

David Roche, *Inglourious Basterds de Quentin Tarantino*

Julien Achemchame



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/13888>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Julien Achemchame, « David Roche, *Inglourious Basterds de Quentin Tarantino* », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/13888>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

David Roche, *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino

Julien Achemchame

RÉFÉRENCE

David Roche, *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino, Paris : Vendémiaire, 2019, 144 pages + 8 pages d'illustrations, ISBN : 978-2-36358-334-5, 15,50€

- 1 Dans le sillon de son ouvrage *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction* (University Press of Mississippi, 2018), David Roche, professeur d'études cinématographiques à l'université Montpellier 3 - Paul Valéry, et spécialiste du cinéaste américain, livre en août 2019 chez Vendémiaire, une monographie courte et riche sur *Inglourious Basterds* (2009). Le sixième long-métrage du cinéaste y est abordé à travers six chapitres passionnants (aux titres empruntés à d'autres œuvres prolongeant adroitement le propos même développé sur Quentin Tarantino tout au long de l'ouvrage), permettant d'en aborder les principales caractéristiques singulières : « Histoire(s) du cinéma », « Ces corps qui comptent », « La forme, c'est le fond qui remonte à la surface », « On connaît la chanson... », « Le monde entier est un théâtre », « Le jeu de la mort ». À cette structuration en chapitres s'ajoute un cahier central de 8 pages d'illustrations permettant de mieux mettre en lumière le travail d'analyse formelle de l'auteur.
- 2 Dans une introduction intitulée « Il était une fois... Dans une France occupée par les Nazis », David Roche déploie la polysémie d'une référence prise au premier chapitre du film de Tarantino. Y voyant à la fois une référence au conte (dimension fictionnelle voire mythologique), une référence à un moment historique précis (dimension réaliste) et à un père spirituel cinématographique, Sergio Leone, et à ses œuvres (dimension métafictionnelle et réflexive), l'auteur montre d'emblée la profondeur d'un cinéaste aux images profuses. Tarantino l'Américain, fasciné par le cinéma européen qui pastiche le cinéma américain, réalise avec *Inglourious Basterds* son premier film

historique et hors des États-Unis. Ce tournant de l'œuvre, qui est pourtant une suite logique de cette dernière, démontre une circulation riche des images tarantiniennes entre États-Unis et Europe. Le cinéma de Tarantino est plus que jamais un cinéma de l'intertextualité et du recyclage d'images diverses (en plus de Leone, David Roche observe les influences de Wise, Ford, Sollina ou Enzo G. Castellari) et avec *Inglourious Basterds* arpente, plus directement qu'auparavant, les territoires de la métafiction, dans le sens où les images du cinéaste problématissent le rapport entre fiction et réalité. De la même façon, pour l'auteur, le film de Tarantino se caractérise par un recyclage des genres (y compris les plus « bâtards »), des modèles narratifs et des formes filmiques. Et cette « esthétique du recyclage » (8) n'est pas gratuite mais fondamentalement politique. Ce sera la thèse centrale de l'auteur, son fil conducteur tout au long de l'ouvrage et son originalité.

- 3 Dans le premier chapitre, « Histoire(s) et cinéma », l'auteur interroge, en analysant la dernière séquence du film, la violence inhérente au cinéma de Tarantino et la questionne sous l'angle du rapport entre le corps et le langage, comme « entre fiction et cinéma ou bien l'histoire et le réel » (14). Jouant avec la réalité historique, tantôt pour lui être fidèle, tantôt pour la falsifier, le cinéaste s'inscrit dans la fiction uchronique pour mieux questionner les rapports entre cinéma et réalité. De ce point de vue, la référence intradiégétique à *King Kong* (Shoedsack et Cooper, 1933) (20) dans *Inglourious Basterds* est analysée avec intérêt par David Roche. Si King Kong peut allégoriquement symboliser une Amérique en proie au racisme et hantée par les fantômes de l'esclavagisme, la date de sortie du film, 1933, renvoie en ricochet à l'antisémitisme du Nazisme qui sévit alors en Allemagne. Le passage par la référence à un film de cinéma peut paraître au premier abord ludique mais elle dénonce en creux la violence idéologique des images. Le lien entre images et idéologies, histoire nationale et représentations culturelles, passe indéniablement par le cinéma pour Tarantino et il le donne à voir dans le film. David Roche indique : « Reconnaître que le film opère un 'déplacement' de l'histoire vers l'histoire du cinéma ne revient pas à dire que le cinéma gomme l'histoire ; bien au contraire, il en est un élément à part entière » (24). Le cinéma, à travers le film réalisé par la juive Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) et son amant noir Marcel (Jacky Ido), est ainsi un instrument nécessaire à la revanche sur les représentations propagandistes nazis. Le cinéma, à travers le nitrate de cellulose qui, par son inflammation finale, exterme les chefs nazis est au cœur de l'œuvre. « Le sixième long-métrage de Tarantino nous encourage donc à accepter le paradoxe que le cinéma est à la fois matériel et transcendant, réel et spectral, archive et mémoire » (26).
- 4 Dans le deuxième chapitre, David Roche part du postulat que le cinéma de Tarantino est profondément politique et s'intéresse aux stéréotypes ethniques et genrés, prolongeant « les questionnements de ses films précédents sur la puissance des discours normatifs qui constituent le sujet et modèlent les corps » (28). Ainsi, le travail de Tarantino s'articule autour de la représentation des clichés à travers la parodie. Et David Roche de continuer : « Travailler les conventions génériques est une démarche esthétique au potentiel politique puisqu'elle permet de consolider ou de subvertir les normes identitaires qui sont déjà des représentations et non des faits de nature » (28). Ainsi, l'auteur argue que la reconfiguration générique dans le film de Tarantino (principalement le film de guerre et le *rape-revenge*), s'accompagne d'une dimension critique sur l'idéologie politique et raciale. Le film de guerre permet ainsi d'aborder la dimension fraternelle trans-confessionnelle et trans-nationale. Le *rape-revenge*, dont l'héroïne « féministe » est donc Shosanna Dreyfus, consiste à se venger des Nazis sans

