

capricci & Sofilm
PRÉSENTENT

THE FRENCH CONNECTION

Copie neuve
restaurée

RÉALISÉ PAR
WILLIAM FRIEDKIN

AVEC
**GENE HACKMAN
ROY SCHEIDER
FERNANDO REY**

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS "THE FRENCH CONNECTION" A PHILIP D'ANTONI PRODUCTION
STARRING GENE HACKMAN • FERNANDO REY • ROY SCHEIDER • TONY LO BIANCO • MARCEL BOZZUFFI
DIRECTED BY WILLIAM FRIEDKIN PRODUCED BY PHILIP D'ANTONI ASSOCIATE PRODUCER KENNETH UTT
EXECUTIVE PRODUCER G. DAVID SCHINE SCREENPLAY BY ERNEST TIDYMAN MUSIC COMPOSED AND CONDUCTED BY DON ELLIS
COLOR BY DE LUXE®

OSCARS 1972
MEILLEUR FILM
MEILLEUR RÉALISATEUR
MEILLEUR ACTEUR

En salle le 19 août

capricci

Sofilm

nova
LE GRAND MIX

STUDIO
Gréve

REVUE DE PRESSE



Popeye, un policier sans états d'âme, traque un puissant trafiquant de drogue, M. Charnier (sic). Perquisitions, filatures... En remontant la filière française, la plaque tournante est localisée : Marseille. Inspiré d'un fait divers authentique survenu en 1962, ***French Connection*** a démythifié d'un coup tous les films policiers. Son morceau de bravoure : la longue course-poursuite entre une voiture... et une rame de métro aérien dont le conducteur est obligé de brûler les feux ! Très spectaculaire, la scène révèle l'acharnement, aux limites de l'absurde, du policier.

L'action, ici, fait partie intégrante du caractère fruste des personnages. La violence ne peut se dissocier du côté exalté du policier, qui réagit viscéralement aux injustices de son métier. Popeye jubile dans des situations inquiétantes ! La mise en scène alterne les séquences de reportage et de brusques explosions de sauvagerie. En laissant les commandes à un jeune réalisateur, le producteur de *Bullitt* et le scénariste de *Shaft* (*Les Nuits rouges de Harlem*) ont fait le bon choix. C'était le cinquième film de William Friedkin, qui, à 36 ans, a remporté un triomphe international, confirmé par le suivant, *L'Exorciste*. Depuis, le cinéaste a livré, entre deux commandes, des films à l'ambiguïté et à la noirceur très peu hollywoodiennes, comme *Police fédérale*, *Los Angeles*, le dérangent *Bug* ou, plus récemment, le percutant *Killer Joe*. On trouve ici les fondements de cet univers où le bien et le mal coexistent de façon troublante.

Philippe Piazzo

Le Canard enchaîné

Journal satirique paraissant le mercredi

Gros bonnet marseillais, grosses voitures américaines et grosses transactions d'héroïne en vue... Un film américain de choc flaire ce gros coup, secoue ses indics et multiplie les filatures.

Couronné par cinq oscars, ce fameux film de William Friedkin, sorti en 1971, a été beaucoup imité, au point de devenir la matrice d'un genre : le film qui tourne au film de policiers ambigus, violents comme des voyous, obsédés par leur enquête. Se démenant dans un New-York inquiétant, Gene Hackman a raflé une récompense dans ce rôle phare. Ce polar noir culmine dans une célèbre séquence de course-poursuite, voiture contre métro aérien, qui s'est aussi révélée très inspirante.

David Fontaine



En 1971, sur l'affiche de *French Connection*, on lisait : « *C'est exactement le moment pour un thriller pareil* ». Ce qui était vrai à l'époque, mais l'est encore aujourd'hui. Le film de Friedkin, suit deux flics des stupés new-yorkais (Roy Scheider et Gene Hackman) qui traquent un stock d'héroïne en provenance de Marseille. Le 15 juillet est également sorti *Sorcerer*, film plus méconnu du même cinéaste.

Filature : mode d'emploi



***French Connection*, polar américain majeur et déterminant, signé William Friedkin, n'a pas perdu de sa saveur en version restaurée 4K.**

Pour son réalisateur William Friedkin, le cinquième film sera celui de la consécration. La pluie de récompenses ramassée par *French Connection* est révélatrice : cinq Oscars (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleur scénario adapté et enfin meilleur montage), trois Golden Globe et deux BAFTA. Voilà une carte de visite fournie qui force le respect. Et pourtant, tout était loin d'être gagné d'avance.

À l'époque, quand Friedkin recrute Gene Hackman et Roy Scheider, les deux hommes sont encore loin d'être des superstars à Hollywood. La performance qu'ils livreront en se glissant dans la peau du duo de flics zélés composé de Jimmy « Popeye » Doyle et Buddy Russo (inspirés des inspecteurs Eddie Egan et Sonny Grosso ayant réellement enquêté sur les réseaux de l'organisation criminelle française) ne passera pas inaperçue (51M\$ de recette aux Etats-Unis pour un budget estimé à 1,5M\$) et, de ce fait, leur fournira un inestimable tremplin pour la suite de leurs carrières respectives.



Le film sera tourné entre New-York et Marseille, parfois dans des conditions météorologiques difficiles, durant l'hiver de 1971, particulièrement rigoureux. La grisaille et le froid glacial imprègnent les séquences new-yorkaises de ce polar urbain sombre et amer, plus proche du

documentaire que de la fiction. Ce souci de réalisme, Friedkin l'avoue, vient de l'influence du film franco-algérien *Z* signé Costa-Gavras en 1969. Le futur réalisateur de *L'Exorciste* ne s'embarrasse pas d'artifices et livre un regard très brut qui n'a de cesse de renforcer l'impact des événements. C'est sans faillir et immergé jusqu'au cou que l'on suit les filatures de nos deux stupés opiniâtres collant aux basques de leurs suspects comme la peste. On s'aperçoit que le personnage incarné par Gene Hackman, au jeu percutant, contraste largement avec l'image du bon flic intègre qui suit à la lettre son manuel de la police. Ses méthodes sont brutales et dignes d'une tête brûlée dans sa croisade contre le crime (on apprend d'ailleurs en cours de métrage que ses excès ont déjà coûté la vie d'un ancien collègue). Il se profile comme l'antithèse du chef des trafiquants de drogue, calme et élégant, qu'il file, le personnage d'Alain Charnier interprété par Fernando Rey. À l'aube des 70's, Hollywood amorçe donc son dynamitage des codes du genre. La sortie de *L'inspecteur Harry* de Don Siegel deux mois plus tard ne fera qu'enfoncer le clou.



