



QUENTIN TARANTINO

CINÉMA SPÉCULATIONS

« Je voulais écrire sur le cinéma et j'ai fini par vous raconter un peu l'histoire de ma vie. »



Cinéma spéculations

QUENTIN TARANTINO

Cinéma spéculations

Traduit de l'anglais (États-Unis)
par Nicolas Richard



Le traducteur remercie infiniment Emmanuel Burdeau,
Christine Gutman, Pascal Metje, Éric Moreau
et Jean-Nicolas Schoeser.

Extraits p.219-224 tirés de « A Look at '50s, Flatbush Style »,
« Violence Bared in "Supervixens" », « Corman Gang Spoofs Itself »,
« Teen-age Hijinks in "Pom Pom Girls" »,
« "Thunder" Lets Bloodbath Roll »,
et « "Malibu High": A Study in Obsession » par Kevin Thomas.
©1974, 1975, 1976, 1977, 1979 *Los Angeles Times*.
Reproduits avec l'autorisation du *Los Angeles Times*.

Extraits p.290-297 tirés de « The True Facts Behind Lugosi's Tragic
Drug Addiction » par Barry Brown, *Castle of Frankenstein* #10, 1966.
Reproduits avec l'autorisation de Castle of Frankenstein®,
mymoviemonsters.com.

TITRE ORIGINAL
Cinema Speculation

ÉDITEUR ORIGINAL
Harper, une marque de HarperCollins Publishers.
© Visiona Romantica, Inc., 2022
Tous droits réservés.

POUR LA TRADUCTION FRANÇAISE
© Flammarion, 2023

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Little Q regarde de grands films

À la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, le Tiffany Theater avait dans le paysage culturel un statut à part, qui le distinguait des autres grands cinémas de Hollywood. Premièrement, il ne se situait pas sur Hollywood Boulevard. Or, à l'exception du Cinerama Dome sur Pacific, qui trônait fièrement dans son coin, à l'angle de Sunset et de Vine, les autres grands cinés de Hollywood se trouvaient tous sur Hollywood Boulevard, le dernier refuge pour touristes du Vieil Hollywood.

Pendant la journée, on voyait encore des touristes déambuler sur Hollywood Boulevard, ils allaient au musée de cire et lisaient les noms du Walk of Fame les yeux rivés au sol (« Regarde, Marge, Eddie Cantor »). Les gens étaient attirés par les cinémas de renommée internationale de Hollywood Boulevard (le Grauman's Chinese Theater, l'Egyptian, le Paramount, le Pantages, le Vogue). Mais, une fois le soleil couché, quand les touristes avaient regagné leur Holiday Inn, Hollywood Boulevard était envahi par les

gens de la nuit et se transformait alors en *Hollyweird* (« Hollybizarre »).

Le Tiffany n'était pas juste sur Sunset Boulevard, il était sur la portion du boulevard à l'ouest de La Brea, ce qui le situait officiellement sur ce qu'on appelle le *Sunset Strip*.

Qu'est-ce que ça change ?

Ça change pas mal de choses.

À cette époque régnait une immense nostalgie pour tout ce qui était *Vieil Hollywood*. Photos, tableaux et peintures murales de Laurel et Hardy, W.C. Fields, Charlie Chaplin, le Frankenstein de Boris Karloff, King Kong, Jean Harlow et Humphrey Bogart étaient omniprésents (c'était l'époque des célèbres affiches psychédéliques d'Elaine Havelock). Surtout à Hollywood proprement dit (à savoir à l'est de La Brea). Mais quand tu roulais sur Sunset et que tu traversais La Brea, le boulevard devenait le *Strip* et le Vieil Hollywood tel que défini par les films s'estompait, Hollywood devenait la patrie des boîtes de nuit hippies et la culture jeune prenait le pas. Le Sunset Strip était alors célèbre pour ses clubs rock (le Whiskey A-Go-Go, le London Fog, Pandora's Box¹).

Et là, au milieu des clubs de rock, en face du Ben Frank's Coffee Shop, se trouvait le Tiffany Theater.

Le Tiffany ne projetait pas des films comme *Oliver !*, *Airport*, *Goodbye, Mr Chips*, *Chitty Chitty*

1. Le sourire narquois au néon de Dean Martin devant son night-club, Dino's, était le seul vestige du Vieil Hollywood qui subsistait sur le *Strip*.

Bang Bang, Un amour de Coccinelle, ou même Opération tonnerre. Le Tiffany était le ciné de prédilection de films comme *Woodstock, Gimme Shelter, Le Sous-marin jaune, Alice's Restaurant, Trash* ou *Chair pour Frankenstein*, et *Pound* de Robert Downey.

Voilà les films qu'on allait voir au Tiffany. Et certes le Tiffany ne fut pas le premier cinéma de Los Angeles à passer *The Rocky Horror Picture Show*, ni même le premier à proposer des séances régulières à minuit, mais si on considère le statut légendaire que le film allait acquérir, c'est un des premiers cinémas où l'essentiel de ce qui a constitué le phénomène *Rocky Horror* a vraiment explosé – venir déguisé à la séance, prononcer les dialogues en même temps que les acteurs pendant la projection du film, interpellé les personnages à l'écran, le tout dans le cadre de soirées à thèmes. Tout au long des années soixante-dix, le Tiffany continuerait d'être le lieu de prédilection des *head flicks*, des films mettant en scène des camés. Certains connaîtraient le succès (*200 motels* de Frank Zappa), d'autres pas (*Son of Dracula* de Freddie Francis avec Harry Nilsson et Ringo Starr).

Les films de la contre-culture de la période 1968-1971, bons ou pas, étaient excitants. Il convenait de les regarder en salle en présence d'autres spectateurs, de préférence défoncé. Après 1970, le Tiffany perdrait un peu de son aura, parce que les *head movies* sortis à partir de 1972 viseraient surtout à satisfaire un segment de marché.

Mais si le Tiffany a connu une grande année, c'est bien en 1970.

Cette même année, à l'âge de sept ans, j'ai vu mon premier film au Tiffany, quand ma mère (Connie) et mon beau-père (Curt) m'ont emmené à une double séance voir *Joe, c'est aussi l'Amérique* de John G. Avildsen et *Where's Poppa ?* de Carl Reiner.

Attends, tu as vu en double séance Joe, c'est aussi l'Amérique et Where's Poppa ? à sept ans ?

Un peu que je les ai vus.

Et si ç'a été une projection mémorable – la preuve, je suis en train d'écrire à ce sujet aujourd'hui –, pour moi, à l'époque, ça n'a même pas été un choc culturel. Selon la chronologie de Mark Harris, la révolution du Nouvel Hollywood débute en 1967. Les premiers films que j'ai vus au cinéma (je suis né en 1963) ont donc coïncidé avec le début de la révolution (1967), avec la guerre d'indépendance cinématographique (1968-1969) et avec l'année où la guerre d'indépendance a été gagnée (1970). Qui fut l'année où le Nouvel Hollywood est devenu Hollywood *tout court*.

Joe, c'est aussi l'Amérique d'Avildsen a fait sensation à sa sortie en 1970 (il eut une influence indéniable sur *Taxi Driver*). Malheureusement, au cours des cinquante dernières années, ce film qui était un véritable baril de poudre a quelque peu perdu de son éclat. C'est l'histoire d'un père de la bonne bourgeoisie (interprété par Dennis Patrick) qui voit sa fille (Susan Sarandon, dont

c'est le premier film), en pleine époque hippie, sombrer dans la drogue.

Lui rendant visite dans la piaule répugnante qu'elle partage avec son connard de petit copain, Patrick finit par défoncer la tête de ce junkie (elle n'est pas présente à ce moment-là). Plus tard, dans une taverne, essayant de se remettre à la fois de la violence et du crime qu'il a commis, il fait la connaissance d'un certain *Joe*, un ouvrier raciste et grande gueule (Peter Boyle, dans une prestation qui ferait de lui une star). Assis au bar, buvant une bière après le boulot, Joe se lance dans une diatribe émaillée de jurons sur le mode « L'Amérique, si tu l'aimes pas tu te tires » contre les hippies, les Noirs et la société des années soixante-dix en général. Dans la taverne pour prolos, personne ne fait attention à lui (le barman lui dit même, et manifestement ce n'est pas la première fois : « Joe, fous-nous la paix »).

Joe termine sa tirade en disant qu'il faudrait que quelqu'un les bute tous (les hippies). Eh bien, justement, il se trouve que Patrick vient d'en zigouiller un, et, baissant sa garde un instant, il se livre dans le bar à une confession que seul Joe entend.

S'ensuit la relation étrangement antagoniste, et pourtant symbiotique, entre deux hommes différents venant de deux classes sociales différentes. Ils ne sont pas véritablement amis (Joe fait plus ou moins chanter le père angoissé), mais, d'une manière qui relève d'un humour noir tordu, ils deviennent potes. Le bourgeois distingué de la classe dirigeante a concrétisé

les élucubrations fascistes du plouc prolo à grande gueule.

En faisant chanter Patrick pour aboutir à une sorte d'alliance, Joe arrive à partager avec le meurtrier à la fois son sombre secret et, dans une certaine mesure, la culpabilité du meurtre. Cette dynamique déchaîne les désirs du vantard prolo et le libère de ses inhibitions. Jusqu'à ce que les deux hommes, armés de fusils automatiques, se retrouvent à exécuter les hippies d'une communauté. Et, dans un *arrêt sur image* tragique et ironique, le père finit par exécuter sa propre fille.

