

RÉINVENTER LE FILM NOIR
Le cinéma des frères Coen & de Quentin Tarantino

COLLECTION ERRES ESSAIS
dirigée par Jean-François Chassay et Bertrand Gervais

Le Quartanier remercie de leur soutien financier le Conseil des Arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Gouvernement du Québec – Programme de crédit d’impôt pour l’édition de livres – Gestion SODEC.

Diffusion au Canada : Dimedia

Le Quartanier
4418, rue Messier
Montréal (Québec) H2H 2H9
www.lequartanier.com

Maquette et mise en pages : TypoLab
Conception de la couverture : Christian Bélanger

© Helen Faradji, 2009
© Le Quartanier, 2009

DÉPÔT LÉGAL
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009
Bibliothèque et Archives Canada, 2009
ISBN : 978-2-923400-54-9

Helen Faradji

RÉINVENTER LE FILM NOIR

**Le cinéma des frères Coen &
de Quentin Tarantino**



Le Quartanier
COLLECTION ERRES ESSAIS

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
CHAPITRE I	
Le monde du noir	29
CHAPITRE II	
L'évolution du film noir après Hollywood	73
CHAPITRE III	
Le post-maniérisme : le cas du cinéma des frères Coen et de Quentin Tarantino	125
CONCLUSION	217
BIBLIOGRAPHIE	227
REMERCIEMENTS	249

INTRODUCTION

Tous les cinéastes qui, à leur façon, ont tenté de se réapproprier ce qui restait d'Hollywood ont échoué¹.

THIERRY JOUSSE

Œuvres phares d'un cinéma atypique et inédit, défendues tant par la critique que par le public et les festivals², les films des cinéastes américains Joel et Ethan Coen et Quentin Tarantino ont marqué l'imaginaire contemporain. En témoignent leur influence sur plusieurs réalisateurs asiatiques (voir Park Chan-Wook, *Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002, ou *Oldboy*, 2003) et britanniques (voir Guy Ritchie, *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, ou *Snatch*, 2000) ou l'utilisation courante des adjectifs « tarantinesque » et « coenien » dans la presse. Or, la reconnaissance dont bénéficient ces films n'est pas due à un simple effet de mode ou à un engouement critique

1. Thierry Jousse, « Le temps des mutations », *Cahiers du cinéma*, n° 462, décembre 1992, p. 22.

2. À Cannes, *Barton Fink* obtint la palme d'or et le Prix de la mise en scène en 1991, *Pulp Fiction* la palme d'or en 1994, *Fargo* le Prix de la mise en scène en 1996 et *The Man Who Wasn't There* le Prix de la mise en scène en 2001. Quentin Tarantino fut en outre découvert à Sundance en 1991 et les frères Coen au Festival du cinéma américain de Deauville en 1984.

passager. Leur importance tient à ce qu'ils semblent à la fine pointe d'une tendance du cinéma américain des années 1990, tendance qui fait revivre avec dynamisme et originalité des images du passé, en l'occurrence celles d'un genre particulier : le film noir.

Les genres jouent un rôle capital dans l'appréhension de la cinématographie américaine. Fruits de l'organisation mise en place par les studios hollywoodiens entre les années 1920 et 1960, ils peuvent être envisagés comme de larges catégories dans lesquelles sont regroupés des films construits autour de codes très marqués, suivant une formule établie. Par exemple, la comédie musicale implique des passages chantés et dansés, le western, des cow-boys, et le film noir, une femme fatale. Or, s'ils sont aujourd'hui définitivement liés à cette période hollywoodienne, considérée comme « l'âge d'or du cinéma », les genres continuent à influencer la production américaine contemporaine. Dès lors qu'une certaine perfection fut atteinte au sein du système hollywoodien, à la fois dans l'élaboration des règles des différentes catégories et dans la typologie établie par les grands studios, il semble difficile pour un réalisateur américain aujourd'hui de créer sans en tenir compte. À la limite, même le cinéma d'auteur « pur³ » états-unien pourrait s'appréhender comme une forme de réaction forte de rejet des genres. Ces derniers semblent s'être imposés dans cette cinématographie comme une norme que l'on suit ou dont on s'éloigne et, paraphrasant Jean-Marie Schaeffer, il est possible de dire qu'aucun film américain ne saurait se situer en dehors de toute norme générique⁴.

Malgré la place impondérable des genres dans la cinématographie américaine, plusieurs critiques et analystes refusent de leur donner leur légitimité en tant qu'objets d'étude valables. Pour Andreï Tarkovski :

3. Son existence est en réalité peu favorisée par le système en vigueur aux États-Unis, contrairement à la France où s'observe un mécanisme inverse : une mise en valeur du cinéma d'auteur et une quasi-absence de tradition générique.

4. Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires », in *Le monde des littératures*, Yves-Noël Lelouvier, Gilles Quinsat et Stéphane Bureau, édts, Paris, Encyclopædia Universalis, 2003, p. 12.