Quand on parle de *French Connection*, la scène la plus célèbre qui revient aux lèvres est sans conteste l'impressionnante course-poursuite entre le bolide conduit par « Popeye » Doyle et une rame du métro aérien new-yorkais. Elle avait été mise sur pied pour concurrencer celle anthologique de *Bullit* (1968) avec Steve McQueen, alors référence de l'époque. Attention ça secoue ! **La réalisation et le montage millimétré de cette séquence à l'efficacité sans faille procurent encore aujourd'hui une belle montée d'adrénaline.**

Quatre ans plus tard, une suite par John Frankenheimer (avec toujours Gene Hackman en tête d'affiche et la présence de Fernando Rey), tenta d'approfondir le démantèlement, du côté de Marseille cette fois, mais l'impact ne fût pas le même. Le bouleversement a bel et bien eu lieu en 1971. ***French Connection* fait partie de cette short list de films qui ont laissé une empreinte indélébile et déterminante sur le genre policier. L'ombre de l'œuvre puissante de William Friedkin plane encore aujourd'hui sur pléthore de polars contemporains. C'est dire son influence.**

Sofilm

Pour l'amour du risque

A la fin des 60s, quand on lui propose de réaliser une histoire de flics violents et de trafiquant d'héroïne français, William Friedkin ne se doute pas que French Connection deviendra le modèle du polar nerveux. Au moment où le film ressort, lui et d'autres racontent une histoire placée sous le double signe de l'approche documentaire et du danger permanent. Celle d'un film où finalement tout s'est fait à la limite.

Ni le premier, ni le dixième choix

A la fin des années 60, Friedkin est au plus mal. Jeune cinéaste de 35 ans, prometteur mais inconstant, il vient d'enchaîner quatre gros échecs au box-office. S'il n'est pas totalement dans le creux de la vague, le bon Bill ne fait pas franchement partie des jeunes réalisateurs dont le potentiel excite les bookmakers d'Hollywood. C'est pourtant à cette période que Friedkin fait la rencontre du producteur providentiel Phil D'Antoni. Si d'Antoni fait autant rêver le Hollywood de la fin des 60s, c'est qu'il a cru, presque seul contre tous, au potentiel de Bullitt, le polar de Peter Yates qui va inventer la poursuite en bagnole.

Phil D'Antoni est un personnage imposant, au bagout inimitable. Il expose à Friedkin une histoire incroyable qu'il veut absolument transposer à l'écran : en 1961, la police new-yorkaise enquête sur Jean Jehan, un parrain corse qui depuis des années infiltre de l'héroïne sur le territoire américain, à un rythme industriel. La traque aboutit à une saisie de drogue record pour l'époque mais Jehan en réchappe, au grand dam des deux flics qui mènent l'enquête : Eddie Egan et Sonny Grosso. Un duo atypique et cartoonesque qui marche à merveille, l'un des plus efficaces de la côte Est à l'époque avec 400 arrestations par an. Le premier est le cliché de l'Irlandais dur à cuire, porté sur la boisson, les femmes et totalement obsédé par son boulot. Le deuxième est plus réservé, plus calme, plus sombre : un Italo-Américain d'une intensité à la Pacino. Egan est surnommé Popeye du fait de son mode de vie décadent. Grosso, quant à lui, se fait appeler Cloudy, en référence à son caractère noir et orageux. Immédiatement, le projet électrise Friedkin. Pour lui c'est le moment ou jamais de s'essayer au film d'action, genre auquel il reste encore étranger. Première question : qui pour interpréter Popeye et Cloudy ? En ce qui concerne Grosso, Roy Scheider s'impose comme une évidence et est immédiatement disponible. Pour Egan, le choix va se révéler plus épineux. Les premiers choix de Friedkin et D'Antoni se désistent tous. Résultat : c'est le nom de Gene Hackman, encore très peu connu à l'époque, qui émerge de nulle part. *« Ce n'était ni mon premier, ni mon deuxième, ni même mon dixième choix à l'époque, raconte Friedkin. Très clairement, je n'en voulais pas, il était beaucoup trop tendre pour le rôle. Mais on a fini par se rendre à l'évidence : nous n'avions tout simplement personne d'autre. Et aujourd'hui, je suis incapable d'imaginer le film sans lui, il est parfait... ».*



Alors lorsque le tournage débute, le 30 novembre 1970, c'est évidemment une catastrophe : dès le premier jour, Hackman veut tout abandonner. *« Il a fallu plus de vingt prises pour qu'il parvienne à gifler un dealer, se souvient le cinéaste. Là, je me suis dit qu'on était dans la merde. Hackman est contre la violence, il déteste ça et se croyait incapable de jouer un rôle pareil. Il a vécu dans une petite ville de l'Illinois gangrénée par le Ku Klux Klan, il a le racisme en horreur et était persuadé qu'Egan était xénophobe. Or, c'était juste une méthode d'intimidation pour Egan, qui devait survivre tous les jours dans la rue. Hackman ne le voyait pas. Alors, j'ai dû le pousser dans ses retranchements. Je ne fais pas un boulot poli, un boulot de gentleman. Il faut savoir obtenir ce que l'on recherche. »* La relation entre les deux hommes est électrique. Friedkin est persuadé qu'il doit se faire détester de l'acteur, le pousser à bout pour faire ressortir sa haine, toute la tension qu'il contient.

Caméras gelées et système D

Il aura fallu de l'esprit d'équipe pour supporter les conditions du tournage : un froid glacial, jusqu'à -7 degrés certains jours. Les caméras gèlent. Entre les prises, tout le monde se réfugie dans les commerces alentour. Surtout, la méthode de Friedkin est éreintante : des séquences volées, de l'improvisation à tous les étages, un rythme effréné et des scènes d'action sans aucune musique. *« J'ai approché ce film comme un journaliste qui ferait un documentaire sur cette période, raconte Friedkin. Je n'avais pas de permis de tourner, je n'avais rien. On procédait toujours dans l'urgence : une seule prise, on/off, on avait terminé avant même que les gens ne s'en rendent compte. Il y en a qui sont dans le film et ne sont même pas au courant. Il fallait de la spontanéité ! »* Le preneur de son Chris Newman confirme : *« A cette époque, une journée de tournage était courte, c'était neuf, dix heures contre quatorze ou seize aujourd'hui. On était donc rapides et efficaces, et certains dans*

l'équipe ont dû penser que Friedkin était fou car il allait toujours à cent à l'heure. Il ne s'arrêtait jamais, bougeait sans cesse. »

