

Avant *There Will Be Blood* et *Licorice Pizza*



FESTIVAL DE CANNES
PRIX DE LA MISE EN SCÈNE 2002



ADAM SANDLER EMILY WATSON PHILIP SEYMOUR HOFFMAN LUIS GUZMÁN

PUNCH-DRUNK LOVE

Écrit et réalisé par
PAUL THOMAS ANDERSON

REVOLUTION STUDIOS / NEW LINE CINEMA PRÉSENTENT PUNCH-DRUNK LOVE PRODUIT PAR JOANNE SELLAR DANIEL LUIPI PAUL THOMAS ANDERSON ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR PAUL THOMAS ANDERSON PHOTOGRAPHE ROBERT ELSWITT DÉCORIS WILLIAM ARNOLD MUSIQUE JON BRON
MONTAGE LESLIE JONES CHIFFRONS JEREMY BLAKE COSTUMES MARK BRIDGES PRODUCTION JOANNE SELLAR / GHOLLARDI FILM CO. DISTRIBUÉ PAR CINE SORBONNE WWW.PATHOMTHEORIE.FR CINESORBONNEFRANCE.FR AVEC LE CONCOURS DU CNC VISA LIBRE 04 2012 REVOLUTION TOUTS DROITS RÉSERVÉS

ciné sorbonne



iffockuptibles

VERSION NUMÉRIQUE RESTAURÉE

PARK CIRCUS

REVOLUTION STUDIOS

NEW LINE CINEMA

Barry, un entrepreneur étouffé depuis tout petit par ses sept sœurs, sent un souffle nouveau lorsque la collègue d'une d'entre elles, Lena, vient à sa rencontre. Mais, au même moment, une *call-girl*, qu'il avait appelée pour essayer d'échapper à sa solitude, le piège. Pour la première fois, il va prendre sa vie en main...

PAUL THOMAS ANDERSON, L'ENFANT TERRIBLE

Garçon turbulent dans une fratrie de neuf enfants, Paul Thomas Anderson a décidé à 12 ans qu'il allait devenir cinéaste. Quand il intègre l'Université de New York, il se rend compte que les frais de scolarité équivalent à un budget de court-métrage. Qu'à cela ne tienne, il quitte la fac, remplit ses poches hasardeusement en jouant une partie de cet argent au casino, et va tourner *Cigarettes & Coffee*, remarqué à Sundance en 1993 par Rysler Entertainment. Le début rêvé de toute carrière, puisque cette maison de production lui propose de « convertir » le film en un premier long-métrage. Une histoire de filiation et de ludomanie, *Hard Eight* sort ainsi en 1996, avec Philip Baker Hall, John C. Reilly, Gwyneth Paltrow et Samuel L. Jackson.

Un an plus tard, Mark Wahlberg, Julianne Moore, Heather Graham et Burt Reynolds, crèvent l'écran dans *Boogie Nights*. Un film choral sur la gloire et la décadence du milieu pornographique des années 70. Un film idéalement romantique, ce romantisme que Victor Hugo définissait comme « l'union du type grotesque au type sublime », de laquelle « naît le génie moderne⁽¹⁾ ».

Le génie moderne se confirme en 1999, avec le second film choral d'Anderson, l'immense *Magnolia*, qui par sa durée, son formalisme, ses thèmes, défiait toute mesure et tout excès. Philip Baker Hall, Julianne Moore, Philip Seymour Hoffman, John C. Reilly et William H. Macy

collaborent de nouveau avec le réalisateur. Ce dernier offrait à Tom Cruise un de ses rôles les plus puissants : fils d'un Jason Robards mourant avec lequel il tient une relation torturante, il incarne un gourou halluciné, adoré et tragique. Les mêmes gourous fascinants que les spectateurs retrouveront en 2007 dans *There Will Be Blood* (Oscar du meilleur acteur pour Daniel Day-Lewis) et en 2011 dans le glaçant *The Master*, terrible immersion dans une secte de l'après-guerre américain. Ce thème reviendra de manière plus diffuse – esthétique du psychédélisme oblige – en 2014, dans l'enivrante fresque des années 60 californiennes, *Inherent Vice*, adapté de l'inadaptable roman de Thomas Pynchon.

Les succès publics exceptionnels de ses deux derniers films, *Phantom Thread* (2017) et *Licorice Pizza* (2022), ont démontré la créativité d'un cinéaste à l'affût des envies et des besoins des jeunes générations, qui n'a jamais cessé de s'exposer et de se réinventer, à tel point que son audace est toujours comparée à celle de son cher ami, Quentin Tarantino.

Mais dans cette carrière fulgurante, un film semble – et fort injustement – quelque peu oublié. Un film qui, à première vue, délaisse le tragique inhérent aux films de « P.T.A. ». En 2002, l'année de son mariage, le cinéaste tourne une comédie sentimentale des plus complexes et complexées, des plus terribles et loufoques, des plus drôles, car révélatrice de l'anxiété contemporaine.