Quand on parle de genres au cinéma, il s'agit en général de productions commerciales, tels que la comédie de situation, le western, le drame psychologique, le policier, la comédie musicale, le film d'horreur ou de catastrophe, le mélodrame, etc. Mais est-ce que tout cela a quelque chose à voir avec l'art ? Ce sont là plutôt des produits de consommation, hélas aujourd'hui la forme de cinéma la plus courante, imposée comme de l'extérieur et dictée par de seules considérations commerciales. Il ne peut exister qu'une seule forme de pensée au cinéma : la forme poétique, la seule qui puisse unir l'incompatible et le paradoxal, et donner au cinéma les moyens d'exprimer les réflexions et les sentiments de l'auteur. L'image filmique authentique se construit sur la destruction du genre, sur la lutte contre le genre. Et l'idéal que l'artiste s'efforce ici d'exprimer ne peut à l'évidence être confiné aux paramètres d'un genre⁵.

Au sein des études cinématographiques, Barthélemy Amengual est un des plus farouches représentants de cette tendance. Selon lui, « il paraît difficile de ne pas tenir l'obéissance (l'asservissement) au genre pour une source de médiocrité », ce genre mal-aimé qui « ne tue pas nécessairement l'artiste [mais qui] engendre inévitablement l'artisan ou, pire, le tâcheron⁶ ». Le film de genre est considéré, par ses détracteurs, comme appliquant sans imagination une méthode « prête à filmer » dans un but commercial et de divertissement et ne peut donc être le fait d'un auteur. Le monde littéraire, lui, ne tient pas les genres en si basse estime. C'est que ces derniers sont liés, depuis Aristote, à la définition même de la littérature. Assujetti au système de studios, perçu comme générant un cinéma populaire, le

5. Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. Brantes, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 140.

6. Barthélemy Amengual, « Bon chic, bon genre », *Cinémaction*, n° 68, « Panorama des genres au cinéma », Michel Serceau, éd., Paris, Éditions Corlet / Télérama, 1993, p. 198-199. L'auteur insiste : « Si une œuvre est originale, ou bien elle n'est originale que *dans* le genre, ou bien elle est originale tout court. Elle sort alors de son genre, et mieux, elle le fait oublier ; elle devient œuvre d'auteur » (p. 200), ou plus loin : « le cinéma hors genre demeure plus que jamais, j'en suis persuadé, le seul rempart possible contre la marée montante de l'imbécillité » (p. 203).

genre cinématographique ne jouit pas d'une telle légitimité (malgré quelques récentes recherches qui visent à le réhabiliter⁷). Pourtant, « l'amour du théâtre, du roman, se construit autour de Racine, de Chateaubriand, d'Hugo. Pourquoi l'amour du cinéma devrait-il passer par le détour des auteurs maudits⁸? » Pourquoi les genres seraient-ils les grands oubliés de l'étude d'un art qui ne saurait se passer d'eux ?

En effet, l'histoire et l'évolution du cinéma américain peuvent difficilement être pensées sans la notion de genre. De plus, comment nier que le genre soit un nid propice à l'éclosion d'un idéal cinématographique, d'une vision d'auteur ? Pensons à l'esthétique et à l'onirisme des comédies musicales de Stanley Donen, ou à Stanley Kubrick, dont personne ne saurait réfuter le statut d'auteur et qui n'hésita pas à se servir des genres pour imposer sa vision, dans l'épouvante (*The Shining*, 1980), le film de guerre (*Paths of Glory*, 1957) ou la science-fiction (*2001 : A Space Odyssey*, 1968). Sans les genres classiques du cinéma hollywoodien, qui fascinaient les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, la notion de « politique des auteurs » ne serait peut-être pas née. Celle-ci prend d'ailleurs tout son sens en regard du film noir, une des catégories hollywoodiennes les plus remarquables, notamment par la richesse et l'ambiguïté de ses thèmes et l'esthétisme raffiné de son style. Malgré son statut générique fort, le film noir n'a jamais empêché de véritables artistes de s'y exprimer. Bien loin d'être devenus, aux yeux des historiens du cinéma, des « tâcherons », Orson Welles, Nicholas Ray, Billy Wilder, Fritz Lang ou John Huston ont prouvé que le genre était générateur d'inventions. Grâce à ces auteurs, et à l'inverse de l'exaltation du mythe des origines et des grands espaces proposés par le western ou de l'échappatoire colorée et pimpante offerte par la comédie musicale à la crise économique de 1929, le film noir a su refléter les angoisses d'une Amérique traumatisée par

7. Voir Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 2002, 192 p., ou *Iris*, n° 20, « Sur la notion de genre au cinéma », automne 1995, 150 p.

