



King of the hill

Le roi de la colline
de Steven Soderbergh

Fiche technique

USA - 1993 - 1h42 -
Couleur

Réalisateur, scénario, montage :

Steven Soderbergh

d'après le récit autobiographique d'A. E. Hotchner

Musique :

Cliff Martinez

Interprètes :

Jesse Bradford

(Aaron)

Jeoren Krabbé

(Mr Kurlander, le père)

Lisa Eichhorn

(Mrs Kurlander, la mère)

Joseph Chrest

(Ben)

Spalding Gray

(Mr Mungo)

Elisabeth McGovern

(Lydia)

Karen Allen

(Miss Mathey)

Adrien Brody

(Lester)

Cameron Boyd

(Sullivan)



Résumé

King of the hill relate les aventures vécues et imaginaires d'un jeune garçon dans l'Amérique des années trente. Le film est à la fois le portrait d'un héros dans la grande tradition de Mark Twain, et une peinture originale, haute en couleur, de l'Amérique Rooseveltienne face aux multiples problèmes de la Dépression.

Au fil d'une initiation mouvementée, Aaron Kurlander, douze ans, garçon fier et indépendant à l'intelligence précoce, découvrira les facettes les plus diverses du comportement humain, de l'altruisme à la cruauté, de la lâcheté à la bravoure, de la rapacité à l'amour et à l'amitié. Aidé par son courage aventureux et imaginaire, il sortira mûri de ces épreuves qui lui permettront d'affirmer son identité et de se forger une personnalité.

Critique

Aux antipodes des grosses machineries cannoises un peu vaines et de l'auteurisme abscons, **King of the hill** est un film d'une grande finesse que l'on aurait ô combien tort de considérer comme une concession de Soderbergh au système des studios (refrain connu ici inopérant) On n'a évidemment pas manqué de reprocher au cinéaste d'avoir perdu un peu de son âme en réalisant pour Universal cette adaptation de souvenirs de A. E. Hotchner. En fait, Soderbergh est un cinéaste dérangeant car parfaitement inclassable. Sa discrétion et le changement de registre opéré à chaque nouveau film interdisent à la critique de le ranger une fois pour toutes dans une catégorie préétablie. Le classicisme apparent de **King of the Hill** (que d'aucuns n'ont pas manqué de taxer d'académisme) ne doit pas masquer l'essentiel : le travail effectué une fois de plus par le cinéaste sur le point de vue des personnages et ses avatars. A l'inverse de nombre de ses contemporains, Soderbergh ne joue pas la carte de l'esotérisme et du trituration formel. Son style a priori sans aspérités est pourtant bien plus subtil qu'il y paraît. N'oubliant jamais de raconter une histoire

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

et de dépeindre avec amour ses personnages, le cinéaste travaille ici à cerner ce qu'est la perception d'un enfant. La réalité à laquelle il est globalement fidèle dans **King of the hill** se voyant légèrement pervertie par les excroissances dues à la vision parfois déformante de son héros. On distingue ainsi le fil rouge reliant **Sexe, mensonges et vidéo, Kafka** et ce dernier film : à travers trois fictions différentes, il s'agit chaque fois d'un développement sur la solitude intérieure et la relation au monde qu'elle implique. Soderbergh parvenant toujours à conserver son intégrité quels que soient la nature du projet et son mode de production. Ce qui frappe dans cette histoire somme toute banale de la dislocation d'un famille à l'époque de la grande Dépression (nous sommes en 1933), c'est évidemment la qualité de la mise en scène qui permet au film d'échapper à la part de clichés et de manichéisme contenue dans le scénario. L'hôtel où vit le jeune Aaron figure le point névralgique de ses désirs et de ses angoisses. Un peu comme dans **Barton Fink**, il est également la métaphore macrocosmique de la vie intérieure du personnage. Les figures secondaires sont fort bien traitées : à mi-chemin de l'abstraction consécutive au point de vue du héros et de leur part d'humanité propre que Soderbergh sait leur préserver.

Seul, parmi les films américains en compétition, **King of the Hill** méritait véritablement les louanges. Le happy end, contribution de Soderbergh au cahier des charges hollywoodien ne doit pas faire oublier la qualité de l'ensemble.

