

BEACH BOYS TRASH CAN SINATRAS CHRISTOPHE MARC RIBOUD CHRIS MARK

les Inrockuptibles

L'hebdo musique, cinéma, livres, etc.
Du 29 mai au 4 juin 96 - N° 59

de Voyage
au bout de l'enfer
à Sunchaser
**Michael
Cimino**
un cinéaste
règle ses comptes
avec l'Amérique

15 F



M 1154 - 59 - 15,00 F

tous les mercredis



sur un air de

12. Les Inrockuptibles. Michael Cimino



Rangé sur le bas-côté par Hollywood, mis en cage par les commanditaires de *Sunchaser*, Michael Cimino demeure pourtant un cinéaste indomptable. L'auteur de *Voyage au bout de l'enfer*, *La Porte du paradis* et *L'Année du dragon* est, plus que jamais, un monomane lyrique et naïf : admiration imprégnée de culpabilité pour les Indiens, sens inné du paysage et de l'espace, panthéisme qui le rapproche d'écrivains comme Thoreau ou Harrison. Fidèle à toute son œuvre, Michael Cimino continue d'explorer les rapports d'amour et de haine qu'il entretient avec son pays.
Entretien Samuel Blumenfeld
Photo Renaud Monfourny

navajo

S*unchaser* est sans doute, dans l'esprit, le Cimino qui se rapproche le plus de son premier film, *Le Canardeur*. Jeff Bridges et Clint Eastwood y arpentaient tout le Montana, de Great Falls à Fort Benton, des bords du Dearborn à ceux du Missouri, à la recherche d'un trésor illusoire en forme de lingots d'or sur lequel ils allaient par accident mettre la main. Blue est un gamin de 16 ans à moitié indien, originaire de Watts à Los Angeles, condamné à la prison à vie pour le meurtre de son beau-père et victime d'un cancer incurable ; Michael, médecin brillant promu chef de service et nageant dans le pognon, est kidnappé par le premier : le couple de *Sunchaser* est à peine plus improbable que celui du *Canardeur*. Là, Jeff Bridges, en gamin nourri au biberon de l'optimisme béat des sixties, avait le coup de foudre pour cet ancien de la guerre de Corée qu'interprétait un Clint Eastwood investi du rôle de père, de guide et d'éclaireur. *Le Canardeur* parlait de la découverte d'un pays, d'un territoire que l'on voit et, surtout, que l'on ressent. Les héros ne cherchaient pas uniquement des lingots d'or, mais aussi une certaine idée de l'Amérique.

Ici, dans *Sunchaser*, la quête de Blue est infiniment plus abstraite. Elle consiste à retrouver une montagne sacrée pour les Navajos, au sommet de laquelle se trouverait un lac possédant le pouvoir de guérison. Une montagne dessinée au fusain sur l'une des pages d'un livre jauni de Dibe Nitsaa, *L'Homme qui voyage*, trouvé en prison. Blue recherche une image mentale, peut-être imaginaire, en tout cas mystérieuse et irréaliste. Aussi irréaliste que Clairton, le petit patelin de Pennsylvanie où était censé se dérouler *Voyage au bout de l'enfer* – en réalité le composite de sept ou huit lieux d'États différents.

On connaît le goût maniaque de Cimino pour les repérages, sa volonté de poser, pour chaque film, sa caméra dans un endroit qui n'aurait jusque-là jamais été montré au cinéma : les montagnes de l'Utah dans *Desperate hours*, certains quartiers de New York dans *L'Année du dragon*, des paysages d'hiver de la Sicile dans *Le Sicilien*. Mais cette démarche de défricheur s'oppose presque au parcours d'un pionnier. Cimino ne découvre rien. Au contraire, il recouvre tous ces lieux d'un voile épais. Dans *Sunchaser*, plus sa caméra révèle les paysages du territoire navajo, plus ceux-ci apparaissent comme imaginaires. Comme s'il retournait uniquement sur ces lieux pour leur donner l'aura du mystère. *Sunchaser* commence à Watts, dans le ghetto le plus effroyable de Los Angeles, et se termine en haut d'une montagne sacrée entourée d'un halo de brume – tel un mirage offert à ceux qui la cherchent de toutes leurs forces.