8. Antoine de Baecque, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2003, p. 41.

la Seconde Guerre mondiale et la guerre froide. Et, malgré sa noirceur pessimiste, il est aussi le genre qui a le mieux survécu au déclin des grands studios, s'adaptant à l'influence de la nouvelle modernité cinématographique ou résistant à l'arrivée de la parodie.

C'est justement au cours de sa vie post-hollywoodienne que le film noir a pu renaître autrement sous l'œil des frères Coen et de Quentin Tarantino. Car, si certains se sont contentés d'en perpétuer mécaniquement les codes, en exagérant sa violence et sa vitesse (David Fincher, *Seven*, 1995, ou Tony Scott, *Man on Fire*, 2004), et que d'autres l'ont marié au film d'épouvante pour créer de nouvelles formes génériques « mutantes » (Kiyoshi Kurosawa, *Doppelgänger*, 2003, ou Bong Joon-ho, *The Host*, 2006), ces auteurs ont véritablement permis sa revivification. Par l'injection d'un « auteurisme », d'un discours particulier, ils ont su utiliser le genre comme un terrain de jeu à l'intérieur duquel exprimer leur subjectivité artistique.

La singularité de la relecture du film noir par les Coen s'exprime essentiellement dans six de leurs films. *Blood Simple* (1984), le premier, suit les traces d'un homme jaloux qui engage un détective privé pour assassiner sa femme, partie avec son nouvel amant. *Miller's Crossing* (1990) rend compte de la trahison d'un gangster irlandais en pleine prohibition. S'il évoque à première vue la fin des années 1930 et le film de gangsters, il est construit par les cinéastes sur le modèle proposé par le romancier Dashiell Hammett dans *The Glass Key*⁹ (1931). Tom, le héros, y est présenté comme un substitut du détective privé, révélant le même code d'honneur, la même solitude et le même masochisme dans l'action ; et le film dépeint la même corruption urbaine qui caractérisait le film noir. *Barton Fink* (1991), pour sa part, nous fait partager les pérégrinations d'un metteur en scène de théâtre appelé à Hollywood pour scénariser des films de catch, alors que son voisin à l'hôtel l'entraîne dans des aventures étranges. *Fargo* (1996), de son côté, évoque les manigances d'un homme chargeant des malfrats d'enlever sa femme pour toucher la rançon que son beau-père devrait en toute logique payer. *The Big*

9. Voir Frédéric Astruc, « *Miller's Crossing* : la dimension Hammett », in *Le cinéma des frères Coen*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Septième Art », 2001, p. 116-122.

Lebowski (1998) s'attache au destin d'un homme qui, victime d'un quiproquo, est recherché par des truands parce qu'il porte le même nom qu'un mauvais payeur millionnaire. Enfin, *The Man Who Wasn't There* (2001) relate les aventures d'un barbier faisant en 1949 ses premiers pas comme maître chanteur. Tous ces films, qu'ils situent leurs intrigues dans un contexte contemporain ou dans les années 1940, manifestent une attitude nouvelle qui transforme la mémoire du genre et permet de déceler l'existence d'une tendance particulière dans son évolution.

Je me concentrerai par ailleurs dans cet essai sur trois films de Quentin Tarantino. *Reservoir Dogs* (1992), le premier, évoque les « retrouvailles » de gangsters dans un hangar après un vol à main armée. *Pulp Fiction* (1994), quant à lui, suit principalement deux tueurs à gages aux ordres d'un truand, chargés d'amuser sa femme et de remplir des contrats. Ce film, comme son titre l'indique, évoque plus directement les *pulps* que le film noir à proprement parler. Pourtant, ce sont bien dans ces magazines à un sou des années 1920 que les auteurs de romans noirs ont pu pour la première fois développer leur talent (Dashiell Hammett avec *Black Mask* ou Raymond Chandler avec *Dime Detective*). Et ce sont bien ces auteurs qui ont su, par la suite, donner au film noir ses plus beaux fleurons. Parce qu'il remonte d'une certaine façon aux véritables sources du noir, *Pulp Fiction* s'intègre tout naturellement dans cette étude. *Jackie Brown* (1997), enfin, relate les aventures d'une hôtesse de l'air qui tente de doubler à la fois le trafiquant d'armes pour qui elle passe de l'argent en contrebande et la police qui l'a prise la main dans le sac et qui la somme de collaborer, tout en puisant nombre de ses références dans le cinéma des années 1970, et notamment dans les films de la *blackploitation*. Une certaine singularité caractérise également les autres films des Coen et de Tarantino, mais ils convoquent d'autres genres : la comédie romantique (Coen, *Intolerable Cruelty*, 2003), la comédie et le *cartoon* (Coen, *Raising Arizona*, 1987 ; Coen, *The Hudsucker Proxy*, 1994), la comédie musicale et le *road movie* (Coen, *O Brother, Where Art Thou?*, 2000), le film d'espionnage (Coen, *Burn after Reading*, 2008), le film de kung-fu (Tarantino, *Kill Bill vol. 1 et 2*, 2003–2004) ou la série B d'exploitation (Tarantino,

Death Proof, 2007). Ainsi, les sept films proposés, revisitant tous, chacun à sa manière, le film noir, forment un corpus cohérent facilitant l'analyse conjointe d'une tendance que je qualifierai de post-maniériste.

