

John Schlesinger parle

John Schlesinger

Numéro 77, juillet 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51395ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schlesinger, J. (1974). John Schlesinger parle. *Séquences*, (77), 20–24.



John Schlesinger parle . . .

Après six longs métrages de fiction, dont Darling, Midnight Cowboy et Sunday, Bloody Sunday, John Schlesinger a fait un bref retour au film documentaire, genre dans lequel il avait commencé sa carrière, en contribuant, pour une séquence, au film produit par David Wolper sur les jeux olympiques de Munich, Huit Visions. Il y a pris pour sujet la participation d'un coureur britannique à l'épreuve du marathon. Cet entretien, dû à notre collaborateur américain Gene D. Phillips, s'est tenu alors que Schlesinger venait de terminer son travail sur le film olympique et se préparait à tourner à Hollywood une adaptation du roman satirique de Nathaniel West, Day of the Locust, à l'automne 1973.

J'ai trouvé intéressant de me remettre temporairement à l'oeuvre dans le documentaire, car c'est ainsi que j'ai débuté dans la carrière à la télévision anglaise dans les années 50. Mais je préfère réaliser des films de fiction dans lesquels je puis aborder des sujets forts et analyser les motivations individuelles de différents personnages. Je préfère aussi m'impliquer dans la production d'un film dès le début du projet. Dans le cas de *Huit Visions*, naturellement, c'est le producteur David Wolper qui a organisé le travail de production, bien que chacun des réalisateurs ait reçu toute liberté de traiter son propre sujet comme il l'entendait. J'ai choisi de monter, en alternance, des plans de la longue période d'entraînement du jeune coureur dont j'étais préoccupé avec des images de l'épreuve elle-même afin de conférer plus de profondeur à l'ensemble. La réalisation de cette séquence a été pour moi, comme je l'ai déjà dit, un retour aux sources. Quand j'ai commencé à la BBC, j'étais laissé à ma propre initiative pour réaliser des sujets courts, le plus souvent à raison d'un jour de tournage, pour les émissions d'actualités. J'ai fini par perdre mon emploi parce que j'exigeais de prendre en charge le montage du film, sachant fort bien le ton que je voulais conférer au produit fini au moment même où je tournais. Dès ce temps-là, j'ai toujours lutté pour obtenir la supervision du montage final de chacun de mes films de court ou de long métrage, et j'ai gagné mon point. Les producteurs n'accordent pas habituellement un tel privilège par contrat, car ils craignent que cela crée un précédent dont d'autres réalisateurs puissent se réclamer. Ils inscrivent l'entente dans une lettre personnelle. Ainsi vous l'avez par écrit sans que les autres réalisateurs soient au courant.

Mon premier film de long métrage fut *A Kind of Loving* en 1962. Lorsque je cherchais une interprète pour tenir le rôle de la jeune fille qui travaille dans la même entreprise que le héros, j'ai interviewé les aspirantes comme si elles se présentaient pour un emploi de secrétaire. Elles ne savaient pas quelles questions j'allais leur demander et devaient réagir en assumant l'identité du personnage. Quand vous établissez la distribution d'un film, vous devez savoir comment un acteur va franchir l'écran. Il peut très bien

rendre un rôle à la lecture mais ne pas y correspondre sur le plan visuel dans le bout d'essai. Il arrive que vous refusiez tel ou tel acteur pour en essayer d'autres et revenir par la suite à l'un des premiers que vous avez interviewés. C'est ainsi que Julie Christie n'avait pas obtenu d'abord le rôle qu'elle joua dans *Billy Liar*, mais éventuellement je décidai que, parmi toutes les candidates, c'était vraiment elle qui convenait le mieux.

J'ai fait trois films coup sur coup avec elle. Après *Billy Liar* qui l'a fait connaître, il y eut *Darling* en 1965 qui lui mérita un Oscar et puis *Far from the Madding Crowd*. C'était là un beau film mais les interprètes n'y jouaient pas tous sur le même plan. Seul Peter Finch, en riche fermier désespérément amoureux de l'héroïne, conféra au film ce sens de la fatalité classique qui enveloppe tous les personnages du roman de Thomas Hardy.

