Document généré le 25 avr. 2024 15:23

Séquences
La revue de cinéma

Rencontre avec Roger Corman

Patrick Schupp

Numéro 78, octobre 1974

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51386ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer ce document

Schupp, P. (1974). Rencontre avec Roger Corman. *Séquences*, (78), 20–24.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1978

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.

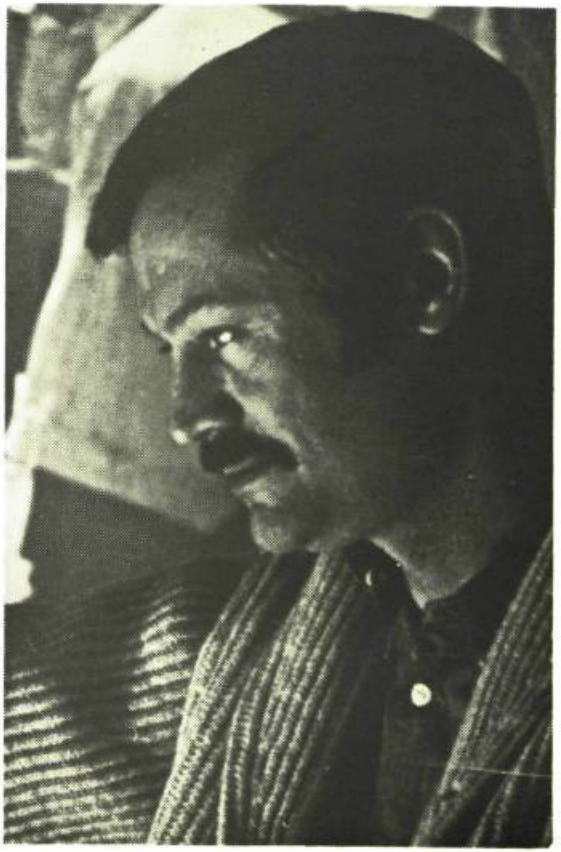
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

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/

Rencontre avec Roger Corman



Roger Corman est plutôt avare d'interviews. Aussi Séquences *a saisi l'occasion de sa venue à Montréal présider le Palmarès du film canadien 1973 pour poser quelques questions à l'un des maîtres du fantastique cinématographique.*

Patrick Schupp

P.S. – **Monsieur Corman, pouvez-vous me dire comment vous avez commencé votre série sur Edgar Poe ?**

R.C. – Je travaillais à l'époque pour un studio qui nous faisait réaliser des groupes de deux films avec un petit budget — environ 100 ou 200,000 dollars, en noir et blanc. On les vendait en bloc.

P.S. – Attack Of The Crab-Monster **et** Not Of This Earth ?

R.C. – Exactement. Mais je penchais davantage vers la science-fiction, et je ne voulais pas mélanger les genres. Cependant, tous les films avaient un thème commun : l'horreur. Et puis, un jour, j'en ai eu assez de travailler comme ça, avec un petit budget et le noir et blanc. On

m'avait demandé deux autres films à faire en dix jours, comme d'habitude. Alors j'ai suggéré plutôt d'en faire un seul, en couleurs, et avec quinze jours de tournage, ce qui était beaucoup plus ambitieux. J'ai proposé un conte de Poe que j'aime beaucoup, *La Chute de la maison Usher*. Or, mon studio, American-International, une petite compagnie qui n'avait jamais plus de quinze jours de tournage, ni avancé presque $200,000 de budget, prit peur. Enfin, après de nombreuses discussions, mes patrons acceptèrent, et j'ai tourné.

