

UN CINÉMA DE FRONTIÈRE

-

ENTRETIEN AVEC JACQUES TOURNEUR

PAR PATRICK BRION ET JEAN-LOUIS COMOLLI

Initialement publié en août 1966 dans les *Cahiers du cinéma* (n° 181)

Si nous commencions par vos débuts...

Je fus d'abord assistant, puis monteur. J'ai vite compris que même si l'on est un bon assistant, on a peu de chance de devenir réalisateur. J'ai alors appris le montage à Berlin car je voulais absolument devenir metteur en scène, et il est bien plus facile de passer de monteur à réalisateur que de devenir metteur en scène après avoir été assistant. Vous savez, un très bon assistant n'est pas nécessairement un bon metteur en scène et, inversement, un réalisateur n'a pas les qualités d'organisation et de précision d'un bon assistant. Un metteur en scène doit toujours être un peu un... inventeur. J'ai monté quatre ou cinq films, les plus grands films de mon père: *Les Gaités de l'Escadron*, *Les Deux Orphelines*, *Accusée*, *levez-vous!* et quelques autres dont j'ai oublié les titres. Emile Natan, qui était à ce moment patron, m'a alors proposé (avec un «coup de piston» de mon père) mon premier film. Voilà comment j'ai débuté.

Quant au choix des sujets, étiez-vous plus libre que plus tard aux États-Unis?

Mais je n'ai jamais été libre... On m'a toujours imposé scénario et distribution. Maintenant, d'ailleurs, j'ai l'intention de choisir moi-même mes sujets et mes acteurs, et cela pour la première fois de ma vie, alors que je tourne depuis quarante ans. Vous savez, j'ai une réputation assez étrange aux États-Unis. On dit: «Vous avez un mauvais scénario, donnez-le à Jacques Tourneur, il se débrouillera.» J'ai toujours eu comme règle de faire le maximum avec ce qu'on me donnait. C'est d'ailleurs une paresse de ma part car il faut beaucoup d'initiative pour mettre un film en route, prendre une option sur le sujet, payer les droits d'adaptation. Je ne marche pas comme cela. Je suis metteur en scène, c'est mon métier. J'estime que c'est

un métier qui prend tout votre temps: on ne peut pas être à la fois producteur, metteur en scène, scénariste et tout. Pour être un metteur en scène honnête, il faut y consacrer tout son temps et toute son énergie.

Il vous est cependant arrivé de choisir entre deux ou trois sujets?

Jamais!... Oh! si, à un certain moment, à Hollywood, il m'est arrivé de refuser des scénarios.

Par exemple *Devil's Doorway*, que réalisa Anthony Mann?

En effet. J'avais trouvé ce scénario extrêmement mauvais, mais j'ignorais que celui qui l'avait écrit était le meilleur ami du producteur: Dore Schary... c'était vraiment un mauvais scénario.

Est-ce que vous réécrivez les scénarios qu'on vous donne?

Parfois et chaque fois que je l'ai fait le résultat fut bien meilleur. Ce serait l'idéal, mais la chose est impossible quand on doit tourner rapidement.

Pour *Le Marquis de Saint-Évremond*, vous êtes crédité comme réalisateur des séquences de la Révolution?

Voilà ce qui s'est passé, nous avions formé, Val Lewton et moi, une petite équipe de tournage, et Selznick nous a dit: «Écrivez et tournez. Vous avez carte blanche pour tout ce qui concerne la prise de la Bastille.» On a alors passé deux mois en recherches. Je lisais tous les bouquins français relatifs à la Révolution et nous étions à l'affût des moindres détails, car ce sont les détails qui rendent les choses intéressantes. Nous avons ensuite écrit un scénario: «Prise de la Bastille», et nous l'avons tourné en onze jours. Nous étions entièrement libres en ce



La Féline

qui concernait les décors et les figurants. Moi-même, j'ai tourné des plans de raccord, pendant une journée, avec les acteurs de premier plan, pour lier l'ensemble. Ensuite, Jack Conway est venu et a filmé le reste.

Comment avez-vous été amené à faire vos films de terreur produits par Val Lewton ?

Par hasard. Je ne connaissais pas Val Lewton avant la « Révolution française »... et ensuite nous sommes devenus de très bons amis: nous faisions du voilier ensemble. Val a été engagé à la RKO comme producteur. Il m'a téléphoné: « J'ai peur, j'ai la frousse, peux-tu travailler avec moi ? » J'ai accepté et, la RKO m'a aussi engagé. Nos films ont eu beaucoup de succès. Mais — ce qui est typique de la formule américaine — les producteurs se sont dit: « S'ils marchent bien ensemble, ils seront encore meilleurs séparément. » Mais les producteurs ont eu tort, nous aurions dû continuer ensemble.