Ce n'est pas tant la quête spirituelle et le retour aux origines de Blue qui importent ici. Ce discours new-age et spiritualiste n'est de toute façon pas ce qu'il y a de plus pertinent dans *Sunchaser*. Il est frappant de voir à quel point la démarche de Cimino reste à part dans le cinéma "hollywoodien" – lequel ne semble plus s'intéresser à l'espace américain –, alors qu'il est en phase avec tout un courant de la littérature américaine représenté par des écrivains comme James Welch, William Kittredge et Jim Harrison. Dans *Wolf* de Jim Harrison, Swanson, 33 ans, laissait tomber la vie urbaine pour se réfugier dans les montagnes Huron et chercher, en altitude, au milieu de la nature, un sens caché au monde – sens qu'il ne trouvait plus en ville. Comme *Wolf*, *Sunchaser* raconte l'histoire d'un ...

● ● ● type parti à la recherche de son imaginaire – son désir n'étant pas tant de voir un beau paysage que de le mythifier. Par l'étendue du territoire qu'il parcourait, *Le Canardeur* pouvait renvoyer au journal des deux explorateurs Lewis et Clark qui, commandités par le Président Jefferson, étaient partis en 1832 pour reconnaître le nouveau territoire américain, remontant le Missouri jusqu'à sa source pour ensuite franchir les Rocheuses et atteindre le Pacifique. *Sunchaser* serait, lui, beaucoup plus proche de *Walden* de H. D. Thoreau, c'est-à-dire d'une intériorisation du territoire américain – la montagne sacrée rêvée par Blue pouvant n'être que la projection d'une image mentale. Thoreau appelait chacun à être les "Lewis et Clark" de son espace intime. Il est possible que Blue n'ait pas quitté la cellule de tout le film et qu'il se contente de reconstruire mentalement l'image sacrée du livre de Dibe Nitsaa. Comme si son vœu – être entouré par la beauté, de tous les côtés – pouvait être exaucé par la seule force de ses pensées. Une idée déjà abordée par Cimino dans *La Porte du paradis*. Le dernier plan montrait Jim Averill (Kris Kristofferson) sur son bateau, en compagnie d'une femme catatonique, revêtu d'un costume sombre et élégant tranchant grossièrement avec son ancien uniforme de shérif. Tout se passait alors comme si le souvenir d'Averill – les milliers d'immigrants massacrés, la petite ville de Kallispell et la tente sur laquelle figure le nom d'Heaven's Gate – était frappé du sceau de l'imaginaire, apparaissant désormais comme un immense mystère qu'Averill s'était efforcé d'épaissir.

Sunchaser est sans doute le meilleur Cimino depuis *L'Année du dragon*. Il réussit là où *Le Sicilien* et surtout *Desperate hours* s'étaient égarés : sur des chemins de traverse où le réalisateur cherchait une veine viscontienne et italianisante trop naïve, ou bien s'encombraient d'un discours écologiste et moralisant. Dès que Cimino perd l'Amérique de vue, et surtout dès qu'il ne la filme plus comme un espace politique et un lieu de tensions et d'affrontements, son cinéma se retrouve affaibli. *Sunchaser* s'inscrit dans la lignée de *La Porte du paradis* et de *L'Année du dragon*, prolongeant le discours de Cimino sur l'Amérique comme un pays en perpétuelle guerre civile. *La Porte du paradis* montrait un charnier d'immigrés polonais méthodiquement massacrés les uns après les autres. *L'Année du dragon* réhabilitait le rôle oublié et méprisé des Chinois dans la construction de la voie ferrée reliant l'Est à l'Ouest du pays. *Sunchaser*, lui, met en valeur un autre oubli, le génocide indien, et pose le retour des valeurs des "native Americans" comme l'une des voies où l'Amérique pourrait chercher son salut. Dans *La Porte du paradis*, la césure s'effectuait entre anciens et récents immigrants ; dans *L'Année du dragon*, la guerre opposait les représentants de deux minorités, chinoises et polonaises. Avec *Sunchaser*, la fracture s'opère entre ceux qui possèdent et les autres, qui n'ont rien. Entre un médecin obsédé par la maison qu'il va acheter ou sa voiture – une Porsche, forcément belle car elle coûte 150 000 dollars – et un gamin de 16 ans pour qui l'idée de possession ne signifie rien, tout empreint de la conception indienne selon laquelle on ne peut être propriétaire de la terre ou de l'océan. Le médecin est un homme aussi lourd, aussi chargé que pouvait l'être Faust au début de la pièce de Goethe, portant sur ses épaules non plus le fardeau de toute la culture occidentale, mais le poids de la futilité américaine et californienne. Il reste cravaté pendant presque tout le film, avant de laisser peu à peu tomber tous ses appareils comme autant d'artifices inutiles. Plus que d'une aspiration au spirituel, *Sunchaser* parle d'un retour à la légèreté. Blue et le toubib retrouveront la légèreté d'une plume alors qu'ils apparaissent au début du film comme corsetés, enchaînés – au propre comme au figuré. A l'inverse de Faust, *Sunchaser* est en fait l'histoire de deux hommes qui arrivent à négocier le prix de leur âme dans les meilleures conditions.

