

## Rencontre avec Irvin Kershner

André Leroux

---

Number 79, January 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51378ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this document**

Leroux, A. (1975). Rencontre avec Irvin Kershner. *Séquences*, (79), 21–28.



*rencontre*

*avec*

*Irvin*

*Kershner*

*Plusieurs croient encore qu'Irvin Kershner, parce qu'il a réalisé à Montréal, en 1964, *The Luck of Ginger Coffey*, d'après un roman de Brian Moore, est d'origine canadienne. Né à Philadelphie en 1923, Kershner est venu au cinéma par le biais de la télévision et fut révélé par *Stakeout on Dope Street* (1958) qui obtint à l'époque un immense succès. Considéré par les intellectuels américains comme l'un des cinéastes les plus intelligents de sa génération, Kershner est un artiste lucide, conscient des multiples contradictions de l'Amérique, tenace et volontaire. Pour lui, le cinéma n'est pas seulement un moyen d'expression privilégié; c'est une façon de vivre qui l'implique totalement et qui l'oblige à se dépasser constamment. Depuis *The Hoodlum Priest* (1961), en passant par *A Fine Madness*, *The Flim Flam Man*, *Loving*, *Up the Sandbox* et finalement *S.P.Y.S.*, Kershner est un cinéaste qui essaie toujours de personnaliser au maximum ce qu'il fait, rejetant toutes formes de facilité ou de compromis hasardeux. Travaillant en solitaire, en marge de la grosse industrie américaine, il parle de son oeuvre avec une abondance, une simplicité et une humilité qui provoquent le respect et l'admiration. C'est un cinéaste dont on ne parle pas assez et qui est l'une des figures clés du cinéma américain contemporain.*

**André Leroux**

**A.L.** — *A un moment de l'histoire américaine où l'on parle beaucoup d'espionnage électronique et de corruption politique, S.P.Y.S. apparaît comme un miroir grossissant de la duperie et de la dérision du système politique actuel. Aviez-vous originellement conçu le film comme une farce politique ?*

**I.K.** — Oui, mais la farce devait être beaucoup plus violente sur le plan dramatique. Dans le scénario original, il y avait beaucoup de fusillades, d'attaques à la mitrailleuse, de batailles de couteaux et de matraques. J'ai enlevé tout cela parce que ma conception de l'intrigue a évolué au fur et à mesure que se sont posés les problèmes de tournage. **S.P.Y.S.** devait entièrement être filmé à Paris mais à cause de problèmes financiers insurmontables et de mon incertitude à tourner certaines séquences, nous avons décidé, toute l'équipe et moi-même, d'installer nos quartiers généraux à Londres puis de nous rendre à Paris que pour y réaliser quelques scènes. Ne pouvant réaliser les séquences dramatiques telles que je les avais imaginées, j'ai décidé, après mûre réflexion, d'éliminer presque toute la violence physique pour ne m'intéresser qu'à la violence de l'esprit. Je voulais que le film fût rempli de surprises et d'imprévus et que rien ne fonctionnât comme l'avaient prévu les deux personnages. Elliot Gould et Donald Sutherland tentent toutes sortes de choses pour parvenir à leurs fins mais tout se détraque sans cesse, comme dans la vie. C'est pour cela que l'espionnage est devenu de nos jours quelque chose d'absolument ridicule. Personne ne peut plus garder de secrets. Tout finit par se découvrir : l'affaire Watergate en étant la meilleure preuve.

J'ai fait **S.P.Y.S.** parce que je ne crois pas à la fameuse "détente" internationale. Certes, c'est une bien belle expression mais elle a été forgée de toutes pièces par des agents de relations publiques. C'est une façon pour les grandes puissances d'accroître leur supériorité militaire et politique tout en

écrasant les plus faibles. La détente internationale permet au Pentagone de fortifier ses positions à l'étranger et à l'industrie militaire de fonctionner à capacité. L'expression veut tout simplement dire : poursuivons l'armement nucléaire tout en demeurant amis. Mais ce genre d'amitié repose sur une méfiance réciproque. C'est donc une expression mensongère que les politiciens doivent utiliser pour continuer à raffiner leur soif de domination. Pour moi, cette expression a la même connotation négative que ce qu'on appelle les bombardements préventifs; le Pentagone se disant et se persuadant que ce n'est qu'en bombardant la puissance étrangère concurrente qu'on réussit à éviter qu'elle nous bombarde en premier. C'est un vaste système d'intimidation et de terreur. La détente internationale est une expression rassurante dictée par la peur. J'ai fait **S.P.Y.S.** pour parler de cela, sous un mode satirique et ironique.

