Document généré le 19 fév. 2025 11:00

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Charles Dance
Entre les mégaproductions et le cinéma d'auteur

Dominique Benjamin

Numéro 165, juillet–août 1993

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50066ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Benjamin, D. (1993). Charles Dance : entre les mégaproductions et le cinéma d'auteur. *Séquences*, (165), 27–33.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

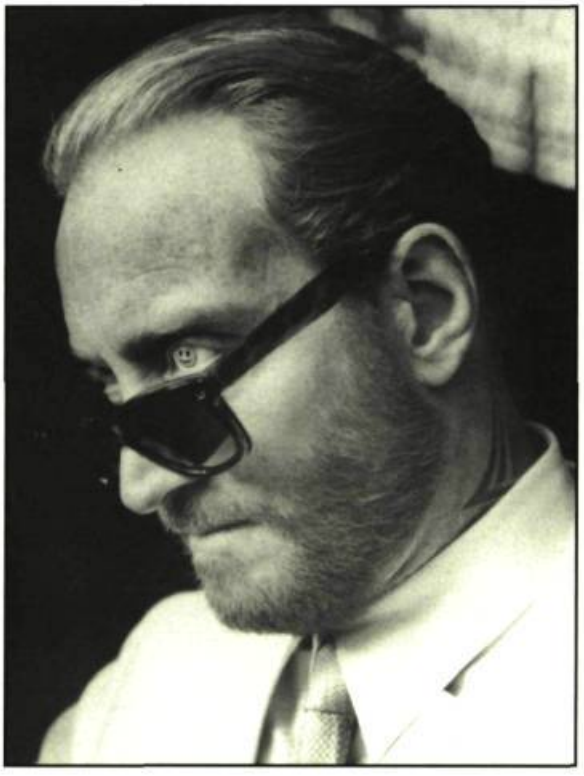
https://www.erudit.org/fr/

CHARLES DANCE

Avant d'incarner le sergent Guy Perron dans l'excellente télésérie «The Jewel in the Crown», le rôle qui devait le faire mieux connaître chez lui et le révéler au reste du monde, Charles Dance avait déjà derrière lui dix années d'expérience à la scène.

Né en 1946 près de Birmingham en Angleterre, il se destinait d'abord à une carrière dans les arts graphiques. Après un apprentissage de comédien peu orthodoxe, il gravit les échelons du théâtre de répertoire pour se joindre à la Royal Shakespeare Company en 1975, tout en menant en parallèle une carrière au petit écran.

«The Jewel in the Crown» devait lui ouvrir toutes grandes les portes du cinéma international. Depuis, il travaille sur tous les continents et aborde avec autant d'aisance que de conviction des oeuvres d'auteurs comme celles des frères Taviani et d'imposantes machines hollywoodiennes.



Ainsi, au cours des douze derniers mois, Charles Dance a fait la navette, presque non-stop, entre la Sibérie, la Californie, New-York, la Terre de Baffin et Montréal. Avant la fin de cette année, quatre nouveaux films nous donneront l'occasion d'apprécier son éclectisme et l'étendue de son registre.

Nous l'avons rencontré à deux reprises, d'abord en septembre 92 au Festival des films du monde à l'occasion de la présentation en compétition officielle de La Vallée de pierre de Maurizio Zaccaro, puis en avril 93, alors qu'il venait de terminer à Montréal le très long — et éprouvant — tournage de Kabloonak de Claude Massot. C'est chaque fois avec la même gentillesse qu'il s'est prêté au jeu des questions, évoquant avec humour ses nombreuses expériences sur différents plateaux de tournage.

Dominique Benjamin

entre

les méga-productions et le cinéma d'auteur

Au départ, vous ne vous orientiez pas vers le métier d'acteur?

Non, j'ai étudié les arts graphiques. Je me dirigeais vers l'art commercial, les posters, les pages couvertures de magazines, etc.

— Comment vous est donc venue l'idée de devenir acteur?