Q u'avez-vous fait depuis *Desperate hours*, il y a déjà six ans ? J'ai écrit plusieurs scénarios, pour moi et pour d'autres metteurs en scène, des chansons, de la poésie, je suis aussi en train de terminer un roman qui devrait faire près de sept cents pages. Par ailleurs, cela fera bientôt deux ans que je travaille sur *Sunchaser*. Et quand je dis deux ans, je veux dire sept jours sur sept, jour et nuit.

Ne vous sentez-vous pas fatigué à force de gaspiller votre énergie sur des projets avortés ?

Je me demande souvent pourquoi Terence Malick ne tourne plus. Ce type est l'un des metteurs en scène les plus doués de ces vingt dernières années et il a disparu depuis 1979 et *Les Moissons du ciel*. C'est terrible. Je crois qu'il n'avait plus la force de se battre. Sam Shepard m'avait dit, il y a quelques années, qu'il n'écrit plus jamais de scénarios originaux, préférant s'en tenir à l'écriture proprement dite et à ses pièces de théâtre. Il n'en pouvait plus d'écrire des scénarios qui ne seraient jamais réalisés. Terence Malick a dû éprouver la même lassitude. Moi, je suis beaucoup moins intelligent qu'eux, alors je m'acharne. Je suis trop con pour savoir m'arrêter. La connerie est parfois un grand moteur.

Votre intérêt pour l'Ouest américain ne semble partagé par aucun autre cinéaste à l'heure actuelle. Vous semblez désormais plus proche d'écrivains comme Jim Harrison et James Welch.

Je n'ai pas grandi dans une salle de cinéma. Je n'ai jamais été dans une école de cinéma, je n'ai pas vu huit cents films sur un magnétoscope. J'ai

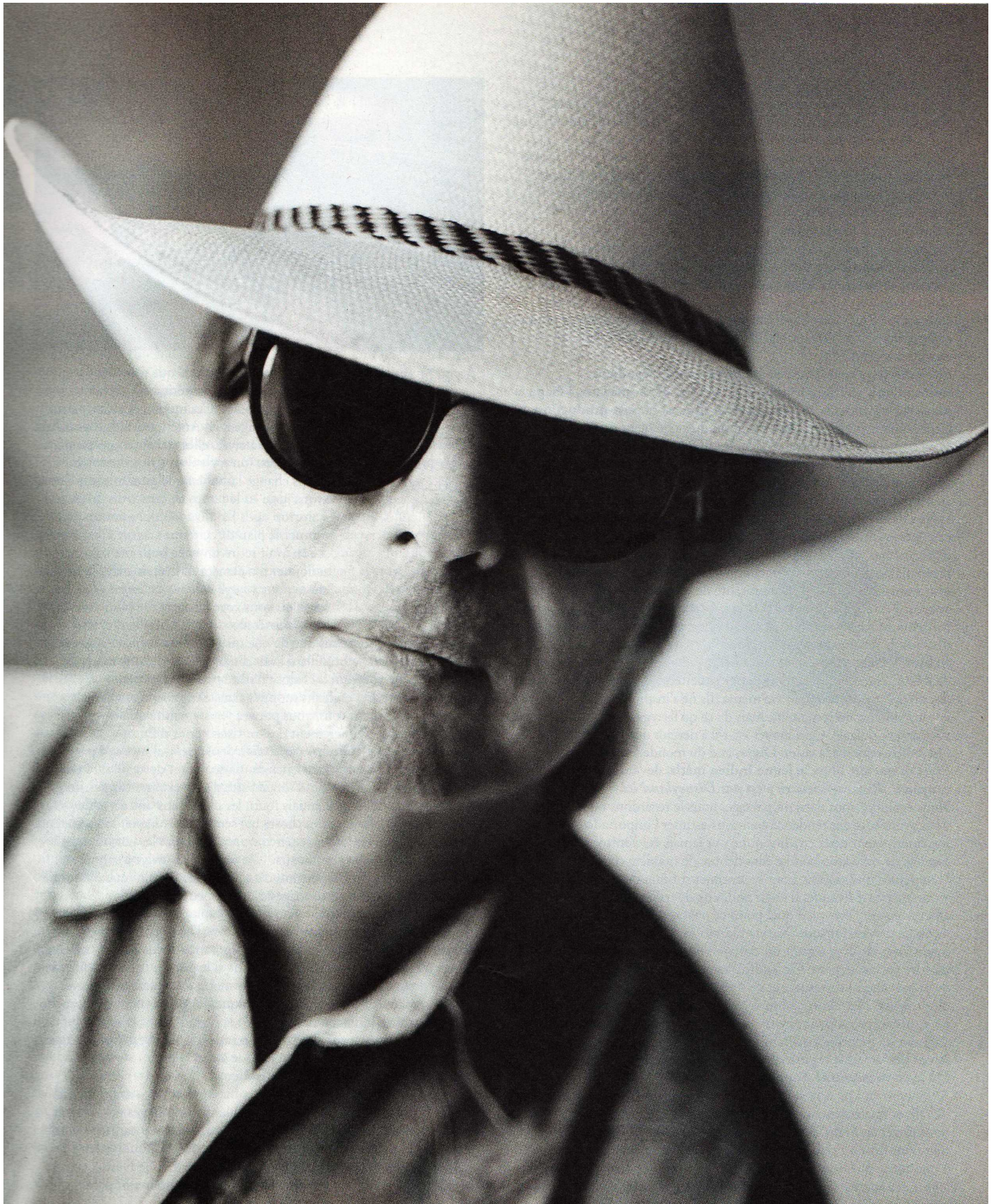
"Je suis trop con pour savoir m'arrêter.

