Julia
(Erick Zonca, 2008)

Critique

La vie rêvée d'un ange

par Roland Carrée le 06.01.2011

Joie, le Français Erick Zonca – 50 ans et seulement deux longs métrages à son actif – nous revient enfin avec *Julia*, road-movie filmé en Amérique et à l'américaine. C'est dire si le temps a semblé long. Malheureusement (mais avec un bonheur certain), c'est ce même temps qui s'écoule comme une flèche durant la vision du film, rendant la durée de celui-ci (2h20 tout de même) presque dérisoire en regard de la quantité d'événements qui s'y succèdent. Si Zonca a beaucoup de choses à nous dire, c'est qu'il s'en est passé beaucoup, des événements, depuis les huit ans qui séparent *Le Petit Voleur* de *Julia*. Un état des lieux s'impose.

Premièrement, les marginaux sont toujours aussi marginaux. Des deux héroïnes de *La Vie rêvée des anges* (1998), Zonca ne garde que Marie (Natacha Régnier en fille blessée et solitaire, noyant sa rage dans la débauche) pour la transformer, par la grâce de la trop sous-estimée Tilda Swinton, en lointaine cousine de la *Gloria* (1980) de John Cassavetes, dont le nom n'est pas le seul clin d'œil fait au film porté par Gena Rowlands. Comme chez Cassavetes, la caméra portée est de mise, et, dès les premières minutes du film, s'emploie à nous jeter corps et âme dans l'univers totalement décadent de Julia, créature dénuée de toute moralité, qui n'hésite pas à s'envoyer en l'air avec n'importe quel type trouvé au hasard par cette même caméra fouineuse, chercheuse, guetteuse d'appâts. Dans les films de Zonca, la caméra est constamment fixée sur des marginaux : là se situe tout le paradoxe d'un cinéma du centrage sur les acteurs, qui prend appui sur ces derniers (Gena Rowlands, Peter Falk, Seymour Cassel chez Cassavetes, Natacha Régnier, Elodie Bouchez, Nicolas Duvauchelle, Tilda Swinton chez Zonca) alors que son intérêt reviendrait logiquement à les évacuer au profit de corps purement anonymes. À charge donc pour les acteurs de sortir du cadre, de faire exploser les limites de l'écran, bref, de s'échapper vers l'inconnu – au sens propre comme au figuré : ainsi Julia détruit-elle avec sa voiture le mur qui sépare les U.S.A. du Mexique pour fuir la cohorte de flics lancée à ses trousses. La vérité des images vient de ce côté instinctif de la mise en scène, qui semble se décider tandis qu'évoluent sous nos yeux personnages et acteurs – comment dissocier les deux ? Difficile de répondre, mais peut-être est-ce de là que naît cet anonymat des corps. Changement de taille néanmoins : si, à la fin de *La Vie rêvée des anges* et du *Petit Voleur*, les personnages principaux se voyaient, après moult déceptions, relégués à leur rang de simples gens sans importance, Julia, elle s'en sort avec plus de chance, et devient une véritable héroïne, à part entière. C'est l'une des nouveautés du film de Zonca, qui s'achève sur une possible (je dis bien possible) ouverture sur une vie meilleure.

Cette vie meilleure, Julia en fait le sujet d'une des plus belles scènes du film, lorsqu'elle explique à Sam (Aidan Gould), le petit garçon qu'elle a enlevé, les raisons pour lesquelles il est nécessaire pour lui de revoir sa mère (prétexte mensonger inventé par la petite voleuse pour dompter le mioche) : alors que la caméra, posée dans le désert brûlant du sud des U.S.A., semble enfin se calmer et se concentrer sur l'espace en lui-même et non sur ce qui l'occupe ou l'entoure, Julia entame une description extrêmement minutieuse de la mère du garçon, de son apparence physique jusqu'à sa manière de parler, de marcher, de regarder les gens. Lorsqu'elle en arrive à parler de l'amour de cette femme pour ce fils qu'elle n'a presque jamais connu, ce n'est plus le récit de sa vie que nous écoutons, mais de celle de Julia elle-même : une autre Julia, une Julia aimante, qui aurait une vie heureuse, et un enfant avec qui la partager. Une vie sans dangers pour l'enfant... en d'autres termes, une vie de rêve.