Pour préserver ce regard neuf, le cinéaste s'entoure de très jeunes collaborateurs : ce sont les premiers films ou presque de Terry Donnelly et Owen Roizman, le directeur de la photographie ; le scénariste, Ernest Tidyman, est un journaliste du New York Times connu au cinéma pour le script de Shaft ; Robert Weiner, le directeur du casting, connaît les milieux interlopes de New York comme sa poche et fournit au film une armée d'acteurs qui jouent souvent leur propre rôle ; quant à Enrique Bravo, le cadreur cubain, il s'est fait la main en filmant la révolution castriste sur le vif. Un atout phénoménal qui lui permet d'être au niveau des attentes de Friedkin : le cinéaste, pour préserver l'aspect documentaire du film, prend pour habitude de répéter brièvement avec les acteurs puis de faire venir Bravo, qui ne sait absolument rien de la scène. Le caméraman doit alors filmer ce qui se déroule sous ses yeux, choisir de suivre une action plutôt qu'une autre, cadrer au mieux sans pré-réglage, etc. Une conception de la mise en scène pas nécessairement orthodoxe mais diablement efficace, qui colle parfaitement au système D mis en place par Friedkin. Le film bénéficie d'un budget de 1,5 million de dollars, confortable mais loin d'être mirobolant. Alors on fait avec les moyens du bord : pour certains travellings, Enrique Bravo n'a pas de dolly – un support permettant de placer la caméra sur des rails – et prend place sur un fauteuil roulant poussé par le reste de l'équipe. Le preneur de son Jean-Louis Ducarme, qui participe aux quelques jours de tournage à Marseille, garde le souvenir d'une équipe minuscule : *« Six ou sept personnes, pas plus ! Je n'avais même pas de perchman. Il fallait donc que tout le monde soit au taquet, tout le temps, et donne son maximum »*. *« On a l'impression que personne ne sait ce qui va arriver, explique Billy. C'est cet effet là que je recherchais et c'est de cette manière que j'ai tourné French Connection, en état d'urgence et d'éveil permanent. Pour saisir l'action au mieux, sans préavis, sans l'avoir planifiée, avec la sensation d'y être. C'est ce qui m'a toujours fasciné, en tant que cinéaste : représenter la réalité comme je la vois et telle que je la comprends. »*

Les flics comme des criminels

Forcément, pour capturer cet effet, il faut connaître l'univers et le sujet ciblés sur le bout des doigts. Il existe précisément un livre à ce propos, signé Robin Moore, très documenté et qui a donné à Phil D'Antoni l'idée du film. Mais comme Friedkin ne fait jamais rien comme tout le monde pas sûr que cette lecture l'ait influencé en quoi que ce soit : *« Ce bouquin m'est tombé des mains. Moi, j'ai préféré suivre Eddie Egan et Sonny Grosso à la trace. »* Durant le mois qui précède le tournage, le cinéaste, Roy Scheider et Gene Hackman accompagnent les deux flics dans les pires quartiers de New York et y découvrent un quotidien qu'ils n'imaginaient pas, fait de drogues, de vols, de meurtres, de viols. Des immeubles entiers de squatteurs camés jusqu'au bout des ongles, aiguille dans le bras, sous la langue ou entre les orteils lorsque les veines commencent à manquer. Friedkin, pourtant pas né de la dernière pluie, est épouvanté par cette misère qui se cache entre la 110e et la 135e rues, à quelques dizaines de blocs de chez lui. Hackman est traumatisé mais intègre quelques mécanismes du métier ; quant à Scheider, pour mieux s'imprégner, il demande à Grosso de lui prêter sa montre, sa bague et son arme. L'expérience est encore vivace dans l'esprit de Friedkin : *« Ils m'ont donné un revolver .38 Special et on a fait une intrusion dans un bar malfamé. Je devais garder la porte arrière, pour que personne ne s'échappe. J'ai assisté à des choses folles et tout ce que vous voyez dans le film est réel. »* Le cinéaste, Hackman et Scheider en

profitent pour menotter quelques types, adopter les gestes de base, toujours guidés par Egan et Grosso – même si ces derniers auraient préféré Paul Newman et Ben Gazzara pour les incarner.

Aux yeux de Friedkin, rien ne vaut l'apprentissage en direct, le contact, l'immersion. Le tournage est d'ailleurs à l'avenant puisque des dizaines de flics impliqués dans la traque de la French connection sont en permanence sur le plateau, dont bien sûr Egan et Grosso, qui tiennent aussi de petits rôles. Lorsqu'au tout début du film Popeye et Cloudy entrent dans un bar bondé, tous les clients sont par exemple joués par des policiers. L'objectif de cette présence est double : conseiller Friedkin et les acteurs sur les pratiques en vigueur, s'assurer de la véracité de ce qui est tourné mais aussi, voire surtout, protéger l'équipe lorsque des situations chaudes se présentent. *« On était à Harlem, à Bedford-Stuyvesant au fin fond de Brooklyn, à l'époque c'était les quartiers les plus chauds de New York, confie le cinéaste. Des endroits pauvres, criminels, les femmes ne pouvaient pas s'y balader seules par exemple. S'il y avait un problème, la police intervenait immédiatement. »* Le sujet du film, fatalement, attire aussi certains criminels curieux, ce qui ne manque pas de créer une ambiance typiquement newyorkaise, selon Tony Lo Bianco : *« Les flics, les gangsters, tous ces mecs-là cohabitaient. C'était des big boys qui faisaient chacun leur boulot, se respectaient mutuellement et n'allaient pas s'embrouiller pour des brouilles. Ils faisaient partie du même monde : c'est New York, on est des gamins de la rue, on s'est beaucoup battu, on a accumulé de l'expérience, on a entendu les anecdotes des plus anciens... Tout le monde se connaît très bien. Le vrai mafieux que j'incarne a même dit pour plaisanter à Sonny Grosso : 'eh, si l'acteur qui me joue n'est pas Burt Lancaster, tu vas avoir de sérieux problèmes !' »* La porosité entre les deux milieux est totale, sur le plateau mais aussi devant la caméra. A l'image de Sam Peckinpah ou Michael Mann, cette idée fascine Friedkin et c'est précisément ce qui fait la renommée du film aujourd'hui : pour la première fois, les flics y sont dépeints comme des criminels en puissance, qui n'hésitent pas à franchir la ligne jaune pour parvenir à leurs fins.

