

INTRODUCTION

6

ALLAN DWAN

54

RAOUL WALSH

144

FRITZ LANG

188

JOSEF VON STERNBERG

260

HOWARD HAWKS

270

LEO MCCAREY

416

GEORGE CUKOR

478

INTRODUCTION

L'ART DE LA FOUDRE

Au début de l'été 1996, soit cent-un ans exactement après les premières projections du cinématographe, Warren Beatty et moi étions côte à côte dans le jardin de Henry Jaglom, à Santa Monica, sans grand-chose à faire sinon surveiller une bande de jeunes enfants en pleine fête d'anniversaire (deux de Warren, deux de Henry et le mien). Nous discutons de quelques-uns des grands changements qui avaient affecté l'industrie du cinéma depuis que nous y étions entrés, entre la fin des années 1950 et le début des années 1960. «C'est comme si tout un tas de choses n'avait plus aucune valeur maintenant», disait Warren. «John Ford? Qui ça? Quoi? Elia Kazan?» Il s'est mis à rire de l'incongruité de la chose, à savoir mentionner Ford — parce ce réalisateur, dont j'ai été le biographe, en quelque sorte, reste le plus révérend de tous aux États-Unis; et Kazan, parce que le premier film dans lequel a joué Beatty avait été réalisé par ce cinéaste qui n'est plus très en vogue aujourd'hui, mais qui était alors au plus fort de son immense succès. En réalité, ce que Warren avait en tête, ça n'était pas seulement «le caractère éphémère de la célébrité», ou l'état d'esprit qui règne en ce moment à Hollywood: la recherche des projets et des acteurs «du mois». «Mon Dieu, m'a-t-il dit avec un certain étonnement. Tout le monde est mort.»

Je comprenais parfaitement ce qu'il voulait dire, parce que j'avais le même genre de pensées, régulièrement. Ce n'était pas très étonnant: Warren comme moi étions entrés dans le cinéma au moment où le vieux système des studios était en train de s'effondrer. Nous étions deux jeunes hommes qui nous retrouvions dans un business du passé et, depuis, presque tous les anciens avec lesquels nous avons travaillé, ou que nous avons connus, étaient morts. Et nous-mêmes avons vieilli au sein de cette industrie entraînée dans un élan juvénile et qui, dans son essence même, était à l'opposé de ce avec quoi nous avons grandi, Warren, Henry et moi, de ce à quoi nous avons adhéré ou que nous avons combattu.

Beatty, Jaglom et moi étions entrés dans le show-business — d'abord au théâtre et à la télévision — comme acteurs. La première fois que je les ai rencontrés, c'était à Manhattan, à la fin des années 1950. Warren et moi prenions des cours d'acteur

avec Stella Adler. Nous avons fait connaissance dans son studio au moment où il était en train de percer sur scène et à la télévision — avant de percer au cinéma. C'était quasi concomitant avec ma première mise en scène professionnelle Off-Broadway — dans le même quartier où Henry produisait son premier show. Finalement, nous avons tous déménagé à Los Angeles et nous y sommes restés, devenant même des réalisateurs à succès. C'est d'abord Beatty qui est devenu l'une des plus grandes stars du cinéma de ma génération — et l'un des producteurs les plus rusés, qui plus est — tandis que Jaglom a suivi sa propre étoile, avec une intégrité admirable, en réussissant à garder son indépendance.

Au moment où Warren et moi nous sommes regardés l'un l'autre dans le jardin de Henry, plus de 35 ans après notre première rencontre, quand nous étions adolescents, nous n'avions pas besoin de beaucoup parler pour nous comprendre et savoir ce que nous avions vu disparaître. Beatty a raconté un de ses souvenirs encore très présent dans sa mémoire: avoir vu Jean Renoir, bon sang — sans doute le plus grand metteur en scène au monde — chez moi, en 1976 (moins de trois ans avant sa mort) et avoir été ébranlé de le voir si fragile, dans son fauteuil roulant, lui qui fut une force de la nature, pendant des années. Quand nous sommes entrés dans le monde du cinéma, la plupart des vieux maîtres étaient encore en vie et soit ils faisaient encore des films, soit ils pouvaient encore raconter comment ils les avaient faits. Cette présence de «l'auteur», que nous recherchions toujours dans les meilleurs films, a quasiment disparu, personne ne saurait dire de quoi il s'agit aujourd'hui. Ce livre raconte donc tout ce qui nous a été donné; et ce que nous avons perdu.

