

MONTE HELLMAN

SYMPATHY FOR THE DEVIL

ENTRETIEN avec
Emmanuel Burdeau



capricci
Extrait de la publication



Extrait de la publication

en couverture:
Tygh Runyan
et le Canon 5D Mark II,
dans *Road to Nowhere*.

Extrait de la publication

SYMPATHY FOR THE DEVIL

collection dirigée par **Emmanuel Burdeau**

Conception graphique cyriac pour gr20paris

© **Capricci, 2011**

isbn papier 978-2-918040-27-9

isbn Pdf web 979-10-239-0043-9

Droits réservés

Capricci

contact@capricci.fr

www.capricci.fr

Pour toute remarque sur cette version numérique editions@capricci.fr

MONTE HELLMAN

SYMPATHY FOR THE DEVIL

ENTRETIEN avec
Emmanuel Burdeau

19 — **ENTRETIEN AVEC MONTE HELLMAN**

- 21 « Le fait qu'il se soit écoulé vingt ans depuis
mon précédent long métrage... »
- 47 Du cri de Tarzan à *The Shooting* (1967)
- 77 *Macadam à deux voies* (1971)
- 101 *Doctor Hellman and the lost projects*
- 127 De *China 9, Liberty 37* (1978)
à *Stanley's Girlfriend* (2006)
- 153 Dialogue entre M. Hellman et Steven Gaydos
(CalArts, avril 2010)
- 169 *Road to Nowhere* (2010)

Remerciements à

Stéphane Bouquet, Marie-Mathilde Burdeau,
Sandrine Butteau, Bernard Eisenschitz, Mathieu Fournet,
Steven Gaydos, Guy Jungblut, Bill Krohn, Pauline Soulat,
Beverly Walker, Rudolph Wurlitzer.

AVANT-PROPOS

Monte Hellman reste pour beaucoup l'homme d'un film, *Macadam à deux voies* (1971), et, en ce film, de sa fin. La pellicule qui fond après que le Conducteur a démarré la Chevrolet 55 pour une course de plus a résumé le *road movie*, signé les années 1970 alors commençantes et changé l'histoire du cinéma américain moderne. Cette fin, c'était déjà, peu ou prou, celle de la série B *Flight to Fury* (1964) tournée aux Philippines, où les diamants longtemps convoités sont mélangés à l'eau d'un torrent, avant que Jack Nicholson ne hurle au comparse qui le traque que celui-ci ne peut le tuer — puis le prouve en se tuant lui-même d'une balle dans la tempe. Ou celle, trois ans plus tard, du western *The Shooting* (1967) : au sommet d'un escarpement de rochers, Warren Oates fait soudain face à son frère, à son double, dans un ralenti qui précipite l'image sur elle-même à la manière d'un éboulement, d'une catastrophe à la fois existentiels et filmiques. Ce sera encore la fin de *Cockfighter* (1974), un coq qu'on décapite sans un mot, à la fois sacrifice absurde et déclaration d'amour. Et celle d'*Iguana* (1988), un homme et son enfant tout juste né qui disparaissent au loin, dans l'eau, comme à l'instant les diamants. Autant de dernières extrémités.

Au terme de *Plus fort que le diable* (1953), un film de John Huston que Hellman aime et dont *Flight to Fury* se veut un pastiche, le spectateur peut — chose rare — voir s'ouvrir la bouche sans lèvres d'Humphrey Bogart et entendre l'acteur rire aux éclats de l'ultime pirouette que le sort vient de lui réserver : « *The end... ! This is the end... !* ». Et le film s'en tient là, en effet. Les fins de Hellman résonnent d'un rire voisin : rire du destin et rire que l'homme oppose à ce destin. Est-ce

cela, être plus fort que le diable ou vivre en sympathie avec lui, préférer redoubler son ironie plutôt que le maudire en retour ?

« La fin... ! C'est la fin... ! ». Le sarcasme de la dernière extrémité est aussi proprement cinématographique : la route, la poursuite, la chasse à l'homme dont les films font leur fable se retournent en dernière instance en course de l'image après elle-même. Et quand celle-ci s'atteint enfin, elle s'enflamme, s'effondre ou se noie. Il n'y a plus de film. Il n'y a plus que du film — littéralement. Plus qu'évidence, plus qu'énigme : évidence et énigme d'hommes sans nom (*Macadam*), sans voix (*Cockfighter*), sans visage (*Iguana*)...

