

**Université de Montréal**

**« Cool crime films »: tendance cool de la représentation de la  
criminalité dans le cinéma des années quatre-vingt-dix**

par Louis-Philippe Hamel

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,  
Faculté des arts et des sciences.

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de  
l'obtention du grade de M.A. en études cinématographiques

Août 2017

© Louis-Philippe Hamel, 2017

**Université de Montréal**  
**Faculté des études supérieures**

ce mémoire intitulé:

« Cool crime films »: tendance cool de la représentation de la criminalité  
dans le cinéma des années quatre-vingt-dix

présenté par:

Louis-Philippe Hamel

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Richard Bégin

Directeur de recherche

Joëlle Rouleau

Présidente-rapporteure

Bernard Perron

Membre du jury

## ***Résumé:***

Durant les années quatre-vingt-dix, un nombre important de films de crime marqués d'une relation particulière à la «coolness» sont apparus sous l'impulsion d'une poignée d'exemples «majeurs», permettant ainsi l'institution au fil de la décennie d'une «tendance cool» au sein du «genre». Ce fut tant grâce à leurs personnages criminels—arborant plus consciemment que jamais une attitude et une esthétique cool—qu'à une volonté d'explorer divers procédés de mise en forme garants d'une certaine «coolness» que le cinéma de Quentin Tarantino, de Joel et Ethan Coen, de David Lynch, de Steven Soderbergh et de Jim Jarmusch se présentait alors comme fer de lance d'une telle tendance. Tout en offrant une perspective historique sur le concept du «cool» et sur le film de crime en tant que genre, la présente étude suggère d'analyser la relation du cinéma du crime des années quatre-vingt-dix à la «coolness»—telle que représentée tant à travers ses personnages criminels qu'à travers l'organisation de ses matériaux cinématographiques.

**Mots clés:** cool, «coolness», protagoniste criminel, gangster, film de crime, Quentin Tarantino.

## ***Abstract:***

During the nineteen-nineties, an important number of crime films marked by a distinctive relationship to coolness started to appear under the influence of a handful of “major” examples, thus allowing the establishment of a “cool tendency” within the “genre”. It was as much thanks to their criminal characters—who, in a very conscious manner, displayed cool attitudes and aesthetics—as to their willingness to explore miscellaneous structural elements that could be viewed as cool that the cinema of Quentin Tarantino, Joel and Ethan Coen, David Lynch, Steven Soderbergh and Jim Jarmusch spearheaded this tendency. By offering an historical perspective on the concept of cool and on the crime film as a genre, this study suggests an analysis of the relationship between the cinema of crime of the nineteen-nineties and coolness—as depicted through its criminal characters and through the organisation of its cinematographic materials.

**Keywords:** cool, coolness, criminal protagonist, gangster, crime film, Quentin Tarantino.

<b><i>Introduction</i></b>	<b><i>1</i></b>
Quand le «cool» rencontre le film de crime	1
Réfléchir le «cool»: une (brève) revue de la littérature	7
<b><i>Chapitre 1: Le bagage du cool</i></b>	<b><i>11</i></b>
Un «nouveau» sens figuré	11
Une origine conceptuelle jazzée	12
L'archéologie du cool	14
Une ré-appropriation caucasienne	17
Le «hip», un concept cousin	19
La rencontre du cool et du courant dominant	22
Le Cool au cinéma	25
Cool et Criminalité	29
<b><i>Chapitre 2: Du film de crime au «cool crime film»</i></b>	<b><i>34</i></b>
Quelques considérations génériques	34
Criminels muets et «coolness» anachronique	37
La décennie du gangster écranique	40
Le film noir et son époque	44
La voie du renouveau: un détour par l'Europe	49
Les années du flic, du vengeur et du «loser»	52
De la régression à la postmodernité	57
<b><i>Chapitre 3: La décennie du «cool crime film»</i></b>	<b><i>61</i></b>
Un courant dominant plus cool que jamais	61

La «coolness» d'un cinéma du crime... de la différence	63
La «coolness» criminelle: une province du cinéma indépendant?	68
Tarantino et la quintessence du criminel cool	72
Le «tarantinesque élargi»	77
<b><i>Chapitre 4: Une question de style</i></b>	<b>83</b>
Un «effet Tarantino»	83
Film de crime et exploration des éléments plastiques du cinéma	87
Un cinéma de la conscience générique	92
Nouvelles modalités, nouvelles perspectives	97
<b><i>Conclusion</i></b>	<b>103</b>
Qu'est-ce donc alors que le «cool crime film»?	103
La mort du cool?	108
<b><i>Bibliographie</i></b>	<b>113</b>
<b><i>Filmographie</i></b>	<b>118</b>

## *Introduction*

### **Quand le «cool» rencontre le film de crime**

À l'aube d'une escapade en voiture qui le placera directement en violation de ses conditions de remise en liberté—et accompagné de son amante Lula Fortune—Sailor Ripley célèbre la fin de son incarcération au club Hurricane. Alors qu'ils dansent fougueusement et lascivement sur un air de «speed métal», les amoureux s'éloignent momentanément l'un de l'autre dans la frénésie de leurs mouvements—et un jeune homme s'interpose entre eux, approchant agressivement Lula qu'il se met à frôler délibérément. D'un geste autoritaire, Sailor interrompt les musiciens pour défendre l'honneur de sa dulcinée, visiblement irritée par le nouveau venu. Défiant, ce dernier insulte la tenue vestimentaire de Sailor: « You look like a clown in that stupid jacket ». Son accoutrement représentant pour lui plus qu'un seul appareil, Sailor rétorque sans broncher: « This is a snakeskin jacket. And for me it's a symbol of my individuality and my belief in personal freedom ». Sous les traits de Nicolas Cage, Sailor reconduira à quelques reprises ce leitmotiv dans le *Wild at Heart* de David Lynch (1990) afin d'accorder sa toilette clinquante à une philosophie du contre-courant.

Dans le *Goodfellas* qu'il a réalisé la même année (1990), Martin Scorsese invite son spectateur à visiter pour une énième fois son New York bien aimé, avec une histoire qui débute dans le quartier de Brooklyn Est en 1955: en ce temps et ce lieu, un jeune Henry Hill observe avec admiration les gangsters de son voisinage, sortant au ralenti de leurs voitures de luxe. Interprété à son jeune âge par Christopher Serrone, Henry manifeste explicitement cette admiration dès la première ligne de la voix off qui viendra ponctuer le récit du film, déclamée par le Ray Liotta qui interprète la version adulte du même personnage: « As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster. To me, being a gangster was better than being president of the United States ». Face à cet engouement, c'est avec peu de surprise qu'on verra Henry se tailler une place très jeune dans l'entourage de ses idoles, se condamnant ainsi lui-même à ce gangstérisme qu'il adule. Après avoir perpétré pour ses nouveaux supérieurs son premier acte criminel en incendiant pendant la nuit quelques voitures stationnées, il se présente fièrement au seuil du logement familial dans un complet beige, assorti d'une chemise et d'une cravate dans les mêmes tons et de chaussures noires reluisantes. Les bras tendus, il s'exclame à

sa mère qui lui ouvre la porte « Hi mom! What do you think? ». Avec dédain, elle lui répond: « My God! You look like a gangster! ».

Même s'ils affichent d'importantes différences pouvant suggérer une classification générique divergente, les films de Lynch et de Scorsese ci-haut mentionnés prennent tous deux le pari de positionner en guise de protagonistes des personnages criminels. Ainsi, bien que Sailor et Lula incarnent des figures d'amants criminels en fuite alors qu'Henry incarne la figure du gangster, l'exploration à travers chacun de ces personnages du thème de la criminalité place ces deux oeuvres sous la vaste coupe du «film de crime». Si cette catégorie est parfois abordée comme un genre à part entière, il est plus fréquent que les théoriciens qui se préoccupent de questions génériques se penchent individuellement sur les quelques genres mieux établis qu'on pourrait lui subordonner en tant que ses sous-genres (Leitch 2002, p.1): comportant tant l'avantage que l'inconvénient d'inclure tout film représentant le phénomène criminel, le «film de crime» englobe tout autant le film policier (ou le film de détective) qui observe le crime du point de vue des agents de la loi, que le film de gangster qui observe de l'intérieur la structure d'une organisation criminelle. Plus encore, il comprend également les films de genres plus ambivalents comme le «thriller» ou le «film noir»—et ses divers descendants «néo-noirs»—qui peuvent tout aussi bien adopter l'un ou l'autre de ces points de vue, voire illustrer les deux simultanément.

Cette propension du film de crime à l'inclusion peut devenir problématique quand vient le moment d'en définir les limites, puisque sa seule exigence de dépeindre la criminalité peut dans certains cas le pousser à intégrer en son sein des exemples individuels provenant de genres tout autres, sous la seule condition que ces films contiennent un personnage criminel ou la représentation d'un crime. Finalement, il s'agirait également d'une catégorie qui peut tout aussi bien réunir les films qui optent pour une approche sérieuse ou dramatique—voire, tragique—que ceux qui optent pour une approche dérisoire ou comique. Tant dans ces oppositions entre les points de vue de la loi et du crime qu'entre les modes dramatique et comique, on remarque d'emblée que le «genre» du film de crime rassemble des objets qui ont parfois une nature diamétralement opposée. Or, déjà la posture criminelle des protagonistes des deux exemples ci-haut évoqués confère à ces films une parenté que n'ont pas tous les films de crime. Ce positionnement qui octroie implicitement aux criminels le point de vue principal du récit contribue à les rendre nuancés et multidimensionnels—tout en suggérant une mesure de sympathie qui rendrait potentiellement attachants ces êtres que le cinéma cantonne

habituellement dans une position de «méchant». À cause de leurs protagonistes, ces films appartiennent à la variante plus précise du «film de criminel(s)»—qui peut elle aussi tout autant intégrer plusieurs spécimens de différents genres consacrés, pour autant qu'ils se concentrent sur un (ou des) protagoniste(s) criminel(s).

En outre, sortis en 1990, *Wild at Heart* et *Goodfellas* marquent tous deux un changement de l'approche de la représentation de la criminalité pour leurs réalisateurs respectifs. Par exemple, si David Lynch illustre bel et bien le phénomène dans son précédent *Blue Velvet* (1986), il le tenait à distance en l'illustrant par le regard extérieur du personnage de Jeffrey Beaumont (interprété par Kyle McLachlan), un jeune universitaire se voyant octroyé par le récit une posture de détective alors qu'il tente d'élucider le mystère entourant la découverte d'une oreille tranchée. S'il est fasciné par la chanteuse de cabaret Dorothy Vallens qui gravite autour de la pègre locale (sous les traits d'Isabella Rossellini), les criminels eux-mêmes ne sont jamais présentés sous un jour favorable. Même que le chef de la bande—le mémorable Frank Booth qu'interprète Dennis Hopper—s'avère un véritable psychopathe pervers, instable et monstrueux. *Blue Velvet* est donc un «film de crime», mais pas un «film de criminel(s)». Pour sa part, si la filmographie de Martin Scorsese offrait déjà en 1990 plusieurs exemples de «film de criminel(s)»—parfois fort originaux, comme *Taxi Driver* (1976), *The King of Comedy* (1982) et même dans une certaine mesure *After Hours* (1985)—il faut remonter dix-sept ans avant *Goodfellas* pour débusquer avec *Mean Streets* (1973) une autre oeuvre du genre mieux défini du film de gangster. Dans celui-ci, on suit sur quelques jours les péripéties du jeune Charlie (Harvey Keitel), qui tente tant bien que mal de se tailler une place parmi les gangsters du quartier de la Petite Italie New-Yorkaise, mais voit ses efforts freinés par sa personnalité trop bonasse et par les embûches que lui pose son ami trouble-fête Johnny Boy (Robert De Niro). Le statut de petits truands constamment sans le sou des protagonistes, la courte période sur laquelle se déroule le récit ainsi que nombre de différences formelles flagrantes sont autant de caractéristiques qui distinguent les approches divergentes empruntées par le réalisateur au coeur de ces deux films de gangster.

Mais le recul qu'on a désormais face à la décennie qu'ils inaugurent nous permet de remarquer que *Wild at Heart* et *Goodfellas* ne marquent pas qu'un seul changement d'approche de la part de leurs cinéastes respectifs: ils entament une tendance du film de crime—et plus particulièrement du «film de criminel(s)»—qui se doublera tout au long des années quatre-vingt-



dix d'une relation toute particulière au concept du «cool». Universellement reconnaissable, ce terme s'est notamment déraciné de son anglais d'origine pour s'implanter dans le lexique populaire d'un éventail de langages—dont le français—au point de n'être devenu pour plusieurs qu'un seul «tic verbal» ne visant qu'à exprimer l'approbation (Gioia 2009, p. 1). D'ailleurs, il est rare que ceux qui l'utilisent se sentent le besoin de l'expliquer, assumant que tout un chacun en saisit à tout le moins la connotation éminemment positive. Or, comme le remarquent Pountain et Robbins dans leur essai fondateur de l'exploration du «cool»: « (...) the word *cool* is not merely another way of saying 'good'. It comes with baggage (...) » (2000, p. 32). Ce bagage aux accents tout aussi rebelles et anticonformistes que charismatiques et stylisés aurait émergé dans la culture jazz contemporaine à la Deuxième Guerre Mondiale—et aurait continué à s'instituer et à se redéfinir durant tout le reste du vingtième siècle, s'accrochant particulièrement à la jeunesse à cause de certaines affinités du «cool» au phénomène de l'adolescence (Danesi 1994).

En outre, même si comme l'établissent Pountain et Robbins « [f]ashion is the court in which Cool displays itself (...) » (2000, p. 22), le concept touche bien plus que le seul fait vestimentaire. Cela dit, on peut déjà en saisir une partie de l'essence à travers l'importance conférée au vêtement dans les deux extraits décrits plus haut. Toutefois, le fait que Sailor et Henry aient une vision aussi divergente du rôle de leur garde-robe permet également de souligner une des premières difficultés à cerner le «cool»—à savoir, qu'il peut bien souvent s'incarner tout autant dans une chose que dans son contraire. Pour Sailor, c'est grâce à l'originalité de sa veste en peau de serpent que s'illustre sa «coolness», ce trait lui permettant d'affirmer son individualité. Pour Henry, son complet lui confère le «cool» qu'il reconnaît chez les gangsters qu'il idolâtre en représentant en quelque sorte leur «uniforme». De plus, l'adoption d'une tenue vestimentaire d'un tel sérieux constitue pour le jeune Henry une manière d'accéder plus rapidement à l'univers des adultes alors que celle (beaucoup plus ludique) d'un Sailor déjà adulte lui permet de garder contact avec sa jeunesse, un double mouvement que permet la «coolness» (*Ibid*, p. 21).

La réaction quelque peu méprisante de la mère d'Henry face à son habillement représente quant à elle la réaction traditionnelle des instances moralisatrices du courant dominant face au phénomène du «cool»—celui-ci effrayant ceux qui ne font que l'observer de l'extérieur, leur incompréhension pouvant, dans une logique morale tenant du religieux, les mener jusqu'à le condamner comme potentiellement démoniaque (Harris 1999, p. 45). Pour sa part, Sailor n'a pas

à affronter dans la scène ci-haut décrite un tel jugement puisqu'il se trouve dans un club peuplé de ses pairs amateurs du groupe de «speed métal» Powermad. Or, on peut s'imaginer que cette scène représenterait un véritable cauchemar pour les «bons citoyens bien pensants» toujours prompt à condamner le «cool»—qui y percevraient probablement un véritable repaire de délinquance juvénile. Si la musique s'avère un baromètre efficace pour cerner la «coolness», le «heavy métal» est un genre musical dont la consommation est d'entrée de jeu infusée d'une grande dimension «cool»—puisque'il s'adresse explicitement à des marginaux, qui s'estiment souvent laissés pour compte par les autres sous-genres de la musique populaire. Sous une perspective tenant plus à la popularité qu'à la marginalité—des facettes qui, bien que paradoxales, sont toutes deux garantes de «coolness»—on pourrait mentionner que suite à l'altercation avec le jeune homme venu interrompre leur danse, Sailor chante à Lula la ballade « Love Me (Treat Me Like a Fool) »—une pièce fort populaire rendue célèbre par Elvis Presley au début de sa carrière, soit au moment où il était ce véritable avatar du «cool» qui séduisait la jeunesse et effrayait les adultes qui voyaient en lui une influence corruptrice et impudique (Danesi 1994, p. 19). Ainsi, la «coolness» du «King» peut dans une certaine mesure déteindre sur Sailor, qui l'émule tant en interprétant sa musique qu'en adoptant ses maniérismes.

D'autre part, l'éventail des goûts musicaux de Sailor et Lula—qu'insinue déjà leur attachement tant à Powemad qu'à Elvis Presley—démontre qu'ils semblent plus enclins à apprécier la «coolness» en elle-même qu'un seul genre musical qui s'évertuerait à l'incarner—ce dont on peut également témoigner lorsqu'on les voit au début de leur virée dansoter nonchalamment dans leur voiture sur un air *jazzé* dominé par une basse et un piano très «cool». Dans *Goodfellas*, si la musique (rarement diégétiquement justifiée) vise à enraciner les différentes scènes du film dans le «présent» de la diégèse—soit entre le 1955 du début et le 1980 de la fin—elle n'en capitalise pas moins sur la «coolness»: sa trame sonore évoque tant le «cool» des «crooners» comme Tony Bennett, Dean Martin et Bobby Darin que celui des rockers «hip» comme les Rolling Stones, Cream, Eric Clapton, The Who, George Harrison et bien d'autres encore. On pourrait analyser longuement le «cool» que canalise ces deux seuls films de crime (et de criminel[s]) du tout début de la décennie, mais puisque cette dernière regorge d'exemples qui embrassent plus fortement les uns que les autres cette association au concept, il demeurera plus productif de ne les considérer que comme une entrée en matière.

D'ailleurs, dès qu'on considère l'existence d'une vague de «films de crime *cool*» dans les années quatre-vingt-dix, si les noms de David Lynch et de Martin Scorsese ne manqueraient pas d'apparaître dans une liste des réalisateurs ayant permis de l'instituer, ni l'un ni l'autre ne serait celui qui en occuperait le sommet. Celui-ci serait plutôt Quentin Tarantino. Si le statut «cool» du cinéaste parmi tous les cinéastes à qui l'épithète colle le plus instinctivement à la peau transcende la seule catégorie du «film de crime», son association constante à ce dernier au cours des années quatre-vingt-dix témoigne de l'importance du concept au sein de ce «genre». Ayant si organiquement assimilé le mot à son propre vocabulaire, ce véritable cinéaste de la citation s'est fait le chantre de la «coolness» dès son arrivée sur la scène avec *Reservoir Dogs* en 1992—moment où il s'est imposé le mandat de diffuser haut et fort à travers ses films ce qu'il identifie lui-même comme «cool», fréquemment par des emprunts à un cinéma assimilé à travers de grands élans cinéphiliques. Or, si cette filiation entre le cinéaste et le «cool» est d'emblée reconnue—le terme l'accompagnant parfois même dans la littérature aux prétentions les plus scientifiques et académiques—on s'extrait le plus souvent à la tâche d'explicitier le concept qui se cache derrière le mot. Par exemple, même s'il évoque le «cool» à même le titre de son essai journalistique *Quentin Tarantino: the Cinema of Cool* (1995), Jeff Dawson ne tente pas une seule fois d'expliquer ce que celui-ci signifie réellement.

Témoignant bien de l'implantation du mot dans notre langue, la littérature francophone qui se penche sur le réalisateur fait également parfois utilisation du terme. Dans *Réinventer le film noir: Le cinéma des frères Coen & de Quentin Tarantino*, Helen Faradji l'évoque à quelques reprises, notamment en soulignant que la trame sonore rock 'n roll que choisi dans son *Reservoir Dogs* le cinéaste rend ses personnages « encore plus *cool*, plus impressionnants, plus grands que nature » (2009, p. 135). Lorsqu'elle utilise le mot, l'auteure le met en italique afin de s'extraire à la tâche d'approfondir un concept de plus, alors que ceux qu'elle choisit d'explorer le sont de belle façon. Peut-être que Nicolas Vieillescazes serait celui qui s'aventurerait le plus près de tracer une définition du «cool» qu'illustre le cinéaste: après une déclaration à l'effet que « [ce que] Tarantino ressuscite dans ses personnages, c'est un mot d'ordre, une attitude ou un idéologème qui produit une miraculeuse synthèse des années 1950-1970 américaines: être *cool* » (2013, p. 7), il décrit divers éléments d'une culture populaire qu'il rattache au «cool», mais ne finit toutefois qu'à en tracer sa propre définition—qui collera opportunément aux personnages des *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction* (1994) qu'il analyse. L'auteur n'appuie pas son

exploration du concept sur une littérature de plus en plus abondante—souvent scientifique—ayant traité de «coolness». Peut-être plus par providence que par coïncidence, c'est principalement au cours des mêmes années quatre-vingt-dix qui voient s'afficher un goût grandissant pour le «cool» au sein du cinéma du crime qu'aura émergé cette littérature—ces deux phénomènes témoignant potentiellement du fait qu'à cette époque, le concept était mûr à être validement embrassé comme objet de réflexion.

## Réfléchir le «cool»: une (brève) revue de la littérature

Dans deux articles rédigés au cours de «l'âge d'or du cool» auquel faisait allusion le «1950-1970» de Nicolas Vilellescazes (soit en 1966 et en 1973), l'historien de l'art Robert Farris Thompson retraçait déjà certaines racines du concept dans une «esthétique» qui encadrait selon lui depuis plusieurs siècles diverses civilisations de l'Afrique de l'Ouest et de l'Afrique Centrale. Lorsque les premières grandes études sur le «cool» commenceront à apparaître au début des années quatre-vingt-dix, ce sont sur les descendants déracinés de ces peuples—soit les Afro-Américains—que se concentreront celles-ci: dans *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America* (1992), Richard Majors et Janet Mancini-Billson associent la «posture cool» à la masculinité afro-américaine—représentant une stratégie d'adaptation à l'adversité, « (...) that many black males use in making sense of their everyday lives » (p. xi). Cette «pose» typiquement noire et masculine deviendra l'objet d'études subséquentes qui renforceront leur thèse—dont le *What Is Cool?: Understanding Black Manhood in America* de Marlene Kim Connor (1995) et le *We Real Cool: Black Men and Masculinity* de bell hooks (*sic.*, 2004).

En 1993, ce sera plutôt au mouvement typiquement caucasien de la «Beat Generation» qu'Herbert Gold accolera l'épithète «cool», en en racontant l'histoire dans *Bohemia: Digging the Roots of Cool*. L'année suivante, c'est à l'adolescence que le rattache Marcel Danesi dans *Cool: The Signs and Meanings of Adolescence*—ou, plus spécifiquement au «teenagerhood», soit la catégorie spécifiquement humaine, «socialement construite» en Occident au cours des dernières décennies, qui se surimpose à l'adolescence en tant que période physiologiquement marquée par la puberté, au cours de laquelle s'affichent « (...) the psychological behaviours that are characteristic of all primates (...) » (1994, p. 6). Et en cette même année 1994, Peter N. Stearns

étendra le «cool» à bien plus que la seule «Beat Generation» ou même qu'à la déjà vaste adolescence pour le définir dans son *American Cool: Constructing a Twentieth-Century Emotional Style* comme principe structurant de toute la «culture émotive» du vingtième siècle— puisque le «American Cool» qu'il circonscrit aurait pris le pas dès la fin de la Première Guerre Mondiale au «style émotionnel» Victorien (1994, p. 2). Ramenant le concept à une plus petite échelle, lorsque Thomas Frank écrit en 1997 *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* l'auteur dresse une chronique des années soixante au cours desquelles les spécialistes du milieu de la publicité auraient adopté le «cool» pour transformer en art une pratique jusqu'alors considérée scientifique. En y développant le concept du «hip consumerism», Frank décrit un mode de consommation motivé par un dégoût envers le courant dominant de la société de masse (1997, p. 26-27).

Avec *Cool Rules: Anatomy of an Attitude* (2000) Dick Pountain et David Robbins auront signé le point d'orgue de la première grande décennie de l'étude du «cool»: d'emblée, ils y remarquent que lorsque les auteurs des cinq principaux ouvrages plus haut évoqués étudient le «cool» à travers la loupe de leur propre domaine, « (...) it feels as though they are writing about five different 'cools' » (2000, p. 11). Cette observation sert de point de départ à une analyse historico-culturelle du phénomène—succincte mais englobante—qui présente un vaste portrait rassemblant ces différents «cools» sous la coupole d'une «catégorie culturelle à part entière» (*Ibid*). Au vingt-et-unième siècle, la tendance à tracer l'histoire du «cool» qu'auront entamé ces auteurs sera adoptée par plusieurs de leurs successeurs, comme Lewis MacAdams, qui en 2001 publie *The Birth of the Cool: Beat Bebop and the American Avant-garde*—un ouvrage qui, comme l'indique son titre emprunté à un album de Miles Davis, se concentre sur les premières décennies d'un «cool» qu'il décèle dans les avant-gardes artistiques américains ayant émergé depuis l'après-Deuxième Guerre. En 2004 dans *Hip: The History*, John Leland élargit du dix-neuvième siècle au présent les marges temporelles de son étude du «hip»—un concept si connexe au «cool» que son histoire incorporera pratiquement toute celle que racontait trois ans auparavant MacAdams. Et si en 2009 Ted Gioia propose à nouveau de restreindre son étude historique du concept à sa période fondatrice dès un titre qui paraphrase à nouveau Miles Davis—soit *The Birth (and death) of the Cool*—la thèse principale de l'auteur s'articule plutôt autour de la «mort» que contient entre parenthèses le même titre. Ainsi, en plus d'approfondir trois

figures centrales au développement du «cool jazz», il y soutient que le «cool» lui-même aurait, depuis les années quatre-vingt-dix qui se permettent de le réfléchir, commencé à s'essouffler.

Cette thèse sera toutefois mise à l'épreuve par la prolifération d'une littérature qui confère au «cool» une importance primordiale au vingt-et-unième siècle: par exemple, dans son massif *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information* (2004), Alan Liu l'identifie comme posture par défaut du «travailleur de la connaissance»—qui «traite» une «connaissance» réduite par le fait numérique à n'être qu'une forme d'information. Pour l'auteur, la «tribu du cubicule» (2004, p. 292) à laquelle appartiennent ces travailleurs se définirait par le cri de ralliement « We work here, but we're cool » (*Ibid*, p. 76). Mais c'est sans doute le domaine du marketing qui porte depuis les deux dernières décennies l'attention la plus vorace au concept du «cool»—qui pour plusieurs observateurs constituerait le Saint Graal de la mise en marché d'un produit: du *Chasing Cool: Standing Out in Today's Cluttered Marketplace* de Noah Kerner et Gene Pressman (2007) au *Cool: How the Brain's Hidden Quest for Cool Drives Our Economy and Shapes Our World* (2015) de Steven Quartz et Anette Asp, le domaine du marketing aura su s'approprier un concept faisant appel à la rébellion et à la quête d'individualité du consommateur qu'ils étudient. Tenants de la douteuse «science» du «neuromarketing», Quartz et Asp vont jusqu'à suggérer que l'instinct rebelle si central au «cool» trouverait sa source dans des impulsions cérébrales que possèdent tant l'humain que son plus proche parent, le chimpanzé (2015, p. 25). Outre ces ouvrages, depuis le tournant du même vingt-et-unième siècle le «cool» a également fait l'objet de nombre d'articles de ce champ d'étude, comme « A Theory on the Origins of Coolness » (2000) de Kathleen A. O'Donnell et Daniel L. Wardlow, « An Analysis of the Concept of Cool and its Marketing Implications » (2002) de Clive Nancarrow, Pamela Nancarrow et Julie Page, « Consuming Cool: Behind the Unemotional Mask » (2010) de Russell Belk, Kelly Tian et Heli Paavola, « Coolness: An Empirical Investigation » (2012) de Ilan Darnimrod *et al.*, « “Wow! It's cool”: the meaning of coolness in marketing » (2013) de Kaleel Rahman et « What Makes Things Cool? How Autonomy Influences Perceived Coolness » (2014) de Caleb Warren et Margaret C. Campbell.

Plus de quinze ans après que Pountain et Robbins aient postulé leur remarque sur la différence des «cools» que dépeignent les différents auteurs ayant traité du concept, on peut toujours se demander si le «cool» dont parlent chacun d'eux est compatible à celui que décrivent leurs pairs. Les termes mêmes qu'ils utilisent pour le circonscrire soulèvent déjà cette

interrogation: Robert Farris Thompson parle d'une «esthétique», Richard Majors et Janet Mancini Billson d'une «posture» («cool pose»), Peter N. Stearns d'un «style émotif» («emotional style»), Dick Pountain et David Robbins d'une «attitude», Jean-Marie Durand d'une «sensibilité» (2015), Alan Liu pointe vers un «ethos», Marcel Danesi vers une «symbologie»... En outre, même si plusieurs auteurs reconnaissent l'existence d'un fort lien entre le cool et le cinéma, il ne semble pas encore exister d'étude consacrée spécifiquement au «cinéma du cool». De ce fait, le lien entre le «cool» et le «film de crime» demeure également un territoire pratiquement vierge. De plus, même si le nom de Tarantino apparaît pratiquement aussi fréquemment dans la littérature sur le «cool» que le terme lui-même apparaît dans les écrits qui le concernent, la relation entre le cinéaste et la «coolness» n'y est pas plus approfondie—la seule évocation de son nom ne témoignant généralement que de la continuité de l'existence du concept durant les années quatre-vingt-dix où il a entamé son oeuvre.

Afin de détailler comme son titre le promet « Le bagage du cool », c'est jusqu'à cette décennie que le premier chapitre explorera l'histoire de la «coolness»: à travers celle-ci seront éventuellement mis en lumière les points de contact du «cool» avec le cinéma et avec la criminalité. Par contre, c'est le deuxième chapitre—« Du film de crime au “cool crime film” »—qui explorera le lien qui unis explicitement le «cool» au film de crime, spécifiquement par une analyse des grandes tendances de la représentation du personnage criminel au fil des différentes époques du «genre». Où ce chapitre se conclura aux années quatre-vingt-dix, ce sera le suivant —« La décennie du “cool crime film” »—qui analysera la «coolness» de la représentation du personnage criminel à cette époque particulière. Finalement le quatrième et dernier chapitre, « Une question de style », se penchera non pas sur la «coolness» des personnages représentés à l'écran, mais sur celle des divers procédés cinématographiques de mise en forme qui en encadreront l'illustration au sein du film de crime à tendance «cool» des années quatre-vingt-dix. Puisque la «forme moderne du cool» est abondamment reconnue comme ayant été incubée aux États-Unis—et qu'à travers le monde on continue à percevoir les Américains comme détenteurs par excellence de cette sensibilité (voir Dinerstein, dans Fellner *et al.* 2014, p. 27)—la présente recherche se concentrera sur une étude des manifestations américaines tant du «cool» que du film de crime. Et puisque le terme fait désormais virtuellement partie de la langue française, les guillemets de distanciation jusqu'ici utilisés pour l'encadrer seront abandonnés—et ce dès l'exploration de l'histoire du concept qui suit dans les prochaines pages.

# *Chapitre 1: Le bagage du cool*

## **Un «nouveau» sens figuré**

Au fil du dix-neuvième siècle, les utilisations littéraires du terme «cool» pourraient laisser croire qu'il était à l'époque fréquemment insufflé d'une connotation carrément négative (Gioia 2009, p. 46). Cependant, dans un article intitulé « Negro English » publié en 1884, James Harrison rapporte que l'interjection « Dat's cool! » signifiait déjà « good, fine or pleasing » (dans Tirro 2008, p. 13-14): c'est en se penchant sur la culture afro-américaine qu'on découvre assez tôt une dimension positive au mot, alors que certains perçoivent celle-ci comme étant issue de la concrétisation du concept que le terme sous-tend. Évoquant une telle «transformation positive», Ted Gioia croit au résultat d'un « étrange volte-face dans l'esprit moderne » survenu vers 1950, soit opportunément autour du moment des sessions d'enregistrement du *Birth of the Cool* de Miles Davis (2009, p. 2). Pour d'autres, au cours des dernières décennies le terme serait désormais réduit à cette dimension positive, devenant une seule expression d'approbation lui conférant une nouvelle posture qui témoigne plus de la dilution du concept que de sa concrétisation. Si les témoignages d'utilisations positives du terme se font rares entre 1884 et le début des années trente, c'est principalement parce que le mot se diffuse alors presque uniquement dans une culture populaire, orale et afro-américaine—autant de facteurs qui, à l'époque, en font une culture qui ne cherche aucunement à être «enregistrée». Puis, en 1935 l'anthropologue afro-américaine Zora Neale Hurston répertorie dans *Mules and Men* quelques quatre occurrences du terme dans des variantes de l'expression—positive—« what makes it [so] cool (...) ». Cela dit, ailleurs dans cet ouvrage qui compile les résultats d'une recherche sur les récits folkloriques afro-américains effectuée en Floride entre 1928 et 1932, le mot «cool» apparaît plus d'une quinzaine de fois. La plupart de ses utilisations sont littérales, mais la fraîcheur qu'il évoque étant souvent liée au repos, le contexte des «légendes» dans lesquelles il apparaît—une époque où l'Afro-Américain vit sous le joug de l'esclavage—confère déjà à celle-ci une connotation éminemment positive.

Or dans la conscience collective, l'univers du jazz—important pan de la culture populaire afro-américaine qui existe déjà dans des paradigmes favorisant son «enregistrement»—sera



plutôt celui qui consacra le terme. Plusieurs identifient le saxophoniste Lester Young—qui s’est affiché sur la scène principalement à partir des années trente—comme *le* pionnier de l’utilisation d’un mot auquel il aurait infusé une dimension «hip» (Gioia 2009, p. 72). Dans le documentaire *Song of the Spirit* de Bruce Frederickson (1988), son biographe Douglas H. Daniels appuie cette position en alléguant qu’il aurait inventé l’expression «That’s cool» (dans MacAdams 2001, p. 19). Le saxophoniste Jackie McLean confirme: « Anyone who tells you otherwise is bullshitting, (...) Lester Young was the first » (*Ibid*). Faisant table rase de près de 50 ans d’utilisation du terme, c’est avec un certain succès que la culture jazz a réclamé comme sienne l’origine même du mot. L’efficacité de ce détournement souligne la prégnance de cette culture, non seulement dans le contexte de l’établissement d’une expression populaire, mais plus encore dans celui de la construction d’un véritable concept.

## Une origine conceptuelle jazzée

« *Birth of the Cool* came to symbolize the style and attitude of an era. And Miles Davis, with his “clean as a motherfucker” custom-tailored suits, his Picasso-like “cold flame,” his “take no prisoners” approach to the work, came to epitomize its art. »

Lewis MacAdams, *The Birth of the Cool: Beat Bebop and the American Avant-garde* (2001), p. 13.

Initialement, la naissance qu’annonçait Miles Davis—l’avatar du cool le plus archétypique de tout l’univers du jazz—ne devait se rapporter qu’au «cool jazz», un sous-genre en vogue au tournant des années cinquante. Mais l’assise sur deux décennies de ses trois sessions d’enregistrement—deux d’entre elles ayant eu lieu en 1949, l’autre en 1950—confère à cet album phare l’ambiguïté idéale pour consacrer en entier un concept ayant émergé d’une culture populaire. Par ailleurs, bien que ce point de repère demeure commode, comme le remarquent Pountain et Robbins, à cette époque la «coolness» était déjà embrassée par bien plus de musiciens jazz que seulement ceux qui avaient adopté le sous-genre auquel on venait d’accoler

cette épithète (2000, p. 32). Si certaines histoires du cool—comme celle qu’offre Ted Gioia—attribuent spécifiquement cette attitude aux précurseurs du «cool jazz» comme Lester Young et Bix Beiderbecke, d’autres la percevront davantage chez les figures archétypiques du «bebop» qui avaient précédé l’émergence de ce genre. Puisque le cool appartient d’abord aux individus avant de pouvoir être accolé aux constructions culturelles qu’ils échafaudent (*Ibid*, p. 21), on peut déceler cette sensibilité en observant la figure bicéphale qui mène le mouvement, incarnée par le saxophoniste Charlie ‘Bird’ Parker et le trompettiste Dizzy ‘Diz’ Gillespie.

Ouvrant au sein du même sous-genre du jazz, les deux musiciens—que John Leland appelle « the good cop and bad cop of bebop » (2004, p. 125)—illustrent déjà en eux-mêmes quelques paradoxes constitutifs du cool. D’une part, Gillespie personnifiait dans ses beaux jours une forme de «coolness» manifestation stylisée, tant à travers son apparence soignée—incluant béret, lunettes, barbichette et vêtements suaves—qu’à travers sa manière d’être relâchée et pleine d’esprit qui lui conférait certains traits de la figure prototypique du cool qu’est le «filou» (ou «Trickster»). D’autre part—tant par sa consommation d’héroïne que par son insouciance pour son apparence générale (MacAdams 2001, p. 34)—‘Bird’ incarnait une «coolness» affichant une distance plus prononcée que le seul détachement ironique du «filou», versant dans un «je-m’en-foutisme» qui faisait pratiquement abstraction de toute notion de style. Remarquant que les deux hommes occupent des pôles opposés du «life-style spectrum» (*Ibid*, p. 41), Lewis MacAdams fait appel à la notion du «mode de vie», dont la forme anglophone («lifestyle») évoque encore plus explicitement un lien au style—ce qui en fait une notion qui serait centrale à la circonscription du cool selon Ted Gioia (2009, p. 28). Autant pour Charles Reich chez qui Gioia identifie l’origine du sens moderne du terme «lifestyle» (1970, p. 241 dans *Ibid*, p. 27) que pour John Leland qui explore l’histoire du «hip» (2004, p. 343), c’est dans l’univers jazz du «bebop» de l’après-Deuxième Guerre que serait née cette notion de «mode de vie»—«hip».

Par le «mode de vie» qu’ils avaient alors ébauché, les musiciens jazz auront pu faire rayonner le cool à l’extérieur de leur seul univers. Lorsque Gioia établit que celui qui aurait été l’instigateur de l’expression «That’s cool»—le Lester Young qu’il identifie comme « the most important cool jazz player of the late thirties and forties » (2009, p. 67), témoignant ainsi de l’existence d’un «cool jazz» avant même sa naissance annoncée par Miles Davis—il souligne que « Young’s odd ways of talking and acting and the hipper-than-thou demeanor of his offstage persona would come to be borrowed more often, imitated more widely, than even his saxophone

phrases » (*Ibid*, p. 73). Mais puisque la musique demeure un facteur important autant pour l'élaboration du cool que pour celle du «mode de vie» dont elle devient un des éléments de consommation, l'auteur ne manque pas d'établir que « (...) Lester was the cat whose influence went outside of jazz, into the mainstream of popular music[:] (...) the vision of jazz that entered the mainstream of American life (...) was Lester Young's cool jazz » (*Ibid*). À partir des années cinquante, cette influence touchera notamment le rock 'n' roll—musique populaire par excellence pour l'expression du cool en cette décennie. D'ailleurs, en plein âge d'or du cool, l'historien de l'art Robert Farris Thompson—qui attribue au concept des origines bien plus anciennes que celles qui l'associent au jazz—soulignait que si les adultes ne comprenaient pas cette musique qu'écoulaient leurs enfants « (...) [it is] because of their ignorance of black artistic traditions, which even blue-eyed youngsters seem to have absorbed » ([1966] 1999, p. 72).

## **L'archéologie du cool**

« Control, stability, and composure under the African rubric of the cool seem to constitute elements of an all-embracing aesthetic attitude. Struck by the re-occurrence of this vital notion (...) in tropical Africa and in the Black Americas, I have come to term the attitude “an aesthetic of the cool” in the sense of a deeply and complexly motivated, consciously artistic, interweaving of elements serious and pleasurable, of responsibility and of play. »

Robert Farris Thompson, « An Aesthetic of the Cool » (1973), p. 41.

