

Chaque **fragment** est introduit par un **numéro**. Celui-ci correspond à sa place dans le *fichier-stock* constitué pendant la phase de lecture des revues.

Faisant corps avec le fragment, ses **références**, selon la disposition suivante :

(Prénom, Nom, fonction[s] principal[e]s ou récapitulatif de carrière [à la date de publication], Titre intégral de l'entretien ou de l'article, principales mentions en fin, Titre de la revue, numéro, année, pagination, informations supplémentaires nécessaires à la compréhension du fragment)

Le microfilm consulté de la revue *Le Film*, années 1919 et 1920, ne fait pas apparaître de pagination des numéros.

Le livre respecte les règles typographiques en usage aujourd'hui tout en s'efforçant de préserver le style de chaque revue.

Pour les fragments issus de revues anciennes quelques formes désuètes de ces règles ont été maintenues (sur l'emploi des majuscules, sur les abréviations concernant les unités de mesure ou de monnaie).

De même ont été maintenues les variantes dans l'orthographe de certains mots, noms propres ou termes géographiques.

Sont à la même enseigne, dans la période récente, quelques noms étrangers, notamment Raùl (Raoul) Ruiz ou les cinéastes d'origine asiatique.

Le procédé technique CinemaScope est lui aussi assez malmené, y compris, parfois, dans un même numéro de revue.

Il nous a semblé dommage de gommer certaines anomalies, coquilles ou erreurs rencontrées dans la lecture car elles font partie intégrante de cette *matière plastique* à partir de laquelle nous avons travaillé.

De même, le lecteur pourra surprendre ici ou là, quelques traces laissées par « le scribe » de ces pages, que « la monteuse », dans son *final cut*, a décidé de conserver. Ainsi de l'usage aléatoire et capricieux de la lettre x en lieu et place d'une signature collective ou anonyme pour le fragment concerné.

Le scribe qui n'aura certainement pas échappé au *lapsus calami*. Mais c'est dans sa nature.

abandon

4792 «J'ai grandi avec des femmes. Et si j'ai voulu faire du cinéma, c'est à cause des filles, ou des femmes comme on dit après vingt ans. Enfant, c'était les actrices. Comme tout le monde, je ne savais pas qu'il y avait des réalisateurs. Et comme il y avait une sorte de plaisanterie qui circulait dans ma famille, comme quoi je ne ressemblais pas aux autres, j'aurais été un enfant d'ailleurs, je prenais ça au sérieux et je me faisais des biographies imaginaires comme fils d'actrice. Je regardais les dates et j'ai écrit des lettres à pas mal d'actrices.» (*Leos Carax, cinéaste, scénariste, in Rencontres – Dialogue en apesanteur – Philippe Garrel rencontre Leos Carax, Cahiers du cinéma, n°365, novembre 1984, p.37*)

1 «Vu mon âge peu avancé, je n'ai pas pu... Les distributeurs se sont refusés à me donner ma chance. N'ayant pas de parents dans la haute finance ou dans la confiserie, je n'ai pas pu m'imposer comme réalisateur à ce moment-là. Alors, j'ai dû abandonner tout le travail que j'avais fait et choisir un réalisateur que j'aimais bien, qui avait fait des courts-métrages et qui s'appelle Georges Franju. Je lui ai cédé ma place en même temps que toutes mes recherches, tous les documents et tous les travaux que j'avais déjà exécutés. Alors, c'est pourquoi je considère ce film un petit peu comme le mien, puisque je n'y ai pas fait seulement un travail d'homme d'affaires, comme on l'a souvent dit, mais également un travail artistique.» (*Jean-Pierre Mocky, cinéaste, scénariste, acteur, producteur, in Michel Caen – Jean-Claude Romer – Entretien avec Jean-Pierre Mocky, propos recueillis au magnétophone, à Paris, le 2 octobre 1966, Midi-minuit fantastique, n°17, juin 1967, p. 44, La Tête contre les murs*)

→ **réalité**: Franju

5037 «Comme tout le monde, je trahis ma jeunesse. On fait toujours à l'âge mûr ce qu'on dénonçait dans sa jeunesse. Cela ne me dérange pas. Cela vaut mieux que mourir comme Jean Eustache. Soit on va jusqu'au bout au risque d'en mourir, soit on devient adulte. Mais il y a encore d'autres stades comme la vieillesse.» (*Philippe Garrel, cinéaste, scénariste, chef opérateur, monteur, acteur, producteur, in «Les Baisers de secours» – Le refus du drame – Entretien avec Philippe Garrel, entretien réalisé par Thierry Jousse, Cahiers du cinéma, n°424, octobre 1989, p.28*)