Noter cela, fût-ce succinctement, n'est-ce pas indiquer combien cet homme placide connaît le danger d'être cinéaste, au point d'avoir pu le devancer, voire le provoquer ? Commencer de comprendre pourquoi il n'aura effectivement mené à bien qu'une douzaine de longs métrages en une cinquantaine d'années ? Pourquoi il aura souvent préféré donner un coup de main, monter les films des autres, œuvrer sous couvert d'anonymat plutôt que d'être contraint à finir encore, et en son nom propre ?

N'est-ce pas aussi se préparer à lire des propos dont chacun est secoué d'un rire sonore ?

L'existence d'un nouveau long métrage de Monte Hellman, aujourd'hui, vingt ans après *Better Watch Out!* (1989, inédit en France) et au terme de plusieurs annonces démenties, est plus qu'une énième surprise du destin : un événement en soi. Événement également, le rapport qu'un tel film entretient avec les précédents du cinéaste. Ce thriller dans le milieu du cinéma pourrait en effet faire croire à un changement radical d'inspiration. Des allers-retours entre film et film dans le film, fiction et réalité, vrai et faux, manipulateurs et

manipulés: nous voilà loin des aventures aux Philippines, du road-movie, du western... Vraiment? *Macadam* à deux voies avançait déjà selon des permutations de tâches et de fonctions à l'intérieur de chaque voiture et de l'une à l'autre, des circulations de puissances et de fatigues, une alternance entre la fiction de la compétition automobile et la dérision de cette fiction: le film partait, s'arrêtait, repartait, il se tournait, se détournait... Plus tôt, le découpage expert de *The Shooting* mettait volontiers un personnage, voire un animal, à la place d'un autre, jusqu'à la terrible indétermination finale. Mises en abyme, confusions d'identité, masques: qui soutiendrait que Hellman s'en était désintéressé jusque-là? L'arbitraire et le mensonge de la fiction logeaient au cœur de *Macadam*, avec la figure d'affabulateur au bord du ravissement campée par Warren Oates, ainsi qu'au cœur de *L'Ouragan de la vengeance*, dans lequel une méprise suffit à décider d'un destin.

Road to Nowhere peut donc bien s'inscrire dans la lignée prestigieuse des méta-films américains sur le cinéma, il est en vérité le contraire, un traité de littéralité cinématographique à l'ère de la netteté numérique, l'application au plus direct de la théorie d'Hellman sur le casting, selon laquelle c'est le personnage qui doit incarner l'acteur, et non l'inverse. Le scénario est suspendu à cette révélation: convaincu d'avoir engagé l'actrice idéale pour tenir un rôle inspiré d'un fait divers, le cinéaste Mitchell Haven comprendra à son grand dam qu'il a en fait engagé le rôle lui-même, le personnage en personne (si l'on peut dire)! Pas d'autre secret à percer que cette identité. L'image, toujours, retourne à la vérité de l'image — à son feu, à sa fin, à son nerf. Le réalisme est la diablerie du cinéma, sa malédiction.

Le spectateur de *Road to Nowhere* repensera alors à la série des crimes qui viennent achever les films. La fin de *Macadam*, bien sûr, déroulement et interruption synchrones de la pellicule et de l'asphalte. Ou le court métrage réalisé peu d'années avant *Road to Nowhere*, *Stanley's Girlfriend* (2006), qui s'inspire d'un épisode de la vie du jeune Stanley Kubrick pour mettre en scène un autre combat à mort avec les maléfices de la pellicule. Il ne pourra plus méconnaître une évidence pourtant curieusement négligée : en titrant *The Shooting* l'un de ses deux westerns avec Jack Nicholson, Hellman n'ignorait pas que le mot signifie « tournage » aussi bien que « fusillade ». L'homonymie scellée, il n'en démordrait plus : *To shoot is to shoot*. Filmer, c'est (se) tirer une balle. Remonter l'impossible piste de ce qui, à force de tourner, se détourne puis se retourne contre soi pour partir en vrille, en flammes, en lambeaux. Cette conviction que lui-même ne saurait dire, le cinéaste la réaffirme — et avec quelle force — dans les dernières minutes de *Road to Nowhere*, lorsque Mitchell Haven s'empare du Canon 5D Mark II pour filmer une véritable scène de meurtre puis, appareil toujours en main, s'avance vers la fenêtre, à travers laquelle la police lui hurle de lâcher son arme. Le cinéma n'est pas mort, le cinéma tue.

Hellman n'a pas lâché son arme, il ne s'est pas détourné du feu, il a « continué à plonger seul ». Comme Haven, il a trouvé consolation, mais aussi plaisir, à regarder en face le crime de l'art. Et c'est ainsi qu'il nous parle : impuni, sain, toujours sauf.

Emmanuel Burdeau

THIS IS A TRUE STORY