— J'avais fait un peu de théâtre à l'école, pendant mon adolescence, mais je n'avais jamais pensé à en faire un métier. À l'école de graphisme, je me suis engagé de plus en plus dans un groupe de théâtre et je me suis rendu compte que je ne tenais plus vraiment à être concepteur graphique. À la fin de mes études, je suis donc allé trouver deux hommes assez extraordinaires dont on m'avait parlé et qui sont en quelque sorte devenus mes gourous. Leonard Bennett, qui est maintenant décédé, était anglais. Il a enseigné à Peter Finch et dans une certaine mesure à Laurence Olivier. Martin Burkhardt, qui est allemand, fait partie du Berliner Ensemble. Il a connu Brecht. Ces deux messieurs vivaient donc dans un petit cottage à la campagne où j'ai passé deux ans avec eux à travailler Shakespeare, Tchekov et à faire des exercices physiques, des exercices de voix. À l'occasion, je bêchais même le jardin. C'était aussi important. Quand, par exemple, je sortais une cigarette en travaillant, Martin me disait: si tu veux fumer, arrête de bêcher, savoure ta cigarette et quand tu auras terminé, retourne bêcher.

— Une chose à la fois.

— C'est ça, parce qu'on ne peut pas faire les deux à la fois correctement. C'est très zen tout ça, mais ça faisait aussi partie de ma formation.

— Quel a été votre premier travail comme acteur?

— Seize semaines de ce que l'on appelle en Angleterre du théâtre de répertoire hebdomadaire, à Colwyn Bay, au Pays de Galles. On montait seize pièces en seize semaines. C'est l'équivalent du théâtre d'été (*summer stock*) aux États-Unis.

— C'est un répertoire plus léger?

— Oui, ce n'est pas Shakespeare ou Ibsen, mais c'est techniquement très exigeant. On n'a de temps que pour la technique, pas pour explorer les motivations du personnage. C'est Noel Coward qui disait: «Il s'agit d'apprendre son texte et d'éviter les meubles.» Mais on apprend très vite. Seize pièces en seize semaines, cela veut dire que l'on joue la première d'une pièce le lundi soir et le mardi matin on débute les répétitions d'une autre pièce en continuant de jouer la pièce précédente le soir. On est très peu payé, mais au bout de ces seize semaines, on a tout de même accumulé seize oeuvres différentes. Cela m'a permis de mettre en pratique ce que j'avais appris avec mes deux professeurs. Vous ne pouvez enseigner que la technique à un acteur, vous ne pouvez pas lui apprendre comment puiser dans ses propres expériences émotives. On peut *jouer* l'émotion tant qu'on veut, mais si l'on ne possède pas la technique qui permet de transmettre aux gens ce qu'on pense, on perd son temps. La technique est très importante mais une fois qu'on la possède, elle doit se faire oublier. C'est un peu comme conduire une voiture.

— «The Jewel in the Crown» n'était pas votre première télésérie, mais c'est celle qui vous a permis de percer à l'étranger.

— Ce fut mon grand coup de chance. Tous les acteurs ont besoin d'une occasion pareille. J'ai été d'autant plus chanceux que c'était un rôle qui tombait en plein dans mon registre et qui était sympathique auprès du public. De plus, la série a connu un immense succès. «The Jewel» a été fait il y a dix ans et j'exerce le métier d'acteur depuis 22 ans. La chance joue un très grand rôle dans la vie d'un acteur, le fait d'être au bon endroit au bon moment.

— On peut dire du sergent Perron qu'il est un observateur intelligent de la situation. Après «The Jewel», on

vous a offert des rôles qui allaient dans le même sens.

— Des rôles similaires, oui. Cela se produit souvent dans cette industrie peuplée de gens qui doivent utiliser un médium afin de stimuler l'imagination du public. Malheureusement, ils sont souvent eux-mêmes à court d'imagination quand il s'agit de distribuer les rôles. Si l'on vous remarque dans un rôle dont vous vous acquittez raisonnablement bien, on vous offrira six ou sept fois la même chose.

— Plenty **était-il votre premier film pour le grand écran?**

— Oui. Mais techniquement non. J'ai un tout petit rôle dans un James Bond, **For Your Eyes Only**. Je fais le troisième fier-à-bras. Je suis à l'écran le temps de cligner des yeux.

— Mais le film de Schepisi vous a offert votre premier rôle important.

— Oui. La pièce de David Hare[1] avait connu un grand succès à la scène. David est un auteur brillant mais peut-être pas le plus accessible.

