

Séquences

Les nouvelles confessions

Numéro 17, juin 1959

URI : id.erudit.org/iderudit/52183ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1959). Les nouvelles confessions. *Séquences*, (17), 29–30.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1959

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. www.erudit.org

Les nouvelles confessions

Il ne se passe pas une semaine sans qu'un journal ou une revue ne nous apportent des déclarations de réalisateurs ou d'acteurs de cinéma. Voici les dires de six personnes bien connues des cinéphiles.

Vittorio de SICA

Il y a deux activités dans ma vie. Pour ma plus grande satisfaction morale d'artiste, je suis metteur en scène. Mes rôles d'acteurs ne font que flatter ma vanité, je les accepte aussi pour des raisons matérielles. Je paye pour les films que je mets en scène. Pour cette raison, je dois être un peu mercantile. Avant la guerre, j'étais un acteur à succès de films à l'eau de rose, de comédies légères. Cela ne me plaisait pas d'être une idole de cette catégorie. J'étais déjà un homme, pas un enfant. Parce que j'avais été une idole, les producteurs m'appuyèrent au début. Mais *Scius-sia*, mon premier film, ne rapporta rien. On me laissa tomber. Le néo-réalisme ne paya pas. Je ne suis pas riche. Je perds tout mon argent dans les films que je mets en scène. D'autre part, j'ai des oreilles et des yeux pour entendre et voir la vérité. En Italie, il y a une grande différence entre l'extrême richesse et l'extrême pauvreté et cela, je ne serai jamais capable de l'ignorer. Hélas ! je n'ai pas une nature heureuse. Je suis un homme malheureux. J'ai des complexes qui ne s'améliorent pas avec l'âge. Les gens ne doivent cesser de me convaincre que ce que j'ai fait était du bon travail. Je suis très timide et le succès m'a rendu plus timide.

Federico FELLINI

- Quel est votre meilleur film ?
- *La Strada*
- Le film le plus coûteux ?
- *Il Bidone* : trois milliards de lire.
- Le moins coûteux ?
- *I Vitelloni* : quatre-vingt-dix millions de lire.
- Quel est le message de vos films ?
- Aucun message particulier. Dans une histoire, ce qui m'intéresse, c'est le personnage. Je fais du cinéma parce que j'ai besoin de raconter des histoires.
- On dit que vos fins de films n'en sont pas...
- La fin de mes histoires ne m'intéresse pas. Ce qui me préoccupe, c'est la réaction du public. Ce qui peut être fait de plus digne au

cinéma, c'est d'établir le dialogue avec les spectateurs, de les faire vibrer, de les réveiller.

- On dit aussi que vous ne présentez que le côté amer et désagréable de la vie.
- Mon cinéma est réel. Mais j'ai la sensation de présenter les deux aspects, la joie et la tristesse.
- Votre cinéma est-il réservé aux élites ou adressé aux masses ?
- Mes films sont sincères et sensibles; pour cette raison ils s'adressent à tout le monde.

Alfred HITCHCOCK

- J'ai déjà souvent dit que j'aimerais faire un film d'après "Cendrillon" : mais si je le tournais, le public chercherait immédiatement où se trouve le cadavre. Je suis prisonnier des compromis commerciaux. Je souhaiterais faire du cinéma en m'abandonnant à mes idées mais cela ne serait possible que si un film ne revenait pas plus cher qu'acheter un stylo et une feuille de papier. Or *Vertigo* représente un an de travail dont six à sept mois rien que pour la préparation.
- Que souhaitez-vous apprendre à votre public ?
- Je ne souhaite que jouer avec ses sentiments. Le public veut toujours prévoir ce qui va se passer. Moi, je dois prévoir ce qu'il va prévoir et déjouer ses plans. C'est à qui courra le plus vite. Il faut que je devance le public.
- Pensez-vous qu'un film doit être l'oeuvre d'une seule personne ?
- Le scénario est la partie la plus importante d'un film et je le surveille dans les moindres détails. Collaborer à ce moment-là est impossible. On peut prendre une idée, un point de départ, mais la conception d'un film est personnelle. A partir du moment où je tourne, le film ne m'intéresse plus. Je dis au début à l'opérateur et aux acteurs ce que je souhaite et je dors. Je me réveille au montage. Cela aussi est très important.
- Les progrès techniques (couleur, cinémasco-

pe) offrent-ils des moyens supplémentaires au cinéaste ?

— Non, la seule chose importante, techniquement, au cinéma, c'est le montage.