Olivier De Bruyn
Positif n°389- juillet/août 1993

Les héros de Soderbergh sont des êtres fragiles par nature, par traumatisme affectif ou par leur condition d'enfant. Kafka, Graham et Aaron ont en partage une sensibilité exacerbée qu'ils vont apprendre à maîtriser. Cette difficulté à dominer ses sentiments est marquée par un rapport problématique aux femmes (Graham, le vidéaste de **Sexe, Mensonges et Vidéo**, est impuissant

Kafka signe une lettre à sa mère : « Ton fils incapable d'amour », et l'on apprend qu'il a rompu deux fois ses fiançailles ; Aaron le héros de **King of the hill**, tente de refréner un débordement de tendresse qui risque de bouleverser sa mère). Graham et Aaron sont marqués par une pratique solitaire et obsessionnelle d'une activité qui, normalement, lie l'homme à la femme : Graham s'enferme pour regarder ses vidéos où des femmes évoquent leurs fantasmes et leurs expériences sexuelles ; et c'est lorsqu'il ne reste que l'image de la femme qu'il peut accéder à un certain plaisir, sans elles. Aaron a un rapport tout aussi compulsif et solitaire à la nourriture qui symbolise chez l'enfant ses relations à la mère nourricière (on connaît de surcroît l'analogie entre nourriture et sexualité) ; chaque fois qu'il veut manger, une fille l'entraîne dans une danse qui l'en empêche, et c'est seul, enfermé dans sa chambre d'hôtel, qu'il dévore ses petits pains, comme Graham ses cassettes. Ils transfèrent leur carence affective sur un fétichisme solitaire et répétitif, qui évoque la femme absente par une image (symbolique) de celle-ci. Quant à Kafka, il avoue : « J'écris seul et pour moi seul », et cet écrivain, qui refuse d'être lu, demande au marbrier de détruire ses oeuvres.

L'accès à la maturité et à l'harmonie passe par un combat douloureux contre le mensonge. Le titre du premier film de Soderbergh l'évoque, et son héros d'affirmer « Ce que je déteste le plus au monde, ce sont les menteurs » avant d'avouer que tous ses problèmes viennent de sa duplicité passée. De là son enfermement. Ce qu'il recherche à travers ses bandes vidéo, c'est une certaine vérité de la femme. Ce sont ses cassettes qui dévoilent le noeud de mensonges qui liaient Ann, sa soeur et son mari. Kafka traque le mensonge, dont le Château est la terrifiante allégorie. Aaron est une synthèse de ces deux personnages. Ecrivain en herbe (comme Kafka), il va finalement s'égarer dans un dédale de fabulations (on le voit jouer au vrai ou faux avec sa mère) qui vont le contraindre à la fuite, lors de la fête de

l'école. Il se retire alors dans l'hôtel labyrinthique, métaphore de son enfermement dans le mensonge, de son rejet du monde réel (comme Graham). Sa libération coïncide avec la fin de sa mythomanie, lorsque son père a retrouvé un travail, une maison, et qu'il n'est plus nécessaire de s'inventer une vie décente.

Le rêve d'une illusion

Le cinéma de Soderbergh n'est jamais univoque. Il introduit toujours un deuxième degré où peut se glisser le mensonge ou la vérité, la réalité ou l'illusion. Ses personnages s'inventent un monde écran sur lequel ils se projettent. Ils participent à un processus créatif et le film devient alors le "rêve d'une illusion", où le protagoniste traverse le miroir pour devenir le héros de sa propre création. De ce dédoublement naît une vision du monde où l'extérieur devient le reflet de l'intérieur ; elle exprime l'âme du héros. Dans **Sexe, mensonges et vidéo**, Graham écrit une sorte de livre d'images, où chaque bande est comme un chapitre qui porte un nom de femme, il finit par s'intégrer à sa création, lorsque Ann se met à le filmer ; il se livre alors et guérit de son impuissance. Le protagoniste de **Kafka** - biographie fantasmagique - vit dans l'univers de ses romans, qu'un savant fou a voulu réaliser.