Du solide, hein ? Tu m'étonnes.

Mais ce que le synopsis ne fait pas du tout sentir, c'est à quel point le film est fendard.

Bien que brutal, laid et violent, *Joe, c'est aussi l'Amérique* est une comédie truculente, trempée dans l'humour noir, sur les classes sociales en Amérique, à la limite de la satire, tout en étant aussi sauvagement féroce. Chaque camp, prolos, bourgeois et culture jeune, est incarné par ses pires représentants (tous les personnages masculins du film sont de détestables crétins).

Aujourd'hui, le simple fait de présenter *Joe, c'est aussi l'Amérique* comme une comédie noire prêterait sans doute à controverse. Mais ce ne fut assurément pas le cas à la sortie du film. À l'époque, *Joe* était de loin le film le plus laid que j'avais jamais vu (place au palmarès qu'il a conservée pendant quatre ans, jusqu'à ce que je voie *La Dernière Maison sur la gauche*). Je crois que c'est l'aspect sordide de l'appartement dans lequel les deux junkies du début vivaient

qui m'a le plus fichu les jetons. En fait, j'en ai carrément eu mal au bide (même le rendu de l'appartement des junkies dans le magazine satirique *Mad* m'a retourné l'estomac). Et le public du Tiffany Theater en 1970 a regardé en silence la première partie du film.

Mais dès l'instant où Dennis Patrick est entré dans la taverne et où Peter Boyle est apparu pour la première fois à l'écran dans le rôle de Joe, le public a commencé à se marrer. Et en un rien de temps, le public adulte est passé du silence dégoûté à la franche hilarité. Je me souviens qu'ils ont rigolé à pratiquement chaque mot prononcé par Joe. C'était un rire supérieur ; ils riaient *de* Joe. Mais ils riaient *avec* Peter Boyle. Peter Boyle fait son entrée dans le film comme une force de la nature, et le talentueux scénariste Norman Wexler lui offre un paquet de répliques dingues. La performance comique de Boyle allège la laideur monotone du film.

Ça ne rend pas Joe sympathique, mais ça le rend disons appréciable.

Avildsen, en combinant la comique prestation frime de Peter Boyle avec ce trash-o-logue glauque, produit un cocktail à base de pisse dont le côté savoureux est perturbant.

Les conneries débiles que sort Joe sont hilarantes. Comme avec *Les Anges gardiens* quelques années plus tard, le public culpabilisait peut-être de se bidonner, mais je peux vous garantir qu'il se bidonnait. Même moi, qui avais sept ans, je me bidonnais. Non pas parce que je comprenais ce que racontait Joe ou

parce que j'appréciais les dialogues de Norman Wexler. Je me bidonnais pour trois raisons. Un, la salle remplie d'adultes se bidonnait. Deux, même moi j'étais réceptif au comique de la prestation de Boyle. Et trois, parce que Joe crachait constamment des gros mots et il n'y a pas grand-chose de plus rigolo pour un petit gamin qu'un gars marrant qui jure comme un charretier. Je me souviens qu'au moment où les rires commencent à se calmer Joe se lève de son tabouret de bar et s'approche du juke-box pour y introduire quelques pièces de monnaie. Il jette un œil à la liste des chansons proposées, de la *soul music* (j'imagine), et s'écrie : « La vache, ils ont même détraqué la putain de musique ! » Et là, tout le Tiffany s'est bidonné de plus belle.

Mais une fois la scène du bar terminée, et un peu après que Dennis Patrick et sa femme sont allés dîner chez Joe, je me suis endormi. Donc j'ai loupé toute la scène où Joe et son nouvel acolyte se lancent à la chasse au hippie et laissent libre cours à leur folie meurtrière. Ce que ma mère a grandement apprécié.

En rentrant à la maison, dans la voiture, je me souviens que ma mère a dit à Curt : « Je suis contente que Quint se soit endormi avant la fin. Je n'aurais pas voulu qu'il voie cette fin. »

De la banquette arrière, j'ai demandé : « Il s'est passé quoi ? »

Curt m'a raconté ce que j'avais loupé : « Eh bien, Joe et le père finissent par tirer sur toute une bande de hippies. Et dans la pagaille, le père descend sa fille.

— La fille hippie du début ? j'ai demandé.

— Oui.

— Pourquoi il lui tire dessus ? j'ai demandé.

— Bah, il ne l'a pas fait exprès », ils m'ont dit.

Alors j'ai demandé : « Il était triste ? »

Là, ma mère est intervenue :

« Oui, Quentin, il était très triste. »

Bon, j'ai peut-être dormi pendant toute la deuxième moitié de *Joe, c'est aussi l'Amérique*. Mais une fois le film terminé, quand les lumières se sont rallumées, je me suis réveillé. Et, sans tarder, le deuxième film de la double séance au Tiffany a commencé, *Where's Poppa ?*, une comédie plus franche.

Et d'emblée, quand George Segal enfle un déguisement de gorille et que Ruth Gordon lui donne un coup dans les babouettes, le film m'a conquis. À l'âge que j'avais, le comble du comique c'était un gars déguisé en gorille, et le seul truc plus drôle que ça, c'était un gars se prenant un coup dans les babouettes. Alors un gars déguisé en gorille se prenant un coup dans les babouettes, c'était le summum absolu du comique. Aucun doute, ce film allait être hilarant. Il avait beau être tard, ce film-là, j'allais le voir jusqu'à la fin.

Je n'ai jamais revu *Where's Poppa ?* entièrement, du début à la fin, après cette première fois. Mais un tas d'images sont restées gravées dans mon cerveau, que je les aie comprises sur le coup ou pas. Ron Leibman, dans le rôle du frère de George Segal, poursuivi par les agresseurs noirs dans Central Park.

Ron nu dans l'ascenseur avec la femme en pleurs.

Et, bien sûr, la scène choquante pour moi, et d'après la réaction de la salle, choquante pour tout le monde : l'instant où Ruth Gordon mord George Segal à la fesse.

Alors que les agresseurs pourchassaient Ron Leibman dans le parc, je me souviens avoir demandé à ma mère :

« Pourquoi les Noirs lui courent après ?

— Parce qu'ils étaient en train de le détrousser, elle a dit.

— Pourquoi ils le détroussaient ? j'ai demandé.

— Parce que c'est une comédie, c'était juste pour se moquer », m'a-t-elle dit.

Et, à cet instant, le concept de *satire* venait de m'être expliqué.

Mes jeunes parents allaient beaucoup au cinéma en ce temps-là, et habituellement ils m'emmenaient avec eux. Je suis sûr qu'ils auraient pu me refiler à quelqu'un (ma grand-mère Dorothy était le plus souvent partante), mais au lieu de ça, ils m'autorisaient à les accompagner. Si j'avais le droit de les accompagner, c'était en partie parce que je savais la boucler.

Pendant la journée, j'avais le droit d'être un gamin normal (agaçant). Poser des questions idiotes, être puéril, égoïste, vous savez, comme la plupart des enfants. Mais s'ils m'emmenaient avec eux le soir, dans un chouette restaurant, un bar (ce qui arrivait parfois parce que Curt était musicien dans un piano-bar), une boîte de nuit

(ce qui arrivait aussi de temps en temps), ou au cinéma, ou même lorsqu'ils dînaient à quatre avec un couple d'amis, je savais que c'était un *moment entre adultes*. Si je voulais qu'on m'autorise à être là pendant les *moments entre adultes*, je n'avais pas intérêt à faire chier le monde. Ce qui, en gros, signifiait : ne pose pas de questions idiotes, ne va pas croire que tu seras le centre de l'attention (ce ne sera pas le cas). Les adultes sont là pour discuter ensemble, s'amuser, plaisanter. Ma mission était de la boucler et de ne pas les interrompre constamment comme un môme. Je savais que personne ne se souciait véritablement des observations que je pouvais faire (sauf si c'était *mignon*) sur le film que nous venions de voir ni sur la soirée proprement dite. Si j'enfreignais ces règles, on ne s'en prendrait pas méchamment à moi. Mais j'étais encouragé à me comporter comme un grand et à bien me tenir. Parce que *si* je me comportais en gamin emmerdeur, la prochaine fois on me laisserait à la maison avec une baby-sitter pendant que les adultes sortiraient et s'amuseraient. Je ne voulais pas rester à la maison ! Je voulais sortir avec eux. Je voulais prendre part aux *moments entre adultes* !

En un sens, j'étais une sorte de version enfantine de *Grizzly Man*, je pouvais observer les adultes le soir dans leur habitat naturel. J'avais tout intérêt à fermer mon clapet et garder les yeux et les oreilles grand ouverts.

Voilà ce que faisaient les adultes quand ils n'avaient pas d'enfants dans les pattes.

Voilà comment les adultes se comportaient en société.

Voilà de quoi ils parlaient quand ils étaient entre eux.

Voilà les trucs qu'ils aimaient faire.

Voilà les trucs qu'ils trouvaient drôles.

J'ignore si c'était l'intention de ma mère, mais ils m'enseignaient la façon dont les adultes se comportaient entre eux.

Quand ils m'emmenaient au cinéma, ma mission était de me tenir tranquille et de regarder le film, que cela me plaise ou non.

Certains de ces films d'adultes étaient incroyables, putain !