AU COMMENCEMENT, LA QUESTION

«Nom de Dieu, Bogdanovich! Ne savez-vous rien faire d'autre que de poser des *questions*? Je veux dire, mon Dieu! Avez-vous même jamais *entendu parler* du concept de phrase déclarative?» Voilà ce que m'a dit John Ford alors qu'il avait soixante-quinze ans et moi vingt-neuf. Heureusement, à ce moment-là (au début de l'année 1969), je connaissais M. Ford depuis six ans environ: j'avais écrit un article sur lui dans un magazine, j'avais publié un livre d'entretien avec lui et tourné un documentaire sur son travail. Par conséquent, j'avais compris à son ton, son

attitude, au choix de ses mots et à ses expressions qu'il n'était pas vraiment fâché, juste un peu exaspéré. Contrairement à l'image qu'il essayait généralement de donner, celle d'un réalisateur « intraitable », endurci, auquel son grand calme conférait un pouvoir terrifiant ; un pouvoir que décuplaient ses accès de colère, et quand il le voulait il était effectivement effrayant en réalité —, j'avais néanmoins découvert que Jack Ford se laissait parfois entraîner à l'évocation du passé sans devenir violent ni s'ennuyer. Il fallait l'attraper au bon moment, et ça ne devait pas durer trop longtemps, sinon Ford risquait de se rendre compte qu'il ne détestait pas le sujet dont il était question, et même qu'il prenait plaisir à la conversation, et alors il redevenait sarcastique ou indifférent.

D'un autre côté, j'ai dû vraiment le lasser, avec mes questions : c'en est même devenu une blague récurrente de M. Ford à mon sujet. La dernière fois que je l'ai vu (en juin 1973), deux mois seulement avant sa mort, j'étais venu lui rendre visite avec Howard Hawks, le laconique, aux cheveux gris argent (il avait seulement deux ans de moins que Ford). Ford était alité, et après nous avoir dit bonjour, la première chose que Ford a dite à Hawks était : « Howard, est-ce qu'il te pose toutes ces fichues questions à toi aussi ? » Hawks a répondu, avec un air perplexe : « Mais oui. » Alors John a continué : « Mon Dieu ! Tout le temps ? » « Ouai », répliqua Hawks avec un grand sourire. « Comment fais-tu pour le supporter ? », demanda Ford, en me regardant avec un sourire bourru. Malgré les apparences, cet échange laissait deviner une certaine fierté partagée par les deux hommes : en effet, je venais de réaliser (et de coproduire) trois films d'affilée qui avaient tous reçu un bon accueil critique et populaire (onze nominations aux Oscars en tout) et j'avais dit publiquement, à la presse et aux spectateurs, que j'avais appris à faire des films en posant une multitude de questions à d'autres réalisateurs, et en les regardant faire, surtout Ford et Hawks. En vérité j'avais rendu un hommage aussi appuyé que possible à ces deux-là — en exagérant quand c'était possible —, non seulement parce que je leur étais redevable, mais aussi parce que, à ce moment-là, beaucoup les considéraient « en dehors du coup », ce qui me mettait en colère et me chagrinait.

Quand j'ai commencé à poser mes questions, un mois ou presque avant de fêter mes vingt-et-un ans, cela faisait déjà quatre ans que j'apprenais le jeu d'acteur avec Stella Adler, et

j'avais travaillé dans pratiquement 40 pièces professionnelles, dont une création que j'avais mise en scène Off-Broadway — qui avait reçue de bonnes critiques mais s'était soldée par un échec commercial. Je me suis alors inspiré de l'exemple de mon père, lui-même artiste, qui avait une connaissance encyclopédique de ses deux passions, la peinture et la musique: je me suis dit que si je voulais vraiment apprendre à faire des films — et pas du théâtre —, le mieux était d'abord de voir tous les meilleurs films, les plus importants et, dans le même temps, d'entrer en contact avec les professionnels qui avaient travaillé dans ce domaine, de les observer au travail, si possible — et, bien sûr, de leur poser autant de questions que je pouvais sur le sujet. Mon immense chance, c'est que la plupart des plus grands cinéastes, ceux qui ont tout inventé, étaient encore en vie.