Ces jeux savants et savoureux entre l'illusion et son ombre trouvent un prolongement dans **King of the hill**, tiré d'une autobiographie. Hotchner est le créateur de son propre personnage, de lui-même, et le processus d'intégration du protagoniste dans son œuvre est donc ici total. S'il est une œuvre placée sous le signe du film cerveau c'est bien celle de Soderbergh. Il n'est que de voir Kafka marcher sur une image démesurée du cerveau, puis de l'œil, pour saisir immédiatement la volonté du cinéaste de donner à voir l'homme dans sa vérité la plus profonde, même si ses "lentilles ne pourront jamais saisir l'âme de l'homme", comme dit Kafka. Cette vérité, Soderbergh la fait naître en jouant les mots contre les images, pour faire exploser les contradictions Le montage maïeutique de **Sexe, mensonges et**

vidéo mariait des images et des mots (voix off) dont le divorce était éclatant.

King of the hill joue sur le décalage entre ce que voit le spectateur et ce que raconte Aaron. Mais toujours la vérité est derrière la porte, dans les images dévoilées : c'est dans la chambre de Graham que le mari d'Ann découvre qu'elle l'a trompé ; c'est en pénétrant dans le Château que Kafka découvre l'horreur du monde ; c'est en poussant la porte de son ami Lester que Aaron s'aperçoit qu'il n'avait pas de mère et qu'il cachait ses larcins.

La chambre ardente.

Et ces images derrière la porte sont d'une essence différente - irréelles ou surréelles ; elles sont les médias d'une révélation. La porte s'ouvre et se referme sur une reproduction différente de la réalité, en totale rupture avec le mode de représentation qui organise le film : de la pellicule à la vidéo, du noir et blanc à la couleur et, dans le dernier opus, du réalisme à l'onirisme (le cauchemar d'Aaron prisonnier est une suite d'images fixes qui abrogent le temps tandis que sa libération et sa découverte de la nouvelle maison sont une répétition de mouvements filés, horizontaux puis verticaux, qui abrogent l'espace).

Cette métamorphose de l'image est le signe d'une initiation qui se déroule dans la demeure la plus reculée, dans la chambre la plus secrète de l'âme. Tous les héros de Soderbergh franchissent ce seuil, nécessaire à tout rite de passage, pour pénétrer dans ce sanctuaire où ils vivent une expérience violente et douloureuse qui les transforme. Comme le dit Ann au héros de **Sexe, Mensonges et Vidéo** : «*Tous ceux qui franchissent ce seuil sont contaminés par vos problèmes.*» L'image sacralise cet espace retranché du monde et témoigne du mysticisme de l'épreuve. Pour accéder à ce lieu initiatique il faut emprunter des passages secrets qui sont comme autant de labyrinthes (route de l'ouverture de **Sexe, Mensonges et Vidéo**, souterrain de **Kafka**, ascenseur de **King of the Hill**) Ce n'est pas un hasard si les clés sont un motif récurrent de l'œuvre de Soderbergh, à la fois métaphore de la connaissance et instrument nécessaire

pour l'expérience de la réclusion volontaire (Graham refuse d'utiliser la clé de sa maison et le mari d'Ann la lui vole, pour s'enfermer et regarder les vidéos ; Aaron subtilise toutes les clés qui servaient à cadenasser les chambres des clients expulsés). (...)

Thomas Bourguignon
Positif n°392 - octobre 1993

Entretien avec le réalisateur

Comme le livre de Hotchner est un fragment d'autobiographie, lui avez-vous demandé de vous parler des antécédents des personnages, de ce qui ne figure pas dans le livre ?

Il a été, de ce point de vue aussi, très coopératif. Je lui ai montré le scénario deux semaines avant le début du tournage, et il m'a donné des informations sur des incidents qui ne sont pas inclus dans son récit. Sur le plateau également, lors de ses visites, il parlait aux comédiens de leurs personnages, et ces anecdotes, ces digressions, ces détails sur l'arrière-plan furent très utiles. Par exemple, lorsqu'ils visitent le nouvel appartement au début, le frère cadet crie à l'aîné : «*Peux-tu m'entendre.*» Hotchner nous a indiqué que c'était fantastique pour eux car jusque-là ils n'avaient vécu que dans une seule pièce, et s'appeler d'une pièce à l'autre était insolite. Ses commentaires étaient toujours centrés sur le film que je faisais et non sur celui que j'aurais dû faire selon lui. J'ai apprécié son soutien à une époque où c'est la mode en Amérique, pour les auteurs, de prétendre qu'on a bousillé leur œuvre. Je m'étais en effet permis certaines licences. Le frère n'apparaît pas dans le livre, il était déjà parti avant le début. Je sentais qu'il fallait qu'il apparaisse car la séparation d'avec son frère est d'un grand poids émotionnel pour Aaron. Au cinéma, sa présence physique me semblait nécessaire en ouverture puisque son frère cadet ne cessera ensuite de parler de lui, et aussi à la fin, avec son retour. J'ai également synthétisé deux personnages en un seul, comme c'est le cas pour Mr. Mungo,