Puisqu'il existe un consensus situant les origines du cool chez les Afro-Américains, il est naturel que certains aient cherché à identifier des racines au concept dans l'Afrique à laquelle ils sont génétiquement liés. C'est dans le cadre d'un tel exercice que Robert Farris Thompson englobe sous une «esthétique du cool» l'art et les pratiques religieuses de bon nombre de civilisations d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique Centrale. Mais, aussi intéressantes les observations de l'auteur puissent-elles être, leur ancrage dans cet «âge d'or du cool» révèle

d'emblée un certain opportunisme à retracer les racines d'un concept en vogue dans une culture populaire du moment. Plus encore, l'auteur cherche à ennoblir un concept—qui, pourtant, porte son affiliation à une culture du contre-courant comme une marque de fierté—en lui attribuant entre autres une piété filiale, un fort respect de l'autorité des chefs, ainsi qu'une dimension profondément morale. Ces traits semblent marquer—plus qu'un simple paradoxe que la «coolness» saurait régler en intégrant à son ontologie deux objets antithétiques—une véritable contradiction à ce que Pountain et Robbins appellent la «version moderne du cool» (2000, p. 52): une posture qu'on pourrait définir comme contradictoire (voire rebelle), visant notamment à contester l'autorité (parentale ou autre) et proliférant en absence de cadre moral.

De plus, bien que cette exploration confère à Thompson le titre de premier auteur à centrer entièrement une étude sur le cool, il le fait déjà dans un geste de ré-appropriation—sa réflexion faisant office de «réponse» à «l'usurpation» du terme par le théoricien des médias Marshall McLuhan. Rétorquant à l'auteur qui attribue l'ascension du concept à sa diffusion par les médias de masse, Thompson spécifie: « My own view is historical; I think the philosophy of the cool existed, in one form or another, in Negro-American culture long before the time of the telephone, radio, and television » ([1966] 1999, p. 85). Ses travaux font effectivement état des origines d'une certaine conception du cool, mais le terme lui-même—qu'il dit étudier à travers différents dialectes Africains—n'est pas ce «cool» qui en est venu à transcender les barrières de la langue anglaise pour s'instituer comme terme universellement reconnu. L'auteur doit traduire —«conveniently» dira Gioia (2009, p. 48)—par «cool» le *itutu* Yoruba (Thompson, 1973, p. 41) ou par «It is cool» le *Euware* Nigérien (*Ibid*, p. 42). Or, le cool étant d'abord une construction sociale, son point de conceptualisation demeure crucial à son élaboration—puisque c'est à partir de l'instant où il est nommé que le concept peut s'échafauder au-delà de ses seules racines. Pour emprunter la terminologie que propose le philosophe Ian Hacking, ce moment confèrera au concept un statut de «type interactif» («interactive kind», [1999] 2000, p. 103) qui implique un effet de boucle («looping effect», *Ibid*, p. 33) par lequel les individus—désormais conscients de l'existence d'un tel concept—peuvent non-seulement participer à sa diffusion, mais également à son évolution. À l'opposé, le regard rétrospectif que pose Thompson sur un passé immuable—situé plusieurs siècles derrière le foyer d'émergence conceptuelle du cool—constitue plutôt un exemple de ce que Jean-Marie Durand appelle «l'archéologie du cool» (2015, p. 49).

De manière semblable, certains identifient la *sprezzatura* de l'Italie du seizième siècle comme présageant le cool, alors que d'autres évoquent des éléments aussi vagues que l'ironie des poètes Romantiques du dix-neuvième siècle, «the famous reserve of the English aristocrat» (Pountain et Robbins 2000, p. 12) ou encore la notion française de «sang froid» (Dinerstein, dans Fellner *et al.*, 2014, p. 36). Bien que ces exemples aient le mérite de souligner des racines européennes qui défient la vision d'un cool uniquement associé aux Afro-Américains—ou à leurs ancêtres Africains—à l'image de la conceptualisation de Thompson, ces éléments demeurent tous trop anciens pour interagir dans la construction du concept. En fait, chacun de ces traits en constituent bel et bien des *éléments prototypiques*, mais demeurent loin derrière la *phase prototypique* au cours de laquelle ils foisonneront suffisamment pour s'organiser en une tendance qui mènera à l'éclosion de *figures prototypiques* présageant l'émergence imminente du concept—ainsi que sa désignation. Dans le cas du cool, cette *phase prototypique* correspondrait à la fenêtre comprise entre l'après-Première Guerre et l'après-Deuxième Guerre, période au cours de laquelle s'installerait dans le courant dominant de la société américaine la «culture émotive» que Peter N. Stearns baptise «American Cool» (1994). Cela dit, peut-être que l'exploration archéologique qui demeure la plus pertinente à un «cool consacré» est celle qui se penche sur l'attitude des esclaves Africains transplantés aux États-Unis d'où émergera la forme définitive—voire moderne—du cool.

Cette pertinence tient d'une part au fait que ces esclaves sont déjà véritablement Afro-Américains, au même titre que ceux qui—durant la première moitié du vingtième siècle—seront responsables de l'achèvement de l'élaboration conceptuelle du cool. Par ailleurs, cette redéfinition identitaire n'était pas pour eux une option, puisque l'appareillage de l'esclavage visait notamment à dissiper le bagage culturel de l'Africain (Connor 1995, p. 2). Dans ce contexte—de dissémination culturelle plus que d'assimilation—tant la récurrence chez eux de certains traits de «l'esthétique du cool» dont parlait Thompson que celle des structures langagières évasives auxquelles on attribue la même origine révèlent la prégnance des racines africaines de l'attitude cool. Mais celles-ci demeurent fortement enchevêtrées aux racines européennes du même concept: si la relation délicate de l'esclave à son maître résultait le plus souvent en une séparation franche de leurs identités culturelles, l'Afro-Américain aurait adopté certains traits d'Européens issus d'une classe populaire, qui travaillaient fréquemment à ses côtés (Leland 2004, p. 20). D'autre part, l'attitude proto-cool de défense passive qu'on observe chez

l'esclave Afro-Américain vise à assurer sa protection face à une adversité qui peut à tout moment l'assaillir. Une telle posture se verra réitérée à travers nombre de grandes figures de l'histoire du cool. Chez le jazzman par exemple, tant le stoïcisme d'un Miles Davis que l'espièglerie d'un Dizzy Gillespie pouvaient remplir cette fonction de mise à distance d'un danger potentiel, auquel l'Afro-Américain continue à faire face longtemps après l'abolition de l'esclavage. Par ailleurs, le statut marginal de l'Afro-Américain dans une société principalement blanche confèrera perpétuellement à sa culture—et aux sous-cultures dont il sera l'instigateur, comme celle du jazz et plus tard celle du hip-hop—un statut de «contre-culture» qui la distingue et l'oppose à celle d'un courant dominant inévitablement caucasien.

## Une ré-appropriation caucasienne

« The hipster had absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for practical purposes could be considered a white Negro. »

Norman Mailer, « The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster »  
([1957] 2007), en ligne sur <https://www.dissentmagazine.org/>

La posture marginale qui caractérise les sous-cultures afro-américaines aura toujours été source de fascination pour un public caucasien à la recherche d'un certain «exotisme». Mais au début des années cinquante, les membres d'un nouveau public friand de «bebop» et de «cool jazz» désirent désormais être plus que de seuls observateurs externes de cette marge pour en devenir d'actifs participants (Leland 2004, p. 150). Si on peut à cet égard notamment évoquer que de nombreux musiciens de jazz blancs côtoyaient déjà les géants afro-américains du genre, le mouvement artistique le plus emblématique de cette tendance demeure la Beat Generation. C'est d'ailleurs en fréquentant les hauts lieux du jazz dont ils étaient fêrus que ces poètes et romanciers bohémiens se sont familiarisés avec le concept du cool. Comme le remarque Joel Dinerstein, dans le premier roman publié qu'on attribue à cette «génération» d'écrivains—le *Go* de John Clellon Holmes (1952)—« (...) the narrator identifies “cool” as a new word—it means “pleasant, somewhat meditative, and without tension”—and also as a new public stance, since

now people were acting “cool, unemotional, withdrawn” » (Holmes 1952, p. 209, dans Dinerstein, dans Fellner *et al.* 2014, p. 31-32). En voyant les Beats se ré-approprier ce «cool» qui appartenait d’abord aux Afro-Américains qu’ils admiraient, on peut témoigner de ce à quoi Thompson faisait déjà allusion: pouvant être aussi efficacement transféré d’un groupe à un autre qui lui est aussi fondamentalement différent, le cool se révèle bel et bien être une esthétique.

Si sous cette dernière la Beat Generation a fourni nombre de nouveaux archétypes de «coolness» embrassant chacun autant de facettes de celle-ci que ne l’avaient fait avant eux ceux du jazz, aujourd’hui on s’en rappelle surtout comme le mouvement ayant généré le classique littéraire *On the Road*. Dans ce roman publié en 1957—six ans après la rédaction de son manuscrit—Jack Kerouac aspirait jusqu’à refléter dans sa prose le souffle du «bebop» (Leland 2004, p. 151). Mais il n’y entretenait pas moins une romance de l’identité noire—allant jusqu’à idéaliser l’Afro-Américain comme «l’être libre» par excellence (*Ibid*, p. 150-151). Par exemple, dans ses réflexions Sal Paradise—alter-ego de l’auteur—déclare qu’il aimerait changer de monde avec « (...) the happy, true-hearted, ecstatic Negroes of America » ([1957] 2001, p. 105). S’appuyant sur de telles remarques, des critiques comme John Leland ne manquent pas de souligner que les Beats entretenaient une «romance distinctement blanche»: « [t]hose African Americans who would have exchanged their “happy” poverty for the opportunities the Beats were so eager to renounce were unrecognized in Kerouac’s cosmos » (2004, p. 151). Or, si naïve cette admiration pouvait-elle paraître, sa nature foncièrement positive a mené les Beats à se ré-approprier un cool doux et paisible (*Ibid*, p. 148)—insufflé d’une spiritualité en phase avec celle du cool africain que circonscrit Robert Farris Thompson. Pour sa part, l’écrivain Norman Mailer—un observateur extérieur mais sympathique au mouvement—décelait dans cette ré-appropriation une connexion avec rien de moins que le psychopathe.

C’est en ce même 1957 qui avait vu la parution de *On the Road* et la sortie de la «version définitive» de l’album *Birth of the Cool* que Norman Mailer a publié son essai fondateur « The White Negro ». Pour Mailer, le «White Negro» est un «hipster», soit une forme «d’existentialiste américain» né suite au traumatisme de la Deuxième Guerre Mondiale. Vivant sous des conditions pouvant à tout moment provoquer sa mort—que ce soit dans une explosion atomique ou dans une chambre à gaz—il est celui qui choisit le détachement total, optant « to divorce oneself from society, to exist without roots, to set out on that uncharted journey into the rebellious imperatives of the self » (Mailer 1957). L’Afro-Américain qui vit sous l’oppression depuis plusieurs siècles

devient alors une source d'inspiration toute naturelle pour le «hipster»—et dans ces villes «hip» où ils pouvaient cohabiter, « (...) the bohemian and the juvenile delinquent came face-to-face with the Negro, and the hipster was a fact in American life » (*Ibid*). En constante quête de *carpe diem*, le «hipster» de Mailer se nourrit de l'hédonisme et du narcissisme du cool. Il est juvénile—voire immature—et en permanente rébellion contre une «mort lente par conformité». Autant de caractéristiques pousseront l'auteur à tracer un parallèle entre son «hipster» et le psychopathe. Mais dans un esprit bien cool, il révélera que le «hipster» serait un «psychopathe antithétique», «(...) for he possesses the narcissistic detachment of the philosopher, that absorption in the recessive nuances of one's own motive which is so alien to the unreasoning drive of the psychopath » (*Ibid*). Ainsi la psychopathique soif de satisfaction immédiate du «hipster» ne se verra pas étanchée par la violence, mais par la recherche d'un «orgasme plus apocalyptique que celui qui l'aurait précédé » (traduction de *Ibid*). Si tant ce parallèle controversé que son portrait monolithique et idéalisant de l'expérience afro-américaine font de cet essai « a work more widely maligned than read » (Leland 2004, p. 12), Mailer livre avec « The White Negro » une perspective valide sur la «coolness», qui passe toutefois d'abord par la voie du «hip».

## **Le «hip», un concept cousin**

« Hip = someone who knows the score. Someone who understands 'jive talk.' Someone who is 'with it.' The expression is not subject to definition because if you don't 'dig' what it means, no one can ever tell you. »

William Burroughs, *Junky* (1953), p. 155 (dans Dinerstein, dans Fellner *et al.* 2014, p. 29).

Tout comme «cool», «hip» est un terme qui provient du lexique du jazz. Mais alors que «cool» n'existait que vaguement dans une culture populaire (orale) afro-américaine ne laissant que peu de traces tangibles—les Beats des années cinquante pouvant jusqu'à croire à l'éclosion d'un «nouveau terme» en le découvrant—«hip» avait abondamment été répertorié par les différents dictionnaires de jargon jazz—ou de vocabulaire afro-américain—en vogue dès les années quarante. Il peut alors sembler normal qu'on subordonne à l'époque le cool au «hip»—



comme le fait l'auto-proclamé «philosophe du hip» Norman Mailer (Dinerstein, dans Fellner *et al.* 2014, p. 34), qui présente initialement «cool» comme faisant partie de la douzaine de mots qui constitueraient le noyau du « langage du hip » (1957). Au fil de son essai, l'auteur reconnaît toutefois un concept distinct lorsqu'il définit qu'être cool veut dire « (...) to be in control of a situation because you have swung where the Square has not (...) » (*Ibid.*). Mais déjà à l'époque, les frontières entre les deux concepts sont floues—et leur coexistence et leur parenté occasionne la confusion quant à savoir auquel de l'un ou de l'autre s'attache telle ou telle qualité.

Nourrissant cette confusion, Pountain et Robbins vont jusqu'à déclarer que dans les années cinquante, «hip» était un *synonyme* de cool (2000, p. 71). Adoptant une position à mi-chemin entre celle-ci et celle de Mailer, dans *Hip: The History*, John Leland place «cool» en première position d'un «lexique de substituts» au terme «hip» (2004, p. 12). Puis, lorsque Terry Williams tente de les distinguer dans la préface du *What's Cool* de Marlene Kim Connor, il va jusqu'à les confondre—attribuant au «hip» la dimension contradictoire du cool: « Cool is the cousin to hip, but unlike hip, cool is not against everything mainstream, is not about total disaffection, nor does it resemble a total culture of refusal » (1995 p. xiii). Dans un effort de distinction semblable, Leland opposera quant à lui « the insouciance of cool » au « enlightenment of hip » (2004, p. 68), pointant vers une dimension spirituelle qui serait peut-être également un trait se rapportant plutôt au cool—qui, bien qu'il embrasse le contre-courant, nourrit également quelques affinités au religieux, notamment sous la forme d'une spiritualité personnelle exempte du jugement des religions organisées, puisque le jugement serait le «pire péché» à commettre contre le cool (Pountain et Robbins 2000, p. 24).

La distinction la plus éclairante entre les termes provient possiblement de Joel Dinerstein et de son « Hip vs. Cool: Delineating Two Key Concepts in Popular Culture » (dans Fellner *et al.* 2014), ne serait-ce que parce que, choisissant d'aborder les deux concepts, l'auteur n'a pas à prêter allégeance à l'un ou à l'autre—malgré ce que pourrait laisser présager le «vs.» du titre. En fonction de la signification qu'avaient les termes dans les années cinquante, il synthétise:

(...) hip was synonymous with awareness: To be hip meant to be in the know, hip to new artistic and cultural trends, streetwise. In contrast, cool was synonymous with calm detachment: To be cool meant to be relaxed, laid back, aloof, mentally composed, aspiring to a state of balance. You were hip to something new; you were cool with the situation and yourself. (dans Fellner *et al.* 2014, p. 32)

Tempérant la spiritualité de «l'illumination» à laquelle faisait allusion Leland, l'auteur distille plutôt le «hip» à une seule fonction cognitive—représentant tout au moins une conscience, tout au plus une connaissance. Mais Dinerstein néglige toutefois de souligner une filiation fondamentale du «hip» à son concept cousin: ce «savoir» que contient le «hip», se rapporte à une culture du cool.

En fait, on peut saisir une partie de l'essence de la différenciation des deux concepts dans leur relation à la notion de «mode» ou de «tendance». Dans cette perspective, étant représenté par divers archétypes qui «règnent» sur leurs périodes respectives, le cool sous-tend une certaine dimension statique, qui s'exemplifie notamment à travers l'idée du masque ou encore de la posture. Rarement intemporel, il s'imbriquerait au contraire dans la tranche d'histoire où il cherche à s'inscrire—tentant d'en incarner le *zeitgeist* mais résultant en une inclinaison à se «démoder». Pour sa part, le «hip»—qui partage avec la «tendance» une connotation cinétique—aura la capacité de joindre par le mouvement qu'il présuppose les différents moments que le cool fige en autant de tableaux saisissant parfaitement l'esprit de leur temps—et permettra d'en instituer l'histoire en les inscrivant dans un continuum évolutif. Plus encore, le «hip» permettra un mouvement latéral au coeur même de chacun de ces instants, regroupant en «cliques» ceux qui cherchent à participer à la culture du cool et érigeant de véritables sous-cultures autour de ses différents foyers. En retour, le masque du cool permet de dissimuler les efforts déployés par le «hip»—et s'entretiennent ainsi des allées et venues qui contribuent plus qu'à la seule confusion des deux concepts, mais à leur véritable fusion. Le «hip» étant déjà imprégné d'une dimension «accueillante» inhérente à l'ouverture que présuppose sa recherche de connaissances, sa fusion avec la «coolness» aura sans doute contribué à la mythique «dilution du cool»—qui substitue à sa solitude narcissique et rebelle une sociabilité qui le rend compatible à une «consommation contre-culturelle». Il est à cet égard fort évocateur que Thomas Frank, dans son histoire de l'adoption de l'esprit contre-culturel par le milieu de la publicité des années soixante, utilise le terme «cool» dans son titre—*The Conquest of Cool*—mais préfère au sein de son texte développer le concept du «hip consumerism» auquel fait allusion son sous-titre—*Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*.

## La rencontre du cool et du courant dominant

« (...) from its very beginnings down to the present, business dogged the counterculture with a fake counterculture, a commercial replica that seemed to ape its every move for the titillation of the TV-watching millions and the nation's corporate sponsors. »

Thomas Frank, *The Conquest of the Cool: Business Culture, Counterculture and the Rise of Hip Consumerism* (1997), p. 7.

Pour Frank, le «hip consumerism» est un symptôme de la co-optation du «contre-culturel» par le courant dominant, qui s'était approprié son image dans le but de désamorcer la menace que représentait une «véritable» contreculture (*Ibid*). Ici encore, cette «image» peut être comprise comme une esthétique, qu'on accolerait à quelque objet que ce soit dans le but de solliciter «l'instinct rebelle» d'un consommateur potentiel. Le fait de marquer ainsi le moment qui a poussé les publicitaires à conférer le cool à des produits de consommation fait de l'étude de Frank un des témoignages les plus prégnants de la réification du cool. Ted Gioia invoque ce concept philosophique—qui se rapporte au traitement de relations interpersonnelles comme s'il s'agissait de marchandises (2009, p. 21)—pour le mettre en parallèle à «l'objectification du cool»—voire à sa «marchandisation», puisque désormais le concept sera « (...) ruthlessly exploited by profiteers and forced to pretend [to exist] inside a pair of running shoes, a fragrance, a new style of jeans, a movie, a logo » (*Ibid*). D'ailleurs, si pour Frank la «Révolution Créative» issue du contrôle de l'esthétique de cette contreculture des années soixante a transformé en art la pratique publicitaire, cette «conquête du cool» qui l'a rendu possible aurait fait passer cette sensibilité plus que dans le seul courant dominant, mais carrément dans la culture de masse.

Or, Marcel Danesi remarque que même dans les années cinquante où proliférait la marge du jazz et des Beats, la sensibilité du cool s'était déjà insinuée dans une émergente culture de masse, destinée à un public adolescent. L'auteur spécifie que, bien que l'adolescent ait toujours existé, c'est au cours de ces années cinquante que la construction sociale à laquelle on fait désormais référence lorsqu'on l'évoque se serait développée (Danesi, 1994, p. 14). Les

conditions socio-économiques instaurées par le baby-boom de 1946 auraient favorisé l'éclosion d'une véritable sous-culture de l'adolescent—qui, muni de beaucoup de temps libre et d'une propension à la dépense, représentait une vaste force économique jusqu'ici largement inexploitée (*Ibid*, p. 18). Or, en créant et en diffusant nombre de produits promulguant un «mode de vie adolescent», les industries du courant dominant ont autant contribué à élaborer une nouvelle persona adolescente qu'à en co-opter les traits. D'ailleurs, si celle-ci promettait de distinguer l'adolescent du conformisme qu'on identifiait chez l'adulte de l'époque, en faire l'adoption suggérait implicitement d'adopter un nouveau conformisme à cette persona.

L'émergence du rock 'n' roll demeure un des grands points de départ symboliques de cette culture populaire destinée à forger un mode de vie adolescent. Marquant à cause d'indéniables racines afro-américaines un des exemples les plus emblématiques de « The story of the white boy who stole the blues »—une fable récurrente dans le folklore du «hip» (Leland 2004, p. 131)—ce «nouveau» type de musique s'adressait principalement à un jeune public tout aussi caucasien que la majorité de ses interprètes, incarnant le «pan jeunesse» du courant dominant de la société américaine. Mais, tant les racines du rock dans la rébellion de la jeunesse à laquelle il s'adressait que son statut de branche d'une «culture populaire»—implicitement distincte de la «haute culture» définie par une classe dominante (adulte)—lui confère un certain statut contre-culturel. Ainsi ses grands archétypes—comme le jeune Elvis Presley—galvanisaient les foules adolescentes tout en représentant « a menacing, evil force » aux yeux d'innombrables parents (Danesi 1994, p. 19). Et en cherchant à demeurer pertinent pour un un cool adolescent toujours en mouvement, le rock 'n' roll se verra marqué d'une série de «changements de garde» au sein de son propre courant dominant—comme lorsqu'Elvis a dû céder son trône aux Beatles lorsque ceux-ci prirent d'assaut les États-Unis en 1964, affichant leur propre forme de cool, typiquement infusé d'un flegme britannique.

La nature éphémère de la dominance de chaque forme donnée de cool sied toutefois bien au concept de l'adolescence, puisqu'en se succédant les générations d'adolescents cherchent à se distinguer de celles qui les ont précédées en s'appropriant de nouveaux codes et de nouveaux symboles—« (...) to keep their identities different from those of the *ex-teenagers* » (*Ibid*, p. 25, je souligne). Ces «ex-adolescents» dont parle Danesi sont ces adultes qui, depuis l'éclosion d'une culture de l'adolescence, s'attachent à la «symbologie» qu'ils chérissaient à un plus jeune âge (*Ibid*). Cette volonté de redéfinition identitaire poussera le cool du rock à être lui-même en

constante évolution. Si le rock 'n' roll s'imbrique dès les années cinquante dans une esthétique de la rébellion—vantée par des tenues, coiffures, gestuelles et paroles provocantes—au fil des années soixante, la contestation qui lui est intrinsèque prendra des traits moins égocentriques en s'attachant à une certaine conscience sociale: il fait désormais partie de la contreculture hippie, qui s'oppose explicitement à «l'Establishment», notamment en s'exprimant vigoureusement contre la participation des États-Unis à la guerre du Viêt Nam. Cela dit, les racines politiques de son mouvement font du hippie une figure particulière dans le «continuum du cool». Pountain et Robbins iront jusqu'à remarquer que « [t]he sartorial style this '60s counter-culture adopted was so different from that of the '50s hipster that with hindsight it is difficult to believe the phenomena were related, but beneath surface appearances there was a great deal of continuity» (2000, p. 71).

Les subséquents archétypes du cool provenant de l'univers du rock renverseront d'ailleurs cet attachement au politique. Par exemple, tout en embrassant un rejet de «l'Establishment», la posture du punk des années soixante-dix penche plutôt vers le désengagement que l'engagement, encourageant jusqu'à l'anarchie à travers sa propre marque de rébellion—à nouveau plus égocentrique qu'altruiste. Puis la musique pop des années quatre-vingt témoigne derechef de la «marchandisation» du cool: si tant par le sous-texte aussi rebelle que lubrique que par l'adresse directe à un marché adolescent les performances de Michael Jackson ou Madonna s'inscrivent bel et bien dans la tradition du cool, celles-ci—se voyant dès leur apparition constamment diffusées grâce à la nouvelle chaîne MTV—n'ont jamais été aussi explicitement étiquetées en tant que produits de consommation. Bien sûr, un si bref portrait ne fait pas état du parallélisme des différentes formes de cool issu de la diversification des sous-cultures du rock. Déjà au sein du premier «changement de garde» évoqué, la musique du «Fab Four», se distinguait de celle du «King» en embrassant une dimension plus «pop». On comprend alors que c'est tout autant par un mouvement latéral que survient le fractionnement de cette culture, amenant diverses variantes—comme le folk (électrifié ou non) de Bob Dylan ou plus tard le reggae de Bob Marley—qui représentent autant d'alternatives à son courant dominant et peuvent toutes se réclamer de «coolness». Mais entre le bebop de l'après guerre et «l'ère MTV», comme le remarque Thomas Frank, la contreculture initialement née d'une culture populaire trouve un nouvel ancrage dans la culture de masse, voire devient co-optée par celle-ci:

Its heroes were rock stars and rebel celebrities, millionaire performers and employees of the culture industry; its greatest moments occurred on television, on the radio, at rock concerts, and in movies. From a distance (...), its language and music seem anything but the authentic populist culture they yearned so desperately to be: (...) the relics of the counterculture reek of affectation and phoniness, the leisure-dreams of white suburban children (...). (1997, p. 8)

## Le Cool au cinéma

« There is no better place to examine the look of Cool at work than in Hollywood movies, because they not only depict Cool but have played a major role in its creation. »

Dick Pountain et David Robbins, *Cool Rules: Anatomy of an Attitude* (2000), p. 116.

Si l'industrie de la musique populaire semble être le lieu idéal où observer l'évolution du lien entre cool et courant dominant, par sa nature même le cinéma sera encore plus explicitement associé au développement de son *image*. Or, l'appropriation d'une telle image par le cinéma Hollywoodien—quintessence du courant dominant du septième art—est déjà perçue par certains comme un acte de co-optation. Par exemple, en établissant que « Hollywood, for better or worse, would develop ways of impacting the broader popular culture (...) », Ted Gioia conclue que « (...) if cool had previously been a matter of personal taste and artistic vision, it now proved that it could be big business, measured in dollars and cents on a corporate income statement » (2009, p. 124). Mais, un bref examen de l'illustration de la «coolness» à travers quelques unes des oeuvres cinématographiques les plus emblématiques de l'ère de la concrétisation du concept jette une certaine lumière sur les tensions issues d'un mariage entre cool et courant dominant. Notamment, on y découvrira plutôt une opération de mise en garde contre les dangers que dissimule la «coolness» qu'un exercice visant à en faire la promotion. Mettant respectivement en vedette Marlon Brando et James Dean au sommet de leur cool, *The Wild One* de Laslo Benedek (1953) et *Rebel Without a Cause* de Nicholas Ray (1955) exemplifient une telle tendance.

Illustrant bien l'établissement d'une imagerie du cool, *The Wild One* est notamment devenu célèbre pour l'accoutrement qu'y porte le Johnny qu'incarne Brando—incluant jeans ainsi que veste, gants et casquette de cuir—et pour la motocyclette Triumph qu'il y enfourche. Mais l'échange le plus célèbre du film—articulé autour d'une question mandatée par le nom de son gang, le Black Rebel Motorcycle Club—caractérise aussi la «coolness» comme attitude. Lorsqu'on lui demande « What are you rebelling against? », Johnny rétorque « What have you got? ». Si le film confère au cool une certaine espièglerie, on peut déjà saisir par son emphase sur une rébellion qui peut à tout moment ébranler le statu quo une perspective de la «coolness» qui s'avère réprobatrice—et également réductrice. D'ailleurs le film se conclue sur la persécution des motards—qui se révèlent à tout coup plus bruyants et désordonnés que véritablement dangereux—par les adultes du patelin de Wrightsville (*sic.*) qui les perçoivent comme des envahisseurs. Misant également sur une rébellion quasiment intrinsèque à la (re-)définition d'une identité adolescente, *Rebel Without a Cause* se fait un tant soit peu plus nuancé. Mais où la «coolness» de Jim—le protagoniste incarné par Dean—s'y définit tout autant en flirtant avec le danger, celle-ci s'établira au fil de «jeux» qui visent à le «coolifier». À un moment pivot il doit affronter son rival Buzz dans un «chickie-run»—un de ces «jeux», au cours duquel les participants doivent précipiter une voiture en bas d'une falaise tout en sortant de celle-ci au dernier moment possible.

Mais lorsque Pountain et Robbins évoquent la diffusion de l'expression populaire «cool», ils soulignent que « (...) the finger-clicking teenagers of *West Side Story* probably brought the word into the consciousness of more white, middle-class Americans than jazz ever did » (2000, p. 32). Les auteurs font référence à la chanson simplement intitulée « Cool » du film de 1961 de Robert Wise et Jerome Robbins—adapté de la comédie musicale de Broadway de 1957 du même Robbins. Transposant librement à l'ère du cool le *Romeo and Juliet* de Shakespeare tout en en modifiant la tragédie finale, le film s'inscrit dans cette tendance de mise en garde contre les dangers de la «coolness». Désormais Roméo—ici nommé Tony—est le seul des deux amants à trépasser, sa Juliette—devenue Maria—pouvant conclure le film en livrant un plaidoyer contre la violence et la haine des gangs, qui auront coûté la vie à son amoureux. Alors que l'illustration de la délinquance juvénile devient un terreau fertile à ces «mises en garde», les médias du courant dominant se sont aussi directement attaqués à la figure du Beat, tentant d'en désamorcer le «dangereux» potentiel contre-culturel en créant le personnage du «beatnik». Quand Jack Kerouac avait caractérisé la «génération» d'écrivains à laquelle il appartenait par le terme «Beat», il avait

misé sur la transformation positive du terme (négatif) «abattu» qu'utilisaient les toxicomanes de l'époque—tout en lui insufflant la touche spirituelle de l'adjectif «béatifique» (Leland 2004, p. 148). En 1958, lorsqu'il y juxtapose le suffixe «nik» du satellite russe Sputnik, le journaliste Herb Caen du San Francisco Chronicle avait pour sa part l'intention de dépeindre les Beats comme des «non-Américains» (Gioia 2009, p. 116): misant sur leurs valeurs anticonformistes tout en passant sous silence ou en parodiant l'intellectualité et la créativité intrinsèques à leur mouvement, le «beatnik» réduisait le Beat à l'image du seul fainéant. À la télévision, un des beatniks les plus célèbres était le Maynard G. Krebs qu'interprétait Bob Denver dans la comédie de situation *The Many Loves of Dobie Gillis* (1959-1963). Au cinéma, le film de série B *The Beat Generation* (Haas, 1959) est tout aussi emblématique d'une telle représentation, car tout en embrassant l'esthétique des Beat(nik)s, l'antagoniste du film—un violeur en série—révélera finalement mépriser ceux-ci tout autant que le fait le protagoniste détective qui le traque.

Cette illustration négative de la «coolness» tient d'une part au fait qu'elle soit ancrée dans des produits d'un courant dominant auquel elle s'oppose par sa nature même. Pour une représentation plus nuancée du phénomène il faudra attendre les années soixante au cours desquelles des individus véritablement cool pourront prendre le contrôle du septième art—à l'image du milieu publicitaire de la même époque qu'observe Thomas Frank. Pour Lewis MacAdams, un cinéma américain cool naîtra lorsque ses artistes s'inspireront du mouvement qu'on associe le plus féroce avec le point de départ du cinéma «contemporain»—et qui est d'emblée marqué d'une grande «coolness»—soit la Nouvelle Vague française. L'auteur identifie le premier film réalisé par John Cassavetes (*Shadows*, 1960) comme origine à sa «Nouvelle Vague américaine» (2001, p. 228). À une époque où le cinéma Hollywoodien est en perte de repères alors que ses grands studios s'effritent—leur pouvoir se dissipant concurremment à la liquidation de leurs infrastructures—sa structure idéologique s'écroule (partiellement). Ainsi, à l'image de la «Nouvelle Vague américaine» que circonscrit MacAdams, dans *Easy Riders and Raging Bulls* (1998), Peter Biskind souligne l'importance croissante de la personnalité des réalisateurs comme trait distinctif du «Nouvel Hollywood» qui succède dans les années soixante-dix à cette «chute»—une importance qui concorde avec la dimension hautement individualiste qu'on attribue souvent au cool. Dès l'origine de ce mouvement, que Biskind situe en 1969 avec *Easy Rider*—oeuvre contre-culturelle phare du réalisateur Dennis Hopper—ses artisans n'ont possiblement jamais été aussi près des auteurs de la Nouvelle Vague française, notamment dans



leur désir de se démarquer d'un «Ancien Hollywood»—tels des adolescents désirant affirmer une identité nettement distincte de celle de leurs parents.

Or, même sous des apparences de «pureté contre-culturelle», *Easy Rider* se fait critique de la vision utopique du hippie: à la fin de leur parcours, les protagonistes Billy et Wyatt—archétypes instantanés de la «coolness»—voient leur posture contre-culturelle—représentée par le doigt d'honneur que Billy tend aux camionneurs qui tentent de les intimider—accueillie par des coups de feux qui leur coûteront la vie. Et même avant de rencontrer ce destin tragique, les deux motocyclistes—qui avaient décidé de profiter des fruits d'une vente de drogue en s'offrant une virée à travers les États-Unis—affichaient déjà des opinions divergentes quant à l'atteinte de leur but. Croyant que la richesse que lui confère sa part de butin lui octroie la liberté qu'il désire, lorsque Billy déclare « We did it! », Wyatt contraste: « You know, Billy... We blew it... ». Même si le réalisateur Dennis Hopper prend ici les traits de Billy, il laisse le soin au Wyatt qu'interprète Peter Fonda de livrer la thèse de son oeuvre: les hippies de *Easy Rider* échouent. Cet échec ira jusqu'à annoncer la fin à venir de l'ère hippie, tout en présageant également celle du Nouvel Hollywood une décennie plus tard. Alors que certains cinéastes rattachés au mouvement ont façonné avec le «blockbuster» la résurgence d'un cinéma commercial profitable, d'autres ont poussé le cinéma d'auteur caractéristique du mouvement aux excès qui en auront eu raison. Si malgré un statut consensuel de chef d'oeuvre *Apocalypse Now* (1979) découragera Francis Ford Coppola d'entreprendre subséquemment tout projet d'une aussi grande envergure, l'année suivante le retentissant échec tant commercial que critique du plus que somptuaire *Heaven's Gate* de Michael Cimino (1980) concrétisera sans équivoque la mort de ce «Nouvel Hollywood».

Bien que—accompagné de la «Nouvelle Vague américaine» qui le précède—ce mouvement représente le point de départ symbolique d'un cinéma américain cool (pouvant exister autant dans le courant dominant que dans la marge), on invoque fréquemment le cool en lien avec un cinéma qui précède l'avènement du concept. Avant même les films de délinquance juvénile des années cinquante où fleurira l'image du cool, certaines grandes figures du film de crime s'établissaient déjà comme prototypes de «coolness». Embrassant respectivement un détachement cynique et une arrogance sybarite, le détective privé du film noir des années quarante et le gangster du genre des années trente qui porte son nom représentent de tels prototypes. Et si ces deux figures occupent une position diamétralement opposée sur le spectre de la criminalité, leur seule existence au sein d'un univers criminel—qui par sa nature même

s'oppose à un courant dominant régi par la loi—leur confère sans doute une bonne partie de leur statut (proto-)cool.

## Cool et Criminalité

« At an elemental level, the hipster is a vicarious form of the outlaw. Hipsters are criminals once removed, intimations of crime without the thing itself. »

John Leland, *Hip: the History* (2004), p. 227.

La romance du criminel a toujours su alimenter les racines rebelles du cool. En revanche, une certaine «(proto-)coolness» a également toujours émanée des «exploits criminels»—et ce même avant l'avènement du cinéma, puisque ceux-ci se voyaient déjà enarativisés par une presse capitalisant sur la fascination qu'interpellait le hors-la-loi. Par exemple, au dix-neuvième siècle lorsque Jesse James tentait de contrôler sa propre image médiatique, les journalistes qui racontaient ses aventures en dressaient un portrait bien cool de véritable Robin des Bois (*sic.*, Leland 2004, p. 225). Plus tard dans les années vingt, un haut lieu du crime comme le Chicago de Al Capone—où s'était développée une «nouvelle forme» de gangstérisme stimulée par la Prohibition de l'époque—est même devenu « (...) the place in which journalism hardened into literature. A new school of writers found their inspiration (...) in the vital interplay of violence, graft, and corruption that the city so generously provided » (Clarens 1980, p. 42). Un sondage mené à Chicago en 1931—près du sommet de la gloire de Capone, mais peu de temps avant son arrestation définitive—révélaient que les gangsters étaient alors « (...) avec les stars de Hollywood, les personnalités les plus célèbres du continent » (Ciment 1992, p. 42).

Cela dit, à toutes époques, la relation du criminel à la fiction demeure primordiale pour la construction de son image dans la conscience collective. A priori, la seule mise en récit par la presse des faits d'arme de criminels véridiques en occasionne une certaine «fictionnalisation». Cette dernière devient encore plus explicite lorsqu'elle s'organise en une nouvelle forme littéraire—puis cinématographique. D'ailleurs, en en présentant littéralement une image, le

cinéma devient un agent particulièrement puissant pour la diffusion d'une telle construction: le gangster en bénéficie notamment, grâce à un genre extrêmement populaire au début des années trente lui étant dédié. Soulignant l'échafaudage par le cinéma d'une image potentiellement cool de cet archétype, Stuart Kaminsky remarque que

[t]he gangster genre itself is, possibly, more a part of the meaningful life in America than the real gangster, has more to do with shaping our views of society than real criminal activity, and has more to do with our behavior than any contact with criminals through the news media. ([1972] dans Silver et Ursini 2007, p. 55)

Soulignant l'impact du personnage, l'auteur note qu'une étude de 1933 intitulée *Our Movie Made Children* révélait qu'à l'époque, des adolescents interrogés sur le Rico Bandello du *Little Caesar* de Mervyn Leroy (1931) disaient carrément s'identifier à ce dernier (*Ibid*, p. 49).

Or, cette incarnation particulière du gangster bénéficiait d'emblée du statut privilégié que lui octroyait une réalité régie tant par la Prohibition que par la Grande Dépression. D'une part, l'application en 1920 du Volstead Act qui rendait illégale la vente d'alcool aura contribué à définir celle-ci comme son activité principale. Puisqu'une importante partie de la population jugeait cette loi injuste, le commerce que gérait alors le gangster semblait pour plusieurs plus légitime que l'interdiction que leur imposait leur gouvernement. D'autre part, les «Depression desperadoes»—ces gangsters qui dévalisaient les banques au début des années trente, s'affichant comme descendants directs des proto-cool hors-la-loi du Far West (Clarens 1980, p. 120)—se voyaient également conférer une certaine légitimité. Alain Silver souligne que, « “[p]opulist” armed robbers (...) had fans who actually cheered their deadly exploits, which they perceived as fighting back against those unseen powers responsible for the turmoil of the Depression » (Silver et Ursini 2007, p. 3). Si comme le proposent Warren et Campbell, l'ingrédient miracle de la «coolness» est l'adoption d'une autonomie «appropriée» face à une norme «inutile ou illégitime» (2014, p. 543), le gangster de l'époque atteint alors un statut cool. Or, cette criminalité garante de «coolness» continue à dissimuler des dessous plus immondes, qui terniront celle-ci jusqu'à son déni lorsqu'ils (re-)feront surface. Au moment où sera levée la Prohibition et que la Grande Dépression se résorbera, le gangster perdra une bonne partie de son «utilité»—et les grands «héros» de cette ère disparaîtront pour laisser transparaître la structure corporative d'un crime organisé qui se révélera plus généralement «non-cool» que seulement «square», notamment à cause d'une activité meurtrière incompatible à ce statut.