A la première new-yorkaise plusieurs dames aux cheveux teints disaient, à l'entracte, que le film était trop lent. J'ai cru qu'il était effectivement trop long pour les auditoires américains et j'ai proposé d'y faire quelques coupures. Toutefois les producteurs m'ont dit : "Non, laissez-lui du temps ; il finira par prendre." Plus tard, j'ai appris qu'ils avaient engagé une cisailleuse pour raccourcir le film. Je leur ai dit que j'aurais pu le faire moi-même de façon à ce que l'effet soit imperceptible. Depuis, je me suis efforcé d'obtenir des contrats plus stricts chaque fois que je m'engage à faire un film. D'abord, je ne permets plus d'avant-premières car elles conduisent à toutes sortes de pressions. D'autant plus que les gens de l'industrie ne vous disent pas souvent ce qu'ils pensent réellement du film, si bien que vous ne savez plus sur quel pied danser.

Je résiste ardemment aux compromis parce qu'en réalité je suis un perfectionniste. Au cours du tournage, si je ne suis pas satisfait d'un détail, je recommence jusqu'à ce que je le sois. Nous avons loué une maison dans la région décrite par Hardy. Hélas ! le caméraman devait mettre tant de temps à régler l'éclairage dans les petites chambres de la maison que nous avons dû nous résigner à reconstruire certains décors



Far from the Madding Crowd

dans un petit garage du village voisin pour y tourner quelques scènes d'intérieur. Le tournage en lieux réels peut être très coûteux si l'on tient compte du déplacement nécessaire de bien des appareils et de nombreuses personnes. J'incline de plus en plus à faire le plus de travail possible en studio, parce que c'est le seul endroit où l'on peut vraiment se concentrer.

Dans l'industrie du film, vous valez ce que vaut votre dernier film. Lorsque je pris l'avion pour Los Angeles après le lancement new-yorkais de *Far from the Madding Crowd*, j'eus pour voisin de siège un publicitaire de la M.G.M. Comme la carrière financière de mon film ne s'annonçait guère fructueuse, il me dit : "Soyez très prudent pour votre prochain projet. Qu'est-ce que c'est que ce *Midnight Cowboy* ? Cela ne me semble pas très prometteur". Pourtant je réussis à convaincre les dirigeants de la United Artists que le roman de James Leo Herlihy pouvait fournir un très bon scénario et j'obtins Waldo Salt pour l'écrire. Sauf pour mon premier film, j'ai toujours mis au point moi-même mes projets de tournage et choisi l'écrivain que je croyais le mieux accordé au sujet. De plus, je travaille toujours en collaboration avec le scénariste au cours de la période de gestation.

C'est un véritable défi que de collaborer avec d'autres sur un projet de film. Tout va bien au départ, mais à mesure que le travail progresse, la personnalité de chacun s'affirme et les conflits s'éveillent. Je crois pourtant qu'un réalisateur doit être attentif aux idées de ses collaborateurs même s'il ne leur donne pas toujours suite. Par exemple, un directeur de production peut venir en aide au réalisateur quand celui-ci perd son sens de l'objectivité vis-à-vis certains aspects du film. Le producteur doit se faire le protecteur de l'ensemble du projet. Parfois, il est possible qu'il soit meilleur juge de la valeur d'une idée que vous avez abandonnée parce que les premiers essais pour la mettre en oeuvre ont été infructueux. Dans le même ordre d'idées, bien que je veille moi-même au montage d'un film, je commence par laisser le monteur faire le travail à sa façon avant de lui faire des suggestions parce qu'il peut fort bien m'apporter des éléments fort valables auxquels je n'aurais pas pensé moi-même.

Une bonne partie du tournage de *Midnight Cowboy* s'est faite dans le petit studio Filmways, dans le quartier du Bronx de New York. Le décorateur John Lloyd y a recréé l'appartement miteux partagé par Ratso Rizzo (Dustin Hoffman) et Joe Buck (Jon Voight) à partir d'une chambre semblable que nous avons vue pendant le repérage des extérieurs. La maison où elle se trouvait allait être démolie. Nous avons donc pris les portes et d'autres éléments de décor que nous avons utilisés en studio.