joué par Spalding Gray, qui habite de l'autre côté du hall. J'ai dû inventer des dialogues pour lui. J'aime beaucoup les séquences dans cette chambre, et j'aurais aimé tourner un film entier avec cette atmosphère à la Fassbinder, où un gosse est soudain confronté à une situation étrange qu'il ne comprend pas vraiment, avec ces deux personnages qui semblent se haïr mais qui ont un rapport physique fondé sur l'argent.

Qu'est-ce qui, fondamentalement, vous a poussé à tourner ce film ?

Je partageais les sentiments de cet enfant. Mes parents sont divorcés et n'avaient pas de bons rapports, même si tout se passait derrière des portes closes. J'ai retrouvé, dans la confusion des sentiments de ce garçon face aux comportements des adultes, ce que j'avais ressenti. Moi-même, je ne comprenais pas la logique de leurs actions. Je voyais deux êtres qui de toute évidence ne s'entendaient pas et qui, pourtant, vivaient et restaient ensemble. Je m'interrogeais : s'ils sont ensemble, ils doivent s'aimer, et ils n'ont pas l'air de s'aimer. Cette idée à laquelle s'ajoutait celle d'un enfant qui semblait être le seul adulte du récit m'attirait beaucoup. J'aimais aussi tout l'aspect esthétique de l'époque, la décoration, la musique. Ce qui me séduisait, c'est que ce garçon vit dans ses pensées, ce qui était mon cas.

Dans la reconstitution de l'époque, vous avez choisi de ne pas montrer une réalité qui était souvent sordide, due aux conditions économiques de la Dépression.

D'abord, le livre de Hotchner, quelle que soit l'imagination dont on puisse faire preuve, n'est pas **Les raisins de la colère**. Ensuite, il y avait à cette époque un véritable optimisme. Les gens n'étaient pas encore cyniques, ils n'avaient pas été trahis par leurs gouvernements, ni plongés dans des conflits douteux qui s'étaient mal terminés. Comme me le disait Hotchner, il n'avait jamais pensé qu'il ne pourrait pas s'en tirer. La communauté avait une foi dans l'avenir - malgré l'adversité - qui n'existe

plus aujourd'hui. Il ne faut pas oublier non plus que, au moment de l'action, Roosevelt était arrivé au pouvoir, de nombreux emplois étaient créés, il y avait l'espoir d'un renouveau. Ce qui ne veut pas dire que mon point de vue soit dépourvu de sinistrose. Le récit, pour moi, se dirigeait vers cette séquence où, abandonné de tous, il se retrouve seul dans cette pièce à manger des pages de journaux où figurent des aliments, ce qui le conduit à des hallucinations. Ce devait être pour moi une scène assez éprouvante. L'étrangeté de sa situation est qu'il ne mesure jamais le danger dans lequel il se trouve car les enfants n'ont pas le sentiment de leur propre mortalité. Et je voulais filmer l'histoire de son point de vue, celui d'un garçon de douze ans qui ne sait pas très bien ce que la Dépression veut dire et qui pense que les choses sont ainsi, d'autant que sa famille n'a sans doute jamais connu l'aisance, même avant la Dépression. Je ne sais pas si j'ai réussi à faire passer l'idée que ce qui le sauve à la fin d'une manière étrange, c'est cette sorte d'hallucination qu'il a, étendu sur le plancher dans un état catatonique et quasiment prêt à mourir, quand il voit ces chandelles. La colère qu'il sent monter en lui contre son père le sort de son état de stupeur. Une fois que cette colère s'exprime, sa situation s'améliore, son père et son frère reviennent.

