



# Nos funérailles

*The funeral*  
d'Abel Ferrara

## Fiche technique

Etats-Unis - 1996 - 1h39

Réalisateur :

**Abel Ferrara**

Scénario :

**Nicholas St. John**

Image :

**Ken Kelsch**

Musique :

**Joe Delia**

Interprètes :

**Vincent Gallo**

(Johnny Tempio)

**Christopher Walken**

(Ray Tempio)

**Chris Penn**

(Chez Tempio)

**Annabella Sciorra**

(Jean Tempio)

**Isabella Rosselini**

(Clara Tempio)



## Résumé

Dans les années 30, la famille Tempio est en deuil. Johnny, le plus jeune des frères, a été flingué sur le trottoir. La famille veille son corps en attendant le fossoyeur. Ray, l'aîné, cache sous une dignité froide une rage vengeresse. Chez, le second, laisse exploser une colère bruyante. A coup de flash-back, ses proches évoquent son parcours, ses sympathies politiques incompatibles avec les intérêts de la famille...

## Critique

Finissons-en, une bonne fois pour toutes, avec ce vieux mythe d'un Abel Ferrara auto-destructeur, junkie jusqu'à l'os, défaisant dans les ténèbres et l'hébétude des films dont le prix de la beauté, forcément convulsive, serait décadence et folie.

Complaisance morbide qui n'a pour avantage que d'éviter d'avoir à se poser trop de questions, et à ce titre, équivalente du mépris pur et simple dans lequel est souvent tenu l'insortable New-Yorkais. A considérer les six derniers films de Ferrara - en six ans -, la constatation s'impose: il est devenu, à l'instar d'un Hou Hsiao-hsien ou

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

d'un Kiarostami, un cinéaste infaillible. Les perturbations sont passées, c'est de l'œil du cyclone qu'il nous envoie de ses nouvelles. Comment est-il possible que ces affolantes farandoles de sexe, de drogue et de mort que sont ses films laissent davantage l'impression d'un geste de cinéma plein et lumineux que celle d'un bric-à-brac chaotique et violent ?

**Nos funérailles**, son nouveau film, investit les années 40 et le milieu de la mafia avec la même intelligence que naguère **Body snatchers** investissait le genre fantastique ou **The Addiction**, le film de vampires. La famille Tempio est en deuil, le plus jeune des trois frères, Johnny, ayant été abattu par un assassin non identifié. Autour du cercueil, alors que les femmes en appellent au pardon et refusent les repréailles, Ray, l'aîné, est obsédé par l'idée de vengeance tandis que l'autre frère, Chez, pleure puis fuit en voiture dans la ville. Les vingt-quatre heures qui constituent le présent de cette narration ne sont que la partie émergée de l'iceberg; la partie immergée est révélée par un incessant et virtuose jeu de flash-backs allant du passé proche (la mort de Johnny, reprise inversée de celle du **Bad Lieutenant**) à un passé lointain (l'enfance de Ray et son premier meurtre, stimulé par son père). Etant donné l'appétance particulière au désastre qu'ont les personnages de Ferrara, et le présent qui n'est pour eux rien d'autre que l'actualisation des puissances du passé, cette journée ne peut que fatalement, lamentablement, s'achever. Les héros ferrariens vivent dans un monde d'images, de représentations, et le monde extérieur, fantomatique, n'existe qu'éclairé des feux de leur psychose. Ce qui pour eux est incontournable, irrécupérable et atrocement réel, c'est le passé; et c'est ce passé figé qui fournit les catégories d'interprétation du présent. On ne revient pas en arrière, répète souvent Ferrara, et cette impossibilité rend incurable leur dépendance au passé qui s'exprime par un sentiment de culpabilité, donc par de la souffrance. Le père

des frères Tempio, criminel et fou, s'est suicidé et les trois frères, chacun à leur manière, ne font que répéter ce destin. Ce pouvoir aliénant du passé, cette puissance de l'atavisme étaient aussi le drame des personnages de Tourneur. Mais si dans **La Griffes du passé**, Mitchum était finalement rattrapé par son passé, au moins essayait-il de lui échapper, de se construire une vie nouvelle quelque part dans le monde. Chez Ferrara, il n'y a plus de dehors, il n'y a que de l'aveuglement. La culpabilité y est une drogue avec laquelle on entretient des rapports de dépendance, elle est la vie en même temps que la souffrance, l'horizon indépassable. Face à cette logique du crabe dont parlait Burroughs à propos de l'héroïne, dévorante et insatiable, les hommes ne se révoltent ni ne cherchent le salut, mais assurent la survie à l'aide de palliatifs avant l'apaisement final dans la mort : des images (le cinéma, la pornographie pour Johnny et Chez), des poses rassurantes, des raisonnements bancaux, des idéaux (le communisme pour Johnny, l'hôpital du **King of New York**). Pourtant, cette survie même ne s'organise que dans une effrayante logique du pire, une logique de la soustraction, de la destruction. Inaptes à la vie dans le monde, ces hommes n'agissent sur lui que pour le rendre conforme à leurs images mentales. Si Ray ou Chez discutent en permanence, d'une manière illogique, sur le libre arbitre ou la volonté de Dieu, ce n'est que pour se justifier pseudo-rationnellement de leur extraordinaire pulsion de mort. Les termes ne sont donc pas bien contre mal, mais apaisement contre dépendance - il est curieux que l'on ait vu de la religiosité dans ce cinéma hermétique à toute sotériologie, transcendance ou prosélytisme. Car un script n'est pas un film et si l'indispensable mais pénible Nicholas St John, l'ami et scénariste, est effectivement un fou de Dieu doublé d'un métaphysicien déplorable, Ferrara ne semble pas partager toutes ses préoccupations. Sans aller dans le sens du script, il ne