Au fil du vingtième siècle, un va-et-viens entre réalité et fiction fera donc fluctuer l'acceptabilité des différents pans de l'univers du crime en fonction d'un éventail de facteurs. Par exemple, le monde de la drogue et de son commerce—n'existant ontologiquement que dans des paradigmes criminels—pourra alternativement être associé au cool et au non-cool. Si déjà le seul statut illicite de la drogue lui confère une certaine «coolness», son association fréquente aux grandes figures du cool—comme les jazzmen, Beats, hippies et rockeurs de toutes sortes—consacre derechef cette dernière. Par ailleurs, les divers acteurs de ce monde—comme le vendeur qui diffuse son produit auprès d'une telle clientèle potentiellement «hip»—peuvent également revendiquer une certaine «coolness». Le statut cool du vendeur de drogue a d'ailleurs souvent été exemplifié au cinéma. D'abord, faut-il rappeler que la prémisse de *Easy Rider* repose sur une importante vente de cocaïne par ses deux protagonistes on-ne-peut-plus-cool. Et déjà quelques années auparavant, *The Connection* (1962)—de Shirley Clarke, adapté de la pièce de théâtre du même nom de Jack Gelber—met en scène un trafiquant du nom de «Cowboy», qui s'avère central au film que Lewis MacAdams intègre à sa très cool «Nouvelle Vague américaine» (2001, p. 233). Puis, au sein du mouvement aussi marginal que cool qu'est la Blaxploitation des années soixante-dix, Carlos Clarens remarque que le trafiquant de drogue « supplied the requisite contemporary cool » (1980, p. 295). Évoquant spécifiquement le *Super Fly* de Gordon Parks, Jr. (1972), l'auteur établit que le film « glorified the pusher as the supreme cool operator » (*Ibid*).

Or, l'octroi d'une aura cool à un tel personnage—instrumental à la propagation du mal social qu'est la drogue—devient encore plus problématique lorsque les effets néfastes du produit qu'il distribue sont connus et décriés. Contrastant par exemple avec les «paisibles» drogues récréatives et exploratoires de la génération hippie, le crack fera dans les années quatre-vingt-dix des ravages dans les milieux urbains typiquement afro-américains. Alors que les autorités s'évertuaient à stigmatiser plus que jamais ses consommateurs en tant que criminels, Thomas Leitch remarque que « [f]or the first time since Prohibition, a large number of Americans were jailed for an activity openly enjoyed by an even larger number » (2002, p. 44). Mais ce phénomène tient non-seulement à l'attitude de ces autorités, mais également à un renversement des pôles de l'opinion publique, car

[u]nlike Prohibition audiences, who could always be relied on to find some point of contact with the fictional surrogates of the criminals who supplied liquor to every social class, citizens who endured or read about drug-

related crimes (...) now found themselves identifying with victims rather than criminals – not because members of the middle and upper classes had never used drugs, but because they had never used the highly addictive crack that was subject to the most severe criminal penalties. (*Ibid*, p. 44-45)

Or, malgré une réputation qui rend difficile d’octroyer directement au crack un statut cool, un personnage fictif qui le trafiquerait—comme le Nino Brown qu’interprète Wesley Snipes dans *New Jack City* (Van Peebles, 1991)—peut toujours se voir imbu d’une grande «coolness». Il est d’ailleurs intéressant de constater que ce statut peut être décerné à Brown même s’il est antagoniste en son récit, puisqu’on peut pratiquement le considérer comme le pendant Afro-Américain du Tony Montana incarné par Al Pacino dans le *Scarface* de Brian DePalma (1983)—pour sa part protagoniste, et anti-héros au statut cool bien établi.

Une partie de la «coolness» de Nino Brown provient sans doute de l’esthétique du gang urbain qu’il embrasse. Fluctuant à travers les époques, cette dernière se manifeste autant chez le «gangsta» de l’ère hip-hop qu’il représente que chez les gangs du tout début du siècle—qui avaient même précédé le gangster de la Prohibition. En outre, la reconduction et l’évolution de cette esthétique fera perpétuellement du gang un lieu séduisant pour l’adolescent—être en constante quête d’appartenance par approbation de ses pairs. On peut témoigner d’une telle association dans les films de délinquance juvéniles évoqués dans la section précédente, notamment en observant l’apparence uniformisée des membres des gangs de *The Wild One* et de *West Side Story*. Suggérant que l’influence du gang serait pour le cool primordiale, Daniel Harris va jusqu’à déclarer que les racines les plus importantes du concept se trouvent peut-être dans « (...) the repressed violence of proletarian youth, of homeboys and gangbangers whose poutiness is more than just a colorful affectation (...) [because their] survival often depends on feigning an air of unruffled calm » (1999, p. 39-40). Une telle façade cool constitue ainsi une manière de présager la dureté de celui qui l’adopte. Au sein d’un chapitre de son ouvrage criminologique *Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil* poétiquement intitulé « The Ways of the Badass », Jack Katz identifie d’ailleurs le cool comme une des stratégies d’affirmation identitaire dudit «badass»:

Being cool is a way of being alien by suggesting that one is not metaphysically “here” in the situation that apparently obtains for others, but is really in tune with sensually transcendent forces in another, conventionally inaccessible

dimension. To be cool is to view the immediate social situation as ontologically inferior, nontranscendent, and too mundane to compel one's complete attentions. (1988 p. 97)

Témoignant plutôt de la balance d'énergie du «hip» qu'évoquait Mailer que d'un des multiples paradoxes dont chaque pôle saurait s'intégrer au cool, Katz révèle que la «coolness» du «badass» se juxtapose à une posture animale—dont la sauvagerie permet toutefois tout autant au même «badass» de s'identifier. Dès qu'on reconnaît que, sans nécessairement aller jusqu'à nier le cool une telle animalité est loin d'en être garante, on constate d'office qu'une relation à la fiction opère un détachement supplémentaire qui facilite l'octroi de la «coolness» au «personnage criminel» généré par le contexte fictif—ou à tout le moins «fictionnalisé». Paradoxalement, dans un tel contexte les traits répugnants qui pourraient porter entrave à la reconnaissance d'un potentiel statut cool pour le criminel véridique en deviennent parfois carrément garants. On pourrait à cet égard évoquer sa violence—qui dans la réalité serait encline à provoquer l'horreur, mais dans le contexte d'un film provoquerait plutôt la fascination et deviendrait même un élément recherché par une vaste portion du public. Étant fréquemment associée à la «sous-culture du crime», il est tout naturel que cette violence fasse partie intégrante du film de crime—qu'on peut d'ailleurs tout autant considérer en fonction de cette même notion garante de cool qu'est la sous-culture. Or, si le film de crime peut notamment être subordonné à une culture de la «fiction criminelle» d'abord issue de la littérature (ou «crime fiction»), son appartenance première demeure à la vaste «culture du cinéma». Et puisque dans un tel cadre la question générique prévaut, jusqu'à un certain point le film de crime substituera à son statut de sous-culture celui de genre cinématographique.

## *Chapitre 2: Du film de crime au «cool crime film»*

### **Quelques considérations génériques**

« The gangster/crime film is difficult to write about, to hold in view as a unity, because it shifts gears so frequently. »

Jack Shadoian, *Dreams and Dead Ends* ([1977] 2003), p. viii.

« The American crime film does not belong to any genre... Instead it embodies many genres. »

Larry Langman et Daniel Finn, *A Guide to American Crime Films of the Forties and Fifties* (1995), p. ix (dans Leitch 2002, p. 1).

Considérer le film de crime en tant que genre révèle d'entrée de jeu nombre de problèmes inhérents à la question générique. D'abord, en reconnaissant son point de départ dans le cinéma américain comme étant *The Great Train Robbery* (Porter, 1903), d'aucun manquera de remarquer que ce film peut tout autant—et sans doute plus instinctivement et plus fréquemment—être identifié comme un Western. Apposée à une telle oeuvre que—tant à cause de sa courte durée qu'à cause de sa simplicité narrative—on pourrait qualifier (péjorativement) «d'élémentaire», une telle remarque adresse la nature mythique du «genre pur» (Moine [2002] 2005, p. 102). Elle souligne aussi l'existence d'une implicite hiérarchie générique, que le spectateur reconnaît de manière presque inconsciente, voire impose lui-même à tout film afin d'en circonscrire «l'identité» (*Ibid*, p. 26-27). D'ailleurs, bien que plusieurs théoriciens perçoivent le film de crime comme un descendant du Western (comme McCarty 2004, p. 5), Charles Musser remarque que les lectures du film de Porter en tant que tel sont rétrospectives: à sa sortie, il n'existait pas de conscience d'une catégorie cinématographique «Western», alors que—grâce à la récente importation de films anglais comme *A Daring Daylight Burglary* (Motthershaw, 1903)—

il pouvait déjà exister une conscience du «genre of crime» (voire, du «violent crime genre», 1984, p. 56-57). Puisque la conceptualisation est un «préalable nécessaire à la conscience et à la reconnaissance du genre», Raphaëlle Moine remarque bien que « (...) faire l'histoire d'un genre, c'est rendre compte de la naissance d'une appellation générique (...) » ([2002] 2005, p. 113). Il est alors de mise de souligner qu'à cette époque, ce n'est que vaguement qu'une telle «appellation» avait pu éclore, puisqu'elle n'avait notamment pas encore été institutionnalisée par les divers catalogues des maisons de production que scrute dans son étude l'auteure (*Ibid*, p. 165-166—soit les différentes éditions des catalogues des Lumières, de la Biograph et de Pathé). Toutefois, la seule existence d'antécédents permet la reconnaissance d'une catégorie par un public—autre préalable de la concrétisation d'un genre (*Ibid*, p. 60)—ce qui légitime de parler du film de crime comme genre établi dès les premiers pas de «l'ennarrativisation» du cinéma.

Mais malgré une telle précocité, c'est tôt dans son histoire que la conscience générique du film de crime s'est étiolée, pour se réorienter sur l'éventail de ce qu'on peut considérer être ses sous-genres. Conséquence de cette implicite hiérarchie des genres, lorsqu'apparurent des variantes un tant soit peu mieux définies du film de crime—comme le film de gangster et plus tard le film noir—ce sont celles-ci qui attireront désormais l'attention tant du public que (plus tard) de la littérature théorique. Par exemple, dans un essai qui est fréquemment considéré comme un des grands points de départ de l'exploration du film de crime—« The Gangster as Tragic Hero » (1948, dans Silver et Ursini, 2007)—Robert Warshow suggère de concentrer sa réflexion sur la seule figure du gangster, ainsi que sur le genre qui s'articule autour de lui—et ce, uniquement à travers un examen des plus qu'archétypiques *Little Caesar* (Leroy, 1931) et *Scarface* (Hawks, 1932), deux films auxquels on ajoute généralement *The Public Enemy* (Wellman, 1931) afin de construire la « Trinité Maudite » qui représente la version, disons, «la plus pure» du film de gangster. D'ailleurs, lorsqu'Andrew Sarris suggérait en 1977 d'élargir le noyau du genre à son époque classique à un peu plus d'une douzaine de titres, il évoquait ce qui faisait la «pureté» de cette incarnation en admettant d'emblée que par sa propre énumération, « (...) one is (...) stretching the genre beyond its original conception of *the gangster as subjective protagonist and romantic hero* » (dans Silver et Ursini, [1977] 2007, p. 85, je souligne). Et quand Carlos Clarens a publié en 1980 son magistral *Crime Movies*, malgré l'élargissement de la portée que présageait son titre, c'est toujours la figure du gangster—mais aussi son évolution à travers le cinéma—qui aura retenu l'attention de l'auteur.



Critiquant dès sa première page la position qui aura restreint l'étendu de l'étude de son prédécesseur, le *Crime Films* de Thomas Leitch (2002) s'offre comme l'ouvrage de la sphère des études cinématographiques s'évertuant le plus explicitement à dresser un portrait «complet» du film de crime—un «genre» qui, selon l'auteur, s'établirait dans un équilibre entre les figures du criminel, de la victime et du vengeur et qui illustrerait un univers où la criminalité est «normale» (2002, p. 14). Or, même en consacrant chacun de ses chapitres aux plus divers de ses sous-genres, l'auteur en vient tout de même à en négliger certains, comme le film de prison qu'étudie Nicole Rafter dans *Shots in the Mirror: Crime Films and Society* (2000, p. 117-140) ou le documentaire de crime qu'étudie la même auteure dans le *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture* qu'elle a co-écrit avec Michelle Brown (2011, p. 119-137)—deux des ouvrages témoignant de la propension qu'affiche le domaine criminologique à légitimer depuis le vingt-et-unième siècle le film de crime comme objet d'étude. Mais l'ouverture que préconise Leitch laisse entendre que de tels «oublis» feraient tout de même bien partie du film de crime qu'il théorise, duquel l'épreuve de la définition « (...) is neither its narrowness nor its inclusiveness; it is its ability to raise questions that illuminate its members in ways existing modes of thinking about crime films do not » (2002, p. 17).

En outre, cette inclusion—qui chez l'auteur devient facteur d'une telle « capacité à illuminer ses membres »—préoccupait les théoriciens du film de crime depuis plusieurs décennies, comme en témoignent les appellations-valises que suggéraient dans les années soixante-dix certains de ceux-ci. Par exemple, dans *Underworld U.S.A.* (1972), Colin MacArthur parlait du «gangster film/thriller» (dans Silver et Ursini 2007, p. 39-44), alors que dans *Dreams and Dead Ends* (1977), Jack Shadoian parlait du «gangster/crime film»—avant de proposer dans la plus récente édition de son ouvrage le «Gangster/Crime/Noir» ([1977] 2003, p. 328), voire le «Gangster/Crime/Noir/Post-Noir» (*Ibid*, p. 323). De tels exercices auront poussé plusieurs auteurs à tenter de contourner dans leur approche du film de crime la question du genre—ce que fait Thomas Leitch lorsqu'il en parle comme « un genre qui n'est pas un genre » (2002, p. 1). Et face à certains qui—comme les Langman et Finn cités en épigraphe de la présente section—suggèrent qu'il s'agirait non pas d'un genre unique, mais plutôt d'une coupole regroupant plusieurs genres, c'est en ouvrant ironiquement un ouvrage de la collection « Genres in American Cinema » que Leitch rétorque: « What does it matter? » (*Ibid*, p. 2). Pour compliquer les choses, l'ajout du qualificatif «cool» qui permettra la circonscription du «cool crime film»

créera une sous-catégorie du film de crime qui ne sera pas exclusive, suggérant une affinité à (certaines portions de) ses sous-genres—et pourra ainsi elle-même être perçue, certes à plus petite échelle, comme une sorte de parapluie (sous-)générique. Quelle qu'en soit la véritable nature, dans le but de cerner le «cool crime film», il faudra d'abord tracer l'histoire du film de crime—et donc, implicitement, des différents genres (ou sous-genres) qui le composent—tout en portant une attention particulière à sa variante du «film de criminel(s)», qui à l'instar de la version «la plus pure» du film de gangster prend le fascinant pari d'octroyer un statut de protagoniste au personnage criminel, risquant même parfois sur celui-ci un regard sympathique.

## **Criminels muets et «coolness» anachronique**

Le personnage criminel aura su s'inscrire assez organiquement dans l'exploration des possibilités narratives du cinéma des premiers temps, s'offrant souvent comme la source du «conflit» de ses récits. On peut notamment le voir en action dans des films de «course-poursuite» comme le *Stop Thief!* de l'Anglais James Williamson (1901, qui serait le premier du genre)—et plus tard, lorsqu'apparaîtra sa variante du «film de sauvetage», le criminel y demeurera une menace, comme c'est le cas dans *The Lonely Villa* (1909) et *The Lonedale Operator* (1911, tous deux de David Wark Griffith). Mais c'est de l'évolution du «slum melodrama» que naîtra le premier grand genre du cinéma du crime, alors que le même Griffith juxtaposera le personnage du gangster au portrait moralisateur de l'expérience de la pauvreté urbaine caractéristique du genre qu'il affectionnait. Ainsi, puisqu'il en est l'exemple le plus ancien qui subsiste jusqu'à ce jour, on considère *The Musketeers of Pig Alley* (1912) comme «le premier film de gangster». Et puisque ce genre s'articule autour d'une des grandes figures prototypiques du cool, peut-être que c'est avec *Musketeers...* que le film de crime inaugure sa relation à la «coolness». Or, en apparaissant près d'une décennie avant que ne s'entame le tournant vers l'hégémonie de la sensibilité du «American Cool» qu'évoque en 1994 Peter N. Stearns, le film de Griffith présente son archétype proto-cool du gangster avant même que se soit étiolée la grande ère de la culture émotive Victorienne—en opposition à laquelle s'établira celle du cool. D'ailleurs, c'est d'emblée son statut criminel qui «oppose» le «Snapper Kid» (interprété par Elmer Booth) au courant dominant (Victorien) du moment, ce qui lui permet d'embrasser sa «(proto-)coolness»—alors

qu'en tant qu'honnêtes citoyens bien en phase avec le courant émotionnel de leur époque, les deux autres protagonistes du film («La Petite Dame» et «Le Musicien») apparaissent comme pratiquement « cut from Victorian cardboard » (Clarens 1980, p. 16). La sensibilité déjà plus moderne qu'il sait afficher face à eux aura sans doute contribué à faire du «Snapper Kid» le personnage « le plus charismatique, complexe, et donc le plus fascinant » (traduction de McCarty 2004, p. 16)—voire, au sens contemporain, le plus cool. Il aura ainsi été instrumental au succès d'un film qui, en 1912, fut « (...) one of Biograph's, and Griffith's, biggest box-office performers of the year » (*Ibid*, p. 18).

Il est alors peu surprenant qu'un genre se soit à l'époque consolidé autour de cette fascinante figure—et en 1915, grâce au *Regeneration* de Raoul Walsh (un ancien assistant de Griffith) le film de gangster aura son premier long-métrage (*Ibid*, p. 17). Toutefois, ce film présente comme gangster son protagoniste (le Owen qu'interprète Rockliffe Fellowes) sans que le spectateur n'ait été témoin de quelque «exploit criminel»—et dès lors, il entame une quête de rédemption (ou de «régénération») visant à l'éloigner de l'univers du crime. *The Musketeers of Pig Alley* prenait déjà un plus grand «risque narratif» en présentant initialement le «Snapper Kid» comme antagoniste—alors qu'il dévalisait «Le Musicien» du fruit de ses labeurs—avant de le transformer en protagoniste—au moment où il empêche «La Petite Dame» d'être droguée par un gangster rival, embrassant un héroïsme chevaleresque qui entre en tension avec son statut implicite de «anti-héros». Tant le choix du «gangster en théorie» et de sa quête de rédemption que celui du «gangster héroïque» se sont à partir de ce moment imposés comme stratégies favorisant l'acceptation du protagoniste criminel. Par ailleurs, puisque la «coolness» est souvent principalement une affaire d'image, il est de mise de souligner que le «Snapper Kid» et Owen ont tous deux une apparence qu'on pourrait anachroniquement qualifier de cool—le premier faisant pendre ses cigarettes au bout de ses lèvres et portant son chapeau «at an aggressive angle» (Clarens 1980, p. 16) et le second présageant étonnamment par son « insolent demeanor and proletarian rather than conventional leading-man looks » l'icône du cool Marlon Brando et sa performance dans *On the Waterfront* (Kazan, 1954—dans McCarty 2004, p. 24). D'autre part, à cause de leur rang de «premiers»—film de gangster et long-métrage de gangster—ces oeuvres possèdent elles-mêmes un statut cool lié à l'innovation. Et bien que la «coolness» de leurs univers criminels puisse sembler timide aux yeux du spectateur d'aujourd'hui, ces films

apparaissent fort audacieux lorsque comparés à ceux qui seront produits au début de la décennie suivante—qui marque pourtant le point de départ symbolique de l'ère du «American Cool».

De tous les témoignages d'un cinéma du crime des années vingt ayant survécus jusqu'à ce jour, la production la plus consistante du «genre» demeure celle qu'on décèle au sein de la filmographie de l'acteur qui était alors le mieux rémunéré de l'industrie: Lon Chaney. Si ce dernier est surtout passé à l'histoire pour les quelques rôles de «monstres» qu'il a tenu dans un cinéma «d'horreur»—comme les rôles titres de *The Hunchback of Notre Dame* (Worsley, 1923) et *The Phantom of the Opera* (Julian, 1925)—l'acteur reconnu pour sa maîtrise des techniques de maquillage lui permettant de se transformer pour chacun de ses rôles avait au cours de sa carrière interprété un nombre bien plus important de personnages criminels (*Ibid*, p. 46). Or, il aura aussi fait reculer la possibilité d'octroyer à ce type de personnage un statut cool—d'abord en le renvoyant à la posture d'antagoniste qu'il occupait au sein du cinéma des premiers temps. Il le fera notamment dans *The Penalty* (Worsley, 1920)—où, amputé de ses deux jambes, le gangster qu'il interprétait avait d'emblée une apparence «monstrueuse». S'il était également antagoniste dans des films comme *The Wicked Darling* (1919) et *Outside the Law* (1920, tous deux de Tod Browning), ceux-ci demeuraient de véritables films de criminel(le), puisqu'ils misaient tous deux sur une protagoniste—dans les deux cas, interprétée par Priscilla Dean—frayant dans l'univers du crime, mais cherchant au terme de son parcours une rédemption lui permettant de s'en extraire. Et lorsqu'il interprétera par la suite nombre de protagonistes criminels—comme dans *Flesh and Blood* (Cummings, 1922), *The Shock* (Hillyer 1923), *The Unholy Three* (1925) et *The Blackbird* (1926, tous deux de Browning)—il ne contribuera pas à en faire progresser la «coolness», car tant par son jeu fort expressif accentué par ses maquillages que par la propension de ses personnages à se résigner au sacrifice, Chaney suggérait un pathos de clown triste mieux aligné à une «émotionologie» Victorienne (en déclin) qu'à celle d'un cool (en pleine ascension)—qui, face à une telle émotivité, préconiserait le détachement.

Le criminel Chaney-esque est également un être de plus en plus anachronique du fait que les oeuvres qui l'incluent évitent systématiquement d'évoquer le trafic d'alcool de la Prohibition—qui est alors pourtant l'activité criminelle principale du gangster véridique, lui conférant même la «coolness» de défier une loi qu'une bonne part de la population juge injuste. Le premier film à oser positionner son gangster dans ce contexte le fera sept ans après le passage du Volstead Act—et en 1927 cette audace fera du *Underworld* de Josef von Sternberg le film qui sera

unanimement reconnu par les historiens du cinéma comme « the first gangster film with modern credentials » (Clarens 1980, p. 31). Au sein d'une oeuvre ayant d'emblée ce prestige plutôt cool, le Bull Weed qu'incarne George Bancroft sait se faire brutal—notamment lorsqu'il abat son rival Buck—mais également fort sympathique—comme dans ses interactions avec sa compagne «Feathers» (Evelyn Brent), mais aussi dès les premiers moments du récit, alors qu'il décide de prendre sous son aile un avocat déchu surnommé «Rolls Royce» (Clive Brooks) qu'il aidera à émanciper de son alcoolisme. D'ailleurs, bien que Bull soit protagoniste, le film pousse plutôt le spectateur à s'identifier à ce «Rolls Royce»—qui devient *le* personnage principal, à travers les yeux duquel il peut suivre les frasques de Bull sans trop être éclaboussé par les méfaits qui le condamneront finalement à la pendaison. *Underworld* instituera ainsi la pratique de placer quelque peu en retrait le personnage criminel—qui continue toutefois généralement à s'avérer «le plus charismatique et fascinant». Cette tendance dominera le genre au cours des quelques années qui séparent cet exemple précoce de son âge d'or—qui sont également les premières années du cinéma «sonore».

## ***La décennie du gangster écranique***

« L'épanouissement du film de gangsters est lié à la naissance du cinéma parlant. Tout se passe comme s'il avait fallu attendre l'apparition du son en 1927, et le réalisme accru qu'il apportait, pour rendre justice aux bruits de la ville moderne auxquels s'identifie le gangster dans la conscience populaire. »

Michel Ciment, *Le Crime à l'écran: une histoire de l'Amérique* (1992), p. 29.

Si la généralisation du son synchrone a une importance toute particulière pour le film de gangster, le genre tiendra aussi une place de choix dans l'histoire du cinéma sonore, puisque c'est suite aux premiers balbutiements d'un procédé consacré par *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) que la Warner Brothers lancera en 1928 «le premier film 100% sonore» avec le *Lights of New York* de Brian Foy—qui appartient à ce genre (McCarty 2004, p. 72). S'inscrivant lui-aussi

dans la tendance à positionner le gangster en périphérie au profit d'un personnage principal à tout coup plus «innocent», cette oeuvre—qui paraît bien peu cool à la lumière des critiques de l'époque qui l'avaient vilipendée (*Ibid*, p. 72-73)—coexiste à l'époque avec d'autres qui continuent à positionner le criminel carrément comme antagoniste. C'est autant le cas du dernier grand film de gangster de l'époque du muet—*The Racket* de Lewis Milestone (1928)—que du *Alibi* de Roland West (1929). Pour voir revenir un gangster protagoniste à part entière, il faudra attendre le *Doorway to Hell* de Archie Mayo (1930). Mais dans celui-ci, le personnage de Louie Ricarno (qu'interprète Lew Ayres) n'embrasse que timidement sa criminalité, puisque son parcours débute lorsqu'il se retire du monde du crime après en avoir cédé la gestion à son compagnon Mileaway (James Cagney). Mais bien qu'il se présente comme ex-gangster, la logique du genre veut qu'il soit inéluctablement entraîné à nouveau dans l'univers du crime—et au terme d'un périple qui le mènera en cavale, c'est sereinement qu'il acceptera son sort en se laissant abattre (hors-champ) par les forces de l'ordre. Ainsi, malgré sa réserve quant à l'ontologie criminelle de son personnage central, le film de Mayo aurait cimenté plusieurs conventions qui se verront reconduites au fil d'un bref âge d'or du film de gangster—qu'il aurait même entamé selon Carlos Clarens (1980, p. 53).

La plus importante de celles-ci sera sans doute cette mort du protagoniste gangster, qui deviendra l'issue par défaut pour le personnage—telle que le consolidera l'année suivante le film faisant consensus comme premier grand exemple du genre: le *Little Caesar* de Mervyn Leroy (1931). Cette mort systématiquement violente se présentait dès lors comme fin logique pour celui qui s'était empêtré dans la criminalité au point d'être irrécupérable—généralement à partir du moment où il se résout à tuer pour assurer son ascension dans les échelons de la pègre. Si une telle conclusion devait permettre au spectateur de se distancier du gangster auquel il avait pu s'identifier au cours de son visionnement, Stuart Kaminsky remarque que

[i]t is questionable whether the downfall of the gangster worked to this end as it was clearly intended to do. According to Warshow, we identify with the central figure, immerse ourselves in his anti-social behavior, but are purged of our guilt for this by drawing away from him as he falls. It is difficult, however, to pull away so quickly. The fall is so sudden, and the memory of the gangster's rise and vitality are still so vivid. ([1972] dans Silver et Ursini 2007, p. 59)

C'est alors en dépit d'une importante mise en garde contre les conséquences de leur mode de vie que les protagonistes de *Little Caesar*, *The Public Enemy* et *Scarface* auront fasciné—et élevé leur genre au sommet de sa popularité, notamment grâce à la «(proto-)coolness» qu'ils embrassaient en se faisant plus narcissiques et hédonistes que toute autre incarnation du gangster jusqu'alors. Face au danger potentiel qu'aurait pu engendrer une telle fascination—suscitée par un personnage qui constitue d'emblée une menace pour sa société—l'industrie cinématographique aura toujours tenté d'encadrer sa représentation de mises en garde. En plus d'une mort brutale qui fonctionne déjà à cet effet, il était coutume de dénoncer le gangster dans un prologue écrit, qui pouvait toutefois sembler entrer en dissonance avec ce que le film lui-même finissait par illustrer.

Malgré de telles dispositions, divers groupes de pression se sont à l'époque insurgés contre «l'amoralité» du genre. Et au moment de la sortie de *Scarface* en 1932—qui s'annonçait déjà pendant sa production comme « (...) a gangster epic to surpass all others in cost, scope, authenticity, and, needless to say, violence » (Clarens 1980, p. 83)—cette pression était désormais pratiquement insoutenable. L'industrie craignant que, puisqu'il agissait indépendamment, le controversé Howard Hughes (qui produisait le film que réalisait Howard Hawks) refuse de se conformer à son code d'éthique, son bureau Hayes aura émis un nombre jusqu'alors inégalé de recommandations visant à censurer sa représentation de la criminalité. Cette action drastique de la part de l'organe de censure de l'industrie aura non-seulement poussé ses réticents producteur et réalisateur à se conformer à ses demandes pour obtenir le sceau d'approbation permettant la projection de leur film, mais aura également pavé la voie au durcissement de l'application de son Code de Production—qui existait déjà en 1930, mais ne deviendra «loi du pays» qu'en 1934. Bien qu'il existe à l'époque plusieurs traces de la diffusion de l'expression «cool», puisque celles-ci proviennent d'une culture marginale—afro-américaine—on peut affirmer sans trop se tromper que les instances moralisatrices responsables de la censure du gangster n'étaient ni familières avec l'expression, ni avec le concept en pleine construction que celle-ci sous-tendait. Or, en visant à combattre la fascination qu'exerce un personnage potentiellement dangereux, c'est bel et bien sa «coolness» que plusieurs provisions du Code de Production attaquaient. Ainsi encadré, le gangster écranique perdra à cette époque beaucoup de son lustre—alors que son pendant véridique avait également subi une telle perte suite à l'abolition de la Prohibition en 1933. Une des premières conséquences du renforcement

du Code aura été de changer la saveur du film de gangster, lui faisant désormais afficher une volonté de se distancier du réalisme duquel il se targuait jusqu'alors.

Ainsi le gangster écranique continuera toujours bien à exister, mais devra se repositionner au sein d'un genre qui, à cause de ces nouvelles restrictions, devra lui-même se réinventer. L'impulsion la plus naturelle aura été de continuer à exploiter le gangster en tant qu'antagoniste. Et en demeurant les «héros» de leurs films respectifs, le Edward G. Robinson qu'avait rendu célèbre *Little Caesar* et le James Cagney dont *The Public Enemy* avait fait la gloire pourront incarner des protagonistes du «bon côté» de la loi. Le premier le fera dans le *Bullets or Ballots* de William Keighley (1936), mais pour Thomas Leitch, le *G-Men* du même Keighley utilisait déjà l'année précédente (1935) « (...) the sublimely simple tactic of recasting James Cagney, famous as the gangster Tom Powers of *Public Enemy*, as the equally violent and mercurial, but now officially sanctioned, FBI hero » (2002, p. 27). Une autre avenue, permettant au gangster de conserver son statut de protagoniste, aura été de moraliser plus que jamais son expérience—ce qui signifiera notamment de s'attaquer à l'arrogance du personnage. Bien que Robinson pourra s'inscrire dans cette tendance grâce à des films comme *The Last Gangster* (Ludwig, 1937), Cagney—qui incarnait encore plus explicitement ce trait—en deviendra sans doute le plus digne représentant. On peut en témoigner dans *Angels with Dirty Faces* (Curtiz 1938)—où son Rocky Sullivan «affronte» un ami d'enfance devenu prêtre, qui s'offre comme un modèle éminemment plus positif pour les enfants du quartier qui idolâtaient pourtant Rocky—et dans *The Roaring Twenties* (Walsh, 1939)—où, faute d'options, son Eddie Bartlett opte dès son retour de guerre pour un gangstérisme qui lui fera découvrir que tous ne sont pas égaux dans une écologie criminelle où on trouve toujours «pire» que celui qui «mérite» un statut de protagoniste. Par son «révisionnisme romantique» (Clarens 1980, p. 155), le film de Walsh permet au personnage de Cagney de trouver la rédemption au moment de sa mort, pouvant expirer dans le caniveau « (...) and still wake up with the angels » (*Ibid*, p. 156).

C'est à cette époque du «gangster moralisé» que commencera à sérieusement s'illustrer l'acteur qui—aux côtés de Robinson et Cagney—deviendra le troisième nom le plus intimement associé à cette figure au cours de la décennie: Humphrey Bogart (McCarty 2004, p. 6). À l'époque, c'est plus fréquemment en tant que gangsters antagonistes qu'il apparaîtra, comme dans *Angels with Dirty Faces* et *The Roaring Twenties*—dans lesquels il se faisait «le pire» face à Cagney—et dans *Bullets or Ballots*, *The Amazing Doctor Clitterhouse* (Litvak, 1938) et



*Brother Orchid* (Bacon, 1940)—où il faisait de même face à Robinson. Déjà dans son premier rôle substantiel—le Duke Mantee de *The Petrified Forest* (Mayo, 1936)—c’est même en tant qu’antagoniste qu’il incarnait cette variante du personnage que Clarens baptise le «gangster existentiel», soit « (...) a lonely, passive figure who took on the pathos of a threatened species » (1980, p. 142). Tout aussi dépourvu d’arrogance que ses homologues contemporains, celui-ci était d’emblée plus cool qu’eux—ne serait-ce que par sa préfiguration du mouvement philosophique français proto-cool du même nom que Mailer rattachait au «hipster». Mais avant que son «gangster existentiel» n’acquière le niveau de «coolness» que seule une posture de protagoniste peut engendrer, il faudra attendre le début de la décennie suivante. À ce moment, son Roy Earle deviendra le protagoniste *du* film qui s’offrait déjà comme épitaphe de l’ère classique du gangster écranique: le *High Sierra* de Raoul Walsh (1941). Mais, si cool peuvent-ils parfois paraître, ce ne sont pas tant les rôles de gangster de ses «années formatives» qui auront consacré le statut de vedette (et d’icône du cool) de Bogart que les rôles qu’il tiendra au sein du prochain grand sous-genre du film de crime, alors en pleine émergence: le film noir.

## **Le film noir et son époque**

« Everyone appears criminal in the shadowy land of film noir, hopelessly tainted by sin, lust, and greed. Even the innocents and the detectives succumb to corruption. »

Drew Todd, dans Nicole Rafter, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society* (2000), p. 26.

Alors que les possibilités du film de gangster semblaient avoir été épuisées, le projet de renouvellement du film de crime qu’aura entamé le film noir sera passé par un retour au procédé narratif qui avait consacré dans la littérature la «fiction criminelle», soit le positionnement central de la figure du détective. Or, si la naissance de cette «crime fiction» tenait à l’invention du détective Chevalier Auguste Dupin par Edgar Allan Poe dans les années 1840 (Leitch 2002, p. 18-19), le modèle littéraire dans lequel puisera son matériau le film noir en sera un plus

contemporain—et plus «américain»: celui de la «hard-boiled crime fiction», à laquelle le genre faisait souvent directement référence par l'adaptation de ses romans ou par l'emploi de ses écrivains en tant que scénaristes. Afin de souligner la distinction séparant les écrivains de cette «hard-boiled crime fiction» des tenants d'une tradition «classique»—peuplée de Sherlock Holmes et autres Hercules Poirot et où le crime (le plus souvent le meurtre) était débusqué chez bourgeois et aristocrates—Raymond Chandler pointe vers son collègue le plus influent pour expliquer qu'en se penchant sur un milieu urbain contemporain, « [Dashiell] Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with hand-wrought duelling pistols, curare, and tropical fish » (« The Simple Art of Murder », 1950). D'ailleurs, si déjà le détective de Poe incorporait plusieurs «traits criminels» (Leitch 2002, p. 19)—conséquence de sa position mitoyenne entre l'univers du policier (duquel il partage le travail d'enquêteur, sans toutefois devoir à se conformer à la même mission sociale) et l'univers du criminel (au sein duquel il doit frayer afin de traquer son coupable)—en rendant ses mondes interlopes encore plus «durs à cuire», la «hard-boiled fiction» en fera de même pour ses détectives. Conjointement à l'ironie que ceux-ci manieront, ceci contribuera à en faire des personnages indéniablement cool. C'est en incarnant de tels détectives —soit le Sam Spade de Hammett dans *The Maltese Falcon* (Huston, 1941) et le Philip Marlowe de Chandler dans *The Big Sleep* (Hawks, 1946)—qu'Humphrey Bogart se verra consacré comme «le type» du (anti-)héros du film noir (Borde et Chaumeton [1955] 2004, p. 19)—et deviendra une véritable icône du cool.

Mais puisqu'il ne peut rien y avoir de si simple (ni avec le cool, ni avec le film noir), la «coolness» qui caractérisait Bogart—notamment grâce à une persona façonnée par l'accumulation de divers rôles qui en étaient garants—interagira tout autant avec ceux-ci qu'avec tous les autres qu'il tiendra jusqu'à sa mort prématurée, si «uncool» peuvent-ils parfois s'avérer. Et bien qu'il n'ait incarné de détectives privés dans aucune autre des oeuvres de sa filmographie, la grande majorité de celles-ci pourront tout de même être considérées comme appartenant au genre du film noir—puisque celui-ci incorpore bien plus que le seul film de détective qui l'avait «lancé». D'ailleurs, l'innovation la plus marquante du film noir aura peut-être été d'avoir «déprofessionnalisé» tant les figures d'enquêteurs que celles des criminels—faisant de «l'être ordinaire» le protagoniste qui sera le plus souvent appelé à se ranger de part ou d'autre des limites de la loi. Si dans *The Killers* (Siodmak, 1946—adapté d'une nouvelle de Ernest

Hemingway) un agent d'assurance doit assumer un rôle de détective, dans *Double Indemnity* (Wilder, 1944—adapté d'un roman de James M. Cain) un individu de la même profession deviendra carrément meurtrier. *Double Indemnity* se sera ainsi fait emblématique du film de criminel à protagoniste «ordinaire», qui aux côtés du film de détective—et parfois, mais moins fréquemment, du (plus objectif) film [de] policier, comme *The Naked City* de Jules Dassin (1948)—élargi tant la portée du film noir que celle du film de crime qui l'inclut. Déjà sous-entendue dès les premiers efforts de conceptualisation du film noir, cette inclusion contribue à la difficulté à cerner les limites d'un des «genres» les plus problématiques de l'Histoire du cinéma—qui, d'une part, aura été théorisé de «l'extérieur» puisqu'à partir d'outre-Atlantique, mais d'autre part de «l'intérieur» puisqu'au moment où le «genre» battait son plein.