The Jewell in the Crown

Il émet un foisonnement d'idées mais les structures qu'il emprunte ressemblent à un labyrinthe. Je connaissais bien la pièce qui avait été jouée au National Theatre avec Kate Nelligan. Lorsqu'il a été question d'en faire un film, et que Fred Schepisi en soit le réalisateur, l'optique a changé complètement. Fred est australien et il ne partage pas — cela se comprend — l'amour qu'éprouve David pour son pays. Lorsqu'on regarde l'oeuvre de David, on constate que bien qu'il dénonce ce qui ne va pas dans la société anglaise, il regrette qu'il y ait quand même tellement d'occasions de le faire. Alors avec un réalisateur qui ne partage pas le même sentiment, le point de vue fut tout à fait différent, et je crois que Fred s'est même fait un plaisir d'exposer ce qui cloche chez nous. Fred a abordé ce film sans a priori et l'a probablement rendu plus accessible à un vaste public. Il a aussi simplifié la trame narrative parce que la pièce alterne entre le présent et le passé et l'on ne sait jamais très bien où l'on se trouve. Il a respecté un déroulement chronologique sauf pour la scène finale. Du point de vue critique et artistique, ce fut un succès. Commercialement, j'en suis moins sûr.

— Il semble que vous ayez eu une mauvaise expérience avec The Golden Child**. Le film a tout de même dû vous intéresser au départ?**

— (Rires) C'est un film qui semblait beaucoup plus intéressant sur papier que ce qui s'est retrouvé sur l'écran. D'accord, ce n'était pas Dostoïevski, mais le salaire était intéressant. Il y a des boulots que l'on fait pour la banque et d'autres pour l'âme. C'était la première fois que je pouvais travailler sur un film à gros budget, un film très commercial avec des effets spéciaux. C'était une nouvelle expérience. Le scénario était peu banal, fort différent de ce à quoi j'étais habitué. Même avec Eddie Murphy, ça n'avait rien de **Beverly Hills Cop**, pas au début en tout cas. Et puis ce devait être réalisé par Michael Ritchie qui avait déjà fait de très bons films. À mon avis, son **Downhill Racer** (1969) est un film très sous-estimé.

Mais Ritchie s'est retrouvé avec de lourdes obligations financières, alors tout s'est résumé très vite à de simples questions économiques. De plus, il est reconnu comme étant un metteur en scène qui termine ses films en respectant les délais et les coûts prévus. Il tourne et monte le film simultanément. On ne peut jamais jouer une scène au complet avec lui. On dit trois phrases, il vous arrête et passe à autre chose.

Au début du tournage, il me dit qu'Eddie (Murphy) aime improviser. Formidable, lui dis-je, moi aussi. Dans la pratique c'est toute autre chose. Eddie improvise quelques phrases, je lui rends la pareille: il arrête tout, se tourne vers Ritchie et lui dit: «Non, je n'aime pas cette phrase.»

— C'est lui le patron.

— Oui, exactement. Et une fois le film terminé, on le présente à un public cible pour tester sa réaction. C'est le genre de truc hybride qu'on fait aux États-Unis. Et les gens étaient un peu déconcertés parce qu'ils voyaient là un Eddie Murphy qu'ils ne reconnaissaient pas. Ils voulaient voir le type de **Beverly Hills Cop**. Alors on a tourné de nouveaux passages du film où Eddie Murphy... fait du Eddie Murphy. Ils ont aussi rejeté une somptueuse trame sonore aux accents orientaux écrite par John Williams et l'ont remplacée par... (il imite le crépitement d'un walkman trop fort). Ils ont donné au public ce qu'il voulait.

Évidemment ce n'est pas d'hier que l'on procède à ces projections-test à Hollywood, mais le but visé est différent maintenant. Auparavant on projetait un nouveau film devant un public choisi et, selon la réaction, on décidait à quel marché le film serait destiné, à qui il plairait le plus. Aujourd'hui, on change la fin du film selon la réaction de la salle. On essaie de plaire à tout le monde à la fois. Les studios sont maintenant aux mains de diplômés en administration de

Harvard et il n'est plus question que de recherches de marché. Enfin, ce fut un apprentissage...