La connerie est parfois un grand moteur."

étudié l'architecture, la peinture, l'archéologie et l'histoire de l'art. Le cinéma, j'y suis venu par hasard. Je vois encore très peu de films aujourd'hui, par contre je lis beaucoup. Je ne regarde jamais la télévision. Il m'arrive de revoir régulièrement certains films. Mais il m'arrive aussi de relire certains écrivains : Nabokov, Pouchkine, Lermontov, Tolstoï. Je ne pense pas qu'on puisse être américain et faire l'impasse sur Melville : à partir du moment où vous avez lu ne serait-ce qu'une page de Melville, vous ne pouvez plus être insensible au territoire américain, à l'Ouest, à son espace, à son paysage.

Comment expliquez-vous l'échec commercial de vos derniers films, de *La Porte du paradis* à *Desperate hours* en passant par *Le Sicilien* ?

Il faut prendre le problème à l'envers. Si *Voyage au bout de l'enfer* s'est révélé un tel succès, c'est parce que le Vietnam faisait la une de tous les journaux à l'époque. Personne ne pouvait ignorer ce qui se passait là-bas. Illettrés comme intellectuels, tout le monde se trouvait confronté à cette guerre et connaissait au moins quelqu'un qui avait été là-bas. Mes autres films ne s'appuyaient pas sur une telle évidence : il fallait connaître l'histoire de l'immigration d'Europe de l'Est dans l'Ouest, ou l'importance des triades dans la société asiatique, ou les rapports entre l'Eglise, la Mafia et l'aristocratie en Sicile. Et comment un homme comme Giuliano, le Sicilien, s'insérerait dans ce jeu. Giuliano était un type très jeune, très beau, avec des idées complètement folles. Il avait sa photo en couverture de *Life* alors qu'il avait à peine 20 ans. A peu près au même âge, Michael Collins avait été envoyé à Londres par le gouvernement provisoire irlandais pour négocier la partition de l'Irlande. J'ai toujours essayé de garder en tête que ces types étaient jeunes, donc impulsifs, idéalistes, entiers. Le public est habitué à voir des types de 50 ans interpréter des soldats. Mais les soldats ont 18 ans. Je sais bien que *Le Sicilien* n'est pas un film exempt de défauts. Mais nous avons au moins essayé d'éviter les clichés que tout le monde a de la société sicilienne. J'ai passé plus d'un an en Sicile à vivre près des gens dont je parle dans mon film. Les gens s'attendaient à un portrait attendu de l'Italie, renforçant les stéréotypes connus de tous. On avait toujours montré la Sicile comme un pays sans intérêt. Pareil pour *La Porte du paradis* : personne ne voulait être confronté au fait que l'esprit pionnier américain était entaché d'une série de massacres sanglants... ● ● ●



● ● ● Avez-vous des amis réalisateurs ?