→ **renoncer**: Dulac

absence

5485b «Par ailleurs, lorsque l'on tourne dans un environnement réel, l'espace est trop encombré, il y a une profusion de détails. Or mon but est de filmer des états d'âme, des atmosphères, des moments de réflexion. Pour cela, il faut éliminer le superflu. C'est la raison pour laquelle j'aime bien les plans vides que les personnages viennent de quitter. J'aime que le spectateur remplisse le cadre lui-même, qu'il fasse travailler son imagination. Cette absence est en fait une présence réelle. Je crois que j'ai été influencé en ce sens par les concepts qui président à l'esthétique de la peinture chinoise, où il y a beaucoup d'espaces vides. À la différence de la peinture occidentale classique, où la toile est riche de détails. Cela dit, ce goût du vide et de l'absence chez moi a été purement instinctif au départ, et m'a été donné par le tournage en extérieurs. Les contraintes qu'il impose m'ont finalement donné davantage de liberté.» (*Hou Hsiao-hsien, cinéaste, scénariste, producteur, in Michel Ciment – Entretien avec Hou Hsiao-hsien – La révélation de la liberté, entretien réalisé à Cannes le 23 mai 1993, Positif, n°394, décembre 1993, p.12*)

→ **raréfaction**: Beauviala

→ **disparition**: Ruiz

6185 «J'ai peur quand tout est visible, j'aime les très grands écarts de contraste et ceux qui se devinent à peine. Mais je sais que si je n'avais pas eu cette chance, ce temps d'apprentissage avec JLG, j'aurais sans doute été piégée par le naturalisme. Le naturalisme, c'est un danger qui guette tous les opérateurs. En cela, j'admire Lubtchansky, qui a cette touche baroque inimitable.» (*Caroline Champetier, chef opératrice, cinéaste, actrice, in Le goût de la lumière – Entretien avec Caroline Champetier, entretien réalisé par Marie-Anne Guérin, Frédéric Strauss et Serge Toubiana, Cahiers du cinéma, n°500, Martin Scorsese rédacteur en chef, mars 1996, p.98*)

→ **apparaître**: Coppola

→ **chef opérateur**: Lubtchansky (4633)

abstraire

2 «Quand on roule dans Paris la nuit, que voit-on? Des feux rouges, des verts, des jaunes. J'ai voulu monter ces éléments, mais sans forcément les placer comme ils le sont dans la réalité. Plutôt comme ils restent dans le souvenir: taches rouges, vertes, éclairs jaunes qui passent. J'ai voulu refabriquer une sensation à partir des éléments qui la compose.» (*Jean-Luc Godard, cinéaste, scénariste, monteur, producteur, acteur, critique, in Parlons de Pierrot – Nouvel entretien*

18

19

avec Jean-Luc Godard, *propos recueillis au magnétophone par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan, Cahiers du cinéma, n°171, octobre 1965, p.35*)

→ **matière**: Antonioni

→ **sentir**: Renoir

→ **genre**: Chomette (1218)

4575 «En général, nous voulions que l'idée, à chaque fois, soit la plus simple possible, et je me suis rendu compte à ce moment-là qu'on ne pouvait pas filmer des histoires vraies que j'avais pu connaître car la vie est trop compliquée. Il fallait simplifier pour transmettre l'idée, ce qui prouve que le réalisme au cinéma est inacceptable.» (*Krzysztof Piesiewicz, scénariste, avocat, in Entretien avec Krzysztof Piesiewicz, scénariste et avocat, par Michel Ciment, entretien réalisé à Venise le 11 septembre 1989, Positif, n°346, décembre 1989, p.33, Le Décalogue, Krzysztof Kieslowski*)

3813 «Je ne cherche pas à représenter quelque chose, comme un acteur sur une scène. Je cherche à communiquer ce que je ressens. Ainsi si je veux exprimer la puissance d'un cheval, je n'en montre que le poitrail et l'arrière-train musclé, je vais directement à l'impression de puissance. Le cavalier est de trop, il gêne.» (*Robert Bresson, cinéaste, scénariste, in Entretiens – Robert Bresson, propos recueillis par Jacques Fieschi, Cinématographe, n°29, juillet/août 1977, p.30*)