Nous tenions la bonne formule et je crois que le principe des collaborations est excellent. À moins d'être un génie, lorsqu'on est seul, on a tendance à tourner en rond. Or, Val et moi tournions dans deux cercles différents. Il était l'idéaliste, prêt à faire des folies, alors que j'étais beaucoup plus terre à terre. Mais nous nous comprenions bien et lorsqu'il s'emballait, je le freinais.

Vous et Val Lewton vous intéressiez-vous au « fantastique » comme genre ?

Non, pas du tout, ni l'un ni l'autre ne nous intéressions au fantastique. La vérité est que lorsque Val Lewton a été engagé comme producteur à la RKO, il n'avait aucune idée de ce qu'il allait faire. Son patron l'a appelé le troisième jour et lui a dit: « Val, j'étais hier soir à une party et quelqu'un m'a dit: Pourquoi ne faites-vous pas un film qui s'appellerait « Cat People ». J'ai trouvé cela ridicule, puis j'y ai pensé toute la nuit... Cat People, Cat People, c'est



Vaudou

obsédant. Faites-moi donc un film sur Cat People.» C'est alors que Val a eu peur. Il se disait: « Je pars sur le mauvais chemin, avec un titre ridicule, ce ne sera pas un film B mais un film C.» Val m'a donc engagé. On a discuté, et Val, qui est écrivain avant tout, a décidé d'inventer un faux folklore roumain avec des femmes-chat. Notre monteur était à ce moment Mark Robson et nous travaillions en famille. On discutait du film tous ensemble. C'était très agréable. On prenait le thé tous les jours à quatre heures avec le scénariste, le monteur et on mettait tout au point.

Pourtant, dans vos films, on trouve une véritable idée du fantastique, fondé sur la suggestion, l'imagination.

J'ai toujours pensé que l'on doit évoquer les choses et ne jamais les montrer. La seule véritable horreur est dans votre esprit. Dans *La Féline* tout ce qui était vraiment horrible n'était jamais montré. Chaque fois qu'on devait voir la panthère, je faisais un peu d'ombre avec mon poing. Les gens étaient alors horrifiés, car ils ne savaient pas s'ils avaient vu ou non la panthère.

Le film a très bien marché aux U.S.A., alors qu'il était d'un genre assez nouveau ?

Psychose de guerre! Les trois films que j'ai tournés avec Val Lewton ont eu du succès pendant la guerre, alors que l'Europe était en guerre. Deux choses ont contribué au succès des films. D'abord, le fait que pendant la guerre les gens ont de l'argent aux États-Unis, parce qu'ils travaillent dans les usines, hommes et femmes. Or, comme ils ne peuvent pas le dépenser par suite des rationnements, ils vont au cinéma, et là intervient la deuxième raison. En temps de guerre, les gens veulent avoir peur. Si ces films étaient sortis avant la guerre, ou après la guerre, rien ne se serait passé.

Vous croyez au surnaturel ?

Évidemment, comme quiconque réfléchit deux minutes. Tout le monde a peur, vous avez peur, il a peur, j'ai peur. On a toujours peur de ce que l'on ne connaît pas. J'ai analysé pourquoi les gens aiment les marches militaires (Tourneur fredonne alors un air de Sousa.) Pourquoi les gens les suivent-ils sans s'en rendre compte, en marchant tout naturellement au pas? Tout simplement parce que chaque fois que l'on entend une marche et que l'on connaît cette marche on sait ce qui va venir, et cela nous donne une confiance absolue dans la minute qui vient, alors que dans l'obscurité nous avons tous peur. Nous avons besoin d'avoir confiance dans la seconde, la minute, l'heure qui viennent. Et avec une marche nous connaissons cette seconde et cette minute.

Pour *Le Gaucho*, vous avez dû renoncer à Jean Peters, que vous aviez dirigée dans *La Flibustière des Antilles*...

Oui. Henry King devait réaliser *Le Gaucho* et, trois jours avant le début du tournage, il y a renoncé. La distribution, le scénario, tout était prêt. Zanuck m'a alors appelé et m'a dit: « Henry King vient d'abandonner le film. Vous partez dans trois jours.» Alors, je suis parti. Je voulais Jean Peters parce que c'était l'actrice idéale pour le rôle, celui d'une jeune fille pleine de vitalité, de sang espagnol, pas du tout le genre de Gene Tierney, mais encore une fois c'était trop tard.

