Document généré le 18 avr. 2024 10:27

Séquences
La revue de cinéma

John Boorman

André Caron

Numéro 132, janvier 1988

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50682ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer ce document

Caron, A. (1988). John Boorman. *Séquences*, (132), 32–35.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1988

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/

JOHN BOORMAN

Rencontrer John Boorman équivaut à peu près à se mesurer à une force de la nature. Enfin, tout de même, cet homme a tourné sur une île du Pacifique un film avec Lee Marvin et Toshiro Mifune, a affronté les rivières sauvages de la Georgie avec une équipe de douze personnes pour *Deliverance*, a parcouru l'Irlande pour *Zardoz*, s'est enfermé dans un studio hollywoodien pour *The Exorcist II - The Heretic*, a pénétré les jungles du Brésil pour *The Emerald Forest*. Cet homme a toute une expérience de vie derrière lui. Pourtant, il est plutôt petit de taille et semble même timide de prime abord. Mais lorsque vous lui serrez la main, vous sentez la fermeté de la poigne, en même temps que la chaleur qui vous pénètre. Il se dégage de sa personne une énergie, une détermination qui se précisent et prennent forme tout au long de l'entrevue. Il ressemble à l'une de ces figures patriarcales du Moyen-Âge, au temps d'*Excalibur*, mais il s'agit d'une présence positive, engageante, accueillante, je dirais presque bienveillante. Il était à Montréal pour présenter la première mondiale de son dernier film, *Hope and Glory* qui inaugurait également le 11e Festival des films du monde.

André Caron

***Séquences** — Hope and Glory* **est pour vous un projet très personnel. Il est surprenant que vous ayez réussi à le mener à bien, si l'on considère l'état actuel de la production américaine aux prises avec le syndrome « Top Gun »: grosses productions, gros budgets, gros profits. Que pensez-vous de cette situation? Est-ce difficile pour vous de faire approuver vos idées et vos projets aujourd'hui, en comparaison avec ce que vous pouviez faire dans les années 70?**

***John Boorman** — C'est très difficile, en effet. Je crois que la fin des années 60 fut une période très excitante pour les cinéastes, surtout à l'époque du « Swinging London » en Angleterre.[1] Il y avait un grand intérêt envers ce que nous faisions et les compagnies américaines étaient beaucoup plus ouvertes aux idées nouvelles qu'elles ne le sont aujourd'hui. Il est de plus en plus difficile de monter des projets ambitieux, des films qui sont en dehors du système. L'attitude des studios est vraiment déprimante. Ils ne veulent absolument pas prendre de risques. C'est pourquoi j'apprécie énormément l'arrivée de David Puttnam à la Columbia, car il est déterminé à produire les films qui lui plaisent personnellement, films qui, espère-t-il, plairont également au public. Sa nomination a apporté une nouvelle confiance et une saine stabilité qui a d'ailleurs sauvé* **Hope and Glory.** *À la mi-juin 86, nous avions commencé la construction des décors extérieurs depuis quatre semaines (la rue) quand Coca-Cola a décidé de nous couper l'arrivée d'argent. Il y avait un conflit avec Embassy qui nous finançait et appartenait à Coca-Cola. Nous étions prêts à fermer la production. Au dernier moment, Columbia (et Puttnam), qui appartient également à Coca-Cola, accepta de distribuer le film aux États-Unis, ce qui sauva la production et nous pûmes achever la construction dans les délais prévus.*

— Croyez-vous que Puttnam fera long feu là-bas?