MASH, La Trilogie du dollar, Quand les aigles attaquent, Le Parrain, L'Inspecteur Harry, French Connection, La Chouette et le Pussycat et Bullitt. Et certains, pour un môme de huit ou neuf ans, étaient hyper chiants. *Ce plaisir qu'on dit charnel ? Le Renard ? Isadora ? Un dimanche comme les autres ? Klute ? Goodbye Columbus ? Model Shop ? Journal intime d'une femme mariée ?*

Mais je savais que pendant qu'ils regardaient le film, personne ne se souciait de savoir si je passais un bon moment ou pas.

Je suis sûr qu'assez tôt, j'ai dû dire un truc du genre : *Hé, maman, je m'ennuie.* Et je suis sûr qu'elle a répondu : *Écoute, Quentin, si tu nous fais chier quand on t'emmène le soir avec nous, la prochaine fois on te laissera à la maison [avec une baby-sitter]. Si tu préfères rester à la maison et regarder la télé pendant que ton père et moi on sort et qu'on passe une bonne soirée,*

*très bien, c'est ce qu'on fera la prochaine fois.
À toi de décider.*

Eh bien, j'ai décidé. Je voulais sortir avec eux.

Règle numéro un : *Fais pas chier.*

Règle numéro deux, pendant le film : *Ne pose pas de questions idiotes.*

Bon, peut-être une ou deux au début du film, mais après ça, je devais me dépatouiller tout seul. Toute autre question devrait attendre que le film soit terminé. Et, dans l'ensemble, j'étais capable de me plier à cette règle. Mais il y a eu quelques exceptions. Ma mère racontait à ses amis la fois où ils m'avaient emmené voir *Ce plaisir qu'on dit charnel*. Art Garfunkel essaye de convaincre Candice Bergen de coucher avec lui. Leur échange donnait un truc du genre : « Allez, on le fait. – Je n'ai pas envie. – Tu m'as promis qu'on le ferait. – Je n'ai pas envie. – Mais tous les autres le font. »

Et apparemment, de ma toute petite voix aiguë d'enfant de neuf ans, j'ai demandé à voix haute : « Ils veulent faire quoi, maman ? » Ce qui, d'après ma mère, a fait se gondoler la salle tout entière.

Aussi, j'ai trouvé franchement obscur le fameux arrêt sur image emblématique de *Butch Cassidy et le Kid*. Je me souviens avoir demandé :

« Il s'est passé quoi ? »

— Ils sont morts, m'a annoncé ma mère.

— Ils sont morts ? je me suis écrié.

— Oui, Quentin, ils sont morts, a confirmé ma mère.

— Comment tu le sais ? ai-je demandé intrigué.

— Parce que c'est ce que l'arrêt sur image laisse entendre », a-t-elle patiemment répondu.

Je suis revenu à la charge :

« Comment tu le sais ? »

— Je le sais, c'est tout, telle fut sa réponse sans appel.

— Pourquoi ils l'ont pas montré ? » j'ai demandé, presque indigné.

Et là, clairement à bout de patience, elle m'a rembarré en me disant : « Parce qu'ils ne voulaient pas ! »

Alors j'ai marmonné : « Ils auraient dû le montrer. »

Et même si cette image finale est devenue emblématique, je n'ai pas changé d'avis : « Ils auraient dû le montrer. »

Mais en règle générale, j'avais assez d'expérience pour comprendre que quand mes parents regardaient un film, ce n'était pas le meilleur moment pour les bombarder de questions. Je savais que je regardais un film d'adultes et que certaines choses m'échapperaient. L'important n'était pas que je comprenne la relation lesbienne entre Sandy Dennis et Anne Heywood dans *Le Renard*. Ce qui *importait*, c'était que mes parents passent un bon moment et que moi je passe du temps avec eux quand ils sortaient le soir. Je savais aussi que le moment pour poser mes questions, c'était quand nous rentrions en voiture à la maison, une fois le film *terminé*.

Lorsqu'un enfant lit un livre d'adultes, il y a des mots qu'il ne comprend pas. Mais grâce au contexte de la phrase et du paragraphe dans lequel elle se trouve, parfois il peut en deviner le sens. Même chose quand un enfant regarde un film d'adultes.

Bien sûr, certaines choses te passent par-dessus la tête, tes parents *veulent* que ça te passe par-dessus la tête. Mais pour certaines choses, même si je ne savais pas *exactement* ce qu'elles signifiaient, je comprenais en gros de quoi il retournait.

Surtout les blagues qui faisaient éclater de rire toute la salle. C'était super excitant d'être le seul enfant dans une salle pleine d'adultes qui regardaient un film d'adultes et d'entendre la salle rire (le plus souvent) de quelque chose qui était probablement *coquin*. Et parfois, même quand je ne *comprenais pas*, en fait, je *comprenais*.

J'avais beau ne pas savoir ce qu'était une *capote*, à la manière dont la salle riait, je m'en faisais tout de même plus ou moins une idée en voyant la scène entre Hermie et le pharmacien dans *Un été 42*. Pareil avec la plupart des blagues sexuelles dans *La Chouette et le Pussycat*. J'ai ri du début à la fin du film avec le public d'adultes (au moment de la réplique « largage de bombes », tous les gens de la salle étaient pliés en deux).

Mais, s'agissant des films que je viens de mentionner, il y avait autre chose dans la réaction des adultes que je n'aurais pas su exprimer à l'époque mais dont je prends conscience

aujourd'hui. Si vous montrez à des enfants un film avec un gars qui dit des gros mots d'une manière rigolote, qui fait des plaisanteries scato ou des blagues à base de pets, habituellement ils ricanent. Et quand ils sont un peu plus âgés, si vous leur montrez un film avec une blague sexuelle, ça les fera ricaner. Mais leur rire est du genre coquin. Ils savent que c'est inapproprié, ils savent qu'ils ne devraient *peut-être* pas entendre ou voir ça. Et leur rire révèle qu'ils se sentent un brin coquins de prendre part à l'échange.

Eh bien, en 1970 et 1971, c'est comme ça que la salle réagissait à l'humour sexuel de films comme *Where's Poppa ?*, *La Chouette et le Pussycat*, *MASH*, *Un été 42*, *Si tu crois fillette* et *Bob et Carole et Ted et Alice*. Ou à la scène des petits gâteaux à l'herbe dans *Le Baiser papillon*. Ou quand les joueurs de l'équipe de football américain fument un joint sur le banc dans *MASH*. Ou en voyant des scènes qui avaient un côté comique piquant et n'auraient pas pu être montrées un an ou deux plus tôt. Comme la scène d'ouverture de *Joe, c'est aussi l'Amérique*, ou quand Popeye Doyle se faire sortir du bar dans *French Connection* – le rire des adultes avait la même connotation coquine. Ce qui, avec le recul, se comprend. Parce que ces adultes n'étaient pas habitués à ce type de scènes. C'étaient les deux premières années du *Nouvel Hollywood*. Ce public avait grandi en regardant des films des années cinquante et soixante. Il était habitué aux suggestions, insinuations, expressions à double sens, jeux sur les mots

(avant 1968, dans *Goldfinger*, le nom du personnage de *Pussy Galore*, interprété par Honor Blackman, est la blague à connotation sexuelle la plus explicite jamais formulée dans un film grand public).

Si bien que, étrangement, les adultes et moi en étions à peu près au même stade. Mais les rires coquins n'étaient pas la seule chose que je discernais chez le public adulte des salles de cinéma. Les personnages homosexuels faisaient constamment l'objet de moqueries. Et oui, parfois ces personnages étaient livrés en pâture comme chair à canon comique (*Les diamants sont éternels* et *Point limite zéro*).

Mais pas toujours.

Parfois, cela révélait une véritable laideur du public.

En 1971, l'année où sont sortis *Les diamants sont éternels* et *Point limite zéro*, je suis allé au cinéma voir *L'Inspecteur Harry* avec mes parents.

À l'écran, Scorpion (Andy Robinson), un personnage inspiré du tueur du Zodiaque qui a vraiment existé, debout en tireur embusqué sur un toit à San Francisco, tient un fusil gros calibre braqué sur le parc municipal. Dans le viseur de la lunette se trouve un homo noir vêtu d'un poncho violet flamboyant. Ce qui est mémorable dans le tableau, c'est qu'on voit la scène proprement dite se dérouler à travers la mire du fusil de Scorpion. Poncho Violet retrouve un type du genre cow-boy hippie avec une moustache noire, qui ressemble drôlement au personnage de Dennis Hopper dans

Easy Rider. Dans le film, on a une idée assez claire de ce qui se passe. Les deux hommes ne semblent pas être en couple ; il s'agit assurément d'un rendez-vous amoureux. Le cow-boy achète à Poncho Violet un cornet de glace à la vanille. Et sans qu'il y ait le moindre contact physique entre eux, tout cela dans le silence complet, on constate que le rendez-vous se passe bien.

On voit que Poncho Violet passe un agréable moment et que le cow-boy à la Dennis Hopper est sous son charme. Cette scène silencieuse est remarquable dans le sens où c'est sans doute la description de drague gay qui s'abstient le plus de tout jugement de valeur jamais présentée dans un film produit par un grand studio de Hollywood jusqu'alors.

Et pourtant, en même temps, on la voit à travers la mire du fusil de Scorpion, le réticule visant directement Poncho Violet. Mais, quand j'étais petit, comment pouvais-je deviner que ce gars en poncho violet était homo ? Parce qu'au moins cinq spectateurs ont dit tout haut en s'esclaffant : « C'est une pédale ! » Y compris mon beau-père, Curt. Et ils riaient de ses manières, alors même qu'ils le voyaient à travers le viseur d'un dangereux tueur, tandis que retentissait la bande-son de Lalo Schifrin, une musique sinistre qui disait : le-tueur-a-une-victime-dans-le-collimateur. Mais j'ai senti autre chose dans ce cinéma plein d'adultes. Contrairement aux autres victimes du film, je n'ai pas vraiment eu l'impression que le public était particulièrement inquiet pour Poncho Violet. En fait, je dirais

même que certains spectateurs voulaient que Scorpion le bute¹.