Mais Jean Peters n'aurait-elle pas fait dévier le film, qui est avant tout une histoire d'hommes, en donnant plus de vigueur au personnage féminin ?

Très certainement. J'avais d'ailleurs prévu une série de disputes violentes entre l'héroïne et le gaucho, mais tout cela est devenu impossible avec Gene Tierney, qui est très "New England".



1459-83

Stars in My Crown

Comment avez-vous été amené à réaliser, en Italie, *La Bataille de Marathon* ?

D'une façon très curieuse. Mon agent se trouvait à Rome et il rencontra Mr. Muscle, vous savez, Steve Reeves. Ils parlaient de cinéma, Steve Reeves déclara adorer *La Flèche et le Flambeau* et vouloir faire un film comme celui-là. Mon agent lui a alors dit que j'en étais le réalisateur et qu'il était mon agent. J'ai alors été engagé et je me suis fait très largement payer, mais après tout, ils me voulaient...

Des rumeurs contradictoires circulent en ce qui concerne la fin du film, que l'on attribue à Mario Bava et à Bruno Vailati.

Voilà ce qui s'est passé. On a commencé par tourner les scènes dramatiques. J'avais un contrat pour huit semaines, et mon salaire était réparti sur ces huit semaines. Mais je ne savais pas qu'on travaillait si lentement en Italie. À la fin des huit semaines, je devais être payé au prorata, tant par jour. Or, il s'est trouvé qu'à la fin des huit semaines on avait tourné toutes les scènes dramatiques. Il res-

tait les scènes sous l'eau (mais moi, je ne peux pas aller sous l'eau) et la course, la fameuse course, enfin tout ce qui n'était pas scènes dialoguées.

Les producteurs ont alors contrôlé mon contrat et ils ont découvert qu'ils n'étaient pas obligés de me garder et donc de me payer chaque jour très cher. La course est de Vailati, et toute la fin (les plans sous-marins) de Vailati et Bava ensemble. Pourquoi m'auraient-ils gardé pour filmer des types se battant sous l'eau ou un type en train de courir ? N'importe qui peut filmer cela.

Quels sont ceux de vos films que vous préférez aujourd'hui ?

Vaudou pour sa poésie et surtout *Stars in My Crown*, un tout petit film que personne n'a vu. Joel McCrea m'avait donné le livre en me disant : « Je vais tourner ce film à la Métro ». J'ai adoré le livre, une très belle histoire entre un homme et son fils. Je suis allé à la MGM et je leur ai dit que je voulais tourner le film. Ils m'ont dit : « C'est impossible, c'est un tout petit budget, nous pren-

drons un des réalisateurs que nous avons sous contrat.» J'ai alors accepté de tourner pour presque rien, uniquement parce que j'avais été emballé par cette histoire.

Vous n'aimez pas *La Flèche et le Flambeau*?

C'est un bon petit film que j'aime bien, il y avait du mouvement, de l'aventure. Burt Lancaster a fait toutes ses cascades lui-même. Le samedi et le dimanche, il répétait avec son ami Cravat, car Lancaster a un gymnase derrière sa maison. Ainsi, lorsqu'ils arrivaient au studio, tout était prêt, il n'y avait plus qu'à tourner: ils savaient ce qu'ils allaient faire.

Préférez-vous tourner rapidement ?

Oui, très vite. Je travaille beaucoup mieux quand il faut aller vite. Les films que j'ai faits en douze ou dix-huit jours sont meilleurs que ceux que j'ai tournés en quatre-vingts jours. Il est mauvais de trop penser. Tout doit venir de l'instinct.

Faites-vous beaucoup de prises ?

Non, et c'est mon gros défaut. Je monte avec la caméra: c'est une vieille habitude de monteur. Je tourne toujours si peu de plans que le producteur ne peut rien faire d'autre que ce que j'ai filmé. C'est mauvais pour moi car dans l'ensemble les producteurs aiment bien les metteurs en scène qui tournent trop: cela leur permet de remonter le film à leur manière. On ne peut pas tourner aujourd'hui comme on le faisait il y a vingt ans. Je ne veux viser personne, mais la vieille école, c'est fini. On a déjà fait beaucoup de progrès en supprimant les enchaînés. C'est un producteur qui a commencé à les supprimer, parce qu'un enchaîné coûte quarante dollars aux États-Unis. On voit des gens sortir d'un appartement et on coupe: ils sont dans leur voiture ou en train de marcher. Pourquoi

pas? Il n'y a rien de plus ennuyeux dans un film que de voir une voiture qui arrive, les gens qui descendent, payent le taxi (ils ne prennent jamais la monnaie) et s'en vont... C'est à la télévision, qui n'a pas beaucoup d'argent, que tout a commencé. Il faut changer les modes de tournage.