l'intervention notable d'hommes dont elle dépendrait. C'est elle qui met tout en place et son amant Marcel, s'il met le feu, n'est qu'un adjuvant nécessaire dans l'exécution du plan qu'elle a imaginé et mis en scène. Le cinéma de Tarantino inverse les systèmes d'oppression qu'ils soient politiques, religieux, ethniques ou genrés. Plus précisément, pour David Roche : « Tous les films de Tarantino racontent l'histoire de la contestation d'un patriarcat » (33). Toutefois, si la violence est physique, souvent excessivement, c'est surtout le langage qui est instrument de pouvoir chez le cinéaste américain. Ainsi, les mots de l'héroïne résonnent depuis l'écran en feu comme un « cri de victoire de la voix féminine, enfin investie de l'autorité que le cinéma classique réservait à la voix masculine » (41).

- 5 Dans le troisième chapitre, David Roche explore la poétique tarantinienne et la décrit comme une « esthétique du recyclage » qui oscille entre « l'hommage jubilatoire et la critique circonstanciée » (46). La structuration narrative en chapitres, comme les analepses et flashbacks, ont de multiples fonctions et sont pétris de références polysémiques, à l'image de l'esthétique « bâtarde » revendiquée par le film. Ainsi, la structuration dramaturgique en quatre actes est tantôt utilisée par le cinéaste/scénariste, tantôt bousculée, en étirant notamment quelques séquences et développements de son récit. Le cinéma de Tarantino oscille entre « le classicisme et le cinéma d'art et essai » (51), le second servant à « revigorer » le premier (53). Le cadrage et le montage sont ainsi utilisés par le cinéaste de façon à s'éloigner des canons des films hollywoodiens contemporains (assujettis à la « logique du gros plan » structurant les séquences, comme le « montage rapide » et la « mobilité de la caméra », 55). De la même façon, le système de couleurs utilisé par Tarantino oscille entre homogénéité de tons minéraux et végétaux et hétérogénéité de l'utilisation de la couleur rouge, qui sera d'abord associée au nazisme avant d'être la couleur vengeresse de la juive Shosanna. Roche analyse ensuite deux figures visuelles significatives du film : le surcadrage et le plan oblique. La première est éminemment réflexive et dévoile l'enjeu de l'image comme central dans le film où les représentations et leurs créations (celles du nazisme auxquelles répondent celles des *Basterds*) pullulent. La seconde témoigne, pour l'auteur, d'une volonté de subversion de la violence de l'esthétique nazie en renvoyant notamment au cinéma expressionniste allemand abhorré par Hitler. Les figures stylistiques tarantiniennes, que l'on retrouve de film en film, tel le champ-contrechamp en plongée/contre-plongée, sont empruntés à des films précis de l'Histoire du cinéma, tantôt à des grands auteurs, tantôt à des films de genre, mais répétées à chaque œuvre, elles construisent l'identité stylistique d'un cinéaste construisant cette « esthétique du recyclage ».
- 6 Dans le quatrième chapitre, peut-être le plus original de l'ouvrage, David Roche interroge le rapport des images tarantiniennes avec la musique, notamment populaire. Tarantino privilégie la musique pré-existante à une partition originale, réutilisant notamment de nombreuses chansons et de nombreux thèmes issus de films anciens, souvent réarrangés dans la logique de l'esthétique du recyclage. Plus encore, David Roche note même que la musique est intégrée bien souvent dès l'écriture du scénario : « Ingrédient essentiel du processus de création, la musique façonne donc le film dès son origine » (72). Soulignant principalement l'action ou les sentiments des personnages, la musique de Tarantino redouble, par son origine, la dimension proprement cinématographique de l'espace diégétique. Mais là encore, la règle possède ses moments de subversion. La musique peut alors être en décalage avec l'action représentée et mettre le spectateur, notamment quand il s'agit de représenter la

violence, dans une position inconfortable : comme lors de la mise à mort, à coups de batte, de l'officier allemand (78). Plus encore, l'étude approfondie des intertextes musicaux par David Roche montre la subversion politique dont font preuve les choix de Tarantino. De nombreux thèmes musicaux sont en effet issus d'œuvres cinématographiques qui témoignent de l'impérialisme colonial occidental et relativisent le manichéisme de la lutte entre les Nazis et les Alliés au centre du film et consubstantiel de représentations classiques du cinéma hollywoodien (82).