Dans la voiture, en rentrant à la maison, même si je n'avais pas de question, mes parents parlaient du film qu'on venait de voir. Ces moments font partie de mes meilleurs souvenirs. Parfois ils avaient aimé le film, parfois non, en tout cas j'étais le plus souvent étonné de la perspicacité avec laquelle ils en parlaient. Et il était intéressant de revenir sur le film que je venais de voir par le truchement de leur analyse.

Tous les deux ont aimé *Patton*, mais la discussion sur le chemin du retour a tourné autour de l'interprétation de George C. Scott qu'ils ont trouvée admirable.

Pour des raisons que j'ignore, aucun d'entre eux n'a apprécié *Si tu crois fillette* de Roger Vadim. La plupart des films à connotations sexuelles qu'ils m'ont emmené voir m'emmerdaient profondément. Mais il y avait dans *Si tu crois fillette* une vitalité qui me captivait. Pareil pour le savoir-faire nonchalant de Rock Hudson qui n'a pas échappé au garçon de huit ans que j'étais. Naturellement, pendant tout le trajet en voiture pour rentrer à la maison, mon beau-père a enchaîné les insultes homophobes à l'endroit de Rock Hudson, mais je me souviens que ma mère défendait M. Hudson (« Eh bien,

1. Dans « Filthy Harry », la satire qu'en fait *Mad Magazine*, quand Harry repère Scorpion sur le toit avec un fusil visant l'homosexuel, Harry arrête l'homosexuel.

s'il est homosexuel, ça prouve à quel point c'est un grand acteur »). Je me souviens aussi que *Airport* a rencontré un grand succès dans ma famille en 1970. Essentiellement en raison de l'effet de surprise lorsque explose la bombe de Van Heflin. Jusqu'alors, jamais un film hollywoodien n'avait présenté une scène aussi choquante que le moment où la bombe explose à bord de l'avion. Comme a fait remarquer Curt sur le chemin du retour : « Je pensais que Dean Martin allait dissuader le gars », témoignant indirectement de la façon dont un film avec Dean Martin de 1964 ou 1965 se serait déroulé, comparé à un film – même relativement à l'ancienne – de 1970.

Et la scène suivante – le trou dans l'avion qui aspire les gens à l'extérieur – était le moment de cinéma le plus intense que j'avais jamais vu. Enfin, en cette année 1970, j'en ai vu beaucoup, des trucs intenses.

Le rite d'initiation où les serres d'aigle transpercent la poitrine dans *Un homme nommé cheval* m'a collé une grosse claque. Tout comme le sang de Barnabas Collins bouillonnant au ralenti lors de l'éviscération au pieu de bois dans *La Fiancée du vampire*. Je me souviens dans ces moments avoir fixé bouche bée le grand écran, n'en croyant pas mes yeux. Ces soirs-là, en rentrant à la maison, je suis sûr que c'est moi qui parlais le plus dans la voiture (je trouvais ces films *incroyables*).

Le 15 avril 1971 (peu après mon huitième anniversaire), le Dorothy Chandler Pavilion a accueilli la cérémonie des Oscars pour les films

de l'année 1970. Les cinq films en lice étaient *Patton*, *MASH*, *Cinq pièces faciles*, *Airport* et *Love Story*. Je les avais vus tous les cinq (en salle, bien entendu). Et le film qui avait ma préférence, *MASH*, je l'avais vu trois fois. Cette année-là, j'avais regardé pratiquement toutes les grosses productions. Les deux seules que j'avais loupées, *La Fille de Ryan* et *Nicolas et Alexandra*, ne me disaient rien. D'autant que j'avais tellement visionné la bande-annonce de l'un et de l'autre que j'avais vraiment l'impression de les avoir vus (bon, d'accord, j'avais aussi raté *Il était une fois la révolution* parce que Curt trouvait le titre idiot. Pareil pour *Sierra torride*).

Mes deux autres films préférés cette année-là étaient *Un homme nommé cheval* et sans doute *De l'or pour les braves*. Pour illustrer la façon dont ces films ont façonné mes goûts, en 1968, mon film favori était *Un amour de Coccinelle*. En 1969, c'était *Butch Cassidy et le Kid*. Mais, en 1970, mon film préféré était *MASH*, une comédie militaro-sexuelle à thématique anarchiste.

Ce qui ne voulait pas dire que je n'appréciais plus les films Disney. J'avais vu et aimé les deux grands films Disney de cette année-là, *Les Aristochats* et *Les Boatniks*. Mais rien ne me faisait plus rigoler que Lèvres en feu (Sally Kellerman) se retrouvant à poil devant tout le monde au milieu du camp dans la tente-douche. Ou Radar (Gary Burghoff) plaçant le micro sous le lit pendant que Lèvres en feu et Frank Burns baisaient, puis John-le-piégeur (Elliott Gould) diffusant leurs ébats sur la sono du camp. (En revanche, toute la partie du milieu avec le

dentiste du camp qui pense avoir des tendances homosexuelles ne m'a jamais emballé plus que ça. Normal, c'est la partie la plus foireuse du film.)

Là encore, certes j'ai vraiment aimé *MASH*, mais pour moi une partie du plaisir tenait au fait que je le regardais dans une salle pleine d'adultes qui se bidonnaient, tous grisés par leur propre coquinerie. Sans parler du plaisir que j'ai éprouvé, à l'école, en décrivant ces scènes aux autres gamins de ma classe qui n'auraient jamais osé rêver de voir un film comme *MASH*, *French Connection*, *Le Parrain*, *La Horde sauvage* ou *Délivrance* (il y avait d'habitude *un seul* autre gamin qui avait le droit de voir les films dingues que j'allais voir).

Comme j'avais le droit de voir des trucs que les autres gamins n'avaient pas le droit de voir, je passais pour quelqu'un de sophistiqué aux yeux de mes camarades de classe. Et comme je regardais les films les plus stimulants de la plus grande période cinématographique de l'histoire de Hollywood, ils avaient raison, j'étais quelqu'un de sophistiqué.

À un moment donné, quand je me suis rendu compte que j'allais voir des films que les autres parents interdisaient à leurs enfants, j'ai interrogé ma mère à ce sujet. Elle a répondu :

« Quentin, je me fais plus de souci pour toi quand tu regardes les infos. Un film, ça ne peut pas faire de mal. »

Carrément bien dit, Connie !

Ai-je été perturbé d'avoir été exposé à toutes ces images ? Certaines m'ont dérangé, oui, bien

sûr ! Mais ça ne voulait pas dire que le film ne me *plaisait* pas.

Quand ils ont sorti du trou le cadavre de la fille nue dans *L'Inspecteur Harry*, c'était complètement perturbant. Mais je comprenais.

L'inhumanité de Scorpion était au-delà de tout. Alors tant mieux si Harry le butait avec le flingue le plus mastoc du monde.

Oui, c'était perturbant de voir une femme souffrant le martyre se faire traîner dans la rue et se faire fouetter par les villageois après avoir été condamnée pour sorcellerie, dans *Les Crocs de Satan* avec Vincent Price. Que j'ai vu lors d'une double séance avec *La Résidence*, le grand film d'horreur espagnol. Quelle soirée géniale !

La plupart des lecteurs seraient effarés si je dressais une liste des scènes hyper violentes auxquelles j'ai été exposé entre 1970 et 1972. Que ce soit James Caan mitraillé à mort à la cabine de péage ou Moe Green se prenant une balle dans l'œil dans *Le Parrain*. Le gars coupé en deux par l'hélice d'avion dans *Catch 22*. Stacy Keach traînée par une voiture qui roule à toute blinde dans *Les flics ne dorment pas la nuit*. Ou Don Stroud se tirant à la mitraillette en pleine figure dans *Bloody Mama*. Mais se contenter de dresser une liste de moments grotesques – sans les resituer dans leur contexte – n'est pas totalement honnête vis-à-vis des films en question. Et ma mère – comme elle me l'a expliqué par la suite – a toujours pris le parti de tenir compte du contexte. Dans les films mentionnés ci-dessus, j'ai pu encaisser les images parce que je comprenais l'histoire.

Quoi qu'il en soit, une des premières séquences qui m'a véritablement perturbé, c'est quand Vanessa Redgrave, dans le rôle d'Isadora Duncan, est étranglée par son écharpe qui s'est prise dans la roue de son roadster, dans *Isadora*. Je crois aussi que j'ai été particulièrement affecté par cette fin parce que jusque-là le film m'avait franchement barbé. Sur le trajet du retour, dans la voiture, ce soir-là, j'avais plein de questions à poser sur le risque de mourir étranglé par une écharpe prise dans une roue de voiture. Ma mère m'a rassuré : je n'avais aucune inquiétude à avoir, jamais elle ne me laisserait porter une longue écharpe dans un roadster décapotable.

Une des choses les plus terrifiantes dont j'ai été le témoin dans un film à cette époque fut non pas un acte de violence cinématographique, mais la représentation de la peste noire dans *La Vallée perdue* de James Clavell. Et, après la fin du film, le topo historique de mon beau-père m'a fait dresser les cheveux sur la tête.

Certaines des expériences les plus intenses que j'ai vécues au cinéma, ce ne sont même pas les films proprement dits qui me les ont procurées, mais les bandes-annonces.