— Heureusement vous avez pu enchaîner ensuite avec Good Morning Babylon**. Comment travaille-t-on avec les frères Taviani?**
— Fantastique. Un grand bonheur. J'échangerais volontiers vingt-deux années de travail d'acteur pour les six semaines que j'ai passées avec eux. Paolo et Vittorio partagent vraiment la même vision, la même pensée. Ils tournent les plans alternatifs d'une même scène de sorte que si, par exemple, il y a huit plans dans une scène, Paolo en tourne quatre et Vittorio quatre. Mais il n'est pas question de parler à Paolo des plans que tourne Vittorio et vice versa. Chacun sait très bien ce que fait l'autre au point où l'un des deux peut commencer une phrase, être interrompu, et l'autre la continue.

Le cinéma est une histoire d'amour pour eux et l'on fait partie de la famille Taviani. Leurs épouses, leurs neveux travaillent au film, même le chien Pisa apparaît dans tous leurs films. Et l'on m'a accueilli au sein de cette grande famille, ce que je considère comme un grand privilège et une merveilleuse expérience. Tous les soirs nous nous rassemblions autour d'une longue table admirablement bien garnie pour dîner et discuter du travail du lendemain. On y parlait plusieurs langues — malheureusement je n'en parlais qu'une — et l'on recueillait les idées de chacun. C'était fait dans un esprit de collaboration véritable, le genre d'idéal que nous visons tous et qui se réalise rarement. Aucun ordre n'est donné. Celui-ci est le cameraman, moi je suis un acteur, lui c'est le réalisateur, lui s'occupe de l'éclairage, etc., et tous ensemble nous faisons ce film. C'est une expérience rare.

— Dans Pascali's Island **et** White Mischief**, vous interprétez des personnages en apparence corrects mais qui cachent autre chose.**
— Ce sont des salauds sympathiques. Il y en a eu plusieurs, vous savez. J'ai *joué ce rôle un peu trop souvent.*

— Pascali's Island n'était quand même pas un boulot pour la banque?
— Non, ça, vous pouvez le dire. Ben (Kingsley), Helen (Mirren) et moi sommes tous membres de la Royal Shakespeare Company et nous n'avions pas travaillé ensemble depuis cinq ou six ans. En outre, j'estime beaucoup le travail de James Dearden. Et puis aller tourner un beau film d'époque sur une magnifique île grecque, c'est un travail très agréable.

— On ne sait rien de China Moon **qui est pourtant vieux de trois ans.**
— **China Moon** est un film noir tourné aux États-Unis avec Tig Productions, la compagnie de Kevin Costner, pour Orion Pictures. Il a donc été mis indéfiniment sur les tablettes avec une douzaine d'autres films. C'est le premier film mis en scène par John Bailey, qui est chef-opérateur. Il y a également Ed Harris et Madeleine Stowe. L'action se déroule dans une petite ville du sud des États-Unis. Un policier qui entretient une relation avec une femme mariée se trouve mêlé au meurtre de son mari. J'ignore de quoi le film peut avoir l'air. Je sais que Kevin (Costner) en a remanié le montage. Il sortira peut-être directement sur vidéo. Mais on ne sait pas encore ce qu'il adviendra d'Orion.[2]

— Dans Alien^3**, vous avez un curieux rôle qui se termine bien abruptement. Que s'est-il passé? Le personnage avait-il plus d'importance au début du projet?**
— Ce fut comme ça dès le début. À part Sigourney (Weaver) et deux autres Américains, le reste des acteurs était anglais. Nous sommes peut-être bon marché. Le film a été tourné en Angleterre. Nous avons tous lu le scénario et plusieurs personnes ont fait savoir que c'était vraiment dommage de faire disparaître ce personnage.

— Et juste comme il gagnait notre sympathie.
— Le fait que je jouais ce personnage n'avait rien à voir. Objectivement, du point de vue structurel, c'est mal écrit, ça ne se tient pas. Et c'est une observation objective puisque depuis que le film est sorti, c'est ce que tout le monde dit. Mais **Alien^3** est un autre de ces films faits par comité. Vous faites votre travail de votre mieux tout en sachant que vous avez très peu de pouvoir. Vous pouvez toujours essayer de faire des suggestions. J'ai eu cette réponse merveilleuse de la part de Walter Hill, coscénariste et coproducteur du film[3] lorsque nous discutions de changements au scénario...