C'est dans la France de l'Après-Deuxième Guerre que Nino Frank aura suggéré dans son article « Un nouveau genre 'policier', l'aventure criminelle » (1946) la dénomination «film noir» afin de caractériser *The Maltese Falcon*, *Double Indemnity*, *Laura* (Preminger, 1944) et *Murder, My Sweet* (Dmytryk, 1945). Absents des écrans français depuis le début de l'occupation nazie, l'arrivée en masse de ces films américains créera comme le remarque Moine « (...) un effet de corpus qui permet aux critiques de percevoir plus clairement une unité de ton et de traitement et de faire, progressivement, de cet ensemble de films un genre » ([2002] 2005, p. 99). Au fil d'une exploration de plus en plus approfondie qui consolidera le statut de «genre» du film noir, le plus ancien des films sur lesquels se penchait Frank (*The Maltese Falcon*) aura été reconnu comme son «premier» véritable cas—comme en témoigne la position de Raymond Borde et Étienne Chaumeton, qui ont signé en 1955 la première analyse substantielle sur le sujet: le *Panorama du film noir américain: 1941-1953*. D'une part, l'exemple du film de Huston a le mérite de souligner que le noir a plus à voir avec un style que seulement avec un type de récit—puisque, étant déjà à sa troisième adaptation, c'est surtout son style qui démarque ce *Maltese Falcon* de ses deux prédécesseurs (soit l'adaptation de 1931 de Roy Del Ruth et celle, comique, de 1936 de William Dieterle—rebaptisée *Satan Met a Lady*). D'autre part, l'année 1941 au cours de laquelle le film était sorti en salles représente une date fortement symbolique pour l'atmosphère sombre et anxieuse qui s'érigera en caractéristique la plus manifeste du film noir—puisque c'est au terme de celle-ci que les États-Unis auront finalement pris part à une guerre qui faisait rage en Europe et en Asie depuis deux ans déjà. Et puisque, suite à la fin de cette guerre, la peur des Rouges aura dans la conscience collective américaine immédiatement pris le pas de la peur du nazisme, cette

atmosphère perdurera—et permettra au film noir qui utilisait la métaphore du crime pour la refléter à continuer d'exister environ jusqu'à la fin des années cinquante, ce qui fait résonner la déclaration de Paul Schrader à l'effet que le film noir « (...) is also a specific period of film history (...) » (1972, p. 8).

Et si au début des années quarante le protagoniste criminel «professionnel» semblait pratiquement disparu des écrans (Clarens 1980, p. 172)—bien qu'en apparaissait parfois certaines variantes jusqu'alors inusitées au cinéma, comme le tueur à gages qu'illustre en 1942 Frank Tuttle dans *This Gun for Hire*—après la guerre, le gangster reprendra du service au sein de plusieurs films noirs. Or, en fonction de la logique du genre, il apparaîtra comme plus acculé au pied du mur que même le «gangster existentiel» des dernières années de la décennie précédente. Selon Carlos Clarens, le premier grand film à illustrer un gangster protagoniste d'une telle trempe est le *Kiss of Death* de Henry Hathaway (1947, dans *Ibid*, p. 213)—dans lequel, en se faisant pincer dès le début en tentant de s'échapper suite au braquage d'une bijouterie, le Nick Bianco qu'interprète Victor Mature doit collaborer avec la police pour inculper le gangster psychopathe Tommy Udo (Richard Widmark). L'année suivante, dans le *Cry of the City* de Robert Siodmak (1948), Mature interprétera un policier qui doit traquer un ami d'enfance devenu gangster—et poussé à la cavale, soit le Martin Rome qu'interprète un Richard Conte qui, en maintenant « (...) the fascination of the deadly, narcissistic Rome » sera pour Clarens « (...) the most charismatic gangster of the forties » (*Ibid*, p. 217), voire «le plus cool». Mais la tendance la plus novatrice de l'évolution du «criminel professionnel» que le film noir aura consolidé est sans doute celle du «film de cambriolage», qui rassemble à l'occasion d'une «casse» un groupe de criminels—dont l'unité au moment du coup mandate plus que jamais l'analogie militaire parfois invoquée pour décrire certains films de crime, mais dont la seule nature criminelle de l'entreprise impose invariablement (quoiqu'a posteriori) la logique de l'échec. Le premier grand film à embrasser cette dynamique est *The Asphalt Jungle* de John Huston (1950)—et celle-ci se consolidera en tendance grâce à des films comme *The Killing* (Kubrick, 1956) et *Odds Against Tomorrow* (Wise, 1959)—dans lesquels c'est toujours plutôt pour subsister que pour accumuler un prestige et une richesse potentiellement garants de cool que leurs protagonistes optent pour la voie du crime.

Ainsi, bien que le film noir et sa source littéraire qu'est la «hard-boiled crime fiction» soient fréquemment considérés comme des jalons de la diffusion du cool (ou du «hip», voir

Leland 2004, p. 89-104), au sein de ses univers «durs à cuire» il semble que—en bonne partie grâce à leur maniement de l’ironie—seuls les détectives privés peuvent réclamer une certaine «coolness». Pour leur part, tant à travers les exemples susmentionnés qu’à travers les films d’amants criminels en fuite (par exemple *They Live By Night* [Ray, 1948] et *Gun Crazy* [Lewis, 1950]), les films marquant une résurgence de la figure du gangster (véridique) de la Dépression (exemplifiée par *Baby Face Nelson* [Siegel, 1957], *Machine Gun Kelly* [Corman, 1958] et *Al Capone* [Wilson, 1959]), les explorations de la Mafia Italo-Américaine (de *The Big Combo* [Lewis, 1955] et *The Brothers Rico* [Karlson, 1957]) et bien d’autres sous-sections du film noir qui ne peuvent ici être explorées, en étant condamnés d’entrée de jeu par la logique tragique du genre, les personnages criminels (qui avaient pourtant contribué à façonner cette sensibilité dont la forme pleinement achevée avait émergée durant la période active du film noir) sembleront en être tenus à distance. Le genre marquera ainsi un nouveau recul pour le cool déjà obscurci du criminel écranique. Il est d’ailleurs évocateur d’une telle tendance que, malgré une forte présence du protagoniste criminel, tant le «premier» véritable film noir—*The Maltese Falcon*—que ceux qu’on considère être les «derniers», positionnent plutôt ce personnage comme antagoniste. Ainsi, tout comme le film de Huston, le «dernier [véritable] film noir»—titre qu’on confère parfois au *Kiss Me Deadly* de Robert Aldrich (1955), mais qu’on préférera accoler au *Touch of Evil* de Orson Welles (1958), ne serait-ce que parce que celui-ci étend à plus près de la fin de la décennie (et de la grande époque du classicisme hollywoodien) les «limites» du genre, ou encore parce que sa contribution à ce dernier créerait une boucle reliant à cette «fin» l’influence qu’il avait pu y exercer dès ses premiers pas, grâce au style qu’il avait déployé dans son *Citizen Kane* (1941)—présentent des protagonistes du «bon côté» de la loi.

## La voie du renouveau: un détour par l'Europe

« The modern American crime movie was invented not in Hollywood, but in Paris, France. »

Douglas Brode, *Money, Women, and Guns: Crime Movies From Bonnie and Clyde to the Present* (1995), p. 3.

Au sein de l'histoire du film de crime américain, les années soixante—qu'on considère comme le point de départ du cinéma «contemporain»—tardent à fournir au genre le «renouveau» qu'on perçoit un peu partout ailleurs, dans une production qui s'émancipe graduellement du carcan du système des grands studios ayant fourni au cinéma Hollywoodien son plus grand âge d'or. Alors que les mouvements marginaux symptomatiques de ce renouveau—comme la «Nouvelle Vague américaine» qu'identifie Lewis MacAdams, qui « raconte de l'intérieur l'histoire du cool » (2001, p. 228)—ne traitaient qu'indirectement de criminalité, ironiquement certaines oeuvres fondatrices de la Nouvelle Vague française—qui fournit au mouvement dont parle MacAdams son origine conceptuelle—affichaient un franc attachement à ce thème, voire à la perspective qu'avait livré sur celui-ci le cinéma américain. Ainsi, le *À Bout de Souffle* de Jean-Luc Godard (1959) met-il en scène un protagoniste criminel en fuite—le Michel Poiccard qu'incarne Jean-Paul Belmondo—qui assume pleinement son statut de version contemporaine du criminel écranique, totalement en phase avec une variante bien européenne du cool. Et l'année suivante, c'est dans une tradition bien noire qu'un Charles Aznavour (plutôt cool) interprétera un protagoniste non-criminel entraîné dans l'univers du crime dans *Tirez sur le pianiste* (1960)—l'adaptation par François Truffaut du roman *Down There* de David Goodis, un écrivain de «hard-boiled fiction» associé au film noir par nombre d'adaptations de ses romans.

C'est en prenant à témoin ces deux films que Douglas Brode identifie une influence européenne sur le film de crime américain de la décennie, qui ne se cristallisera toutefois qu'en 1967 avec le *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn. D'ailleurs, si Penn aura été retenu pour réaliser un film que ses scénaristes (David Newman et Robert Benton) estimaient «européen» (Biskind [1998] 1999, p. 27), c'est parce que celui-ci avait déjà su démontrer avec son *Mickey One* (1965)

une sensibilité à tout le moins compatible à celle des susmentionnés géants de la Nouvelle Vague —qui avaient tous deux initialement été approchés pour mener le projet (*Ibid*). Une des conséquences de l'adhésion à une telle sensibilité aura été d'avoir préconisé au sein de ce film de crime Hollywoodien une approche plus franche que jamais des deux grands thèmes qui suscitaient aux États-Unis une censure qui n'avait pas d'équivalent aussi rigide en Europe: la sexualité, certes, mais surtout la violence. À cet égard, l'innovation que Penn aura consacré dans la scène finale de son *Bonnie and Clyde* est celle de l'utilisation des «squibs» — « (...) condoms filled with fake blood, concealed within an actor's clothing, and wired to detonate so as to simulate bullet strikes and blood sprays » (Prince 2000, p. 10). La monstration sanguine rendue possible par le nouveau procédé allait s'ériger en véritable révolution de la manière de présenter la violence au cinéma—et allait simultanément s'afficher comme le dernier clou dans le cercueil d'un Code de Production qui montrait depuis la mi-cinquante plusieurs signes de sa désuétude.

En outre, lorsqu'il décrit la violence de *Bonnie and Clyde* Douglas Brode fait allusion à une couche supplémentaire d'influence «européenne» en évoquant l'impact sur sa mise en forme du *Psycho* qu'avait réalisé (dans la foulée de sa carrière américaine) le célèbre réalisateur britannique Alfred Hitchcock (1995, p. 13). À cet égard, le fameux meurtre de la douche offrait par son montage dynamique—où chaque entaille dans la chair de celle qu'on croit initialement être l'héroïne concorde avec une coupure dans le celluloid—un modèle à une illustration moderne de la violence écranique. Bien garante d'une certaine «coolness», l'innovation en la matière de ces deux films est même parfois qualifiée de «trendsetting» (Prince 2000, p. 10), puisqu'initiant des pratiques qui allaient se diversifier et se raffiner au fil des décennies suivantes. À une époque où le film de crime américain semblait—malgré la «mort» proclamée du film noir —afficher plus une continuité de ses formes «classiques» qu'un renouveau par l'apparition d'itérations neuves du genre, le chef d'oeuvre du maître du suspense s'affichait peut-être comme l'oeuvre la plus importante du cinéma du crime du moment—posture qui ne se voit que renforcée par une appartenance concomitante au genre de l'horreur, qui témoigne d'un métissage garant d'évolution générique. D'autre part, bien qu'il en s'agirait d'une version plus «radicale», *Psycho* est d'entrée de jeu associé au film noir dès sa nature de «thriller»—un terme qui, au cours des deux décennies précédentes, en était pratiquement synonyme. Plus encore, par son exacerbation de l'exploration de la psychologie tordue du personnage criminel qu'avait fait sien le film noir, cette oeuvre—provenant d'un cinéaste qui s'était d'emblée affiché comme un

des grands précurseurs du genre et qui aura, durant sa période active, progressé à ses côtés en le frôlant parfois jusqu'à en prendre pleinement la teinte—pourrait être perçue comme le troisième des «points de suspension» en marquant la «fin»: sa réflexion de «l'action psychotique» que Schrader identifiait comme caractéristique de la «troisième phase» du genre faisant écho au traitement de la figure du détective privé attaché à sa «première» dans *Kiss Me Deadly* et au thème de la corruption policière caractérisant sa «deuxième» dans *Touch of Evil* (1972, p. 11-12).

D'ailleurs, tout comme le «tragique» du film noir dépourvoit le personnage criminel de sa potentielle «coolness», le trouble psychologique dont souffre l'antagoniste auquel le titre *Psycho* fait référence rend ce personnage indéniablement «uncool». À l'opposé, les beaux et jeunes protagonistes hors-la-loi de *Bonnie and Clyde*—tout comme les Warren Beatty et Faye Dunaway qui les interprètent—se sont instantanément élevés au rang de véritables icônes du cool. La pertinence culturelle dont s'étaient prévalus dès la sortie du film ses acteurs, leurs personnages et leur récit tient selon plusieurs (dont Brode 1995, p. 13 et Leitch 2002, p. 41) à l'utilisation des années trente comme «métaphore aux années soixante»—ce qui permettait aux actions criminelles de ses «Depression desperados» de faire écho à une posture anti-Establishment contemporaine. Ainsi, le sentiment anti-guerre (du Viêt Nam) et pro-Droits Civils de la génération hippie—renforcé par un dégoût face aux assassinats politiques (fort «uncool») de la décennie (Todd dans Rafter 2000, p. 33)—trouvait sa catharsis dans les «exploits criminels» des protagonistes du film. Et la rage du spectateur ne pouvait que se voir exacerbée par la scène finale, où les «héros» sont criblés de balles par la bande du fade et «square» shérif.

En saisissant aussi efficacement le *zeitgeist* de son époque, le film aura su récolter un grand succès populaire, mais aura également ébranlé l'Establishment de l'industrie cinématographique, puisque *Bonnie and Clyde* a autant choqué les critiques de l'ancienne garde —« (...) [who] took the film to be immoral, irresponsible, and as provoking as a puff of marijuana smoke blown in their faces » (Clarens 1980, p. 259)—que les dirigeants des grands studios—incluant ceux de la Warner Brothers qui l'avaient eux-mêmes produit, mais dont la sensibilité paraissait être à des lieues de celle que Penn avait affichée à travers son oeuvre. Pour Peter Biskind, bien que *Bonnie and Clyde* soit peut-être un des derniers films produits par l'ancien régime de l'industrie hollywoodienne ([1998] 1999, p. 36), il serait tout autant le plus évident précurseur du Nouvel Hollywood—dont la hiérarchie des valeurs préconise l'auteur aux producteurs, à leurs studios et même aux genres. Or, il demeure évocateur de la prégnance du



film de crime que, même émancipés de l'obligation de se conformer à quelque structure générique que ce soit, nombre de nouveaux auteurs de cette période aient choisis de s'exprimer à travers lui. En ce même «Summer of Love» 1967, c'est ce que fera le réalisateur britannique John Boorman en lançant aux États-Unis son premier long métrage—*Point Blank*—qui même sans utiliser de «squibs» serait selon Michel Ciment encore « plus novateur » que le d'emblée cool *Bonnie and Clyde* (1992, p. 104)—peut-être en partie à cause de sa diégèse au «présent», mais surtout à cause de la posture postmoderne qu'il adopte en laissant son spectateur en suspens lorsqu'à la fin son protagoniste disparaît dans l'ombre alors que l'attendent ses ennemis.

### **Les années du flic, du vengeur et du «loser»**

« (...) [T]he gangster disappeared as an important screen character in the seventies. He was replaced by his mirror double, the cop (...) [who] embodied the traumas and tensions of the decade better than the criminal. »

Carlos Clarens, *Crime Movies: From Griffith to The Godfather and Beyond* (1980), p. 297-298.

Au tournant de la décennie suivante, peut-être que la tendance la plus marquante du film de crime aura été «l'apparition» du «film de flic», un « tout nouveau genre » (Todd, dans Rafter 2000, p. 32) qui aura su incorporer la leçon qu'offrait déjà Fritz Lang avec *The Big Heat* (1953) —à savoir, que le protagoniste policier est à tous coups plus fascinant lorsqu'il adopte les traits de ses opposants criminels. Des films comme *Bullitt* (Yates, 1968), *The French Connection* (Friedkin, 1971) et *Dirty Harry* (Siegel, 1971) mettaient ainsi en scène des policiers qui se faisaient plutôt cool en outrepassant le cadre de la loi pour livrer leur propre forme de justice—dépourvue des restrictions d'une légalité qui, pour eux, ne constitue fréquemment qu'un absurde embâcle au triomphe du bien. Ces films [de] policiers (criminels) représentent d'autre part les premiers pas d'un cinéma de la vengeance, annonçant les «revenge fantasies» qui exprimaient selon Pountain et Robbins la désillusion issue de l'échec de la contre-culture de la décennie précédente (2000, p. 97-98)—et qui aura tôt fait de mettre en vedette des protagonistes de plus en

plus explicitement criminels du fait qu'ils n'appartiendront bientôt plus à un corps policier qui les sépare (théoriquement) de l'univers du crime. À cet égard, le *Walking Tall* de Phil Karlson (1973) conserve une position mitoyenne en faisant de son protagoniste un lutteur qui devient shérif d'une municipalité rurale qu'il s'évertue à «nettoyer» de l'élément criminel qui la tourmente. Mais dans le *Death Wish* de Michael Winner (1974), le vengeur est un simple civil qui, suite au viol qui aura rendu sa fille catatonique et causé la mort de sa femme, élimine au hasard les criminels de New York qui se dressent sur son passage. Et dans le *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976), plus que le seul traumatisme qui avait transformé un objecteur de conscience en ange de la mort dans le film de Winner, c'est carrément la maladie mentale—possiblement imputable à un syndrome post-traumatique—qui motivera la quête vengeresse du Travis Bickle qu'incarne Robert De Niro: son seul contact avec un monde urbain «impur» exacerbe sa folie et—après avoir renoncé à un assassinat politique qui ne lui aurait pas octroyé le statut de «héros» dont il jouit ironiquement à la fin du film—il exécute en fin de parcours un groupe de proxénètes afin de «sauver» une prostituée juvénile.

D'autre part, le parcours faisant cheminer du policier à «l'homme ordinaire» le thème de la vengeance sera reflété dans le mouvement de la «Blaxploitation»—qui, comme le «film de flic», était apparu au tournant de la décennie. Tout en présentant des protagonistes afro-américains souvent en conflit avec la couche dominante (caucasienne) de leur société, les films de «Blaxploitation» étaient souvent produits—et parfois carrément réalisés—par des blancs. Pour Thomas Leitch, le terme lui-même sous-tendait alors « (...) that the films were produced and marketed by white Americans for the sole purpose of attracting, even pandering to, a new audience » (2002, p. 42). Ainsi, bien que des films indépendants comme le *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de l'Afro-Américain Melvin Van Peebles (1971) pouvaient véhiculer « an authentic sense of ethnic rage » (*Ibid*), ce sentiment se voyait plus fréquemment co-opté pour le plaisir de son auditoire cible. Dans la posture qui les oppose à «The Man», tant les représentants des forces de l'ordre (comme le détective éponyme de *Shaft* [Parks, 1971] et le policier de *Across 110th Street* [Shear, 1972]) que les criminels (comme le trafiquant de drogue de *Super Fly* [Parks, Jr., 1972] et le proxénète de *The Mack* [Campus, 1973]) embrassent un esprit vengeur—et suscitent « absurd levels of wish fulfillment and hero-mongering » (Clarens 1980, p. 295). En plus de mettre en scène les détenteurs originaux de la sensibilité du cool, les oeuvres du mouvement misaient autant sur la vulgarité que sur une illustration franche de la sexualité et de

la violence rendue possible par l'effondrement du Code de Production—ce qui aura consolidé pour le genre une réputation fort irresponsable, mais ô combien cool!

Prouvant que le protagoniste criminel de la décennie n'est toutefois pas seulement ce vengeur qui occupe les «bas fonds» d'un cinéma du crime (opportuniste) qui mise sans vergogne sur les plus bas instincts de son public, comme le remarque Drew Todd, « [i]f *Bonnie and Clyde* revived the gangster genre, Francis Ford Coppola's *The Godfather* (1972) restored it to a position of primacy in American cinema » (dans Rafter 2000, p. 35). Avec une oeuvre qui remportera tout autant la première place au box-office américain que l'Oscar du meilleur film—prix que récoltera également deux ans plus tard sa suite, *The Godfather Part II* (1974)—Coppola aura cimenté une tradition du film de crime (vers laquelle pointait déjà *Bonnie and Clyde*) faisant du regard vers le passé un élément quasi-systématiquement garant d'un prestige qui «ennoblit» leurs univers criminels—tout en suggérant une approche révisionniste du cinéma du crime qui avait cours durant les époques représentées. Mettant en vedette Marlon Brando—une icône de l'âge d'or du cool—et Al Pacino—un digne représentant de la «coolness» de l'ère du Nouvel Hollywood—le film de Coppola repose autant sur les thèmes de la famille, de l'honneur et de l'entreprise que sur le choc des sensibilités de ses deux «Parrains. Lorsqu'il a pu voir l'oeuvre que Coppola avait tiré de son roman, Mario Puzo en aura d'ailleurs remarqué l'étendue du potentiel d'attraction lorsqu'il déclara: « We had been sure of the square audience, (...) and now it looked as if we were going to get the hip avant-garde too » (dans Clarens 1980, p. 289).

Où ce n'est que timidement que *The Godfather* dépeindra la «coolness» inhérente aux premiers moments de l'ère du cool qu'illustre le film, celle-ci sera une véritable préoccupation pour le (anti-)héros du *Badlands* de Terrence Malick (1973)—qui, en situant son action en 1959, adopte d'ailleurs un cadre plus fermement ancré dans cette ère. Kit Carruthers y est un adolescent insouciant (interprété par Martin Sheen) qui, après en avoir abattu le père, mène sa petite amie (interprétée par Sissy Spacek) dans une cavale meurtrière dans la campagne américaine—et qui modèle consciemment son apparence sur celle de James Dean. Basé sur le véridique cas du meurtrier en série Charlie Starkweather et de sa compagne Carill Ann Fugate, le film de Malick «coolifie» son lourd sujet par un traitement fort détaché—mis en relief par la narration inexpressive de Spacek, par des leitmotifs musicaux enjoués et oniriques ainsi que par une photographie raffinée qui saisi impeccablement ses décors champêtres—qui tempère grandement tout jugement moral sur les actions de ses protagonistes meurtriers. D'autre part,

bien que *Badlands* se déroule dans un passé (rapproché), sa focalisation sur les tribulations du seul couple des protagonistes concorde à la tendance à «réduire son échelle» qu’embrasse le film de crime de l’époque qui choisit comme assise une diégèse au présent: ainsi, où Coppola élevait à des dimensions épiques son illustration de l’univers criminel des gangsters de *The Godfather*, dans *Mean Streets* (1973) Martin Scorsese réduisait son portrait de celui-ci à une quotidienneté banale—et le peuplait de jeunes criminels plus «losers» que redoutables.

Le faible «professionnalisme» du criminel contemporain deviendra d’ailleurs une des stratégies utilisées pour restreindre la portée du cinéma du crime «au présent» de l’époque, comme en témoigne l’importance de l’échec dans des films comme le *Dog Day Afternoon* de Sidney Lumet (1975)—qui survient au début du braquage plutôt que suite à celui-ci comme le voudraient les conventions établies du (sous-)genre. C’est durant la prise d’otages qui suit que les braqueurs deviendront sympathiques aux yeux de leurs victimes, lorsqu’il sera dévoilé que le vol avait pour but de financer le changement de sexe du conjoint du protagoniste qu’interprète un Al Pacino toujours en phase avec la «coolness» de «guy next door» du Nouvel Hollywood (voir *A Decade Under The Influence* de Demme et LaGravenese, 2003). Et même certains réalisateurs ayant déjà «démonisé» le personnage criminel profiteront de protagonistes «losers» pour dresser un portrait cool de celui-ci. Par exemple, si malgré les quelques films de criminels qu’il avait à son actif, Peter Yates était surtout connu pour son «film de flic» *Bullitt*, dans *The Friends of Eddie Coyle* (1973) il profitera d’un Robert Mitchum vieillissant et bedonnant—transformé en mouchard par le récent échec d’une de ses entreprises criminelles—pour faire planer un «ethos du loser». Et lorsqu’en début de parcours, le personnage éponyme du *Charley Varrick* de Don Siegel (1973, interprété par Walter Matthau) dérobe fortuitement les fonds du crime organisé au cours d’un braquage de banque bâclé, un parfum d’échec s’installe d’entrée de jeu—et c’est à tout le moins en partie que celui-ci aura contribué à en faire le film où Siegel aura offert son portrait le plus sympathique (voire, cool) du personnage criminel—peu après l’avoir confiné à un statut d’antagoniste psychotique dans sa «trilogie policière» (formée par *Coogan’s Bluff* [1968], *Madigan* [1968] et *Dirty Harry*), qui succédait toutefois à ce que Clarens identifie comme son «triptyque maudit» (1980, p. 300: formé par *Baby Face Nelson*, *The Lineup* [1958] et *The Killers* [1964]) dans lequel le criminel était bien protagoniste, mais tout aussi psychotique.

Par ailleurs, comme le laisse présager «l’héroïsme» que Varrick doit finalement déployer pour affronter—au volant de son avion—l’homme de main du crime organisé qui le traque (Joe

Don Baker), certains des protagonistes criminels de la décennie sauront aussi afficher un grand «professionnalisme». En témoignent notamment le «Doc» McCoy de *The Getaway* (Peckinpah, 1972), le Arthur Bishop de *The Mechanic* (Winner, 1972) et «The Driver» du film du même nom (*The Driver*, Hill, 1978). Dans le film de Peckinpah, «Doc McCoy» prend les traits d'un Steve McQueen parfois connu sous le sobriquet de «King of Cool», qui—quatre ans après avoir interprété tant l'éponyme policier rebelle de *Bullitt* que l'éponyme cambrioleur (tout aussi cool) de *The Thomas Crown Affair* (Jewison, 1968)—démontre une expertise de conducteur émérite pour se faire insaisissable tant pour les forces de l'ordre que pour un ancien camarade qui tente de l'éliminer. Dans le film de Winner, le Charles Bronson qui deviendra le vengeur de son *Death Wish* incarnait le pragmatique tueur à gages Arthur Bishop—qui entreprend de former un disciple afin de transmettre son «professionnalisme criminel». Et dans le film de Hill, c'est un Ryan O'Neal particulièrement taciturne qui interprète un conducteur de véhicule de fuite d'une efficacité légendaire: les personnages du film n'étant identifiés que par leur fonction, c'est à cause de sa réputation (cool) que «The Driver» devient la cible de «The Detective» (Bruce Dern)—qui ferait tout en son pouvoir pour attraper un tel «trophée». Démontrant déjà avec *The Driver* une approche singulière du film de crime, en réalisant l'année suivante *The Warriors* (1979)—dans lequel un gang accusé à tort d'avoir assassiné un charismatique leader criminel tente au cours d'une nuit d'évacuer un New York uniquement peuplé de gangs rivaux—Walter Hill semblait avoir ouvert un univers de possibilités ludiques pour le cinéma du crime de la décennie à venir. Mais l'avènement d'un climat socio-politique de plus en plus conservateur contribuera à freiner les ardeurs qui font périodiquement «évoluer» le genre—notamment en motivant une remise en question de la permissivité de l'industrie quant à la représentation de la violence.

## De la régression à la postmodernité

« [I]n the early 1980s, (...) a more conservative national climate produced vehement criticism of movie violence by government officials and social watchdog groups. (...) Explaining the tough line taken by the MPAA (...), [its president] Jack Valenti pointed to the political realignments of the Reagan era and implicitly announced that the agency's late 1960s liberalism was over. »

Stephen Prince, *Screening Violence: Graphic Violence in the cinema: Origins, Aesthetic Design and Social Effects* (2000), p. 7-8.

C'est dans ce climat plutôt «square»—qui semblait mandater plus que jamais que la violence écranique prenne pour cible des personnage qui la «méritait» (en fonction d'un point de vue «moral» conservateur)—que Walter Hill jettera avec *48 Hrs.* (1982) les bases de la branche du genre qui, à cause de la grande popularité de ses oeuvres, sera la plus visible dans les années quatre-vingt: la «comédie d'action policière». Bien que depuis les premiers pas du film de crime nombre de ses oeuvres aient remporté un grand succès populaire, puisque le concept du «blockbuster» ne s'était concrétisé qu'au fil des la seconde moitié de la dernière décennie—notamment grâce au *Jaws* de Steven Spielberg (1975) et au *Star Wars* de George Lucas (1977)—ce sont ces «comédies d'action policières» qui représenteront sa première véritable rencontre avec le cinéma du crime. Et si le film de Hill n'aura pas été couronné d'autant de succès que le seront ses successeurs—les *Beverly Hills Cop* (Brest 1984, Scott 1987 et Landis 1994), *Lethal Weapon* (Donner 1987, 1989, 1992 et 1998) et autres *Die Hard* (McTiernan 1988, Harlin 1990, McTiernan 1995, Wiseman 2007 et Moore 2013) qui commenceront à apparaître au fil de la décennie—il aura cimenté plusieurs conventions du (sous-)genre, comme l'importance de la dynamique (souvent bi-raciale) de «buddies» de leurs protagonistes policiers—qui, tant par leur anticonformisme que par l'organisation de leurs aventures en franchise, seront les descendants du «Dirty» Harry Callahan qu'interprétait depuis 1971 Clint Eastwood. Mais à cause du statut de comédie de ces films, leur convention la plus importante sera sans doute le déploiement d'un

esprit détaché qui permettra aux Axel Foley des *Beverly Hills Cop* (interprété par le Eddie Murphy qui dans *48 Hrs.* n'était qu'un criminel rébarbatif à aider le policier interprété par Nick Nolte qui y devenait son «buddy»), au Martin Riggs des *Lethal Weapon* (interprété par Mel Gibson) et au John McLane des *Die Hard* (interprété par Bruce Willis) d'afficher une répartie cinglante et moqueuse—qui les distingue du policier le plus célèbre de la dernière décennie, tout en exacerbant l'attitude ironique qu'avait fait sienne le détective privé du film noir. Autant de facteurs feront de ce (sous-)genre celui s'étant le plus ouvertement évertué à dépeindre la «coolness» du policier. Or, les criminels auxquels font face ces si cool policiers sont pour leur part on ne peut plus «uncool»—étant plus que jamais cantonnés dans des rôles unidimensionnels de «méchants», qui se prennent tellement au sérieux qu'ils semblent incapables de saisir le concept même de l'humour, qui régit pourtant la logique des oeuvres qui les mettent en scène.

D'ailleurs, bien que ces oeuvres fort populaires et leur traitement réducteur du personnage criminel puissent porter ombrage au «film de criminel», ce dernier continue à exister—et à l'instar des *Godfather* de la dernière décennie, certains de ceux-ci miseront sur un ancrage diégétique dans le passé afin de solliciter un statut tout aussi «prestigieux» que révisionniste. Toutefois, témoignant peut-être de l'ère du temps, les exemples les plus marquants de cette tendance au fil de la décennie—comme le *Once Upon a Time in America* de Sergio Leone et le *Cotton Club* de Francis Ford Coppola (tous deux de 1984)—seront considérés (du moins aux États-Unis et à l'époque) comme des «échecs notoires» (Hirsch, dans Clarens [1980] 1997, p. 340). Pour sa part, Brian De Palma remportera un bien plus grand succès (commercial) en utilisant lui-aussi l'ère de la prohibition comme toile de fond pour le récit de *The Untouchables* (1987), un film à protagonistes policiers. D'autre part, si par l'époque qu'ils représentent ces oeuvres ne peuvent illustrer que la «proto-coolness» de leurs personnages, lorsqu'en 1983 le même Brian De Palma avait transposé au présent (et à Miami) le *Scarface* de Howard Hawks, il aura peut-être tout autant permis d'élever à un cool pleinement articulé celui que le gangster de l'âge d'or n'affichait qu'en germe qu'il aura fourni au «film de criminel» son exemple le plus important de la décennie. En plus de mettre en vedette dans le rôle éponyme un Al Pacino qui évoquait déjà les multiples rôles de criminels (souvent cool) qui avaient jusqu'ici façonné sa persona, le film de De Palma repose sur un éventail de références cinématographiques qui auront permis de consolider sa réputation de cinéaste de la citation (voir Bogue, dans Silver et Ursini 2007, p. 187). En plus de celles-ci, le télescopage historique qu'effectue d'emblée *Scarface* en

mettant au goût du jour un récit cinématographique déjà âgé de plus de cinquante ans en fait une oeuvre plus postmoderne que révisionniste—ce dont on peut témoigner lorsqu’y est substitué au trafic d’alcool de la Dépression celui (plus pertinemment contemporain) de la cocaïne—qui serait selon Pountain et Robbins une des drogues «les plus cool» (2000, p. 16). Ainsi, en mettant en relation la nature d’oeuvre référentielle de *Scarface* à l’importance en son sein de la drogue de choix des divers «loups de Wall Street» qui sévissaient à l’époque, Ronald Bogue s’appuie sur la notion telle que théorisée par Lyotard, Jameson et Baudrillard pour déclarer que: « The “look” of the film is finally the look of cocaine experience, which, however, is also the look of *late capitalist, simulacral postmodernity* » (dans Silver et Ursini 2007, p. 192, je souligne).

Il est en outre difficile d’identifier à cette époque quelque forme du film de crime qui n’afficherait pas à tout le moins en partie une approche postmoderne faisant de ses sous-genres éprouvés la base de ses plus récentes itérations: en témoignent les *Wise Guys* de Brian De Palma (1986), *Atlantic City* de Louis Malle (1980), *Prizzi’s Honor* de John Huston (1985), *Things Change* de David Mamet (1988) et *Married to the Mob* de Jonathan Demme (1988)—toutes des comédies qui exploitent, à différents desseins, tant la figure du gangster que le genre qui l’encadre. Puis, le film noir servira également de modèle à certaines comédies qui le transformeront en une seule esthétique pouvant désormais se doubler d’un ton comique—qui, avant cette récupération, lui était fondamentalement antithétique. En témoignent notamment les forts ludiques *Dead Men Don’t Wear Plaid* (Reiner, 1982)—un film-collage qui fait directement l’utilisation d’extraits de films noirs classiques auxquels sont intégrés un détective bien cool interprété par Steve Martin—et *Who Framed Roger Rabbit* (Zemeckis, 1988)—dans lequel le détective Eddie Valiant (Bob Hoskins) doit frayer avec des personnages en dessins animés habitants du Toon Town avoisinant son Los Angeles afin d’élucider une sinistre conspiration. Sans miser sur la comédie, le thriller érotique initié au début de la décennie avec (le remake de) *The Postman Always Rings Twice* par Bob Rafelson et le *Body Heat* de Lawrence Kasdan (tous deux de 1981, voir Leitch 2002, p. 146-169) profiteront de la franche illustration de la sexualité rendue possible par «l’effondrement» du Code de Production pour revisiter la figure de la femme fatale du film noir. Ainsi, c’est plutôt sous le signe du renouvellement que de la pure innovation qu’on situe la plupart des films de crime des années quatre-vingt.

En fait, les oeuvres les plus novatrices de l’époque sont sans doute celles qui représentent les premiers pas de ce qui, au fil de la prochaine décennie, se consolidera en véritable tendance—



soit celle du «cool crime film». Sans incorporer encore toutes les caractéristiques qui permettront pratiquement d'établir un nouveau (sous-)genre, les premiers films de crime de David Lynch (*Blue Velvet*, 1986), de Jim Jarmusch (*Down By Law*, 1986) et des frères Coen (*Blood Simple*, 1984 et *Raising Arizona*, 1987) présageront la tendance du film de crime la plus remarquable des années quatre-vingt-dix—ce pourquoi ces oeuvres et leurs réalisateurs ne seront qu'explorés au fil du prochain chapitre. D'ailleurs, bien que par sa seule illustration du personnage criminel à qui appartient certaines racines du cool, le film de crime entretienne d'entrée de jeu une certaine relation à la «coolness»—et malgré l'identification de nombre de facteurs qui en sont garants au sein de pratiquement tous les exemples évoqués au fil de la présente histoire du genre—il serait inexact de parler de la grande majorité de ceux-ci en tant que «cool crime films». D'une part, puisque la catégorie suggérée est circonscrite aux années quatre-vingt-dix, les oeuvres ayant façonné jusqu'alors le film de crime dans lequel elle s'inscrira ne peuvent être considérées que comme ses précurseurs. D'autre part, c'est cette relation particulière tant des oeuvres elles-mêmes que de leurs protagonistes (criminels) à une «coolness» (entrant à cette époque dans une phase de transformation favorisant sa réflexivité) qui fera la spécificité de ces oeuvres. Ainsi, avant de pouvoir cerner plus précisément le «cool crime film», il faudra d'abord circonscire «l'état» de la «coolness» à l'époque à laquelle celui-ci aura émergé.

## *Chapitre 3: La décennie du «cool crime film»*

### **Un courant dominant plus cool que jamais**

« By the late 1980s, cool was thoroughly commodified: It was something that inhered to an object and not a person; it was something consumers believed they could buy. »

Joel Dinerstein, « Hip vs. Cool: Delineating Two Key Concepts in Popular Culture », dans Fellner *et al.* (2014), p. 28.

Bien que le cool ait été à travers son histoire en constante évolution, les auteurs ayant traité du concept décèlent généralement dans les années quatre-vingt-dix plus qu'une nouvelle variation de celui-ci, mais carrément une nouvelle itération. Cette apparition peut notamment s'expliquer par la fusion progressive du cool et du «hip» qu'on pouvait observer depuis plusieurs décennies—et qui le disposait à être de plus en plus directement «consommé», ce qui le rendra comme le remarque ci-haut Joel Dinerstein «entièrement marchandisé». Cette même disposition aura également permis à la «coolness» de s'insinuer dans plusieurs domaines qui pouvaient auparavant lui sembler incompatibles. Par exemple, même si la sensibilité du cool née dans les domaines artistiques des «freaks» jazz, Beat et hippies s'était dans une certaine mesure élaborée en opposition à la culture sportive des «jocks», comme le remarque Ted Gioia en pointant vers la «coolness» qu'on attache à l'époque au monde du basketball (2009, p. 139), elle pouvait désormais bel et bien s'adjoindre à l'univers du sport. Et lorsque Pountain et Robbins décrivent comme cool Bill Clinton, ils associent à ce président américain une sensibilité qu'ils déclarent pourtant à plusieurs égards inconciliable à la sphère politique—puisque, à cause du bagage qui l'attache à un rejet de l'autorité, « Cool is never directly political, and politics, almost by definition, can never be Cool » (2000, p. 171). Cette association atteste alors bien de la fusion croissante du cool au courant dominant—car, à cause de la constante quête de popularité et de consensus qu'elle présuppose, possiblement aucun domaine ne *définit* aussi fondamentalement le «mainstream» d'une époque donnée que la politique.

Toutefois, peut-être que l'adjonction qui constituera le témoignage le plus prégnant de cette fusion—et qui, à cause du bagage du cool, apparaîtra comme encore moins naturelle que celle qui pouvait désormais l'unir à la politique—sera celle qui associera le concept au monde du travail, puisque jusqu'alors « (...) cool and work were diametrically opposed » (Quartz et Asp 2015, p. 216). Mais au cours de cette ambivalente ère du cool que sont les années quatre-vingt—et même en se définissant en fonction d'un mode de vie consciemment opposé à celui du précédent archétype du cool qu'était le hippie—les courtiers de Wall Street et autres «yuppies» pouvaient véritablement réclamer leur part d'une «coolness» contemporaine à cause de leur(s) profession(s). Et au cours des années quatre-vingt-dix, la possibilité de désigner comme cool certains milieux professionnels se verra décuplée—notamment grâce à l'ascension d'une «économie du savoir» (knowledge economy) regroupant pratiquement tous les métiers reposant sur l'utilisation d'un ordinateur, puisqu'au sein de l'ère du cool qui s'entamait alors, la manière d'occuper l'espace virtuel auquel celui-ci donnera accès s'imposera comme nouvelle mesure de «coolness». Dès les premières années de la décennie, l'exploitation commerciale d'Internet offrira aux «travailleurs de la connaissance» (knowledge workers) oeuvrant au sein de cette «économie du savoir» un lieu symbolique de la rencontre de leur travail et de leurs loisirs—et par extension un lieu de l'expression de leur propre «coolness», puisque selon Alan Liu « (...) the laws of knowledge work (...) now make it *mandatory* to be cool (...) » (2004, p. 293).

