
Université Toulouse II

Que le cinéma se regarde est évident... depuis le cinéma muet. Qu'il se cite, aussi. Pour ne pas remonter trop loin, on me permettra de partir de la Nouvelle Vague. En effet, ce mouvement spécifiquement français a eu une influence décisive sur la question de la citation, non seulement sur le cinéma européen mais sur l'art cinématographique mondial, du "cinema nuovo" brésilien aux actuels jeunes cinéastes américains. Pour s'en convaincre, il n'est que d'entendre les propos de Quentin Tarantino clamant son intérêt pour le premier Godard, voire pour Rohmer! Dans un premier temps, nous parlerons donc succinctement du statut que la Nouvelle Vague attribuait à la citation, pour évoquer ensuite celui que le cinéma européen des années 80 lui conférait avant d'en venir au sujet qui nous occupe : le statut de la citation cinématographique dans le cinéma américain d'auteur des années 90.

Pour aller vite, le statut de la citation cinématographique a ouvertement été cerné par les tenants de la Nouvelle Vague. Ce système tendait, en particulier, à étayer deux axiomes jusqu'alors niés par les intellectuels : premièrement, que le cinéma est un art, deuxièmement que le cinéma américain "populaire" fait partie intégrante de cet art. Pour ce faire, les "jeunes Turcs" de la Nouvelle Vague citaient des extraits de films en les insérant dans leurs propres oeuvres ou en y faisant allusion par le dialogue et par les situations. Mieux, ils intégraient la personne même de leurs cinéastes préférés à la trame narrative de leurs fictions, leur faisant jouer ou non leur propre rôle : on se souvient de Samuel Fuller définissant le cinéma d'action à la demande de Ferdinand dans *Pierrot le fou* de Godard (1965), ou de Fritz Lang jouant l'ange tutélaire dans *Le Mépris*. On remarquera d'ailleurs que le

Spectacle et spécularité

personnage interprété par Brigitte Bardot dans ce film y professe l'admiration de Godard pour un des films américains de Lang, *Rancho Notorious*, ce à quoi le cinéaste allemand répond qu'il préfère *M.*. Dans ce cas, la cinéphilie se double de piété filiale et d'un désir éperdu de légitimation qui, à la longue, a eu gain de cause. On le constate dès les années quatre-vingt. Cela étant, la force du processus citationnel de la Nouvelle Vague tient grandement à la naïveté qui anime celui qui se bat pour une juste cause, ici la lutte pour la reconnaissance du cinématographe comme art.

Toujours en Europe, je détacherai un deuxième temps, et le ferai tout aussi rapidement : les années quatre-vingt.¹ Il ne s'agit plus du souci presque naïf d'ennoblir le cinéma qui, d'ailleurs, à cette époque, est déjà entré dans les musées et les écoles. En revanche, les cinéastes de ce que parfois, et selon l'appréciation que l'on portait, on a appelé le cinéma baroque ou le cinéma post-moderne, voire maniériste, manifestent pendant cette décennie le projet très conceptualisé d'introduire une spécularité fondée sur un recyclage d'images aussi bien cinématographiques que picturales ou sculpturales. De cette tendance très élaborée, Greenaway ou Raoul Ruiz peuvent être isolés comme exemples privilégiés. Dans les années quatre-vingt, en effet, ces films qui inscrivent de l'image sur l'image obéissent à une conception très cultivée du cinéma, laquelle ne réussit cependant que chez certains cinéastes ayant un monde suffisamment fort pour ne pas se laisser absorber par le tissu référentiel. Le fait est que, pendant ce temps, par contamination, le phénomène s'étendait et le jeu référentiel hantait les petits maîtres qui allaient y chercher une plus-value culturelle, voire une caution.