Le film le plus terrifiant pour moi, enfant, et de loin, n'était pas du tout un des films d'horreur que j'avais regardés. C'était la bande-annonce de *Seule dans la nuit*.

Avant même que je sache ce qu'était l'homosexualité, j'ai visionné la scène d'amour homosexuel entre Peter Finch et Murray Head dans *Un dimanche comme les autres*. Je n'ai pas

été choqué, j'ai été dérouté. En revanche, j'ai été choqué par la bagarre entre Alan Bates et Oliver Reed devant la cheminée dans la bande-annonce de *Love* de Ken Russell. J'ai aussi pu me faire une idée des terribles implications de la soumission masculine dans la bande-annonce de *La Rage des hommes*, drame psychologique qui se déroule en prison. Et sans que je sache pourquoi, j'ai trouvé effrayante la bande-annonce de *200 motels* de Frank Zappa.

Y a-t-il eu en ce temps-là un film que je n'ai pas supporté ?

Oui.

Bambi.

Bambi qui perd sa maman, tuée par un chasseur, et cet horrible incendie de forêt, tout cela m'a davantage bouleversé que tout ce que j'avais pu voir au cinéma. J'ai dû attendre 1974 et *La Dernière Maison sur la gauche* de Wes Craven pour ressentir quelque chose d'approchant. Ça fait maintenant des décennies que ces séquences de *Bambi* foutent en l'air des enfants. Mais je crois savoir pourquoi *Bambi* m'a tant traumatisé. Bien sûr, chaque même est touché en plein cœur quand Bambi perd sa mère. Mais je crois que ce qui m'a frappé de plein fouet, plus encore que la dynamique psychologique de l'histoire, c'est le choc de la tragédie inattendue. Les bandes-annonces à la télé ne laissaient pas du tout présager la nature véritable du film. Elles insistaient plutôt sur les adorables cabrioles de Bambi et de Pan-Pan. Rien ne me préparait à la tournure poignante que les événements allaient prendre. Je me

rappelle ma petite cervelle hurlant « Nan mais putain, il se passe quoi, là ? » – dans la version d'un garçon de cinq ans. Si j'avais été mieux préparé pour ce que j'allais voir, je pense que j'aurais encaissé différemment.

Il y a toutefois un soir où mes parents sont allés au cinéma sans m'emmener avec eux. C'était une double séance avec *Sweet Sweetback* de Melvin Van Peebles et *Brewster McCloud* de Robert Altman.

Ils y sont allés avec Roger, le jeune frère de ma mère, qui revenait juste du Vietnam et sortait plus ou moins avec ma baby-sitter, Robin, une gentille rouquine de bonne famille qui habitait au bout de la rue.

La soirée n'a pas été une réussite. Non seulement ils n'ont aimé aucun des deux films, mais en plus mon beau-père et mon oncle n'ont pas arrêté d'en dire du mal pendant les jours qui ont suivi. *Brewster McCloud* est un des pires films jamais sortis d'un grand studio, en tenant pleinement compte du fait qu'Altman a aussi réalisé *Quintet* pour un grand studio. *Quintet* est juste horrible, ennuyeux, inutile. Mais *Brewster McCloud* est l'équivalent cinématographique d'un oiseau te chiant sur la tête. Il est néanmoins amusant d'imaginer mes parents, mon jeune oncle et la baby-sitter de dix-sept ans acheter leur ticket pour *Brewster McCloud* en s'attendant à voir un vrai film.

Ils ont été tout simplement déconcertés (mon oncle, surtout).

Toujours est-il que le film d'Altman n'était pas la tête d'affiche. Ce qu'ils étaient venus voir, c'était *Sweet Sweetback*.

Bon, la raison pour laquelle je ne suis pas allé voir ce film c'est que comme il était classé X (« par un jury entièrement blanc ! »), je n'en avais pas le droit. Je suis sûr que Curt, mon oncle Roger et Robin n'ont su que penser du cri d'émancipation noire de Melvin Van Peebles, pas plus qu'ils n'ont su que penser de *Brewster McCloud*. Mais si je suis sûr qu'ils n'ont pas compris pourquoi quiconque se donnerait la peine de faire les foutaises d'Altman, en revanche, le film de Van Peebles, c'était *quelque chose*.

Quelque chose qu'ils n'ont pas compris.

Quelque chose qui leur a échappé (ce qui les a énervés).

Quelque chose qui n'était pas pour eux (un truc qui *les a rejetés* avant qu'ils ne le rejettent), mais, contrairement à *Brewster McCloud*, *quelque chose* qu'ils ne pouvaient pas mépriser.

Chose intéressante, dans mon souvenir, c'est ma mère qui avait voulu le voir. Je pense qu'à part elle, aucun d'eux n'en avait entendu parler. Et aussi, maman citait toujours le titre du film dans son intégralité. Quand elle en parlait, elle disait toujours *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Et si je revois encore Curt et mon oncle revenir à la maison en pestant sur le film (pendant des jours), ma mère en revanche n'en a pas dit grand-chose. Elle ne prenait pas la défense du film, mais elle ne se joignait pas non plus au

blâme général. Elle restait (étonnamment pour elle) silencieuse sur le sujet.

Moins d'un an plus tard, elle quitterait Curt et, pendant trois années, ne sortirait qu'avec des hommes noirs.

Au cours de cette période, ma mère et moi sommes allés voir moins de films ensemble parce qu'elle allait davantage au ciné avec ses amoureux. Et c'est comme ça qu'elle a vu les premiers films de la *Blaxploitation*. Et, parmi ces films, il y a eu *Super Fly*.

Bon, j'avais entendu parler de *Super Fly* parce qu'elle avait l'album de la bande-son, qui était un succès phénoménal, et qu'elle écoutait en boucle à la maison. À la télévision, l'émission *Soul Train* faisait de la retape intensive pour le film. Et chez nous, quand arrivait le samedi, on ne manquait jamais *Soul Train*. À ce moment-là, j'habitais avec ma mère dans un appartement que nous partagions avec deux serveuses, ses meilleures amies, Jackie (noire) et Lillian (mexicaine).

Toutes trois jolies, jeunes et dans le vent, en pleines années soixante-dix funky, avec un faible pour les athlètes. Trois femmes sexy (à l'époque, ma mère tenait à la fois de Cher et de Barbara Steele), une Blanche, une Noire, une Mexicaine, partageant un appartement avec le garçon de dix ans de la Blanche : nous étions quasiment une sitcom.

Le verdict de ma mère à propos de *Super Fly* ? Elle l'a trouvé un peu amateur. Mais elle considérait que la scène de la baignoire avec

Ron O'Neal et Sheila Frazier était une des scènes les plus sexy qu'elle ait jamais vues.

Autre film de la Blaxploitation dont elle m'a parlé : *Melinda*, avec en vedette Calvin Lockhart (là encore, fortement mis en avant dans l'émission *Soul Train*). De nombreuses années plus tard, j'ai fini par voir le film. Il est pas mal (c'est une espèce de version Blaxploitation du film noir *Laura*, avec plein de combats de kung-fu à la fin). Ma mère avait vraiment aimé. Et je voulais le voir, moi aussi. Mais cette fois-ci elle m'a répondu que ce n'était pas possible. Or ça n'est pas arrivé souvent (les deux autres films qu'elle n'a pas voulu que je voie étaient *L'Exorciste* et *Chair pour Frankenstein*). Alors je lui ai demandé pourquoi. Et si *Melinda* n'était pas mémorable, en revanche, je n'ai jamais oublié sa réponse à ma question.

Elle a dit : « Eh bien, Quentin, c'est un film très violent. Non pas que ça me pose nécessairement problème. Mais tu ne comprendrais pas l'histoire. Et comme tu ne comprendrais pas le contexte, tu regarderais juste de la violence pour la violence. Et ça, je ne veux pas. »

C'est une question qui me préoccuperait le restant de ma vie, et je peux affirmer que je ne l'ai jamais entendue exprimée de manière plus claire. Pourtant, on ne peut pas dire que j'aie compris les manigances de scénario confuses de *French Connection*, hormis le fait que les flics recherchaient le Français à barbe. Mais, du point de vue de ma mère, j'imagine que c'était suffisant.

À cette même période, ma mère sortait avec Reggie, un joueur professionnel de football américain. Et, pour essayer de gagner des points auprès d'elle, Reggie m'a proposé de passer du temps avec moi.

Comme il était joueur de foot américain, il a demandé à ma mère : « Il aime le football ? »

Elle lui a répondu : « Non, il aime les films. »

Coup de chance, Reggie aussi. Et, manifestement, il allait voir tous les films de la Blaxploitation. Et donc, un samedi après-midi, Reggie (que je n'avais encore jamais rencontré) est passé à l'appartement et m'a emmené au cinéma. Il m'a conduit dans un secteur de la ville où je n'avais encore jamais mis les pieds. J'allais dans les grands quartiers de cinéma à Hollywood et à Westwood. Mais cet endroit était différent. Il y avait d'énormes cinémas des deux côtés de la rue sur environ huit pâtés de maisons (j'ai réalisé, rétrospectivement, que Reggie m'avait emmené dans le secteur de Downtown Los Angeles sur Broadway Boulevard où se trouvaient, entre autres, l'Orphium, le State, le Los Angeles, le Million Dollar Theater et le Tower). Non seulement c'étaient des cinémas gigantesques avec de gigantesques marquises sur le devant, mais ils avaient aussi des fresques gigantesques (qui me semblaient faire six ou sept mètres de haut) de l'affiche du film qui dominaient les marquises. Et, à l'exception du classique de kung-fu *La Main de fer* et (bizarrement) de *My Fair Lady*, tous les autres films étaient des films de la Blaxploitation. Des films que je n'avais pas vus mais dont j'avais entendu

parler, soit dans des spots télé (surtout dans *Soul Train*), soit dans des pubs radio, sur 1580 K-Day – la station *soul* de Los Angeles –, ou en lisant les annonces ciné explicites et excitantes dans l'agenda des sorties du *Los Angeles Times*.