En honneur à l'Internet qui représente un élément primordial à son éclosion et à sa diffusion—et afin de la distinguer d'une itération précédente qu'ils appellent «Rebel Cool»—Quartz et Asp baptisent cette nouvelle forme le «DotCool». Produit de la société post-industrielle à la source de «l'économie du savoir» qui l'englobe, le «DotCool» substituerait à la rébellion traditionnellement perçue comme pierre angulaire du cool un moins radical anticonformisme (2015, p. 177)—attribut qui favorise le positionnement de l'innovation comme valeur la plus désirable du moment et qui permet à cette nouvelle itération de représenter « (...) a second, more positive phase of cool » (*Ibid*, p. 176). Cela dit, malgré la prédominance en son sein de nouvelles modalités qui façonneront certes sa spécificité, le «DotCool» ne fait pas table rase d'une tradition liant le cool à la culture populaire et aux domaines des arts et du divertissement—et même en cette ère nouvelle, la musique peut toujours s'en avérer un efficace baromètre. S'il fallait circonscrire *le* genre qui incarnerait le plus efficacement la «coolness» musicale des années quatre-vingt-dix, il s'agirait sans doute du hip-hop—qui, s'étant fait de plus en plus populaire au

fil d'une évolution de près de deux décennie, est à l'époque plus en contact que jamais au courant dominant. La prééminence de ce hip-hop atteste non-seulement de l'importance de la «coolness» pour le courant dominant du «DotCool», mais il ravive également des racines desquelles le concept semblait s'être distancié, mais ne s'était pas complètement émancipé. D'une part, il rappelle l'influence qu'ont sur le cool les Afro-Américains. D'autre part, tant à cause de la nature fréquemment subversive de ses textes qu'à cause de l'attitude défiante qu'embrassent bon nombre de ses artistes, il ravive les «connotations transgressives» du concept qui pouvaient sembler avoir été estompées par les nouvelles modalités de l'époque (Pountain et Robbins 2000, p. 32). Ainsi, bien qu'en cette décennie le cool se voit remodelé en une nouvelle forme qui, selon Quartz et Asp, rend vétuste l'antécédent «Rebel Cool» (2015, p. 207-208), la persistance du lien qui l'associe à des racines plus carrément rebelles que vaguement anticonformistes s'avérera toujours primordial pour le film de crime—qui continuera à miser sur l'illustration d'une itération bien traditionnelle de la «coolness».

## **La «coolness» d'un cinéma du crime... de la différence**

« The short-lived blaxploitation movies of the early seventies (...) were played as fantasies. Latter-day black (...) crime pictures such as *Boyz N the Hood* [(1991), and] *New Jack City* (1991) (...), despite their sensationalistic touches, are socially engaged and far more responsible. »

Foster Hirsch, dans Carlos Clarens, *Crime Movies: An Illustrated History of the Gangster Genre from D.W. Griffith to Pulp Fiction* ([1980] 1997), p. 356.

En illustrant la réalité contemporaine des jeunes criminels afro-américains qui alimentait déjà l'imagerie du genre musical le plus cool du moment qu'était le hip-hop—et plus particulièrement son sous-genre du «gangsta rap», qui connaissait alors son apogée—un nouveau type de film de crime apparaissant au début des années quatre-vingt-dix peut bel et bien réclamer sa part de «coolness». Utilisant d'ailleurs quasi-systématiquement des trames sonores hip-hop, les films de cet émergent genre auront souvent mis en scène des vedettes du «gangsta rap»—qui

pouvaient profiter de ces nouveaux véhicules pour illustrer à l'écran la persona qu'ils avaient façonnée à travers leur musique. Mais malgré cette connexion à un genre musical qui—à cause de la nature agressive, provocatrice et bien souvent misogyne de ses textes—porte le stigmate d'une irresponsable glorification de la violence (et du crime), comme en témoigne Foster Hirsch en le comparant ci-haut au dernier grand mouvement de cinéma afro-américain qu'était la Blaxploitation, ce nouveau genre acquiert une réputation bien responsable. En misant d'emblée sur les enjeux potentiellement garants de cool que sont la criminalité et la jeunesse, les films du genre ont embrassé la même mission morale qu'adoptait face à ceux-ci tant le film de gangster que le film de délinquant juvénile—dont les logiques narratives visaient le plus souvent à dénoncer les dangers que dissimule la «coolness» de leurs figures centrales. Ainsi, à cause du lien spirituel qu'entretiennent ses oeuvres au film de gangster et au «gangsta rap», c'est dans le but de tant souligner l'importance de la criminalité qu'adoptent (ou à tout le moins frôlent) ses protagonistes que d'offrir une alternative aux désignations habituelles qui misent plutôt sur leur environnement—comme le «ghetto action movie» de Watkins (1998 dans Covington, 2010 p. 67) ou le «hood film» de Massood (2003)—que ce genre sera ici (re-)baptisé «film de gangsta».

D'autre part, bien que cette catégorie s'impose comme un cas de film de crime, une bonne partie de sa «responsabilité» lui est conférée par son inscription dans le nouveau mouvement de cinéma afro-américain circonscrit par ces dénominations—et dont les oeuvres cherchaient à nuancer et à défier l'image dangereuse que les médias associent fréquemment aux jeunes hommes noirs (Covington 2010, p. 20-21). Notamment grâce au succès de *Do the Right Thing* en 1989—un «drame social» qui aura établi le racisme comme enjeu central de son cinéma—Spike Lee s'était imposé comme chef de file de ce mouvement. Mais ce ne sera qu'en 1995 que Lee réalisera avec *Clockers* un «film de gangsta» à part entière—et à l'image de la majorité des produits d'un genre que l'auteur aura influencé, celui-ci affirmera ouvertement sa mission morale dès le moment où son protagoniste (Mekhi Phifer) se montre hésitant à tuer sous les ordres d'un «supérieur» de son organisation criminelle. Cette stratégie positionnant ses héros au carrefour du crime et du «droit chemin» s'était d'ailleurs déjà instituée comme motif récurrent du «film de gangsta» dès ses premiers grands exemples. Le *Boyz N the Hood* de John Singleton (1991) en est emblématique: dans celui-ci, suite à la mort de son ami Ricky au cours d'une fusillade au volant, le protagoniste Tre (Cuba Gooding, Jr.) choisit finalement de suivre les enseignements de son père et mentor Furious (Lawrence Fishburne) en renonçant à participer à la

vengeance qu'organise son ami Doughboy (Ice Cube). À la fin du film, une série de mentions écrites apprennent au spectateur que Doughboy aura récolté les fruits de la voie du crime pour laquelle il avait opté en étant à son tour abattu, alors qu'en ayant esquivé cette avenue Tre pourra se sortir de sa vie de «ghetto» en entreprenant des études universitaires. Reposant lui aussi sur ce motif de la fusillade au volant qui à l'époque était un fléau du quotidien dans plusieurs quartiers où sévissaient les gangs, le *Menace II Society* de Albert et Allen Hughes (1993) fait plutôt de cet événement sa conclusion coup de poing—s'offrant comme conséquence logique au parcours de son protagoniste Caine, présenté dès le début comme un criminel endurci lorsqu'il devient complice du meurtre d'un tenancier de dépanneur et de son épouse. Plus brutal en tous points que le film de Singleton, celui des frères Hughes démontre par sa finale qu'une posture «responsable» caractérise jusqu'au «film de gangsta» le plus rude.

Ainsi, bien que les protagonistes du genre soient indéniablement préoccupés par une «coolness» reconnue pour proliférer en absence de cadre moral, le schéma narratif développé par le «film de gangsta» fait office d'un tel encadrement—et explore tout comme le film de gangster et le film de délinquant juvénile dont il emprunte les logiques la tension entre le cool de ses personnages et la «responsabilité» des oeuvres qui les mettent en scène. Mais, témoignant de l'incapacité des réalisateurs à contrôler la réaction de leurs spectateurs (Prince 2000, p. 29), le soir de la sortie en salle d'un film aussi «responsable» que *Boyz N the Hood*, des effusions de violence auront éclaté suite à plusieurs de ses projections, coûtant même la vie à deux spectateurs (Rafter 2000, p. 66). Si ces comportements peuvent paraître bien peu cool, en impliquant aucune mort ceux des jeunes femmes qui ont entrepris d'effectuer en 1998 le braquage d'une banque sous l'inspiration des exploits des héroïnes du *Set It Off* (1996) de F. Gary Gray peut sembler un tant soit peu plus cool (*Ibid*). D'ailleurs, en étant un des rares «films de gangsta» qui offre à des femmes ses rôles principaux (ce qui lui octroie d'entrée de jeu un statut bien cool), ce film adresse une réalité jusqu'ici peu discutée: soit, que tant le cool que le film de crime—deux variables qui semblent se définir en termes presque ontologiquement masculins—possèdent bel et bien un volet féminin. Reflétant la position d'auteurs comme Majors et Billson (1992)—qui identifient la posture cool comme un trait fondamental de la masculinité (afro-américaine)—Pountain et Robbins remarquent que

although Cool is a strategy that women understand and can wield as well as men, fewer of them actually choose to do so. This goes to the heart of one of the continuing debates

in feminism, namely whether women should be striving for absolute parity with men – to do all the things that men do – or whether (...) they should be going further, to develop aspects of female character that have so far been suppressed. (2000, p. 138)

En outre, l'appropriation par les femmes des divers pans d'une «coolness» traditionnellement définie en termes masculins—comme celui de l'expression d'une liberté sexuelle souvent jugée bien cool—aura su alimenter nombre de débats chez les féministes. Dévouées à identifier les aspects les plus problématiques de la représentation de la femme au cinéma, les théories féministes propres au médium auront d'ailleurs pointé vers la femme fatale du film noir—et sa transformation de cette liberté sexuelle en menace pour le héros masculin (Ciment 1992, p. 90)—afin de souligner les craintes que suscitaient dès le début de l'âge d'or du cool les personnages féminins se prévalant de prérogatives alors typiquement masculines. Plusieurs décennies plus tard, le fait que l'affirmation du pouvoir sexuel féminin puisse désormais être un facteur de «coolness» témoigne bien du fait que « [o]f all the differences between rebel cool and DotCool, none are as striking as those surrounding cool and gender » (Quartz et Asp 2015, p. 227). Mais même si la femme fatale peut occuper une place de plus en plus centrale dans le cinéma néo-noir de l'époque—comme c'est le cas dans *The Last Seduction* (Dahl, 1994), où la Bridget Gregory qu'interprète Linda Fiorentino est, contrairement à ce que le voulait la tradition encadrant le personnage, carrément la protagoniste—elle continue à être une figure problématique, incarnant toujours la mise en danger de l'homme. Aussi, au fil de la décennie le cas le plus remarquable d'un film de crime «coolifiant» ses protagonistes féminines en les «masculinisant» n'est-il pas un film néo-noir misant sur cette figure, mais plutôt le «road/buddy movie» *Thelma & Louise* de Ridley Scott (1991)—où, en prenant la fuite après que Louise (Susan Sarandon) ait abattu un homme qui agressait Thelma (Geena Davis), les deux héroïnes quittent comme le remarque Yvonne Tasker (1993, p. 94) une domesticité définie en termes féminins pour s'approprier l'espace typiquement «masculin» de la route. Plus encore, lorsque Thelma refait ses forces—après avoir été violée «à cause de» ce que le film nous présente comme sa «vulnérabilité féminine»—elle prend des traits de plus en plus *visiblement* masculins en abandonnant sa robe pour un jeans et un t-shirt, en adoptant une coiffure plus «garçonne» et en portant désormais de bien cool lunettes fumées.

De plus, l'assurance qu'elle acquiert concurremment à sa «coolification» se reflète en une attitude de plus en plus désinvolte, frondeuse, voire violente—dont on peut témoigner en la voyant dévaliser froidement un dépanneur, menacer «poliment» un policier qu'elle finit par séquestrer dans le coffre de sa propre voiture et réprimander un camionneur vulgaire qui refuse de s'excuser après avoir tenu à son égard et celui de Louise des gestes et propos déplacés. Toutefois le fait que, à l'image du sauvetage initial que Louise exécute, ces actions sont toutes trois criminelles et reposent sur l'utilisation d'armes à feu—« (...) symbole[s] traditionnel[s] de puissance (...) liés à l'image de la masculinité » (*Ibid*)—rend encore plus explicite la «masculinisation» de ces protagonistes féminines. Tasker souligne d'ailleurs que l'élément qui aura le plus dérangé est sans doute cette image de la femme au revolver (*Ibid*)—car en plus de constituer une appropriation du masculin, bien qu'une telle illustration dépeigne la femme en position de pouvoir, ses implications violentes et criminelles portent ombrage à une nature potentiellement progressive. D'autre part, si la femme armée contribue à établir une image problématique du pouvoir féminin, elle peut aussi se transformer en modèle positif—comme en témoigne l'explosion du nombre de demandes d'inscriptions au FBI provenant de jeunes femmes suite au succès de *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991 dans Rafter 2000, p. 66). Or, bien qu'on puisse parler des films jusqu'ici évoqués comme offrant un «point de vue féminin» à cause de leurs protagonistes, leurs mises en forme auront toutes été orchestrées par des cinéastes masculins.

En outre, le succès critique et populaire de *Silence of the Lambs* pourrait faire oublier que son positionnement apparemment novateur d'une héroïne dans les rangs des forces de l'ordre (la Clarice Starling qu'interprète Jodie Foster) avait déjà eu un antécédent l'année précédente avec *Blue Steel* (1990)—et ce sera plutôt cette oeuvre qui, tant grâce à sa protagoniste policière (la Megan Turner qu'y incarne Jamie Lee Curtis) que grâce à sa réalisatrice Kathryn Bigelow, offrira le film de crime avec le «point de vue féminin» le plus «authentique» de la décennie. Mais à cause de la nature foncièrement masculine du film de crime, lorsque Bigelow réalisera l'année suivante *Point Break* (1991), elle y traitera d'une amitié bien masculine—et plus encore, elle y traitera d'une «coolness» explicitement associée à un personnage criminel en misant sur la fascination croissante du héros agent du FBI (le Johnny Utah qu'interprète Keanu Reeves) pour le dirigeant d'un groupe de braqueurs de banques qu'il infiltre (le Bhodi qu'interprète Patrick Swayze). Et si, comme l'auront décrié



certaines féministes, le succès de *Thelma & Louise* aura transformé son utilisation de l'image de la femme au revolver en seule exploitation commerciale de celle-ci (Tasker 1993, p. 93), c'est sans faire la promotion d'une telle image que *Point Break* aura d'entrée de jeu affiché ses aspirations commerciales. Mais en octroyant sa «coolness» à des personnages criminels, le film de Bigelow se distinguera de la tendance du cinéma *le plus explicitement commercial* de la décennie, qui poursuivait en fait l'entreprise d'attribution du cool aux représentants de la loi qui s'était consolidée au fil des années quatre-vingt.

### **La «coolness» criminelle: une province du cinéma indépendant?**

Notamment grâce aux multiples suites qui élargiront les univers de *Lethal Weapon*, *Die Hard*, *Beverly Hills Cop* et autres *48 Hrs.*, dès le début des années quatre-vingt-dix continueront à proliférer les «comédies d'action policières» qui, durant la décennie précédente, avaient marqué la rencontre du film de crime et du «blockbuster»—et qui auront permis d'affirmer plus franchement que jamais la «coolness» du policier écranique. Or, tout en privilégiant l'octroi du cool aux membres des forces de l'ordre, ces films continuent à dépeindre de manière fort unidimensionnelle leurs personnages criminels—qui semblent toujours n'être définis que par une seule fonction plutôt «uncool» de «méchant». La plus grande partie des films de l'époque qui prennent pour protagonistes des personnages criminels sont alors aux antipodes de ce cinéma—dont la nature commerciale est rendue évidente par les franchises qui s'érigent autour de la plupart de ses oeuvres. Sans que ces notions ne s'excluent mutuellement, les films de criminel(s) de l'époque sont alors plus souvent des films (indépendants) *d'auteurs* que de simples produits de la variante contemporaine la plus profitable du *genre*. D'ailleurs, malgré leur relatif succès—et la critique qui leur attribue une volonté «d'exploitation commerciale» (Tasker 1993, p. 93)—dès leur participation à un cinéma de la différence, les films évoqués dans la section précédente ne cherchent pas tant à s'inscrire dans la production *la plus commerciale* de leur époque qu'à en défier les normes.

Ainsi, le film à protagoniste criminel se montre plus compatible à un cinéma émancipé de la structure idéologique de l'industrie hollywoodienne—qui malgré la «mort» quelque vingt-cinq ans plus tôt de son Code de Production et les critiques qui la dépeigne comme

«immorale», cherche toujours à s'imposer comme mesure de moralité au sein du médium. D'autre part, grâce au peu de moyens qui aura pratiquement toujours su en caractériser la production, le film de crime se montre d'emblée fort compatible à un cinéma indépendant—et serait peut-être le genre qui fait le plus efficacement résonner la déclaration que faisait en 1989 Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma*: à savoir que, pour faire un film, on a guère besoin de plus que « d'une fille et d'un flingue » (traduction libre de la mention écrite « A Film is a Girl and a Gun »). Plusieurs films de criminel(s) de la décennie affichent d'ailleurs fièrement leur appartenance à ce cinéma indépendant, laissant parfois transparaître à travers leur piètre qualité audiovisuelle les lacunes de leurs moyens de production. Des films comme *Henry: Portrait of a Serial Killer* de John McNaughton (réalisé en 1986, mais seulement sorti en salles en 1990, après une tournée de quatre ans dans les festivals), *Laws of Gravity* de Nick Gomez (1992), *Simple Men* de Hal Hartley (1992), *The Doom Generation* de Gregg Araki (1995) ou *Blood, Guts, Bullets and Octane* de Joe Carnahan (1998) participent alors à une tendance qui dénote un goût certain pour ces protagonistes criminels en grande partie négligés par le cinéma commercial. Si des exemples d'un cinéma aussi féroce et indépendant peuvent à l'époque proliférer, c'est en partie grâce aux institutions spécialisées dans sa diffusion qui fleurissent durant la décennie—comme les festivals (dont le cas le plus célèbre demeure celui de Sundance) et les maisons de production et de distribution (la plus connue étant sans doute Miramax—voir Faradji 2009, p. 218-220). Plus spécifiquement, le succès notoire que certains réalisateurs oeuvrant dans le film de crime auront remporté à l'époque grâce à ces organisations (ou à d'autres leur étant similaires) aura assurément inspiré une pléthore de cinéastes à prendre le risque du protagoniste criminel.

Avec *Blood Simple* (1984) comme premier long-métrage—un film que certains identifient comme le premier véritable cas d'un cinéma néo-noir (voir Vachaud 1996 p. 78-80, dans Letort 2010, p. 186)—les frères Joel et Ethan Coen représentent un des exemples les plus remarquables d'un tel succès. Et en faisant suivre en 1987 ce film par la comédie *Raising Arizona*, les cinéastes n'auront pas que reconduit leur intérêt pour le thème du crime qui s'était immédiatement révélé comme une des grandes préoccupations de leur oeuvre, mais auront également fait preuve d'une grande polyvalence par leur capacité d'en traiter en fonction d'approches aussi radicalement différentes. Alors que *Blood Simple* conférait à son univers criminel la teinte d'un noir qui continuait à nier systématiquement la potentielle «coolness» du

héros criminel, par sa nature de comédie *Raising Arizona* pouvait d'entrée de jeu jeter une lumière favorable (voire, potentiellement cool) sur son (anti-)héros H.I. McDunnough—un braqueur de dépanneur «professionnel» (Nicolas Cage) qui s'entiche de «Ed» (Holly Hunter), une policière avec laquelle il décide de fonder une famille. Puis, en entamant leur production des années quatre-vingt-dix avec *Miller's Crossing* (1990), un film de gangster se déroulant durant la Prohibition, les cinéastes ont pu canaliser à travers le taciturne Tom Reagan qu'interprète Gabriel Byrne la «(proto-)coolness» qui caractérisait déjà le personnage à l'époque dépeinte. Toutefois, dans *Fargo* (1996)—qui s'avérera leur plus grand succès commercial et critique de la décennie—bien que les personnages criminels interprétés par Steve Buscemi et Peter Stormare occupent une importante portion du temps d'écran, ils y prennent une posture antagoniste. La véritable héroïne y est la policière Marge Gunderson qu'interprète Frances McDormand—qui sans être un modèle de «coolness» s'avère en tous points plus sympathique et attachante que ceux qu'elle traque pour avoir enlevé l'épouse du concessionnaire de voitures Jerry Lundegaard (William H. Macy), sous les ordres de ce dernier. Mais c'est possiblement avec *The Big Lebowski* (1998) que les frangins mettront en scène leur protagoniste le plus cool en carrière, soit le «Dude» qu'y interprète Jeff Bridges—qui en s'accrochant au début des années quatre-vingt-dix où se déroule le film à une esthétique d'ancien hippie, incarne la quintessence de l'ex-adolescent que décrivait Marcel Danesi (1994, p. 25). Or, bien qu'il prenne part à une illicite consommation de drogue (douce), celui-ci n'y est pas présenté comme un criminel, mais plutôt comme un simple fainéant marginal, poussé par le récit à adopter un rôle de «détective non-officiel» (Leitch 2002, p. 170).

Sans avoir entamé leurs carrières dans le film de crime, plusieurs autres cinéastes de la scène des indépendants ont à l'époque su profiter du «genre» pour consolider leur réputation—comme c'est notamment le cas de David Lynch, dont le *Wild at Heart* (1990) a été analysé en introduction en guise d'exemple précoce de «cool crime film». Dès son précédent *Blue Velvet* (1986), Lynch avait entamé une association à un cinéma du crime teinté d'une étrangeté lui étant bien caractéristique, au point où la quasi-totalité de son oeuvre peut à partir de ce moment être lue comme un enlèvement dans des univers criminels de plus en plus bizarres, lugubres et inquiétants. Ainsi, à cause de cet assombrissement croissant—dont on peut entre autre témoigner avec le *Lost Highway* qu'il réalise en 1997—son protagoniste criminel le plus cool demeurera le Sailor de *Wild at Heart*. Ne s'étant pas lui non plus dévoilé par un film de crime,

lorsque Jim Jarmusch avait réalisé en 1984 son *Stranger Than Paradise* il aura toutefois affiché d'entrée de jeu un vif intérêt pour les personnages «hip» (Leland 2004, p. 15)—qu'il ne tardera pas à intégrer à un cinéma du crime leur étant fort compatibles dès son second film, *Down By Law* (1986). Dans celui-ci, les bien cool musiciens indépendants Tom Waits et John Lurie et l'acteur et cinéaste Roberto Benigni interprètent des protagonistes criminels (non-violents), qui après un séjour en prison s'évadent et partent chacun de leur côté—et sans octroyer à ses «héros» les habituelles conséquences morales du parcours criminel, le film adopte lui-même une posture plutôt cool. Par la suite, à l'exception d'un des segments de son subséquent *Mystery Train* (1989), il faudra attendre la fin des années quatre-vingt-dix pour que le cinéaste réalise un autre film de crime avec *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999)—qui fait confluencer nombre d'éléments cool en présentant le parcours d'un taciturne et zen tueur à gages afro-américain travaillant pour le compte du crime organisé italien et modelant sa philosophie de vie sur le Hagakure (ou «Livre du Samourai»).

Autre étoile montante du cinéma indépendant ayant fait des vagues en remportant la Palme d'or à Cannes en 1989 avec son premier film *Sex, Lies and Videotape*, Steven Soderbergh consacra une bonne partie de sa production au film de crime à partir de la mi-quatre-vingt-dix—soit dès qu'il réalisera en 1995 *The Underneath*, un remake du film noir *Criss Cross* de Robert Siodmak (1949). En y conservant le ton fataliste de l'original—qui condamne dès le départ son protagoniste qui, pour le compte du nouveau conjoint de son ex-épouse qu'il tente de reconquérir, accepte de participer au cambriolage d'un véhicule blindé appartenant à l'entreprise pour laquelle il travaille—le film privera celui-ci de «coolness». Mais dans son subséquent *Out of Sight* (1998), une adaptation d'un roman du d'embrée cool Elmore Leonard, il mettra en scène un héros criminel bien cool—soit le Jack Foley qu'interprète un George Clooney en pleine consolidation de son statut de nouvelle icône de la «coolness». Le ton comique de l'oeuvre ainsi que la romance qui se développe entre le voleur de banque et la policière qu'il a dû kidnapper en s'évadant de prison—et qui tente maintenant de le traquer (Jennifer Lopez)—contribuent à «coolifier» un protagoniste criminel qui sera inévitablement appelé à côtoyer d'autres malfrats «pires» que lui. L'année suivante dans *The Limey* (1999), même sans un tel ton humoristique ni une telle trame romantique Soderbergh mettra en scène un «héros» (autrement) cool avec Wilson (Terrence Stamp), un ancien criminel anglais qui, dès sa sortie de prison, cherche à venger la mort de sa fille—en embrassant une

«coolness» de «badass». À l'inverse du parcours de ces cinéastes, certains choisiront plutôt le film de crime comme tremplin pour le délaissé par la suite: ce qui est notamment le cas des Paul Thomas Anderson et Wes Anderson qui auront entamé leurs carrières acclamées avec de tels long-métrages—respectivement le drame *Hard Eight* et la comédie *Bottle Rocket* (tous deux de 1996)—et de l'acteur Vincent Gallo, qui deux ans plus tard, réalisera avec *Buffalo '66* (1998) son premier long-métrage.

Mais malgré leur importante contribution au «cool crime film», tant en faisant fluctuer le degré de «coolness» de leurs protagonistes criminels qu'en ne s'intéressant à ceux-ci que dans certaines de leurs oeuvres, aucun des cinéastes dont la production a été ci-haut explorée ne se présente comme *le plus notoire* de ses architectes. Grâce à un emploi soutenu de tels (anti-)héros dans chacun des films qu'il aura réalisés au fil de la décennie, celui à qui revient indéniablement ce titre est le Quentin Tarantino que plusieurs reconnaissent comme *la première grande «rock star» de la réalisation* (voir Dawson 1995, p. 13 et Ortolini 2012, p. 16). D'ailleurs, bien que celui-ci ne réalise son premier film, *Reservoir Dogs*, qu'en 1992—ce qui fait que ses premiers protagonistes criminels, si cool soient-ils, succèdent à ceux, similaires, qu'avaient déjà pu présenter Lynch, Jarmusch et les Coen—à cause de la prévalante «coolness» de ses (anti-)héros, on peut anachroniquement attribuer une dimension «tarantinesque» à des personnages comme H.I. McDunnough, Sailor Ripley, ou tout autre criminel qui s'imbriquerait dans une esthétique aussi résolument «American cool».

## **Tarantino et la quintessence du criminel cool**

Plutôt que de se risquer à flirter avec une «coolness» contemporaine potentiellement en proie à se démoder, c'est de manière «rétro» que le criminel «tarantinesque» adopte une esthétique cool instituée à l'âge d'or du concept. Il se distingue alors, par exemple, de ceux du «film de gangsta», mais aussi de ceux qui existent dans des diégèses qui représentent un passé au cours duquel la «coolness» qu'ils affichent était contemporaine—comme c'est le cas dans le diptyque Scorsésien formé par *Goodfellas* (1990) et *Casino* (1995). Cette logique le sépare également des protagonistes potentiellement cool des films qui, non-seulement se déroulent à cet âge d'or du cool, mais y avaient carrément été réalisés—illustrant alors cette incarnation

particulière de la «coolness» sans qu'elle ne doive être «transcrite». Tout comme ce sera le cas du «Dude» du *Big Lebowski* des Coen, lorsque les protagonistes criminels vieillissants de Tarantino adoptent dans les années quatre-vingt-dix une esthétique cool décalée d'environ deux décennies, ils deviennent ces ex-adolescents qui continuent à s'accrocher aux symboles d'une culture populaire contemporaine à leur jeunesse (Danesi 1994, p. 25). Et en allant parfois jusqu'à déclarer que « (...) all these different characters (...) [are] all ultimately me » (dans Dawson 1995, p. 159), le réalisateur devenu célèbre pour son engouement pour les plus diverses facettes d'une culture populaire des années soixante-dix se cantonne sans équivoque dans la même posture d'ex-adolescent que ses personnages. Il n'est alors pas surprenant que ceux-ci semblent si compatibles tant aux univers de certaines oeuvres du bien cool Nouvel Hollywood—comme le favori de Tarantino *Taxi Driver* (*Ibid*, p. 151)—qu'à ceux des films «d'exploitation» plus marginaux qu'il affectionnait déjà à son adolescence.

Outre cette adhésion à une esthétique très «70s» qui se manifeste à travers les différentes composantes d'une direction artistique qui en rend ambigu le cadre temporel (*Ibid*, p. 76), dès la première scène de son *Reservoir Dogs* Tarantino déploiera un éventail de stratégies pour renforcer la «coolness» de ses personnages criminels. Par exemple, c'est avant même de dévoiler leur criminalité qu'il fait appel à la dimension inclusive du cool en misant sur un aspect «ordinaire», qu'ils dévoilent en discourant dans un café de sujets aussi anodins que les conventions du pourboire et les paroles de la chanson «Like a Virgin» de Madonna—un des rares indices révélant que le film se déroule bel et bien au-delà des années soixante-dix. Et dès qu'il est dévoilé que leur mission est celle d'un vol, la criminalité des protagonistes s'avère un tant soit peu plus cool qu'une itération de celle-ci présageant une fonction meurtrière—bien qu'un des «exploits» du cinéaste aura sans doute été de rendre cool le personnage du tueur, comme on peut notamment en témoigner dans son film suivant, *Pulp Fiction* (1994). Mais dans *Reservoir Dogs*, bien que l'échec du hold-up pousse les protagonistes à embrasser cette fonction meurtrière—principalement en abattant les policiers appelés à la rescousse des joailliers qu'ils assaillaient—celle-ci ne contribue pas tellement à leur «coolness», mais révèle bien l'écart entre la philosophie du «cool crime film» et celle de la «comédie d'action policière». À la fin de *The Last Boy Scout* (Scott, 1991), pour inviter Jimmy (Damon Wayans) à le rejoindre dans les rangs des forces de l'ordre, Joe (Bruce Willis) dépeignait sa profession de détective comme bien cool en lui disant: « There's nothing to it. Now, this being the '90s,

you can't just walk up to a guy and smack him in the face. You gotta say something cool first ». Dans *Reservoir Dogs*, lorsque Mr. Pink et Mr. White discutent du carnage ayant succédé à l'opération bâclée, ils disent tous deux avoir tué quelques policiers—et pour s'assurer qu'il n'ait rien fait de «mal», Pink renchérit auprès de White: « No real people? », « Just cops ».

D'ailleurs, tout comme la prolifération du cool se voit freinée par la présence d'un cadre moral, c'est en l'absence du représentant de la loi qui fonctionne (théoriquement) en tant que tel que la «coolness» du personnage criminel peut le mieux prospérer. Puisqu'en son récit le personnage éponyme de *Jackie Brown* (1997, interprété par Pam Grier) doit collaborer avec la police pour pincer le trafiquant d'armes Ordell Robbie (Samuel L. Jackson) et puisque le véritable personnage principal de *Reservoir Dogs*—le Mr. Orange qu'interprète Tim Roth—s'avère être un policier infiltré, le film de Tarantino qui s'offre en tant que cadre narratif le plus cool au fil de la décennie serait son *Pulp Fiction*. Dans celui-ci, il n'y a aucun personnage policier—à part le «Z» qui en porte l'uniforme, ce qui pourrait n'être qu'un costume, puisque s'il est véritablement un représentant des forces de l'ordre ce n'est évidemment pas en cette capacité qu'il fait dans le film son apparition (Hirsch, dans Clarens 1997, p. 359-360). Par ailleurs, lorsqu'à la fin de *Reservoir Dogs* les policiers prennent d'assaut l'entrepôt où se terrent les «Dogs» et que Mr. Orange dévoile son identité policière au Mr. White qui l'avait pris sous son aile, cette révélation constitue non-seulement une trahison à leur camaraderie, mais également à la «coolness criminelle» dont il n'avait adoptée que le masque—justifiant que, hors cadre, White abatte son «protégé» avant d'être lui-même mis à mort par la police.

D'autre part, au-delà de leur attachement à des produits de la culture populaire et de leur seule «coolness criminelle», puisque—comme en fait état le masque de Mr. Orange—le cool auquel le criminel «tarantinesque» s'attache demeure en premier lieu une question d'image, la manière dont il se présente au monde est pour lui primordiale. À cet effet, le cinéaste a fait dès *Reservoir Dogs* de l'habit noir «l'uniforme par défaut» de ses protagonistes criminels, sous l'assomption que « (...) you can't put a guy in a black suit without him looking a little cooler than he already looks » (dans Dawson 1995, p. 78). Tout en en acceptant que la variante noire, ce choix fait d'emblée écho à l'apparat qu'arboraient au sein du film de gangster et du film noir tant le criminel que le détective—mais représente également une réappropriation de ce vêtement qui succède à celles qu'avaient déjà effectuées tant le criminel écranique de la Nouvelle Vague que celui, plus récent, du cinéma de John Woo. Plus encore,

par sa coupe plus décontractée et ses cravates plus mince—ainsi que par sa juxtaposition aux lunettes fumées des «Dogs» et aux coiffures singulières de Jules et Vincent qui le départissent partiellement de sa fonction «chic»—l’uniforme du criminel «tarantinesque» a peut-être plus en commun avec la ré-appropriation de ce vêtement qu’avaient effectuée les vedettes du rock ‘n roll du début des années soixante.

Mais cette image cool est déjà conviée par les acteurs qui enfilent ces habits, leur persona télescopant tant les hauts que les bas de carrières ayant toutes cheminées par le film de crime: Tarantino pratique d’ailleurs ce qu’il baptise le «cool casting», ce qui consiste en « (...) taking an actor I’ve always liked but wasn’t being used much anymore and putting him in [a] movie [to show] people what he could do » (dans Brown 2015). Le résultat est l’utilisation d’icônes vieillissantes d’un cinéma des années soixante-dix qu’il adulait: dans *Reservoir Dogs*, c’est le Harvey Keitel qui avait notamment interprété le Charlie du *Mean Streets* de Martin Scorsese en 1973 qu’il utilise l’auteur pour réveiller la mémoire du film de crime. Dans *Pulp Fiction*, il fera appel à John Travolta, qui—bien qu’il soit allégué qu’il ait obtenu le rôle de Vincent grâce à sa performance dans le film de crime *Blow Out* (De Palma 1981) qu’affectionne particulièrement Tarantino (dans Bailey 2013)—demeurait dans la conscience populaire beaucoup plus intimement associé au Danny qu’il avait interprété dans la comédie musicale *Grease* (Kleiser, 1978). Arborant dans ce dernier une apparence «elvisesque» bien en phase avec une diégèse située en 1958, il y incarnait l’archétype de l’adolescent rebelle de l’âge d’or du cool. Mais si l’emploi de Keitel et Travolta avait ravivé des carrières quelque peu tombées en veilleuse, cette tendance atteindra son paroxysme avec l’utilisation de Pam Grier dans *Jackie Brown*. Avec cette adaptation du *Rum Punch* d’Elmore Leonard, l’auteur ravivait la carrière d’une actrice dont le succès avait été intimement liée à la Blaxploitation. Et plus qu’un rare rôle féminin cool, *Jackie Brown* aura offert à Grier une occasion d’aborder ouvertement la question du vieillissement—qui affecte bien la carrière des acteurs, mais peut carrément dévaster celles des actrices.

En outre, au fil de la décennie Tarantino a aussi rayonné à travers l’oeuvre d’autres cinéastes. Ayant initialement l’intention de les réaliser lui-même, afin de financer son *Reservoir Dogs* il aura cédé les droits de deux scénarios d’amants criminels en cavale—qui, à cause de leurs figures centrales, reposeront implicitement sur de jeunes vedettes plutôt que sur les icônes vieillissantes que préconisait l’auteur au sein de sa propre production. Lorsque *True*



*Romance* (1993)—son scénario ironiquement « le plus personnel » (Dawson 1995, p. 95)—sera acquis par un de ses réalisateurs contemporains favoris en la personne de Tony Scott, le personnage principal de Clarence y prendra les traits de Christian Slater et la Alabama qui y devient sa dulcinée sera interprétée par Patricia Arquette. Et lorsque Oliver Stone et ses scénaristes David Veloz et Richard Rutowski transformeront substantiellement en 1994 son *Natural Born Killers*—pour lequel, ayant toujours cherché à se dissocier du film qu'en a fait Stone, Tarantino ne conservera au générique que la mention «Story by» (*Ibid*, p. 122)—les protagonistes tueurs en série Mickey et Mallory seront interprétés par Woody Harrelson et Juliette Lewis. En adoptant tous à leur façon l'esthétique d'un âge d'or du «American cool», les (anti-)héros de ces films opèrent un décalage encore plus significatif que l'auront fait les protagonistes plus âgés que l'architecte principal du «cool crime film» avait l'habitude de mettre en scène alors qu'ils s'accrochent à des symboles qui, à l'époque de leur propre jeunesse, étaient déjà «rétros»—ce qui leur confère plutôt une fascination («hip») pour la «coolness» elle-même qu'un seul intérêt passager pour ce qui ne serait «qu'à la mode». Puis en 1996, son camarade Robert Rodriguez réalisera *From Dusk Till Dawn* à partir d'un autre de ses scénarios. Témoignant de son endossement de l'oeuvre que Rodriguez créera à partir de son texte, à l'image de ses *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*—et du *Desperado* que Rodriguez avait réalisé l'année précédente (1995)—Tarantino apparaîtra lui-même dans le film, interprétant le kidnappeur psychopathe Richard Gecko. Celui-ci y est le frère du véritable protagoniste: le Seth Gecko qu'interprète George Clooney. Étant lui aussi un kidnappeur, mais pas un psychopathe—tentant même au contraire d'endiguer les élans de psychopathie de son frère—celui-ci se présente comme le personnage le plus cool d'un film de crime qui, après un peu plus de trois quarts d'heure, se transforme en film d'horreur—ce qui lui permet de conjurer la «coolness» traditionnellement associée tant à l'un qu'à l'autre de ces genres.

Peu après le succès de *Reservoir Dogs*, Tarantino avait aussi commencé à assumer une fonction de «producteur exécutif» sur divers projets—incluant *From Dusk Till Dawn*, mais aussi auparavant le film de braquage de banque *Killing Zoe* (1993) qu'avait réalisé Roger Avary, un ancien collègue de ses jours de commis de club vidéo qui deviendra son partenaire d'écriture sur *Pulp Fiction*. Et en cette même année 1996 qui verra la sortie du film de Rodriguez, Tarantino a également produit le *Curdled* de Reb Braddock—un film dont le personnage principal est une femme de ménage (Angela Jones) travaillant pour une entreprise

spécialisée dans les scènes de crime, qui se fascine pour «l'oeuvre» d'un tueur en série (Billy Baldwin) dont elle doit nettoyer les traces. Mais comme le laisse présager l'existence à cette époque d'une véritable tendance dont il serait le plus flamboyant représentant, l'influence de Tarantino rayonnera même à l'extérieur des films qu'il aura réalisés, écrits ou produits. D'ailleurs, remarquant la prolifération des caractéristiques «tarantinesques» qui font entre autre résonner la déclaration de Foster Hirsch à l'effet que « (...) *Pulp Fiction* seems to have established the hit man as the prime existential anti-hero of the nineties » (dans Clarens [1980] 1997, p. 360), en janvier 1995 le journaliste Jon Ronson observait:

Recently, I went to see Hal Hartley's *Amateur* in which two hitmen discuss the relative merits of mobile phones before blowing away their target. The next day I attended the National Film School's end-of-term screenings. Out of the five student movies I watched, four incorporated violent shoot-outs over a soundtrack of iconoclastic 70s pop hits, two climaxed with all the main characters shooting each other at once, and one had two hitmen discussing the idiosyncrasies of *The Brady Bunch* before offing their victim. (dans Dawson 1995, p. 207)

## Le «tarantinesque élargi»

« Before I ever made a movie, my mission statement was that I wanted to make movies that, if young people saw them, it would make them want to make movies. That is one thing I can definitely say I've done. »

Quentin Tarantino, dans Lane Brown, « In Conversation With Quentin Tarantino » (2015), sur <http://www.vulture.com>.