Aimez-vous tourner en extérieurs ?

S'il y a un avenir pour le cinéma, c'est de s'éloigner du théâtre, de la scène, du quatrième mur, du long plan, du demi-plan, et de toutes ces bêtises. Le cinéma doit avant tout être entièrement en extérieurs ou bien en intérieurs réels. Tout est possible, maintenant, avec les pellicules ultrasensibles. D'autre part, le cinéma doit voyager dans le monde entier. Croyez-moi, un acteur joue mieux devant une véritable pyramide que devant une toile de fond représentant une pyramide ou une transparence. A partir du moment où il n'y a pas de plafond dans un décor, les cameramen éclairent tout d'en haut, ce qui est anormal, faux. Quand les techniciens se trouvent dans une vraie pièce, ils sont obligés de mettre tout l'éclairage du même côté, là où il y a un peu de place. Cela les force à donner une photo un peu osée, et le rôle de la photographie est capital dans un film.

Moi, j'empoisonne toujours mes cameramen. Je leur dis exactement ce que je veux. Quand je répète une scène, si cette scène se passe dans une salle à manger, pour mettre les artistes et les techniciens dans l'ambiance, je dis à tout le monde de s'asseoir. On éteint les lumières et on allume juste une lampe à pétrole. Le cameraman regarde, et les acteurs jouent mieux quand ils sont éclairés par une vraie lampe à pétrole, dans l'obscurité. Quand tout est fini, je dis au cameraman: « Voilà ce que je veux comme éclairage, arrangez-vous pour l'obtenir.»

Travaillez-vous beaucoup avec vos décorateurs ?

Je travaille beaucoup avec le décorateur et le caméraman, le décorateur avant, le caméraman pendant. C'est très important. J'ai toute une théorie au sujet des décors et j'ai toujours de longues discussions avec les décorateurs. Un décor doit être ou très petit ou très grand, mais je ne crois pas aux décors moyens. Quand on a un tout petit décor, c'est très intéressant car les acteurs n'ont pas de place pour bouger. Dans les films fauchés on fait toujours des décors sans portes ni fenêtres, c'est idiot. On ne respire pas. Il faut qu'un décor ait une fenêtre car cette fenêtre non seulement permet de respirer mais surtout est une source de lumière, et je crois beaucoup à la valeur de la lumière naturelle.

Est-ce que vous donnez des indications précises concernant les couleurs ?

Oui, surtout au moment du développement. La couleur des décors n'a aucune importance: ce qui est capital, c'est l'éclairage des décors. Dans mes films d'horreur, je tenais à ce que tous les hommes soient en bleu-noir, toutes les femmes en noir et le décor presque noir. On a alors un effet étonnant. On a l'impression que les figures flottent dans les ténèbres.

Comment travaillez-vous avec les acteurs ?

Avant toute chose, je me mets à leur place. En fait, je les laisse assez libres. J'ai été acteur moi-même avant de devenir réalisateur. En règle générale, je ne fais jamais de reproches à un acteur devant un autre acteur. Je préfère les laisser faire. Je me mets toujours à leur place. Ils ont tous peur.

Est-il arrivé que le montage de vos films soit dénaturé ?

Cela n'arrive jamais dans les grands studios, mais j'ai eu parfois des ennuis avec les petits producteurs indépendants, car souvent ceux-ci tournent des scènes eux-mêmes. Je me souviens que j'avais fait un petit film auquel il manquait trois minutes. Or, vous savez, si votre film fait 80 minutes, c'est un film A, même s'il est très mauvais; et s'il fait 78 minutes, c'est un film B, même s'il est remarquable. Donc il manquait trois minutes à mon film pour être en série A. Un jour, je l'ai vu et je fus stupéfait. Tout de suite après mon nom, à la fin du générique, le producteur avait intercalé des gros plans de figurants. Il n'y avait que des grosses têtes de figurants pendant trois minutes, trente énormes têtes de figurants à deux dollars la journée qui faisaient tous «Hou, hou, hou». Je trouve qu'on devrait être protégé contre des histoires de ce genre car les gens qui ont vu le film ont dû se dire: «Tourneur est complètement gaga»... C'est comme si un éditeur ajoutait des pages à un livre...