Le soleil commençait à se coucher et les marquises aux couleurs pétantes à allumer leurs néons scintillants. Mon nouvel ami m'a dit que je pouvais choisir le film que je voulais (sauf *My Fair Lady*). Ce soir-là, dans cette rue, il y avait *Hit Man* avec Bernie Casey (un remake noir du film *La Loi du milieu*) et *Le Mac*, qui ne tarderait pas à devenir un classique, avec en vedettes Max Julien et Richard Pryor.

« Si on allait voir *Le Mac* ? j'ai demandé.

— Bah, *Le Mac*, je l'ai déjà vu, m'a-t-il signalé.

— C'est bien ou pas ?

— C'est sensationnel ! Et si tu en as vraiment envie, je peux retourner voir *Le Mac*, mais voyons s'il n'y a pas autre chose. »

Il y avait aussi à l'affiche *Super Fly*, *Fureur noire*, *Touche pas aux diams* (un remake noir de *Quand la ville dort*) et *Come Back, Charleston Blue* (une suite au *Casse de l'oncle Tom*), qu'il avait tous vus. Mais le nouveau film sur Broadway, arrivé en salle le mercredi, était *Gunn la Gâchette*, le dernier long métrage avec Jim Brown, la superstar de la Blaxploitation. J'avais vu des spots à la télé cette semaine-là, et il avait l'air vraiment dingue. Je me souviens même des spots radio annonçant : « Jim Brown va choper l'enculé qu'a buté ton frangin. »

Bon, Reggie avait vraiment envie d'aller voir *Gunn la Gâchette*. D'une part, étant le connaisseur

qu'il était manifestement, c'était le seul film qu'il n'avait pas vu. Et, d'autre part, il était carrément évident qu'il adorait Jim Brown.

Je lui ai demandé qui étaient ses acteurs préférés. Il a répondu Jim Brown, Max Julien, Richard Roundtree, Charles Bronson et Lee Van Cleef.

Il m'a demandé quels étaient mes acteurs préférés. J'ai répondu :

« Robert Preston.

— C'est qui, Robert Preston ?

— C'est LE Music Man ! » (J'étais un grand fan de la comédie musicale *The Music Man* à l'époque.)

Nous étions le samedi soir de la semaine de la sortie du nouveau film avec Jim Brown et la gigantesque salle (qui devait faire mille quatre cents sièges) n'était pas complètement bondée mais il y avait beaucoup de monde et ça bourdonnait d'excitation.

Mon petit visage était le seul blanc de la salle.

Ce serait mon *premier* film dans un cinéma où tout le public (à part moi) était noir dans un quartier noir. On était en 1972. À partir de 1976, je pourrais m'aventurer seul dans un ciné fréquenté par un public presque exclusivement noir, le Carson Twin Cinema, à Carson, en Californie, et c'est là que je verrais tous les classiques de la Blaxploitation et du kung-fu que j'avais loupés dans la première partie de la décennie (*Coffy*, *la panthère noire de Harlem*, *Le Mac*, *Foxy Brown*, *Vengeance d'outre-tombe*, *Cool*, *Cornbread*, *Earl and Me*, *Dr Black*, *Mr Hyde*, *La Main de fer*, *Lady Kung Fu*, *La Fureur de vaincre*) ainsi que

tous les autres films d'exploitation sortis à cette période. Et, au début des années quatre-vingt, je retrouverais le chemin de ces cinémas alignés sur Broadway. Mais, à cette époque, le quartier serait bien plus mexicain que noir et les copies 35 mm seraient en général projetées avec des sous-titres en espagnol.

Et, plus tard dans les années soixante-dix, je passerais souvent le week-end chez Jackie (vous vous souvenez, l'ancienne coloc de ma mère ?), qui habitait à Compton. En ce temps-là, Jackie était comme une seconde mère pour moi, sa fille Nikki (qui avait quatre ans de plus que moi) était comme ma sœur, et Don, le frère de Jackie (on l'appelait Big D), comme mon oncle.

Nikki et ses copines m'emmenaient au cinéma à Compton, où j'ai vu *Mahogany*, *Let's Do It Again*, *A Piece of the Action* et *Adiós Amigo* (on n'allait pas voir que des films avec des acteurs en grande majorité noirs, on a vu aussi *747 en péril* et *Drôle d'embrouille*). Nikki et une de ses copines m'ont aussi emmené (j'avais alors quatorze ans) au Pussycat Theatre sur Hollywood Boulevard voir mon premier film porno : la double séance classique programmée pendant huit ans dans ce cinéma, *Gorge profonde* et *The Devil in Miss Jones*. (On n'a pas trop compris pourquoi on faisait tout un foin de *Gorge profonde*. Mais on a trouvé que *The Devil in Miss Jones* était un assez bon film.)

Comment ai-je pu entrer à quatorze ans ?

Primo, j'étais assez grand. Sauf que ma voix aiguë m'aurait trahi. Alors j'ai laissé Nikki parler.

Secundo, le ciné était ouvert toute la nuit. Donc on s'est pointés à 2 heures du matin. Je ne pense pas qu'on ait jamais refusé l'entrée au Pussycat Theatre à une femme à 2 heures du matin.

Plus tard, quand j'ai eu seize ans, je me suis trouvé un boulot d'ouvreur au Pussycat Theatre de Torrance.

Mais revenons à Reggie, Jim Brown et moi.

Gunn la Gâchette passait au Tower Theatre en double séance avec un autre film. Une espèce de drame social amateur à thématique noire intitulé *The Bus Is Coming*.

Nous sommes entrés dans la salle trois quarts d'heure avant la fin de *The Bus Is Coming*. Comme je l'ai indiqué, j'étais relativement sophistiqué pour un gamin regardant des films d'adultes stimulants dans une salle d'adultes. J'avais observé toutes sortes de publics réagir à divers types de films. J'avais même vu des publics insulter le film, huer et siffler jusqu'à faire cesser la projection (c'est arrivé à un film Crow International intitulé *The Young Graduates*). Mais je n'avais encore jamais rien vu de comparable à la réaction de la salle pendant la proje de *The Bus Is Coming*.

Putain, ils ont détesté.

Et ils se sont mis à hurler des grossièretés pendant les quarante-cinq minutes restantes du film. La première fois que j'ai entendu l'expression « Suce-moi la bite ! », c'est quand un des spectateurs a hurlé ça à l'intention d'un personnage à l'écran. N'ayant jusqu'alors jamais rien vécu de tel, au début, je n'ai pas su comment

réagir. Puis les insultes sont devenues de plus en plus salaces : à chaque minute qui passait, le public semblait atteindre un niveau supérieur de mépris pour le film, et leurs insultes n'en étaient que plus drôles. C'est là que je me suis mis à ricaner. Et bientôt j'ai ricané de manière incontrôlable. Je suis sûr que ma réaction et les gloussements désinhibés de ma voix aiguë de garçon de neuf ans ont dû faire marrer le joueur de football autant que le public me faisait marrer.

« Tu passes un bon moment, Q ? m'a-t-il demandé.

— Ces gars sont tellement drôles », j'ai répondu, et je ne parlais pas du film.

Il m'a souri et m'a tapoté l'épaule de son énorme main : « T'es cool, comme môme, Q. »

J'ai ensuite trouvé le courage de me joindre au reste de l'assemblée. Alors j'ai hurlé quelque chose en direction de l'écran. D'un regard oblique, j'ai vérifié que Reggie n'y voyait pas d'objection. Mais Reggie s'est contenté de rigoler en constatant que j'étais à l'aise au point de faire comme le reste du public. Alors j'y suis allé franco. J'ai même hurlé en direction de l'écran ma nouvelle expression favorite : « Suce-moi la bite ! »

Ce qui a fait marrer Reggie et quelques gars plus âgés assis autour de nous.

Waouh ! Quelle soirée.

Le dernier truc dont je me souviens à propos de *The Bus Is Coming*, c'est qu'à la fin du film, le garçon noir de douze ans qui a attendu son bus pendant tout le film (j'imagine que le bus

était censé être une métaphore) se met à répéter la phrase du titre lorsque le bus arrive enfin. À ce moment-là, quelqu'un dans la salle a réagi en hurlant : « Ouais, bah monte dedans et va te faire foutre ! »

Quand les lumières se sont rallumées dans la grande salle, j'étais en train d'essuyer mes larmes de rire. Je comprenais que, vis-à-vis de ma mère, Reggie essayait de faire en sorte que je l'aie à la bonne. Alors je lui ai demandé si je pouvais avoir un Coca et des bonbons au snack-bar. Et là, au lieu de m'accompagner jusqu'au comptoir, il s'est contenté de sortir un billet de vingt de son portefeuille et m'a dit : « Prends-toi ce que tu veux. »

En ce qui me concernait, ma mère pouvait tout à fait épouser ce mec.