«La technique est très importante mais une fois qu'on la possède, elle doit se faire oublier»

— C'était pendant le tournage?
— Avant que nous ne commencions à tourner, alors que le scénario était remanié sans arrêt. C'était incroyable. Nous discutions du déroulement de certaines scènes et j'offrais des suggestions. Il m'a bien regardé et m'a dit qu'il aimait bien mes idées mais qu'il fallait se rendre compte qu'avec **Alien^3**, on avait affaire à une *franchise.* C'était la première fois que j'entendais une chose pareille mais c'est tout à fait ça. Évidemment c'était un autre boulot pour la banque.

— Dans La Valle Di Pietra**, vous êtes l'observateur par les yeux duquel nous voyons se dérouler l'histoire. La**

lecture du scénario peut ne pas sembler des plus excitantes. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans ce projet?
— Le fait qu'Ermanno Olmi y était lié.

— Était-il question qu'il mette en scène à l'origine?
— Je n'en suis pas sûr. Ermanno a contracté une maladie qui l'a empêché de réaliser ce film — il est retourné à la mise en scène depuis —, et il a demandé à Maurizio (Zaccaro), qui est l'un de ses anciens élèves, de le faire à sa place. Il a en fait réalisé le film à la manière d'Olmi, ce qui est très généreux de sa part.

— Olmi était-il présent lors du tournage?
— Oui, mais pas tant pour en surveiller le déroulement que pour apprécier le travail de son associé. Pour ma part, j'aimais l'histoire et ayant déjà eu une expérience tellement formidable en Italie, je voulais faire partie de ce film. De plus, j'apprécie beaucoup l'approche esthétique des Italiens.

— Parlez-vous italien vous-même?
— Je comprends plus que je ne le parle. J'éprouve de la difficulté à apprendre des langues étrangères. Pourtant j'ai l'oreille musicale et suis assez habile pour ce qui est des accents. Mais je suis victime du système d'éducation britannique. Je n'y ai jamais appris une autre langue et à 46 ans ça devient plus difficile. J'en éprouve une grande honte. Du reste, je trouve odieux que, dans la nouvelle Europe telle qu'on la prévoit, la langue officielle soit l'anglais, soi-disant parce que c'est la langue du commerce. C'est scandaleux. Les Anglais pourront continuer d'être aussi paresseux qu'ils l'ont toujours été et s'attendre à ce que les autres parlent leur langue. C'est terriblement arrogant.

— Était-ce le cas sur le plateau de La Valle di Pietra**? En quelle langue disiez-vous votre texte?**
— Lorsque j'ai reçu le scénario qui était écrit en anglais, j'ai demandé dans quelle langue le film serait tourné. Le producteur m'a dit que ce serait en anglais. Lorsque nous nous sommes tous retrouvés en Tchécoslovaquie pour tourner la séquence d'ouverture du film, il y avait là neuf membres du Théâtre national tchèque qui ne parlaient que le tchèque. Lorsque nous nous sommes transportés en Italie, les acteurs italiens parlaient italien, je parlais anglais, et Alexandre Bardini, qui interprète le vieux prêtre, parlait polonais. Vous savez, le travail du comédien au cinéma consiste davantage à réagir qu'à agir. Quand il faut réagir, par exemple, à une nuance dans la façon de dire une phrase, ça devient très compliqué.

— En effet, vous avez tous l'air très concentré.
— Imaginez un peu. J'avais lu la scène en anglais et appris le texte de tous les autres acteurs. Sachant donc comment la scène devait se dérouler, je me disais que, par exemple, ceci étant la troisième phrase en polonais, qui correspond à la deuxième en anglais, il est en train de dire ceci et il serait peut-être approprié à cet instant de sourire ou de hocher la tête. Et en même temps vous avez cette terrible impression que vous êtes en train de faire une bêtise...

— Dans la version originale italienne du film, ce n'est pas votre voix que nous entendons. Cela vous dérange-t-il d'être doublé?
— Faites-en la remarque de ma part à Maurizio. Oui, ça m'embête. Je crois que ça n'était pas nécessaire, mais c'est l'un des compromis que nous avons dû faire lors du tournage. C'était un film à petit budget et le tournage en extérieurs comportait de nombreux désavantages. Nous étions situés à 50 mètres d'une autoroute. La maison et l'église avaient été construites dans une carrière où les machines à concasser la pierre fonctionnaient toute la journée. Nous n'avons jamais utilisé le son direct.