→ **succession**: Jeunet

2075 ter «Pour rendre le moulage plus évident, plus frappant, cette simplification doit débarrasser l'inspiration de tous les éléments qui n'étaient pas l'idée centrale. Elle doit transformer l'idée en symbole. Avec le symbolisme, nous sommes sur le chemin de l'abstraction car le symbolisme opère par suggestion. Cette abstraction par suggestion, faisant émerger le pur moulage d'une sorte de réalisme psychologique hors du temps, le metteur en scène peut la rechercher d'une modeste façon dans les décors réels de ses films. Combien de pièces sans âme avons-nous vues sur l'écran... Le metteur en scène peut rendre à ces pièces leur âme par simplification, en supprimant tout ce qui est superflu, en faisant de quelques accessoires et objets significatifs les témoins psychologiques de la personnalité du locataire.» (*Carl Theodor Dreyer, cinéaste, scénariste, Réflexions sur mon métier, par Carl Th. Dreyer, Cahiers du cinéma, n°65, décembre 1956, p.14-15*)

6 «Oui. Je savais que le film se terminerait ainsi, je pouvais donc faire soit une mort dure, vulgaire,

véritablement obscène, avec quelque chose de terrible, le montrer déchiqueté par les balles, mais cela ne me semblait pas la bonne façon de terminer: la mort du couple est une conclusion logique, prévue d'avance, incluse dans les prémisses du récit, il fallait en faire une abstraction plus qu'un objet de reportage...» (*Arthur Penn, cinéaste, producteur, metteur en scène de théâtre, in Off-Hollywood – Entretien avec Arthur Penn, par Jean-Louis Comolli et André-S. Labarthe, propos recueillis au magnétophone par Jean-Louis Comolli et André-S. Labarthe, Cahiers du cinéma, n°196, décembre 1967, p.35, Bonnie and Clyde*)

7 «J'aimerais mieux définir le cinéma abstrait en considérant non pas l'aspect visuel des images individuelles mais les relations qu'elles entretiennent entre elles, ou encore l'absence de ces relations. On pourrait aborder cette question par ce que j'appellerais la "non-relation". La tradition littéraire offre des moyens trop spécialisés et trop raffinés pour intervenir dans ce genre de cinéma. Les mots sont des images subtiles servant à la transmission des idées; mais le cinéma est l'art de l'irrationnel et ne saurait reposer sur un scénario, c'est-à-dire des mots. Ce qu'on entend d'ordinaire par art abstrait est un monde de sensations pures. Mais pour moi le cinéma abstrait est un art de la "non-relation" entre des choses qui co-existent dans des définitions à la fois multiples et confuses. Cette conception englobe tous les niveaux de la perception – littérale, abstraite, symbolique... L'essence du cinéma est d'ailleurs de pouvoir présenter de façon concertée un très grand nombre de matériaux divers.» (*Robert Bresson, cinéaste, peintre, in Une notion nouvelle de continuité – Entretien avec Robert Bresson, propos recueillis par Guy L. Cote, Positif, n°54-55, juillet/août 1963, p.54*)

→ **nature du cinéma**: Pirandello

acte (mise en)

6338 «Quand le père veut offrir le restaurant à son fils et qu'il sort ses billets du portefeuille pour les donner à la serveuse, et que le fils tend alors sa carte bleue entre les doigts, on réalise vraiment, par ce contraste entre les gestes, le fossé qui les sépare.» (*Laurent Cantet, cinéaste, scénariste, chef opérateur, monteur, in «Ressources humaines» – Le partage des mondes – Rencontre avec Laurent Cantet, propos recueillis par Jérôme Larcher le 4 décembre à Paris, Cahiers du cinéma, n°542, janvier 2000, p.49*)

11 bis «Dans un sens il ne s'y passe rien ou pas grand chose. C'est en gros l'amitié d'un petit

garçon et d'une espèce de brute, tout simplement. Cette amitié a une histoire et au cours de celle-ci d'autres éléments interviennent. Il y a par exemple une bagarre qui dure trois minutes: lorsqu'elle est terminée, l'amitié des deux personnages a avancé d'un cran. Et ainsi pendant tout le film.» (*Henri Colpi, cinéaste, monteur, scénariste, in Les trois M d'Henri Colpi – Raymond Bellour et Maurice Frydland, Cinéma 62, n°70, novembre 1962, p. 11, Codine*)