— Il dit ne vouloir rester que trois ans seulement. Ce sera intéressant de voir ce qui arrivera avec **Hope and Glory** *et les autres productions dont il est responsable. Si elles avaient du succès et rapportaient beaucoup, Puttnam pourrait exercer une profonde influence sur l'avenir de Hollywood. Mais nous savons déjà que la plupart des films qui marchent, gagnent des Oscars et ont du succès, ont dû affronter une série de problèmes, car la plupart d'entre eux sont des oeuvres originales et ces dernières soulèvent toujours la méfiance de Hollywood. Tout le monde a refusé de produire* **Platoon, E.T.** *et* **Star Wars**, *et tout le monde a rejeté* **Terms of Endearment, Chariots of Fire** *et* **Gandhi**: *la liste est infinie. Ces films ont tous rencontré d'énormes difficultés financières, mais ils ont tous eu du succès une fois terminés. Mais Hollywood n'apprendra jamais. Ils essaient toujours de refaire le même film encore et encore; ils copient les films à succès; ils copient les copies. Tout ça provient d'une sorte de peur de prendre des risques, un manque de leadership.*

— Pour vous, ce doit être doublement frustrant, car vous avez une méthode de travail très personnelle: le type de projets qui vous intéresse, vos recherches approfondies, votre façon d'évoluer en tant que cinéaste et en tant qu'humaniste.

— Oui, très frustrant. Pour moi, faire un film constitue un très grand engagement personnel. Je m'y investis totalement. Je prends beaucoup de temps pour me préparer. Aussi, après tout ce travail, comme il est frustrant de se retrouver stoppé en cours de route, comme ce fut le cas pour **Hope and Glory**.

Je vais vous raconter un incident qui s'est produit avec Cannon Films. Vous savez que le budget du film s'élève à 9,5 millions de dollars, ce qui fit peur aux studios, car c'est un gros budget pour ce qu'ils croyaient être un petit film intimiste. Toutefois, la plupart aimaient le scénario, mais ne voyaient pas de possibilités commerciales. Une par une, elles refusaient d'investir: Warner, Fox, Universal, M.G.M., U.A., Tri-Star, Orion, Paramount. Nous cherchions donc des financiers indépendants en France et en Angleterre. Puis mon producteur, Jake Eberts, se rendit aux États-Unis pour travailler le marché vidéo qui, avec la télé et le câble, représente 70% des profits réalisés mondialement par un film de langue anglaise.

Pendant ce temps, à Londres, Menahem Golan et Yoram Globus, les propriétaires de Cannon Group, avaient acheté EMI. Cannon promettait de produire 30 films par année en Angleterre. Je téléphone donc à Menahem pour lui parler de mon projet. « Venez me voir et nous en parlerons », me dit-il. J'arrive à leurs bureaux. Menahem menait à ce moment au moins quatre meetings en même temps, discutait avec son conseiller, le téléphone sonnait, des gens entraient et sortaient. Je n'arrivais pas à placer un mot. Et puis, soudain, j'avais toute son attention. Le sujet de mon film, la chose même qui rebutait les autres studios, attirait Menahem. C'était le projet parfait pour Cannon en Angleterre.

«Écoutez, me dit-il, je n'ai pas le temps de le lire, mais si vous l'aimez, je l'aime aussi. Vous ne voulez pas faire un bide, moi non plus. Combien? »

« 9,5 dollars », je réponds.

« Faites-le pour 7,5 et nous sommes d'accord. »

J'ai grimacé et secoué la tête, ce que Menahem a pris pour une insulte à son intégrité.

« Je vais vous dire comment on travaille. Les réalisateurs nous aiment. Vous devenez un membre de la famille. Yoram et moi produirons. Vous aurez tout ce que vous voulez à condition que ce soit sous les sept millions. »

FILMOGRAPHIE

1965: Catch Us If You Can
1967 : Point Blank
1968 : Hell in the Pacific
1970 : Leo the Last
1972 : Deliverance
1973 : Zardoz
1977 : Exorcist II — The Heretic
1981 : Excalibur
1985 : The Emerald Forest
1987 : Hope and Glory

Hope and Glory

(1) Période post-Beatles qui vit surgir des cinéastes tels que Richard Lester, Ken Russell, John Schlesinger et John Boorman.