Et donc, dans un cinéma immense, pratiquement aussi grand que le Metropolitan Opera, je suis allé tout seul au snack-bar. Après quoi, chargé de 10 dollars de sucreries, je suis retourné à ma place au moment où les lumières commençaient à s'éteindre. Et là, un samedi soir, à Downtown Los Angeles, *Gunn la Gâchette*, la bobine du nouveau film avec Jim Brown, a commencé à défiler devant l'ouverture du projecteur pour un public surexcité d'environ huit cent cinquante Noirs, dont huit cents étaient des hommes.

Et après ça, franchement, je n'ai plus jamais été le même.

À compter de ce jour, j'ai passé plus ou moins toute ma vie à aller voir des films et à en faire en essayant de recréer l'expérience du visionnage

du tout nouveau film avec Jim Brown, un samedi soir, dans un cinéma de 1972. J'avais vécu une expérience relativement *similaire*, bien que moins intense, l'année précédente lorsque j'ai vu mon premier James Bond, *Les diamants sont éternels*, en découvrant la façon dont le public réagissait d'un air entendu à chaque bon mot de Sean Connery. Et j'ajouterais probablement aussi la façon dont le public réagissait à Clint Eastwood dans le rôle de *L'Inspecteur Harry*.

Il n'empêche, là, c'était incomparable.

Quand Jim Brown s'assoit à son bureau et que Bruce Glover (le père de Crispin) et les autres gangsters blancs à ses ordres le menacent, et que Gunn appuie sur le bouton sous son bureau et qu'un fusil à canon scié lui tombe sur les genoux... l'immense salle remplie d'hommes noirs a retenti de cris d'acclamation comme le garçon de neuf ans que j'étais n'en avait encore jamais entendu dans une salle de ciné. À l'époque – je vivais avec une mère célibataire – c'était sans doute *l'expérience la plus masculine* à laquelle j'avais jamais pris part.

Et quand le film s'est terminé sur un arrêt sur image de Jim Brown dans le rôle de Gunn, le gars derrière Reggie et moi s'est exclamé à voix haute : « Ah, bah voilà un film sur *un bad motherfucker*¹ ! »

1. Et non, aujourd'hui *Gunn la Gâchette* n'est pas à la hauteur de cette expérience de 1972. Mais le coup du fusil à canon scié sous le bureau est toujours assez cool, et Jim Brown est toujours un « *bad motherfucker* ».

Malheureusement, après cette soirée, je n'ai jamais revu Reggie. Et je n'ai jamais vraiment su ce qu'il était devenu. De temps en temps je demandais à ma mère : « Qu'est-ce qu'il lui est arrivé, à Reggie ? »

Elle se contentait de hausser les épaules en répondant : « Oh, il est dans les parages. »

Bullitt

(1968)

Des jeunes stars masculines du cinéma des années soixante, Paul Newman, Warren Beatty et Steve McQueen étaient les plus grandes. Le Royaume-Uni avait son lot de jeunes hommes remarquables comme Michael Caine, Sean Connery, Albert Finney et Terence Stamp, mais dans la catégorie des jeunes Américains sexy – qui étaient aussi d’authentiques stars de cinéma – c’étaient McQueen, Newman et Beatty. À l’échelon du dessous, il y avait James Garner, George Peppard et James Coburn. Mais, pour l’essentiel, chaque fois que l’un d’eux décrochait un rôle dans un film, c’était parce que l’un des trois grands l’avait refusé. Les producteurs voulaient Newman ou McQueen, ils se rabattaient sur George Peppard. Ils voulaient McQueen, ils se rabattaient sur James Coburn. Ils voulaient Beatty, ils se rabattaient sur George Hamilton. James Garner était en réalité assez populaire pour recevoir des scénarios qui n’étaient pas maculés des traces de doigts des trois grands, mais pas souvent.

L'échelon encore en dessous, c'étaient les jeunes étoiles montantes, tels que Robert Redford, George Segal et George Maharis, et des vedettes de la pop comme Pat Boone et Bobby Darin (qui dans les années soixante ont fait de véritables carrières cinématographiques). En fait, s'il avait pris sa carrière cinématographique au sérieux, la jeune vedette de ciné qui aurait vraiment pu donner du fil à retordre aux trois acteurs du top, c'était Elvis Presley. Mais Elvis était prisonnier à la fois de son manager, le colonel Tom Parker, et de son propre succès. Il faisait deux films par an et jamais aucun n'a perdu d'argent. Et tous les films d'Elvis n'étaient pas mauvais. Certains étaient plus réussis que d'autres. On peut cependant affirmer sans se tromper que ce n'étaient pas vraiment des films, c'étaient « des films avec Elvis Presley¹ ».

Mais ce qui a rendu Steve McQueen si populaire dans les années soixante, en plus de sa personnalité de *roi du cool* et de son indéniable charisme, c'était entre autres que, des trois acteurs du top (Newman, McQueen et Beatty), McQueen jouait dans de meilleurs films.

Une fois que McQueen est devenu une star de cinéma avec *La Grande Évasion*, il a fait une série de films qui étaient tous plutôt sacrément

1. Quand McQueen a refusé le rôle de Billy the Kid, avant Redford, il a été proposé à Warren Beatty. Naturellement, si Beatty acceptait de jouer dans le film, il voulait le rôle de Butch Cassidy (ce qui n'avait aucune chance d'aboutir puisque ce rôle avait toujours été pour Newman). Mais si cela s'était fait, Beatty aurait voulu le faire avec Elvis Presley dans le rôle du Kid.

bons. Dans les années soixante, le seul vrai navet de sa filmographie d'après *La Grande Évasion* est *Le Sillage de la violence*. Tout ça essentiellement parce que Steve essayant d'incarner un chanteur folk, ça donnait un truc ridicule. Alors que Paul Newman, tout au long de sa carrière, a fait un nombre incroyable de films foireux, avec, dans le tas, quelques films emblématiques. C'est vrai, quoi, certains des films que Newman a accepté de faire au fil des ans sont vraiment déconcertants. J'imagine qu'il avait juste envie de sortir de chez lui. Après *La Fièvre dans le sang*, les films de Beatty valent que dalle jusqu'à *Bonnie et Clyde* (et peut-être *Lilith*, d'accord). Alors que les films que McQueen choisissait de faire – comparé aux deux autres – étaient invariablement de meilleure qualité.

Mais si les scénarios acceptés par McQueen étaient supérieurs, ce n'était pas parce qu'il épluchait toutes les propositions possibles en faisant preuve d'une intuition troublante pour choisir les projets. McQueen n'aimait pas lire. Il est douteux qu'il ait lu un seul livre de son propre gré. Il n'a probablement jamais lu un journal, sauf s'il y avait un article parlant de *lui*. Et il ne lisait les scénarios que quand il y était obligé. Ce n'est pas qu'il ne *savait pas* lire. Il n'était pas analphabète. Neile McQueen, sa première femme, m'a confié : « Il lisait des magazines automobiles. »

Et ce n'est pas qu'il n'était pas intelligent. Il pouvait vous parler de la cylindrée d'un moteur, du démontage d'un carburateur de

moto ou discuter armes jusqu'à ce que vous n'en puissiez plus.

C'est juste qu'il n'aimait pas lire.

Alors qui lisait les scénarios ?

Neile McQueen.

On n'insistera jamais assez sur l'importance de Neile McQueen dans le succès de Steve en tant que vedette de cinéma.

C'est Neile qui lisait les scénarios. C'est Neile qui triait les propositions qu'on lui faisait. Neile savait choisir les meilleurs scénarios pour Steve. Stan Kamen, l'agent de Steve, lisait dix scénarios et en sélectionnait cinq, qu'il transmettait à Neile. Elle lisait ces cinq scénarios, rédigeait un synopsis, puis racontait l'histoire des deux qu'elle préférait à Steve, lui expliquant les raisons pour lesquelles elle les aimait. En fin de compte, Steve lisait celui que Neile préférait¹. Bien sûr, le réalisateur lui importait, de même que l'argent qu'on lui proposait, l'endroit où le tournage aurait lieu – tous ces éléments étaient importants. Mais l'avis de Neile comptait aussi beaucoup. Naturellement, les réalisateurs qui avaient déjà travaillé avec Steve – qu'il appréciait – avaient un traitement de faveur. Mais si Neile n'aimait pas le scénario, le combat serait difficile. Et ce fut grâce au bon goût de Neile et à sa compréhension fine à la fois des capacités de Steve et de sa personnalité iconique qu'elle a guidé son mari, à commencer par *Le Kid de*

1. McQueen détestait tellement ça que, plus tard dans sa carrière, il facturerait aux studios un million de dollars uniquement pour lire un scénario.

Cincinnati, de sorte qu'il enchaîne la plus grande série de succès de la deuxième moitié des années soixante (c'est d'une Neile McQueen qu'Elvis avait besoin).

Neile était aussi consciente d'une chose dont Walter Hill, le réalisateur maestro, m'a parlé à propos de McQueen. Hill a travaillé deux fois comme deuxième assistant réalisateur avec Steve, sur *L'Affaire Thomas Crown* et *Bullitt*, puis, plus tard, lorsqu'il est devenu scénariste, il a écrit *Guet-apens*.