Vous avez eu aussi des ennuis avec Rendez-vous avec la peur ?

Oui, les producteurs ont rajouté un monstre. Mais cela ne m'empêche pas de vouloir retourner en Angleterre pour y faire un film d'horreur. Le véritable film de terreur n'a pas encore été fait. J'ai un projet qui n'a jamais été tourné: la guerre entre les morts et les vivants. Nous sommes combien sur terre aujourd'hui? Quatre milliards. Mais combien y a-t-il de morts? Nous, les vivants, sommes une minorité. Avec tous les moyens modernes, le laser, les infrarouges, les vivants décident de faire la guerre aux morts qui les empoisonnent. On apprend alors que les âmes sont au fond très bonnes, elles veulent nous aider. Pour moi, il y a trois

mondes parallèles. Tous ces mondes sont enchevêtrés les uns aux autres et se développent parallèlement, j'en suis persuadé. Mais ne croyez pas pour autant que j'aime la science-fiction: ce qui m'intéresse c'est la science, les sciences, leurs rapports avec les hommes. Ce projet de film, je vais aller le proposer à Hammer Films.

Pourquoi ne pas tourner ce genre de films plutôt aux États-Unis ?

Mais l'Angleterre est le pays rêvé pour ce genre de films... Les Anglais ont les plus grands « cercles d'études psychiques » et il y a encore neuf authentiques sorcières à Londres. J'ai eu une longue conversation avec la plus vieille d'entre elles. C'était fascinant, une vraie sorcière et... documentée. Elle avait quatre-vingts ans ou plus. Elle m'a raconté des choses extraordinaires. Elle m'a beaucoup parlé des chats, justement, du pouvoir magique des chats. Observez un chat: quand il vous regarde, il ne vous voit pas. Elle m'expliquait qu'ils vivent dans un autre monde. Lorsqu'ils vous fixent, on a l'impression qu'ils vous regardent toujours à travers quelque chose d'autre, jamais directement, c'est angoissant.

Quel genre de films souhaiteriez-vous faire ?

Je voudrais faire des films qui seraient tournés dans le monde entier et qui seraient de la haute aventure, dans le style des romans de Conrad. Mais pas d'histoires d'espions, plus de femmes nues sur des lits. Assez, assez de tout cela. Je suis pour le film actuel, qui permette une identification immédiate du spectateur. Je suis intéressé par les films qui se passent aujourd'hui, par les problèmes de l'homme et de la femme en ce moment.

Quels problèmes ?

Sociaux et matériels. Tout le monde travaille aujourd'hui. Beaucoup de gens aux États-Unis ont deux emplois. Non seulement la femme travaille (ce qui enlève le travail à d'autres hommes) mais le mari a deux métiers.

Mais n'était-ce pas le genre de sujets de vos premiers films, vos films français ?

Oui. Il y en a un que j'adorerais refaire aujourd'hui: *Les Filles de la concierge*. On en ferait un film merveilleux. La formule était très bonne. Une concierge moche qui vit avec ses quatre filles, quatre beautés dont elle veut à tout prix sauvegarder la virginité. On ne fait pas assez de films sur les concierges, c'est une société étonnante.

Pourquoi, aux États-Unis, n'avez-vous jamais essayé de faire ce genre de films, de décrire l'Amérique moderne, la vie quotidienne ?

Mais j'aurais adoré faire cela...

Vous ne l'avez jamais fait.

On ne me l'a jamais proposé, mais c'est ce que j'aurais préféré faire de beaucoup. Je crois aux sujets contemporains, avec des problèmes contemporains.

Comment conciliez-vous ce goût pour les sujets modernes et sociaux avec votre conception du fantastique ?

N'est-ce pas à l'opposé ?

Tout à fait. Mais c'est ce qui fait la force des choses, leur opposition. •

**SHE'S ALIVE...
YET DEAD!**

**FORBIDDEN
VOODOO
SECRETS
SENSATIONALLY
REVEALED!**

**SEE THIS STRANGE,
STRANGE STORY**

of a woman whose lure set brother against brother; whose love caused hate—and whose beauty bowed to the will of an evil spell in whose power we must refuse to believe—EVEN IF IT'S TRUE!

I WALKED WITH



PROPERTY OF NATIONAL SCREEN SERVICE CORP. LICENSED FOR
ONE DAY EXHIBITION ONLY. THIS CARD MUST BE RETURNED IMMEDIATELY THEREAFTER.
Copyright 1943 RKO Radio Pictures Inc. Country of Origin U.S.A.

JAM

Prod