2922 «J'ai fait mes premiers films avec un seul acteur qui faisait la même chose sur l'écran pendant plusieurs heures: manger, dormir ou fumer. J'ai fait ça parce qu'en général les gens ne vont au cinéma que pour voir la vedette, pour la dévorer, alors là enfin, il est possible de ne voir que la vedette aussi longtemps qu'on veut, peu importe ce qu'elle fait, et de la dévorer à satiété. C'était aussi plus facile à faire.» (*Andy Warhol, peintre, plasticien, cinéaste, scénariste, chef opérateur, producteur, acteur, Rien à perdre, par Andy Warhol, propos recueillis par Gretchen Berg, parus pour la première fois dans l'édition américaine des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, n°205, octobre 1968, p. 42-43*)

8 «Le style, c'est le moyen dont l'artiste fait usage pour fasciner le lecteur ou le spectateur et lui transmettre ses propres sentiments, pensées et émotions. Ce sont ces derniers qui doivent être mis en scène et non pas le style. [...] Bizarrement, c'est là que l'art de l'acteur entre en jeu. [...] Les écrivains ont tendance à considérer la création dramatique en terme de mots, ne réalisant pas que la plus grande force dont ils disposent c'est précisément l'ambiance et l'impression qu'ils peuvent produire dans la salle par le truchement de l'acteur. Ils ont tendance à traiter l'acteur à contrecœur, comme quelqu'un qui serait susceptible de ruiner leur œuvre, au lieu de comprendre que l'acteur est dans tous les sens du terme leur médium.» (*Stanley Kubrick, cinéaste, scénariste, producteur, chef opérateur, Stanley Kubrick, Cinéma 61, n°58, juillet 1961, p. 50-51*)
→ *stimmung*: Stévenin

12 «C'est pourquoi la dramaturgie traditionnelle me paraît fautive, parce qu'elle est basée justement sur la continuité des émotions et des passions. Quand quelqu'un aime, il aime, ou il hait, alors que je crois que nous sommes incapables d'amour ou de haine ou d'une émotion quelconque, d'une manière durable; tout part en flash et s'arrête. Aussitôt, autre chose commence, puis s'arrête, sans que jamais rien ne soit motivé si ce n'est par des choses très

extérieures, par des couleurs, des bruits. [...] Les actes ne sont pas du tout la traduction de forces intérieures qui nous poussent à faire telle ou telle chose, ce sont des accidents, comme le fait qu'elle a appuyé sur la gâchette: elle ne voulait tuer personne, ça s'est trouvé comme ça, c'est tout. Le désespoir des personnages et la frustration de nos vies c'est que, finalement, on court après nos actes, nos actes ne sont plus l'expression de ce que l'on aurait voulu faire, mais d'abord on fait quelque chose et après on essaie de le rattraper dans la compréhension.» (*Volker Schlöndorff, cinéaste, scénariste, in Entretien avec Volker Schlöndorff, propos recueillis par Pierre Billard et Gilles Jacob, Cinéma 67, n°119, septembre/octobre 1967, p. 34, Vivre à tout prix*)

→ *adaptation*: Vailland

9 «La scène entière où Jimmy rentre chez ses parents après la catastrophe fut improvisée un soir, chez moi. Cette scène me tracassait beaucoup: selon le script, elle devait se dérouler dans la chambre à coucher de la mère, mais elle me semblait statique; aussi, un soir, alors que Jimmy était venu passer un moment chez moi, je commençai à lui parler de cette scène et lui demandai de sortir dans la cour, tandis que, dans mon living-room, je jouerais le père. J'ouvrai mon récepteur de télévision à une station dont les émissions étaient terminées, fis semblant d'être assoupi et donnai à Jimmy deux actions contradictoires: d'abord monter au premier étage sans se faire entendre, ensuite ressentir le besoin irrésistible de parler à quelqu'un. Donc Jimmy entre, doit passer près de moi pour monter à l'étage supérieur et, alors, l'action contradictoire l'emporte: il tombe lourdement sur le sofa, avec la bouteille de lait, et attend que je m'éveille; à ce moment, je m'exclamai: "Maintenant ta mère descend l'escalier!" Et je sus que j'avais trouvé la dynamique de ma scène. Je fis venir le décorateur chez moi et le décor dont nous nous sommes servis dans *Rebel* fut dessiné d'après mon propre living-room où nous avions improvisé la scène. C'est une façon très satisfaisante de travailler.» (*Nicholas Ray, cinéaste, scénariste, in Entretien avec Nicholas Ray, par Charles Bitsch, propos recueillis au magnétophone, Cahiers du cinéma, n°89, novembre 1958, p. 12, La Fureur de vivre*)