l'écrase pas non plus et si le film échappe à la schizophrénie, c'est que dans cette entreprise complexe qui avait toutes les chances de se transformer en voyage de déments, les comédiens ont été les aiguilles qui indiquent le Nord (on ne voit guère que les films de Sean Penn pour offrir une qualité d'interprétation aussi homogène et risquée que celle de **Nos funérailles**). La cohérence et l'unité des films de Ferrara se font toujours du dedans, par les acteurs qui ont toute latitude pour éventuellement jouer contre le texte ou la situation. Christopher Walken, en patriarche à la manque, faisant des moulinets avec les bras lorsqu'il assène ses considérations philosophiques, est d'un ridicule qui sauve. Imposant dès qu'il est filmé en plan serré, sa faiblesse et sa panique apparaissent lorsqu'il est cadré en jambe ou qu'il est dans des scènes de groupe. Son unique moyen de faire illusion est de prendre les autres de vitesse et, à chaque mouvement, il les laisse effectivement sur place. Cette rapidité d'insecte affolé accentue son étrangeté, rend visible son agitation mentale et trahit son inadaptation. Autonome, incontrôlable grandiloquent, Walken fait bloc et résiste au mouvement du film, il produit des dissonances et des chutes d'intensité remarquables. Et ce type d'effets, qui se déclinent en mineur chez les autres acteurs, tous admirables, est très révélateur de la manière Ferrara. En laissant les acteurs s'approprier le mouvement de la scène et en cadrant en plan large, il les montre dans leur environnement et d'une certaine manière les lâche, leur restituant opacité et instabilité. S'éloignant d'eux, il s'éloigne aussi du sens et produit de l'ambivalence. Mais ceci, qui est vrai des hommes, toujours du côté de l'image et de la mort, ne l'est pas des femmes, qui sont du côté de la vie et qui connaissent des modes de jeu et de filmage différents. Alors que les hommes sont immergés dans du décor (le bar, la rue), dans un extérieur foisonnant où ils gesticulent et vitupèrent pour conjurer

leur vide, leur peur, leur carence essentielle, les femmes sont toujours filmées dans les mêmes lieux, la cuisine et les chambres, dans des plans rapprochés qui effacent le décor, ne laissant plus qu'un fond sombre sur lequel se détachent les visages éclairés et qui révèle leur richesse intérieure, leur lucidité. Inextricablement mêlés par le montage dans une scénographie de l'essoufflement, ces différents plans, par l'effet de leur densité propre, se séparent et se recomposent dans le souvenir sous la forme limpide de deux cercles concentriques: comme un puits avec un trou sombre où les hommes s'abîment et une margelle d'où les femmes assistent à cette chute, impuissantes à rompre l'inférieure spirale de mort.

Dominique Marchais  
*Les Inrockuptibles n°81 - 27 nov 1996*

Abel Ferrara filme les comédiens comme des comédiens, les décors et les costumes comme des décors et des costumes, au plus près, au plus tendu, mais comme s'il fallait que le maquillage se voie, que l'artifice du cinéma ne cesse d'accompagner l'action qui se déroule. Choc étrange, dès les premières images, que cette impression d'être avec les personnages, d'être bousculé par les troupes en mouvement, de suivre avec fébrilité les gestes pathétiques, de participer en un mot à la vie de l'écran et très vite de n'en être plus que spectateur, surpris par une posture, un cadrage, un effet appuyé. C'est un cinéma de studio, qui sent l'artifice et ne s'en défend pas. Un cinéma du choix, du tri, de l'effet recherché.