Je n'ai pas d'amis dans le cinéma. Cela explique peut-être que mes films aillent à ce point à contre-courant de ce qui se tourne aujourd'hui. Il ne s'agit pas d'une volonté délibérée, mais la communauté cinématographique m'a toujours rejeté. Je préfère parler à des écrivains ou à des journalistes, ils ont plus de choses à dire. Il est plus difficile d'écrire un livre que de faire un film. Il n'y a rien de plus difficile que d'écrire un scénario. Le tournage d'un film est un jeu d'enfant à côté, même si des problèmes peuvent survenir. J'ai dû écrire trente-six scénarios, j'ai travaillé aux côtés d'écrivains aussi confirmés qu'Oliver Stone, Gore Vidal, Robert Bolt, James Toback, Raymond Carver. J'ai écrit deux scripts avec ce dernier, l'un sur la vie de Dostoïevski, l'autre sur Tom McGrath, l'un des plus grands poètes américains. Toute cette expérience accumulée m'a permis de me rendre compte que le scénario est ce qu'il y a de plus important dans la conception d'un film.

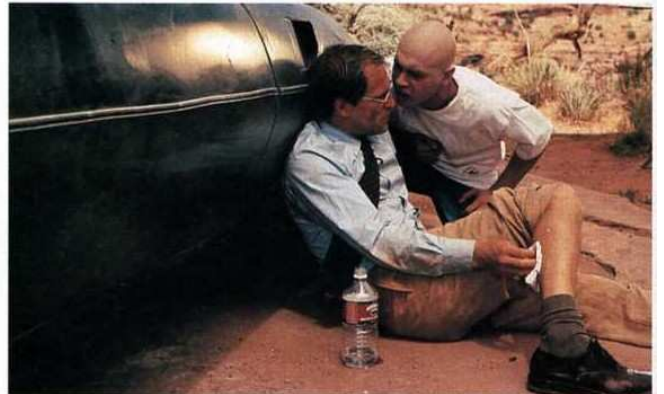
Votre discours va à l'opposé des dogmes hollywoodiens.

Aujourd'hui, vu l'importance prise par les effets spéciaux, l'étape la plus cruciale dans la réalisation d'un film est la post-production. Cela explique pourquoi Hollywood produit tellement de mauvais films. C'est comme si vous vous préoccupiez davantage de la peinture sur la carrosserie d'une formule 1 que de son moteur. Même avec des couleurs flamboyantes, une voiture avec un moteur pourri n'avancera pas. On ne guérit pas un malade après avoir procédé à son autopsie. Je m'en suis aperçu de manière encore plus flagrante avec *Sunchaser*. Le tournage a été très éprouvant, nous avions un calendrier très serré, avec beaucoup de déplacements, en ville, dans le désert, dans les montagnes. Mon seul repère fiable dans cette course contre la montre était le scénario. Quand tout va mal, vous devez être en mesure de vous accrocher à ce que vous avez écrit : c'est le seul moyen de faire face aux difficultés. La plupart des metteurs en scène, avant de faire leur film, en regardent une centaine d'autres. Je revoyais récemment *Tueurs de dames* avec Alec Guinness ; eh bien, vous vous apercevez que ce film a été copié une bonne centaine de fois. C'est comme si aujourd'hui les metteurs en scène s'intéressaient davantage aux films qu'à la vie même. Ils ne s'inspirent pas de ce qu'ils vivent, sentent, ou ressentent, mais de ce qu'ils regardent. C'est absolument ridicule. Quel intérêt y a-t-il à devenir une photocopieuse ? On préfère toujours la vision Disneyland du monde, la réplique à l'original. **C'est ce que dit Blue, le jeune Indien métis, devant l'immensité d'un canyon : "Regarde bien, ce n'est pas Disneyland ici."**