11 «– On tourne dans la fosse demanda Manichoux.
– Non, j'ai un passage très court à faire ici. Amène-moi Musidora.
Et tout de suite, il improvisa une scène inattendue. Il me plaça devant Jean Ayme, le monocle

20

21

à l'œil, bien cravaté, un veston de bonne coupe, qui attendait hautain. En me glissant un revolver dans la main, Feuillade déclara:
– Voilà la scène, vous tournerez sans répétition, après l'explication. Irma Vep attend le grand vampire, Jean Ayme, et lui décharge le barillet du revolver en pleine poitrine, Jean Ayme tombe foudroyé. Allons-y, on tourne.
Ainsi tirai-je sur Jean Ayme qui tomba, se tordit, souffrit et mourut.
Après la scène, il se releva et demanda à Feuillade:
– Qu'ai-je à faire par la suite?
– Rien.
– Est-ce que je viens demain?
– Non, passez à la caisse pour vous faire payer. Musidora vous a tué, votre rôle est terminé.» (*Musidora, actrice, cinéaste, scénariste, productrice, écrivain, La vie d'une Vamp, par Musidora, Ciné-mondial, n°45, 3 juillet 1942, p. 12*)

5633 «Tony, en revanche, est très différent. Il n'est pas tellement sûr de lui et ne se risque pas à faire des choses insensées devant la caméra. C'est un comédien subtil et très concentré. C'est pour cela que j'ai voulu opérer un changement en lui et le déstabiliser, car j'avais envie de tirer de lui des accents différents. Au début, il a cru que mon idée d'en faire l'amant de Leslie dans le film était un gag. Le premier jour du tournage, il devait jouer la scène d'amour. Il a tout d'abord refusé tant il était choqué, et, en tout cas, il voulait garder son slip! Pendant les trois jours qui ont suivi, il était tellement commotionné qu'il ne disait pas un mot. Il était assis sans rien faire dans un coin, totalement prostré, et se demandait comment il pourrait expliquer cela à sa mère.» (*Wong Kar-wai, cinéaste, scénariste, producteur, in Entretien avec Wong Kar-wai – "Chaque film possède sa part de chance" – Michel Ciment et Hubert Niogret, entretien réalisé au festival de Cannes le 18 mai 1997, Positif, n°442, décembre 1997, p. 12-13, Tony Leung, Happy Together*)

5839 «Disons les choses autrement. Je ne refuserai jamais quoi que ce soit simplement parce que j'estime que c'est ma responsabilité professionnelle d'accepter ce qu'on me propose de jouer. Ceci dit, il y a des choses que je n'aime pas faire. Que je n'ai pas envie de faire. Je ne tournerai pas une scène de viol avec une actrice non consentante, par exemple. Vous savez, ils peuvent parfois se montrer très malins. Ils trouvent une starlette et lui proposent de tourner un film "sexy", mais en fait, ils veulent dire "érotique". Parfois, c'est très embarrassant quand on se trouve face à une partenaire

qui ne s'attendait pas à ce qu'on lui demande un truc pareil.» (*Anthony Wong, acteur, in Interview: Anthony Wong – "Donnons-leur de la violence", propos recueillis par David Martinez et STL, HK, n°13, janvier 2000, p. 26*)

acteur

13 «Je n'ai jamais fait d'essais de maquillage, de grimaces et d'attitudes devant ma glace. Je n'ai jamais rêvé d'être Greta Garbo, Marlène Dietrich ou Annabella... Et la première fois que je me suis trouvée face à face avec une caméra, j'ai joué le jeu sans émotion. C'était pour un essai: celui du *Bal*, et Nicolas Farkas, alors prince des opérateurs, opérait.» (*Danielle Darrieux, actrice, Chacun a dans sa vie une chance qui sommeille... par Danielle Darrieux, Cinémondie, n°439, 18 mars 1937, p. 245, Le Bal, Wilhem Thiele*)
→ *face à face*: Guy