Au moment où j'ai mis fin à mes entretiens officiels, près de douze ans plus tard, j'étais considéré comme un des chefs de file du Nouvel Hollywood des années 1970. Ma méthode pour me former (si l'on considère tout ce que j'avais fait jusque-là) avait de toute évidence fonctionné: j'avais assez appris du métier à travers les maîtres et par moi-même pour réussir dans cet art. Mais, comme me l'avait dit Josef von Sternberg un jour où on discutait de ses premiers grands succès de la fin des années 1920 et du début des années 1930: «L'histoire ne s'arrête pas là...»

Dans ce livre, j'ai interviewé seize cinéastes très différents¹. Leurs carrières couvrent pratiquement toute l'histoire du cinéma: son invention avant le début du xx^e siècle, sa montée en puissance, son âge d'or, son déclin et enfin sa chute (avant sa résurrection?). C'est la raison principale pour laquelle j'ai fait se succéder les chapitres par ordre chronologique de date de naissance des réalisateurs, ce qui (à l'exception de Cukor), correspond à peu près à leur entrée respective dans l'industrie du cinéma.

1 Pour des raisons de volume, nous avons fait le choix de publier les entretiens du livre original en deux tomes. Le second tome comprendra les entretiens de Peter Bogdanovich avec Alfred Hitchcock, Edgar G. Ulmer, Otto Preminger, Joseph H. Lewis, Chuck Jones, Don Siegel, Frank Tashlin, Robert Aldrich et Sidney Lumet. [NDE]

Parmi ces seize-là, je n'ai pu en voir que six au travail, et deux seulement (Hawks et Hitchcock) sur une assez longue période. Chacun d'entre eux a eu une influence — parfois profonde — sur ma vie, du point de vue personnel et professionnel. Je ne sais comment régler ma dette envers eux, sinon en partageant leur générosité, leur savoir et leur expérience, et en essayant de perpétuer leurs plus grandes qualités. Parce que sur le tournage d'un bon film, c'est sur le réalisateur que tout repose. Et c'est *lui*, le premier spectateur de chaque instant du film. Tant de choses dépendent de sa première réaction : elle façonne tout le film. La présence du réalisateur a un impact sur la qualité finale de ce qui se passe devant et derrière la caméra. Cette alchimie crée une sorte de tension propre dans l'œuvre, et elle dépend de la personnalité du réalisateur puisque c'est à travers lui, *in fine*, que tout est filtré.

Au cours de périodes différentes, onze de ces réalisateurs ont connu de vrais succès et ont eu un véritable pouvoir de décision dans l'industrie du cinéma. Plusieurs d'entre eux étaient très connus. Pratiquement tous gagnaient très bien leur vie et certains avaient une énorme influence (consciemment ou non) sur le public dans le monde entier : Allan Dwan et Raoul Walsh (du milieu des années 1910 et pendant les années 1920 ; à la fin des années 1930 et dans les années 1940), Fritz Lang et Josef von Sternberg (années 1920 et 1930), Howard Hawks (des années 1930 aux années 1960), Leo McCarey (années 1930 et 1940), Alfred Hitchcock (des années 1930 aux années 1970), George Cukor (de la deuxième moitié des années 1930 jusque dans les années 1960), Otto Preminger (des années 1940 aux années 1970), Robert Aldrich (des années 1950 aux années 1970), Sidney Lumet (de la fin des années 1960 aux années 1990). Quant aux autres : Don Siegel a connu ses plus grands succès pendant les vingt dernières années de sa carrière (de la fin des années 1960 au début des années 1980), tandis que Joseph H. Lewis et Edgard G. Ulmer ont travaillé dur, presque dans l'anonymat, des années 1920 aux années 1960, en essayant de faire de bons films à partir de pratiquement rien. Frank Tashlin, qui est resté un artiste de commande toute sa vie — à la pointe de la pop-culture mais également l'esclave de celle-ci — a peut-être eu l'expérience de la réalisation la plus typique. Chuck Jones, le grand réalisateur de dessins animés, comme Tashlin, était asservi par ses employeurs des années 1930 aux années 1960, mais a connu un sursaut dans la deuxième moitié des années 1970 qui a duré jusque dans les années 1990.