Popeye est passé de l'autre côté



D'ailleurs, même durant le tournage, certaines pratiques peuvent entretenir un certain trouble : pour les besoins d'une scène, évidemment organisée sans aucune autorisation, les policiers font venir tous leurs collègues et créent un embouteillage monstre sur le pont de Brooklyn, provoquant même l'inquiétude d'une autre unité qui débarque en hélicoptère pour vérifier la situation. « *Nous avons bénéficié de certaines largesses qui n'étaient pas forcément légales, confirme Terry Donnelly. Je pense à la scène de la poursuite notamment...* » La fameuse scène de poursuite, dans le cahier des charges d'à peu près tous les polars de l'époque. Dans le genre, en 1968, *Bullitt* a frappé un très grand coup. Friedkin, fier comme un paon, veut absolument s'en démarquer et appliquer le manifeste « *Harder, better, faster, stronger* ». Alors il décide d'abord d'innover en intégrant un accident de métro, puis prend absolument tous les risques pour parvenir à ses fins : la séquence est tournée au milieu du trafic, en plein jour, toujours sans autorisation ni précaution particulière. La voiture dévale vingt-six blocs à 130km/h en commettant à peu près toutes les infractions imaginables, de l'excès de vitesse aux feux brûlés en passant par les doubléments intempestifs. Une folie. Trois voitures sont nécessaires et une collision, réelle, se trouve encore dans le film. « *Je n'ai jamais rien tourné de plus dangereux, admet Friedkin. La scène est géniale et personne n'a été blessé, Dieu merci. Mais le risque était trop important, je ne le referais jamais aujourd'hui, je ne mettrais même pas la vie d'un insecte en jeu. J'étais jeune. J'étais fou.* » Gene Hackman, au sommet de son art et de sa furie lors de ces quelques minutes, tourne tous les plans rapprochés. Mais le plus gros du travail est effectué par Bill Hickman, un cascadeur de génie déjà sollicité pour *Bullitt* et ami proche de James Dean, qu'il a vu mourir dans ses bras. Cet homme de l'ombre, disparu en 1986, apparaît aujourd'hui comme un pion essentiel de la réussite du film. Quant à Friedkin, il s'étonne encore de ne pas avoir terminé en prison : « *J'étais convaincu de ce que je voulais, je n'aurais jamais accepté autre chose et j'ai emporté tout le monde dans mon élan. C'était comme une quête.* » A la fin du film, le flic perd totalement le contrôle, tue l'un des siens par erreur, persévère dans sa fuite en avant et disparaît dans un entrepôt à la poursuite du parrain. Quelques secondes avant le générique final, un mystérieux coup de feu retentit. « *Je pense que Popeye est devenu fou, il est passé de l'autre côté, analyse Friedkin. C'est mon opinion personnelle mais je voulais donner à penser aux spectateurs, les faire parler. Alors, j'ai ajouté ce son, ce n'était pas prévu. Mais quelle meilleure manière de terminer ce film qu'avec un gros 'Bang !' ?* »

Par Axel Cadieux et Maxime Werner

William Friedkin

Le cinéaste casse-cou revient sur
le tournage de *Sorcerer*



© 2018 AUBAY PUBLI

**« ON TOURNAIT À MEXICO, ET UNE UNITÉ
DE LA BRIGADE DES STUPÉFIANTS NOUS
SURVEILLAIT SANS QU'ON LE SACHE. »**

De *French Connection* (1972) à *Killer Joe* (2012) en passant par *L'Exorciste* (1974), William Friedkin s'est toujours distingué en explorant la frontière ténue entre le bien et le mal. Dans *Sorcerer* - sorti en France en 1978 sous le titre *Le Convoi de la peur* - qui, tout comme *French Connection*, ressort en version restaurée cet été, le cinéaste emblématique du Nouvel Hollywood suit quatre malfrats chargés de transporter une cargaison de dynamite menaçant d'exploser à chaque instant. Durant le tournage de ce chef-d'œuvre, incompris par le public à sa sortie, Friedkin n'a pas hésité à faire courir certains risques à son équipe. De passage à Paris, il nous a raconté.

PROPOS RECUEILLIS PAR QUENTIN GROSSET

VOUS NE VOUS ATTENDIEZ PAS À REMPORTER CINQ OSCARS POUR *FRENCH CONNECTION*. EN REYANCHE, VOUS ESComPTIEZ UN GRAND SUCCÈS POUR *SORCERER*, QUI A POURTANT ÉTÉ UN ÉCHEC À LA FOIS COMMERCIAL ET CRITIQUE. AVEC LE REcul, COMPRENEZ-VOUS L'ATTRAIT DES SPECTATEURS POUR LE PREMIER FILM, ET LEUR DÉSINTÉRÊT POUR LE SECOND ?

Non, je ne comprends toujours pas. Dans la plupart des cas, j'ai réalisé les films que je voulais faire, sans anticiper la manière dont ils allaient être accueillis. Mais je pensais sincèrement que *Sorcerer* serait vu avec grand respect. Or, il a mis une trentaine d'années à être réévalué. Ce qui s'est passé, c'est que *Star Wars* est sorti sur les écrans peu après mon film et a radicalement changé le goût du public, qui s'est dès lors surtout porté vers les mondes imaginaires. Ce n'était pas autant le cas lorsque j'étais jeune. Bien sûr, il y avait eu *2001. L'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, un grand film de science-fiction. Mais, intellectuellement, c'était infiniment au-delà de tout ce qui se produit aujourd'hui. Pour moi, *Star Wars*, c'était pour les enfants, les enfants de tous les âges. Mais c'est devenu le nouveau *zeitgeist* [« l'esprit du temps », en allemand, ndlr]... Aujourd'hui, il n'y en a que pour Batman, Superman, Iron Man... Moi, je ne crois pas aux super-héros.

VOUS AVEZ COMMENCÉ VOTRE CARRIÈRE EN RÉALISANT DES DOCUMENTAIRES POUR LA TÉLÉVISION. CETTE EXPÉRIENCE VOUS A-T-ELLE INFLUENCÉ PAR LA SUITE POUR VOS FICTIONS ?

Quand j'ai commencé à réaliser des films, mon approche était très réaliste. Mais, au fil des années, je me suis rendu compte que ce n'était pas ce que les gens attendaient du cinéma. Ils veulent s'évader vers d'autres mondes. Pour *Sorcerer*, ma démarche en tant que cinéaste s'inspire du réalisme magique [courant artistique dans lequel des éléments naturels surviennent dans un cadre réaliste, ndlr] de Gabriel García Márquez. À la fin du film, particulièrement, la réalité est appréhendée par la subjectivité torturée de Jackie Scanlon. Celui-ci devient presque fou lorsqu'il parvient à livrer la dynamite à la destination prévue. Le paysage s'assombrit, il

devient plus abstrait, et le personnage accepte la possibilité de sa propre mort.