L'année suivant l'octroi de sa convoitée Palme d'or à *Pulp Fiction*, lorsque le festival de Cannes présentait le premier long-métrage de Gary Fleder—*Things to Do in Denver When You're Dead* (1995)—la comparaison au maître du «cool crime film» était inévitable. Mais bien qu'il avouait en admirer l'oeuvre, Fleder se défendait d'appartenir à une «école Tarantino»—allant jusqu'à déclarer que son film était en fait «fondamentalement différent» des siens (dans Peary 1996, p. 91). Pour lui, la différence principale entre son oeuvre et celles de

Tarantino tenait au niveau de sympathie suscité par ses personnages: « (...) quand certains personnages meurent, vous ne restez pas indifférents (...) [alors que, quand] Travolta se fait canarder dans *Pulp Fiction*, vous vous dites [plutôt]: « Ça, c'est vraiment singulier. » » (*Ibid*). Si les personnages de *Things to Do in Denver...* peuvent paraître plus “attachants” que ceux de *Pulp Fiction*, c'est d'une part parce qu'ils sont moins “détachés”—et puisque « To stay cool, you must work to keep emotions in check (...) » (Gioia 2009, p. 156), ceux-ci sont d'entrée de jeu *moins cool*. À l'inverse, comme le remarque Susan Fraiman, lorsque les protagonistes de Tarantino frôlent des instants d'une intimité menaçant leur «coolness», de déstabilisantes éruptions de violence l'empêchent de prendre racine, ce qui leur permet de ne jamais perdre leur cool ([2003] 2012, p. 6).

Or, le seul fait que les personnages de Fleder s'avèrent *moins cool*—que ceux qui sont peut-être *les plus cool* du cinéma de la décennie—ne les départit pas de toute «coolness». Dès leur inscription dans la tendance de l'époque visant à faire du criminel un protagoniste sympathique—et cherchant à représenter certaines de ses variantes *les plus originales*—ceux-ci prennent d'emblée une teinte bien cool. Mais puisque la comparaison aux oeuvres des cinéastes «majeurs» qui auront permis au «cool crime film» de s'établir fait souffrir tant la «coolness» de ses protagonistes que celle de son film lui-même, on saisit rapidement que celui-ci ne représente qu'une entrée «mineure» dans le «genre». Pour confirmer l'existence d'une tendance du «cool crime film»—pour lequel chaque auteur semble avoir sa dénomination—la littérature ayant traité de l'état du film de crime au fil des années quatre-vingt-dix juxtapose aux oeuvres «majeures» l'ayant constitué nombre de ces oeuvres «mineures»: par exemple, pour Foster Hirsch le *2 Days in the Valley* de John Herzfeld (1996) serait un des cas les plus évidents de la prolifération à l'époque «d'imitations inférieures» de Tarantino (dans Clarens [1980] 1997, p. 360). Et lorsqu'il inclut le même film à ce qu'il identifie comme « a hip new subgenre of ironic crime comedies » dont les principaux architectes seraient Tarantino et Lynch (2002, p. 49), Thomas Leitch élargit les marges de la catégorie qu'il suggère en lui ajoutant le *Suicide Kings* de Peter O'Fallon (1997, dans *Ibid*, p. 297). Pour leur part, Drew Todd et Nicole Rafter mentionnent le *Bulletproof Heart* de Mark Malone (1994) dans le même souffle que *Blood Simple* et *Pulp Fiction* (dans Rafter 2000, p. 48), incorporant sans présomptions hiérarchiques ces trois films à ce qu'ils baptisent le « absurdist crime film »—« (...) because it goes so far in the burlesque traditions » (*Ibid*, p. 40).

Tout comme le *8 Heads in a Duffel Bag* de Tom Schulman (1997), les films de Malone et Herzfeld s'inscrivent dans le sillon qu'avait tracé Tarantino en faisant du tueur à gages ce «anti-héros existentiel par excellence des années quatre-vingt-dix» (Hirsch, dans Clarens [1980] 1997, p. 360). Mais en misant pour sa part sur le thème de l'enlèvement—qui était plutôt associé au cinéma des frères Coen (*Raising Arizona*, *Fargo*, *The Big Lebowski*, *Hail, Caesar!* [2016])—celui de O'Fallon témoigne de la diversité des protagonistes criminels du «cool crime film». D'autre part, tant la jeunesse des protagonistes du même film que celle, par exemple, des (anti-)héros du *Go* de Doug Liman (1999) relie plus efficacement ces oeuvres à celles que Tarantino n'avait que scénarisées qu'à celles qu'il avait également réalisées. D'ailleurs, reconnaissant l'influence qu'il avait lui-même eu sur le cinéma du crime de son époque, dans une entrevue donnée en 2015 Tarantino évoque bien au fil d'une énumération des «imitations» des ses films ceux de Schulman et Herzfeld, mais révèle que parmi celles-ci, « [t]he one I thought was the best was (...) *Love and a .45* [by C. M. Talkington, 1994] » (dans Brown 2015)—un film qui s'avère en outre encore plus près de *True Romance* et de *Natural Born Killers*, du fait que ses protagonistes sont non-seulement jeunes, mais sont également des amants criminels en fuite.

Cette variante du film de crime offrira d'ailleurs plusieurs exemples au fil de la décennie. Notamment, en la même année 1993 où était sorti en salles *True Romance*, le *Kalifornia* de Dominic Sena (1993) s'offrait selon Jeff Dawson comme « [a] quite nasty and far more sinister movie » (1995, p. 119). Dans celui-ci, en plus de la seule présence de Juliette Lewis, la nature de tueur en série du criminel du film—qui en est en fait le (bien peu cool) antagoniste, ironiquement interprété par Brad Pitt—rapproche plus le film de Sena de *Natural Born Killers* que de *True Romance*, tout en évitant d'adopter le ton satirique qui rend les tueurs du film de Stone potentiellement cool. Pour sa part, lorsque le réalisateur espagnol Alex de la Iglesia réalisera avec *Perdita Durango* (1997) son premier film américain, il saura profiter d'un tel ton pour faire accepter du public son couple de protagonistes criminels (interprétés par Rosie Perez et Javier Bardem). La satire lui permettra ainsi de dépeindre avec une certaine mesure de «coolness» des personnages satanistes, qui ont entre autres la mission de faire le trafic de foetus humains pour le compte d'un caïd de la pègre—et décident aussi de kidnapper un couple d'adolescents qu'ils ont initialement l'intention de violer et de sacrifier. Face à des oeuvres illustrant l'univers du crime de manière aussi brutale, les frasques des voleurs «Doc» et Carol McCoy du remake que Roger

Donaldson aura réalisé de *The Getaway* (1994)—dont la version de 1972 de Sam Peckinpah avait en son époque choqué à cause de l'absence de punition de ses protagonistes criminels (voir Karlson, dans Clarens 1980, p. 318)—sembleront désormais bien timides.

D'entrée de jeu, la pratique du «remake» à l'origine du film de Donaldson témoigne de la reconnaissance de la «coolness» de l'oeuvre originale, ce qui sera également le cas lorsque Brian Helgeland fera de *Payback* sa première réalisation en 1999—puisque ce film est une nouvelle adaptation du roman *The Hunter*, dont celle qu'avait offert en 1967 John Boorman (sous le titre *Point Blank*) s'était avérée un véritable jalon cool, ayant même présagé la tendance faisant du vengeur «badass» une des grandes figures du cinéma du crime des années soixante-dix. La «coolness» du film de crime de cette époque sera d'ailleurs canalisée par nombre d'oeuvres des années quatre-vingt-dix, comme le *Ronin* de John Frankenheimer (1998)—qui entretient une association aux «thrillers» des années soixante-dix tant à cause de son réalisateur (responsable de *The French Connection II* en 1975) qu'à cause de son personnage principal (interprété par Robert De Niro). Et en profitant d'un regain d'intérêt pour une carrière lancée au fil de cette même décennie, John Travolta incarnera en 1995 le bien cool protagoniste criminel du *Get Shorty* de Barry Sonnenfeld—un film qui deviendra le premier d'une «trilogie non-officielle» d'adaptations de romans d'Elmore Leonard lorsque suivront en 1997 *Jackie Brown* et en 1998 *Out of Sight*: bien que les trois romans à l'origine de ces films avaient été écrits dans les années quatre-vingt-dix, un ton «70s» fortement associé à l'oeuvre de l'auteur y transparait. À l'opposé, en retirant le traumatisme qui motiverait la quête de vengeance de ses protagonistes—des citoyens qui s'improvisent justiciers en éliminant les membres de la pègre de Boston—*The Boondock Saints* (1999) présente une version très «90s» d'archétypes du film de crime qu'on associe fortement à un cinéma des années soixante-dix. Mais bien que ce film de Troy Duffy ne représente qu'un de ces exemples «mineurs» du «cool crime film»—dont le statut assumé «d'imitation» devrait implicitement en faire une oeuvre «modeste»—le regard que pose sur celui-ci le documentaire *Overnight* de Tony Montana (*sic.*) et Mark Brian Smith (2003) peut laisser plutôt perplexe: en y détaillant la production de *The Boondock Saints*, les réalisateurs dressent un portrait bien peu cool de Duffy, qui dévoile dès le moment où il est «découvert» par le Harvey Weinstein de Miramax un égo démesuré qui finira par plomber son projet—dont une version «réduite» devra finalement être produite sans l'aide de Miramax.

Ainsi, bien qu'ils embrassent une fonction d'arbitres de la «coolness» dès qu'ils mettent en scène (et en forme) les aventures de personnages criminels souvent fort cool, les cinéastes qui oeuvrent au sein du «cool crime film» ne sont pas nécessairement eux-mêmes cool. On peut bien percevoir comme tels les taciturnes frères Coen ou un Jim Jarmusch tout aussi posé—qui, tant par son accoutrement incluant fréquemment des lunettes fumées que par sa chevelure prématurément blanche, prend des allures de vedette du rock (indépendant). Mais au-delà de sa réputation de chantre du cool et de son apparence parfois «elvisesque», même la «coolness» de Tarantino peut être remise en cause—par exemple lorsque, comme Duffy, celui-ci affichera un égoïsme outrepassant les limites d'un narcissisme potentiellement garant de «coolness» en omettant de mentionner la contribution de Roger Avary au scénario de *Pulp Fiction* alors que les prix d'écritures commençaient à déferler sur lui (Dawson 1995, p. 138). Mais bien que Tarantino ait indéniablement un vaste égo, face au talent qu'il aura su démontrer celui-ci n'aura pas été suffisant pour faire de lui un paria dans l'industrie du film au même titre que Duffy—qui, au moment où il a révélé sa véritable nature, n'avait pas encore fait grande preuve de talent. Et même si ses facettes hyperactive et verbomotrice pourraient s'ajouter aux facteurs laissant croire que le maître du «cool crime film» n'est pas véritablement cool, sa grande connaissance de la culture populaire le rend définitivement fort «hip». Toutefois, les «imitateurs tarantinesques» sont généralement de jeunes réalisateurs plutôt modestes, qui prennent initialement la voie d'un «cool crime film» qui les a séduit—et s'ils n'abandonnent pas carrément la réalisation, ils délaissent habituellement rapidement le «genre» afin d'explorer de nouveaux horizons cinématographiques.

D'autre part, lorsqu'on intègre à la tendance «tarantinesque» *The Usual Suspects* de Bryan Singer (1995)—comme le fait Tarantino lui-même (dans Brown 2015)—ce n'est pas tant la «coolness» de ses (anti-)héros qui justifie un tel positionnement. Les «suspects de convenance» sont tout de même bel et bien cool: le taciturne Dean Keaton qu'interprète Gabriel Byrne en est d'emblée un vibrant exemple, mais jamais autant que le Keyser Söze dont l'ombre plane tout au long, sans même qu'il n'ait à se révéler aux spectateurs avant les tous derniers moments. Embrassant la «coolness» d'une véritable légende vivante (et d'un incroyable «badass»), c'est derrière la façade du personnage le moins cool du film qu'il révélera s'être caché depuis le tout début—soit le verbomoteur et infirme Verbal Kint (Kevin Spacey), qui à tout moment semblait n'exister qu'en périphérie à l'action. Mais cette

«coolness» n'est pas la même que celle de la grande majorité des criminels «tarantinesques»— qui s'affirme traditionnellement en partie par un cadre (à tout le moins partiellement) comique pratiquement absent du film de Singer. En fait, l'élément qui consacrerait sans équivoque le statut de «cool crime film» de *The Usual Suspects* serait plutôt l'éclatement de sa structure narrative: en pointant vers un tel procédé de mise en forme, on découvre d'ailleurs une portion de la réponse à une interrogation qui, au fil des présentes observations, menace sans cesse de poindre. En fait, dès qu'on remarque que tant le film de gangster que le «film de gangsta» désamorcent fréquemment leur propre «coolness» en imposant à leurs protagonistes de lourdes conséquences pour avoir cherché à exprimer la leur à travers la criminalité—et même aussitôt que sont mises en relation les variables du cool et du cinéma—il est fort légitime de se demander: « qu'est-ce qui rend un film (véritablement) cool? ».

## Chapitre 4: Une question de style

### Un «effet Tarantino»

« Quentin Tarantino did not invent non-linear storytelling in film, of course, but his first two films, *Reservoir Dogs* (1992) and *Pulp Fiction* (1994), did make playing with narration cool and fun, and no doubt emboldened a host of filmmakers to experiment. In the past fifteen years, Tarantino's "wild" techniques are probably the most visible influence on unorthodox film narration, and to that extent we can speak broadly of a "Tarantino effect" to indicate the rising number of alternative narratives over that time. »

Charles Ramirez Berg, « A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarantino Effect' » (2006), p. 5-6.

Lorsque Charles Ramirez Berg identifie un «effet Tarantino», il ne fait pas référence à la propagation de la figure du protagoniste criminel cool, mais plutôt à une tendance à l'exploration des structures narratives divergentes. Situait implicitement l'origine du «cinéma récent» au sein duquel cette pratique se serait organisée en tendance aux années quatre-vingt-dix où le maître du «cool crime film» avait initié sa production, l'auteur circonscrit un des traits distinctifs du cinéma de cette décennie que plusieurs auront également reconnu. Par exemple, dans l'introduction de son *Films des années 90*—un volume destiné à orner les tables à café—Jürgen Müller évoque comme tel la «narration non-linéaire» (2001, p. 14). Tant en s'organisant en tendance qu'en représentant (paradoxalement) un procédé narratif «marginal»—puisqu'en s'opposant à la structure narrative classique du cinéma hollywoodien, celui-ci ne caractérisera non pas « le cinéma en général mais [seulement les] *films majeurs* des années 90 » (*Ibid*, je souligne)—la réorganisation chronologique devient source d'un cool lié directement à la forme cinématographique. Et si, comme le remarque Berg, les oeuvres embrassant avant cette époque une structure narrative éclatée n'étaient que de «relatively rare novelty pieces» (2006, p.7)—ce



qui leur conférait un cool lié à un statut marginal—celles qui participeront désormais à une grande tendance révèlent peut-être une des modalités du cinéma de l'ère du «DotCool».

En outre, bien que Berg n'associe pas spécifiquement l'éclatement de la structure narrative au film de crime, le nombre d'exemples appartenant au «genre» qu'il évoque à travers sa nomenclature des schémas narratifs divergents témoigne bien de la compatibilité de celui-ci à ce procédé de mise en forme. Ici encore, le «faible risque» qui le caractérise—ses oeuvres étant généralement peu coûteuses à produire et souvent perçues, à cause de leur illustration de l'univers subversif du crime, comme appartenant aux bas échelons d'une culture populaire—contribue à en faire un lieu propice pour de telles expérimentations. Mais celles-ci sont également favorisées par la simplicité des récits des films du «genre», dont les intrigues même les plus alambiquées peuvent être réduites à des motivations bien simples—résultat de leur organisation autour du phénomène criminel qui, dès son opposition à l'ordre social, représente un cas de ce conflit que les théories d'écriture reconnaissent comme l'ingrédient le plus élémentaire de toute évolution narrative. De ce fait, au sein d'un cinéma du crime ayant assez tôt dans son histoire exploré l'éventail de ses possibilités narratives, le renouvellement et l'innovation (voire, la «coolness») surviennent surtout par la restructuration de ses éléments les plus éprouvés.

Avec *The Usual Suspects* (1995), Bryan Singer présente un récit qui justifie l'éclatement de sa chronologie par une organisation autour du témoignage que livre à la police Verbal Kint (Kevin Spacey)—dont l'illustration provoque des retours en arrière visant à expliciter les événements ayant mené à l'élimination des éponymes «suspects de convenance». Bien que la forme du film semble plutôt originale, son procédé (dé)structurant avait déjà plusieurs antécédents au sein même du film de crime—provenant particulièrement de l'époque du film noir. Le plus emblématique de ceux-ci est sans doute *The Killers* (1946)—dans lequel, après avoir adapté très fidèlement la nouvelle d'Ernest Hemingway du même titre en une scène de treize minutes y faisant office de prologue, Robert Siodmak étoffait un récit retraçant le parcours criminel qu'avait effectué «le Suédois» (Burt Lancaster) avant de se résigner à son sort funeste lorsque les éponymes tueurs lui rendaient au début visite. Ainsi, considérer que malgré l'existence d'antécédents, l'adoption d'une telle structure narrative contribue à la «coolness» de *The Usual Suspects* témoigne bien du fait que le cool n'émane pas seulement de l'innovation, mais peut tout autant être associé à la reconduction maîtrisée d'innovations passées. D'autre part, si un cinéaste «récent» peut se réclamer d'une «coolness» liée à l'originalité de son traitement de

la chronologie, il s'agit bien de Quentin Tarantino. Comme le remarquent tant Bonitzer ([1995] dans Burdeau et Vieillecazes 2013, p. 27), que Berg (2006, p. 41)—et Tarantino lui-même—la réorganisation qu'il opère dans ses deux premiers films dépasse la seule fonction du «flashback», pour aller jusqu'à évoquer celle qui a parfois cours dans la littérature, où l'enchaînement de chapitres à chronologie disjointe n'est pas perçue en ces termes: « I get pissed off when people call my stuff flashbacks. (...) I try to duplicate a novel kind of thing » (dans *Ibid*, p. 42).

Mais dans *Jackie Brown* (1997) l'auteur tempérera grandement cette aspiration, pour y présenter le récit presque entièrement dans un ordre chronologique simple. Toutefois, lorsque survient l'événement central du film—un échange d'argent durant lequel l'héroïne berne à la fois les policiers (Michael Keaton et Michael Bowen) et Ordell (Samuel L. Jackson) en laissant la part du lion du magot qui doit être transféré à ce dernier dans une salle d'essayage où il est récupéré par son «partenaire de crime» Max Cherry (Robert Foster)—celui-ci sera présenté à trois reprises afin d'illustrer subséquemment les points de vue de Jackie, de Louis (Robert De Niro) et de Max. Ici, comme le remarque entre autres Berg (*Ibid*, p. 35), cette organisation avait déjà un antécédent dans la sphère cinématographique avec *The Killing* de Stanley Kubrick (1956), dans lequel l'événement clé—le braquage d'un hippodrome—était également montré sous différents points de vue, dont la succession fragmentait la chronologie. Dans *Out of Sight* (1998), en présentant périodiquement des «flashbacks» à la période d'incarcération au cours de laquelle s'était dessiné le plan du vol auquel son protagoniste participera à la fin, Steven Soderbergh opérait une réorganisation temporelle au moins aussi classique que celle que présentait Bryan Singer dans *The Usual Suspects*. Mais dans son subséquent *The Limey* (1999), le cinéaste aura su dévoiler une approche beaucoup moins conventionnelle de la temporalité—donc bien plus cool—notamment au cours d'une scène où Winston (Terrence Stamp) rencontre Ed (Luis Guzmán), le contact qui l'avait averti de la mort de sa fille. Au cours de celle-ci sont enchâssés aux images de leur conversation différents moments de son achat illicite d'une arme à feu, de son séjour à l'hôtel et de ses déplacements en avion, en voiture et à pieds.

Si, par leur utilisation plus traditionnelle du «flashback», une poignée d'autres films de crime «majeurs» de la décennie explorent de manière plus épidermique l'éclatement chronologique—comme le *Goodfellas* de Martin Scorsese (1990) et le *Carlito's Way* de Brian De Palma (1993), qui débute tous deux sur une scène que le récit devra «rejoindre»—ce seront surtout les cas («mineurs») du «tarantinesque élargi» qui permettront par leur nombre de

consolider une tendance à la réorganisation chronologique au sein du genre. Ainsi, en plus de faire adopter à leurs criminels l'esthétique (cool) promue par le «maître du cool crime film», plusieurs films embrassent également la pratique (toute aussi cool) de l'éclatement de la structure narrative intrinsèque à «l'effet Tarantino» que circonscrit Berg—et auquel plusieurs de ceux-ci tentent ouvertement de participer. C'est le cas de la comédie *Chain of Fools* (du duo Traktor, 2000), qui réorganise son récit afin de dévoiler graduellement ce que faisaient avant leur irruption les différents personnages qui viennent troubler le quotidien du protagoniste (interprété par Steve Zahn). Et dans *The Boondock Saints* (Duffy, 1999), c'est rétrospectivement que sont illustrés les exploits des éponymes «Saints» (Norman Reedus et Sean Patrick Flanery)—soit lorsque, à la recherche des bourreaux qui exécutent les malfrats de la pègre de Boston, le détective Paul Smecker (Wilhelm Dafoe) explore la scène des meurtres que ceux-ci perpétuent. Mais «l'imitation tarantinesque» la plus intimement associée à ce procédé «d'écriture» demeure sans doute le *Go* de Doug Liman (1999), dont chacun des trois grands «chapitres» débute sensiblement au même moment (et dans le même supermarché) afin d'illustrer successivement le point de vue de différents protagonistes (ou groupe de protagonistes), dont les noms font office de titres—qui, comme dans les films de Tarantino, sont présentés par des intertitres.

D'autre part, les «tarantinesques» *Go*, *2 Days in the Valley*, *American Strays* (Covert, 1996) et *Chain of Fools* démontrent bien qu'au sein de «l'effet Tarantino» la transformation du modèle narratif hollywoodien classique intervient tout autant par l'éclatement de la chronologie que par la multiplication du nombre de protagonistes. En faisant reposer son *Reservoir Dogs* sur une «distribution d'ensemble», Tarantino entretenait lui-même une certaine confusion quant à l'identité de son véritable personnage principal, qui semble d'abord être le «patriarche bienveillant» Mr. White (Harvey Keitel), mais s'avère finalement plutôt être le Mr. Orange (Tim Roth) que celui-ci tentait de protéger sans être au courant qu'il était un policier infiltré—une révélation faite au spectateur au milieu du film, mandatant à ce moment un «chapitre» illustrant ses «origines». Mais *Pulp Fiction* bénéficiera encore plus fortement de la réorganisation de ses différentes parties afin de générer une confusion similaire—le faisant d'abord en ouvrant sur «Pumpkin» (Tim Roth) et «Honey Bunny» (Amanda Plummer), qui pourraient en être les héros. Cette hypothèse sera toutefois déçue lorsque ceux-ci disparaîtront pendant plus de deux heures. Et lorsqu'ils réapparaîtront ce sera en tant qu'antagonistes, auxquels doivent faire face les Jules (Samuel L. Jackson) et Vincent (John Travolta) qui avaient pour leur part su consolider une

position de protagoniste au fil de deux des trois grands segments du récit. Mais puisque la dernière partie du film (« The Bonnie Situation ») précède chronologiquement le «chapitre» central « The Gold Watch »—dans lequel se clôt la chronologie avec le départ vers de meilleurs horizons (à dos de «chopper», sa dulcinée derrière lui) de son personnage principal (le boxeur Butch Coolidge [*sic.*] qu’interprète Bruce Willis), Jules et Vincent ne sont pas protagonistes sur toute la durée du film. Plus encore, puisque Vincent a en ce segment la mission d’assassiner Butch, il y devient carrément un antagoniste—que Butch se voit justifié d’éliminer pour assurer sa survie. D’ailleurs, puisqu’il n’a pas l’odieux de partager professionnellement la fonction de tueur de Vincent (et de Jules), Butch est en quelque sorte le «moins pire parmi les pires»—et pourrait être identifié comme le «héros» de *Pulp Fiction*. Mais puisque « The Bonnie Situation » ramène le défunt Vincent—qui occupera alors la plus grande partie du temps d’écran en tant que protagoniste—un flou empêche bien d’identifier au film un unique personnage principal.

## **Film de crime et exploration des éléments plastiques du cinéma**

Avant même d’être associé à l’exploration des structures narratives divergentes, c’est grâce au même «faible risque» qui rendait celles-ci possibles que le film de crime s’était fait un lieu propice à l’expérimentation—ou, du moins, à la consolidation—des seules possibilités audio-visuelles du médium cinématographique. Lorsqu’en 1912 Griffith faisait au cours d’un plan rapproché longer un mur au protagoniste de *The Musketeers of Pig Alley* et à son acolyte, il ne s’agissait évidemment pas du premier gros plan de l’histoire du cinéma—mais le mouvement vers la caméra qu’effectuent les deux gangsters en aura fait pour son époque un plan assez original pour qu’il se soit institué en célèbre cas d’école. En évoquant le jalon que représente cette oeuvre, John McCarty n’attribue pas au réalisateur l’invention de tout un genre, mais établit plutôt qu’en y synthétisant les éléments d’un film de crime en pleine évolution il en aurait consolidé la «grammaire» (2004, p. 19). Vingt ans plus tard, Howard Hawks entamera pour sa part son *Scarface* (1932) avec un plan séquence de près de trois minute et quart, profitant d’une caméra d’une mobilité jusqu’alors plutôt atypique. Mais lorsqu’Orson Welles utilisera vingt-six ans après Hawks un appareillage de grues afin de donner à sa caméra une mobilité encore plus impressionnante pour générer en guise d’introduction à son *Touch of Evil* (1958) un unique plan

d'une durée analogue, le réalisateur aura su créer au sein du film de crime un autre morceau d'anthologie vantant le procédé du plan-séquence. Or, déjà dix ans auparavant, c'est sur toute la durée de son *Rope* (1948) qu'Alfred Hitchcock en étendait l'utilisation, simulant une prise ininterrompue par l'enchaînement de ses quelques bobines ne comprenant chacune qu'un plan.

Au cours de la décennie du «cool crime film», Josh Becker aura répété l'exploit d'Hitchcock avec son *Running Time* (1997), un film dans lequel un homme sortant de prison (Bruce Campbell) entreprend de dévaliser une entreprise de lessive frauduleuse menée à partir de son ancien pénitencier. Reposant lui-aussi sur un tournage en pellicule, Becker dut—tout comme Hitchcock—dissimuler les coupes divisant ses plans-séquences afin de n'en simuler qu'un seul: le film facilite cette tâche en reposant sur un noir et blanc anachronique à son époque de production—alors qu'à l'inverse, celui d'Hitchcock représentait un exemple précoce de film de crime en couleur. Mais il ajoute à sa difficulté technique un tournage se déplaçant entre plusieurs lieux. À une «ère post-MTV» où la durée des plans est généralement de plus en plus courte, lorsque Martin Scorsese conçoit dans son *Goodfellas* un plan d'un peu plus d'une minute pour présenter à l'aide d'une «steadicam» la «faune criminelle» de ses personnages, celui-ci apparaît déjà comme un exploit similaire à celui qu'on pouvait percevoir une soixantaine d'années plus tôt dans l'introduction du *Scarface* de Hawks—ou une trentaine d'années plus tôt, dans celle du *Touch of Evil* de Welles. Et dans *Jackie Brown*, Tarantino avait posé un geste similaire en utilisant (comme Welles avant lui) une grue afin de créer un plan d'une minute et demi montrant Ordell déplaçant sa voiture afin de disposer du Beaumont (Chris Tucker) qui se terrait dans son coffre arrière. Mais, peut-être en réaction au style nerveux de cette «ère post-MTV», déjà dans ses deux films précédents le cinéaste avait consolidé une «esthétique du plan long»—qui ne reposait pas tant sur de fastueux mouvements de caméra que sur la seule captation (d'ensemble) des longs échanges entre ses personnages.

Si le procédé du plan-séquence avait des antécédents à l'âge d'or du cinéma hollywoodien, à cause du Code de Production en vigueur à cette époque les flamboyantes techniques d'illustration de la violence qu'utiliseront le «cool crime film» ne peuvent pour leur part avoir de précurseurs directs que dans un cinéma «contemporain» qui s'en était émancipé. Or, bien que la censure du Code en ait longtemps tempéré l'illustration, la violence aura toujours occupé une place de choix au sein du film de crime—alors que, comme le souligne Nicole Rafter, dans la réalité les crimes violents sont minoritaires (2000, p. 62). Remarquant d'emblée la

grande importance de la violence dans ce que plusieurs identifient comme *le premier film de crime*—*The Great Train Robbery* (Porter, 1903)—l’auteure conclut que « From the very beginning, then, the crime film promised its viewers explicit violence » (*Ibid*, p. 17). Dès lors, ce sont surtout les nuages de fumée s’échappant des canons des fusils que maniaient notamment les personnages criminels qui s’érigera en la marque la plus reconnaissable de la violence écranique. Puis, lorsqu’un son synchrone garant d’un plus grand réalisme s’ajoutera à de telles images, ce sera désormais les pétarades inhérentes à ces fusillades qui s’institueront comme telle—ne serait-ce que parce que « l’apparition » du son sera suivie par trois décennies où le Code de Production encadrant et générant les conventions de l’illustration de cette violence fera que « (...) in countless (...) urban crime dramas, shooting victims frowned and sank gracefully out of frame, with their white shirts immaculate » (Prince 2000, p. 3). Mais en 1967 avec son *Bonnie and Clyde*, Arthur Penn avait asséné au Code son coup de grâce, notamment en inaugurant la technique des «squibs» qui permettent d’illustrer l’impact des projectiles des armes à feu sur leurs victimes—ce qui fera de son film le premier exemple de ce que certains ont baptisé «l’esthétique de l’ultraviolence».

Si l’innovation la plus frappante de cette esthétique a à voir avec la monstration du sang, comme le remarque Stephen Prince, sa pleine expression se manifeste dans une mise en forme de celle-ci reposant sur un éventail de techniques cinématographiques—incluant un montage dynamique, faisant parfois alterner à des prises de vue en temps réel d’autres ralenties, accélérées, ou les deux (*Ibid*, p. 10). En décrivant lui-même la fusillade finale de son film, Penn pouvait ainsi déclarer qu’elle prenait par sa forme « (...) the balletic and the spastic qualities of their violent deaths » (dans *Ibid*, p. 11). Et si les premiers grands exemples de cette «esthétique de l’ultraviolence» bénéficiaient de la «sécurité du passé»—ce qui était tant le cas de *Bonnie and Clyde* que (du western) *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969)—au fil de la décennie suivante celle-ci sera introduite «au présent» par plusieurs films de crime: dans un film comme *Walking Tall* (Karlson, 1973), la chemise que portait Joe Don Baker n’était désormais plus immaculée comme celles de victimes de violence d’un cinéma régi par le Code de Production—sa blancheur faisant au contraire consciemment contraste aux éclaboussures rougeoyantes qui l’orneront (Clarens 1980, p. 319). Puis en 1976 dans son *Taxi Driver*, Martin Scorsese aura ajouté le démembrement à la «grammaire» toujours en évolution de «l’esthétique de l’ultraviolence» en faisant éclater les doigts d’une de ses victimes. En outre, durant les années soixante-dix et quatre-vingt cette

esthétique deviendra particulièrement pertinente pour un cinéma d'horreur qui se délectait de l'illustration graphique de la mutilation—qui, bien qu'elle ne misait que rarement sur l'utilisation d'armes à feu, exagérait celle qu'avait mise en place le film de crime. C'est d'ailleurs cette exagération qui pourra faire oublier qu'avant d'appartenir au cinéma de l'horreur, la violence sanguinolente appartenait d'abord au cinéma du crime—ce qui poussera plusieurs commentateurs à déclarer que «l'ultraviolence» du «cool crime film» constitue une hybridation du film de crime à la branche «gore» du film d'horreur (Faradji 2009, p. 163-168).

Il est vrai que le goût du «cool crime film» pour la monstration sanguine s'illustre souvent sans le montage systématiquement dynamique de l'itération initiale de «l'esthétique de l'ultraviolence» en présentant des scènes de mutilation plus près de celles qui caractérisent généralement le film d'horreur. Par exemple, dans *Wild at Heart*, après avoir trahi Sailor—qu'il avait embourbé dans un hold-up bâclé—le répugnant Bobby Peru (Wilhelm Dafoe) s'auto-décapite accidentellement avec son fusil en trébuchant. Dans *Fargo*, la violence que perpétue Gaear Grimsrud (Peter Stormare) culmine avec la pulvérisation de son partenaire Carl Showalter (Steve Buscemi)—dont on ne voit à la fin qu'une seule jambe dépasser d'une déchiqueteuse, une bruine rouge s'échappant de l'autre côté de la même machine pour y tacher la neige. Et dans *Reservoir Dogs*—où, «au présent», Mr. Orange baigne dans une marre de son propre sang—au terme d'une séance de torture, Mr. Blonde tranche l'oreille du policier qu'il avait préalablement «capturé». Or, même si l'illustration de cette violence ne repose pas sur un montage rapide, elle n'en est pas moins tributaire d'une volonté de la part de leurs cinéastes de «l'esthétiser»—ce que fait notamment Tarantino en adjoignant aux images de sa scène de torture la (bien cool) pièce musicale « Stuck in the Middle With You » de Stealer Wheels, sur laquelle dansote son psychopathe. Par ailleurs, même sans que celle-ci ne soit toujours accolée à l'illustration de la violence, l'utilisation de pièces musicales du répertoire populaire s'est instituée comme une des grandes marques du «cool crime film». Si, par exemple, la finale de « Layla » de Derek and the Dominoes accompagne dans *Goodfellas* le dévoilement de cadavres de membres de l'organisation criminelle à laquelle appartiennent les protagonistes, la musique populaire accompagne également les moments les plus anodins du récit. D'ailleurs, avec cette oeuvre Scorsese ne faisait que reconduire la pratique visant à constituer entièrement sa trame sonore de pièces du répertoire populaire qu'il avait entamée dès son *Who's That Knocking at My Door* en 1967—et avait par la suite notamment utilisée dans son fort novateur *Mean Streets* en 1973.

Mais encore une fois, *le* cas typique de cette pratique au sein du «cool crime film» demeure celui de Tarantino, qui dès son *Reservoir Dogs* aura su afficher une philosophie qui transparaîtra dans les trois films qu'il a réalisés au cours de la décennie:

I think the combination of the right scene and the right visual and the right piece of music is as close as you get to pure and simple. And I always like it when you take an existing piece of music and you put it to a scene and it has a cinematic pull and feel and excitement. That's just incredible and from thereon, whenever you hear that song, you think of that movie. (dans Dawson 1995, p. 80)

Il n'est alors pas surprenant qu'en décrivant une scène comme celle de *Pulp Fiction* où Mia danse seule sur « Girl, You'll Be a Woman Soon », Tarantino l'identifie comme «a real movie moment» (dans *Ibid*, p. 164). Mais en reposant aussi explicitement sur des morceaux de musique populaire, ces «véritables moments de cinéma» sont aussi des moments «vidéoclipiques», qui n'embrassent toutefois pas aussi intégralement la forme «classique» du vidéoclip telle qu'instituée par le style MTV—auquel collera bien plus, par exemple, Oliver Stone dans son adaptation de *Natural Born Killers*. D'autre part, au-delà du seul fait de créer des moments indéniablement cool, cette philosophie a également à voir avec la dimension «savante» du «hip»—car en composant la trame sonore de *Reservoir Dogs* uniquement de pièces des années soixante-dix, au-delà de ne pas pouvoir se les permettre, il voulait éviter les choix trop évidents et trop «sérieux» pour plutôt opter pour des morceaux plus «légers» et plus obscurs (*Ibid*, p. 80), une approche qui concorde à la «petite échelle» qu'emprunte généralement le «cool crime film».

Dans *The Big Lebowski*—bien qu'ils combinent les pièces du répertoire populaire qu'ils utilisent à une trame sonore de leur compositeur attiré Carter Burrell—les frères Coen embrassent eux aussi cette tendance. Et si cette pratique avait des antécédents comme ceux des susmentionnés films de Martin Scorsese, à cause son organisation en tendance au fil des années quatre-vingt-dix, les frangins peuvent remarquer que—même si la plus grande partie des morceaux qui y sont repiqués proviennent des années soixante—« l'utilisation de la musique [y] est très « 90 » » (dans Coen 1998, p. 6). En outre, la manière dont les architectes du «cool crime film» jonglent avec des éléments aussi divers que la musique, l'illustration de la violence, l'organisation de leurs matériaux audio-visuels et la (re-)structuration de leur chronologie correspond à l'établissement d'un *style*—notion d'emblée intimement liée à la «coolness» (Gioia 2009, p. 1), qui au cinéma caractérise d'abord individuellement chaque oeuvre: lorsque les frères



Coen décrivent celui de *The Big Lebowski*, ils peuvent parler d'un style éclaté et «coloré», qui contraste avec celui de leur précédent *Fargo*—qui collait pour sa part à une « idée très intellectuelle du style » (dans Coen 1998, p. 10). Mais le style caractérise aussi l'oeuvre globale de chaque cinéaste—qui, malgré une volonté d'impartir à ses films certaines différences stylistiques, engendre un corpus marqué par une parenté se manifestant dans la reconduction d'un éventail d'éléments reconnaissables comme lui appartenant.

Ainsi, même en respectant (au moins partiellement) un style implicite à leurs scénarios—qui se manifeste déjà dans l'esthétique cool adoptée par leurs protagonistes criminels—en partant tous d'un matériel généré par le même auteur, Oliver Stone, Tony Scott et Quentin Tarantino (le scénariste lui-même) auront tous créé des oeuvres marquées d'un sceau différent. Dans ses *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*, Tarantino préconise une image hautement contrastée bénéficiant du format large que Hollywood associe généralement à ses productions à souffle épique—et de longues prises qui laissent à ses acteurs le temps de développer à travers leurs échanges une impressionnante chimie. En misant quant à lui sur un visuel éclaté faisant alterner des images fort colorées à d'autres en noir et blanc—souvent à horizons obliques, saisies sur différents formats de pellicule (8 mm, 16 mm, 35 mm et parfois même sur vidéo) et enchaînées de manière très «vidéoclipique»—Oliver Stone exacerbe dans *Natural Born Killers* les divers éléments d'un style qu'il avait su développer à travers les diverses réalisations qu'il avait alors à son actif. Et lorsque Tony Scott réalise *True Romance*, c'est en guise de compliment sur sa «qualité visuelle» que Tarantino le compare à un autre film qu'il admirait du même cinéaste, déclarant que « it doesn't look any different from *Days of Thunder* [1990] » (dans Dawson 1995, p. 172). Mais si la notion de style cinématographique semble être à son plus pertinent lorsqu'elle est directement accolée à un artiste, comme le mentionne Helen Faradji le style d'un auteur est toujours voué à entrer en tension avec le style d'un genre (2009, p. 19-20).