Excalibur

Je venais juste de perdre 500 000 dollars! Il essayait de me convaincre: « Zeffirelli vous le dira. Il ne veut travailler pour personne d'autre que nous. Franco vous le dira. »

À ce moment, Yoram Globus entre. Menahem lui annonce: « Yoram, j'ai fait un deal avec John Boorman. Son prochain film — quel est le titre encore —, on le fera pour sept millions. Pas plus. »

Ils ont donc annoncé leur intention de faire ***Hope and Glory*** *à Cannes, avec trente autres projets. J'ai essayé de diminuer les coûts, en éliminant une couple des scènes les plus dispendieuses, scènes qui me tenaient beaucoup à coeur. En enlevant enfin mon salaire pour trois postes, nous sommes arrivés à réduire le budget à 7,5 millions. Je rappelle Menahem et il me dit: « On le produira si vous le faites pour cinq millions. » Par chance, Jake a fait de meilleurs progrès aux États-Unis!*

— Pourtant 9,5 millions de dollars me semblent peu en regard de l'ampleur du projet. La reconstruction de la rue doit avoir englouti une bonne partie de ce budget?

— Oui, la rue représentait le plus grand décor: seize hectares incluant les ruines causées par les bombardements. Ces ruines furent les plus difficiles à réaliser. Nous avons également reconstruit l'intérieur de la maison en studio. Le bungalow de mon grand-père fut recréé près de la rivière, car tout cela a changé maintenant. Les costumes furent aussi très coûteux. Et tous ces objets que l'on retrouve dans le décor. Ce fut une affaire de réussir à rester dans les coûts prévus.

— La séquence de l'explosion dans le salon est très impressionnante.

— Je vais vous expliquer comment nous l'avons réalisée. Nous avons construit un décor spécial hermétique de ce salon. Derrière les fenêtres, il y avait un immense soufflet qui contenait autant d'air que le salon. Tous les objets de la pièce étaient confectionnés de matériaux légers et les vitres de sucre. Avec un système hydraulique, on a brusquement fermé le soufflet qui a projeté l'air avec force dans le décor. Puis, immédiatement, on a rouvert le soufflet, créant ainsi une forte succion. C'est cela qui se passe durant une explosion: l'air entre et sort violemment sous le choc. Je me souvenais très clairement de cet effet.

— De même, lorsque Billy sort de la maison et contemple les explosions au loin: étaient-ce de véritables explosions?

— Oui, c'était une énorme séquence à préparer. Nous avons étalé un système élaboré de minces filins s'étendant sur toute la rue et auxquels nous avons attaché des explosifs. Ces derniers devaient sauter à un moment et à un endroit bien précis. Derrière tout ça, il y avait le barrage de ballons-dirigeables qui apparaissait sous la lumière des explosions, avec les projecteurs patrouillant le ciel et la fumée... Ouf! C'était toute une organisation.

— Il n'y a donc aucun effet optique dans le film?

— Non, tout est fait sur place. Surtout pour ce plan, car la caméra se déplace en avant et monte, et il fallait conserver la perspective de la rue et des maisons qui flambaient. Nous ne pouvions pas le faire optiquement; ce devait être direct.

— Votre film s'organise autour du point de vue du jeune garçon. Était-ce difficile pour vous, un adulte se remémorant son enfance durant la guerre, de préserver cette perspective particulière de façon constante tout au long du film?

— Selon moi, tout cinéaste essaie de regarder le monde avec fraîcheur et originalité, avec une certaine candeur. En ce sens, faire des films est un moyen nous permettant de voir le monde selon le point de vue d'un enfant. Mais plus spécifiquement, l'enfant voit les choses avec plus de couleurs, plus de limpidité, et, en même temps, les choses paraissent plus grandes, déformées par le prisme de l'enfance.

Hope and Glory

— D'où ce plan d'ouverture sur la cour arrière qui se déforme et devient plus allongée, ou encore le plan à travers le mauvais bout d'une paire de jumelles, filmé en très grand angle.