Comme un film n'est pas tourné en continuité, le réalisateur doit avoir en tête le plan d'ensemble de son film. Ainsi il peut situer les acteurs dans une scène de telle sorte qu'ils parviennent à ressentir les émotions du personnage à tel moment donné. Nous avons commencé à tourner *Midnight Cowboy*, en hiver, à New York, avec la scène où Ratso amène Joe au cimetière visiter la tombe de son père. Nous avons fait ensuite un peu de travail en studio puis nous nous sommes rendus au Texas et en Floride pour tourner des scènes d'extérieur pendant que l'on construisait de nouveaux décors au studio.

Au début, j'hésitais à utiliser Dustin Hoffman. Le producteur Jerry Hellman me poussa à le rencontrer parce qu'il l'avait repéré dans une pièce "off Broadway". A ce moment-là, *The Graduate* était sorti et je craignais que l'image transmise par Hoffman dans ce film ne nuisît à son interprétation de Ratso dans *Midnight Cowboy*. Mais Dustin revêtit un vieil imperméable et m'entraîna dans une tournée de la 42e Rue et de Greenwich Village, à travers toutes sortes de tripots. A la fin de cette soirée, j'étais convaincu qu'il convenait parfaitement au rôle parce qu'il m'avait démontré qu'il pouvait se fondre dans le milieu décrit.

Nous avons fait plusieurs essais avant de déterminer l'interprète de Joe Buck. Au cours de ces essais, Waldo Salt lançait quelques questions à l'acteur sur la selle comme s'il s'agissait d'un véritable cow-boy du trottoir venu directement de la rue. Il l'interrogeait, par exemple, sur son costume à la John Wayne. D'ailleurs nous avons introduit dans le film un peu de cette matière à l'occasion du monologue où Joe Buck explique la fierté que lui procure son mode d'habillement, l'attrait qu'il exerce sur les femmes, etc. Nous croyions enfin avoir trouvé l'acteur idéal pour le rôle mais son imprésario exigea le triple du salaire convenu. Nous avons donc revu les tests. Jon Voight s'y était classé bon deuxième et nous avons décidé en fin de compte qu'il ferait très bien l'affaire.

Dustin avait contribué aux essais de plusieurs de ces jeunes acteurs, parce qu'il voulait construire son personnage dans un esprit de corrélation avec le partenaire qu'il aurait. Nous avons fait plusieurs essais de maquillage avec Dustin parce que nous voulions qu'il ait l'air disgracieux sans être grotesque. Le maquilleur, aidé du dentiste personnel de Dustin, mit au point un appareil dentaire qui donnait l'impression que Ratso avait plusieurs dents gâtées. Ils ajoutèrent des détails, ici et là, pour bien créer l'illusion voulue. Au cinéma, on commence toujours avec un peu d'excès puis l'on amenuise, en enlevant ce qui s'avère inutile dans l'interprétation, le maquillage etc., jusqu'à ce qu'on obtienne l'effet désiré.

Par exemple, Ratso devait boîter mais je ne

voulais pas que Dustin en fit un infirme trop manifeste. Heureusement l'effet qu'il obtint fut parfait. Dans la scène où Ratso devait se lever de sa chaise pour baisser un store dans son appartement, Dustin eut l'idée de soulever sa jambe avec une main. Cela correspondait exactement à ce que je voulais.

Je respecte les acteurs parce que j'ai été comédien moi-même avant de me tourner vers la réalisation et je sais quels sont leurs problèmes. Jon Voight apporta une enregistreuse quand nous allâmes au Texas et il capta les voix des Texans interviewés pour certains rôles de figuration. Il se fit jouer les rubans continuellement au cours du voyage de retour au point de nous faire perdre patience, mais il réussit à rendre exactement l'accent du Texas à l'occasion.

J'aime bien faire répéter une scène mais pas nécessairement de la même manière chaque fois. Je considère le découpage comme un plan de travail où l'on doit être assez souple pour insérer les détails qui s'improvisent au cours du tournage. Nous avons improvisé certaines scènes de *Midnight Cowboy* avec une enregistreuse-témoin. Le scénariste et moi écoutions le résultat pour déterminer le ton à donner au dialogue. Par exemple, qu'est-ce que deux personnes, vivant dans une telle intimité, pourraient bien échanger sur leurs goûts personnels, leurs habitudes, leurs croyances religieuses ? Nous pré-

Sunday, Bloody Sunday



nions ensuite des extraits de ce que Dustin et Jon avaient dit sur ruban pour les insérer dans les dialogues du film.