## **Un cinéma de la conscience générique**

En circonscrivant les grandes caractéristiques des «films majeurs» des années quatre-vingt-dix, en plus d'identifier comme telle la «narration non-linéaire», Jürgen Müller évoque la propension qu'ont ceux-ci à participer à un « cinéma de la citation » (2001, p. 14). En faisant

référence à des éléments (narratifs ou formels) spécifiques à certaines oeuvres, c'est de manière explicite que la citation cinématographique représente une communication entre le style du cinéaste qui la pratique et celui du cinéaste auquel il «emprunte». Implicitement, ce geste fait également office de reconnaissance de la «coolness» du «cité» par le «citateur». Puisqu'il participe à la plupart des tendances du cinéma de son époque, il n'est pas surprenant de constater que le «cool crime film» se soit érigé en cas notoire du cinéma de la citation. Par exemple, dans *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, lorsque l'éponyme tueur à gages assassine un des dirigeants du crime organisé en faisant feu à travers le drain de son évier, Jim Jarmusch emprunte cette méthode singulière à une scène du film de yakuza *Branded to Kill* de Seijun Suzuki (*Koroshi no rakuin*, 1967)—tout en y ajoutant le fait inusité que sa victime (un Italo-Américain vieillissant) soit un amateur de hip-hop qui, au moment de son assassinat, «rappait» en écoutant une pièce de Public Enemy. À la fin de *Wild at Heart*, après avoir multiplié au sein de ses dialogues de multiples références à *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939), David Lynch permettra à Sailor de rencontrer la «bonne sorcière», dans une hallucination survenant alors qu'il se fait tabasser par des malfrats. Et dans *The Limey*, Steven Soderbergh opère une citation encore plus littérale en utilisant carrément des images décontextualisées du *Poor Cow* de Ken Loach (dans lequel jouait en 1967 un jeune Terrence Stamp) afin d'illustrer le passé de Winston (qu'interprète le même acteur). Mais le cinéaste du «genre» qui demeure le plus intimement associé à la pratique de la citation est encore une fois Quentin Tarantino.

Dès son *Reservoir Dogs*, le réalisateur aura su consolider cette position, notamment en citant au terme de sa désormais célèbre scène de torture le «western spaghetti» *Django* (Corbucci, 1966)—alors que Mr. Blonde tranche comme le faisait un personnage de ce film l'oreille de sa victime. D'ailleurs, les emprunts pour lesquels l'auteur sera devenu célèbre étaient dès ce premier film si abondants—et parfois si impudents—qu'il s'est carrément vu accusé de plagiat, ce qui aura relancé dans les années quatre-vingt-dix le débat «plagiat versus hommage» qui avait notamment déjà eu cours durant les années soixante de la Nouvelle Vague et durant les années soixante-dix du Nouvel Hollywood. À cause de sa similitude aux vingt dernières minutes du *City on Fire* de Ringo Lam (1987), certains auront par exemple perçu comme tel l'entièreté de la trame narrative de *Reservoir Dogs* (Dawson, p. 90-91)—car dans les deux cas, un policier infiltré est blessé en participant à un vol à mains armées et lorsqu'il se retrouve au point de rendez-vous avec les autres voleurs, est accusé par l'un d'eux d'avoir infiltré leur bande, ce qui

provoque un affront entre les malfrats. En caractérisant le récit de *Reservoir Dogs* en entier, une telle «citation» se fait plus diffuse que celles qui ne s'imposent qu'au sein de scènes spécifiques, affichant une conscience de l'oeuvre citée qui se rapporte plus globalement à ses conventions génériques qu'à un seul de ses «moments». Et contrairement à la référence identifiée plus haut au sein de *Wild at Heart*—ou encore, à celle qui reliait le temps d'une scène le film de Tarantino à *Django*—cet exemple particulier a le mérite d'associer *Reservoir Dogs* à une oeuvre qui, bien qu'elle provienne d'une autre culture, appartient tout de même déjà au vaste «genre» du film de crime—que le «cool crime film» est par sa nature même appelé à réfléchir.

Et si l'esthétique qu'arborent ses protagonistes les plus marquants peut en servir d'indicateur, la portion du film de crime à laquelle le «cool crime film» fait le plus évidemment référence demeure la tranche du genre qui provient des années soixante-dix contemporaines à la jeunesse de certains artisans qui ont fait en son sein leurs premières armes. Les films du Nouvel Hollywood deviennent alors des modèles évidents pour le «genre». Ainsi, malgré la volonté des frères Coen de pasticher avec *The Big Lebowski* l'oeuvre de l'écrivain de «hard-boiled fiction» Raymond Chandler—dès un titre qui fait référence au *The Big Sleep* de l'auteur—à cause de la sensibilité de hippie du «Dude» autour duquel s'articule le récit, lorsque celui-ci se transforme malgré lui en détective il semble plus près du Philip Marlowe qu'interprétait nonchalamment en 1973 Elliott Gould dans *The Long Goodbye* de Robert Altman que celui qu'Humphrey Bogart avait su ériger en archétype du détective privé cynique et en contrôle dans l'adaptation classique de Howard Hawks de ce *Big Sleep* (en 1946). Outre la reconnaissance de la filiation à une oeuvre adaptée du Chandler qui les avait inspiré, lorsque la comparaison entre leur film et celui de Altman est soulevée les Coen acquiescent: «*The Big Lebowski* vient de cette époque, du cinéma des années 70 » (1998, p. 6). D'autre part, l'influence du *Taxi Driver* de Scorsese sur la génération des cinéastes ayant émergé autour des années quatre-vingt-dix demeure indéniable: pour n'évoquer que cet exemple, dans le *True Romance* qu'il avait écrit, lorsqu'en début de parcours Clarence Worley (Christian Slater) attaque le proxénète Drexel Spivey (Gary Oldman) afin de libérer sa copine Alabama (Patricia Arquette) de son emprise, l'intention de Tarantino aura été de démarrer son récit là où s'était terminé un de ses films favoris (Dawson 1995, p. 106).

D'ailleurs, c'est en phase avec une itération bien traditionnelle de la «coolness» que les films de crime les plus cool des années quatre-vingt-dix semblent entretenir une plus grande parenté aux oeuvres les plus subversives et les plus marginales du Nouvel Hollywood. La

sensibilité de leurs cinéastes semble ainsi plus près de celle du Scorsese de *Taxi Driver* que de celle du Coppola de *The Godfather*—une oeuvre qui, bien qu'elle ait pu déranger en son temps, apparaît presque inoffensive lorsque comparée au brûlot de Scorsese, dont le potentiel choquant pourrait toujours être d'actualité. En plus de déployer ouvertement une volonté de choquer tant à travers la vulgarité de certains de ses dialogues qu'à travers ses explosions de violence graphique, dans *Pulp Fiction*, Tarantino s'est permis de citer le dérangeant *Deliverance* de John Boorman (1972) en soumettant son caïd Marsellus Wallace à un viol commis par le «policier» (hors service) surnommé «Z» (Dawson 1995, p. 178)—substituant le sous-sol d'un prêteur sur gage à la forêt qui permettait aux agresseurs «rednecks» du film de Boorman de sévir en toute quiétude. Plus encore, le maître du «cool crime film» est reconnu pour la grande affection qu'il entretient pour les oeuvres des diverses branches d'un cinéma d'exploitation qui cheminait en parallèle au prestigieux Nouvel Hollywood—et qui, même deux décennies après leur production, étaient toujours à plusieurs égards considérées comme appartenant à un «cinéma poubelle», avant que Tarantino ne leur confère certaines lettres de noblesse en « revitalisant un intérêt général pour son esthétique »: plus spécifiquement, pour John Semley « Quentin Tarantino's 'mad scientist' exercises in genre splicing have referenced most things exploitative, from the Shaw Brothers' martial arts films to spaghetti Westerns, but his cannibalization of blaxploitation has proved most pronounced » (Semley 2010, p. 22-23).

En s'associant à la Blaxploitation, Tarantino rappelle le contrôle qu'exerçaient fréquemment les caucasiens sur les oeuvres de ce mouvement des années soixante-dix—alors que les artistes noirs qui au cours des années quatre-vingt-dix conservaient fermement mainmise sur leur «film de gangsta» tentaient pour la plupart de se dissocier du dernier grand cas (irresponsable) d'un cinéma du crime afro-américain. Soulignant d'entrée de jeu l'intérêt de Tarantino pour la culture afro-américaine, Susan Fraiman ne manque d'ailleurs pas de déceler chez lui une persona de «White Negro» (2010, p. 1)—lui faisant, comme les Beats des années cinquante, entretenir la «romance» d'une expérience à laquelle il ne pourra jamais avoir accès que par procuration: en parlant de l'apparition que fait Tarantino dans son propre *Pulp Fiction*, John Leland dénonce cette posture en déclarant que « [w]hite hipsters often use their interest in black culture to claim moral high ground, while giving nothing back. When Quentin Tarantino tosses around the word *nigger*, he is claiming hipster intimacy while giving callous offense » (2004, p. 6). Toutefois, comme le cinéaste aura su le démontrer avec *Jackie Brown*—qui

principalement à cause de sa star, la Pam Grier qui s'était fait connaître dans des films comme *Coffy* (1973) et *Foxy Brown* (1974, les deux de Jack Hill), constitue le cas le plus flagrant de son appropriation de l'esthétique de la Blaxploitation au fil de sa première décennie en tant que réalisateur—l'affection de Tarantino pour le genre d'origine ne se solde pas que par l'affront. Plus encore, pour Helen Faradji, avec ce film il offre « (...) à Pam Grier une des plus belles déclarations d'amour cinématographiques qui lui aient été faites » (2009, p. 188). Mais comme le remarque John Semley, l'intérêt du cinéaste pour la Blaxploitation était déjà évident dès *Reservoir Dogs*—dans lequel, bien qu'il n'y avait qu'un personnage noir (le policier «Holdaway» interprété par Randy Brooks, qui n'apparaît que dans le «chapitre» relatant la préparation de Mr. Orange à l'infiltration du groupe de cambrioleurs), les protagonistes affichent eux-même leur affection pour le genre en évoquant la série télévisée *Get Christie Love!* (1974-1975)—croyant erronément que la Pam Grier qui sera la vedette de *Jackie Brown* y incarnait le personnage principal. En outre, même si les noirs sont pratiquement absents du film, pour Susan Fraiman l'idéal de «coolness» auquel aspirent tous les personnages de *Reservoir Dogs* demeure celui de l'Afro-Américain (2010, p. 2).

Dans *Pulp Fiction*, c'est de manière plus diffuse que Tarantino utilise l'esthétique de la Blaxploitation, ce film pouvant même être lu comme le revers d'une oeuvre de ce genre. Les personnages qui sont en contrôle de l'univers du film sont bel et bien des Afro-Américains: par exemple, la pègre de la diégèse est dirigée par le massif et intimidant caïd Marsellus Wallace (Ving Rhames) et son homme de main le plus «efficace» (ou du moins, le moins gaffeur) est le Jules Winnfield qu'interprète Samuel L. Jackson. Mais même en octroyant de tels rôles à ses personnages afro-américains, Tarantino choisit plutôt d'explorer dans son récit les tribulations des quelques personnages caucasiens qui gravitent autour d'eux: Vincent est «l'autre» homme de main de Marsellus, dont le compagnon Jules semble être le mentor (ou du moins l'idéal de «coolness») en apparaissant à tout coup plus en contrôle—ce dont on peut témoigner lorsqu'en l'absence de ce dernier, c'est en piètre «tueur professionnel» que Vincent se fait abattre par sa cible après avoir abandonné son arme pour aller aux toilettes. Les autres protagonistes les plus étoffés sont Mia, la compagne de Marsellus—sa «moll»—et Butch, le boxeur qui doit faire face à son courroux après avoir refusé de se plier à sa volonté—mais qui, grâce à un surprenant revers de fortune, s'attire finalement sa clémence. Mais malgré la prépondérance de ses protagonistes caucasiens, la juxtaposition de la position de pouvoir dont jouissent les Afro-Américains à une

esthétique qui semble figer tous ses personnages dans un esprit des années soixante-dix crée invariablement une association au genre cinématographique de la même époque qui était notamment reconnu pour ses protagonistes criminels noirs. Même que, selon John Semley, une posture «post-*Pulp Fiction*» aurait émergé face à la Blaxploitation: désormais, un public fasciné par le cinéma de Tarantino serait poussé à considérer les films du genre non-pas en eux-mêmes, mais en tant qu'objets « (...) which better serve an understanding of *Pulp Fiction*, itself ground zero for the explosion in postmodern exploitation aesthetics. Contemporarily, exploitation films are no longer films. They're talking points » (2010, p. 25).

## Nouvelles modalités, nouvelles perspectives

Lorsque Semley utilise l'épithète «postmoderne»—qu'il associe à la ré-appropriation dans les années quatre-vingt-dix de l'esthétique d'un cinéma d'exploitation des années soixante-dix—il évoque un terme qui fait fréquemment surface dans la description de l'oeuvre des cinéastes du «cool crime film». Par exemple, lorsque Thomas Leitch parle tout autant des films de Quentin Tarantino que de ceux de David Lynch et des frères Coen, il les décrits comme des «fables postmodernes» (2002, p. 48, traduction). Si comme l'ont détaillé les théoriciens comme Lyotard, Baudrillard et Jameson, une approche postmoderne consiste notamment à « appliquer sur le présent le passé en tant que simulation, pastiche, ou façade » (traduction de Liu 2004, p. 302), lorsqu'au sein d'un cinéma des années quatre-vingt-dix on juxtapose l'esthétique d'un cinéma des années soixante-dix à des formes narratives éprouvées depuis encore plus longtemps, on témoigne bien d'une construction postmoderne. Plus encore, si pour Lyotard la pierre angulaire de la «condition postmoderne» est la réponse à une crise des grands récits (1979, p. 7), comme le remarque Berg en parlant de l'éclatement narratif qui caractérise certaines des oeuvres les plus marquantes du «cool crime film», bien que cette «condition» soit initialement externe à la sphère cinématographique elle serait une des causes ayant permis la consolidation de cette pratique en tendance au sein d'un «cinéma récent» (2006, p. 6)—contribuant comme on pouvait le remarquer en l'explorant plus tôt à rendre bien cool les oeuvres qui l'arborent. D'ailleurs, comme en témoigne la littérature ayant traité de «coolness»—qui ne semble toutefois pas pour l'instant avoir fourni d'analyse systématique de leurs points de contacts—le concept de la

postmodernité entretient plusieurs affinités à celui du cool, certaines des influences de celui-là sur celui-ci étant fréquemment soulignées (voir, par exemple, Danesi 1994, p. 30-35).

D'autre part, cette «condition postmoderne» caractérise également le nouveau rapport au cinéma qu'aura rendu possible le magnétoscope—notamment puisque, comme le remarque Berg (2006, p. 57), la réorganisation chronologique des films comme ceux de Tarantino invite à des visionnements répétés, encouragés par le «nouvel» appareil et facilitant la reconstruction du récit dans l'esprit du spectateur. Au début de la décennie du «cool crime film»—en l'année 1990 où il réalisa son *Goodfellas*—afin de faire l'éloge des possibilités du magnétoscope, Martin Scorsese avait rédigé un texte intitulé « The Second Screen » (dans Muller 2001, p. 5): sans avoir pu profiter de cette technologie au cours de leurs années formatrices, en tant que réalisateurs tant autodidactes que produits des premières écoles de cinéma—qui grâce à leur très grande cinéphilie étaient éminemment conscients du cinéma de leur passé—les cinéastes de sa génération ont été baptisés les «movie brats». En s'inspirant de cette dénomination, Brigitte Gauthier aura souligné l'importance du magnétoscope dans le façonnement de la sensibilité des cinéastes qui seront les architectes du «cool crime film» en les appelant les «video-toddlers» (1994, p. 143, dans Faradji 2009, p. 165). Alors qu'il pouvait être ardu pour les «movie brats» de mettre la main sur un film aussi fondamental à l'histoire du cinéma que le *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958—voir *De Palma*, Baumbach et Paltrow, 2015), les «video-toddlers» avaient grâce aux technologies de leur époque un accès de plus en plus aisé à un impressionnant et croissant catalogue de vidéocassettes—contenant souvent des films bien plus obscurs que le susmentionné chef d'oeuvre du maître du suspense. Exemplifiant bien l'importance du petit écran dans leurs apprentissages respectifs du cinéma, juste avant d'entamer sa carrière de cinéaste Tarantino travaillait au club Video Archives—où il pouvait gratuitement emprunter autant de films qu'il le désirait (Dawson 1995, p. 31)—et durant leur jeunesse, les frères Coen faisaient des «remakes» de vieux films qu'ils voyaient à la télévision (dans Faradji 2009, p. 165).

Ainsi n'est-il pas surprenant de percevoir dans les oeuvres des artisans du «cool crime film» des influences plus anciennes que le cinéma des années soixante-dix de leur jeunesse—et même lorsque celui-ci se présente de manière évidente comme leur principale source d'inspiration, la référence à un cinéma tributaire de la grande cinéphilie des «movie brats» crée déjà un télescopage d'éléments traditionnellement associés aux périodes passées du film de crime (et parfois du cinéma en général). Reconnaisant de telles racines, nombre de commentateurs

auront décrit plusieurs «cool crime films»—notamment ceux de Tarantino, des frères Coen, de Lynch et de Soderbergh—en tant que cas d'un cinéma «néo-noir». À son meilleur, cette désignation fait bien état d'une conscience historique du film de crime, qui met une emphase particulière sur l'époque au cours de laquelle le genre s'est indéniablement le plus diversifié—notamment grâce à l'émergence du protagoniste criminel «non-professionnel», ainsi qu'à la consolidation de différents sous-genres du cinéma du crime qui semblent désormais aussi cardinaux que le film de cambriolage (ou de braquage). Mais à son plus pervers, l'idée du «néo-noir» sous-tend un fétichisme de la seule tranche du «genre» (global) appartenant à l'âge d'or du classicisme hollywoodien, transformant le film noir en seul «foyer valide» du film de crime. Cette perspective pousse certains tenants du «néo-noir» à ne percevoir le film de gangster ayant précédé l'avènement du film noir que comme un cas inachevé de leur genre fétiche—un cinéma «proto-noir» auquel il manque notamment le *style* qui démarque le plus récents des deux genres—et à discréditer tout exemples d'un cinéma post-noir qui n'entretiendrait pas envers le même genre de filiation suffisamment «légitime»—ou pis encore, à forcer une parenté douteuse entre ceux-ci et le cinéma des années quarante et cinquante.

Et puisque qu'une définition du film noir doit nécessairement prendre en compte cette époque de production (Schrader 1972, p. 8), les grandes «règles» du cinéma de cette ère font d'emblée partie intégrante de l'ontologie du genre: tant le noir et blanc qui demeurerait alors la teinte du film de crime que la négociation avec le Code de Production de la limite de ce qui était acceptable de montrer en matière de violence et de sexualité—et une prise de position morale face à la criminalité qui damne d'emblée ceux qui l'adoptent—s'imposent comme caractéristiques d'un genre qui ne semble avoir d'unité que dans le ton sombre qui y enveloppe l'univers du crime. Ainsi, en tant que produits d'un cinéma qui, peu après l'étiollement du film noir, s'est émancipé du Code de Production qui en régissait la logique—et réservait désormais au noir et blanc un statut marginal—la nouveauté que suggère le préfixe du terme «néo-noir» qu'on leur accole apparaît comme une transgression de nombre de «règles» du genre originel. À plusieurs égards, les oeuvres qu'on désigne comme «néo-noires» pourraient tout autant être identifiées comme «anti-noires». Par exemple, même lorsque la filiation au noir est aussi indéniable que dans le cas du *Pulp Fiction* de Tarantino—qui, par sa réorganisation chronologique rappelle les «expériences narratives» qui foisonnaient déjà à l'âge d'or du noir et dont le titre fait d'entrée de jeu référence à la littérature de laquelle le genre cinématographique



avait puisé son matériau de base—son auteur affiche une volonté de rendre ses racines «noires» méconnaissables, puisque, bien qu'il se délecte de la rafle des éléments d'un cinéma du passé, son plaisir repose sur la distorsion qui leur confère de « nouvelles formes, en assemblant des choses qui n'avaient jamais été assemblées auparavant » (traduction de Berg 2006, p. 13).

Comme le démontre cet exemple, les «cool crime films» qui représentent légitimement un cas de cinéma «néo-noir» n'entretiennent avec le noir originel qu'une relation plutôt diffuse—car, à l'inverse de la Blaxploitation dont les cinéastes comme Tarantino s'approprient l'esthétique, lorsque le film noir y est référencé il est dépourvu de la sienne. N'en sont retenus que les thèmes et les figures, qui se voient modernisés par l'apport d'une esthétique et d'une sensibilité (plus) contemporaines qui dénaturent leurs incarnations écraniques originelles. En outre, en plus des représentations plus franches, crues et graphiques de la violence et de la sexualité qu'auront rendues possible «l'abandon» du Code de Production survenu après la «chute» du film noir, une autre des nouveautés inhérentes au néo-noir est la possibilité d'octroyer à ses protagonistes criminels une sensibilité cool qui ne sera pas systématiquement niée par un destin tragique. À cause de la prévalence de cette issue, bien qu'il existait dans certains films noirs quelques traces d'humour—qui, tout comme la «coolness» elle-même, étaient surtout déployées par les détectives privés dont le cynisme engendrait souvent l'utilisation de l'ironie—la comédie n'aura jamais été leur principe structurant. On distinguait bien à l'époque les «comédies noires» (en anglais «dark comedies») comme *Arsenic and Old Lace* (Capra, 1944) du film noir qui demeurerait un cas de cinéma dramatique (et dont l'appellation conserve même en anglais sa locution francophone). Et puisque la pratique de la comédie demeure un des facteurs les plus évidents de la négation du ton qui fait la spécificité du film noir (Tuck dans Bould *et al.* 2009, p. 155), lorsqu'un film comme *The Big Lebowski* peut marier un humour aussi manifeste à un récit de détective privé aussi évidemment issu de la tradition noire, on témoigne d'une des différences les plus marquantes entre le noir et le «néo-noir».

On a d'ailleurs souvent analysé plusieurs «cool crime films» en tant que comédies: par exemple, lorsque Thomas Leitch décide de consacrer un chapitre de son *Crime Films* à la «comédie de crime», l'exemple principal autour duquel il choisit d'organiser son texte est le *Fargo* des frères Coen (2002, p. 265-288). Bien que des films comme leur susmentionné *Big Lebowski* ou *Raising Arizona* auraient été des choix plus évidents, pour l'auteur l'oeuvre des Coen se compose presque entièrement de « (...) ironic crime comedies so dark that many

audiences could not explain why they [are] laughing » (*Ibid*, p. 48). Et en soulignant l'importance de la comédie dans leurs cinémas respectifs, Leitch lie également aux Coen David Lynch (à cause de son *Wild at Heart*) et Quentin Tarantino (à cause de ses *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*)—et on pourrait également leur associer Steven Soderbergh à cause de son *Out of Sight*, Jim Jarmusch à cause de ses *Down by Law* et *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, ainsi qu'une multitude d'émules de cette poignée de réalisateurs. Vers la fin de sa démonstration, Leitch va même jusqu'à décrire le *Goodfellas* de Martin Scorsese comme explorant de manière intermittente la possibilité de transformer en comédie le *Godfather* de Coppola (*Ibid*, p. 292). Quoiqu'il puisse être quelque peu controversé que de considérer ces oeuvres uniquement en tant que comédies, cette approche permet de mettre l'emphase sur l'importance au sein des oeuvres du «cool crime film» d'un humour qui se fait notamment facteur de leur «coolness»—ne serait-ce que parce que, comme le remarque Jean-Marie Durand, de manière contemporaine l'humour «(...) s'est imposé comme la condition nécessaire, presque suffisante du cool » (2015, p. 115). La place prépondérante de l'humour dans les films de crime les plus prestigieux de l'époque—comme les *Wild at Heart* et *Pulp Fiction* qui ont tous deux remporté la Palme d'or du festival de Cannes—forcera les théoriciens du «genre» à reconsidérer l'importance d'une comédie de crime qu'ils auront pratiquement toujours boudé (Leitch 2002, p. 265).

En outre, comme le remarque Greg Tuck, une des (nouvelles) caractéristiques les plus frappantes de l'humour (noir) du «cool crime film» aura été d'être associé aussi directement à la violence (dans Bould *et al.* 2009, p. 153). Un des cas les plus emblématiques de cette violence comique demeure celui de l'éclatement de la tête de Marvin dans *Pulp Fiction*, provoqué par le coup de feu accidentellement tiré par Vincent alors qu'il quémande ironiquement l'opinion de sa victime sur la question de l'intervention divine. En se penchant notamment sur cet exemple, Tuck suggère que si on peut rire de la violence dans certains «cool crime films», c'est en partie à cause du peu d'empathie que le spectateur est appelé à ressentir pour ses victimes—qui ne se définissent fréquemment que par le «destin narratif» inhérent à cette seule fonction (*Ibid*, p. 158). Mais puisque cette violence comique provient fréquemment de l'incompétence des personnages criminels, le spectateur peut tout autant rire de ceux-ci, car « [w]hile their unpredictability makes the perpetrators of unintended violence especially dangerous, it equally makes them look stupid» (*Ibid*, p. 157). Or même si, comme le remarquait déjà Aristote (dans *Ibid*, p. 156), la comédie fonctionne d'emblée sur un principe de supériorité qui «élève» le spectateur face à ses sujets, les

protagonistes (criminels) du «genre» suscitent un certain intérêt—voire une fascination, qui ne serait pas étrangère à leur «coolness» et qui permettrait un certain degré d'identification, puisque « [t]hey are too much like ourselves to be dismissed so easily and we recognise their failings and limitations as our own » (*Ibid*, p. 159). Paradoxalement, la «coolness» des protagonistes du «cool crime film» émerge en partie à *cause* de leurs échecs: contrairement au film noir et au cinéma des années soixante-dix au sein duquel la figure du «loser» semblait avoir atteint son paroxysme, tant grâce à un cadre (au moins partiellement) comique que grâce à l'adoption assumée d'une attitude cool, le «genre» renverse les paradigmes qui empêchaient auparavant au personnage criminel (pathétique) de réclamer sa «coolness». Peut-être que l'avènement dans les années quatre-vingt-dix du «DotCool» aurait encouragé ce changement en renversant les modalités qui permettaient au cours de la décennie précédente aux yuppies et aux stars de basketball de consacrer la victoire comme « l'expérience cool par excellence » (traduction de Pountain et Robbins 2000, p. 107).

Cette propension à l'échec devient par ailleurs un facteur de la désacralisation du criminel écranique, dont l'incarnation «classique» se définissait généralement par un grand «professionnalisme»—avant que l'échec qui poivre le parcours de son pendant «nouveau genre» ne plombe également son destin. Et grâce à l'emphase des oeuvres qui les inclut sur « le banal, le quotidien, l'anecdotique » (Faradji 2009, p. 156), celle-ci s'adjoint à une désacralisation du film crime lui-même. Mais puisque le «cool crime film» imbrique ses protagonistes dans des oeuvres fort conscientes du cinéma du crime qui les englobe, avant « d'échouer lamentablement » à s'y conformer (*Ibid*, p. 194), ils semblent d'entrée de jeu tenter d'adhérer non pas à un modèle de criminel véridique, mais à celui—bien plus cool—du criminel fictif (ou à tout le moins fictionnalisé) que véhicule le cinéma depuis l'avènement du film de crime. Toutefois, où par exemple le Vincent de *Pulp Fiction* peut provoquer par la gaffe des rires qui peuvent contribuer à renforcer sa «coolness», d'autres protagonistes du «cool crime film»—comme le Wilson de *The Limey* ou le Léon de *Léon: The Professional* (Besson, 1994)—ne susciteront aucun rire, conservant plutôt à tous moments une redoutable efficacité de «badass», qui même en absence d'un ton comique appelle à la reconnaissance de leur «coolness». Ainsi, une question fondamentale demeure: s'il est parfois—mais pas toujours—un cas de comédie, parfois une occurrence de néo-noire—mais parfois non—*qu'est-ce donc alors que le «cool crime film»?*

## *Conclusion*

### **Qu'est-ce donc alors que le «cool crime film»?**

En fonction des diverses observations ayant lié à la «coolness» les oeuvres analysées par la présente étude—et comme le suggère déjà le titre de celle-ci—on peut sans trop se tromper affirmer que le «cool crime film» serait en tout premier lieu une «tendance», qui aurait existé au sein du film de crime durant les années quatre-vingt-dix. Or au fil de l'histoire de ce genre, lorsque d'importantes propriétés narratives et stylistiques se seront organisées en tendances, on aura parfois désignées celles-ci en tant que *cycles*—ce qui fut notamment le cas pour certaines tranches (temporelles ou thématiques) tant du film de gangster que du film noir (voir par exemple Clarens 1980, p. 142 et Ciment 1992, p. 32). En s'appuyant sur la conception du genre chez Rick Altman, Raphaëlle Moine présente la notion de cycle comme « (...) une expansion et une simple diversification momentanée du genre » (dans [2002] 2005, p. 130). Plus encore, puisque celui-ci naîtrait d'un « processus de genrification »—notamment caractérisé par l'ajout d'éléments qui « (...) renouvellent en partie la sémantique et la syntaxe » d'un genre déjà existant (Altman, dans *Ibid*, p. 129)—le cycle serait parfois appelé à lui-même se transformer en genre. Sans préconiser dans le présent cas la dénomination de «cycle», les parallèles entre sa construction et celle du «cool crime film» ne peuvent que mener à se demander si l'ampleur de sa tendance permettrait également à ce dernier d'être considéré comme un genre à part entière. D'emblée, le « nombre important (...) de films présentant des caractéristiques analogues » (*Ibid*, p. 11) qu'on peut organiser en sa catégorie corrobore une telle hypothèse—et cette approche permettrait de retirer les guillemets qui ont jusqu'ici encadré le terme *genre* lorsqu'utilisé pour la qualifier.

Mais comme le laisse présager l'adjonction de l'adjectif «cool» à (la version anglophone de) la dénomination «film de crime», peut-être s'agirait-il plus précisément d'un sous-genre—ne serait-ce que puisqu'un « (...) qualificatif, même accolé de façon récurrente à une appellation générique, ne constitue jamais lui-même une dénomination générique (...) », mais permet plutôt « (...) seulement de déterminer un sous-genre (...) » (Moine [2002] 2005, p. 124). D'entrée de jeu subordonné au film de crime, le «cool crime film» entretient toutefois déjà plusieurs affinités aux (portions les plus cool des) différents sous-genres de ce dernier. Ainsi, notamment à l'image du film noir, il ne serait pas que caractérisé par l'impératif d'illustrer le phénomène criminel,

mais également par celui de faire l'adoption d'un style (ou d'une esthétique) qui lui serait dicté par une sensibilité particulière: celle du cool dont se terminait l'âge d'or au moment où la plupart des cinéastes lui ayant donné forme vivaient leur jeunesse. En premier lieu, cette esthétique se manifeste en caractérisant l'apparence et l'attitude de ses protagonistes—qui ne se risquent que peu souvent à miser sur l'image d'une «coolness» contemporaine qui risquerait de se démoder, préconisant plus fréquemment celle qui aura été consacrée à l'âge d'or du concept. Logiquement, celle-ci en vient à caractériser les protagonistes vieillissants qui auraient eux-mêmes vécus cette époque—comme les Mr. White, Vincent Vega et Jackie Brown de Tarantino, le «Dude» des Coen ou le Wilson «the limey» de Soderbergh—mais elle sera également adoptée par quelques personnages trop jeunes pour l'avoir connu, mais suffisamment «hip» pour manifester pour elle un intérêt (rétro)—comme le Sailor de Lynch ou le Clarence de Scott (qu'avait créé Tarantino).

À l'instar du film de gangster, au sein des «cool crime films» «les plus purs», ces protagonistes sont des criminels. Si au cours de l'histoire du film de crime un tel positionnement a exposé les oeuvres qui l'embrassent à une critique de la glorification de la criminalité—comme en témoigne celle qui aura accablé les films de la «Trinité Maudite» de l'âge d'or du film de gangster qui auront été déterminants dans l'application systématique de la censure du Code de Production—l'association plus explicite que jamais de ses «héros» à un cool qui appelle d'emblée une certaine fascination ne pourra que raviver cette critique à l'égard du «cool crime film». Ainsi, les films du genre auront souvent été qualifiées d'irresponsables—commentaire qu'ont entre autre accolé à l'oeuvre de Tarantino Thierry Jousse (dans Faradji 2009, p. 147), Brigitte Gauthier (dans *Ibid*, p. 165) et Laurent Bachet (dans Ortoli 2012, p. 19). D'ailleurs, sans exempter son Vincent de la punition (mortelle) dont fait généralement l'objet le criminel impénitent, comme l'auront remarqué Cynthia Baughman et Richard Moran (dans Fraiman 2010, p. 8), grâce à l'éclatement de sa structure narrative *Pulp Fiction* fournit un exemple emblématique de la tempérance du point de vue moral qu'appose sur le monde du crime le «cool crime film» en «ressuscitant» après sa mort le personnage: même s'il n'optera pas pour la voie de la rédemption—contrairement à son compagnon Jules qui choisira cette avenue après avoir eu la conviction d'avoir été témoin d'un miracle—la désorganisation temporelle lui permet dans les derniers moments de sortir nonchalamment d'un «dîner» aux côtés de son partenaire et ami.

D'autre part, comme le laisse présager l'importance que confère cet exemple à la mise en forme, dans une perspective bien *gestaltienne* qui supposerait un accord harmonieux de la *forme*

du «cool crime film» à un *fond* d'emblée marqué du sceau de la «coolness», cette esthétique cool caractérise tout autant les oeuvres elles-mêmes que les personnages qu'elles illustrent. Leur construction repose alors sur un travail de stylisation de la part de cinéastes qui—à différents degrés de conscience—octroient à leurs oeuvres une forme cool. Celle-ci peut se manifester par la réorganisation de la chronologie de leurs récits, par un jeu avec les conventions des divers pans du film de crime (comme lorsque Tarantino offre avec *Reservoir Dogs* un film de braquage sans le braquage)—voire, par un métissage de celles-ci avec celles de genres tout autres, ce qui se fait facteur d'évolution générique—par la référence (plus ou moins directe) à des oeuvres que les cinéastes jugent d'emblée cool, par l'utilisation de procédés stylistiques divergents—qui, par leur «rareté», attirent l'attention sur eux-mêmes—par l'adoption d'un style déjà garant de cool comme celui du montage rapide, dynamique et éclectique popularisé par la chaîne MTV, par l'exacerbation de la monstration sanguine—associée à la violence écranique qui aura toujours existé au sein du film de crime, mais dont cette incarnation demeurait alors plus traditionnellement associée à un cinéma d'horreur «gore»—par la construction de trames sonores formées de pièces d'un répertoire populaire parfois déjà consacrées comme cool—ou, dont l'association au «cool crime film» alimentera une telle réputation—ou encore par la composition de ces trames sonores par des artistes cool (comme lorsque The RZA du Wu Tang Clan composera la musique du *Ghost Dog* de Jim Jarmusch)... En outre, comme le suggère la tension survenant entre ces deux derniers exemples, c'est à l'image des caractéristiques qui permettent de circonscrire le cool lui-même que certains des facteurs garants de la «coolness» de ces films peuvent tout autant relever d'une chose que de son contraire. On pourrait à cet égard stipuler que le montage «MTVesque» du *Natural Born Killers* de Stone—qui juxtapose rapidement des plans souvent obliques et généralement «instables»—contribue autant à sa «coolness» que ne le fait pour le *Pulp Fiction* de Tarantino un montage beaucoup plus posé—qui fait s'enchaîner des plans généralement longs et plutôt «stables» et laisse «couler» au sein d'uniques prises les dialogues qui font la fierté de leur auteur.

Puis, à l'image du film de crime qui l'englobe, le «cool crime film» peut aussi bien être comédie que drame, en autant que l'un ou l'autre de ces registres n'entrave pas la «coolness» de ses oeuvres et de leurs protagonistes. Ainsi, où le personnage criminel peut tirer sa «coolness» d'un cadre comique—qui allège, voire «coolifie», sa criminalité—il peut également la tirer d'un cadre dramatique—voire tragique—qui met en relief l'intensité plus compatible à ce registre de

la figure cool du «badass», comme en témoignent par exemple les Wilson (*The Limey*), Dean Keaton (*The Usual Suspects*) et autres Léon (*Léon: The Professional*) du cinéma de l'époque. Et puisque, lorsqu'ils sont contradictoires ces différents procédés stylistiques sont rarement combinés, ils ne s'additionnent pas tous au sein d'une même oeuvre qui ferait office de cas «le plus pur» du genre—une combinaison qui serait non-seulement cacophonique, mais incroyablement suspecte, ne serait-ce que parce qu'elle suggérerait la mise en oeuvre d'un considérable effort (de synthèse), ce qui pour Sarah Thornton porte plus que tout ombrage à un potentiel capital cool (1995, dans Nancarrow *et al* 2002, p. 312). Les artisans qui utilisent ces divers procédés ne font alors que les organiser en une «grammaire» du «cool crime film», transformant ceux-ci en autant de «possibilités» pouvant y être utilisées—des «variations» qui peu après leur apparition pourront faire l'objet d'une «répétition», une dynamique qui, comme le remarque Raphaëlle Moine ([2002] 2005, p. 44) en s'appuyant sur une réflexion de Christian Metz, permet aux genres de s'élaborer. Comme en témoignent tant l'emprunt d'une grande partie de ses procédés stylistiques à un cinéma du passé que son attachement à une itération du cool associée à un âge d'or révolu, le «cool crime film» est fortement disposé à regarder derrière lui. Or, encore une fois à l'instar du film noir, il demeure également fermement associé à son époque de production—soit les années quatre-vingt-dix qui l'auraient vu naître (et peut-être mourrir) et desquelles il aurait contribué à façonner le style cinématographique dominant.

S'il est à cette étape incertain qu'on puisse véritablement qualifier le «cool crime film» de genre, une telle remarque ne fait que réitérer son indéniable statut de tendance—en fonction duquel une perspective historique demeure de rigueur. En fonction d'un modèle de construction culturelle analogue à celui qu'on aura tracé pour le cool, on se doit alors de souligner que ses précurseurs immédiats sont les films de la décennie précédente qui auront flirté avec l'adjonction de la «coolness» et du film de crime, sans toutefois que celle-ci ne soit aussi franchement assumée qu'elle le sera au cours de sa période active—où notamment l'association du cool au criminel passera plus systématiquement par son positionnement en tant que protagoniste. Ces proto-«cool crime films» sont en premier lieu les oeuvres qu'auront réalisées avant les années quatre-vingt-dix ses grands artisans à venir: soit le *Blood Simple* et le *Raising Arizona* des frères Coen, le *Blue Velvet* de David Lynch et le *Down By Law* de Jim Jarmusch. Ils sont aussi parfois les premières oeuvres de jeunes cinéastes qui abandonneront par la suite la voie du «cool crime film»—comme le *Drugstore Cowboys* de Gus Van Sant (1989) et le *Henry: Portrait of a Serial*

*Killer* ([1986] 1990) de John McNaughton. Et finalement, ils sont aussi certains films de cinéastes ayant fait leurs armes dans un cinéma du crime plus ancien, qui affichent souvent dans leur production des années quatre-vingt des ambitions plus modestes qu'auparavant: on peut évoquer à cet égard le *Rumble Fish* de Francis Ford Coppola (1983), le *After Hours* de Martin Scorsese (1985) et—dans une moindre mesure—le *Breathless* de Jim McBride (1983). Il est aussi de mise de souligner l'impact de Brian De Palma—cinéaste que Tarantino identifie implicitement comme le plus important de la décennie en le décrivant comme « the greatest director of his generation » (dans Bailey 2013): entre *Dressed to Kill* (1980) et *The Untouchables* (1987), à travers ses thrillers—comme *Blow Out* (1981) et *Body Double* (1984), au sein desquels il canalisait (et modernisait) explicitement le style hitchcockien—et ses films de gangster—comme *Scarface* et (la comédie) *Wise Guys* (1986), dans lesquels son maniérisme manifeste lui faisait emprunter les styles de nombre d'autres cinéastes—De Palma aura su s'illustrer comme le réalisateur le plus polyvalent du cinéma du crime des années quatre-vingt. Mais comme Scorsese, il avait déjà entamé sa pratique maniériste au cours de la décennie précédente—comme le démontre son *Sisters* (1973) qui, en plus de consolider sa pratique du «split screen», évoquait déjà son attachement au style du maître du suspense.