**A.L.** — *La réaction de la critique aux Etats-Unis et au Canada a été plutôt négative. On a considéré le film de façon beaucoup trop sérieuse, ne pensez-vous pas ?*

**I.K.** — **S.P.Y.S.** est une farce. Je le répète souvent car les critiques en Amérique du Nord l'ont attaqué sous prétexte qu'il est laid, offensif et d'un humour de fond de toilette. Ils ont pris au sérieux ce qui ne l'est pas et n'ont pas saisi toutes les dimensions ironiques du film. Récemment, j'ai lu les articles critiques parus en Italie et j'ai été ravi de constater comment les Italiens avaient senti toute la drôlerie du film. Ils ont dit que ça ressemblait à du René Clair. Les Américains, au contraire, se sont demandés comment on pouvait oser rire de sujets aussi sérieux que l'espionnage et le mensonge politique. Je ne pense pas que ce soit un grand film mais j'ai pris beaucoup de plaisir à le faire. Je me disais que ce serait intéressant de le réaliser à un moment où l'on discute tant de secrets politiques violés et de la corruption du secret. Ce fut un film peu

coûteux qui réunissait deux acteurs inhabituels, peu banals, qui ont travaillé ensemble de façon très intéressante.

### **Tout est, au cinéma, hyperbolique**

A.L. — Vous semblez particulièrement intéressé au thème du mensonge qu'on retrouve présent à travers toute votre oeuvre depuis *The Hoodlum Priest en passant par The Luck of Ginger Coffey, The Film Flam Man, Loving, Up the Sandbox et finalement S.P.Y.S.*

I.K. — Je m'y intéresse pour plusieurs raisons. Aujourd'hui, nous utilisons la technique pour mentir; ce qui est absolument nouveau dans notre civilisation. La voiture et le téléphone, par exemple, sont deux moyens très efficaces de mentir. Je pense que le téléphone est la principale source de mensonge. Les gens mentent régulièrement au téléphone parce qu'ils ne se voient pas. C'est une forme anti-communautaire de communication tout comme la voiture est un véritable moyen anti-communautaire de transport. Je n'aime pas les voitures parce qu'elles isolent les gens, les enferment dans leur petite coquille

et développent en nous un sens très profond de l'individualisme. Regardez comment la radio et la télévision sont submergées d'annonces publicitaires qui racontent toutes sortes de mensonges. C'est effarant ! Même le cinéma est un mensonge. La caméra ment beaucoup plus qu'elle ne dit la vérité. Quoique a été impliqué dans le monde du cinéma sait que le secret pour faire des films est de savoir comment duper les spectateurs. Le premier mensonge au cinéma est la compression du temps. Le temps réel, la durée, est sabordé au profit d'un temps fictif mais, pourtant, tout a finalement l'air bien vrai et bien réel. Deuxièmement, la caméra délimite l'espace et observe la vie à travers un cadre limité; ce qui nous éloigne tout de même de la vie. Tout est, au cinéma, hyperbolique. Il n'y a pas de moment ennuyeux car l'action se déroule presque toujours à un rythme plutôt rapide. Comme le dit si bien Hitchcock : "Faire un film, c'est se débarrasser de tous les moments creux". Tel est le paradoxe du cinéma : le mensonge sert à dire la vérité.

S.P.Y.S. d'Irvin Kershner



A.L. — Dans plusieurs de vos films, les personnages se mentent les uns les autres ou se mentent à eux-mêmes. Je pense particulièrement à Barbra Streisand dans *Up the Sandbox* ou au couple dans *Loving*.