*Comme le personnage de James Spader dans **Sexe, mensonges et vidéo**, comme Kafka, il n'est pas en accord avec le monde.*

Absolument. S'il y a un rapport entre les trois films, il se situe chez le protagoniste qui est en décalage par rapport à son environnement. Je suis attiré par ces états mentaux. Ce qui m'a frappé, c'est le petit jeu auquel se sont livrés les critiques et les gens de cinéma au festival pour savoir si j'étais vraiment un «auteur». Cela m'amuse parce que je pense que l'on peut décider de cela quand un cinéaste a tourné vingt films. Un Huston ou un Hawks n'ont jamais été à la mode et se sont exprimés dans les genres les plus divers. Je ne suis pas un visionnaire, parfois j'aimerais l'être,

mais je ne fais pas partie de la catégorie des Kubrick, des Altman ou des Fellini, sans parler de leur talent. Ces artistes ont changé le langage cinématographique, leurs films ne ressemblent à aucun autre. Je suis plus proche de ceux qui réagissent à un type de sujet et cherchent un style pour l'exprimer le mieux possible. Je ne vise pas à imposer mon style. C'est comme l'opposition entre les films des grands studios et les films indépendants, comme si ces derniers étaient toujours de qualité tandis que les patrons des grandes compagnies seraient tous des méchants. Je pense que certains critiques, au lieu de vouloir paraître sûrs d'eux-mêmes, devraient admettre leur perplexité devant les choix des metteurs en scène. Evidemment, c'est plus facile de trancher en déclarant que l'on n'attend pas cela de vous et qu'en conséquence l'on n'est pas intéressé. L'être humain est une mécanique assez complexe. Il y a des jours où je me sens plus proche de Kafka, d'autres de ce jeune garçon. Je change de jour en jour.

Michel Ciment et Hubert Niogret
Positif n°392 - octobre 1993

Le réalisateur

Steven Soderbergh est né en Georgie. Sa famille émigra au Texas alors qu'il n'avait que trois mois, puis en Pennsylvanie, en Virginie et finalement en Louisiane, où il fit ses études secondaires. C'est à Baton Rouge qu'il tourna ses premiers films à l'âge de treize ans. Après le lycée, il suit un cours d'animation à l'Université d'Etat de Louisiane, où il réalise également des courts métrages en super 8. Après avoir obtenu son diplôme de fin d'études, il part à Los Angeles, mais regagne Baton Rouge dix-huit mois plus tard faute de débouché. Il travaille alors pendant deux ans dans une "arcade" vidéo, écrit plusieurs scripts, réalise quelques spots publicitaires et remonte plusieurs émissions du programme Showtime. Les agents du groupe de rock "Yes" lui demandent ensuite un documentaire sur cette for-

mation et, au vu du résultat, l'engagent pour couvrir une tournée du groupe. Le film de concert **9012 live** achevé au printemps 1986, passera sur la chaîne MTV et sera ultérieurement sélectionné au Grammy. Sur la lancée de ce succès, Soderbergh engage un imprésario et entre en contact avec Outlaw Productions, qui met deux de ses scénarios en développement. Confiante dans les talents du jeune scénariste-réalisateur, la société décide à l'été 88 de produire **Sexe, mensonges et vidéo** qui connaîtra une première triomphale au Sundance Festival avant de remporter la Palme d'Or au Festival de Cannes (ainsi que le prix d'interprétation pour James Spader). Le film bénéficiera aussi à travers le monde d'un large succès critique et commercial qui fera, à vingt six ans, de Soderbergh l'un des réalisateurs les plus cotés de sa génération. Deux ans après **Sexe, mensonges et vidéo**, Soderbergh se rend à Prague pour tourner **Kafka**, sur un scénario de Lem Dobbs, avec dans les rôles principaux Jeremy Irons, Alec Guinness, Armin Mueller-Stahl, Joel Grey, Ian Holm et Jeroen Krabbé. A l'été 1992, Steven Soderbergh réalise en extérieurs à St. Louis **King of the hill**, adapté par lui-même des souvenirs de jeunesse de A. E. Hotchner.

Dossier distributeur

Filmographie

Sexe, mensonges et vidéo	1989
Kafka	1991
King of the hill	1993
A fleur de peau	1995
Schizopolis	1996
Out of sight	1997
The limey	1998
L'anglais	1999
Erin Brokovich, seule contre tous	2000
Traffic	2001

Documents disponibles au France

Positif n°389 - juillet/août 1993
Positif n°392 - octobre 1993
Mensuel n°7 et 10 - 1993