P.S. – **Le succès immédiat d'**Usher **vous encouragea à continuer, et le studio à payer sans doute. Poe était une mine d'or, je crois. Vous avez réalisé** The Pit and The Pendulum, Premature Burial, Tales of Terror, The Raven, The Terror, The Haunted Palace **(qui empruntait autant à Lovecraft qu'à Poe, si mes souvenirs sont exacts !)**, Masque of The Red Death **et** Tomb of Ligeia **d'après son oeuvre. *Quelle relation établissez-vous entre le* film et le livre ? J'imagine que, pour arriver à traduire adéquatement l'atmosphère créée par le langage de Poe en termes cinématographiques, vous avez dû avoir des difficultés ?**

R.C. – En effet, c'est une excellente question. Nous avons eu quelques problèmes. D'abord la brièveté des histoires de Poe, qui excèdent rarement quelques pages. Nous devions donc explorer la psychologie de Poe, et recréer l'ambiance dans laquelle il travaillait, ainsi que les thèmes — ensuite, nous retournions au conte, pour vérifier et préciser. Vous voulez un exemple? Dans *The Pit and The Pendulum*, Poe ne décrit que la chambre des tortures elle-même. Alors nous avons inventé en quelque sorte un prologue, un premier et un second acte. Les personnages aboutissent dans la chambre, c'est-à-dire le troisième acte; le comte est dans la chambre, et c'est là que commence l'histoire de Poe. C'est en fait l'une de nos techniques : utiliser le conte de Poe comme conclusion à une histoire dont nous inventions les prémisses.

Le second point, c'est que, pour moi, Poe travaillait énormément au niveau du subconscient, dans un monde intermédiaire que Freud a tenté d'explorer, en Autriche, au XIXème siècle. Poe en Amérique, Dostoïevsky en Russie, Maupassant en France, d'autres artistes même, en littérature, en musique ou en peinture, ont suivi la même voie : l'exploration subjective de l'inconscient. Voyez-vous, je crois fermement que les domaines artistiques et scientifiques sont étroitement mêlés, que de nombreux aspects en apparence contradictoires ou opposés sont, en fait, conjoints, mais dans un contexte qui n'est pas toujours apparent. Or, comme l'oeuvre de Poe se situe directement au niveau de ce subconscient, j'ai essayé de recréer un monde entièrement imaginaire en utilisant le matériel technique du studio. Pourtant, à ce moment-là, j'avais tendance à travailler d'une façon plus réaliste, en extérieurs etc... Je peux dire que Poe m'a ramené au travail de studio, plus intellectualisé. Là, je pouvais parfaitement contrôler l'atmosphère du film par les éclairages, le décor, les accessoires, la photo etc... Et lorsque nous avons dû quitter le studio pour certaines raisons...

P.S. – **Dans le cas de** Tomb of Ligeia, **je pense ?**

R.C. – Oui ! *Tomb of Ligeia* a été mon dernier film sur Poe, et c'est avec lui que j'ai prouvé ma théorie ! En fait, au départ, je voulais maintenir ce monde imaginaire, sauf pour des extérieurs d'océan. A ce propos, je dois vous parler de l'océan : il y a une fascination profonde de l'homme vers la mer, comme lorsqu'on regarde le feu. C'est comme une sorte d'hypnotisme. Une fois donc, j'ai photographié l'océan; et une autre fois, il y avait un incendie dans les collines d'Hollywood. Et j'ai remanié mon horaire pour aller jusqu'au terrain brûlé, filmer, et conserver ainsi quelques plans d'un paysage à ambiance surnaturelle.

P.S. – **Voilà donc vos extérieurs. Le terrain brûlé, est-ce lui que vous avez utilisé dans les séquences d'ouverture de** Haunted Palace ?

R.C. – Non, *Usher*. Mais pour *Haunted Palace*, j'ai refait un décor semblable, inspiré par ce feu. Je vous avoue qu'il y a quelques années de cela, et ma mémoire peut me faire défaut dans les détails. Je sais que, pour *Usher*, je me suis déplacé sur le terrain brûlé; et dans *Haunted Palace*, j'ai utilisé les prises de vues du terrain où j'ai refait un décor semblable. En fait, je pense que c'était un décor. Mais cela m'avait suffisamment frappé pour que je veuille réutiliser cette impression d'outre-monde, de désolation absolue que seul le feu peut donner.

P.S. – **C'est, en effet, l'impression que j'avais eue. Mais l'atmosphère évoquée était remarquable de précision par rapport au texte de Lovecraft, je veux dire dans** Haunted Palace. **Je suis un de ses grands admirateurs, et je me demandais comment sortirait le film, lorsque j'ai su qu'il était en production avec vous.**

R.C. – Moi aussi, j'aime Lovecraft, mais je trouve Poe plus intéressant.