DANS UNE SCÈNE DE *SORCERER*, LES QUATRE PROTAGONISTES FONT FACE À UN IMPOSANT TRONC D'ARBRE QUI LEUR BARRE LA ROUTE. ILS UTILISENT LA DYNAMITE QU'ILS TRANSPORTENT POUR POUVOIR CONTINUER LEUR PÉRIPLÉ. COMMENT S'EST DÉROULÉ LE TOURNAGE DE CETTE SÉQUENCE ?

Pour la première prise, la personne en charge des effets spéciaux n'avait pas assez d'explosifs, et seules quelques brindilles ont volé en éclats. J'ai alors appelé un ami de New York qu'on surnommait Marvin la Torche. Celui-ci se faisait parfois payer pour « nettoyer » des emplacements à la dynamite. Des entreprises, notamment, faisaient appel à ses services pour toucher l'argent de l'assurance en faisant exploser leurs locaux. Il est venu sur le plateau et a utilisé des produits pour cheveux féminins, très inflammables, ce qui a permis de faire exploser l'arbre en mille morceaux.

VOUS AVEZ DÉCLARÉ QUE LA SÉQUENCE DANS LAQUELLE LE CAMION EST BLOQUÉ SUR UN PONT QUI MENACE DE S'ÉCROULER A ÉTÉ LA PLUS DIFFICILE À TOURNER DE TOUTE VOTRE CARRIÈRE. SI VOUS DEVIEZ LA REFAIRE DE NOS JOURS, UTILISERIEZ-VOUS DES EFFETS NUMÉRIQUES ?

C'était très dangereux, oui, quelqu'un aurait pu mourir, à cause du camion qui pouvait tomber à la renverse. La scène a été réalisée sans aucun trucage. Par la grâce de Dieu, personne n'a été blessé. Je ne ferais pas un film comme cela aujourd'hui. Quant aux effets numériques, je n'en suis pas très fan. Je sais combien cette technique est importante désormais, mais ça ne m'intéresse pas vraiment.

Comment avez-vous réagi lorsque la police a découvert que l'équipe technique consommait des drogues sur le plateau ?

Je ne me suis rendu compte de rien, car je n'ai jamais pris de drogues. On tournait à Mexico, et une unité de la brigade des stupéfiants nous surveillait sans qu'on le sache. Consommer des drogues était considéré comme un crime très sérieux au Mexique. Un jour, un agent est venu me voir et m'a prévenu. Il avait les noms de membres clés de l'équipe : un cascadeur, un maquilleur... L'agent ►



« AU DÉPART, JE VOULAIS APPELER LE FILM BALLBREAKER, MAIS LE STUDIO A REFUSÉ. »

m'a dit qu'il m'aimait bien et qu'il n'allait pas faire ce qu'il était supposé faire – tous les arrêter –, mais qu'ils devaient quitter Mexico sur le champ. Il a fallu arrêter le tournage et les remplacer.

POURQUOI AVOIR CHOISI CE TITRE, SORCERER ? DANS VOTRE AUTOBIOGRAPHIE¹, VOUS ÉCRIVEZ QU'IL A PU INDUIRE EN ERREUR LES SPECTATEURS EN CE QU'IL RAPPELLE L'IMAGINAIRE DE L'EXORCISTE, VOTRE FILM PRÉCÉDENT...

En Équateur, où devait originellement se tourner une partie du film [finalement, ces séquences seront tournées en République dominicaine, ndlr], les camions portent tous un nom. En repérages, j'étais tombé sur l'un d'entre eux qui était nommé Sorcerer. C'est aussi le titre d'un disque de Miles Davis que j'écoutais à l'époque. Au départ, je voulais appeler le film Ballbreaker [« casse-burnes », en français, ndlr], mais le studio a refusé.

SORCERER S'INSPIRE DU ROMAN DE GEORGES ARNAUD LE SALAIRE DE LA PEUR, ADAPTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS AU CINÉMA EN 1953 PAR HENRI-GEORGES CLOUZOT. TOUJOURS DANS VOTRE AUTOBIOGRAPHIE, VOUS DITES QUE, À DE RARES REPRISES DURANT VOTRE CARRIÈRE, VOUS AVEZ EMPRUNTÉ UNE TECHNIQUE DE MISE EN SCÈNE BIEN PARTICULIÈRE À CLOUZOT, À SAVOIR GIFLER QUELQU'UN JUSTE AVANT DE LE FILMER...

Les seules fois où j'ai fait cela, ce n'était pas avec des acteurs. Dans mon premier documentaire, *The People vs. Paul Crump* [1962, ndlr], il s'agissait d'un détenu qui allait passer sur la chaise électrique. Avant que je filme, il m'avait raconté une histoire bouleversante et avait fondu en larmes. Quand on a tourné et qu'il a répété ce qu'il m'avait dit, il n'y avait plus la même émotion. Or, je voulais

que le spectateur éprouve ce que j'avais ressenti. C'est pourquoi je l'ai giflé. Mais ce n'est pas une technique que j'utilise souvent – ni même que je recommande.

QUELS FILMS ONT RETENU VOTRE ATTENTION AU CINÉMA DERNIÈREMENT ?

Il n'y en a qu'un qui me vient à l'esprit. C'est *Good Kill* d'Andrew Niccol, l'histoire d'un pilote de drone basé à Las Vegas qui fait la guerre à distance en Afghanistan.

QUELS SONT VOS PROCHAINS PROJETS ?

Je vais réaliser un film pour la chaîne HBO qui parlera de la vie de Mae West, une célèbre actrice hollywoodienne des années 1920-1930. C'était une femme très libérée pour l'époque, qui a ouvert un certain nombre de portes. Elle sera incarnée par Bette Midler, qui est l'actrice parfaite pour ce rôle. Cela me permettra notamment d'évoquer le thème de la censure. [Depuis cet entretien, il a été annoncé que William Friedkin allait prochainement réaliser et produire une série dérivée de son propre film *Police Fédérale, Los Angeles* (1985) pour la chaîne WGN America, ndlr.] ●

Sorcerer
de William Friedkin
avec Bruno Cremer, Roy Scheider...
Distribution : Bac Films
Durée : 2h01
Ressortie le 15 juillet

French Connection
de William Friedkin
avec Gene Hackman, Roy Scheider...
Distribution : Capricci Films
Durée : 1h44
Ressortie le 19 août