Ces conversations sont très disparates tant dans leur longueur que dans leur précision — on passe de longues interviews avec Hawks, Hitchcock, Dwan et Lang à d'autres brèves, presque impressionnistes, par exemple avec Tashlin, Aldrich et von Sternberg. Certaines sont inachevées — comme celles de Ulmer et de McCarey, à cause de leur maladie, ou, comme celle de Walsh, parce qu'il a décidé d'écrire lui-même son autobiographie. J'espère toutefois qu'à travers ces discussions disparates et les petits textes qui les introduisent, un portrait de la personne que j'ai connue (même brièvement) ressortira et permettra de donner ne serait-ce qu'une petite idée de qui elle était, qu'on retrouvera ensuite à travers un grand nombre des films de chacun. Ce trait de personnalité, ou cette qualité personnelle, est précisément ce sur quoi les critiques et réalisateurs français — très influents — de la Nouvelle Vague (du milieu des années 1950 à la fin des années 1960) ont fondé leur «politique des auteurs»: qu'est-ce qu'un film révèle de la personne qui l'a le plus pris en charge? En préparant ce livre, j'ai essayé de garder l'esprit de ces conversations plutôt que de les retranscrire à la lettre: en général, j'ai raccourci mes questions au strict minimum et, en fonction des réalisateurs, les réponses ont été quelque peu lissées en matière de syntaxe ou de construction des phrases. L'utilisation de mots «politiquement incorrects» aujourd'hui a été conservée — «fille» ou «noir²», par exemple — puisqu'ils n'avaient pas de connotation spécifique à l'époque.

Mes questions me venaient après avoir vu les films. Mais ce qui m'intéressait le plus, c'était qui était la personne qui existait *avant* ces œuvres? Parce que, dans tous les films que j'aimais, je ressentais précisément la vision d'un artiste, la présence presque palpable du réalisateur à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de ce qui se voyait à l'écran. On pouvait souvent reconnaître cette personnalité d'un film à l'autre, comme on peut reconnaître que des tableaux différents sont l'œuvre du même peintre. Howard Hawks, grâce à qui j'ai trouvé le titre de ce livre, avait répondu ceci à ma question sur ses réalisateurs préférés: «J'aimais presque tous ceux qui me faisaient percevoir qui diable était aux

² En anglais le terme «*negro*», utilisé génériquement jusqu'à la fin des années 1960, est depuis considéré comme politiquement incorrect, de par ses connotations liées à l'esclavage. [NDT]

commandes³... Ceux que je n'aimais pas, c'étaient ceux qui ne s'étaient pas impliqués dans la préparation de leurs films, qui ne faisaient que les réaliser: on ne sentait aucune personnalité derrière. Parce que le réalisateur, c'est celui qui raconte l'histoire. Normalement, il le fait à sa propre façon.»

En plus des réalisateurs présents dans ce livre, j'en ai connu bien d'autres, et j'ai eu l'occasion de discuter longuement avec certains d'entre eux — mes conversations (et rencontres) complètes avec John Ford et Orson Welles ont été publiées ailleurs. Plusieurs d'entre eux sont devenus mes amis — avec d'autres, j'ai eu des relations qui, au moins, n'étaient pas antipathiques — mais, malheureusement, nous n'avons enregistré aucune de nos conversations. J'aurais des choses à raconter sur beaucoup d'entre eux, mais ça serait un autre livre, notamment Woody Allen, Wes Anderson, Noah Baumbach, Warren Beatty, Bernardo Bertolucci, Budd Boetticher, Martin Brest, Mel Brooks, Edward Burns, Frank Capra, John Cassavetes, Charles Chaplin, Martha Coolidge, Francis Coppola, Roger Corman, Jacques Demy, Brian De Palma, Stanley Donen, Richard Donner, Blake Edwards, Miloš Forman, John Frankenheimer, William Friedkin, Samuel Fuller, Curtis Hanson, Monte Hellman, Walter Hill, Arthur Hiller, Dennis Hopper, John Huston, Henry Jaglom, Norman Jewison, Glenn Jordan, Jeremy Kagen, Garson Kanin, Gene Kelly, Andreï Kontchalovski, Barry Levinson, Jerry Lewis, Richard Linklater, George Lucas, Terrence Malick, Louis Malle, Joseph L. Mankiewicz, Frank Marshall, Elaine May, Adolfas Mekas, Jonas Mekas, John Milius, Vincente Minnelli, Mike Nichols, Jack Nicholson, Ivan Passer, Sidney Poitier, Sydney Pollack, Bob Rafelson, Nicholas Ray, Jean Renoir, Martin Scorsese, Elliott Silverstein, Steven Spielberg, George Stevens Jr., Barbra Streisand, John Sturges, Quentin Tarantino, François Truffaut, Agnès Varda, King Vidor, Wim Wenders, Billy Wilder, Robert Wise, William Wyler.