P.S. – **En effet, ne serait-ce que pour les thèmes...**

R.C. – Pourtant Lovecraft est probablement l'un des meilleurs écrivains de l'occulte au XXème siècle. Je n'ai travaillé qu'une seule fois sur un scénario d'après Lovecraft, celui de *Haunted Palace*. Mais mon directeur artistique pour les films de Poe, Daniel Haller a mis en scène *The Dunwich Horror*, que j'ai financé.

P.S. – **J'ai beaucoup aimé ce film, très réussi, surtout l'effet de vagues à la fin.**

R.C. – Vous voyez, là encore nous utilisions l'idée de la mer !

P.S. – **C'était très efficace, et décentrait magnifiquement le réel, en suggérant l'invisibilité de ces êtres innommables.**

R.C. – En fait, nous nous trouvions dans un monde identique à celui de Poe, mais contemporain.

P.S. – **Je me demande si Lovecraft est aussi populaire auprès des réalisateurs de films qu'Edgar Poe ! C'est un peu une maladie internationale. Au fait, avez-vous vu la version d'Alexandre Astruc de** The Pit and the Pendulum ? **C'était réalisé pour l'O.R.T.F., en 1968, je crois.**

R.C. – Non, mais j'en ai beaucoup entendu parler.

P.S. – **Je pense que j'ai préféré la vôtre, probablement à cause de ces "actes" qui précèdent l'histoire de Poe dont vous avez parlé. Astruc a une vision complètement différente, plus renfermée, plus clinique aussi.**

R.C. – ! ! !

P.S. – **J'aimerais maintenant que vous me parliez de Vincent Price, qui a tourné dans presque tous vos films, et que vous avez relancé d'une façon spectaculaire dans un genre où il règne désormais en maître incontesté. Le rapport qui existe entre comédien et metteur en scène, en général, a atteint entre vous un degré exceptionnel, je pense.**

Tomb of Ligeia

R.C. – En effet, vous pouvez le dire ! Mon choix s'est porté sur Vincent pour *House of Usher*, tout d'abord parce que je le trouvais intelligent et distingué. Il me semble également que Poe s'est lui-même décrit, ou a utilisé certains aspects de sa propre personnalité dans ses personnages, tout au moins ceux qui avaient le premier rôle. Il n'a jamais écrit de conte autobiographique en tant que tel, mais utilisait souvent la première personne; et alors il se décrivait, quoique jusqu'à un certain point, bien sûr. C'est pourquoi, j'ai voulu un comédien aussi intelligent que cultivé — et il n'y en a pas tellement, finalement, qui réunissent ces deux conditions, tout en ayant le physique. Il était donc tout naturel que je choisisse Vincent car, en plus d'apporter une vraie dignité à ses personnages, sans compter une grande habileté à jouer en rapport avec une époque donnée, il leur conférait une authenticité sans recherche ni affectation. Certains comédiens, si bons soient-ils, sont habitués à jouer "moderne"; et ils auront de la difficulté à "faire passer" un personnage du XVIIIe ou du XIXe siècle, ce que palliait l'impeccable formation théâtrale de Vincent.

De plus, au cours de nombreuses conversations, Vincent et moi sommes tombés d'accord que l'horreur était issue du subconscient: En fait, depuis des années, nous avons cette théorie, développée peu à peu au cours de notre travail en commun, que l'horreur et la peur sont deux choses bien distinctes. L'horreur, c'est en partie la reconstruction des phantasmes de notre enfance,

et en partie l'angoisse du monde qui nous entoure. Vous craignez toujours quelqu'un de plus grand et de plus fort que vous, qui risque de vous faire du mal, même si c'est dans votre subconscient. La civilisation progresse, bien sûr, et cette crainte se mue actuellement en une peur/horreur d'une culture supérieure — ou qui est autour de nous à nous surveiller, ou qui est issue d'un lointain passé — qu'on pressent... ce que les gens ordinaires ne soupçonnent pas... et chaque fois Vincent a su admirablement exprimer cette peur ancestrale qui engendre l'horreur.