Dans cette même décennie quatre-vingt, s'affirme aux Etats-Unis une génération de cinéastes ayant déjà fait leurs premières armes dans les années soixante-dix — Joë Dante et Spielberg par exemple — et qui commencent à donner leurs meilleurs films. Chez eux, on retrouve une floraison citationnelle qui, surtout chez Joë Dante, a un statut mixte entre les deux catégories déjà relevés: d'une part, ils sentent, comme la Nouvelle Vague, le besoin d'affirmer la force du cinéma, mais il ne s'agit pas pour eux de clamer que le cinéma est un art, ils s'intéressent plutôt à leur propre inscription dans l'histoire du cinéma. En 1984, *Gremlins* de Joë Dante est un véritable jeu citationnel pour cinéophile fou, ce qui ne l'empêche pas d'être un film réussi : même si les petits monstres se promènent de Capra à Eisenstein en passant par Walt Disney, c'est à l'intensité de leur caractérisation, et à la force de la mise en scène, que le film doit d'avoir marqué son temps. Ses personnages échappés du dessin animé ne cachent plus leur appartenance au monde des forces obscures! D'autre part, à l'inverse de la Nouvelle Vague et

¹ Il est évident que les années soixante-dix voient, surtout en France, une expansion de l'usage citationnel dans le cinéma engagé. Dans le cas des films militants, c'est toute une pensée politique qui est convoquée à travers des extraits de manifestes, de tracts ou d'essais. Godard y continuera son art du collage dans le groupe Dziga Vertov.

Carole DESBARATS : Jeune cinéma américain

comme leurs contemporains européens, ces cinéastes des années quatre-vingt n'ont plus la naïveté des pionniers de la citation cinéphile et savent bien, ce faisant, qu'ils entrent dans un processus de recyclage.

Arrivent les années quatre-vingt-dix et l'apparition — attendue — de jeunes cinéastes américains dont les films provoquent un fort écho en Europe. Certes, ils sont plus ou moins jeunes et plus ou moins indépendants des "Major Companies". Mais plutôt plus que moins. Je pense en particulier à Roger Avary, Abel Ferrara et Quentin Tarantino. Certes, on parle beaucoup d'eux en ce moment, par rapport à des faits divers, ou à des "serial killers", mais ce n'est pas pour autant le point qui sera abordé ici.

Ces cinéastes usent très systématiquement de la citation cinématographique mais ils le font dans une troisième manière, ni naïve ni conceptualisée mais plutôt ludique, éclectique et très efficace.

D'abord l'aspect ludique : à la différence des cinéphiles traditionnels cultivant leur amour du cinéma dans les salles, les jeunes cinéastes américains des années quatre-vingt-dix ont plutôt acquis la notion d'auteur grâce aux vidéoclubs. Ferrara a fréquenté l'école de la rue, Tarantino a surtout travaillé dans un vidéoclub avec son ami Roger Avary qui, lui, en revanche est passé par l'"Art Center College of Design Film", école de cinéma à laquelle il semble toutefois moins devoir qu'aux visionnages assidus de vidéocassettes. Débarrassé du poids d'un respect parfois imposé par des institutions culturelles ou universitaires, ces jeunes gens rendent des hommages allègres aux films qu'ils aiment : Tarantino dit, par exemple, que *Reservoir Dogs* est son *Ultime razzia* (*The Killing* de Kubrick, (1956)). Autre exemple : Tarantino et Roger Avary — quand il est scénariste — rendent hommage à qui mieux mieux à Melville, lui-même cité par John Woo. Il est à noter d'ailleurs que Roger Avary a écrit le scénario du prochain film américain de John Woo.

D'où le deuxième caractère du statut cinématographique de la citation chez ces jeunes cinéastes américains, l'éclectisme.

A voir des films dans les vidéoclubs, ils ne rencontrent pas seulement *Nosferatu* de Murnau (film qu'Avary cite au début de *Killing Zoé*, j'y reviendrai)! Il faut en effet, dans un premier temps, insister sur la précision de la culture cinématographique classique de ces jeunes gens qui ont beaucoup fréquenté le cinéma hollywoodien. Ainsi Avary, quand on l'interroge à ce sujet, est-il capable de décrire plan par plan *Scarface* de Hawks (1932).

Dans un deuxième temps, il faut dire que ces cinéastes citent non seulement leur patrimoine cinématographique mais également les films européens et ceux de Hong-Kong.

a) les films européens : inversant le mouvement de la Nouvelle Vague qui citait beaucoup le cinéma américain, ils citent Melville et Godard (Tarantino), Godard, Murnau (Avary), Godard, encore, Pasolini et Fassbinder pour cet intellectuel