Certains d'entre eux — comme Renoir, Cassavetes et Fuller — sont devenus des amis très chers, toujours prêts à m'aider. Jerry Lewis était extraordinairement généreux: il m'a prêté sa voiture et proposé un travail quand j'étais fauché — un véritable ami. Roger Corman m'a offert deux de mes meilleurs projets, ainsi

3 Le titre original de ce livre est *Who the Devil Made It*, qui est une citation exacte de ce passage. [NDT]

que mes quatre premiers boulots dans la production de films. Il est devenu mon véritable mentor, depuis. Sam Fuller m'a aidé à améliorer mon premier scénario (*La Cible/Targets*, 1968), a insisté pour ne pas apparaître au générique et m'a aidé à lancer ma carrière. Bob Rafelson a été l'un des producteurs clés de mon premier grand succès (*La Dernière Séance/The Last Picture Show*, 1971). Il m'a beaucoup encouragé et m'a énormément aidé sur le film. Au fil des ans, c'est devenu un véritable ami. Je l'avais rencontré grâce à Henry Jaglom que je connais depuis mes années de jeunesse à New York, comme je le disais plus haut, et qui est resté un ami très cher depuis. Barry Levinson a essayé de me trouver du travail quand j'en avais besoin, et Sydney Pollack comme Norman Jewison m'en ont trouvé un à des moments où il était plus que bienvenu. Sydney m'a proposé deux rôles que j'ai toujours regretté ne pas avoir acceptés. Coppola, Friedkin et moi avons été brièvement associés dans une maison de production dont j'ai longtemps regretté la disparition. Frank Marshall a commencé dans le milieu en étant mon assistant sur mon premier film. Il est rapidement devenu mon unique producteur associé sur plusieurs de mes films, huit exactement. Plus tard, il m'a engagé en tant que réalisateur quand sa femme (Kathleen Kennedy) et lui étaient à la tête de Amblin avec Spielberg. Nous nous étions rencontrés au cours d'une soirée chez John Ford alors que Frank venait d'être diplômé de UCLA et que j'étais prêt à tourner mon premier film. Il est devenu un collaborateur et un ami inestimable.

C'est la revue *Film Quarterly* qui m'a commandé la première interview que j'aie jamais menée, qui se trouvait être avec Sidney Lumet, enregistrée en juin 1960: Sidney avait trente-six ans et j'allais fêter mes vingt-et-un ans moins de six semaines plus tard. À ce moment-là, Lumet n'avait réalisé que quatre films. Né quatre ans seulement avant l'avènement du parlant, Sidney appartient vraiment à une époque différente de tous les autres avec lesquels j'allais m'entretenir ensuite, ceux qui avaient grandi avant même que le cinéma n'existe ou avec le cinéma muet. Les deux tiers des réalisateurs présents dans ce livre ont commencé à travailler dans l'industrie avant que le son ne soit complètement répandu, en 1929. L'interview de Lumet est aussi la seule que j'ai menée à New York, à l'exception des discussions que j'y ai eues avec Welles et Hitchcock, et des deux fois où j'ai rencontré Joseph L. Mankiewicz.

Le reste de ces conversations s'est déroulé à Los Angeles ou dans les environs, avec des réalisateurs qui avaient principalement travaillé en Californie — même si trois ou quatre avaient commencé en Europe, et particulièrement en Allemagne, puisque même Hitchcock a commencé à tourner dans ce pays. Les interviews avec Aldrich, Lumet et Tashlin sont beaucoup trop brèves pour rendre justice à leur carrière — celle de von Sternberg relève vraiment de la plaisanterie — mais je les ai toutes incluses, préférant partager dans ce livre les lumières, mêmes minimales, qu'ils m'avaient apportées sur leur manière de travailler et sur leur personnalité. L'interview avec Lumet ne se contente pas d'établir une passerelle entre la génération d'Aldrich et la mienne: elle sert aussi de conclusion, en nous amenant jusque dans les années 1990. On commence maintenant à parler des nouveaux arrivants: un bon nombre de réalisateurs de la «génération X» sont très prometteurs.