White Mischief

— Les Italiens le font rarement.
— Ils commencent à en prendre l'habitude. Nous avions avec nous l'un des meilleurs ingénieurs du son d'Italie et il s'arrachait littéralement les cheveux. Alors tout le film a été doublé en italien, mais les sous-titres qu'on y a ajoutés ne ressemblent absolument pas à ce qui se dit à l'écran. Je pourrais très bien me redoubler en anglais, mais si personne d'autre ne parle anglais, il y aura un sérieux problème de synchronisation. Je crois que le film aurait dû être tourné en anglais par les acteurs, pour ensuite être doublé en anglais en respectant la synchronisation. Mais Alexandre Bardini, même s'il parle

anglais, ne se sentait pas assez à l'aise pour jouer son personnage dans cette langue. Si tout le monde parle une langue différente, le doublage aura beau être excellent, il sera toujours impossible de synchroniser.

— Parlez-nous de Kabloonak**. Cela semble être une vaste entreprise. Vous êtes en milieu de tournage?**[4]

— C'est une coproduction franco-russo-canadienne réalisée par Claude Massot qui est documentariste et dont c'est le premier long métrage non-documentaire. Il en a également écrit le scénario qui raconte ce qu'a vécu Robert Flaherty lors du tournage de **Nanook of the North**. Nous avons tourné au nord-est de la Russie et dans la mer de Barents, parce que c'est moins cher qu'au Canada. Le budget est de 12 millions de dollars. Nous habitions tous sur un brise-glace qui servait à la fois de base à la production, d'hôtel et de moyen de transport. Nous sommes partis du port de Providenia pour parcourir les îles de la mer de Barents. Malheureusement, nous avons commencé trop tard en saison et nous n'avons pas pu avoir les conditions météorologiques voulues pour compléter une longue séquence d'hiver dans laquelle Flaherty entreprend une chasse à l'ours en compagnie de Nanook. Ils n'ont jamais trouvé d'ours et ont failli y laisser leur peau, victimes du froid et de la faim. Comme nous étions en train de «perdre l'hiver», nous avons navigué de plus en plus au nord jusqu'au pôle, sans succès.

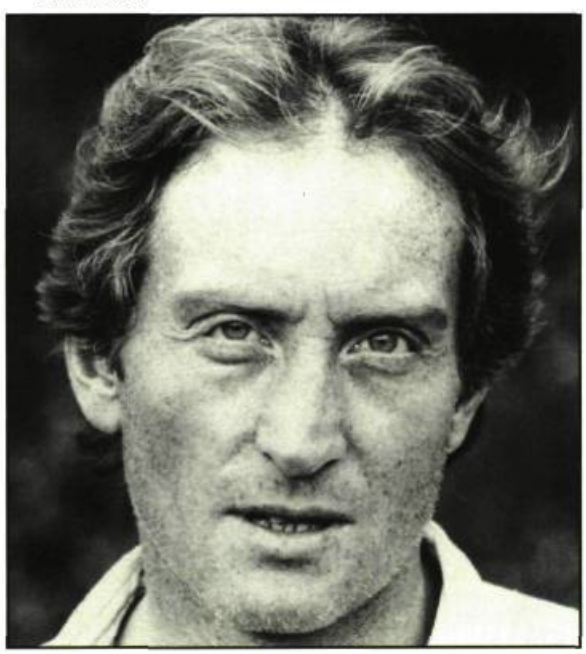
— Vous disiez, en conférence de presse, qu'il existe pour vous deux types de metteurs en scène: ceux qui se contentent d'inclure votre interprétation dans leur film, et ceux qui vous permettent d'aller plus loin. Avez-vous connu de mauvaises expériences avec ce premier type de cinéaste?

— Avec Michael Radford dans **White Mischief**. En ce qui me concerne, un metteur en scène doit contribuer à créer un environnement de travail qui permette aux acteurs de donner le meilleur d'eux-mêmes. C'est sa responsabilité. Et il y a certains cinéastes qui ne s'en rendent pas compte ou alors n'en réalisent pas l'importance. Ils ont une idée très claire de ce qu'ils veulent et n'admettent aucune participation. On essaie de s'adapter, bien sûr, mais on finit aussi par se renier soi-même et ce n'est pas très gratifiant.