Hill m'a dit : « Quentin, un des trucs que tu aurais aimé avec Steve, c'est qu'il avait beau être bon acteur, il ne se voyait pas simplement comme un acteur¹. Steve se considérait comme une STAR DE CINÉMA. C'était un des grands charmes de Steve. Il savait à quoi il était bon. Il savait ce que le public appréciait chez lui et c'est ce qu'il voulait leur donner. »

Walter a ajouté : « J'admirais vraiment Steve. Il a été la dernière des vraies stars de cinéma. »

Et c'est vrai que McQueen ne voulait pas s'enterrer sous des couches de caractérisation, ni porter de fausses barbes qui changeraient son apparence (comme Paul Newman dans *Juge et hors-la-loi* ou Robert Redford dans *Jeremiah Johnson*). Quand il faisait des films, il voulait faire des trucs cool de star de ciné. Il ne voulait pas se retrouver dans des films où d'autres auraient de meilleurs rôles que lui. Il ne voulait

1. Contrairement à Paul Newman, qui se considérait comme un comédien issu de la scène théâtrale de New York

pas partager l'écran et il voulait toujours être celui qu'on remarque le plus. McQueen connaissait son public et il savait qu'il payait pour le voir gagner.

J'ai demandé à Neile McQueen dans quelles conditions s'était fait *Bullitt*. Elle m'a dit que Steve venait juste de passer un accord avec Warner Bros.-Seven Arts pour financer Solar Productions, sa propre société de production. Et c'était avec ce projet que la Warner voulait entamer leur collaboration. Neile aussi voulait que Steve fasse *Bullitt*. *Bullitt* arrivait après le plus gros succès de Steve, *L'Affaire Thomas Crown*, et Neile se disait : « Cela ferait un bon changement de registre pour lui. Dans *Thomas Crown*, c'était un cambrioleur. Là, il serait flic. »

Tout le monde voulait que McQueen le fasse, sauf McQueen : « Il a fallu attendre une éternité avant qu'il accepte, m'a confié Neile. Jack Warner appelait à la maison et me criait dessus au téléphone. Et ensuite, je hurlais sur Steve : "Mais fais donc ce film, bon sang !" »

McQueen avait la réputation de mettre un temps fou avant de s'engager sur un projet, mais ses atermoiements concernant le film où il devait jouer un rôle de flic étaient liés à son adhésion au mouvement flower-power de la contre-culture. L'acteur avait commencé à porter des colliers de perles et des vêtements dans le style hippie. Comme Neile me l'a fait remarquer en gloussant : « Steve pratiquait l'amour libre depuis des années. Alors maintenant que ça devenait une philosophie, il était archi pour. »

Elle m'a expliqué : « Steve voulait ne faire qu'un avec les hippies. Or les hippies détestaient les flics. Il disait : "Les flics, ils les appellent *les porcs*. Je ne peux pas jouer un rôle de *porc*." »

Walter Hill m'a aussi décrit ça : « Steve ressentait une espèce de connexion mystérieuse entre son public et lui. Il considérait que son public était plus jeune et plus cool que celui d'une star de ciné normale. Il savait que son public se souciait de sa façon de s'habiller et de ce qu'il faisait dans les films. De la coupe exacte de ses blue-jeans. Il pensait que son public s'intéressait à ce genre de détails cool. »

Neile se rappelait Steve disant : « Si j'accepte ce rôle de flic, mes fans vont être complètement déboussolés. »

Dans le livre *Steve McQueen : Star on Wheels*, l'auteur William Nolan raconte que Terry, la fille de Steve, lui avait offert pour son anniversaire un collier de perles hippie. Nolan écrit : « Il l'aimait tellement qu'il a envisagé d'utiliser le collier dans une pub pour annoncer la sortie de *Bullitt*. » Des perles hippies et un flingue : un symbole du détective dans le vent.

McQueen a fini par lancer via Solar Pictures la production de *Bullitt*, avec une distribution Warner Bros.-Seven Arts. Et en fin de compte, ça n'a pas simplement été le plus grand succès de Steve McQueen, mais un film majeur qui a su capter l'air du temps. McQueen surpassait enfin son plus grand rival, Paul Newman. De la même manière que *L'Inspecteur Harry* (que Steve par la suite refuserait) propulserait Clint Eastwood, qui était déjà une icône, vers de nouveaux sommets,

le rôle de *Frank Bullitt*, le type cool, de tempérament paisible et le pied au plancher, a été un tremplin pour McQueen.

Bullitt a aussi transformé pour de bon le genre du film de flics, et plus tard le feuilleton télé policier. Grâce à James Bond, c'étaient les agents secrets les types cool. Même les détectives privés comme Paul Newman dans le rôle de *Harper*, Frank Sinatra dans le rôle de *Tony Rome*, Ralph Meeker dans *En quatrième vitesse* et George Peppard dans le rôle de *P.J.* pouvaient s'habiller mieux, habiter des baraques plus chics et, plus généralement, s'amuser. Mais les films mettant en scène des flics étaient tous très sombres, sérieux, et franchement barbants. Les films se ressemblaient tous, les flics étaient tous pareils, tous vêtus d'un costume cravate bon marché, d'un imper ou d'un trench-coat et coiffés d'un feutre rond. Frank Sinatra dans *Le Détective*, Sidney Poitier dans *Appelez-moi monsieur Tibbs*, Richard Widmark dans *Police sur la ville* et George Peppard dans *Pendulum* étaient littéralement interchangeables. Ils auraient pu quitter le navire en cours de tournage et prendre le rôle de n'importe lequel des autres, personne ne s'en serait rendu compte.

Peut-être que Poitier dans le rôle de Madigan aurait pu un peu attirer l'attention, parce qu'il avait une image de type sympa, et là, oui, ç'aurait pu être intéressant, plutôt que le hargneux Widmark balançant une autre interminable réplique dans une interprétation hargneuse. Mais tout se ressemblait dans ces films. Les costumes auraient pu être conçus par un seul et même

costumier, ils auraient pu louer leurs voitures auprès du même loueur, les acteurs secondaires (Ralph Meeker, Harry Guardino, Jeff Corey, Jack Klugman, James Whitmore, Richard Kiley) étaient interchangeable, les scénarios auraient pu avoir été écrits par les mêmes scénaristes et adaptés du même livre. Les affaires dans lesquelles ils étaient impliqués traitaient toutes maladroitement d'un sujet considéré comme provocateur à la fin des années soixante. Ils bataillaient tous pour avoir des dialogues de la rue sonnante un peu plus rugueux (bataille qu'ils perdaient). Et, de manière presque comique, tous ces flics grincheux avaient apparemment la même femme insatisfaite à la maison (Inger Stevens, Lee Remick, Barbara McNair et Jean Seberg).

Et là, le *Frank Bullitt* de Steve McQueen fait son entrée.

Bullitt est présenté au réveil – après s'être couché à 5 heures du matin – dans un pyjama chic qu'il aurait pu avoir emprunté à Hugh Hefner. Bullitt n'a pas de femme insatisfaite, il a une petite copine super sexy très satisfaite en la personne de Jacqueline Bisset. Quand on découvre l'agent de police officiellement en poste – il rencontre Robert Vaughn –, lui aussi porte un costume et une cravate, mais un costume et une cravate qui, de fait, lui vont bien. Et pendant tout le reste du film, la garde-robe de Bullitt consiste en une succession de tenues chics¹.

1. À la télévision, il n'y avait guère que David Soul dans le rôle de *Dave Hutchinson* dans *Starsky et Hutch*, avec

- Soldat bleu* : 231
Soleil vert : 101
Solitaire, Le : 156, 422
Starsky et Hutch : 53, 453, 467
Strange Behavior : 206
Sueurs froides : 273, 334
Super Fly : 34, 37, 237, 494
Super Inframan : 201
Supervixens : 215, 217-218
Survivant, Le : 101
Sweet Sweetback's Baadasssss Song : 32-33, 197

Taverne de l'enfer, La : 381, 383-386, 388-389, 391-394, 396-397, 399-400, 402-412, 414, 416-417, 500
Taxi Driver : 10, 86, 231, 233, 242-243, 262, 284, 298-299, 301-310, 312-318, 321-327, 329, 331-340, 342-343, 356-357, 364, 377, 437, 447, 452, 456
That Gang of Mine : 393
Thing, The : 172
THX 1138 : 241
Tirez sur le pianiste : 257
Tombe les filles et tais-toi : 103
Torso : 461
Touche pas aux diams : 37
Tour infernale, La : 65, 247, 421
Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe (sans jamais oser le demander) : 103-104

Trafiquants d'armes à Cuba : 81
Trahison se paie cash, La : 312, 420
Trois Jours du Condor, Les : 263, 402
Trottoir des grandes, Le : 438, 441, 453
True Romance : 514
Tue et tue encore : 213
Tueur d'élite : 310
Tueurs-nés : 364
Tuez Charley Varrick : 72, 74, 418

Ultime Razzia, L' : 466
Un amour de Coccinelle : 9, 27
Un dimanche comme les autres : 18, 30
Une nuit infernale : 483
Un espion de trop : 74, 419, 421, 424, 426
Un été 42 : 21-22, 237, 337
Un homme nommé cheval : 26-27
Un jour sans fin : 176
Un justicier dans la ville : 86, 88, 117, 304, 309-310, 312, 315, 322, 327, 336, 338
Un million de dollars par meurtre : 158
Un nommé Cable Hogue : 140, 145
Un shérif à New York : 73, 82, 418, 428

Vagabond des bois maudits, Le : 82

Vallée des plaisirs, La : 201,
237
Vallée perdue, La : 30
Vampires de Salem, Les :
466-467
Verdict, The : 71, 73, 93

Wall Street : 176
Which Way Is Up? : 432

Willie Boy : 233
Woody et les Robots :
103-104

Yakuza : 308, 356-358
Y a-t-il un flic... : 425
Young Graduates, The : 40

Zombie : 210, 276, 500