

**ÉLOGE DU
FAUX-SEMBLANT**
UN COLLECTIF DE
LA SEPTIÈME OBSESSION

**REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**



**Mon sujet a toujours été la frontière fragile
entre la police et les criminels.**

**Le fait que les meilleurs flics ou les meilleurs
agents sont ceux qui, non seulement pensent
comme des criminels, mais doivent parfois
agir comme eux pour les faire juger.**

WILLIAM FRIEDKIN



**REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

INTRODUCTION : ÉNERGIES

PAR THOMAS AÏDAN

PAGE 9

**CHANCE VS MASTERS OU LE FAKE DANS
POLICE FÉDÉRALE, LOS ANGELES**

PAR JEAN-SÉBASTIEN MASSART

PAGE 15

**ERIC MASTERS, UN PERSONNAGE MIROIR
D'UN CINÉASTE EN DOUTE**

PAR LORIS HANTZIS

PAGE 33

**DÉTAILS DE LA CHASSE,
PORTRAIT DU VOYEUR**

PAR NOÉMIE LUCIANI

PAGE 63

**LES FAUX-MONNAYEURS
DE PUENTE HILLS**

PAR NICOLAS TELLOP

PAGE 87

**AUX FRONTIÈRES
DU CRÉPUSCULE**

PAR ALEXANDRE JOURDAIN

PAGE 121

**FAIRE LE MÂLE : LES (IM)POSTURES
DE LA MASCULINITÉ DANS
POLICE FÉDÉRALE, LOS ANGELES**

PAR PASCAL FRANÇAIX

PAGE 139

CAHIERS DE PHOTOGRAPHIES : VOIR PAGES 45 ET 107

**REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**



INTRODUCTION :
ÉNERGIES

PAR THOMAS AÏDAN

REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

Le titre original de *Police fédérale, Los Angeles, To Live and Die in L.A.*, explicite mieux la fièvre que le film sourd tout du long de son récit mais aussi le cycle à sens unique de l'histoire de ces deux flics qui tentent de chasser par tous les moyens un bandit intrigant et véhément. On vit et on meurt dans la cité des anges ; le message n'est pas sans rappeler la vision lugubre de David Lynch avec *Mulholland Drive (Mulholland Dr., 2001)*, signifiant la grande ville aux rêves infinis comme une entreprise de mort. Redécouvrir *Police fédérale*, moins identifiable que *L'Exorciste (The Exorcist, 1973)* ou *Sorcerer (Le Convoi de la peur, 1977)*, mais tout aussi limpide et d'une fluidité altière à l'érotisme puissamment électrique, est un plaisir cinéphile évident.

Dans ce film où les corps sont moites, mouillés, trempés de sueur, comme si l'énergie infatigable de la ville les rendait groggy, on voit bien que le vrai sujet de *Police fédérale* n'est pas tant l'intrigue criminelle que la tension qui circule entre les corps. D'où vient cette géniale énergie qui perce les mouvements ? Si l'on regarde attentivement le personnage principal joué par William Petersen (le Grissom des *Experts*), peut-être le meilleur rôle de sa carrière, on y voit une tension érotique sublimée par un film qui ne brouille pas le trouble mais lui donne au contraire toute sa place (il faut voir les tenues *sportswear* moulantes et érotisantes que porte Chance tout du long). Cette moiteur inouïe, présente dans quasiment tous les films des années 1970, 1980 et 1990, notamment dans les thrillers érotiques, est orchestrée en partie ici par la bande son entièrement conçue par Wang Chung, connu surtout pour son tube interplanétaire *Dance Hall Days* (1984). Musique à la fois électronique et complètement fiévreuse, rendue à des états de contorsions absolument renversants. Les images sont chargées d'une intensité presque liquide, tour à tour brutales et symphoniques. On pourrait y voir un clip, mais on y voit surtout une transe, appuyée par le style ubuesque de Willem Dafoe qui joue le faussaire Rick Masters, épatant comme toujours.

Cette fièvre ambiante a toujours été un pilier dans l'œuvre de Friedkin. La fièvre, la tension sont autant des ressentis que des possessions sur des sujets. Et tout le monde est possédé dans le cinéma de Friedkin. En 1980, dans *Cruising (La Chasse, 1980)*, un film moulant et « cuir », l'énergie érotique se moquait bien des conventions, et l'homo-érotisme était célébré, invoquant la chimie opérante entre les corps. Mais il était surtout question de possession des corps. Le cinéaste a toujours su filmer les vibrations intimes, les plaisirs refoulés, les désirs érotiques non exprimés, qui parfois se libèrent au détour de séquences, de moments inopportuns, créant de fait de savoureux décalages esthétiques. C'est précisément ce qui crée le trouble. À voir *Police fédérale*, sur le papier, cela ne ressemble ni plus ni moins à un film de flics, à la masculinité bien trempée. Mais comme l'explique Pascal Françaix dans ce livre, cette masculinité est remise

en perspective sous l'obéissance des désirs multiples des personnages. Plaisir immense pour un cinéaste d'inverser les polarités sociologiques, de transformer les corps, de mélanger les extases et les désirs. Le cinéma ne fait d'ailleurs que ça, ré-agencer le monde et le transformer.