Et tout à coup, dans cette atmosphère de représentation, entre le bois patiné et l'affectation des poses, la plus grande violence fait irruption. Il n'y a plus de jeu, plus de distance, alors il n'y a plus qu'un malaise immédiat à l'égard d'une manifestation qui, à tous les égards, dérange. Elle dérange l'ordre social représenté, mais elle dérange aussi l'ordre de la

représentation elle-même. Elle est comme l'intrusion d'un trop réel sur la scène sophistiquée des conventions. Et, dans le cours tranquille des apparences, cette violence a quelque chose d'encore plus insupportable.

Curieusement, cet éclat de vie qui devrait être ressenti comme un souffle salutaire, ce déchaînement rapide qui permet de casser des rituels trop empesés, donne au contraire l'impression d'une absurdité supplémentaire, d'un arbitraire intolérable. L'efficacité ultime du montage est de nous rendre solidaires ces morceaux disparates, de telle manière que le vernis glacé des conventions et des rites se charge petit à petit du pathétique que les débordements de violence manifestent sporadiquement. Ceux-ci ne sont pas articulés logiquement en termes de narration: précisément, leurs éclats dépassent le simple jeu des causes à effet. Mais leur agencement, leur voisinage, l'illégitimité même de leurs apparitions entachent toute la trame dans laquelle ils sont pris.

Le film fonctionne ainsi, constamment sur le principe des oppositions fortes. La mort, la religion, la violence, le sexe, la tradition sont autant d'autorités implacables qui s'affrontent ou s'allient au gré des occasions. Pour le reste, il n'est pas besoin de personnages forts ou de destins exceptionnels. Bien au contraire: leur veulerie, leur décalage, leur transparence font ressortir l'étouffement des systèmes de valeurs auxquels ils appartiennent, et la quasi-autonomie de ceux-là. **Nos funérailles**: le possessif énigmatique du titre français peut être interprété comme une allusion au destin collectif que l'imbrication de ces systèmes inhumains annonce. La référence constante à un catholicisme obscurantiste, au clientélisme politique, aux pratiques mafieuses, suffit à raconter une histoire, une histoire où la mort et le sexe, la violence et la dignité servent de dramaturgie. La mémoire subie, la transmission paternelle sacralisée, la tradition comme seule valeur culturelle sont des enracine-

ments, mais ce sont aussi des enterrements.

On pense à un film méconnu de Joseph Mankiewicz, **La maison des étrangers**. Il y était question aussi de perpétuer la violence au nom de la tradition classique des immigrés italiens; il y était question aussi de mémoire et de code d'honneur. D'un certain « machisme » entretenu par les hommes de la famille. Mais l'un d'eux, précisément, rompait avec les rituels et la violence qu'ils engendraient. Et le film, en se terminant, pouvait s'ouvrir sur un autre horizon. Ici, tout se ferme sur le crime et par là, peut-être, c'est bien de funérailles collectives dont il est question au bout du compte.

Peu importe alors si l'on ne comprend pas tous les tenants et les aboutissants des péripéties: si les personnages semblent amputés d'une scène ou d'un trait pour être totalement dessinés. Peu importe la précision des contours: c'est l'épaisseur de la couleur qui impose les volumes, et les formes référentielles. On navigue à vue dans ces représentations à l'air connu de bars louches, de costumes rayés, de femmes en noir dans leur cuisine. Ce sont des « clichés ». Mais ils sont acceptés, et utilisés, comme tels. Les frères Coen et leur légendaire **Miller's Crossing** ne sont pas loin. Quoique, ici, les mécanismes soient moins huilés, la narration moins fluide. Ce sont les accrocs qui font le « style Ferrara ». Cette façon de dérapier, de montrer la couture. On est parfois étonné de l'entendre rendre hommage si souvent à Godard; mais la filiation est là, dans cette impossibilité à filmer sans se retourner à un moment donné, à montrer qu'il y a un metteur en scène, que le film ne peut « fonctionner » sans références et clins d'œil (que sont précisément les clichés) et que, alors, autant les montrer. Si ce n'est pas le cas, alors on est dans le domaine de l'imposture...

Vincent Amiel  
*Positif n°430 - décembre 1996*

## Entretien

*Quelles sont vos origines ?*

Italiennes par mon père, irlandaises par ma mère. Mon grand-père est venu aux Etats-Unis en 1900. Je ne sais pas pourquoi il est parti de chez lui, et je ne sais pas non plus ce qu'il recherchait. Il s'est débrouillé pour aller en Californie et ramener des camions de raisin. Les Italiens du Bronx en manquaient pour faire du vin. Il s'est fait beaucoup d'argent, qu'il a perdu durant la crise. Il a élevé ses treize enfants, plus quatre autres. Il est mort à l'âge de quatre-vingt-seize ans. Il ne connaissait pas un seul mot d'anglais. Il avait d'ailleurs mis un point d'honneur à ne pas l'apprendre. Il n'a jamais laissé tomber la culture et les traditions. On dit dans la famille que, lorsqu'on lui a offert un poste de télévision (il s'agissait d'un des premiers et cela coûtait évidemment une fortune) il l'a regardé par tous les côtés, histoire de vérifier si personne ne se trouvait à l'intérieur, et il l'a balancé par la fenêtre.