3790 «Je n'ai jamais suivi de cours d'art dramatique, je n'ai jamais joué au théâtre, je n'ai pas eu ce recul que l'on ressent lorsqu'on a étudié. Quand on crée des personnages qui ont déjà été joués par d'autres acteurs.» (*Catherine Deneuve, actrice, in Entretien – Catherine Deneuve, propos recueillis par Gabriel Sorges, Cinématographe, n°6, février/mars 1974, p. 36*)

6186 «On m'a choisi un jour par hasard, et on m'a mis devant une caméra. Je m'en souviens, c'était avenue Victor Hugo: je devais sortir d'une pâtisserie, monter dans une voiture avec Sophie Daumier pour aller retrouver Edwige Feuillère. On m'a expliqué que je sortais avec mon paquet de gâteaux: "Bien sûr, tu ne regardes pas la caméra, tu fais comme s'il n'y avait personne – Oui, j'ai compris, je fais ça tous les jours!"» (*Alain Delon, acteur, producteur, scénariste, cinéaste, in Mystère Delon, entretien réalisé le 14 février 1996 par Thierry Jousse et Serge Toubiana, Cahiers du cinéma, n°501, avril 1996, p. 21, Quand la femme s'en mêle, Yves Allégret*)

14 «Quand on me demande: "Y a-t-il un rôle que vous rêvez d'interpréter?" – question classique que l'on pose à toutes les comédiennes – je ne sais pas quoi répondre. Je n'ai rien envie d'interpréter a priori. Je ne rêve pas d'être Juliette plus que Phèdre ou plus que n'importe quel autre personnage. Cela veut dire que j'estime qu'un acteur doit toujours être totalement disponible.» (*Françoise Prévost, actrice, in Les acteurs sont-ils des objets ou des complices?, Cinéma 61, n°61, novembre/décembre 1961, p. 48, La Morte-saison des amours, entretien de Pierre Kast avec ses quatre interprètes: Daniel*

Gélin, Françoise Arnoul, Pierre Vaneck, Françoise Prévost)

3843 « Vous savez, on a fait une erreur, au début de la Nouvelle Vague : appeler les personnages par les prénoms des acteurs, c'était une coquetterie qu'on a pratiquée au début et que je considère comme une erreur, je l'ai faite moi-même dans *Les Mistons*. Les acteurs ont besoin de "jouer" quelqu'un d'autre. » (François Truffaut, cinéaste, scénariste, producteur, acteur, critique, in *Entretien avec François Truffaut, propos recueillis par Philippe Carcassonne, Michel Devillers et Jacques Fieschi, Cinématographe, n°44, février 1979, p. 63*)

3519 « Je ne m'identifie pas du tout. Je crois que je ne suis rien à force de jouer, et je crois que j'arrive à une grande aisance parce que je ne suis rien du tout. Ce ne sont pas les rôles qui m'intéressent, ce sont les auteurs, et de faire voir ce qu'ils ont voulu dire. Ce qui m'intéresse le plus au cinéma, c'est l'échange, avec cet espèce de témoin qui est l'appareil, ce point de rencontre. » (Michel Bouquet, acteur, in Hubert Niogret – *Entretien avec Michel Bouquet, Positif, n°174, octobre 1975, p. 43*)
→ **hasard**: Eisenstein

15 « Je crois que le métier d'acteur est le plus facile du monde. Il est extraordinaire de constater comment le cerveau cesse de fonctionner dès qu'on se trouve devant une caméra. » (Federico Fellini, cinéaste, scénariste, in *La Revue du cinéma présente Anna Magnani dans Le Miracle – Sujet de film de Federico Fellini – Seconde partie du film Amour – Production et réalisation de Roberto Rossellini, La Revue du cinéma, 2^e série, n°14, juin 1948, p. 17, transcription d'une conversation sténographiée*)

3763 « J'ai appris aussi que c'était un métier qui usait. Où il fallait donner bougrement de soi et payer comptant. Où l'on sentait parfois sortir de soi des échos ou des timbres inconnus, des intentions ou des pulsions cachées. » (Jean Bouise, acteur, in *Comédiens – Jean Bouise, un comique pour le cinéma, Le Film français, n°1685, 15 juillet 1977, p. 12*)