Police fédérale est au cœur d'un cinéma des années 1970-1980-1990 inoubliable pour sa foi en la fiction, dans sa manière exquise de faire jouir le spectateur, ce qui revient à lui déclencher des spasmes et des contorsions. Quelque chose qui va au-delà du pensable. Dans la scène d'ouverture, on se sent pris d'un trouble inouï, un sentiment indicible qu'on ne peut pas décortiquer. La musique, les couleurs, le cadrage, le mouvement font que quelque chose se passe en nous, pas seulement sur l'écran. Ce cinéma libre et volontairement pop, sucré et plein de petites manières, fait songer aux films des frères Safdie, qui s'en inspirent très largement, avec sa bande son planante et enivrante, ses courses poursuites, l'épuisement des corps. Un cinéma coloré par ailleurs, tant les plans se succèdent à un rythme colorimétrique bombardant. Du rouge, du bleu, du vert, du jaune. Ces balais colorés racontent la volonté de dire le monde et la diversité des émotions. Dans le cinéma contemporain, le gris et le noir sont les teintes dominantes. Au contraire, dans les années 1970, 1980 et 1990, ce sont les couleurs qui dominent le jeu. On se rappelle forcément les couleurs criardes et obsédantes de certains films de Brian De Palma, que ce soit *Obsession* (1975), *Blow Out* (1980) ou *Body Double* (1984). Cet attrait de la couleur dynamise le montage. Au-delà du simple effet de cinéma, c'est aussi pour De Palma, Friedkin ou les autres, la possibilité d'engendrer une ou des textures, qui sédimentent visuellement leurs films et leur offrent une identité plastique mais aussi un « esprit », soit une manière de voir la société et ses attributs.

Police fédérale, réalisé avec seulement six millions de dollars, n'est pas tant un véritable thriller qu'un film de transe, dans lequel les énergies sont plurielles et se déploient à l'infini. C'est ce mélange qui crée l'électricité d'ensemble, une sorte de magma qui entraîne le spectateur dans sa lave. C'est en cela que le film reste un monument d'étrangeté et de folie mentale. Le grand final dans les flammes est autant une manière de clôturer en chaleur le récit, de terminer par un feu d'artifices visuel, que de libérer une autre énergie. Celle de la destruction et de la désintégration. Le feu étant une autre phase de l'érotisme à l'œuvre dans le récit, comme si le désir sexuel non assouvi entraînait la consommation.

Pour raconter la beauté de ce film entêtant, qui confectionne un réseau énergétique saisissant (énergies corporelles, mentales, sexuelles, temporelles), il fallait bien réunir plusieurs textes, tous analytiques mais qui s'appuient sur des éléments objectifs du film. Il n'y a pas d'exégèse sans un minimum d'objectivité. Dans un premier temps, un texte signé Jean-Sébastien Massart, qui dit le contexte

dans lequel le film de Friedkin a été tourné, et son originalité par rapport aux productions de l'époque. Puis, un portrait par Loris Hantzis du personnage d'Eric Masters (Dafoe) qui se demandera si au fond Masters n'est pas le miroir de son cinéaste. Ensuite, Noémie Luciani tentera d'expliquer la place du spectateur dans l'œuvre, bien plus avide de jouer le chasseur que l'enquêteur. On empruntera également le couloir des faux monnayeurs avec Nicolas Tello, à savoir comment Los Angeles devient une figure centrale de la duplication et du dévoiement des valeurs. Enfin, Alexandre Jourdain égrainera les motifs du film en tant qu'attributs d'un gouffre baudelairien ainsi qu'une analyse de Pascal Françaix autour de la masculinité. Ces six textes ont pour volonté, non pas de raconter le film dans son intégralité, mais d'égrainer des motifs, des compréhensions diverses. Il n'est jamais évident, pour ne pas dire impossible, de tout dire sur les chefs-d'œuvre, encore moins de leur donner une analyse définitive. Alors, il faut creuser, chercher, sillonner, débattre, avancer, se tromper – des axes de réflexion pour vous donner envie de prolonger le film après son visionnage.

REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS



**CHANCE VS MASTERS
OU LE FAKE DANS
POLICE FÉDÉRALE,
LOS ANGELES**
PAR JEAN-SÉBASTIEN MASSART

**REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

« *I do not believe in a fate that will fall on us no matter what we do. I do believe in a fate that will fall on us if we do nothing. So, with all the creative energy at our command, let us begin an era of national renewal. Let us renew our determination, our courage, and our strength. And let us renew our faith and our hope. We have every right to dream heroic dreams. Those who say that we're in a time when there are no heroes, they just don't know where to look*¹. »

Ronald Reagan, discours d'investiture (Washington, 20 janvier 1981)

La célébration qui a accompagné, en janvier 2017, la ressortie en salles de *Police fédérale*, *Los Angeles* pose aujourd'hui le polar de William Friedkin comme l'un des sommets de sa carrière. Cette réévaluation, qui s'est fait progressivement (tout comme celle de *Sorcerer*, grand film maudit longtemps cantonné au circuit des vidéo-clubs, avant son retour à la Cinémathèque française, en 2013), a définitivement inversé les curseurs du jugement esthétique. L'échec industriel de la sortie en salles est considéré rétrospectivement comme la preuve de la valeur artistique du film, la froideur de la réception critique immédiate est interprétée comme une méprise, voire comme une erreur de jugement. On ne voit plus le film que selon la stature qu'il a acquise pour nous, cinéphiles, on fait fi de la part de doute qui a présidé à sa conception pour le soumettre à la perspective de l'œuvre totale.