- 7 Dans le cinquième chapitre, David Roche développe la dimension théâtrale de l'œuvre de Tarantino. Usant des entrées en scène de personnages, dont Hans Landa (Christoph Waltz) dès l'ouverture du film, proposant des espaces clos multiples filmés en plans d'ensemble souvent frontaux, et privilégiant une expressivité marquée du jeu des acteurs (Christoph Waltz trônant en bonne place), *Inglourious Basterds* joue d'une certaine théâtralité. Cette dernière met en évidence l'artificialité des situations représentées à l'instar des références intertextuelles. Mais plus encore : « Le jeu de rôles est à la fois un thème et un enjeu narratif du cinéma de Tarantino » (99). De nombreux personnages jouent ainsi des rôles à l'intérieur de l'espace diégétique (Hans Landa, le chasseur de Juifs devenant même un improbable allié à la fin du film) qui prend la dimension du *theatrum mundi*.
- 8 Dans le sixième et dernier chapitre, l'auteur interroge la représentation de la violence inhérente au film et plus largement au cinéma de Quentin Tarantino. Dans *Inglourious Basterds*, film de guerre assumé, la mise à mort est un spectacle « nécessaire » et même apprécié, notamment par les Basterds. Pourtant, comme l'indique David Roche, « la violence demeure une attraction problématique dans le cinéma de Tarantino » (105). Prêtant une attention extrême à la forme audiovisuelle des représentations de la violence dans le film, l'auteur en souligne la dimension effectivement problématique, dans le sens où cette forme met à distance l'acte même. La rupture stylistique (montage tout à coup plus rapide, mouvement de grue s'éloignant de la scène) qui accompagne, par exemple, la mise à mort de l'officier allemand sous les hourras des Basterds, souligne ainsi plus encore l'artificialité de la représentation. De même, lors de la projection du film de propagande *La Fierté de la nation*, les réactions contrastées d'un Hitler jubilant et d'un Zoller (Daniel Brühl) dépité montrent l'ambiguïté des interprétations face à des images violentes et prennent en compte le rapport singulier que le spectateur peut entretenir avec elles selon sa propre expérience. La violence chez Tarantino n'est pas seulement un enjeu spectaculaire, qui pourrait se penser sous le mode ludique et gratuit, elle est fondamentalement dramaturgique. De plus, elle oscille entre représentation excessive et retenue selon une éthique propre à Tarantino. David Roche souligne ainsi : « les scènes problématiques aux plans moral ou politique optent pour la retenue, celles qui le sont moins peuvent céder à l'excès » (113). Mettant en évidence les fins ambiguës du cinéaste, l'auteur pointe enfin le caractère paradoxal de la position éthique de Tarantino face à la violence : « Dans *Inglourious Basterds*, la cicatrice qu'inflige Raine à Landa ne fera pas oublier que l'abject officier nazi est parvenu à sortir vainqueur grâce à sa trahison » (115). La violence infligée, entorse revendiquée et assumée à l'éthique du soldat américain, n'est qu'un soulagement cathartique temporaire et finalement vain.
- 9 Dans une courte conclusion intitulée « Peut-on rire de tout ? », David Roche s'intéresse au comique tarantinien. Creusant le sillon de l'esthétique du « recyclage » et de la « récréation » propre au cinéaste, l'humour à l'œuvre dans l'univers de Tarantino

permet ainsi de déconstruire les modèles, de les détourner, de les tourner en ridicule, sous le mode ironique et parodique. Mais plus encore, selon Roche, l'humour tarantinien va plus loin puisqu'il pousse le spectateur à s'interroger, de manière réflexive, sur le rire même dans certaines situations. Peut-on rire du spectacle de la mise à mort d'un homme... nazi, fût-il ? C'est la question que soulève paradoxalement, selon l'auteur, l'utilisation du comique dans *Inglourious Basterds*.

- 10 Au long de ces 144 pages bien documentées, où les principaux ouvrages déjà écrits sur Tarantino sont convoqués, David Roche nous éclaire sur les enjeux poétiques, esthétiques, politiques et éthiques d'un cinéaste suscitant de nombreux débats idéologiques et nous rappelle que l'enjeu de la forme, au cinéma, est primordial pour bien interpréter le fond. Fin spectateur et analyste des images, récits et thèmes du cinéaste, l'auteur nous donne à voir un Tarantino à la richesse passionnante, fabricant d'images où la réflexivité permet leur remise en question permanente et où la dimension ludique, présente, est souvent mise à distance, questionnée. Les représentations tarantiniennes sont ainsi abordées par de nombreux prismes qui mettent en avant l'idée centrale d'un recyclage des formes, des genres, des récits qui sont la marque de fabrique d'un cinéaste tout à la fois maniériste mais aussi résolument politique.

AUTEURS

JULIEN ACHEMCHAME

Université Paul Valéry – Montpellier 3/RIRRA21