Spectacle et spécularité

déguisé qu'est Ferrara. Ils y cherchent soit un savoir-faire différent sur l'action, par le film de série B (Melville), soit une vision autre, grâce à une autre perception du mal (Pasolini, Godard). Le projet est explicite chez Abel Ferrara par exemple; il en parle ainsi lors d'un entretien : "J'éprouve une fascination pour la face obscure des choses, j'ai besoin de connaître le visage de l'ennemi", et, plus loin : "À la fin de *Bad Lieutenant*, quand Harvey est dans sa voiture et qu'il a laissé partir les gosses, après qu'il ait sacrifié sa vie pour celle des enfants qui étaient menacés, j'aurais voulu filmer un gros plan. Mais, même si Keitel est capable de le jouer, ce gros plan-là, je le laisse à Scorcese ou Pasolini."² On retrouve dans ces propos un sentiment de dette qui rappelle celui que la Nouvelle Vague éprouvait à l'égard de Hawks ou Hitchcock.

b) les films de Hong-Kong (et non pas les films chinois), et plus précisément les films de John Woo qui ont renouvelé le genre du "polar" dans les années quatre-vingt. Que l'on revoie la manière dont Woo subvertit un scénario sur la base d'une inspiration melvillienne tirée du *Samouraï* ou du *Deuxième souffle* : en fait, ses caïds jusqu'au-boutistes sont aussi les héritiers des Wu Xia Pian des années 70, c'est à dire des films de sabre situés dans la Chine féodale et... tournés à Hong-Kong. Silence, chorégraphie, ralenti, bande-son tonitruante, entre chevalerie et baroque inondé d'hémoglobine, les films de Woo donnent un ton nouveau dont se servent les jeunes auteurs américains en question.

Car là est le troisième critère, l'efficacité .

Ces jeunes gens (ou pétulants quadragénaires comme Ferrara) ne citent pas pour le seul plaisir de citer et, en ce sens, ils sont de dignes émules de Godard. Plusieurs interviews de Ferrara à Cannes cette année témoignent de son désir d'avant tout voir *Hélas pour moi* (1994) ou son réalisateur. En revanche, l'intérêt de Tarantino ou d'Avary se porte davantage sur le Godard des années soixante, celui d'*A Bout de souffle* (1959) ou de *Pierrot le fou* (1965). Cela étant, la référence est là et l'enseignement majeur reste le même : faire siennes les citations utilisées de manière à ne pas en être esclaves. On pense à ce que dit un autre critique et cinéaste de la Nouvelle Vague, Luc Moullet: "Si vous voulez citer, transposez dans un autre genre, dans une autre situation". En fait, ces cinéastes pratiquent ce que l'on a pu analyser comme un matériau de réemploi.³ Comme les bâtisseurs de cathédrales qui utilisaient sans vergogne chacune des pierres des temples païens en les faisant disparaître dans l'appareil architectural de l'église ou de la basilique, Godard travaille le matériau de réemploi dans ses films. Ces cinéastes en font autant, avec un bonheur inégal, il est vrai,⁴ mais dans une

² Marc Voinchet "Entretien avec Abel Ferrara", *Entrelac*, n°2, 1994, 105. Toulouse : E.S.A.V. (Ecole Supérieure d'Audio-Visuel, Université Toulouse II)

³ C.Desbarats et J. P. Gorce, *L'effet Godard*, Paris : ed. Milan, 1989.

⁴ "Entretien avec Quentin Tarantino", *Positif*, Septembre 1992, 31.

Carole DESBARATS : Jeune cinéma américain

liberté qui s'accommode bien de l'éclectisme déjà évoqué ici : la référence à Godard n'exclut pas celle à John Woo et Tarantino, dans le même film, *Pulp Fiction* cite avec désinvolture le cinéaste de Hong Kong et Douglas Sirk à qui il dédie un hamburger.

Cette efficacité, cette utilisation de la citation comme matériau de réemploi se traduit par l'intégration de la citation dans le tissage même du film, et, très souvent, cette intégration est réussie. J'en prendrai trois exemples.