Présenté au public français en 1986 au festival du film policier de Cognac, *Police fédérale* était pourtant loin de soulever l'enthousiasme : il ne remportait qu'un modeste prix du public. Dans l'un des rares textes élogieux consacrés au film, Nicolas Boukhrief le situait « à mi-chemin entre le déchaînement du clip et la sauvagerie froide et rituelle d'un film de samouraïs² ». Point de vue très juste, qui a le mérite de repérer immédiatement les forces contraires qui travaillent le film : d'un côté, une dynamique de l'action exposée dès le prologue, qui décrit la réussite d'une mission de protection du président des États-Unis conduite par Richard Chance et son coéquipier Jim Hart ; de l'autre, une structure dramaturgique qui fonctionne sur l'idée de réseau, privilégie l'affrontement à distance et s'appuie beaucoup sur l'impassibilité de Willem Dafoe, qui incarne Masters, un artiste reconverti dans le commerce de faux billets. À l'image de ses deux protagonistes, *Police fédérale* est un film coupé en deux, vers lequel

1. « Je ne crois pas à un destin qui nous tomberait dessus quoi qu'on fasse. Je crois à un destin qui nous tombe dessus si on ne fait rien. Donc, avec toute l'énergie créatrice à notre disposition, inaugurons une ère de renouveau national. Renouvelons notre détermination, notre courage et notre force. Et renouvelons notre foi et notre espérance. Nous avons parfaitement le droit de faire des rêves héroïques. Ceux qui disent que nous vivons une époque sans héros ne savent juste pas où les chercher. »

2. Nicolas Boukhrief, *Starfix* n° 37, juin 1986.

convergent à la fois les effets purement spectaculaires de l'*actioner*³ (le côté Chance) et des thématiques plus abstraites, liées au pouvoir économique, à la transaction et l'échange (le côté Masters). En rapportant le film à la situation de Friedkin au milieu des années 1980, on peut aussi le décrire comme une œuvre de compromis, faisant indéniablement certaines concessions à l'esthétique du cinéma d'action industriel : héros de l'action, Chance se pose comme l'archétype du *hard-boiled cop*, figure déclinée quelques années plus tard, avec plus de distance et d'humour, dans les trois premiers *Die Hard* (John McTiernan, 1988-1995). Mais le côté obsessionnel de la traque de Masters, la dérive progressive de l'enquête rattachent aussi *Police fédérale* aux problématiques du cinéma des années 1970 : ambiguïté et réversibilité du héros, paranoïa, psychose.

En regardant de plus près la période qui va de 1977 (*Sorcerer*) à 1986 (*Police fédérale*), on constate que Friedkin n'arrive pas à se remettre en marche. Un critique influent de *Los Angeles Times*, Charles Champlin, avait ouvert sa critique de *Sorcerer* par la phrase suivante : « Qu'est-ce qui a mal tourné⁴ ? ». La question peut valoir plus largement pour la période qui nous intéresse : comme d'autres auteurs-rois du Nouvel Hollywood (Coppola, De Palma et surtout Cimino), Friedkin a beaucoup de mal à négocier le tournant des années 1970-1980, il ne parvient pas vraiment à relancer sa carrière après l'échec de *Sorcerer*. Au seuil des années 1980, *Cruising* aurait pu marquer un retour en grâce, le film bénéficiait d'un acteur de premier plan (Al Pacino) et d'un scénario intelligent et ambitieux, ouvrant la voie au genre du thriller psychologique vers lequel allait muer le polar des années 1980. Mais plombé par un tournage houleux, boycotté par une bonne partie de la communauté gay, *Cruising* reçoit un accueil tout aussi désastreux que *Sorcerer*.

Dans la première moitié des années 1980, Friedkin a tenté de se refaire la main en réalisant une comédie mineure (*Le Coup du siècle* (*Deal of the Century*, 1983)), il s'est remis à travailler pour la télévision (collaborant pour un épisode, à la série fantastique *La Cinquième Dimension*) a aussi exploré le genre du clip (*Self Control* de Laura Branigan, en 1984). Le projet de *Police fédérale* arrive dans sa carrière comme une opportunité rêvée : c'est un film pour lequel il voit grand, il s'entoure d'un chef opérateur en vue (Robby Müller, qui a éclairé *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984)), réécrit largement le roman de Gerald Petievich (un ancien membre des services de renseignements américains reconverti dans la littérature policière) et tente, sous l'impulsion de son producteur Irv Levin, un morceau de bravoure comparable à la scène de course-poursuite de *French Connection* (*The French Connection*, 1971). Toute cette ambition ne fait pourtant pas de *Police*

3. Film d'action.

4. Charles Champlin, in William Friedkin, *Friedkin Connection, Les Mémoires d'un cinéaste de légende*, 2014, Paris, La Martinière, p. 451.

fédérale un succès commercial. L'estime qu'on lui porte aujourd'hui pourrait presque paraître démesurée aux yeux d'un historien du cinéma qui essaierait de retracer l'esthétique du genre policier dans les années 1980. Le film n'entre en effet dans aucune case : ni celle du thriller psychologique qui s'intéresse aux ambiguïtés morales et sexuelles de l'enquêteur/ou du flic (*La Corde raide* (*Tightrope*, Richard Tuggle, 1984), *Le Sixième Sens* (*Manhunter*, Michael Mann, 1986), *Blue Steel* (Kathryn Bigelow, 1989)), ni celle du néo-noir qui renégocie l'héritage du cinéma classique en le tirant vers le poisseux et le glauque (*Blood Simple* (*Sang pour sang*, Joel et Ethan Coen, 1984), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986)) ou retravaille la figure de la femme fatale à l'aune des théories féministes (*Liaison fatale* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1986), *Mélodie pour un meurtre* (*Sea of Love*, Harold Becker, 1989)). *Police fédérale* s'apparente plutôt au genre très populaire du *buddy-cop movie*, porté alors par le succès de *Miami Vice* (*Deux Flics à Miami*), diffusé sur NBC entre 1984 et 1989. Le style visuel de la série produite par Michael Mann se retrouve dans le générique de *Police fédérale* : les plans s'enchaînent frénétiquement, ils semblent se caler sur la musique de Wang Chung, qui donne le *tempo* du film, c'est son côté « clip », justement repéré par Nicolas Boukhrief. Les couleurs du lettrage (vert et rouge), l'épaisseur de la police, l'apparition d'un palmier californien à côté du titre placent l'ensemble du film sous le signe de la vulgarité. On se situe exactement à l'opposé de *Cruising*, où dominaient les teintes blafardes, à la limite du noir et blanc. La couleur explose ici de façon tellement insolente que Michael Mann, qui s'affirme déjà comme un grand coloriste dans *Miami Vice*, fera à Friedkin un procès pour plagiat – et lui renverra l'ascenseur en choisissant William Petersen pour son adaptation de *Dragon rouge* de Thomas Harris (*Le Sixième Sens*).