D'ailleurs, comme en témoigne l'importante influence sur le «cool crime film» du Nouvel Hollywood et des différentes branches d'un cinéma d'exploitation des années soixante-dix, sa *phase prototypique* remonte au-delà des seules années quatre-vingt—et s'étend peut-être jusqu'aux premiers grands exemples de «l'ère contemporaine» du cinéma du crime: soit les *Bonnie and Clyde* de Penn et *Point Blank* de Boorman (tous deux de 1967) pour le cinéma américain, ou les *À Bout de Souffle* de Godard (1959) et *Tirez Sur le Pianiste* de Truffaut (1960) pour le cinéma international. Or, une distinction entre ces proto-«cool crime films» (réalisés tant à l'âge d'or du cool qu'à celui d'un cinéma cool) et les véritables «cool crime films» réside dans le fait que, lorsque leurs protagonistes paraissent cool, ils ne font bien souvent que s'inscrire dans une esthétique en vogue plutôt que de canaliser consciemment celle-ci dans un effort réflexif. En témoignent nombre de protagonistes criminels du tournant des années soixante-dix derrière qui se cachent des icônes du cool du moment, comme le personnage éponyme de *The Thomas Crown Affair* (Jewison, 1968) et le «Doc» McCoy de *The Getaway* (Peckinpah, 1972)—tous deux interprétés par le «King of Cool» Steve McQueen—ou le personnage éponyme de *Cool Hand Luke* (Rosenberg, 1967) et le Henry de *The Sting* (Hill, 1973) interprétés par Paul



Newman—qui, même si leurs diégèses sont situées dans une ère proto-cool, bénéficient fortement de la «coolness» de leur interprète. Par-delà cette époque, c'est à différents degrés de pertinence que des *éléments prototypiques* plus anciens—du seul positionnement du criminel en tant que protagoniste, qui remonte au moins à *The Musketeers of Pig Alley* (Griffith, 1912), jusqu'aux expériences stylistiques et structurelles du film noir des années quarante et cinquante—pourront être associés au «cool crime film».

## La mort du cool?

Comme en atteste déjà l'écart entre son époque de production et l'esthétique qu'y arborent ses protagonistes, en apparaissant à l'ère du «DotCool» le «cool crime film» souligne l'existence d'un décalage de plus en plus important face à l'itération classique du cool—que les Quartz et Asp qui suggèrent l'appellation «DotCool» baptisaient «Rebel Cool». On aura constaté que l'attachement du genre à ce type de «coolness» répond d'une logique postmoderne—qui télescope au sein d'oeuvres contemporaines divers éléments historiquement marqués—et puisque celle-ci peut autant résulter d'une conscience aiguë des éléments ré-appropriés que d'une volonté de les parodier (et, potentiellement, de les vider de leur sens originel) peut-être que, comme l'ont remarqué certains commentateurs, les bien «postmodernes» années quatre-vingt-dix ne marqueraient pas l'avènement d'une nouvelle itération du cool, mais plutôt le début de la fin. Ted Gioia soutient fermement une telle thèse de la «mort du cool», dont il identifie bien l'origine au cours des années quatre-vingt-dix (2009, p. viii)—époque à laquelle, par l'hyper-conscience qu'il affiche parfois de la sensibilité qui en régit la logique, le «cool crime film» s'offre peut-être lui-même comme preuve d'un tel épuisement. Pour l'auteur qui identifie le «style» comme *la* caractéristique principale de la «coolness» (*Ibid*, p. 1), une nouvelle sensibilité prompte au rejet de celui-ci succéderait depuis lors à celle du cool. À défaut d'en observer une forme pleinement articulée qui permettrait de la désigner en fonction de ses propres traits distinctifs, c'est en relation au cool qu'il la nomme en déclarant que « Postcool (...) is built on a new earnestness and directness, a celebration of simplicity and authenticity. Irony is out; plain-spokenness is in. The natural and down-to-earth are preferred to the glitzy and fashionable. The real is valued above the contrived, honesty above artifice » (*Ibid*, p. 4).

Si l'auteur semble à plusieurs égards entretenir une telle position par nostalgie d'un cool dont il regrette la «disparition», la chorale des critiques ayant toujours décrié ses effets néfastes aura bien plus souvent fait de cette «mort» un souhait qu'une réalité empiriquement observée: lorsqu'en 1999 le Kalle Lasn de Adbusters livrait au fil de *Culture Jam* un véritable plaidoyer pour la consommation alternative, en ne proclamant rien de moins que *The Uncooling of America™* le sous-titre de son ouvrage suggérait d'emblée que—certes, dans son itération contemporaine «entièrement marchandisée»—le cool était un mal à abattre. Pourtant, lorsque Quartz et Asp décrivent un «DotCool» qui serait né plutôt que mort au cours des années quatre-vingt-dix, ils intègrent la même consommation alternative que Lasn décrivait comme «anti-cool» aux modalités de leur «nouvelle ère du cool» (2015, p. 243). D'ailleurs, bien que Gioia défende les caractéristiques annonçant sa «mort du cool» de n'organiser que l'incarnation d'une nouvelle forme de «coolness» (2009, p. 193), c'est à plusieurs égards ce que semblent suggérer les auteurs comme Quartz et Asp. D'autre part, dans sa forme «entièrement marchandisée» qui lui aura permis de s'instituer comme principale sensibilité du courant dominant de la seconde moitié du vingtième siècle—forme qui, pour Gioia, serait peut-être le facteur le plus déterminant de son déclin (*Ibid*, p. 3-4)—le cool est explicitement soumis aux aléas de l'économie. De ce fait, pour la grande majorité de la population—qui n'est pas composée des rebelles marginaux ayant toujours entretenu une affinité à ses formes les plus «radicales»—la «coolness» (telle que définie par une consommation de produits qui en seraient garants) apparaît comme un luxe, pouvant aisément être mis de côté lors de périodes économiquement difficiles. Bref, une récession de l'économie correspond généralement à une récession du cool. Et puisque Gioia publie son ouvrage en 2009, soit au moment de la crise financière qui aura souvent été qualifiée de «la plus grave depuis la Grande Dépression», il est possible que l'auteur ait lu les divers symptômes d'une simple «récession» comme étant ceux d'une «mort».

Sans prétendre pouvoir mettre fin ici et maintenant à ce débat, il suffirait de signaler qu'on peut percevoir dans le «cool crime film» et son évolution autant de symptômes de la «mort du cool» que d'une transformation qui initierait cette ère du «DotCool». D'une part, la thèse de la «mort» pourrait se voir corroborée par l'étiollement progressif de la tendance à la «coolification» du personnage criminel par l'adoption d'un cadre (au moins partiellement) comique. Contribuant tout autant à rendre le criminel sympathique qu'à retirer au film qui le met en scène l'impératif (responsable) de le punir en fin de parcours—ou du moins à grandement

tempérer cet impératif—au tournant du millénaire, un tel registre caractérise de moins en moins le film de crime comme il l'avait fait au fil de la décennie qui se termine. En témoignent *Traffic* (Soderbergh), *Memento* (Nolan) et *Requiem for a Dream* (Aronofsky), peut-être les films de crime les plus remarquables de l'année 2000 qui balise la décennie. Tout en annonçant un retour de la domination au sein du genre du registre dramatique (voire, tragique)—qui au fil de l'histoire du film de crime aura régi la logique de la plupart de ses exemples «majeurs»—cette mise en veilleuse du comique représente un recul de la possibilité de représenter sans entrave la «coolness» du personnage criminel. En amenuisant au sein du genre global la position du criminel cool, cette tendance annonce possiblement la fin du «cool crime film», du moins dans son itération «la plus pure». Mais puisque cette dernière présuppose l'adéquation d'un fond cool—caractérisé par cette «coolness» du personnage criminel—à une forme cool—caractérisée par l'utilisation d'un éventail de procédés stylistiques qui en sont garants—le fait que, comme en témoignent les mêmes exemples, la production du film de crime semble continuer à réserver une grande importance à de tels procédés témoigne peut-être plutôt de cette transformation du «Rebel Cool» en «DotCool». Ainsi, bien que le personnage criminel cool aurait moins la cote alors que se consolide cette nouvelle forme de «coolness», en illustrant son univers (transgressif) le film de crime peut toujours adopter une forme divergente (tributaire d'un anticonformisme) qui le rend toujours (bien qu'autrement) cool. Il le fait notamment par l'utilisation de procédés éprouvés au fil de la décennie du «cool crime film», comme lorsque le film de Soderbergh s'approprie la multiplication des protagonistes, celui de Nolan adopte une atypique structure «à rebours» et celui d'Aronofsky se démarque par son montage dynamique et rythmé.

Encore une fois, ces oeuvres (ainsi que plusieurs autres qui seront produites au cours des subséquentes décennies) ne font que s'inscrire au sein d'une (nouvelle) tendance—qui atteste de l'achèvement d'un «transfert» qui, au fil de l'évolution du «cool crime film» aura fait glisser une «coolness» caractérisant d'abord le fond (les personnages) de ses oeuvres à en caractériser tant le fond que la forme, pour ne désormais en caractériser que la seule forme. Et bien que ce mouvement révèle vers 2000 une «mort» (de l'incarnation «la plus pure») du «cool crime film», dès les premières années du nouveau millénaire des films de crime adjoignant une forme cool à des protagonistes criminels qui le sont tout autant continuent périodiquement à apparaître. En témoigne le diptyque des *Kill Bill* (*vol. 1* en 2003 et *vol. 2* en 2004)—avec lequel Tarantino offrira tant ses derniers grands films de crime (à ce jour) qu'une véritable encyclopédie des

possibilités du «tarantinesque»—mais aussi plusieurs oeuvres dont les cinéastes n'étaient pas nécessairement associés au «cool crime film» durant sa période active, comme *One Night at McCool's* (Zwart, 2001), *Sin City* (Rodriguez, 2005), *Lucky Number Slevin* (McGuigan, 2006), *Drive* (Refn, 2010), *Seven Psychopaths* (McDonagh, 2012), *Inherent Vice* (Anderson, 2014) et autres *Baby Driver* (Wright, 2017) et *Logan Lucky* (Soderbergh, 2017). Ainsi on n'observe pas de cassure drastique marquant clairement le début d'une ère post-«cool crime film», mais on s'aperçoit rapidement que de telles oeuvres n'organisent plus la tendance dominante du cinéma du crime de leur époque, mais rappellent plutôt celle qui avait eu cours durant les années quatre-vingt-dix. Et si le vingt-et-unième siècle est encore trop jeune pour qu'on puisse clairement voir se démarquer la (ou les) tendance(s) du film de crime ayant succédé à celle du «cool crime film», suffirait de réitérer que celle(s)-ci serai(en)t marquée(s) par un retour en force du registre dramatique. Le cas du *No Country for Old Men* (2007) des frères Coen en est emblématique—car le duo qui avait su profiter durant les années quatre-vingt-dix de l'humour du «cool crime film» livre sans doute avec celui-ci leur film le plus ouvertement dramatique depuis le *Blood Simple* qui en avait lancé la carrière.

D'autre part, puisque—bien que le concept ait indéniablement atteint sa forme achevée aux États-Unis—le cool n'est aucunement un phénomène uniquement américain (Pountain et Robbins 2000, p. 23), il n'est pas surprenant de débusquer divers «cool crime films» dans un cinéma international. D'ailleurs, tant grâce à ses protagonistes aussi cool que colorés, qu'à son montage dynamique et éclectique et qu'à son atypique structure à «action répétée» (Berg 2006, p. 30), peu d'oeuvres incarnent aussi efficacement et intégralement l'idée du «cool crime film» que le *Cours, Lola, Cours* de l'Allemand Tom Tykwer (*Lola Rennt*, 1998). Et si un «nombre important» d'exemples de la même époque corroborent l'existence d'un «cool crime film» un peu partout en Amérique du Nord—comme au Québec, grâce à des films comme le *Requiem pour un beau sans-coeur* de Robert Morin (1992) et le *Matroni et Moi* de Jean-Philippe Duval (1999)—en Amérique du Sud et en Europe—par exemple en Angleterre, où entament leurs carrières Danny Boyle (*Shallow Grave* [1994], *Trainspotting* [1996]) et Guy Ritchie (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels* [1998], *Snatch* [2000])—d'autres existent également dans les cinématographies de diverses nations asiatiques, dont les identités culturelles semblent avoir encore moins de parenté à la terre natale du cool que celles de ces autres continents. Au sein du cinéma de Hong Kong d'où avaient émergé les John Woo et Ringo Lam qui avaient alimenté le

cinéma de Quentin Tarantino, Wong Kar-Wai réalisera au cours des années quatre-vingt-dix *Chungking Express* (*Chung Hing sam lam*, 1994) et *Fallen Angels* (*Do lok tin si*, 1995), deux films au style indéniablement cool dont les récits sont divisés entre les parcours (parallèles) de divers protagonistes (policiers dans le premier, criminels dans le second). Et au Japon, le cinéma «d’auteur» de Takeshi Kitano (*Sonatine* [1993], *Fireworks* [*Hana-Bi*, 1997]) et le cinéma «de genre» de Takashi Miike (*Rainy Dog* [*Gokudô kuroshakai*, 1997], *Ley Lines* [*Nihon kuroshakai*, 1999]) sauront raviver (et réfléchir) sous le signe de la «coolness» le film de yakuza—un genre qui avait connu son apogée à l’âge d’or du cool. Autant d’œuvres provenant de partout autour du globe témoignent du fait que le «cool crime film» est bien un phénomène international, faisant tendance au fil des années quatre-vingt-dix dans les cinématographies les plus diverses—bien que, à cause de son importance au sein du genre, celle des États-Unis en contient probablement tant l’origine la plus tangible que le plus grand foyer d’influence.

Ainsi, les quelques tentatives visant à suggérer que la dénomination théorique la plus exacte pour circonscrire le «cool crime film» pourrait être celle de «genre», de «sous-genre», de «cycle» ou de quelque’autre variation sur le thème ne semblent perpétuellement vouées qu’à provoquer un nouveau renvoi à la notion de «tendance». D’emblée bien compatible à la «coolness», celle-ci suggère notamment qu’une prolifération d’œuvres aurait eu lieu sous l’impulsion d’une poignée d’exemples «majeurs» qui en auraient lancé la «mode». D’autre part, si on peut bien avoir une certaine réserve quant à identifier en tant que genre à part entière la catégorie du «cool crime film», c’est sans doute parce que—n’existant qu’au sein des présentes pages—il manque toujours à celle-ci la reconnaissance d’une communauté (Moine [2002] 2005, p. 60). Pour cette raison, bien qu’on ait pu retirer les guillemets encadrant le terme *genre*, on devra toujours conserver ceux qui encadrent la dénomination elle-même (voir *Ibid*, p. 124). N’ayant été suggérée qu’à posteriori—soit près de deux décennies après la fin de sa période active de sa production—celle-ci ne peut en outre aucunement engendrer sur le contenu de la catégorie suggérée quelque influence qui la consacrerait en tant que «type interactif» (Hacking [1999] 2000, p. 103), mais permet seulement d’alimenter une réflexion envers les œuvres qu’on peut y inclure. Toutefois, peut-être ne serait-il pas trop exagéré d’espérer que le «cool crime film» ait été à tout le moins présumé, par quiconque aurait à un moment ou un autre fait une remarque analogue à celle—si innocente—qui a lancé la présente étude: à savoir, que beaucoup de films de crime bien cool ont été produits au cours des années quatre-vingt-dix.

# Bibliographie

## *Le film de crime:*

### Ouvrages:

Borde, Raymond, et Étienne Chaumeton. [1955] 2004. *Panorama du film noir américain: 1941-1953*. Paris : Flammarion.

Bould, Mark, Kathrina, Glitre et Greg Tuck (dir.). 2009. *Neo-Noir*. Londres : Wallflower press.

Brode, Douglas. 1995. *Money, Women, and Guns: Crime Movies From Bonnie and Clyde to the Present*. Secaucus (NJ) : Citadel Press.

Burdeau, Emmanuel, et Nicolas Viellescazes (dir.). 2013. *Quentin Tarantino: un cinéma déchaîné*. Nantes : Capricci, « Les Prairies ordinaires ».

Ciment, Michel. 1992. *Le crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*. Paris : Gallimard «collection Découvertes Gallimard, Cinéma ».

Clarens, Carlos. 1980. *Crime Movies: From Griffith to The Godfather and Beyond*. New York / Londres : W. W. Norton & Company.

Clarens, Carlos. [1980] 1997. *Crime Movies: An Illustrated History of the Gangster Genre from D.W. Griffith to Pulp Fiction*. New York : Da Capo Press.

Coen, Joel, et Ethan Coen. 1998. *The Big Lebowski: scénario bilingue*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.

Covington, Jeanette. 2010. *Crime and Racial Construction: Cultural Misinformation About African Americans in Media and Academia*. Lanham (Toronto) : Lexington Books.

Dawson, Jeff. 1995. *Quentin Tarantino: The Cinema of Cool*. New York / Londres : Applause.

Faradji, Helen. 2009. *Réinventer le film noir: Le cinéma des frères Coen & de Quentin Tarantino*. Montréal : Le Quartanier, « collections Erres et essais ».

Leitch, Thomas. 2002. *Crime Films*. Cambridge (MA) : Cambridge University Press.

Letort, Delphine. 2010. *Du Film Noir au Néo-Noir: Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*. Paris : L'Harmattan.

McCarty, John. 2004. *Bullets Over Hollywood: The American Gangster Picture from the Silents to The Sopranos*. Cambridge (MA) : DaCapo Press.

Ortoli, Philippe. 2012. *Le Musée Imaginaire de Quentin Tarantino*. Paris : Éditions du Cerf-Corlet, « Collection 7Art ».

Shadoian, Jack. [1977] 2003. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*. New York : Oxford University Press.

Rafter, Nicole. 2000. *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*. Oxford / New York : Oxford University Press.

Rafter, Nicole, et Michelle Brown. 2011. *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture*. New York / Londres : New York University.

Silver Alain, et James Ursini (dir.). 2007. *Gangster Film Reader*. Pompton Plains (NJ) : Limelight.

### **Articles:**

Bailey, Jason. 2013. « Celebrate Quentin Tarantino's 50th Birthday With 16 of His Favorite Films ». En ligne. Flavorwire. <http://www.flavorwire.com/> \*consulté le 3 novembre 2016.

Berg, Charles Ramirez. 2006. « A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarantino Effect' ». *Film Criticism*, Automne-Hiver, p. 5-57.

Brown, Lane. 2015. « In Conversation with Quentin Tarantino: Quentin Tarantino on White Supremacy, Obama, and Why He Doesn't Worry About a Transformers Future ». En ligne. Vulture. <http://www.vulture.com/> \*consulté le 5 décembre 2016.

Chandler, Raymond. [1950]. « The Simple Art of Murder ». En ligne. The University of Texas at Austin, Department of English. <http://www.en.utexas.edu/> \*consulté le 11 février 2016.

Musser, Charles. 1984. « The Travel Genre in 1903-1904: Moving Toward Fictional Narrative ». *Iris*, vol. 2, no 1, 1er semestre, p. 47-59.

Peary, Gerald. 1996. « Entretien avec Gary Fleder ». *Positif*, Avril, p. 90-93.

Schrader, Paul. 1972. « Notes on Film Noir ». *Film Comment*, Printemps, p. 8-13.

Semley, John. 2010. « Who's Bleeding Whom? ». *CineAction*, no. 80, Août-Septembre, p. 22-29.

Tasker, Yvonne, traduit par Ginette Vincendeau. 1993. « Criminelles: *Thelma et Louise* et autres délinquantes ». *Cinémaction*, no. 67, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, p. 92-95.

## ***Le cool:***

### **Ouvrages:**

Connor, Marlene Kim. 1995. *What is cool?: Understanding Black Masculinity*. New York : Crown Publishers.

Danesi, Marcel. 1994. *Cool: The Signs and Meanings of Adolescence*. Toronto / Buffalo / Londres : University of Toronto Press Incorporated.

Durand, Jean-Marie. 2015. *Le cool dans nos veines: histoire d'une sensibilité*. Paris : éditions Robert Laffont.

Fellner, Astrid M., Susanne Hamscha, Klaus Heissenberger et Jennifer J\* Moos (dir.). 2014. *Is It 'Cause It's Cool?: Affective Encounters with American Culture*. Münster : Lit-Verlag.

Fraiman, Susan. [2003] 2012. *Cool Men and the Second Sex*. New York : Columbia University Press.

Frank, Thomas. 1997. *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago / Londres : University of Chicago Press.

Gioia, Ted. 2009. *The Birth (and Death) of the Cool*. Golden (CO) : Speck Press.

Gold, Herbert. 1993. *Bohemia: Digging the Roots of Cool*. New York : Simon & Schuster.

hooks, bell. 2004. *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. New York : Routledge.

Lasn, Kalle. 1999. *Culture Jam: The Uncooling of America™*. New York : Eagle Brook.

Leland, John. 2004. *Hip: The History*. New York : HarperCollins.

Liu, Alan. 2004. *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information*. Chicago / Londres : The University of Chicago Press.

MacAdams, Lewis. 2001. *The Birth of the Cool: Beat Bebop and the American Avant-garde*. New York : The Free Press.

Majors, Richard, et Janet Mancini Billson. 1992. *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America*. New York : Lexington Books.

Pountain, Dick, et David Robbins. 2000. *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*. Londres : Reaktion Books.



Kerner, Noah, et Gene Pressman. 2007. *Cool: Standing Out in Today's Cluttered Marketplace*. New York : Simon & Schuster, « Atria Books ».

Quartz, Steven, et Anette Asp. 2015. *Cool: How the Brain's Hidden Quest for Cool Drives our Economy and Shapes our World*. New York : Farras, Straus and Giroux.

Stearns, Peter N. 1994. *American Cool: Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*. New York / Londres : New York University Press.

Tirro, Frank. 2008. *The Birth of the Cool of Miles Davis and His Associates*. Hillsdale (NY) : Pendragon Press, ed. Michael J. Budds, « CMS Sourcebooks in American Music ».

### **Articles:**

Belk, Russell W., Kelly Tian et Heli Pavola. 2010. « Consuming Cool: Behind the Unemotional Mask ». *Research in Consumer Behavior*, vol. 12, p.183-208.

Dar-Nimrod, Ilan, I. G. Hansen, T. Proulx, D. R. Lehman, B. P. Chapman et P. R. Duberstein. 2012. « Coolness: An Empirical Investigation ». *Journal of Individual Differences*, vol. 33, p. 175-185.

Harris, Daniel. 1999. « Coolness ». *The American Scholar*, Automne, p. 39-49.

Mailer, Norman. [1957] 2007. « The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster ». En ligne. Dissent Magazine. <https://www.dissentmagazine.org/> \*consulté le 26 mars 2016.

Nancarrow, Clive, Pamela Nancarrow and Julie Page. 2002. «An analysis of the concept of cool and its marketing implications». *Journal of Consumer Behaviour*, vol. 1.4, p. 311-322.

O'donnell, Kathleen, et Daniel L. Wardlow. 2000. « A Theory on the Origins of Coolness », *Advances in Consumer Research*, vol. 27, p. 13-18.

Rahman, Kaleel. 2013. « “Wow! It’s cool”: the meaning of coolness in marketing ». *Marketing Intelligence and Planning*, vol. 31 no. 6, p. 620-638.

Thompson, Robert Farris. [1966] 1999. « An Aesthetic of the Cool: West African Dance ». *Signifyin(g), Sanctifyin', and Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*, édité par Gena Caponi-Tabery, Amherst: University of Massachusetts Press, p. 72-86.

Thompson, Robert Farris. 1973. « An Aesthetic of the Cool ». *African Arts*, vol 7, no. 1, Automne, p. 40-43, 64-67, 89-91.

Warren, Caleb, et Margaret C. Campbell. 2014. « What Makes Things Cool? How Autonomy Influences Perceived Coolness ». *Journal of Consumer Research*, vol. 41, no. 2, p. 543-562.

## ***Le reste:***

### **Ouvrages:**

Biskind, Peter. [1998] 1999. *Easy Riders Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*. New York : Simon & Schuster.

Hacking, Ian. [1999] 2000. *The Social Construction of What?*. Cambridge (MA) / Londres : Harvard University Press.

Hurston, Zora Neale. [1935]. *Mules and Men*. En ligne. American Studies at the University of Virginia. <http://xroads.virginia.edu/> \*consulté le 28 juin 2016.

Katz, Jack. 1988. *Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil*. New York : Basic Books inc.

Lyotard, Jean-François. [1979] 1994. *La Condition Postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Massood, Paula J. 2003. *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*, Philadelphie : Temple University Press.

Moine, Raphaëlle. [2002] 2005. *Les genres du cinéma*. Paris : Armand Colin CINÉMA.

Muller, Jürgen. 2001. *Films des années 90*. Cologne / Londres / Madrid / New York / Paris / Tokyo : Taschen.

Prince, Stephen (dir.). 2000. *Screening Violence: Graphic Violence in the cinema: Origins, Aesthetic Design and Social Effects*. New Brunswick (NJ) : Rutgers University Press.

# Filmographie

*2 Days in the Valley* (Herzfeld, 1996)  
*48 Hrs.* (Hill, 1982)  
*8 Heads in a Duffel Bag* (Schulman, 1997)  
*À Bout de Souffle* (Godard, 1959)  
*A Good Day to Die Hard* (Moore, 2013)  
*Across 110th Street* (Shear, 1972)  
*After Hours* (Scorsese, 1985)  
*Al Capone* (Wilson, 1959)  
*Alibi* (West, 1929)  
*American Strays* (Covert, 1996)  
*Amateur* (Hartley, 1994)  
*Amazing Doctor Clitterhouse, The* (Litvak, 1938)  
*Angels With Dirty Faces* (Curtiz, 1938)  
*Apocalypse Now* (Coppola, 1979)  
*Arsenic and Old Lace* (Capra, 1944)  
*Asphalt Jungle, The* (Huston, 1950)  
*Atlantic City* (Malle, 1980)  
*Baby Driver* (Wright, 2017)  
*Baby Face Nelson* (Siegel, 1957)  
*Badlands* (Malick, 1973)  
*Beat Generation, The* (Haas, 1959)  
*Beverly Hills Cop* (Brest, 1984)  
*Beverly Hills Cop II* (Scott, 1987)  
*Beverly Hills Cop III* (Landis, 1994)  
*Big Combo, The* (Lewis, 1955)  
*Big Heat, The* (Lang, 1953)  
*Big Lebowski, The* (Coen, 1998)  
*Big Sleep, The* (Hawks, 1946)  
*Blackbird, The* (Browning, 1926)  
*Blood, Guts, Bullets and Octane* (Carnahan, 1998)  
*Blood Simple* (Coen, 1984)  
*Blow Out* (De Palma, 1981)  
*Blue Steel* (Bigelow, 1990)  
*Blue Velvet* (Lynch, 1986)  
*Body Double* (De Palma, 1984)  
*Body Heat* (Kasdan, 1981)  
*Bonnie and Clyde* (Penn, 1967)  
*Boondock Saints, The* (Duffy, 1999)  
*Bottle Rocket* (Anderson, 1996)  
*Boyz N the Hood* (Singleton, 1991)  
*Breathless* (McBride, 1983)  
*Brother Orchid* (Bacon, 1940)

*Brothers Rico, The* (Karlson, 1957)  
*Buffalo '66* (Gallo, 1998)  
*Bulletproof Hearts* (Malone, 1994)  
*Bullets or Ballots* (Keighley, 1936)  
*Bullitt* (Yates, 1968)  
*Carlito's Way* (De Palma, 1993)  
*Casino* (Scorsese, 1995)  
*Chain of Fools* (Traktor, 2000)  
*Charley Varrick* (Siegel, 1973)  
*Chung Hing sam lam (Chungking Express, Wong, 1994)*  
*Citizen Kane* (Welles, 1941)  
*City on Fire* (Lam, 1987)  
*Clockers* (Lee, 1995)  
*Coffy* (Hill, 1973)  
*Connection, The* (Clarke, 1962)  
*Coogan's Bluff* (Siegel, 1968)  
*Cool Hand Luke* (Rosenberg, 1967)  
*Criss Cross* (Siodmak, 1949)  
*Cry of the City* (Siodmak, 1948)  
*Curdled* (Braddock, 1996)  
*Daring Daylight Burglary* (Mottershaw, 1903)  
*Days of Thunder* (Scott, 1990)  
*De Palma* (Baumbach et Paltrow, 2015)  
*Dead Men Don't Wear Plaid* (Reiner, 1982)  
*Death Wish* (Winner, 1974)  
*Decade Under the Influence, A* (Demme et LaGravenese, 2003)  
*Deliverance* (Boorman, 1972)  
*Desperado* (Rodriguez, 1995)  
*Die Hard* (McTiernan, 1988)  
*Die Hard 2: Die Harder* (Harlin, 1990)  
*Die Hard With a Vengeance* (McTiernan, 1995)  
*Dirty Harry* (Siegel, 1971)  
*Django* (Corbucci, 1966)  
*Do lok tin si (Fallen Angels, Wong, 1995)*  
*Do the Right Thing* (Lee, 1989)  
*Dog Day Afternoon* (Lumet, 1975)  
*Doom Generation, The* (Araki, 1995)  
*Doorway to Hell* (Mayo, 1930)  
*Double Indemnity* (Wilder, 1944)  
*Down By Law* (Jarmusch, 1986)  
*Dressed to Kill* (De Palma, 1980)  
*Drive* (Refn, 2010)  
*Driver, The* (Hill, 1978)  
*Easy Rider* (Hopper, 1969)  
*Fargo* (Coen, 1996)  
*Flesh and Blood* (Cummings, 1922)

*Foxy Brown* (Hill, 1974)  
*French Connection, The* (Friedkin, 1971)  
*Friends of Eddie Coyle, The* (Yates, 1973)  
*From Dusk Till Dawn* (Rodriguez, 1996)  
*G-Men* (Keighley, 1935)  
*Get Shorty* (Sonnenfeld, 1995)  
*Getaway, The* (Donaldson, 1994)  
*Getaway, The* (Peckinpah, 1972)  
*Ghost Dog: The Way of the Samurai* (Jarmusch, 1999)  
*Go* (Liman, 1999)  
*Godfather, The* (Coppola, 1972)  
*Godfather Part II, The* (Coppola, 1974)  
*Gokudô kuroshakai (Rainy Dog)* (Miike, 1997)  
*Goodfellas* (Scorsese, 1990)  
*Grease* (Kleiser, 1978)  
*Great Train Robbery, The* (Porter, 1903)  
*Gun Crazy* (Lewis, 1950)  
*Hail, Caesar!* (Coen, 2016)  
*Hana-Bi* (Fireworks, Kitano, 1997)  
*Hard Eight* (Anderson, 1996)  
*Heaven's Gate* (Cimino, 1980)  
*Henry: Portrait of a Serial Killer* (McNaughton, [1986] 1990)  
*High Sierra* (Walsh, 1941)  
*Histoire(s) du Cinéma: chapitre 1a - Toutes les histoires* (Godard, 1989)  
*Hunchback of Notre Dame, The* (Worsley, 1923)  
*Inherent Vice* (Anderson, 2014)  
*Jackie Brown* (Tarantino, 1997)  
*Jaws* (Spielberg, 1975)  
*Jazz Singer, The* (Crosland, 1927)  
*Kalifornia* (Sena, 1993)  
*Kill Bill vol. 1* (Tarantino, 2003)  
*Kill Bill vol. 2* (Tarantino, 2004)  
*Killers, The* (Siegel, 1964)  
*Killers, The* (Siodmak, 1946)  
*Killing, The* (Kubrick, 1956)  
*Killing Zoe* (Avary, 1993)  
*King of Comedy, The* (Scorsese, 1982)  
*Kiss Me Deadly* (Aldrich, 1955)  
*Kiss of Death* (Hathaway, 1947)  
*Koroshi no rakuin (Branded to Kill)* (Suzuki, 1967)  
*Last Boy Scout, The* (Scott, 1991)  
*Last Gangster, The* (Ludwig, 1937)  
*Last Seduction, The* (Dahl, 1994)  
*Laura* (Preminger, 1944)  
*Laws of Gravity* (Gomez, 1992)  
*Léon: The Professional* (Besson, 1994)

*Lethal Weapon* (Donner, 1987)  
*Lethal Weapon 2* (Donner, 1989)  
*Lethal Weapon 3* (Donner, 1992)  
*Lethal Weapon 4* (Donner, 1998)  
*Lights of New York* (Foy, 1928)  
*Limey, The* (Soderbergh, 1999)  
*Lineup, The* (Siegel, 1958)  
*Little Caesar* (Leroy, 1931)  
*Live Free or Die Hard* (Wiseman, 2007)  
*Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (Ritchie, 1998)  
*Lola Rennt* (Cours, Lola, Cours, Tykwer, 1998)  
*Logan Lucky* (Soderbergh, 2017)  
*Lonely Villa, The* (Griffith, 1909)  
*Lonedale Operator* (Griffith, 1911)  
*Long Goodbye, The* (Altman, 1973)  
*Lost Highway* (Lynch, 1997)  
*Love and a .45* (Talkington, 1994)  
*Lucky Number Slevin* (McGuiguan, 2006)  
*Machine Gun Kelly* (Corman, 1958)  
*Mack, The* (Campus, 1973)  
*Madigan* (Siegel, 1968)  
*Maltese Falcon, The* (Huston, 1941)  
*Maltese Falcon, The* (Del Ruth, 1931)  
*Married to the Mob* (Demme, 1988)  
*Matroni et Moi* (Duval, 1999)  
*Mean Streets* (Scorsese, 1973)  
*Mechanic, The* (Winner, 1972)  
*Memento* (Nolan, 2000)  
*Menace II Society* (Hughes, 1993)  
*Mickey One* (Penn, 1965)  
*Miller's Crossing* (Coen, 1990)  
*Murder, My Sweet* (Dmytryk, 1945)  
*Musketeers of Pig Alley, The* (Griffith, 1912)  
*Mystery Train* (Jarmusch, 1989)  
*Naked City, The* (Dassin, 1948)  
*Natural Born Killers* (Stone, 1994)  
*New Jack City* (Van Peebles, 1991)  
*Nihon kuroshakai (Ley Lines)* (Miike, 1999)  
*No Country for Old Men* (Coen, 2007)  
*Odds Against Tomorrow* (Wise, 1959)  
*On the Waterfront* (Kazan, 1954)  
*Once Upon a Time in America* (Leone, 1984)  
*Once Night at McCool's* (Zwart, 2001)  
*Out of Sight* (Soderbergh, 1998)  
*Outside the Law* (Browning, 1920)  
*Overnight* (Montana et Smith, 2003)

*Payback* (Helgeland, 1999)  
*Penalty, The* (Worsley, 1920)  
*Perdita Durango* (De la Iglesia, 1997)  
*Petrified Forest, The* (Mayo, 1936)  
*Phantom of the Opera, The* (Julian, 1925)  
*Point Blank* (Boorman, 1967)  
*Point Break* (Bigelow, 1991)  
*Poor Cow* (Loach, 1967)  
*Postman Always Rings Twice, The* (Rafelson, 1981)  
*Prizzi's Honor* (Huston, 1985)  
*Psycho* (Hitchcock, 1960)  
*Public Enemy, The* (Wellman, 1931)  
*Pulp Fiction* (Tarantino, 1994)  
*Racket, The* (Milestone, 1928)  
*Raising Arizona* (Coen, 1987)  
*Rebel Without a Cause* (Ray, 1955)  
*Regeneration* (Walsh, 1915)  
*Requiem for a Dream* (Aronofsky, 2000)  
*Requiem pour un beau sans-coeur* (Morin, 1992)  
*Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992)  
*Roaring Twenties, The* (Walsh, 1939)  
*Ronin* (Frankenheimer, 1998)  
*Rope* (Hitchcock, 1948)  
*Rumble Fish* (Coppola, 1983)  
*Running Time* (Becker, 1997)  
*Satan Met a Lady* (Diertele, 1936)  
*Scarface* (De Palma, 1983)  
*Scarface* (Hawks, 1932)  
*Set It Off* (Gray, 1996)  
*Seven Psychopaths* (McDonagh, 2012)  
*Sex, Lies and Videotape* (Soderbergh, 1989)  
*Shadows* (Cassavetes, 1960)  
*Shaft* (Parks, 1971)  
*Shallow Grave* (Boyle, 1994)  
*Shock, The* (Hillyer, 1923)  
*Silence of the Lambs, The* (Demme, 1991)  
*Simple Men* (Hartley, 1992)  
*Sin City* (Rodriguez, 2005)  
*Sisters* (De Palma, 1973)  
*Sonatine* (Kitano, 1993)  
*Song of the Spirit* (Fredericksen, 1988)\*  
*Snatch* (Ritchie, 2000)  
*Star Wars* (Lucas, 1977)  
*Sting, The* (Hill, 1973)  
*Stop Thief!* (Williamson, 1901)  
*Stranger Than Paradise* (Jarmusch, 1984)

*Suicide Kings* (O'Fallon, 1997)  
*Super Fly* (Parks, Jr., 1972)  
*Sweet Sweetack's Baadasssss Song* (Van Peebles, 1971)  
*Taxi Driver* (Scorsese, 1976)  
*Thelma & Louise* (Scott, 1991)  
*They Live By Night* (Ray, 1948)  
*Things Change* (Mamet, 1988)  
*Things to Do in Denver When You're Dead* (Fleder, 1995)  
*This Gun for Hire* (Tuttle, 1942)  
*Thomas Crown Affair, The* (Jewison, 1968)  
*Tirez sur le Pianiste* (Truffaut, 1960)  
*Touch of Evil* (Welles, 1958)  
*Traffic* (Soderbergh, 2000)  
*Trainspotting* (Boyle, 1996)  
*True Romance* (Scott, 1993)  
*Underneath, The* (Soderbergh, 1995)  
*Underworld* (von Sternberg, 1927)  
*Unholy Three, The* (Browning, 1925)  
*Untouchables, The* (De Palma, 1987)  
*Usual Suspects, The* (Singer, 1995)  
*Walking Tall* (Karlson, 1973)  
*Warriors, The* (Hill, 1979)  
*West Side Story* (Wise et Robbins, 1961)  
*Who Framed Roger Rabbit* (Zemeckis, 1988)  
*Who's That Knocking at My Door* (Scorsese, 1967)  
*Wicked Darling, The* (Browning, 1919)  
*Wild at Heart* (Lynch, 1990)  
*Wild Bunch, The* (Peckinpah, 1969)  
*Wild One, The* (Benedek, 1953)  
*Wise Guys* (De Palma, 1986)  
*Wizard of Oz, The* (Fleming, 1939)

Télévision:

*Brady Bunch, The* (1969-1974)  
*Get Christie Love!* (1974-1975)  
*Many Loves of Dobie Gillis, The* (1959-1963)

- \* En date du dépôt du mémoire, l'auteur n'avais toujours pas vu le documentaire *Song of the Spirit*, référencé en page 12 pour souligner—en s'appuyant sur une remarque de Lewis MacAdams (2001, p. 19)—que Douglas H. Daniels attribue dans ce film l'origine de l'expression «That's cool» au saxophoniste Lester Young. Les autres films mentionnés ont tous été vus, tout comme au moins un épisode de chacune des émissions de télévision.