I.K. — Dans *Up the Sandbox*, la jeune femme se mentait à elle-même; ce qui est, à mon avis, la pire forme de mensonge. Je pense que l'une des choses les plus difficiles à montrer au cinéma est le mensonge qu'une personne se raconte à elle-même. Le film est un moyen d'expression dramatique; ce qui signifie qu'on met en images des conflits interpersonnels. Il est donc extrêmement difficile de rendre dramatique un conflit qui est essentiellement personnel surtout lorsqu'il repose sur le mensonge.

Dans *Loving*, le couple interprété par George Segal et Eva Marie Saint se cachait derrière des subterfuges et se mentait pour éviter de regarder en face la vérité. Il refusait de s'avouer la véritable nature de sa relation matrimoniale. Je pense qu'il avait une façon typiquement américaine de jouer avec sa vie et de se mentir. Ici, aux États-Unis, on ment avec humour. On fait une blague avec n'importe quoi et la sanction sociale rattachée au mensonge à l'intérieur du mariage n'a pas du tout le même sens qu'en Europe.

A.L. — *Loving* est un film troublant et douloureux sur la situation du mariage dans la bourgeoisie américaine. A-t-il été particulièrement difficile à réaliser ?

I.K. — Faire *Loving* fut une expérience magnifique mais aussi très déprimante parce que je cherchais toujours à savoir exactement pourquoi cet homme et cette femme étaient poussés par de violents désirs d'auto-destruction. Tout le travail de réflexion fut donc très ardu. Le film posait un problème majeur qui m'a tracassé pendant toute la période du tournage et du montage. Je ne voulais absolument pas que le sujet bascule dans le mélodrame ou le roman savon. Je devais voir à



*Loving*

éliminer systématiquement tout ce qui pourrait, d'une façon ou d'une autre, entraver la pureté du récit et relever de l'épanchement mélodramatique. D'autre part, l'action dramatique étant extrêmement ténue, je devais toujours aller à l'essentiel et ne jamais m'éloigner du point de vue que j'avais adopté.

A.L. — Vous aviez pris par rapport au sujet une distance qui vous permettait de conserver un regard épuré de tout effet mélodramatique.

I.K. — J'ai travaillé très étroitement avec le directeur de photographie Gordon Willis, qui est l'un des meilleurs caméramen au monde. Il est extrêmement intelligent, très visuel et s'intéresse, comme tous les bons directeurs de photo, à ce que vous faites. En parlant avec lui, j'ai réalisé que la seule façon d'éviter le mélodrame était de prendre un certain recul par rapport aux personnages, de rester à l'écart du drame et de ne pas m'infiltrer directement dans leur histoire. Je voulais regarder le couple comme un espion. Pour obtenir cette sensation de détachement, de recul, nous avons décidé d'utiliser de longues lentilles téléphotos. Je ne me suis approché des personnages qu'à certains moments bien précis et sans jamais insister. Il s'est dégagé de cette méthode de tournage un style plutôt

statique dans lequel le montage créait le mouvement. Je cherchais à ce que le public soit placé dans une position de voyeur. Il devait regarder et connaître des choses que les personnages n'apprenaient qu'au dénouement. D'autre part, Gordon Willis et moi-même avons tout fait pour saisir l'intensité des sentiments de chacun sans jamais les révéler à la surface. Nous voulions que tout soit contenu à l'intérieur des individus et que ce qu'ils disaient surgisse ou comme un mensonge ou de façon déformée par rapport à ce qu'ils croyaient révéler d'eux-mêmes. De telle sorte que la vérité demeurait toujours en deçà de leur comportement et des dialogues. Evidemment, la séquence finale est une séquence de pur voyeurisme dans laquelle tout explose et dans laquelle les personnages, terrifiés et embarrassés, découvrent qu'ils sont mis à nus et qu'il n'y a plus possibilité de mentir ou de se cacher derrière toutes sortes de masques rassurants.