PUNCH-DRUNK LOVE, AMOUR EN TERRE SURMODERNE

Il est tentant de voir dans le quatrième long-métrage de Paul Thomas Anderson, un film léger qui aurait donné un souffle rafraîchissant à sa filmographie anxieuse et nerveuse.

Entre les épiques *Magnolia* et *There Will Be Blood*, une *love-story* mignonne d'une heure trente, à Los Angeles, avec l'acteur le moins dramatique de sa génération – Adam Sandler –, un petit piano, et des baisers en silhouette : la recette parfaite pour une comédie romantique américaine. Mais si le film marqua tant les esprits à sa sortie, jusqu'à se voir attribuer le prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 2002 par le jury présidé par David Lynch, ce n'est pas du fait de l'excès (fantasmé) de mignonneur que le film dégage. Mais plutôt, peut-être, de l'empathie provoquée par la vue d'un monde sans repère, si étrange, et pour autant si familier, dans lequel personnages et spectateurs ne peuvent qu'être désorientés.

Visuellement, rien ne nous indique où se passe l'action. On sait qu'on est à Los Angeles car les personnages le disent, mais l'intrigue pourrait se dérouler dans n'importe quelle autre ville un tant soit peu « modernisée ». Au lieu des palmiers et des plages par lesquelles on reconnaît habituellement la Cité des Anges, on ne trouve que des garages et des autoroutes, systématiquement qualifiés dans le scénario comme des « *non-descript places* » : des endroits non-décrits. Les appartements n'ont rien à voir avec les maisons qu'un spectateur familier avec les classiques hollywoodiens – films qui ont façonné la ville – pourrait s'attendre à voir. Ces appartements sont des lieux utilitaires, qui n'ont en leur sein rien de plus que le strict nécessaire.

En s'éloignant des images convenues de sa ville natale, le cinéaste montre sa volonté de dépeindre le malaise que crée chez les personnages des lieux quotidiens dénués de toute attache historique et anthropologique.

Aussi, *Punch-Drunk Love* pourrait être regardé comme une histoire d'amour surmoderne, si l'on se fie à la définition que Marc Augé donne de la « surmodernité » : « productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques^[2] »...

Par conséquent, l'absurde qui intervient dans le film se différencie de celui d'un auteur comme Buñuel, par exemple, en cela qu'il ne dénote pas avec le monde qui l'entoure, il n'étonne pas ; il est totalement justifié (ce qui est assez paradoxal pour de l'absurde) par le cadre spatio-temporel. À cause de ce « décor naturel », ressenti comme artificiel, il n'est pas anormal de voir Adam Sandler vendre des ventouses pour toilettes d'hôtel ; il n'est pas anormal de découvrir Emily Watson dans une voiture sans plaque d'immatriculation ; il est encore moins anormal de voir Philip Seymour Hoffman en vendeur de matelas à la tête d'un petit réseau de téléphone rose.

Par ailleurs, il est tout aussi naturel, pour les personnages comme pour les spectateurs, que la majorité des échanges verbaux passent par des appels téléphoniques.

Le choc sémantique n'apparaît qu'à posteriori, que lorsqu'on s'interroge sur ce qu'on vient de voir, et qu'on l'exprime. Or, le rythme de l'ère surmoderne, embrassée donc par le film, ne laisse pas le temps à l'introspection. Il est effréné, écrasé, « épuisé », pour reprendre le qualificatif que Gilles Deleuze attribue à Samuel Beckett. Dans le film, à plusieurs moments insoupçonnés, des couches de couleurs abstraites (œuvres peintes par l'artiste Jeremy Blake) remplacent l'action ; c'est précisément ce dont parle Deleuze : l'image est si épuisée qu'elle disparaît « au profit des états indéfinis de pures couleurs⁽³⁾ ».

Il n'y a pas que Los Angeles qui dérange par la manière dont la ville est présentée. De l'État de l'Utah, par exemple, où est située l'entreprise de téléphone rose, on ne voit que le magasin de matelas et son parking. Parallèlement, le métier de Lena consiste à voyager constamment – voyager pour le travail, ce qui revient à dire qu'elle ne visite pas réellement les pays, mais qu'elle les adapte à la vision que son travail impose. Un travail, qui en outre, est incompréhensiblement caractérisé. Dans le film, elle s'envole à Hawaï ; l'île est définie en contraste avec les *non-descript* Los Angeles et Utah. Le spectateur reconnaît ce qu'il a déjà vu maintes et maintes fois dans d'autres films et publicités : couchers de soleil, carnaval dans les rues, lanternes et ombrelles à cocktails. Le pays est réduit au cliché touristique, idyllique, paradisiaque, qu'il est devenu, principalement par la voie du cinéma, et qu'on rencontre énormément dans les comédies romantiques de cette période, ce genre que Anderson s'efforce, manifestement, de pervertir. Lena et Barry logent dans un hôtel fabriqué pour les visiteurs, où la culture locale est effacée au-delà du spectacle à destination des passants, qui n'y prêtent aucunement attention par ailleurs. L'État d'Hawaï est utilisé pour ce qu'il est devenu dans les esprits, un papier-peint décoratif exotique, un espace « où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment⁽⁴⁾ ».