1. Friedkin connection. Les mémoires d'un cinéaste de légende (Éditions de La Martinière, 2014)



La ressortie de *French Connection*, un mois après celle de *Sorcerer*, appelle à un drôle de constat : des deux films phares de Friedkin, c'est peut-être bien le premier qui se révèle le plus proche du *Salaire de la peur* d'Henri-Georges Clouzot. De *Sorcerer*, on a célébré tardivement la force de son final bleuté et halluciné, la folie chaotique de la traversée du pont, sans forcément relever sur quel point Friedkin ne rivalise pas nécessairement avec le film de Clouzot (aujourd'hui un peu oublié – à chacun son tour) : celui de la mise en scène des embûches qui émaillent la route des héros, d'une rigueur si mécanique (dix minutes pour négocier un créneau !) qu'elle confère au film des allures de petit traité géométrique. Observer, préparer, attendre, rouler, freiner, ralentir, reculer, accélérer : la route que suivent ces deux camions est un espace entièrement dévolu à l'action où les personnages se démènent comme des forcenés pour s'extraire d'une toile invisible : le destin. Ce principe de « toile » est omniprésent dans *French Connection*, dont l'argument – une transaction de drogue entre la mafia italienne et la mafia marseillaise – tient presque du prétexte tant les éléments de contextes ne font qu'entrecouper d'amples scènes de filatures et de courses poursuites.

Monde-labyrinthe

Tout le programme du film tient dans son double prologue : 1) À Marseille un individu suit un itinéraire manifestement routinier, passe d'une rue à une autre, s'arrête à une boulangerie avant d'arriver enfin chez lui. Les plans se succèdent sans qu'on puisse établir une quelconque logique dans l'enchaînement des rues qui se présentent à nous, le personnage semble traverser un tortueux labyrinthe pour atteindre son domicile, où l'attend dans l'ombre un meurtrier. 2) À Brooklyn, deux policiers, Doyle « Popeye » (Gene Hackman) et Russo « Cloudy » (Roy Scheider), déguisés respectivement en Père Noël et en vendeur de hot-dogs, pourchassent pendant plusieurs minutes un malfrat qu'ils questionnent ensuite brutalement. Dans les deux scènes, les personnages jouent chacun à leur manière au chat et à la souris : le chat français attend que sa victime atteigne le bout du labyrinthe, les félins américains quant à eux traquent leur proie jusqu'à l'épuisement. Surtout, Marseille comme Brooklyn sont dépeints ici comme des terrains de jeu où se déroulent deux traques possiblement simultanées. Les règles ont changé, désormais se déploient à l'échelle mondiale les principes moteurs du film policier.

Le film explore toujours par paire (deux Français, deux Américains) cette idée d'un jeu étendu à un monde-labyrinthe, pour mettre dos à dos hors-la-loi et représentants de l'ordre : les couloirs que traverse Russo pour tirer Doyle de son appartement sont les mêmes que ceux de l'immeuble désaffecté où les deux partenaires écoutent les conversations de Boca, un dealer italien ; le métro, dédale urbain par excellence, est le théâtre de deux célèbres courses poursuites, l'une sous terre, l'autre où Doyle pourchasse en voiture un métro aérien,

etc. New York offre ainsi un espace de jeu aux replis et travées infinis pour rejouer, encore et encore, le scénario d'une traque entre policiers et voleurs, pris dans une même pulsion de course vers la mort.

Porte dérobée

La forme vaguement « documentaire » du film (du moins revendiquée comme telle par Friedkin), caméra à l'épaule, confère au film une brutalité qui constitue peut-être aujourd'hui toutefois sa relative limite. Si rétrospectivement *French Connection* semble anticiper tout un pan du cinéma conspirationniste des années 1970 en travaillant l'idée d'un monde sous surveillance (Gene Hackman, déjà un casque sur les oreilles deux ans avant *Conversation secrète*), mais aussi d'un reportage *embedded* secrètement hanté par le fantôme du film Zapruder (une attaque incongrue au sniper comme résurgence de la mort de Kennedy), ce versant-là semble se heurter à l'élan métaphysique propre à l'œuvre de Friedkin. En témoigne l'ouverture, récurrente dans sa filmographie (on retrouve un dispositif similaire aux débuts de *L'Exorciste*, *Sorcerer* ou encore *Bug*), qui d'un plan d'ensemble aérien nous amène à un point précis du décor, en l'occurrence la première victime de cette suite de souricières. Qui regarde ? Peut-être le diable (à noter que Polanski ouvre *Rosemary's Baby* d'une manière analogue) : il y a une force fantastique à l'œuvre dans le cinéma de Friedkin, qui semble ici cantonnée à l'ouverture et à la fermeture du film, où les flux du monde se retrouvent finalement contenus entre quatre murs. C'est la trajectoire du récit, acculer sa proie, la pousser dans ses derniers retranchements, pour finalement la laisser s'échapper sans que l'on sache comment [1].

C'est également un motif de (légère) frustration : cette puissance du trouble, ici intermittente, Friedkin l'embrassera pleinement dans les sommets de *Sorcerer*, qui lui n'est pas aussi éblouissant qu'escompté dans son horizon d'un pur film de gestes et de micro-événements (la deuxième moitié du *Salaire de la peur* est déjà passée par là). Mais combinés, les deux films se révèlent complémentaires pour cerner le profil atypique de William Friedkin et la singulière ambition de son cinéma : mêler minéralité de l'action et abstraction éthérée.

Notes

[1] Comme le révèle le générique de fin, puis la suite, dispensable, réalisée en 1975 par John Frankenheimer.

Josué Morel



William Friedkin aime autant la France que les Français

La semaine dernière, le chef d'œuvre *Sorcerer : Le convoi de la peur* de William Friedkin est ressorti au cinéma. Remake du fameux *Salaire de la peur* de Henri-Georges Clouzot, le film que le cinéaste considère comme son meilleur revient en salles, dans une version restaurée – et surtout, il s'agit du *director's cut*. Une belle revanche quand on connaît la malédiction qui entoure le long-métrage : tournage apocalyptique, les trois-quarts de l'équipe qui démissionnent pour cause de malaria, des acteurs qui se désistent – tout ça pour un résultat brillant, mais qui est passé injustement inaperçu lors de sa sortie en 1977.

C'était l'occasion parfaite pour revenir avec le cinéaste sur cette expérience, mais aussi l'ensemble de son œuvre – sans oublier son attachement au cinéma français et à la France. Si on a tendance à l'oublier, Friedkin a toujours été très proche de certains réalisateurs bien de chez nous, dans ses influences comme dans sa vie privée. J'ai discuté avec lui de sa carrière, et des nombreux enfants illégitimes qu'un autre de ses chefs d'œuvres a engendré malgré lui : *L'Exorciste*, dont s'inspirent toujours une tripotée de réalisateurs, comme les créateurs d'*Insidious Chapitre 3*.