— Oui, exactement. De plus, je disais aux acteurs de parler plus fort, de forcer la note, car les enfants perçoivent les adultes de façon toujours exagérée. Mais le principal élément de ce point de vue demeure la rue. Nous l'avons construite avec une fausse perspective, comme si elle s'étendait à perte de vue et que nous pouvions voir se dessiner à l'horizon la ville de Londres, ce qui en réalité était impossible. Et pourtant, à l'enfant que j'étais, Londres semblait toujours là. La rue était neuve, les maisons fraîchement peintes. Ce décor représente la métaphore parfaite de la rue de mon enfance, telle qu'elle est présente à ma mémoire.

— Pourtant, presque cinquante ans vous sépare de cette époque. Comment vous apparaissent ces souvenirs aujourd'hui? Certains sont-ils plus fantastiques, d'autres plus précis, ou voilés?

— D'abord, cet instant, par exemple, où la guerre fut déclarée était si dramatique et si intense que je m'en souviens encore très clairement. C'est comme lorsque John F. Kennedy fut assassiné: tout le monde se rappelle ce qu'il faisait cette journée-là. À six ans, je ne pouvais pas comprendre ce que cet événement signifiait, mais je saisissais l'électricité qu'il y avait dans l'air, les regards et la mine de mes parents. Je me souviens du jour et de tous les détails avec une grande clarté.

— Avez-vous commencé tôt à écrire sur le sujet?

— Oui, en fait, cela a d'abord pris la forme d'histoires racontées à mes enfants. Il y a 15 ans, j'ai commencé à rédiger le scénario, la première de quatre versions. Au début, je me suis dit que je devrais faire des recherches sur l'époque, puis j'ai pensé: « Rédige d'abord un premier jet, on verra plus tard pour la recherche .» J'ai donc écrit le scénario entièrement, puis j'ai vérifié. Il n'y avait pratiquement rien à changer. Ma mémoire était parfaitement précise. Pourtant, je suis comme tout le monde, j'oublie des choses.

— Cela confirme cette théorie sur la nature de la mémoire voulant que les événements des jeunes années restent plus clairement imprimés que ceux de la vie adulte.

— Oui, je crois que c'est vrai. D'ailleurs, je pense que le processus de l'écriture aide à déclencher la mémoire.

***— Ces événements de l'enfance marquent fortement la vie adulte, d'ailleurs. Par exemple, le personnage de votre grand-père rappelle beaucoup le Merlin d'**Excalibur **ou le chef Wanadi dans** The Emerald Forest.*

— C'est une observation brillante de votre part, car cette figure du grand-père est en fait à l'origine du personnage de Merlin et elle revient, je crois, dans tous mes films. Il faut dire que mon grand-père a eu une immense influence sur moi.

— Dans le livre de Michel Ciment qui vous est consacré [2], vous parliez de** Hope and Glory **en tant que projet de télévision.

— Oui, c'était une idée développée pour la télé, mais sous une forme totalement différente.

— Il y avait dans ce projet élaboré d'autres adaptations basées sur votre vie: lorsque vous étiez soldat, sur votre mère et ses trois soeurs...

— Je projette d'en réaliser une ou deux. Toutefois, la période qui m'intéresse le plus relate mon arrivée à Hollywood en 1966. C'était une époque fascinante. Je travaillais alors pour la M.G.M. et c'était juste à la fin du système des grands studios. M.G.M. était toujours cette grande maison de production avec toutes ses installations et ses équipements, mais son pouvoir diminuait. J'étais à cheval sur la déchéance des grands studios.

— Vous tourniez à l'époque de** 2001, A Space Odyssey, **n'est-ce pas?

— C'est exact. Je me souviens qu'il y avait un gag qui circulait chez M.G.M., à ce moment-là. Le film prenait tellement de temps à se tourner qu'on disait: « 2001 n'est pas le titre du film, mais l'année de sa sortie! » Ça coûtait tellement d'argent à produire que plusieurs pensaient que Kubrick aurait mieux fait de le tourner sur la lune!

(2) Ciment, Michel, Boorman, éd. Calmann-Lévy, 1985. Le meilleur ouvrage écrit sur l'auteur.

Hope and Glory