— Il est vrai que vous semblez très retenu dans ce film.

— Voilà un autre film qui était fort différent sur papier. Si j'avais perçu à la lecture du scénario ce que j'ai vu plus tard à l'écran, je n'aurais pas fait ce film. Il s'agissait au départ de dresser le portrait d'un groupe d'hédonistes sur le retour, ce qui est vraiment la façon la plus intéressante de les montrer. C'est passionnant parce que tout ce qu'ils ont fait dans leur vie, et ils ont tout fait, est maintenant du passé. Mais avant de montrer leur dégringolade, il faut savoir ce qu'a été leur ascension. Il y avait une longue séquence au début du film, qui devait se situer avant l'arrivée en Afrique de cette femme (Greta Scacchi). Elle présentait très bien la situation et permettait d'étoffer les personnages. Nous formions un ensemble. Il s'agissait vraiment de Happy Valley, cette société étrange et corrompue installée au Kenya. C'est comme si nous avions tous bâti une maison avec l'interprétation de notre personnage, si vous me permettez l'analogie, et Michael s'était mis à enlever pas mal de briques. Il en résulte que ce que vous voyez à l'écran est tout à fait déséquilibré. Ce fut une déception. Une occasion manquée.

Charles Dance



— À part la suite de Kabloonak**, avez-vous d'autres projets en vue?**

— Je commence bientôt à travailler sur un autre film de Stephen Poliakoff[5], après **Hidden City**. Ça s'appelle **Century** et l'action se situe au tournant du siècle, en 1899. Il y est question de la recherche médicale, du nationalisme, du climat social de l'époque avec tout cet espoir et cet optimisme que les gens avaient à l'orée du XXe siècle et que nous aurons en 1999.

— Poliakoff est également un fin observateur des travers de la société britannique. Ce film sera-t-il relié de près au tissu social anglais comme l'était Close My Eyes**?**

— Oui. La source de l'histoire remonte à l'arrivée en Angleterre de son grand-père venant de Russie après la Révolution, son sentiment face à ce nouveau monde, ce nouveau pays, ce nouveau siècle. Le film met également en vedette Clive Owens[6], Robert Stephens et Miranda Richardson. C'est une production de la BBC destinée à la projection en salles.

Il y a une autre pièce de Stephen qui m'intéresse beaucoup et je lui ai souvent demandé d'en faire l'adaptation pour le cinéma. Il s'agit de *Breaking the Silence*. C'est une pièce qui, je crois, pourrait avantageusement être *ouverte* pour le grand écran. Il y est question des Juifs qui furent à l'époque forcés de quitter la Russie, alors qu'aujourd'hui ils voudraient bien sortir, mais en sont incapables, malgré la *glastnost*. Le

personnage principal est obsédé par l'idée d'ajouter le son au cinématographe.

— Après les mauvaises expériences que vous avez eues avec The Golden Child **et** Alien[3]**, on est surpris de voir votre nom figurer au générique du dernier gros canon d'Arnold Schwartzenegger.**

— Le tournage a été formidable et le film sera formidable. C'est un excellent scénario qui a l'avantage d'avoir été peaufiné par William Goldman[7]. Ça n'a rien à voir avec **Terminator** ou **Total Recall**. C'est l'histoire d'un gamin qui, à l'aide d'un billet magique, se retrouve au coeur d'un film d'action avec son héros, joué par Arnold Schwartzenegger. Et je suis le «méchant» du film. Au cours du film, j'arbore six faux-oeil de verre différents et un magnifique tatouage. C'est un rôle fantastique et j'ai eu toute liberté pour en faire ce que je voulais. J'ai eu un plaisir fou sur ce film.

— Pourtant il semble que le réalisateur John McTiernan n'ait pas vraiment bonne réputation auprès des acteurs.

— Il est merveilleux. Je l'avais déjà rencontré, il y a cinq ou six ans. On m'avait envoyé le scénario de **The Hunt for Red October** que je ne pouvais pas faire à l'époque. Mais j'ai bien apprécié McTiernan et je me suis dit que j'aimerais bien travaillé un jour avec lui. Alors que je tournais **Century**, en octobre dernier, on m'a envoyé le scénario de ce film et l'on voulait une réponse dans les quarante-huit heures. C'est un metteur en scène formidable à côtoyer, très accompli sur le plan technique.