Si la plupart des films noirs classiques résultaient d'adaptations de romans noirs, les films cités ont tous été scénarisés et réalisés par leurs auteurs, hormis *Jackie Brown*, adapté par Tarantino d'un roman d'Elmore Leonard : *Rum Punch*. Tous ont paru dans les années 1990, à l'exception de *Blood Simple*, premier film réalisé par les Coen en 1984, mais dans lequel les traces de leur style singulier sont déjà présentes. Ces films ont tous suscité au moment de leur sortie un enthousiasme critique majeur, sans doute parce qu'ils offraient une réponse vive et dynamique au contexte de la fin de siècle qui condamnait le cinéma américain à emprunter des rails génériques peu inspirés, et encore moins artistiques. Comme le soulignait Olivier de Bruyn dans *Positif* au moment de la sortie de *Reservoir Dogs*, ayant eu la bonne intuition de rapprocher la démarche adoptée par Quentin Tarantino de celle des frères Coen : « [Leur] proximité temporelle [...] signale s'il en était besoin la vitalité d'un certain cinéma d'outre-Atlantique¹⁰. » Outre cette vitalité retrouvée, ces cinéastes doivent être rapprochés sur un autre plan. Malgré les différences inévitables entre les deux œuvres, la modélisation du film noir qu'ils opèrent et leur attitude face à ce genre paraissent être les mêmes et relever d'une tendance cinématographique inédite, le post-maniérisme.

Cette tendance, dont on peut aussi trouver des traces dans le champ littéraire, par exemple chez Daniel Pennac, déborde le seul cinéma des auteurs étudiés. Inauguré dans certains films d'Alfred Hitchcock comme *The Trouble with Harry* (1955) et *North by Northwest* (1959), ou dans *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), le post-maniérisme se pratique sur deux modes distincts, mais complémentaires. Le premier, ludique populaire, dont Tarantino serait le chef de file, est pratiqué par des auteurs comme Steven Soderbergh (*Out of*

10. Olivier de Bruyn, « Orange sanguine », in *L'amour du cinéma : 50 ans de la revue Positif*, Stéphane Goudet, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 455.

Sight, 1998), Roger Avary (*Killing Zoe*, 1994), Tony Scott (*True Romance*, 1993), Danny Boyle (*Shallow Grave*, 1994), Guy Ritchie (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998) ou Robert Rodriguez (*El Mariachi*, 1992, et *Desperado*, 1995). Plus cérébral et sophistiqué, le second, mené par les Coen, englobe les œuvres de David Mamet (*House of Games*, 1987, et *Things Change*, 1988), Martin Scorsese (*After Hours*, 1985), Woody Allen (*Manhattan Murder Mystery*, 1993), David Lynch (*Wild at Heart*, 1990, et *Mulholland Dr.*, 2001) ou Pedro Almodóvar (*La mala educación*, 2005). Cette différence d'approche n'empêche pas de considérer le post-maniérisme comme un seul et même geste. Pour le comprendre mieux, je m'attarderai plus spécifiquement sur les particularités de la remodelisation du genre proposée par les frères Coen et Quentin Tarantino. C'est dans leurs films que l'on peut observer les caractéristiques de cette tendance de la façon la plus précise et la plus systématique. Leurs œuvres opèrent comme de véritables instruments transformateurs du genre, le reformant autant qu'ils le déforment. Youssef Ishaghpour notait à propos du cinéma contemporain :

Il faut distinguer cependant dans le rejet de « la modernité », ceux qui veulent oublier leur propre temps et le faire oublier, des autres pour qui un retour sur le passé devient un moyen d'enrichissement et d'invention formelle correspondant aux exigences d'aujourd'hui¹¹.

Au-delà de la simple inventivité formelle, c'est en s'inscrivant dans la structure générale du film noir que les œuvres des frères Coen et Quentin Tarantino le retravaillent de l'intérieur. Réconciliant films de genre et d'auteur, spectacle et art, ils se distinguent encore par leurs propositions de mise en scène originales et novatrices. En guise d'exemple, on peut citer le choix de faire intervenir le dénouement des pérégrinations des deux tueurs à gages aux deux tiers de *Pulp Fiction* ou les séquences de rêveries oniriques de « the Dude », hippie perdu dans les années 1990, dans *The Big Lebowski*.

11. Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 1986, p. 51.