Nous évoluons tous dans un paysage, nous le regardons rarement, et nous avons souvent tendance à en sous-estimer l'importance. Woody et Jon interprètent deux citadins qui n'ont jamais été confrontés à un paysage de cette ampleur. Le film débute de manière claustrophobe, à l'intérieur d'une voiture, pour se terminer sur une montagne à plus de 2 000 mètres d'altitude. Il s'agit pour eux de redécouvrir l'espace américain – et l'on voit à quel point ce paysage finit par modifier leur façon de penser. Lorsque Woody Harrelson se moque des poses méditatives de Blue devant un canyon s'étendant à perte de vue, il se fait mordre par un serpent. Cet endroit est tellement beau qu'il demande de sa part autant de respect et de silence que s'il se trouvait à l'intérieur d'une église. Harrelson n'observe pas ce silence et la nature se venge. Le symbolisme est peut-être un peu lourd, je vous le concède, mais il s'agissait de montrer à quel point un paysage peut réagir, et pourquoi on devait désormais le regarder différemment.

Où avez-vous tourné *Sunchaser* ?

A Downtown Los Angeles, dans le désert Mojave, dans l'Arizona, dans l'Utah, et finalement au Colorado. Curieusement, nous n'avons cessé de nous élever au fil du tournage – nous avons commencé au niveau de la mer pour finir à 2 000 mètres de haut. Mais cette élévation correspond à une autre, plus spirituelle, par laquelle passent les deux personnages, au fur et à mesure que le film avance. La dernière scène du film est



"A partir du moment où vous avez lu ne serait-ce qu'une page de Melville, vous ne pouvez plus être insensible au territoire américain, à l'Ouest, à son espace, à son paysage."

pratiquement la dernière que nous ayons tournée. Cela a été un véritable cauchemar pour la mettre en boîte. Ces montagnes sont parmi les plus enneigées en Amérique. Deux semaines avant notre arrivée, elles étaient complètement recouvertes. On n'y voyait strictement rien. Le temps change là-bas en quelques minutes : nous avons juste eu le temps de faire trois prises et il était trop tard. J'ai dû avoir dix minutes pour tourner le plan de cette montagne. C'est comme si l'on avait retiré un voile pour me laisser actionner ma caméra. Il m'était arrivé la même chose pour *Voyage au bout de l'enfer*. Dans la scène où vous voyez Robert De Niro avancer dans la forêt alors que le brouillard se lève derrière lui. Je ne disposais que de quelques minutes et, juste après avoir terminé mon plan, le brouillard avait disparu. Comme une très belle femme ôtant le voile qui cachait sa nudité pour le remettre immédiatement. Les endroits montrés dans *Sunchaser* n'ont rien de mythique. Ils existent tous, vous pouvez vous y rendre quand vous voulez. J'y croise régulièrement des touristes venus d'Europe, de Suède, d'Allemagne et de France en particulier. Seulement, il ne s'agit pas d'endroits que les gens vont visiter en masse, il faut de la volonté pour aller les voir. Il est du devoir d'un cinéaste d'aller explorer un territoire jusque-là inconnu. Je n'ai jamais foutu les pieds dans une école de cinéma, mais la moindre des choses me semble d'emmener le spectateur là où il n'a jamais été. Ainsi le parcours accompli par les personnages devient aussi celui des spectateurs. Une fois le film arrivé à son terme, le public n'a pas tant l'impression d'avoir regardé un film que d'être allé quelque part avec des personnages dont il a peu à peu fait la connaissance. La géographie d'un film est capitale, il faut bien évidemment qu'elle demeure homogène avec l'histoire. Lorsque vous réussissez à atteindre cet équilibre, en disposant en plus de bons acteurs, ceux-ci réagissent différemment. Comme si le paysage allait modifier leur manière de jouer. Cela leur apporte une matière supplémentaire avec laquelle ils peuvent compter. A une époque, les gens étaient plus proches de la conception indienne de la nature : la regarder sans la dénaturer. La terre était sacrée, mais cette idée n'existe plus. Elle s'est évanouie, et l'Amérique a toutes les peines du monde à s'en relever.

Pourquoi êtes-vous attiré par les Indiens ?

Tout ce que j'ai vu sur eux – photographies, peintures – m'a toujours fasciné. Ils étaient si beaux, élégants, nobles. Leurs visages possédaient une dignité incroyable. J'ai retrouvé cette magnificence naturelle sur des photos de tribus africaines. Il fallait que j'aie vu cela moi-même. J'ai passé beaucoup de temps dans une réserve sioux dans le Nord-Dakota. Les Indiens ont un rapport très particulier avec leur environnement,

et l'homme blanc a encore tout à apprendre d'eux sur ce point. On ne le dit pas assez, mais les Indiens ont un grand sens de l'humour. J'ai essayé de montrer cet aspect de leur personnalité dans *Sunchaser* et de parler autant que possible de leurs traditions – en tenant compte du contexte de l'histoire, qui n'est pas directement lié aux Navajos.