15 bis « Quand le succès vient après beaucoup de déceptions, dit-il, je crois qu'il vient trop tard. On est usé pour la joie. Évidemment, que des gens me dévisagent dans la rue, en ayant l'air de se dire : "Tiens, c'est ce type qui fait du cinéma...", cela me fait plaisir, par moments. Je suis content, j'ai envie d'enlever mon chapeau

et de leur répondre : "Oui, c'est bien moi, regardez-moi !" Mais si cela m'était arrivé plus tôt... J'étais ambitieux. Je n'ai plus guère d'ambition. Je prendrai ce qui viendra... Il y a des gens qui disent que je suis antipathique à la ville. Est-ce vrai ? Alors, tant pis. Ça m'est égal. Je suis fatigué. Oh ! si les gens qui disent ça savaient comme ça m'est égal et comme je suis fatigué ! Je veux être tranquille, dormir. Surtout en ce moment, avec le Maltais ici, le Corsaire chez Jouvét. Le succès qu'on veut bien me faire m'apporte surtout une joie, celle de penser que je n'étais pas un raté, en dépit de ces trois terribles années d'inaction. S'il dure un peu – je demande qu'il dure un peu – ce sera la vraie tranquillité. » (Dalio, acteur, in *Sauvé !, Odile Cambier, Cinémonde, n°502, 2 juin 1938, p. 483, La Maison du Maltais, Pierre Chenal, Le Corsaire, Marcel Achard, mise en scène de Louis Jouvét*)

17 « Quand je suis derrière la caméra, il n'y a rien que je déteste autant que les acteurs. Ils sont amorphes, n'ont aucune sensibilité, ils ne sont pas terriblement intelligents, sans quoi ils feraient tout autre chose. Ils se prépareraient davantage pour le moment où le public les laissera tomber. Si je suis plus malin que les autres, c'est parce que je me conditionne à cette fin inévitable.

Pourtant, dès que je passe devant la caméra, je redeviens acteur, le même individu amorphe et peu intelligent. Personne ne peut me condamner de le dire, puisque je fais partie intégrante de ce que je déteste. Je redeviens la vedette, égoïste, instable, sujette à des caprices imbéciles. En tant que réalisateur, je méprise ce type, je le garde à l'œil et je ne lui passe rien. » (Jerry Lewis, acteur, cinéaste, scénariste, producteur, in *Vous vous croyez à Hollywood ?, Robert Benayoun, Positif, n°67-68, février-mars 1965, p. 65*)

3703 « Pour un acteur, c'est terrible de s'apercevoir que le metteur en scène vous filme en gros plan quand vous dites "Bonjour madame" et à 300 m de distance l'instant d'après quand vous dites à la même dame que vous l'aimez. Avec Verneuil, je fais des cascades en sachant qu'on me reconnaîtra. S'il me demande de me balancer de la tour Eiffel, on ne me verra pas comme une mouche au coin de l'écran. » (Jean-Paul Belmondo, acteur, producteur, in *Belmondo – "Produire ses films, pour un acteur, c'est une façon de croire à ce qu'il fait", Pierre Girard, 5 octobre 1974, Le Film français, n°1551, 11 octobre 1974, p. 14*)

16 « J'ai dit que ce métier n'avait rien de viril, parce qu'il est impossible de se préoccuper

22

23

vingt-quatre heures par jour de son physique, sans y laisser un peu de son équilibre. » (Don Siegel, cinéaste, monteur, producteur, in *Vous vous croyez à Hollywood ? – Donald Siegel, Robert Benayoun, Positif, n°71, septembre 1965, p. 12*)

2878 « Ce sont toujours eux qui se tiennent sur scène, ce sont toujours eux qui se tiennent devant la caméra. Ce sont toujours eux qui s'exhibent jusqu'à la moelle. Nous, nous sommes toujours à l'abri. Nous pouvons toujours nous en tirer par une grimace ou un bon mot. Les acteurs, eux, ne le peuvent pas. Ils ne peuvent pas filer à l'anglaise ou bien rattraper la moindre erreur. Ils se tiennent là, le corps et le visage terriblement exposés. Par conséquent, il me semble que, moralement, la moindre décence est de toujours, aux yeux d'autrui, adopter scrupuleusement, fermement, le parti des comédiens. » (Ingmar Bergman, cinéaste, scénariste, metteur en scène de théâtre, producteur, in *La mort à chaque aube – Entretien avec Ingmar Bergman sur « L'Heure du loup », propos recueillis au magnétophone par Stig Björkman, Torsten Manns et Jonas Sima, Cahiers du cinéma, n°203, août 1968, p. 54*)

18 « On apprend la musique, on apprend le chant, car il ne suffit pas d'avoir un bel organe pour être chanteur, mais on n'apprend pas à jouer la comédie : on naît comédien, on ne le devient pas.