Ces moments sont des indices forts de la présence de choix artistiques, d'une personnalité d'auteur singulière s'exprimant de façon remarquable à l'intérieur même du film noir. C'est en réalité par la dégénération des codes du noir que ces cinéastes régénèrent le genre. Ainsi, Laurence Giavarini dit des traits caractéristiques du film noir chez les frères Coen : « on croit pouvoir les identifier à première vue de chaque film, on les découvre troublés de légers déplacements, comme déformés¹² » ; quant à Jacques Morice, il écrit à propos de Quentin Tarantino que « [sa] visite des genres cinématographiques (comédie, western, polar), [l']héritage de la série B, des comics, des *seventies* (musique), reconnaissables, [...] conduisent [pourtant] à une forme tout à fait neuve et personnalisée¹³ ». À travers les brigands idiots de *Reservoir Dogs* ou la policière enceinte de *Fargo*, ce sont bien plus que de simples détournements des codes noirs qui sont proposés, mais un véritable témoignage d'amour absolu adressé au cinéma passé et à sa façon de faire. Or, ce regard rétrospectif, bien loin de s'apparenter à la visite émue et admirative d'un « musée du cinéma », révèle une volonté de faire revivre le genre par la vitalité des propositions contemporaines et un style unique. Si d'autres cinéastes ont recyclé les thèmes du film noir, comme le vol à main armée ou l'enlèvement, chez les Coen et Tarantino, cette réutilisation ne procède pas simplement d'un emprunt au passé, mais d'une stylisation, « d'une manière d'aborder le polar par la bande¹⁴ ». Le film noir est revitalisé par le biais d'une signature, d'un style Tarantino, d'un style Coen (reconnaisable par les spectateurs), qui entre en tension avec « le style du genre ».

Poser la question d'un cinéma de genre d'auteur conduit en effet à poser la question du style. Cette nécessité est somme toute récente et découle de ce que l'on a appelé « l'affaire Hitchcock », qui

12. Laurence Giavarini, « L'accouchement du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 448, octobre 1991, p. 41.

13. Jacques Morice, « Violence en huis clos », *Cahiers du cinéma*, n° 459, septembre 1992, p. 72.

14. Youri Deschamps, « L'auteur de film, cet écho de cinéma : Quentin Tarantino ou le mauvais genre à bonne distance », *Iris*, n° 28, « Le cinéma d'auteur et le statut de l'auteur au cinéma », automne 1999, p. 75.

a secoué la critique française. C'est en janvier 1949, au moment de la sortie de *Rope*, que deux critiques de *L'écran français*, Jean-Charles Tacchella et Roger Théron, formulent ce nouvel enjeu. Les critères critiques utilisés auparavant, comme la force du sujet et la qualité esthétique de l'image pure, ne peuvent plus fonctionner selon eux devant de tels films et doivent laisser place à un autre outil : le style de la mise en scène. C'est ainsi que Roger Leenhardt, défendant John Ford et Billy Wyler, affirme : « Créateurs, certes, mais par leur style¹⁵ ! » Mais qu'est-ce que le style ? Ni les études littéraires ni les études cinématographiques n'apportent de réponse définitive à cette interrogation. Marquant la griffe d'un auteur,

Le style, par quoi se définit un cinéaste et une œuvre, reste malheureusement un secret. C'est le point noir de la création. Selon Barthes, le style est de l'ordre de la nécessité, de l'élan, de la vie, d'une poussée biologique, d'une germination obscure qui traverse l'auteur et son histoire. Le style, nous l'avons vu, c'est ce « vouloir créer », en deçà de toute volonté personnelle, c'est l'œuvre qui appelle son artisan, qui le défie et le modèle. Le style est un destin¹⁶.

En schématisant, on distingue néanmoins deux grandes approches, toutes deux axées sur le repérage de constantes et de récurrences. Selon la première, le style se distingue par un ensemble de traits caractéristiques et communs à différentes œuvres, à différents cinéastes. Le classement se fait *a posteriori* par la recherche d'éléments récurrents permettant de définir un style collectif. Mais cette conception, qui permet de généraliser, de classer, de référencer les

15. Roger Leenhardt, « À bas Ford ! vive Wyler ! », *L'écran français*, 13 avril 1948, cité par De Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 101. Voir également Serge Daney, « André Bazin », in *Ciné journal : volume II / 1983-86*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1998 [1986], 252 p., où il note : « du vivant de Bazin, il y avait eu "mêlée" pour que le cinéma soit de nouveau considéré comme un art, puis comme une culture de base (ce fut le rôle des ciné-clubs) et pour qu'on importe dans le septième art le credo littéraire que : "le style, c'est l'homme même" » (p. 45).