Comment avez-vous été accepté par eux ?

Cela a été très difficile au début. Je me souviens être resté assis pendant des heures dans une tente. J'avais en face de moi une douzaine d'hommes, tous relativement âgés : aucun d'eux ne m'a adressé la parole, se contentant de me regarder. Ce n'est franchement pas évident, une tente n'est pas vraiment un endroit très spacieux, vos genoux remontent jusqu'à vos épaules, le silence est complet, c'est une épreuve épuisante. Je me souviens aussi de la première fois où je suis allé à un pow-wow, une danse rituelle. Tout le monde, jeunes, moins jeunes, chiens, dansait depuis trois jours. J'ai eu sur le moment l'impression d'être complètement ridicule, mais je l'ai fait. Les liens se sont resserrés au fil des ans, je revenais dans la réserve régulièrement, et il a fallu tout ce temps pour me faire accepter. Nous croyons être démocrates, mais les Indiens ont un fonctionnement incroyablement démocrate. Les décisions sont toujours prises de manière collective.

Le personnage principal de *Sunchaser* est à moitié indien. Dans tous les films soi-disant pro-indiens, y compris *Danse avec les loups*, le personnage principal est blanc.

Il me semblait crucial de prendre un Indien pour le rôle du sage navajo. Nous avons eu en permanence sur le tournage plusieurs conseillers navajos. L'un d'eux, Leon Skyhorse, avait un droit de regard sur tous les dialogues entre Woody Harrelson et Jon Seda. Dans les films auxquels vous faites allusion, le Blanc guide toujours l'Indien, ce qui n'a aucun sens. Les Sioux étaient les meilleurs cavaliers du monde, ils peuvent faire des choses phénoménales sur un cheval, comme des cosaques. Dans ces films, l'homme blanc offre toujours une solution et cela me dégoûte au plus haut point. Au début du film, Woody Harrelson est un docteur incapable de sauver la vie de Blue atteint d'un cancer et, à la fin, c'est ce dernier qui finit, d'une certaine manière, par lui sauver la vie. Il y a là une circularité conforme à la cosmologie indienne. Tout avance par cercles. Il y a là une rondeur que l'on retrouvait déjà dans *La Porte du paradis* – et dont je suis très friand.

Dans *Sunchaser*, Los Angeles ressemble à une ville en guerre.

Le thème de la guerre civile était déjà présent dans *L'Année du dragon*. Croyez-vous que le problème des minorités soit en voie de règlement aux États-Unis ?

Los Angeles aujourd'hui est une véritable fourmilière où cohabitent des minorités diverses : noires, coréennes, hispaniques. La plupart de ces minorités sont en guerre entre elles. Il y a aujourd'hui un gang composé d'immigrés des îles Samoa. Qui penserait à faire le rapport entre un gang et un endroit aussi idyllique que les îles Samoa ? Los Angeles est une ville en guerre. Dans les gangs, si vous n'avez pas tué quelqu'un avant l'âge de 12 ans, vous n'êtes pas pris au sérieux. Ce n'est pas qu'ils sortent dehors pour tuer quelqu'un au hasard. Ils se tuent entre eux. Il s'agit de soldats, portant un uniforme, prêts à abattre toute personne ne revêtant pas le leur. Dans certains ghettos, l'âge moyen auquel un jeune garçon commettait son premier meurtre était de 15 ans, il est aujourd'hui de 11. Lorsque Blue déclare être vieux à 16 ans, il n'exagère pas du tout. Un gamin d'un gang noir, les Creeps, avait déclaré *"Nous avons tous quelque chose à apprendre les uns des autres, tout le monde a un cœur."* J'ai repris cette citation. C'est un problème capital dans le film : comment un médecin d'un quartier chic va-t-il apprendre quelque chose d'un gamin du ghetto, 16 ans, condamné à la prison à vie pour homicide ? Ces deux personnages, complètement opposés sur l'échelle des valeurs sociales, vivant pourtant dans la même ville, vont apprendre à se respecter. ●

Sunchaser, avec Woody Harrelson, Jon Seda. Sortie le 29 mai.