L'anecdote n'aurait aucun intérêt si elle ne disait quelque chose de l'esthétique recherchée par Friedkin : il est clair que *Police fédérale* ne tranche pas avec le style de son époque, qu'il cherche même à faire avec ce style. Au regard des deux seuils que représentent le prologue et le générique, l'horizon du film semble se dessiner avec netteté : il épouse la rhétorique du clip et les codes narratifs d'un cinéma industriel qui a fait de l'action sa préoccupation essentielle. C'est le côté Chance que l'on voit d'abord : la réussite de sa mission l'ancre pleinement dans le triomphalisme des années Reagan, dont la mythologie s'est écrite dès le discours d'investiture de 1981. Reagan a réactivé dès son élection un fantasme d'héroïsme que le cinéma de la décennie précédente avait profondément abîmé, par excès de pessimisme. Dès 1977, l'échec d'un film comme *Sorcerer* apparaît comme une sorte de signal : le public américain a changé, il veut qu'on lui annonce des lendemains qui chantent, qu'on lui raconte le combat du Bien contre le Mal (l'épopée *Star Wars* est lancée en 1977), qu'on lui montre des héros exemplaires,



**ERIC MASTERS,
UN PERSONNAGE
MIROIR D'UN
CINÉASTE EN DOUTE**

PAR LORIS HANTZIS

**REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

Si Eric Masters est l'une des figures du mal les plus fascinantes de sa décennie, c'est aussi parce qu'il fait converger vers lui toutes les ambiguïtés du réalisateur qui le met en scène. À travers cet artiste génial et hypnotique, William Friedkin révèle en effet ses doutes, ses peurs et ses ambitions à l'aube d'un tournant décisif de sa carrière dont il semble parfaitement conscient. Rick Masters agit comme un miroir renvoyant le réalisateur américain à sa propre aliénation au sein de l'industrie cinématographique, tiraillé entre ses aspirations artistiques et la réalité commerciale de ses projets, entre sa croyance en un cinéma radical et sans concession face à un public qui change, le poussant finalement à une analyse presque existentialiste de sa place au sein de l'histoire du cinéma. En enquêtant minutieusement sur le regard que porte Friedkin sur le héros maléfique de *Police fédérale, Los Angeles*, nous pouvons explorer viscéralement les tourments éprouvés par le cinéaste à cette époque, donnant à voir la douloureuse introspection d'un artiste qui, après ce film, ne sera plus jamais le même.

RICK MASTERS, L'ARTISTE TOTAL

Nous découvrons la première peinture de Rick Masters dans un flash rapide. Un visage, rouge, dégrossi par des coups de pinceaux épais et lourds. La palette utilisée déploie différents jaunes, oranges, roses et rouges servant d'arrière plan flou à deux yeux verts qui nous regardent. Quelques plans furtifs donnent alors à voir sa luxueuse propriété qui semble entièrement dédiée à son atelier, véritable caricature de la maison d'artiste bourgeois avec ses immenses baies vitrées, vide de meubles et du confort des gens ordinaires. Cette exposition sommaire suffit pour que le spectateur identifie immédiatement à qui il a à faire, d'autant plus que dans les années 1980, l'artiste ou le vendeur d'art contemporain trouve une place de choix au sein du cinéma. Sans nuance, il est toujours riche, cupide, menteur et criminel dans le *Wall Street* d'Oliver Stone (1987), *Le Flic de Beverly Hills* de Martin Brest (*Beverly Hills Cop*, 1984) et *L'Affaire Chelsea Deardon* d'Ivan Reitman (*Legal Eagles*, 1986) pour ne citer qu'eux. Là, Masters agrafe son œuvre au mur extérieur, cette dernière s'offrant enfin à nous dans son intégralité. La peinture n'est pas abstraite et tend plutôt à esquisser un visage qu'on ne peut que difficilement discerner au milieu des flammes qui le dévorent. Masters y met feu et Friedkin vient alors capter le visage de Willem Dafoe avec l'exact même ratio qu'il avait utilisé pour introduire la peinture. Cadré au niveau du menton et un peu au-dessus des sourcils, son visage s'avance sur un fond flou permettant de mettre en avant les deux lumineux yeux verts de l'acteur. Par cette mise en scène, il devient évident qu'il s'agit là d'un autoportrait.