16. Jean Collet, « Auteur », in *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros, coll. « Ça/cinéma », 1980 [1975], p. 35.

styles (au sens où, comme l'a fait David Bordwell, on peut parler d'un « *“style de groupe” hollywoodien*¹⁷ » caractéristique des grands studios entre 1917 et 1960), paraît trop générale pour l'objet qui nous intéresse. Le style y devient modèle, paradigme, et conduit à penser les tentatives de s'éloigner de ce modèle comme des excentricités, que d'aucuns ont vite fait d'appeler « auteurismes ». Elle présente en outre un risque de confusion entre les notions de genre et de style. Dans le cas du film noir, le style pourrait servir à définir les particularités du genre et vice-versa. De manière similaire, Mikhaïl Bakhtine cloue au pilori la stylistique littéraire traditionnelle, car

[elle] enferme tout phénomène stylistique dans le contexte monologique de telle énonciation autonome et close, elle l'emprisonne, dirait-on, dans un contexte unique, où il ne peut faire écho à d'autres énonciations, ou réaliser sa signification stylistique dans son interaction avec elles; il doit se tarir dans son contexte clos¹⁸.

La seconde approche n'envisage plus le style comme un phénomène unique, autonome, mais bien comme une relation. Bakhtine explique :

C'est dans son interaction vivante avec ce milieu spécifique [le milieu mouvant, souvent difficile à pénétrer, des discours étrangers sur le même objet, ayant le même thème] que le discours peut s'individualiser et s'élaborer stylistiquement [...]. [Le style] se construit et se conçoit dans le contexte d'un dialogue entier, composé d'éléments « à soi » (du point de vue du locuteur) et « à l'autre » (du point de vue de son « partenaire ») [...]. La dialogisation intérieure [devient] créatrice de

17. David Bordwell, *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 3, cité par Frank Curot, « Constantes et degrés de généralisation ou de singularisation : styles individuels et collectifs », *Études cinématographiques*, n° 65, « Styles filmiques 1 : classicisme et expressivisme – Almodóvar, Greenaway, Grémillon, Ophuls, Paradjanov », Frank Curot, éd., Paris/Caen, Lettres Modernes/Minard, 2000, p.7. (Je traduis.)

18. Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 97.

forme [...], [puisque] c'est sur cette stratification, sur ces diversités, voire sur ces différences de langage qu'il [l'auteur] bâtit son style, tout en conservant l'unité de sa personnalité de créateur et l'unité (d'un autre ordre, il est vrai) de son style¹⁹.

Inaugurée par Buffon et sa formule célèbre, « le style, c'est l'homme », cette perspective permet d'envisager le style comme une façon de repérer la spécificité d'une écriture (filmique ou littéraire) en fonction des écarts, des libertés qu'elle prend face à une norme. Les notions de rôle novateur, d'originalité, d'expressivité et d'efficiency formelle prennent tout leur sens et contribuent à assimiler le style à une façon d'attribuer une nouvelle valeur à une forme existante. « La convention d'un genre, loin d'étouffer le génie moteur, ne fait que l'exaspérer davantage²⁰. » Le style peut ainsi s'envisager comme une pratique structurée (de l'intérieur) et structurante (par rapport à une histoire des genres).

Il s'agit donc d'un ensemble de propriétés, de régularités distinctives dans l'emploi qui est fait des codes dans le message né d'une *écriture*. Le style opère ainsi comme principe de la transformation de motifs et de formes effectuées par une subjectivité qui s'énonce dans une pratique : en conséquence, il conjoint singularité et héritage²¹.

19. *Ibid.*, p. 100, p. 106, p. 107 et p. 119. L'auteur évoque encore l'Adam mythique : « abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui » (p. 102).

20. Jean Domarchi, « Welles à n'en plus finir », in *Le goût de l'Amérique : 50 ans de cinéma américain dans les Cahiers du cinéma*, Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio, éd., Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001, p. 52.

21. Monique Carcaud-Macaire, « Pedro Almodóvar : stylistique et écriture », *Études cinématographiques*, n° 65, *op. cit.*, p. 169-170. Dominique Sipièrre ajoute : « tout style se définit par rapport à ce qui est ressenti comme une norme, un degré zéro » (« Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock », *La Licorne*, n° 66, « Du Maniérisme au cinéma », Véronique Campan et Gilles Menegaldo, éd., Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers/Maison des sciences de l'Homme et de la Société, 2003, p. 79).

Cette position peut certes poser problème quant à la juste appréhension de ce qu'est la norme. Or, dans un cadre générique, la notion de norme devient plus claire. Elle recouvre les codes qui, s'ils sont respectés par un film, le font justement entrer dans le monde d'un genre. Le style d'un auteur se construit par rapport à ces normes. Dans un même genre, plusieurs réalisateurs peuvent faire preuve de styles différents²². De même, le style particulier d'un cinéaste peut s'exprimer à travers différents genres²³. Ces derniers représentent un fonds commun sur lequel s'individualisent les styles. C'est ainsi qu'Antoine de Baecque envisage, pour sa part, le cinéma américain classique :

Le « film de genre » représente l'essence du style américain, l'auteur en est, quant à lui, la découverte paradoxale : à l'intérieur du système hollywoodien, des itinéraires particuliers, des mises en scène spécifiques existent, manière personnelle reconnue de film en film, signature qui plie à la mesure intime et irréductible de chaque « auteur de film » une matière quant à elle collective²⁴.