Jerry LEWIS

Je me moque de la critique. Je pourrais jouer la satire la plus malicieuse sur Noël Coward et les critiques diraient que je suis un génie. Mais je n'aurais qu'un public de deux cent cinquante critiques et je perdrais mon public de quarante millions de spectateurs. Alors je n'écoute pas les critiques. J'écoute le laitier que je rencontre lorsque je vais à mon bureau parce qu'il représente 200,000 autres laitiers; s'il me dit qu'il n'aime pas ce que j'ai fait dans mon dernier film, je m'arrange pour ne pas répéter l'erreur dans le suivant. Je fais mes films pour M. et Mme Petit. Appartement deux pièces. Ils sont mariés depuis trente-sept ans et ils n'aiment pas les révolutions. Quand ils sortent de chez eux et vont au cinéma, ils ne posent que deux questions : "Que se passe-t-il dans le film ? Est-ce en couleur ?" Si, à l'affiche, il y a *Marty* ou *Sur les quais*, ils n'en veulent pas. Ces films ne leur procurent aucune détente. Mais s'il y a une heure et demie de rire et d'idioties et de couleurs comme dans mes films, ils sont acheteurs. Je prétends que c'est ainsi que les gens aiment se distraire au cinéma, quoi que disent les critiques. Attention : *Marty* et *Sur les quais* sont d'excellents films joués par d'excellents acteurs. Je pourrais sans doute devenir un comédien dramatique. On m'a offert des rôles sérieux. Mais j'ai décliné. Il y a 5,000 autres acteurs qui peuvent jouer mieux que moi; il n'y a que moi qui sache faire encore des clowneries. Je gagnais, il y a douze ans, \$20. par semaine à chanter dans les cabarets. Maintenant je gagne trois millions de dollars par an. Et je réunis, pour une oeuvre de bienfaisance, \$350,000. Je gagne en plus un million de dollars à la T.V. et plusieurs centaines de milliers de dollars en extra dans les boîtes de nuit. Alors, vous comprenez, quand on me dit que je fais mal mon métier. . .

Gene KELLY

En seize ans, la comédie musicale s'est élevée de la catégorie de divertissement à la qualité d'art. La comédie musicale est arrivée à cela grâce à deux éléments nouveaux importants. L'un est l'introduction d'une intrigue dans le spectacle, l'autre l'apparition de la danse. La comédie musicale telle qu'elle est aujourd'hui a toutes les caractéristiques du drame, de l'opéra et du ballet-musique, décors, costumes, scénario, et c'est en

fait une combinaison contemporaine de ballet et d'opéra. Lors de mon second film, je fis une découverte surprenante : les passages dansés ne rendent pas le même effet sur une scène et sur l'écran. Il y a une grande différence entre la danse au théâtre qui a trois dimensions et la danse au cinéma qui a deux dimensions. Jusqu'à moi, il ne semblait pas qu'il y eût un problème. Fred Astaire pouvant aisément aller du théâtre au cinéma laissait croire qu'il n'y a pas de problème. Mais Astaire n'a jamais eu à se pencher sur les problèmes spéciaux du danseur au cinéma. Son style était si personnel que tout ce qu'il faisait était réussi. C'est au contraire en m'intéressant à ces problèmes que je suis devenu metteur en scène.

Kim NOVAK

Je ne fais du cinéma que depuis cinq ans. Avant je n'avais eu aucune formation théâtrale. En cela, je diffère des autres acteurs qui, généralement, ont appris leur métier avant de jouer. Cela explique pourquoi jusqu'ici j'ai toujours été aussi tendue et peu naturelle devant les caméras, essayant de ne faire que ce que le metteur en scène me disait de faire, et en renonçant à tout ce qui pouvait venir de ma personnalité.

Quand je fis *Picnic*, Joshua Logan me dit de ne jamais me laisser aller à mes propres manières. Par exemple, j'aime toucher mes yeux quand je parle, ou ayant un verre en main, j'aime m'amuser avec les glaçons. Mais à toutes ces petites manies, j'ai dû renoncer. C'est pourquoi, je n'ai encore jamais eu un visage naturel; c'est pourquoi, on m'a trouvée tellement dénuée d'expression.

Enfin, dans mon prochain film, *Middle of the Night*, Delbert Mann me laisse une grande liberté dramatique et je suis anxieuse de voir ce que cela va donner.

Je prends des leçons de théâtre aussi souvent que possible. Je veux devenir une véritable actrice et jouer des rôles plus profonds. Je ne veux pas rester seulement une belle femme. J'ai été très jalouse de voir donner à Elisabeth Taylor le rôle de *Two for the Seesaw*. Je voulais tellement ce rôle.

Un jour, j'aimerais travailler avec Elia Kazan. C'est un véritable meneur d'acteurs. Il fait tout ce qu'il peut pour sortir tout ce qu'il y a de mieux dans le rôle d'un acteur et dans sa personnalité. Il fait des films le véritable milieu ambiant des acteurs.

Jusqu'ici, j'ai souffert. Ce que je veux maintenant, c'est être contente de quelque chose que j'aurai fait.