Ce qui est singulier dans *Punch-Drunk Love*, c'est que même dans ce paradis artificiel, les personnages semblent déphasés : l'amour, dans cette île où les possibilités de découvertes sont infinies, se consume dans l'étroitesse d'une chambre d'hôtel. On ne touche pas aux cocktails qu'on a commandés. On ne prête pas attention au spectacle. Pendant le festival, Barry passe des coups de téléphone. Lena, elle, est dans sa chambre...

Les personnages sont totalement accablés par leur époque, quasi-invisibilisés et définis principalement par des données : le plan-séquence s'éternisant sur Barry au téléphone, changeant de nom et donnant une série de numéros (d'adresse postale, de carte bleue, de sécurité sociale...) pendant plus d'une minute à la *call-girl*, est assez significatif à cet égard. Le langage s'épuise dans des chiffres, abstraits, pendant que la communication se heurte à ses propres limites : Dean, « l'homme matelas », semble incapable de parler au téléphone sans demander à ses interlocuteurs de « la fermer ». Les insultes, et, à plus forte raison, la violence, font partie intégrante du rapport qu'entretiennent les gens entre eux : on garde en tête l'assez extraordinaire et hilarante phrase que dit une des sept sœurs à Barry au téléphone : lorsque celui-ci dit qu'il « papote » (« *chat* ») avec ses clients, elle s'offusque de ce mot si incongru, et raccroche méchamment : « Tu peux retourner papoter avec tes précieux clients, espèce de papoteur bidon de merde⁽⁵⁾ ».





On pourrait également évoquer longuement l'agression physique de Barry par les quatre frères blonds au service de Dean, les moqueries des sœurs, ou encore la désincarnation de la relation sexuelle par le biais du téléphone rose, qui la transforme d'abord en une sorte de conversation sans aucune portée, avant de devenir une arnaque dangereuse.

Mais ce qui est assez fulgurant dans la mise en scène de Paul Thomas Anderson, c'est qu'elle arrive à faire naître de ces non-lieux, fondamentalement dépourvus d'âme, et de cette violence inhumaine, une lueur de bonheur.

Dans le couloir de ce même hôtel hawaïen, qui ressemble à tous les couloirs d'hôtels du monde, une fermeture à l'iris, figure esthétique désuète et dépassée par excellence, vient enfermer dans un cercle les mains amoureuses qui s'entrelacent. Barry est représenté en costume bleu, lui aussi incompatible avec son environnement. Le démesuré format Scope, utilisé à partir des années 50 pour des fresques grandioses, semble inapproprié

pour *sauvegarder* (garder en sécurité) l'intime. La musique, qui dans les scènes d'angoisse, devient presque de la musique concrète, se transforme dans les moments de tendresse en une bande-son de films classiques, souvent accompagnée de mouvements de caméra un peu démodés et de faux-raccords volontaires.

C'est, semble-t-il, de ce déséquilibre entre une époque surmoderne et une mise en scène au classicisme exagéré et manifeste, que Paul Thomas Anderson arrive à émouvoir. Quand il crée ses personnages, il sait pertinemment que ceux-ci ne sont pas destinés à marquer l'Histoire, mais à être effacés par le cours de celle-ci ; et pourtant, Barry n'arrête pas d'affirmer son individualité, de poser sa personne, en annonçant « *This is Barry* » à quiconque l'appelle au téléphone. Ce qui d'abord peut être perçu comme un automatisme désolant d'un homme absent, devient, petit à petit, une ritournelle attendrissante, accompagnée par ce curieux petit piano, qui n'en est pas vraiment un, l'harmonium, trouvé par hasard, « *out of the blue* » – expression anglaise désignant l'inattendu, et complètement en adéquation avec l'habit de Barry.



Car le hasard tient un rôle primordial dans ce film. De la même manière que le prologue de *Magnolia* commençait par une réflexion sur les coïncidences, tout *Punch-Drunk Love* paraît être une ode à l'inattendu. La promesse du film, celle d'une comédie romantique avec Adam Sandler, n'a vraiment rien de prometteur. Les écrans de cinémas et de télévisions sont bourrés depuis la fin des années 90 par ce genre de films. Tout paraît écrit à l'avance, et on s'attend à ce qu'on nous resservie le même plat incalculablement réchauffé.