Le premier chez Ferrara : le début de *China Girl* (1987) citant ouvertement *West Side Story* (Robert Wise (1961)) mais ne cherchant pas à en reproduire l'extrait. Cela étant, la situation de départ est la même : dans des quartiers défavorisés d'une métropole américaine, deux bandes rivales séparent un Roméo et une Juliette. Mais dans le film de Wise, le clivage s'organise autour d'une population immigrée portoricaine alors que dans le film de Ferrara, le problème s'est déplacé pour se centrer autour d'une jeune fille d'origine chinoise. Par ailleurs, le traitement esthétique et narratif est différent avec une sexualisation marquée des corps masculins qui dans *China Girl* renvoie à une dette envers Pasolini, ou, retrouve des accents du cinéaste italien dans un même intérêt pour une représentation de la sexualité dénuée de mièvrerie. Qui plus est, tout le travail de l'opérateur habituel de Ferrara, Bojan Bazelli, tend à jouer de l'opposition ombre-lumière, plus proche des contrastes expressionnistes que de la lumière crue des comédies musicales.

Un deuxième exemple réunit deux cinéastes : il s'agit de la figure de rhétorique héritée de John Woo (et, avant lui, de Sergio Leone) qui fige trois ou quatre adversaires dans une situation bloquée que seul le hasard, la folie, et non une causalité crédible, dénouera. Plusieurs hommes — au moins trois, parfois quatre — se tiennent mutuellement en joue, dessinant ainsi un triangle ou un carré bloqué, et une figuration visible de l'absence de croyance qui traverse ces films : si seul l'aléatoire déclenche le massacre final, c'est bien qu'il n'y a aucune cause en quoi croire ! On retrouve cette figure, au moins dans *Reservoir Dogs* (1992) et *Pulp Fiction* (1994) de Tarantino, et dans *True Romance* (1993) de Tony Scott, dont le scénario a été écrit par Tarantino et Avary.

Un dernier exemple, admirablement réussi cette fois : le traitement de la scène d'amour dans *Killing Zoé* (1994) de Roger Avary. Le scénario de ce film a été écrit en une semaine, parce qu'un décor de banque était disponible dans les huit jours. Avary se débarrasse donc, selon ses propres termes, de la scène de lit en la plaçant au début du film. Malgré cette hâte affichée, le résultat est remarquable et Avary promet, dès ce premier long-métrage, d'être un cinéaste intéressant : l'acte d'amour entre Julie Delpy et Eric Stolz est monté en parallèle avec l'érection de Nosferatu hors de son cercueil dans une célèbre séquence du film de Murnau. Amour, sexe et mort, Avary, qui n'a probablement jamais lu Georges Bataille, fait de cette scène et de cet emprunt un moment poignant dans lequel c'est l'amour du cinéma tout entier qui est convoqué, et pas seulement un passage d'un des plus grands films de l'histoire du cinéma : la continuité instaurée entre les deux scènes est entièrement construite, donc maîtrisée par Avary, et le matériau murnalcien est réemployé superbement dans le

Spectacle et spécularité

premier film d'un tout jeune cinéaste. D'ailleurs, on peut se demander si ce n'est pas Godard, plus encore que Murnau, qui est cité et plus précisément le montage parallèle qui, en 1962, unissait le visage de Karina, personnage principal de *Vivre sa vie* à celui de Maria -Falconetti incarnant la Jeanne d'Arc de Dreyer : dans la fiction de Godard, la prostituée entrait dans une salle de cinéma, au hasard, et voyait *La passion de Jeanne d'Arc*, une larme naissait sur le visage de l'héroïne de 1928 et roulait sur celui de celle de 1962. Chez Avary également, l'héroïne est une prostituée, et, grâce à ce montage subtil, ce qui n'aurait pu être qu'une citation étrangère au corps du récit joue un rôle efficace dans la naissance de l'émotion en assurant le passage de la sexualité prostitutionnelle à la sensualité érotique, grâce à l'intrusion de la mort.

A partir de là et en conclusion ouverte, je dirai que ces citations du troisième type, ludiques, éclectiques et efficaces, sont différemment utilisées, et qu'elles permettent d'opérer un "distinguo" entre ces différents cinéastes. Je séparerai donc deux catégories de statut citationnel, celui qui travaille la référence en se plaçant sur le terrain de l'autre par la parodie et celui qui l'intègre pour se l'approprier et la fondre dans le tissu qui constitue son film. Quand les jeunes cinéastes américains⁵ travaillent cette deuxième catégorie, ils abordent frontalement leur sujet, prennent des risques et respectent cet art qu'est le cinéma.

⁵ On signalera juste ici que la même année où Roger Avary cite le cinéma français et vient tourner son prochain film aux studios de la Victorine à Nice, Luc Besson cite le cinéma américain dans un film qu'il tourna à New York, "Léon".