### **Le problème du mariage nous concerne tous**

A.L. — *C'est le plus beau film que vous ayez jamais réalisé et il n'a malheureusement connu aucun succès.*

I.K. — Je pense que les gens ne voulaient pas le voir parce qu'il les confrontait à des réalités qu'ils préféraient oublier. Le problème du mariage nous concerne tous d'une façon ou d'une autre et peu de gens acceptent d'être troublés par des films sérieux qui leur renvoient leur propre image. Lorsque je suis allé tourner quelques séquences de **S.P.Y.S.**, à Paris, l'été dernier, j'ai été très heureux de constater qu'il était à l'affiche dans une petite salle d'art et d'essai. Le long article consacré au film dans la revue de cinéma **Positif** en a sûrement permis la distribution commerciale à Paris. **Loving** n'avait jamais été montré à Paris car Columbia croyait qu'une sortie commerciale ne serait pas rentable. Grâce au merveilleux

texte paru dans **Positif**, le film a pu rejoindre un certain public. Evidemment, il ne s'agit pas d'un très vaste public mais l'important est que ceux qui l'ont vu l'ont beaucoup aimé. Personnellement, c'est un film qui me satisfait beaucoup plus que **S.P.Y.S.**, par exemple.

A.L. — *Est-ce le film le plus difficile que vous ayez jamais réalisé ?*

I.K. — **Up the Sandbox** avec Barbra Streisand est celui dont la préparation, le tournage et le montage ont été les plus insécurisants. J'ai beaucoup appris en faisant ce film. La plus grande leçon que j'en ai tirée est qu'il ne faut pas être trop subtil lorsqu'on fait une comédie humoristique. Il y a plusieurs moments dans le film où la jeune femme s'évade dans une succession de délires imaginaires rocambolesques et farfelus. J'étais persuadé avoir clairement indiqué la nature humoristique de ses phantasmes. Or le public y a réagi très sérieusement. Les spectateurs ont pris au sérieux ce qui ne l'était pas. J'ai ainsi pris conscience que le public est très littéral et qu'il veut croire tout ce que vous lui montrez. Dans la séquence de l'avortement, j'avais imbriqué plusieurs phantasmes l'un dans l'autre, expliquant précisément qu'il s'agissait de moments absolument irréels et ironiques. Malgré la clarté du propos, le public a cru que cela relevait du réel et se déroulait effectivement dans la réalité. Lorsque je re-plongeais le personnage dans le quotidien, on n'avait pas saisi qu'il y avait eu décalage et que tout ce que le personnage avait imaginé tenait de la plus pure fantaisie. C'est très difficile, quand on fait, au cinéma, de l'humour subtil, de ne pas être pris au sérieux. Alors, que peut-on faire ?

Dans **Up the Sandbox**, j'ai définitivement exigé du public un trop grand effort d'ajustement aux diverses situations. Je voulais que tout ce qui était rattaché aux phantasmes soit comique et que tout ce qui s'enracinait dans la banalité du quotidien soit sé-

rieux. Encore fallait-il que le public reconnaisse que les délires imaginaires opéraient à un tout autre niveau que celui du réalisme le plus prosaïque !

Tourner une comédie est le moment le plus insécurisant de toute votre vie car vous ne connaissez jamais les résultats des effets comiques que vous voulez obtenir. Lorsque vous commencez à mettre bout à bout tous les plans et toutes les séquences que vous avez tournés, vous trouvez presque tout très drôle mais progressivement vous commencez à douter de l'efficacité comique du matériel. On vous dit de conserver telle scène que vous détestez et vous tenez absolument à certaines choses qu'on vous conseille de retrancher. C'est un cauchemar car vous ignorez comment réagiront les spectateurs. Et il n'y a rien de plus difficile à organiser qu'une comédie. Pour **Up the Sandbox**, j'avais dessiné au préalable et très méticuleusement plusieurs plans et séquences car le tournage s'avérait extrêmement compliqué. Je devais savoir exactement où j'effectuerais toutes les coupures et les transitions car la comédie exige une parfaite coordination de tous les éléments. C'est le genre où il faut être le plus précis et le plus tâtilon. J'ai consacré un temps énorme à la préparation de **Up the Sandbox**. Mais j'ai été largement récompensé car j'ai adoré travailler avec Barbra Streisand. Ce fut un pur plaisir : elle est tellement inventive, créatrice et pleine de ressources. Elle s'intéresse à tout ce que vous faites, veut tout savoir et a des idées sur tout. Elle se donne complètement et sans hésitation à ce qu'elle fait. Si vous dites un, elle dit deux et devance toujours vos pensées. Barbra a véritablement du génie ! Comme tous les grands comédiens et comédiennes, elle accomplit de grandes choses avec les moyens les plus simples.