C'est le deuxième constat effectué par Zonca, et déjà exploré par Alejandro Gonzáles Inárritu dans son récent *Babel* (2006) : de cette violence des échanges entre les corps, les espaces et les situations, seule une poignée d'êtres humains en sont les véritables victimes, en la personne des enfants. Le garçonnet de *Julia* subit les pires sévices physiques et psychologiques, sans pour autant être jamais responsable des événements qui s'opèrent, la cause de ses problèmes revenant toujours aux adultes, de sa mère souhaitant le récupérer à son richissime grand-père le retenant cloîtré dans sa grande demeure, en passant par Julia qui se montre incapable de s'en occuper correctement, sans oublier ces drôles de Mexicains qui souhaitent à leur tour tirer profit de la belle somme d'argent qu'il représente. La caméra de Zonca sait mettre en évidence ce côté perdu du jeune personnage qui, contrairement à Julia, est souvent placé sur les bords du cadre, voire même hors-champ, ou encore planqué derrière un décor, comme le coffre de la voiture dans lequel il reste enfermé plusieurs heures après son enlèvement. Là sans doute réside la raison pour laquelle Zonca a choisi de situer son troisième film en Amérique, et non en France : parce que c'est dans ce pays, plus que dans n'importe quel autre, que le sentiment d'insécurité se fait le plus patent, et c'est uniquement dans ce pays qu'un simple ruisseau placé dans un environnement à priori idyllique peut encore se faire théâtre du meurtre le plus atroce – revoir à ce titre la belle scène de meurtre au bord de l'eau dans le *Zodiac* de David Fincher, sorti l'année dernière. Comme les deux têtes blondes perdues dans le désert mexicain de *Babel*, les enfants d'Amérique, morts de peur à l'idée d'un incident quelconque, se réfugient chez eux, et n'en sortent que par obligation – d'où la belle idée de Zonca, qui démontre le peu d'invention du film d'Inárritu en dépit de ses apparences, de ne jamais centrer l'enfant dans le cadre.

De la rencontre entre ces deux êtres que tout oppose naissent de nombreux bouleversements, qui se voient démontrés par un formidable travail de montage : après une première heure de film pas totalement convaincante, le film prend toute son ampleur à partir du moment où Julia et Sam se jettent à corps perdus au fin fond du territoire mexicain. Les rebondissements, entre rencontres plus ou moins malencontreuses, transferts d'argent, deuxième enlèvement de Sam et autres poursuites et filatures, reprennent alors de plus

belle, sans aucun souci de vraisemblance. Là se reconnait enfin l'influence cassavetienne revendiquée par Zonca : au détriment de la compréhension de l'histoire, compte avant tout celle de la juxtaposition des plans, en vue de créer un rythme propre à la nature du film. Les plans s'enchaînent et les ellipses se font monnaie courante, tandis que la caméra reste toujours centrée sur Julia, qui, tout comme nous, a de plus en plus de mal à suivre le déroulement des événements. Mais qui s'en soucie ? Si le montage s'accélère, c'est aussi parce que, aussi pesante soit la vie en Amérique, il n'y a finalement que chez soi que l'on se trouve le mieux, d'où cette idée d'urgence du retour qui émane de ces dernière scènes du film.

La plus belle de ces scènes induit pourtant une rupture de rythme qui résume à elle seule tout le propos de Zonca sur sa nouvelle confiance en la nature humaine : alors que Sam se réveille dans la maison d'un Mexicain aux intentions douteuses avec qui Julia a sympathisé, il se voit emmené dans le lit de cette dernière qui, surprise, se met à le chatouiller, avant qu'ils ne s'enlacent affectueusement. Caméra au plus près des corps, enfant centré dans le cadre, lumière doucement blanchâtre du petit matin d'été : avant le dernier plan du film où l'ange Julia, ayant récupéré cet enfant auquel elle s'est attachée contre la rançon qu'elle visait depuis le début, s'évanouit dans le noir de la ville vers un avenir incertain, s'opère avec cette scène un cessez-le-feu totalement inouï, presque surnaturel, la matérialisation éphémère de cette vie, décrite précédemment, qu'aurait voulue avoir Julia. La vie rêvée d'un ange, entre deux tempêtes.

par Roland Carrée le 06.01.2011
Site Revue Eclipses - Copyright