Et pourtant, l'inattendu, si purement symbolisé par l'harmonium, vient chambouler le tout, le transcender. L'éminent critique Roger Ebert disait dans son texte sur *Punch-Drunk Love* qu'il se sentait « libéré dans les films dans lesquels il n'a absolument aucune idée de ce qu'il allait advenir⁽⁶⁾ ». La vie des personnages semblait toute tracée avant le début du récit ; quand celui-ci commence, l'inespéré, l'inimaginable, intervient.

Le film, c'est l'inattendu dans la vie des personnages. C'est lui, qui, quand il est « libéré des contraintes de la formule⁽⁷⁾ », les anime, leur permet de devenir des êtres vivants. C'est le film qui, nous touchant dans ce que nous avons de plus naturel – nos sens – nous rappelle à notre humanité.

Si la « maladie des sentiments », propre à Michelangelo Antonioni, était sans doute liée à la modernité, le remède à la maladie de la surmodernité chez Paul Thomas Anderson, semble, justement, résider dans l'expression la plus pure du sentiment. Dans, par exemple, une phrase aussi anodine, aussi simple de beauté, que celle que Lena offre à Barry : « Je vais dîner demain, veux-tu venir avec moi ?⁽⁸⁾ »

⁽¹⁾ Victor Hugo, *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani*, Librairie Ollendorff, 1912, [Volume 23] - Théâtre, tome I, . 7-51.

⁽²⁾ Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, 1992, p. 100.

⁽³⁾ Philippe Mengue, « L'épuisé », *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, sous la direction de Philippe Mengue, Éditions Kimé, 1994, pp. 281-282.

⁽⁴⁾ Marc Augé, op. cit., p. 110.

⁽⁵⁾ « *Then you get to go back to chatting with your precious customers, you phony, chatty, piece of shit.* »

⁽⁶⁾ « *I feel liberated in films where I have absolutely no idea what will happen next* », Roger Ebert, 2002, « *Punch-Drunk Love* », *Chicago Sun-Times*, 18 octobre 2002.

⁽⁷⁾ *Ibid.*, « *The film is exhilarating to watch because Sandler, liberated from the constraints of formula, reveals unexpected depths as an actor. Watching this film, you can imagine him in Dennis Hopper roles.* »

⁽⁸⁾ « *I'm gonna go and eat tomorrow night, do you want to go with me?* »

ADAM SANDLER

«Nous assistons, fascinés, à la transformation d'une chenille en papillon, orchestrée selon une gestuelle qui n'est pas sans rappeler celle de Jacques Tati. Tout autant que dans son travail sur les couleurs, *Punch-Drunk Love* doit sa réussite à la "récupération" de la persona burlesque de son acteur principal, Adam Sandler. Paul Thomas Anderson a eu l'idée de transformer ce comique, auteur et acteur de comédies imbéciles (*Big Daddy*, *Happy Gilmore*) en clown triste, en vrai naïf,

qui a pour seule ressource l'énergie de sa réserve de colère accumulée depuis des années avec autant de soin que ses boîtes de pudding. Ni pastiche de comédie romantique à l'ancienne, ni simple hommage au genre [...], *Punch-Drunk Love* parvient à retrouver, avec ses propres moyens stylistiques, l'entrain de ces comédies de l'âge d'or où mouvements de la caméra et transports amoureux allaient ensemble d'un même pas léger.»

Xavier Lardoux, « Cinéma », *Études*, vol. 398, no. 2, 2003

EMILY WATSON

Née à Londres en 1967, Emily Watson est apparue soudainement sur le devant de la scène en 1996 dans le film *Breaking the Waves* de Lars von Trier, recevant ainsi des éloges et des récompenses pour son portrait émouvant d'une épouse écossaise vierge et dépravée, « à moitié sainte, à moitié clown », selon ses propres mots. Jusque là, elle menait une vie de jeune actrice ordinaire qui a connu une longue période de galère avec des écoles de théâtre abandonnées, de brèves et précaires emplois en tant que secrétaire et serveuse, et deux ans à jouer un petit rôle au théâtre. Après ses

débuts avec Lars von Trier, Emily Watson a été dirigée par Robert Altman, idole de Paul Thomas Anderson, dans *Gosford Park*. Quand *Punch-Drunk Love* commence, son personnage semble hériter du sérieux de ses précédents rôles, à la limite du salut pour le mentalement malade personnage d'Adam Sandler. Mais son immense palette d'actrice fait d'elle un personnage tout aussi malade de la modernité, mais qui, consciente de cette maladie, sait ce qu'elle veut, et sait où réside son bonheur. Dans la simplicité d'une mélodie d'un harmonium trouvé dans la rue.