À rebours, cette séquence incroyable permet d'iconiser le personnage

à plusieurs niveaux. Bien sûr, elle annonce de façon prophétique la mort de Masters qui disparaîtra lui aussi dans les flammes mais surtout, elle permet de l'envelopper d'une aura mystique, ce dernier se montrant donc totalement maître de son destin, choisissant dès les toutes premières minutes du film sa manière de mourir. Si, dans son entretien avec Gilles Boulenger réalisé en 1997, Friedkin disait : « Je crois qu'il existe un plan global qui régit notre existence ainsi que celle de la planète, et qu'il ne nous est pas et ne nous sera jamais révélé. Ce pouvoir est indicible et prend souvent l'apparence du destin », il façonne ici un personnage contredisant totalement cette croyance, faisant d'Eric Masters un être véritablement hors du commun. La fascination de William Friedkin pour ce personnage est pour le moins palpable, cela étant renforcé par l'introduction du héros incarné par William Pertersen, bien moins énigmatique, se conformant à un code éprouvé du cinéma américain de tête brûlée, amateur de sensations fortes et accro à l'adrénaline. Un personnage souvent détestable qu'il n'hésitera d'ailleurs pas à supprimer de façon totalement inattendue, pitoyable, bien loin de la mort christique de Masters.

Dès cette séquence introductive, nous pouvons donc commencer à enquêter sur ce regard fasciné que porte William Friedkin sur son antagoniste. En brûlant sa peinture, Rick Masters se présente comme un artiste total qui n'a aucune ambition commerciale. Il crée pour lui-même, préférant détruire son travail que le soumettre au regard intéressé des marchands d'art. En rejetant totalement cette industrie, il fait preuve d'une sorte d'intégrité absolue. Si cette approche radicale et sans concession de la création artistique est ici poussée à l'extrême, elle renvoie évidemment à celle de William Friedkin lui-même qui s'évertua depuis le début de sa carrière à imposer sa vision tout en gardant un contrôle presque maniaque sur ses films. Connu pour être un véritable bourreau avec ses comédiens, cherchant à retranscrire les situations avec réalisme quitte à risquer sa vie pour l'obtenir, Friedkin semble ici dévoiler une désillusion par rapport à l'acte créateur, laissant entendre que la véritable intégrité artistique n'est possible que lorsqu'elle reste totalement solitaire. La relation conflictuelle du cinéaste avec les studios est connue et répertoriée. Elle est encore plus violente lorsque l'on se rappelle que *L'Exorciste*, peut-être son film le plus malsain, était un film de studio, chose totalement impensable aujourd'hui, rendant les manipulations de *Sorcerer* et *Le Sang du châtiment* (*Rampage*, 1987) plus douloureuses encore pour lui. « Je pensais que la réaction du public valait mille fois celle de n'importe quel cadre, et que tout ce que ces types désiraient, c'était laisser leur marque sur le film, comme un chien qui pisse sur un arbre ». Par ce geste, Rick Masters se libère de l'interventionnisme d'autrui, donnant naissance à une œuvre qui est le résultat direct de son inspiration artistique, jamais parasitée par les regards

extérieurs. Sa peinture reste à tout jamais intacte et pure, quelque chose qui, après les expériences de Friedkin avec la censure et les remontages de ses films, devait lui apparaître comme un véritable fantôme.

Par cet acte destructeur, Masters se libère aussi de la vulnérabilité inhérente à l'acte créatif qui oblige l'artiste à exposer son intimité au public et à la critique. S'il imagine *Sorcerer* comme son Grand Œuvre, promettant sereinement à ses producteurs que son succès sera plus retentissant que celui de *L'Exorciste*, il n'en sera rien. Pire, les critiques se dirigeront plus sur lui que sur le film lui-même, condamnant avec virulence son égocentrisme. L'accueil de *Cruising* finira de fortifier cette aliénation avec le public et la critique américaine. Hué lors de sa première projection, Friedkin rapporte : « Les gens étaient choqués, énervés, dégoûtés. Les questions des journalistes étaient hostiles, du genre : "Mais pourquoi avez-vous fait un film comme ça ?" ». Plus qu'une aliénation par rapport à la critique, Friedkin observe un changement dans ce qu'il aime à appeler le « *Zeitgeist* » : « C'était le début de l'ère Reagan, le début de la période "*Morning in America*" où les gens voulaient se sentir bien. Les films ambigus que je révérais et ceux que je réalisais étaient en train de passer de mode. Le changement s'opéra rapidement. *Rocky* et *La Guerre des étoiles* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), suivis des *Aventuriers de l'Arche Perdue* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) et de *Rencontres du troisième type* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) définirent la nouvelle norme hollywoodienne. Les spectateurs voulaient être rassurés, ils voulaient des super-héros, pas de l'ambiguïté. »

Les doutes et la désillusion du réalisateur se concrétisent parfaitement dans le geste de Rick Masters : finalement, peut-être vaut-il mieux détruire ses œuvres pour les garder intactes et ne jamais se rendre vulnérable face à une industrie de plus en plus interventionniste et un public aux goûts qui lui sont alors parfaitement impossibles à prédire. Dos au mur après ces échecs à répétition, Friedkin révèle dans ses mémoires que *Police fédérale*, *Los Angeles* fait suite à une longue introspection quant à la place qu'il tient et tiendra dans l'Histoire du cinéma (il a à ce moment tout de même réalisé quinze films). Grand cinéphile, le cinéaste développe en effet un rapport d'humilité presque maladif, en tout cas problématique, avec les grands maîtres qui ont bâti sa cinéphilie. C'est notamment en découvrant *Citizen Kane* que le jeune William Friedkin comprend que le cinéma peut avoir la complexité d'un roman et la beauté d'un morceau de Beethoven. Dans son entretien avec Nicolas Winding Refn, il emploie d'ailleurs le terme de « Graal » pour définir le film d'Orson Welles, rappelant le récent commentaire de Woody Allen, réalisateur qu'il admire par ailleurs : « À chaque fois que je m'attelle à un nouveau projet, chez moi, devant ma machine à écrire,

REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

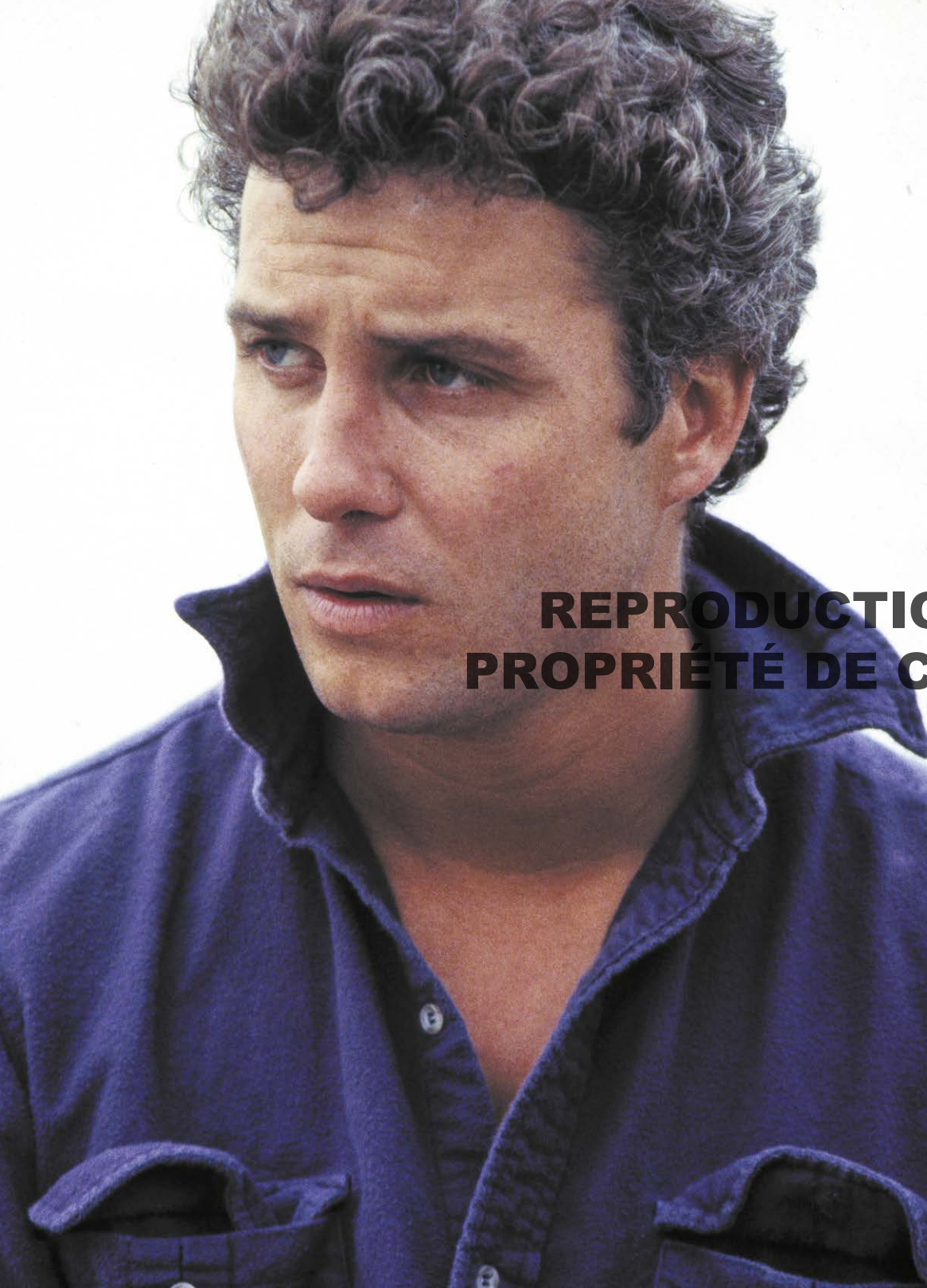


**REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

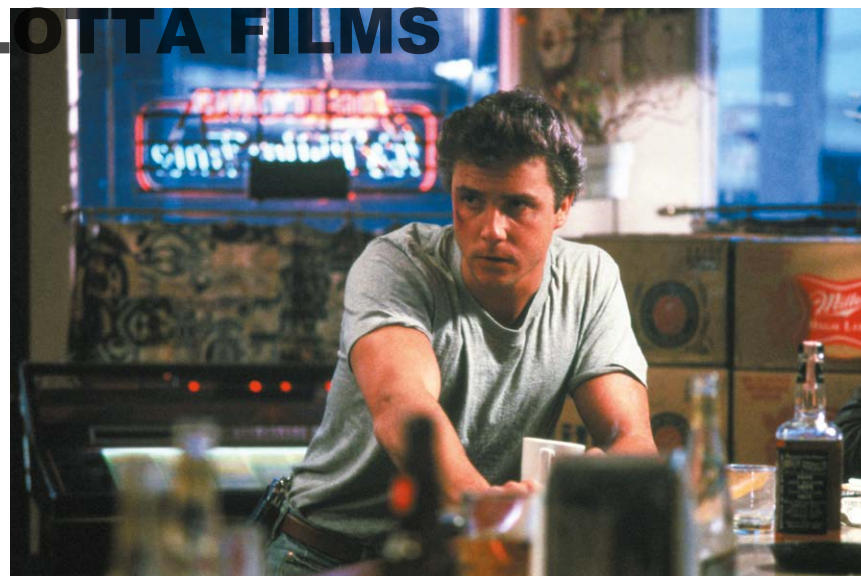


**REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**



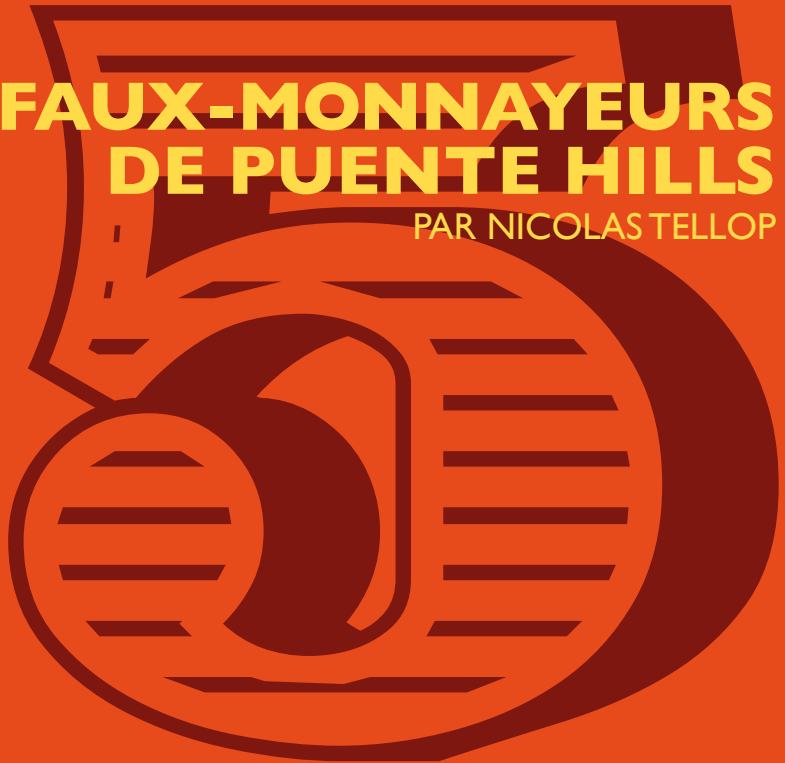


**REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**



LES FAUX-MONNAYEURS DE PUENTE HILLS

PAR NICOLAS TELLOP



REPRODUCTION INTERDITE
PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

« Je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'Athalie, que Tartuffe ou que Cinna. »

« Ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ?
- Eh bien ! Je n'en sais rien, dit Édouard. »

André Gide, *Les Faux-monnayeurs*

« *Is it the same guy?*
- *It's two different guys. It's two Chevys.*
- *What the hell is going on? Who the fuck are these guys?*¹ »

Richard Chance et John Vukovich

Dans son autobiographie, au début du chapitre consacré à *Police fédérale, Los Angeles*, William Friedkin dit l'essentiel de ce qu'il y a dire sur son film : « Gerry Petievich avait été un agent secret pendant dix-neuf ans : on lui avait assigné des missions variées allant de la protection du président des États-Unis à chaque fois qu'il se trouvait à Los Angeles jusqu'à la traque, dans des quartiers dangereux, de faux-monnayeurs fabriquant de mauvaises contrefaçons de billets de vingt dollars ou bien des fausses cartes de crédit. Il avait raconté ses expériences sous la forme de fiction dans un roman intitulé *To Live and Die in L.A.