La plupart des personnes que j'ai sollicitées et sur lesquelles j'ai compté ont, pour la plupart, été remarquablement patientes, et m'ont accordé leur temps et partagé leur expérience sans compter. Welles m'a dit avoir reçu le même accueil quand il est arrivé à Hollywood au cours d'une de ses plus glorieuses années, en 1939 — précisément l'année de ma naissance et de celle d'un grand nombre des réalisateurs les plus connus de ma génération. Orson m'a dit que les gens étaient plus qu'heureux de partager leurs secrets professionnels: «La seule chose qu'il y avait à faire, c'était de poser des questions.» (Quand, une fois, j'ai fait remarquer à Welles qu'il avait commencé *Citizen Kane* le jour de mon premier anniversaire, il m'a dit: «Oh, la ferme! »).

Mon premier séjour à Hollywood remonte à janvier 1961, au moment même où l'âge d'or du cinéma touchait à sa fin — d'après moi, il a duré au moins 50 ans, de 1912 à 1962. Quand, plus tard, j'ai fait part à Welles de mon regret qu'il ait pris fin, il m'a dit: «Eh bien, que voulez-vous? Après tout, l'apogée de la Renaissance n'a duré que soixante ans!» Le dernier film de cette période magnifique — conclusion plus qu'appropriée, étant donné qu'il évoque vraiment un requiem —, c'est *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) de John Ford. Il est sorti l'année de la mort de Marilyn Monroe,

un an avant l'assassinat de John F. Kennedy: c'est un western faussement simple et qui se conclut, de façon métaphorique, sur le constat que les États-Unis ont enfermé leurs héros dans de fausses légendes et ont construit un jardin illusoire sur des terres sauvages, nous laissant faire le deuil de cette frontière à conquérir et pleurer nos idéaux perdus.

Quand il est sorti, le film a été globalement rejeté par la critique et le public, et considéré comme un petit western de Ford, un film mineur. Pourtant je me rappelle l'avoir vu un matin, à une séance de presse où j'étais pratiquement seul, et avoir été profondément ému, en sentant que c'était là la conclusion à la série de westerns de plus en plus sombres que Ford avait tourné dans les années 1950, une métaphore prophétique parfaite de la crise en gestation dans le pays.

Au même moment, Clifford Odets m'avait fait une remarque très juste sur l'état du cinéma et de l'industrie cinématographique: «Hollywood ne va ni mieux ni plus mal que le reste du pays. C'est tout le pays qui est devenu une fille facile. Pas seulement Hollywood. Peut-être qu'il va y avoir un nouveau sursaut moral, un renversement de ce qu'on dit être les "valeurs" qui dictent la vie des Américains d'aujourd'hui.» Il secoua la tête. «Tout le monde essaye de s'accrocher à des racines saines, de bien manger à sa faim, de se tenir prêt à entrer à l'université. Pour être un homme sain, complet, il faut bien des qualités dont nous manquons dans ce pays. Nous avons besoins de valeurs plus nobles. Qu'est-ce que vous *défendez*? Qu'est-ce que vous *critiquez*? Je ne dis pas que nous devrions tous être des Don Quichotte, mais je préférerais ce scénario-là plutôt que de voir Don Quichotte moqué. Dans sa *Civilisation de la Renaissance en Italie*, (Jakob) Burckhardt a écrit: "C'est en retrouvant la raison que Don Quichotte perd sa raison de vivre." Il est arrivé la même chose aux Américains. Nous sommes un peuple si raisonnable.», m'a-t-il dit ironiquement. «Pourtant, si un homme a un ulcère, ne me dites pas que c'est *lui*, l'ulcère.» Il marqua une pause. «Nous devrions tous partager les valeurs de Saint George. Mais Saint George n'existerait pas sans le dragon. Or nous n'avons pas de dragon.»