— Et sa relation avec les acteurs?

— Il fait partie de cette catégorie de metteurs en scène dont nous avons déjà parlé et qui savent créer un environnement propice à votre travail. Il s'est développé une grande confiance entre nous et j'espère bien retravailler avec lui.

Et puis vous savez, il y a aussi Arnold qui crée un certain environnement sur le plateau. Il impose le respect et il est immensément populaire auprès des équipes de tournage. Il ne se prend pas du tout au sérieux, mais il prend son travail très au sérieux. Il ne prétend pas être un grand acteur et il accepte volontiers des conseils à ce sujet. Il a beau être l'incarnation même du rêve américain, il conserve tout de même une grande humilité. Évidemment, il faut reconnaître que ses films ne constituent pas de très grands exercices intellectuels. Mais vous savez, il est en train de changer très, très doucement. Il sait exactement quelle est sa place sur le marché et il se vend lui-même comme un produit. Comme il contrôle maintenant très bien ce marché, il peut commencer à changer le produit et offrir au public autre chose. Il est très ingénieux.

«Un metteur en scène doit contribuer à créer un environnement de travail qui permette aux acteurs de donner le meilleur d'eux-mêmes»

— Après avoir personnifié à l'écran des metteurs en scène célèbres comme D.W. Griffith et Robert Flaherty, envisagez-vous de passer derrière la caméra?

— Oui, avant longtemps. J'ai deux projets en vue. Le premier serait assez coûteux et il pourrait être tourné au Canada. L'action se situe dans le Caucase, au siècle dernier. Mais je ne tiens pas à retourner en Russie. D'accord, c'est bon marché mais la pression et le manque total d'organisation sont terribles. Le second projet est de plus petite envergure et pourrait être tourné pour la télévision. En fait, je pense depuis longtemps à la mise en scène mais je n'étais jamais certain d'être suffisamment qualifié. J'ai découvert par contre que je l'étais passablement plus que certains réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé.

Je crois bien que c'est le comble de la suffisance de vouloir se mettre à la tête d'une équipe de techniciens chevronnés et de prétendre leur dire quoi faire sans vraiment savoir où l'on s'en va. J'apprends toujours un peu plus sur chaque film. Je regarde toujours une scène en me demandant comment je la tournerais. Et je crois bien qu'il est temps de commencer. ☆

(1) **Auteur pour la scène de** A Map of the World, Pravda, Secret Rapture, Racing Demons **et** Murmuring Judges **(les deux premiers volets d'une trilogie sur les institutions britanniques) et pour l'écran:** Wetherby et Strapless.
(2) **Au moment d'écrire ces lignes. la sortie de** China Moon **est prévue pour septembre 93.**
(3) **Également coproducteur des deux premiers** Alien.
(4) Kabloonak **est coproduit à Paris par Georges Benayoun et à Montréal par Pierre Gendron et Bloom Films.**
(5) **Dramaturge anglais, auteur et metteur en scène de** Close My Eyes **et scénariste de nombreuses dramatiques télévisées, notamment** She's Been Away **avec Peggy Ashcroft.**
(6) **Il incarnait Richard, le frère-amant de Saskia Reeves dans** Close My Eyes.
(7) **Il a signé notamment les scénarios de** Butch Cassidy and the Sundance Kid, Marathon Man **et** All the President's Men.

FILMOGRAPHIE

1981:	**For Your Eyes Only** (John Glen)
1985:	**Plenty** (Fred Schepisi)
1985:	**The McGuffin** (Colin Bucksey, TV)
1986:	**Rainy Day Women** (Ben Bolt, TV)
1986:	**The Golden Child** (Michael Ritchie)
1987:	**Good Morning Babylon** (Paolo et Vittorio Taviani)
1987:	**Hidden City** (Stephen Poliakoff)
1988:	**White Mischief** (Michael Radford)
1988:	**Pascali's Island** (James Dearden)
1989:	**China Moon** (John Bailey)
1992:	**Alien 3** (David Fincher)
1992:	**La Valle di Pietra** (Maurizio Zaccaro)
1993:	**Kabloonak** (Claude Massot)
1993	**Century** (Stephen Poliakoff)
1993	**The Last Action Hero** (John McTiernan)