### ***J'essaie toujours de me surprendre moi-même***

A.L. — *Depuis The Hoodlum Priest, en 1961, vous*

*n'avez tourné que 6 films. C'est bien peu en 13 ans ?*

I.K. — C'est exact. Je tourne peu parce que je planifie longtemps à l'avance ce que je veux entreprendre. Lorsque la préparation est terminée, j'essaie de tout faire le plus simplement possible. Je n'utilise, par exemple, que très peu de mouvements d'appareils compliqués. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'admire tant Bunuel. Il travaille toujours de la façon la plus simple et la plus efficace. Ainsi la caméra ne se déplace jamais inutilement et de façon tortueuse. Chez lui, tout s'organise en fonction du déplacement des acteurs à l'intérieur du cadre et la caméra ne fait que s'ajuster et s'adapter à leurs mouvements. J'aime cela. Plusieurs metteurs en scène américains qui ont fait leurs premières armes à la télévision déplacent constamment la caméra afin de nous faire oublier le vide de ce qu'ils ont à dire. Personnellement, j'essaie au maximum d'éviter le mouvement pour le mouvement. Je travaille en fonction du jeu des acteurs, du montage et de la composition à l'intérieur de l'image. **S.P.Y.S.** est le seul film dans lequel j'ai utilisé une technique différente. La caméra bouge constamment comme s'il s'agissait de traquer quelque chose d'insaisissable. Je voulais que la caméra épouse le mouvement des deux principaux personnages perdus dans des aventures qui les dépassaient.

A.L. — *Comme le cinéaste est entouré d'une immense équipe technique, croyez-vous que le cinéma permette une totale spontanéité ?*

I.K. — Les cinéastes, comme bien d'autres personnes d'ailleurs, ont souvent tendance à tomber dans des schémas pré-fabriqués de création. Les grands studios de production cherchent des recettes qui leur permettraient de fabriquer des films dont le succès commercial serait garanti. Si vous vous enlisez dans ce genre d'engrenage mécanisé et mécanique, vous ne vous rendez plus compte de ce que vous faites et vous vous répétez. Pour conserver un certain élan créateur et un

degré maximum de spontanéité, j'essaie de ne jamais répéter ma façon d'organiser une séquence. Elle doit être différente de toutes les autres parce que ses exigences ne ressemblent à rien d'autre. Certes, je m'efforce toujours d'avoir une vision globale de ce que je désire obtenir sur le plan visuel et dramatique mais chaque séquence est différente de la précédente. J'essaie toujours de me surprendre moi-même. Si je réussis à faire quelque chose comme je ne l'ai jamais fait auparavant, le résultat est habituellement très bon. Je n'ai pas la prétention de vouloir renouveler le cinéma. Chaque film que je tourne est une espèce de défi où j'essaie de résoudre quelque chose de nouveau avec de nouveaux éléments : les acteurs, le directeur de photo, les personnages, l'équipe technique, les lieux de tournage... Il arrive un moment où, à force d'essayer de faire ce qui vous semble juste, vous parvenez à un point "d'inévitabilité". Vous savez alors que chaque chose doit être faite d'une certaine façon et que vous ne pouvez y échapper. Dès lors, le film a un ton et une allure tout personnels. Habituellement le style provient de deux choses très précises : d'un besoin de dire quelque chose et de l'attitude que vous adoptez par rapport à ce que vous voulez dire.

### **Un solitaire travaillant isolément de son côté**

A.L. — *Avant de devenir cinéaste, vous aviez travaillé à la télévision. Croyez-vous que celle-ci exerce une influence néfaste actuellement sur le cinéma ?*