*, qui est bourré de personnages bien campés comme l'agent secret Richard Chance, un "chien fou" incontrôlable dont l'obsession est de piéger Rick Masters, le faux-monnayeur qui a tué son coéquipier. Il y a aussi John Vukovich, un agent plus jeune qui se joint à lui dans le plan qu'il met en place pour arrêter Masters.² »

Pour quiconque a vu *Police fédérale, Los Angeles*, il ne fait aucun doute que Friedkin raconte ici les grandes lignes de son film, sans même en omettre le prologue (consacré à la protection du président). Pourtant, à y regarder de plus près, il ne fait rien de tel. Il expose certes le cœur de l'action (le démantèlement d'un trafic de fausse-monnaie), le nom des personnages principaux et leur caractéristique, et malgré cela ce n'est pas de son long-métrage dont il parle, mais de la carrière et du roman de l'agent Petievich. Ce n'est pas surprenant, puisque le film est adapté de ce roman, que Petievich est impliqué dans le tournage au point d'en être le conseiller technique, et que le titre américain est identique à celui du livre : *To Live and Die in L.A.* Dans ces conditions, les deux se confondent : parler de l'un, c'est parler de l'autre. Mais c'est justement cette confusion qui teinte les

1. « - C'est le même ?

- C'est deux autres gars. Y a deux Chevrolet.