William Friedkin sur le tournage de *L'Exorciste*.

VICE : Qu'est-ce qui t'a séduit dans un projet comme *Sorcerer : Le Convoi de la peur* ?

William Friedkin : L'histoire traitait de sujets qui m'intéressaient beaucoup à l'époque. Ça me fascinait de voir comment les grosses sociétés américaines exploitaient les pays pauvres, comme l'American Fruit Company avec la Colombie, le Brésil et l'Equateur. Si les locaux réclamaient des salaires plus élevés, ils pouvaient se faire tuer. Et à l'époque de la Guerre froide, les plus grosses puissances mondiales avaient désormais les moyens de s'entretuer et de détruire le reste du monde au passage. J'ai lu le livre *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez qui évoquait ces thématiques, et ça m'a beaucoup plu. Ensuite, j'ai appris qu'il existait déjà un film qui correspondait à cet univers : *Le Salaire de la peur*, d'Henri-Georges Clouzot. C'est là que j'ai commencé à réfléchir à une nouvelle version de cette histoire. Avec des personnages différents, des dialogues différents et une histoire modifiée. Bien que les droits appartiennent à Georges Arnaud qui avait écrit le roman dont est tiré *Le Salaire de la peur*, je suis allé voir Clouzot directement pour lui dire que je voulais faire un film sur cette histoire.

Comment ça s'est passé ?

Je lui ai dit que mon film ne se comparerait jamais au sien, car il avait fait un chef d'œuvre ! En plus, j'adorais les performances de Charles Vanel, Yves Montand et Folco Lulli. Je le considérais comme un grand film à suspense. Je voulais en faire une nouvelle version, de la même façon que des metteurs en scène livrent chaque année des nouvelles versions de classiques comme *Hamlet*. Ce ne sont pas des remakes les uns des autres – c'est juste un nouveau regard sur la même œuvre.

Clouzot m'a encouragé à le faire, il a compris ma démarche. Je ne peux pas dire qu'il sautait de joie, mais il n'était pas non plus mécontent. Je l'ai rassuré en lui disant tout le respect que j'avais pour son film, et je lui ai donné un pourcentage des bénéfices de *Sorcerer*. Sauf qu'il n'y en a jamais eu... Et évidemment c'est à lui que mon film est dédié, je tenais à ce que ça apparaisse à l'écran. On a eu les droits, on a développé notre script autour d'une idée simple : quatre hommes qui ne se connaissent pas, qui se haïssent mais qui sont forcés de coopérer s'ils ne veulent pas mourir.

Le cinéma français t'intéressait à l'époque ?

Beaucoup, oui. Je regardais tous les Godard, Resnais, Chabrol et Lelouch. J'adore tout ce que Claude Lelouch a fait à ses débuts. Pareil Pour Henri Verneuil.

Tu étais très influencé par la Nouvelle Vague, du coup.

Totalement. À l'époque, qui ne l'était pas ? J'étais aussi tourné vers le néo-réalisme italien, des années 1950-60. Mais c'est vrai que la Nouvelle Vague m'influénçait énormément. Surtout le travail d'Alain Resnais, que je connaissais personnellement. C'était le témoin à mon premier mariage, avec Jeanne Moreau, à l'Hôtel de Ville ! En fait c'est Alain qui nous avaient présentés. Je pense que ses films sont assez difficiles d'accès pour le public d'aujourd'hui, mais ils restent uniques. Même s'ils sont parfois durs à comprendre, c'était du pur cinéma. Par la suite, c'est plutôt les films de Costa-Gavras qui m'ont beaucoup inspiré. Pas dans le sens où ça m'a donné envie de faire des films identiques, il n'était pas question d'imiter qui que ce soit. En fait, la seule fois où j'ai adapté une histoire déjà portée à l'écran, c'était pour *Sorcerer*.

C'est cet attachement au cinéma français qui t'a fait choisir Bruno Cremer ?

Un peu, oui. Je l'avais vu dans un film de Claude Lelouch et je l'aimais bien. Je trouvais qu'il pouvait être crédible dans le rôle du banquier, tout en n'étant pas ridicule quand le personnage change de vie et est forcé de faire des travaux manuels. C'était important pour moi d'avoir un Parisien, entre un type du New Jersey, un Palestinien et un Espagnol. Évidemment, le personnage aurait pu être Italien et avoir des scènes à Rome, mais je tenais à en faire un banquier qui gravite autour de la Bourse de Paris : c'était l'occasion de tourner

ici et de profiter de la ville ! À moins d'être un peu bizarre, tu es obligé d'aimer cette ville, la culture française, la bouffe, l'architecture... Je suis né à Chicago, alors j'ai une attirance naturelle pour ce genre de ville.



Image issue de French Connection, 1971

Quel est ton souvenir de Marseille, où tu as tourné des scènes de *French Connection* ?

Pour le coup, c'était un choix exigé par l'intrigue du film, basée sur les relations criminelles et le trafic international qui existait entre New York et Marseille. Mes souvenirs de Marseille, c'est surtout que la ville où j'ai filmé mes séquences n'a plus rien à voir avec celle d'aujourd'hui ! On y est passés avec ma femme il y a un mois. C'est une toute nouvelle ville ! Ils ont reconstruit plein de trucs... J'ai aussi entendu dans les médias qu'il y avait maintenant des gros problèmes de sécurité dernièrement. Mais ça ne correspond pas vraiment à ce que j'ai vu. D'ailleurs, là-bas des amis m'ont dit qu'il y avait effectivement des problèmes, mais pas présentés comme on peut le voir dans la presse. En tout cas, le côté « no-go zone » ça n'existe pas. Bref, j'ai retrouvé l'endroit où j'avais filmé ma scène, c'est ahurissant comme ça a changé : les bâtiments, la peinture... Ce n'est pas plus dangereux que New York, et certainement moins dangereux que Chicago ! Toutes les rumeurs qu'on entend aux Etats-Unis sont déformées. Malgré les changements, je me suis rappelé ce que j'avais pensé la première fois que j'avais vu la ville, en 1970 : une magnifique ville portuaire, qui offre de très beaux plans pour un cinéaste.

Le tournage de *Sorcerer* a été un cauchemar. Quand tu entends des gens regretter la façon de faire du cinéma à l'ancienne, tu en penses quoi ?