Nous nous sommes servis de la même méthode pour *Sunday, Bloody Sunday* (1971), par exemple, dans la scène où, après une longue attente de quatre heures, Glenda Jackson s'empare contre son jeune amant. Par contre, la scène finale, où Peter Finch s'adresse au spectateur, n'a pas été improvisée. Elle se trouvait dans la première esquisse du scénario et c'est d'ailleurs cette dernière scène qui m'a le plus attiré lorsque j'ai lu le traitement de Penelope Gilliatt. L'idée originale du film venait de moi, cette histoire d'un homme et d'une femme tous deux épris d'un même jeune homme. Au cours d'un dîner avec Penelope et le producteur Joseph Janni, j'émis quelques idées à utiliser puis elle partit et établit un premier traitement que nous revisâmes ensemble pour l'étoffer de diverses façons.

Le personnage interprété par Peter Finch dans le film était Juif mais ç'aurait pu tout aussi bien être un Catholique pour les besoins de l'intrigue. Si j'en ai fait un Juif, c'est que j'en suis un moi-même et que je connais très bien les pressions qui s'exercent sur un Juif dans notre milieu social. De toute façon, nous voulions pour lui un arrière-plan solide. Ainsi lorsque vous établissez le décor pour une scène, vous cherchez à lui donner un air authentique et à éviter qu'il ressemble à un décor bâti pour les besoins d'un film. Comme le personnage joué par Finch était un médecin, je voulais que la chambre où il recevait ses patients ait l'air d'une chambre ordinaire transformée de façon évidente en salle de consultations. Nous avons donc fait en sorte de donner l'impression qu'il s'agissait d'une ajoute à une maison déjà construite. Pour ce qui est du logement du jeune homme, je me suis rendu moi-même avec le décorateur au marché aux puces de Portobello Road pour obtenir des objets qui serviraient au personnage à orner son appartement.

Le studio où nous avons tourné les scènes d'intérieur de *Sunday* était aussi petit que celui que j'ai utilisé pour *Midnight Cowboy*. Il se trouve à proximité de Londres et sert habituellement à

la réalisation de commerciaux pour la télévision. Il est plus économique d'utiliser un petit studio plutôt qu'un grand parce que l'affluence qu'on trouve dans ce dernier peut nuire à la concentration nécessaire au tournage d'un film. Je suis mortifié de ne pouvoir obtenir des lieux réels, visibles par les fenêtres d'un décor de studio, comme ce serait le cas si je tournais dans de vraies maisons. Mais le simple fait de placer un élément de décor, par exemple, une branche d'arbre à l'extérieur de la salle de consultations du médecin, peut m'aider à donner l'illusion d'un décor plus réel.

Sunday, Bloody Sunday a eu de bonnes critiques mais n'a pas connu un succès commercial exceptionnel. Quand je l'ai fait, je crois que je l'ai conçu comme une oeuvre de musique de chambre. Comme je vous l'ai dit, dans le monde du cinéma, on vous juge selon le succès de votre dernier film. Aussi ai-je eu quelques difficultés à entreprendre une autre production.

Day of the Locust a d'abord été refusé par une autre compagnie quand j'ai voulu le tourner après *Midnight Cowboy*. Maintenant j'ai l'appui de la Paramount. Jerry Hellman et Waldo Salt, qui furent mes collaborateurs de *Midnight Cowboy*, travaillent encore avec moi sur ce film. Quand on travaille avec des gens qu'on connaît, on évite une longue période d'adaptation nécessaire pour chaque nouveau film.

C'est la première fois que je travaille à Hollywood. Mon premier séjour en Amérique date du temps où, apprenti-comédien, je fis une tournée dans le Midwest avec une troupe qui présentait *King Lear* et *The Optimist*. Nous avions roulé à travers le pays, un peu comme Joe Buck au début de *Midnight Cowboy*. Les personnages de *Day of the Locust* ont un certain rapport avec ceux de *Midnight Cowboy*: ils sont tous désespérément en quête d'une identité quelconque alors même qu'ils ont à faire face à l'insuccès dans la carrière cinématographique. Ils vivent tous en marge d'Hollywood. Ce sont des prétendues vedettes, des acteurs sur le retour. Il y a également un artiste salarié qui aurait bien voulu devenir un grand peintre. Le film devrait être à la fois divertissant et touchant.