P.S. – **Je me souviens avoir vu, avec Price,** The Conquering Worm, **un vieux film dans lequel il était fort mal utilisé...**

R.C. – Oui. Le réalisateur était Anglais, je crois ? J'en ai vu une partie.

P.S. – **Le pauvre Vincent paraissait plutôt mal à l'aise et cela rendait la diversité et l'intelligence de son jeu d'autant plus frappantes dans vos films !**

Un mot maintenant, s'il vous plaît, sur Floyd Crosby, le cameraman qui a photographié la plupart de vos films.

R.C. – Bien sûr. Floyd a travaillé avec moi dans presque tous mes films, en fait presque tous ceux réalisés aux Etats-Unis, et je l'aime beaucoup. D'abord, c'est un homme charmant — vous savez qu'il est à la retraite — il a toujours été un excellent camarade de travail, et je lui demeure très attaché.

Il a pour moi deux qualités essentielles : c'était un excellent cameraman sur le plan technique, et il allait très vite. Or, comme tous mes films avaient un calendrier plutôt restreint (ceux faits aux Etats-Unis ne prenaient que quinze jours ou trois semaines), il fallait aller vite. Oh, je sais que c'est très facile d'avoir un excellent cameraman; mais il prendra son temps, fera d'interminables essais d'éclairage etc... Or, en quinze jours, on n'a pas le temps de faire tout ça. D'autre part, on peut aussi en trouver qui travaillent vite, mais alors l'éclairage et le travail sont sabotés. Tandis que Floyd, le meilleur cameraman avec lequel j'ai travaillé, alliait la rapidité à la précision technique.

P.S. – **Passons maintenant à l'un de vos films,** Tomb of Ligeia. **Les personnages de Rowena et de Ligeia sont interprétés par la même comédienne, Elisabeth Shepherd. Pourquoi ?**

R.C. – Eh bien, je pense que, dans l'esprit de Poe, ce ne sont que deux aspects de la même personnalité : l'une bonne, l'autre mauvaise. Et donc, la même comédienne pouvait facilement — et logiquement — jouer les deux rôles.

P.S. – **Un travail passionnant pour Mlle Shepherd, d'autant que le maquillage de Rowena, de très pâle, virait au blanc, au fur et à mesure que le film progressait, et indiquait le transfert de personnalité et la prise de possession de plus en plus profonde. Votre travail de direction et vos rapports avec Elisabeth Shepherd ont dû être très intéressants pour l'étude et la réalisation de ce changement de personnalité.**

Et nous voici arrivés à Wild Angels, **de 1966, qui marque un tournant complet dans votre oeuvre.**

R.C. – Décision nécessaire ! En faisant les films de Poe, je ne pensais pas réaliser un cycle ou une série ! J'ai fait *House of Usher,* cela a marché. On m'a demandé d'en faire d'autres, très bien. Et l'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi *Ligeia,* c'est parce que cela me donnait l'occasion de sortir du studio (nous avons tourné dans une vieille abbaye, près de Norfolk, en Angleterre, qui m'a donné l'ambiance "gothique" que je voulais, ainsi que cette sensation d'espaces infinis, impossibles à réaliser en studio) et de battre en brèche mes propres théories.

Aussi, après *Ligeia,* malgré les demandes du studio, j'ai refusé de continuer, parce qu'il me semblait que je n'avais plus rien à dire, que je me répétais. Je me suis donc embarqué dans un tout autre domaine avec *Wild Angels,* qui n'avait ni références historiques, ni costumes d'époque, ni toiles d'araignées. C'était une histoire dure, grave, touchant à un problème terriblement contemporain, par réaction, je suppose.