Le style recouvre l'ensemble des choix formels, « texturels²⁵ » et thématiques faits par un auteur. Mais tous ces éléments ne participent au style que s'ils dénotent une intention expressive (de sens ou esthétique), une volonté globale de « faire œuvre ». Alors seulement, le style peut être considéré comme l'expression d'une identité artistique personnelle, d'une manière de faire révélant une volonté créatrice, en somme d'une marque de

22. Voir les profondes différences entre deux films à l'identité générique semblable : *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) et *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980).

23. Carcaud-Macaire analyse justement l'existence d'un style Almodóvar unitaire tant dans le *thriller* (*Kika*, 1993) que dans le mélodrame (*Hable con ella*, 2002) (*op. cit.*, p. 169-192).

24. De Baecque, *La cinéphilie*, *op. cit.*, p. 22.

25. Frank Curot, « Du style au cinéma », *Études cinématographiques*, n° 65, *op. cit.*, p. 33-40. Les éléments de texture peuvent recouvrir « la valorisation sensorielle de la matérialité des êtres et des choses [...] par des équivalences visuelles et sonores » (p. 51) ou encore les effets de montage, d'éclairage ou de profondeur de champ.

personnalité permettant au film de genre et à son réalisateur de se singulariser.

Cela étant établi, ce qui frappe, c'est bien la similitude entre les styles « coenien » et « tarantinien », la communauté d'esprit qui semble présider à l'architecture de leurs œuvres. Par la distanciation ludique imprimée à la forme générique classique du film noir et par l'emprunt à d'autres genres populaires similaires, ces cinéastes témoignent sans nul doute d'une singularité artistique commune qui transforme le genre par touches. Ainsi, dans *Fargo*, l'enlèvement n'est plus inséré dans un cadre urbain et nocturne, mais au contraire dans les plaines enneigées de la campagne du Minnesota. Si les frères Coen déplacent le lieu de l'action du film noir de la ville à la campagne, c'est également sur l'Amérique de la marge, celle des centres commerciaux, des supermarchés, de la banalité, des laissés-pour-compte d'Hollywood, des *losers*, que se penchent les films de Quentin Tarantino. Et, malgré leur plongée dans un monde interlope et dangereux, les deux tueurs à gages de *Pulp Fiction* se caractérisent par un accoutrement bien particulier – caleçon, sandales et vieux *tee-shirt* avachi – dont sera également affublé le personnage principal de *The Big Lebowski*, « the Dude ». On pourrait rétorquer que d'autres cinéastes ont également décalé les thèmes du noir avec humour. Or, chez les Coen et Tarantino, l'humour généré par la distanciation et l'emprunt à d'autres genres paraît particulier. Dans *Reservoir Dogs*, la forme labyrinthique du récit noir, si elle reste bien présente et identifiable, ne sert plus uniquement à « renforcer les sentiments de désespoir et de temps perdu²⁶ », mais devient l'objet d'un jeu de reconstruction avec le spectateur. Dans *The Big Lebowski*, le lachisme du film noir se transforme en palabres loquaces et enlevées. Ces distanciations ne se contentent pas de servir un objet comique : elles révèlent, selon le mot de Pascal Bonitzer, « un comique d'égarement²⁷ » levant parfaitement le voile sur la cruauté et la violence

26. Paul Schrader, « Notes on *Film Noir* », in *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant, éd., Austin, University of Texas Press, 1995, p. 221. (Je traduis.)

27. Pascal Bonitzer, « Un comique d'égarement », *Le journal de Pandora*, n° 8, Aubervilliers, Pandora/Théâtre de la commune, mars 1996, p. 14.

du monde dépeint. À cet égard, la similarité des critiques faites à propos des films de ces auteurs est frappante. Frédéric Astruc écrit, au sujet des frères Coen : « *Fargo* est à la fois insoutenable et hilarant [...]. [Leur cinéma vise à] faire rire ou sourire avec des situations dont le contenu, pris isolément, est dramatique, voire tragique, ou pire, abject, sans pour autant évacuer la noirceur²⁸. » De son côté, Olivier de Bruyn caractérise *Reservoir Dogs* d'« alliage formel jamais démenti entre l'horrible et le comique²⁹ ». Le film noir ne sert pas ici de « réserve confuse de formes, de motifs et de mythes inertes dans laquelle ils puisent en toute "innocence" culturelle, au hasard de leur fantaisie et des modes, pour leur entreprise de recyclage de quatre-vingt-dix ans d'imaginaire cinématographique³⁰ », réserve dont les Coen et Tarantino tireraient un cinéma allusif créant « un plaisir ludique de reconnaissance des clichés³¹ ». Il apparaît plutôt comme un cadre générique dont ils outrepassent le régime fortement codifié pour exprimer un discours « auteurial » commun. Un des enjeux majeurs de cet essai sera de comprendre en quoi cette tendance post-maniériste ne vise pas simplement le détournement du film noir, mais permet plutôt un voyage à l'intérieur du genre, ce dernier devenant un espace singulier de réflexion sur l'Amérique, le cinéma et l'art.