- Qu'est-ce qui se passe ? C'est qui, ces gars ? »

2. William Friedkin, *Friedkin Connection, Les Mémoires d'un cinéaste de légende*, Paris, Points, 2017, p. 489.

propos d'une certaine étrangeté. Il est en effet curieux de constater, en relisant ces quelques phrases, que Friedkin semble faire comme si son film n'existait pas ou qu'il avait été oublié, éclipsé. C'est manifestement ce qu'il évoque, et tout le monde est prêt à le reconnaître – mais si *Police fédérale, Los Angeles* n'avait pas été réalisé, ou qu'il n'en avait même jamais été question, les mots du metteur du scène pourraient rester tels quels et sans la moindre incidence. On sait bien qu'il s'agit de son film, désigné comme en une espèce de métonymie – ou plutôt on croit le savoir, car en l'absence de son expression claire et précise, force est d'admettre que Friedkin n'en parle jamais ouvertement. Il évoque la vie d'un auteur et son œuvre, et la suite est implicite seulement pour qui sait que Friedkin a réalisé un film racontant précisément cette histoire. Dans les lignes qui suivent, il a recours à une tout aussi curieuse ellipse : « Obsession, paranoïa, trahisons, frontière ténue entre le policier et le criminel : il y avait là tous les éléments du film noir classique. Je n'aurais jamais pu tourner ce film pour un grand studio [...] »³ » Du film noir (il parle du genre et non d'un titre en particulier), il passe à « ce film » comme s'il l'avait déjà identifié auparavant, alors que cela n'a pas été le cas (sauf si l'on prend en compte l'intitulé du chapitre). À aucun moment, par exemple, il ne dit qu'il a voulu faire « un » film inspiré de ce livre, ou que cette histoire est devenue celle de « son » film, mais il tire de nulle part « ce » film. Alors qu'auparavant le long-métrage paraissait à peine exister, Friedkin continue maintenant comme s'il n'avait jamais parlé d'autre chose.

Sans doute ergote-t-on inutilement, peut-être n'est-ce significatif de rien, à coup sûr ce n'est qu'une caractéristique de l'écriture américaine, typiquement elliptique. Mais il se dégage un sentiment troublant à la lecture de cet exposé si simple, si limpide, si précis, mais qui omet l'essentiel : désigner le film en question, l'introduire, faire le lien entre l'inspiration d'origine et son appropriation. Quelques lignes plus loin, Friedkin expédie en une phrase son travail d'écriture : « J'ai acquis les droits du bouquin de Petievich et, inspiré par sa narration finement ciselée, ses dialogues laconiques et les pitreries azimuthées de ses agents secrets anticonformistes, j'ai écrit un scénario en trois semaines.⁴ » Il ne revient pas sur l'histoire, à propos de laquelle tout semble avoir déjà été dit, mais il parle encore de son film par le prisme du livre – au point de suggérer que le style de Petievich possédait déjà les particularités d'une écriture cinématographique. Ainsi, même en s'attribuant une part dans la paternité du long-métrage, il en minimise la portée et incite à ne voir *Police fédérale, Los Angeles* que dans la perspective de son adaptation, ou presque. Cette (ré)écriture ne vient finalement que renforcer le paradoxe à l'œuvre dans les premières lignes du chapitre, dans lesquelles Friedkin décrit le travail d'un autre que l'on reconnaît comme le sien – ou le sien qu'il

3. *Ibid.*

4. *Op. cit.*, p. 490.

identifie comme celui d'un autre. Il y a là un effet de transparence – non pas celle de la vérité toute nue, qui ne laisse filtrer aucune incertitude, mais celle du simulacre qui rend indiscernable le contour des choses. Il parle de son film sans en parler – et quand enfin il en parle, c'est pour mieux parler de l'autre : de Petievich et de son livre. Le film est réduit à une présence fantomatique dans le discours, dédoublée, présente mais absente. Qu'elle soit intentionnelle ou pas, cette allusion spectrale dit beaucoup de *Police fédérale, Los Angeles*, qui est en réalité un film de fantômes.

Quand Friedkin parle de Petievich et du livre qu'il a écrit à partir de sa vie, il met en évidence un détail n'ayant qu'un rapport secondaire avec l'action de son film : le dédoublement entre la réalité et l'imaginaire. « Il avait raconté ses expériences sous la forme de fiction dans un roman intitulé *To Live and Die in L.A.* », explique-t-il. Cette dualité expérience-fiction est également décelable aux moments où se tisse la narration du film : côté expériences, il présente d'abord Petievich et précise son rôle dans la protection du président ainsi que dans la lutte contre les faussaires ; côté fiction, il esquisse l'hybris vengeresque de Chance à l'égard de Masters. Ainsi, si le livre est bâti sur la frontière équivoque entre réalité et romanesque, le film accentue encore un peu plus cette ambiguïté puisqu'il inclut dans son prologue un épisode rattaché à l'expérience de Petievich et non à la geste de Chance. C'est là « ce » film que décrit Friedkin au début de son chapitre sur *Police fédérale, Los Angeles* : pas seulement un film noir classique, mais un film sur Chance et sur Petievich, un film sur un personnage et son modèle, un film sur le devenir fictif de l'expérience. Autant l'agent romance la réalité, autant Friedkin semble présenter son film comme un laboratoire expérimentant l'hétérogénéité entre la fiction et la réalité. Il ne se contente pas de reconstruire fictivement l'expérience vécue, comme c'est le cas du roman, mais il conçoit la fiction comme lieu de cohabitation entre une réalité et son imaginaire. Autrement dit, il fait de *Police fédérale, Los Angeles* un film non pas inspiré de faits réels, pas plus que d'un roman, mais un film consacré à explorer la zone d'ombre à la démarcation entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. C'est sans doute la raison pour laquelle les premières lignes du chapitre de son autobiographie sont si floues quand elles décrivent le film sans l'évoquer, quand le lecteur le devine sans qu'on le lui montre, quand Friedkin parle soudainement de « ce » film alors qu'en réalité il a désigné autre chose. Il ne faisait justement qu'avouer la nature autre de son travail – qui raconte tout autre chose que ce qu'on a cru reconnaître. Le sujet de son film, tel qu'il est énoncé ici, cristallisé dans la symbiose entre les parcours de Petievich et Chance, s'intéresse aux rapports entre le vrai et le faux – il s'interroge sur la notion d'authenticité.