P.S. – **En effet. D'ailleurs** St. Valentine's Day Massacre, **en 1968, et** The Trip, **en 69 sont de la même veine, ainsi que** Von Richthofen and Brown **en 1970... Est-ce que, dans** The Trip, **vous vouliez aussi toucher un problème aussi actuel et grave que délicat ? Ou vouliez-vous montrer les effets néfastes de la drogue, le LSD, en tant que tels ?**

R.C. – Non, pas le moins du monde. J'avais moi-même pris du LSD, Jack Nicholson, le scénariste aussi, Peter Fonda également, en fait tous les gens qui, de près ou de loin, participaient à la production. Vous voyez, on y croyait, nous, au potentiel développé par le LSD, et, au moment où j'ai réalisé le film, j'approuvais l'usage de la drogue. Mais comme je tente d'être honnête, j'ai voulu montrer les effets dramatiques d'un "mauvais" voyage, bien que ma propre expérience ait été positive et agréable. Je me devais de montrer les deux aspects — la première partie, euphorisante, la seconde angoissante — en toute justice. Finalement, le film était assez dur, et m'a même semblé aller assez loin. Et comme je suis parti en Europe pour un autre film, dès la fin du tournage de *The Trip*, je n'ai pas vu le film avant de prendre l'avion. Le studio a fait quelques coupures, changé la fin et certains éléments du montage afin de donner l'impression d'un film contre la drogue. Mais ce n'était absolument pas mon idée au départ.

P.S. – **Je vois. Le montage finalement détermine l'impact du film, et je pourrais vous donner certains exemples probants de tripotage.**

R.C. – Je ne vous le fais pas dire ! C'est encore arrivé pour l'un de mes derniers films, *Gas*, il n'y a pas si longtemps.

P.S. – **J'ai vu presque tous les films que vous avez réalisés, même les oeuvres mineures de votre première période, pourrait-on dire, depuis environ une quinzaine d'années. De tous, je pense que** Masque of The Red Death, **réalisé en 1964, demeure l'un de mes préférés. Je pense qu'il marque aussi un tournant, ou une étape importante dans votre compréhension du monde fantastique. Puis-je avoir votre opinion ?**

R.C. – A Hollywood, on me donnait trois semaines de tournage, et un tout petit budget. J'ai fait *Masque* en Angleterre (c'était mon premier film réalisé hors des Etats-Unis) en cinq semaines, et avec un budget beaucoup plus étoffé. Mais comme les équipes anglaises sont un peu plus lentes, disons que cela a fait quatre semaines de tournage sans pertes ni regrets.

Le scénario, d'autre part, a été considérablement remanié. La première version était due à Charles Beaumont. Mais j'ai eu l'impression

The Trip

que, pour la première fois, il n'avait pas compris ce que je voulais, par rapport à l'oeuvre de Poe. Alors j'ai fait appel à Bob Campbell, qui n'avait jamais travaillé sur Poe, et, à nous deux, nous avons refait entièrement le scénario en deux semaines. Ayant plus d'argent, j'ai pu construire des décors plus compliqués, ayant refait le scénario, je savais exactement où je m'en allais, et c'est délibérément que j'ai choisi cette vision baroque, cet aspect décadent dans l'opulence. Mon optique a donc changé d'après les circonstances, et c'est ce qui a donné un sens différent au film.

P.S. – **Pour terminer, puis-je vous demander quels sont vos projets ? Un film de science-fiction, je crois...**

R.C. – En effet, j'ai quelques idées en tête, certaines originales, et deux adaptations de romans.

P.S. – **Pensiez-vous aux** Chroniques martiennes, **de Bradbury ?**

R.C. – Non. C'est effectivement un roman que j'aime beaucoup, et que j'aurais aimé réaliser à l'écran, mais je crois que les droits en ont déjà été acquis. Non. Il s'agit de *Stranger In A Strange Land*, de Robert Heinlein, que j'ai failli faire en co-production avec Peter Fonda, il y a quelques années, mais les droits avaient été réservés, eux aussi, par quelqu'un d'autre... Maintenant, il semble que je puisse racheter ces droits. Il y a aussi un autre roman que je veux tourner. C'est là encore une question de droits. Si cela ne marche pas, j'écrirai mon propre scénario.

P.S. – **Il ne me reste plus qu'à vous remercier infiniment, et à vous souhaiter bonne chance, et au plaisir de vous voir bientôt sur nos écrans.**

R.C. – Merci à vous, et mes amitiés aux lecteurs.