Étonnamment, même si quelques ouvrages traitent séparément du cinéma des frères Coen et de celui de Quentin Tarantino³², ceux-ci n'ont jamais été analysés ensemble, et ce, du côté des études tant francophones qu'anglo-saxonnes. Dans cette optique, la relecture

28. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., p. 65 et p. 81.

29. De Bruyn, « Orange sanguine », op. cit., p. 458.

30. Alain Bergala, « D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme) », in *Théories du cinéma*, Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio, édts, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001 [1985], p. 164.

31. Laurent Jullier, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du jeu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 9.

32. Astruc, *Le cinéma des frères Coen*, op. cit., 248 p., ou James Mottram, *The Coen Brothers : The Life of the Mind*, Virginia, Brassey's, 2000, 192 p., et Yannick Surcouf, *Quentin Tarantino de A à Z*, Paris, Méréal, 1998, 191 p., ou Jeff Dawson, *Quentin Tarantino : The Cinema of Cool*, New York, Applause, 1995, 214 p.

« auteuriale » du film noir qu'ils proposent paraît d'autant plus fascinante qu'elle se manifeste de la même façon et au même moment. Ce livre analysera donc la façon dont ces cinéastes ont fait évoluer le film noir en devenant les chefs de file d'une tendance cinématographique spécifique et inédite, le post-maniérisme.

Le cinéma de ces auteurs se distingue en premier lieu par l'exploitation d'une mémoire des lieux, des thèmes, des personnages et de la narration inhérente à ce genre. Je me propose ainsi d'explorer cette autre hypothèse : le cinéma noir classique, en puisant dans le répertoire stylistique de l'expressionnisme allemand, adopte une attitude maniériste à l'égard du cinéma policier hollywoodien. Notion héritée de l'histoire de l'art qui désigne une école picturale du xv^e siècle, le maniérisme se caractérise par « une distorsion des figures, un excès de style, une sophistication des couleurs, une fascination pour le corps et un érotisme des images³³ ». Les films des frères Coen et de Quentin Tarantino, en réactivant la mémoire du film noir, en ont aussi réactivé la mémoire maniériste. Ils ont néanmoins dépassé ce premier maniérisme par le développement d'un style nouveau. Ce renouvellement stylistique du contenu et de la forme relève du post-maniérisme dans la mesure où les cinéastes y exacerbent le geste maniériste du film noir classique, mais en lui imprimant un tour plus amusé, plus distancié, par la stylisation. Celle-ci implique une mémoire objectivée mais ludique du genre, transformée par des mises à distance de ses conventions fondées soit sur des décalages des figures traditionnelles, soit sur l'introduction d'éléments relevant d'autres genres.

Afin de pouvoir attester de l'existence de cette tendance post-maniériste et d'en révéler les enjeux ontologiques, artistiques, sociaux et historiques, le premier chapitre de cet ouvrage analyse le film noir en fonction de ses racines littéraires et artistiques. L'exposé des liens avec l'expressionnisme allemand permet notamment de comprendre comme un geste maniériste la torsion imprimée par le film noir à une mémoire du cinéma policier hollywoodien. Le deuxième chapitre explicite pourquoi le film noir a évolué,

33. Patrick Mauriès, *Maniéristes*, Paris, Éditions du Regard, 1983, p. 27.

contrairement aux autres grands genres hollywoodiens, et ce qui distingue les différentes vagues « néo-noires », pour en spécifier les détournements et discours artistiques, et pour les différencier de la période post-maniériste.

Articulé autour de ces propositions, le dernier chapitre évalue les spécificités de la relecture du film noir par les frères Coen et Quentin Tarantino en examinant comment ils ravivent les mémoires littéraire, cinématographique et maniériste du genre. L'analyse de leurs films permettra de voir comment ils dépassent ce maniérisme de première génération par un examen des différents paradigmes de fonctionnement du post-maniérisme : l'hybridation ainsi que le recours au comique d'inversion, à la *persona* des acteurs employés, à une dynamique de l'insignifiance, à une « petite narrativité » et à une dynamique du blocage et de l'égarement. Il sera établi comment ces mises à distance ludiques n'annihilent pas le sérieux du genre de référence et permettent son évolution. Enfin, j'expliquerai pourquoi cette tendance post-maniériste constitue un moment signifiant dans l'histoire du cinéma et pas un effet de mode, en ce qu'elle dénote l'existence non d'un détournement, mais d'une véritable confrontation, d'un sursaut résistant à une crise artistique, se servant à la fois des armes du passé et des outils de son temps.