*Quel était le métier de votre père ?*

Il était un *goodfella*, vous avez vu le film de Scorsese ? Il était dans ce genre. Il était *bookmaker* à New York, et il s'est ensuite occupé de plusieurs bars à Miami. Il nous a fallu partir précipitamment de New York, pour des raisons que j'ignore, mais je peux vous dire que passer du Bronx à la Floride et l'océan est totalement dépayasant. Mon père était le croisement de Jack La Motta et d'un personnage des **Affranchis**. Il a passé beaucoup de temps à Cuba avant la révolution. Il a un jour arrêté les frais pour devenir, façon de parler, une personne normale. Tous ses amis faisaient la même chose que lui, nous étions italiens, nous vivions dans le Bronx, que pouvions-nous faire d'autre ?

Les gangsters dont je parle dans **Nos funérailles** lui ressemblent beaucoup. Ils vivent comme nous dans la banlieue, et comme le dit Walken dans le film : « Nous sommes des paumés, tout le monde se

moque bien de ce qui peut nous arriver. » C'est l'une des grandes différences entre moi et Scorsese. Il est lui de Little Italy, les gangsters y sont autrement plus importants que dans le Bronx. Sur bien des aspects, **Nos funérailles** est un conte de fées sur nos grands-pères à moi et à mon scénariste, Nicky St. John. Le genre d'histoire que l'on entendait lorsqu'on était gamin.

*Quel sens a pour vous le mot Mafia ?*

Ce terme ne signifie rien pour moi, que voudrait-il dire ? C'est très anti-italien de prononcer ce mot. Mafia pour moi c'est comme dire nègre, chinetoque, youpin. On m'insulte en disant cela. Je refuse d'utiliser ce terme. La Mafia est une invention raciste. Mon père et des gens de ma famille étaient des bandits et alors ? Plus que le mot Mafia, c'est le terme de famille qui compte à mes yeux. Il serait possible de faire un film sans famille, mais je n'en vois pas l'intérêt. Surtout en matière de cinéma. Mes metteurs en scène préférés, Cassavetes, Fassbinder, sont ceux qui ont su créer une famille de cinéma. Cela explique pourquoi j'ai essayé de conserver un clan autour de moi avec Nicholas St. John mon scénariste et ami d'enfance, Joe Delia, mon compositeur attiré, et Mary Kane, ma productrice.

*Quand avez-vous décidé de faire du cinéma ?*

C'est venu tout seul. J'ai pris une caméra et je me suis mis à filmer. C'était bien dans l'esprit des années 60. Quand les gens voulaient faire quelque chose, ils le faisaient sans se poser de questions. Mon père était d'ailleurs très content de me voir devenir cinéaste, à condition que je sois le meilleur. Il avait une mentalité très animale. Pour lui le seul ami qu'on pouvait avoir était l'argent qui se trouvait dans notre poche. Je ne vois de toute façon pas quel autre métier j'aurais pu faire.

Samuel Blumenfeld  
*Le Monde - 28 nov 1996*

## Le réalisateur

Depuis son premier film, **Driller Killer** (1979), où il interprétait un psychopathe qui assassinait ses victimes avec une chignole, Abel Ferrara n'a jamais quitté sa cour d'école, c'est-à-dire, New York, et plus précisément le quartier du Bronx. De **China Girl** (1987), une version contemporaine de *Roméo et Juliette* et **King of New York** (1990), à **Nos Funérailles**, Ferrara développe une vision communautaire de New York. Dans ses films, ce ne sont pas des races qui se dressent les unes contre les autres, mais des pâtés de maisons, des blocs de rues, des traditions. Les origines de cette conception géographique, territoriale, du cinéma, il faut la chercher dans la jeunesse de Ferrara, auprès d'un père bookmaker et patron de bar lié à la pègre. Abel Ferrara ressemble à ses films, ce qui, de nos jours, est une chose rare.

## Filmographie

<b>Driller Killer</b>	1979
<b>M.S. 45</b>	1982
L'ange de la vengeance	
<b>Fear City</b>	1984
New York deux heures du matin	
<b>China Girl</b>	1987
<b>Cat Chaser</b>	1989
<b>King of New York</b>	1990
Le roi de New York	
<b>Bad Lieutenant</b>	1992
<b>Snake Eyes</b>	1993
<b>Body Snatchers</b>	
<b>The Addiction</b>	1996
<b>The Funeral</b>	
Nos Funérailles	

### Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°506 - nov 1996