Ils ne savent pas de quoi ils parlent ! Faire un film était tellement plus compliqué à l'époque. Aujourd'hui, avec les ordinateurs, tu peux faire le même long-métrage sans t'emmerder à prendre des risques juste pour avoir le décor qui te convient. Je n'ai pas de nostalgie particulière à ce niveau-là, même si je pense que les films américains, français, italiens et japonais étaient meilleurs à l'époque. Ceci dit, je ne me tiens plus assez au courant pour l'affirmer à 100%. Mais le dernier film tourné en France que j'ai trouvé excellent, c'était l'Autrichien Michael Haneke qui l'avait réalisé. *Caché* et *Amour* sont très bons.

Personnellement, j'ai plus de respect pour *Massacre à la tronçonneuse* que pour les films d'exorcisme. Un truc sur des tarés qui découpent des gens, ça change un peu.

Aucun autre film français récent ne t'a marqué ?

Je sais que Godard est toujours en activité, j'ai vu son dernier film en 3D mais je n'ai pas accroché. On m'a dit beaucoup de bien du dernier Arnaud Desplechin mais je n'ai pas pu le voir, je manque de temps. Je suis un peu plus les Italiens comme Paolo Sorrentino ou Matteo Garrone. Attends, j'oublie Jacques Audiard, même si je n'ai pas vu son dernier, j'avais adoré *Un Prophète*. Il y a aussi Gaspar Noé que j'ai rencontré à la Cinémathèque il y a deux ans, j'avais adoré *Irréversible*. Tu l'as vu ?

Ouais, c'était sympa et ça avait un peu choqué à l'époque – surtout à Cannes.

Ah, Cannes. Je n'y vais jamais, ça ne m'intéresse pas. Mon film *Bug* avait été présenté à la Quinzaine des Réalisateurs, donc j'ai dû faire le déplacement pour faire des interviews, mais ce n'est pas du tout mon truc. Je préfère Deauville, qui est un endroit plus sain pour le cinéma. Il y a moins le côté showbiz. Je fuis ça à Los Angeles aussi : les yachts, traîner avec des mannequins, je n'ai jamais couru après ça. Pour *Bug*, le distributeur tenait à le présenter, donc je leur ai dit OK mais pas en compétition, juste à la Quinzaine. Et après, évidemment, j'ai appris que la Quinzaine était aussi une compétition... Je n'aime pas ça, je n'y crois pas. Je ne crois pas qu'on puisse établir une hiérarchie dans le cinéma. Tu ne peux pas dire officiellement qu'un film est meilleur qu'un autre. Ça marche dans le sport, parce que c'est net et précis : tu cours plus vite qu'un autre, c'est clair. Mais pour du cinéma, chacun ses goûts. Les miens sont sans doute différents des tiens, alors dire « Untel est meilleur qu'Untel », c'est carrément absurde !

On te connaît entre autres pour le chef d'oeuvre *L'Exorciste*. Depuis quelques années, les films d'exorcisme sont revenus à la mode, et...

Et c'est de la merde (rires). Je ne peux pas regarder ça. Le dernier bon film d'angoisse que j'ai vu, c'était *Mister Babadook*. C'était beaucoup plus profond que plein de films d'horreur.

Ce qui est un peu frustrant, c'est que plein de films s'inspirent de passages de *L'Exorciste*, mais juste la partie spectaculaire.

Exactement. Ils n'ont rien compris. *L'Exorciste* était un film sur la foi. Je ne suis pas catholique, mais j'ai fait beaucoup de recherches à l'époque. Pour moi, c'était un film sur le mystère de la foi, et le pouvoir de la foi. Le combat entre le Bien et le Mal, le fait que Satan ait possédé le corps de cette petite fille, c'était pour montrer que l'humanité était corrompue, et que le prêtre se dresse contre cette idée.

Je n'ai vu que 10 minutes de *L'Exorciste 2*, et c'était infâme, je n'ai pas tenu plus longtemps que ça. Les autres suites, j'ai évité. À la limite, j'ai apprécié le premier *Paranormal Activity* et *Le Projet Blair Witch*. L'idée de la caméra subjective c'était une bonne initiative, ça fait une différence. Personnellement, j'ai plus de respect pour *Massacre à la tronçonneuse* que pour les films d'exorcisme. Un truc sur des tarés qui découpent des gens, ça change un peu.

J'ai pourtant lu que tu avais donné des conseils au réalisateur d'*Insidious chapitre 3*.

Oui, Leigh Whannell est venu me voir pour me demander des trucs. Comment créer une atmosphère angoissante, etc. Je lui ai donné mon astuce : surprendre les acteurs dès que tu peux. Tu dois les choquer un maximum si tu veux de l'intensité. Si tu filmes un acteur qui joue un mec concentré pour X ou Y raison, interrompu dans ses pensées par une sonnerie de téléphone, ça ne va pas être intéressant si tu l'as prévenu. La plupart des réels ne vont même pas lui faire entendre la sonnerie, ils vont juste lui demander de « jouer la surprise ». Moi si je veux obtenir ça, je vais tirer un coup de fusil (chargé à blanc) juste à côté de lui. Là, sa réaction sera sérieuse. J'ai fait ça plusieurs fois.

À propos de surprise, la scène du chicken wing dans *Killer Joe*, tu as préparé les acteurs comment ?

Ah, *Killer Joe*... je partage la vision de l'humanité qu'a l'auteur de la pièce dont est tirée le film. C'est assez sombre mais ce n'est pas un jugement de valeur : je montre juste qu'il existe

des gens assez tarés pour engager un tueur et lui demander de liquider leur propre mère. Il y avait un côté parano et claustro. Pour cette scène, j'ai juste expliqué à l'actrice « OK, Matthew McConaughey va se mettre là, avec un chicken wing dans la braguette. Il va te forcer à sucer, va falloir que tu sois terrifiée ». En réalité, c'est un truc complètement stupide quand t'y réfléchis : si tu veux humilier ce personnage, autant lui faire sucer une bite. Mais du coup, il y a un côté absurde. Juste avant de tourner la scène, j'ai fait en sorte qu'elle soit super flippée, je l'ai effrayée du mieux que je pouvais, sinon ça ne marchait pas. Le décalage vient aussi de McConaughey lui-même : le rôle est écrit pour un vieux dégueulasse, mais le voir lui dans cette situation, c'est tout de suite intéressant.

Un dernier mot ?

Je vais écrire et réaliser un film sur Mae West. C'était une actrice qui a fait scandale en osant aborder le thème du sexe alors que c'était tabou à l'époque. Je bosse aussi sur l'adaptation de mon film *Police Fédérale de Los Angeles* en série, qui sera cette fois centré sur les « méchants ».

Yérim Sar