I.K. — Aujourd'hui, le cinéma est complètement influencé par la télévision. Chaque jour, les gens passent des heures devant leur appareil de télévision tandis qu'ils ne vont au cinéma qu'une fois par semaine ou par deux semaines. Ils sont totalement conditionnés par la télévision qui exige une attention soutenue. Malheureusement lorsque vousregar-

dez une émission, vous êtes inévitablement troublés et dérangés par votre environnement : les lumières sont allumées dans la pièce, les enfants courent partout, la ménagère doit se lever régulièrement pour aller vérifier à la cuisine ce qui mijote sur le poêle, quelqu'un peut crier à l'extérieur, vous entendez les bruits de la rue... etc. Votre attention est donc constamment attirée par autre chose que ce que vous regardez. C'est pourquoi la majorité des programmes ne reculent devant rien pour retenir votre intérêt. On déploie toutes sortes de trucs pour vous dire : "Regardez ici; regardez-moi; regardez : quelqu'un va être tué; regardez comme tout va vite; regardez comme c'est intéressant; n'enlevez pas vos yeux de l'écran... "Il n'y a rien de plus tyrannique que la télévision qui est un perpétuel cri hystérique. On ne vous laisse pas une seule minute de répit. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas, de temps à autre, de la bonne et de la belle télévision mais c'est très rare. Même les programmes pour enfants sont complètement hystériques. Les enfants sont tellement conditionnés par le rythme frénétique de la télévision que lorsqu'ils vont au cinéma ils ne peuvent supporter que les choses se déroulent lentement.

C'est vraiment honteux parce que quelquefois on peut voir dans les cinémas de très beaux films au rythme majestueux et lent comme *The Emigrants* ou *The New Land* et les spectateurs s'impatientent parce qu'il se passe très peu de choses. La télévision a fait perdre le sens de l'émerveillement devant tout ce qui doit être intuitionné et deviné. Aujourd'hui beaucoup de cinéphiles, surtout aux Etats-Unis, ont été tellement conditionnés par la télévision que, dès leur entrée dans une salle, ils veulent savoir où est le bon et où est le méchant et ce qui arrivera dans dix minutes. Ils ne sont plus capables d'apprécier la beauté d'un film d'Ozu. Pour répondre aux exigences de cette nouvelle sensibilité, plusieurs cinéastes amé-

ricains font des films bruyants, tapageurs, tape-à-l'oeil qui ressemblent à des émissions de télévision.

A.L. — Où vous situez-vous à l'intérieur du cinéma américain actuel ?

I.K. — Je me perçois comme un solitaire travaillant isolément de son côté. J'adorerais faire partie d'une communauté artistique et cinématographique. J'aimerais travailler en étroite collaboration avec d'autres cinéastes, écrivains et producteurs, avec des gens qui aimeraient vraiment le cinéma. Ici, on ne parle de films qu'en termes financiers, en termes de recettes, de pertes et de profits. Les cinéastes ne se rencontrent jamais pour parler de ce qui les préoccupe ou de leurs différents projets. En France, il existe vraiment une espèce de lien spirituel entre cinéastes, entre cinéastes et écrivains, entre cinéastes et comédiens. Les artistes se connaissent, échangent, se soutiennent les uns les autres. Je ne dis pas qu'ils ont tous les mêmes intérêts mais ceux qui veulent parler de cinéma n'ont aucune difficulté à se regrouper. Aux Etats-Unis, il n'existe pas un tel dynamisme intellectuel et culturel. Notre communauté cinématographique se nourrit de commérages insignifiants et de potinages

financiers essoufflants. Ce qui ne veut pas dire que l'industrie cinématographique américaine n'accouche pas de grands films mais je pense que nous n'avons pas beaucoup de très grands artistes. Il manque à la majorité de nos cinéastes une forte vision du monde. La plupart n'ont pas de style identifiable d'un film à l'autre. On ne perçoit pas à travers tous leurs films une continuité de pensée, une ligne stylistique directrice. Actuellement, les Etats-Unis ne sont pas un territoire fertile pour les artistes parce qu'ils ne reçoivent des encouragements que lorsque leurs films remportent un immense succès financier. Certes il y a bien quelques critiques dont Pauline Kael et quelques autres qui essaient de créer un climat d'émulation autre que monétaire mais leurs efforts sont noyés dans une mer d'indifférence. Cette situation me désole profondément.

A.L. — Quels sont vos projets ?

I.K. — Je développe actuellement un scénario pour United Artists intitulé : **All the Fools in Town Are on Our Side**. Ce sera une comédie dramatique grinçante sur la corruption en Amérique. Le film racontera l'histoire d'un homme engagé par un petit groupe de gens pour corrompre une petite ville.

Up the Sandbox