Point n'est besoin même d'avoir beaucoup d'esprit, ni d'être cultivé pour faire un bon acteur, et l'on cite des exemples nombreux d'artistes célèbres qui étaient dans la vie, de parfaites nulités. Des actrices remarquables, comme Rachel, pour n'en citer qu'une (et encore, était-ce une tragédienne) étaient presque illettrées. Le talent de l'acteur, le génie même, est une simple affaire de tempérament et il est, par contre, des gens fort intelligents qui feraient de piètres comédiens.

À plus forte raison, un acteur d'écran n'apprend pas son métier, puisque c'est le metteur en scène qui le dirige et lui dicte ses moindres gestes, lui suggère ses expressions les plus fugitives. Ce qu'il faut pour l'écran, c'est, s'il s'agit d'une femme, de la beauté d'abord et, pour tous, de l'expression. » (Henry Roussel, acteur, cinéaste, in *Nos enquêtes – La question des écoles de cinéma, Gaston Phélip, La Cinématographie française, n°325, 24 janvier 1925, p. 10*)

→ **acteur (direction d')**: Antonioni (60)

19 « Il y a une constatation que je regrette de faire, parce que je mets l'art au-dessus de tout, mais qu'il me faut faire : au cinéma, la

personnalité de l'individu est l'essentiel, ses qualités acquises ne viennent qu'en second. Je ne dis pas que pour durer, un artiste puisse se contenter de sa seule personnalité : mais sans elle, il ne peut rien. Ne cherchons pas ailleurs les raisons de l'échec de certains artistes de théâtre de grand talent, que l'écran a refusé catégoriquement. Telle une Helen Hayes, par exemple. » (Rouben Mamoulian, cinéaste, metteur en scène de théâtre, producteur, in *Vedettes et figurants vus par Rouben Mamoulian, Odile Cambier, Cinémonde, n°461, 19 août 1937, p. 737*)

20 « Voyez-vous, on peut faire répéter à un acteur de vingt manières différentes la même phrase. La dire de dix-neuf manières fausses et une fois de manière juste, c'est à la portée de n'importe quel acteur. Mais la dire de vingt manières différentes, et toutes justes, c'est une autre histoire. Cela, Belmondo est capable de le faire. Je le sais puisque je lui ai demandé des tours de force de ce genre. » (Jean-Pierre Melville, cinéaste, scénariste, producteur, acteur, in *Entretien avec Jean-Pierre Melville, par Claude Beylie et Bertrand Tavernier, propos recueillis au magnétophone, Cahiers du cinéma, n°124, octobre 1961, p. 19, Léon Morin prêtre*)

21 « Quand je commençai son instruction, ma principale difficulté fut de vaincre son inattention, ou plutôt son inhabileté à concentrer cette attention, défaut caractéristique, d'ailleurs, de tous les enfants. Mais il possède un don, peu ordinaire à son âge, celui de pouvoir recommencer une scène, un mouvement, sans ennui. Je l'ai vu ramasser un objet, après une douzaine de répétitions, de manière à faire croire que c'était la première fois. » (Charlie Chaplin, acteur, cinéaste, scénariste, producteur, in *Ce que Chaplin pense de The Kid (Le Gosse) que vous verrez prochainement, Cinémagazine, n°37, 30 septembre 1921, p. 26*)

→ **contrainte**: Cardinal

4994 « C'est un élément naturel dans lequel je suis parfaitement à l'aise, sans effort... C'est comme le tir à l'arc, c'est un peu zen : on vit sur une idée fixe et la vie peut continuer autour. Ça n'a jamais été une difficulté pour moi : il y a une certaine jouissance à se concentrer psychologiquement. Le cinéma consiste à entrer dans des places données, dans un champ, pour y exprimer des sentiments, des émotions. C'est un travail de précision : comment faire entrer un fil dans un chas d'aiguille. Plus la précision demandée est grande, plus il y a de place pour l'émotion : quand il faut exprimer quelque