

Entretien avec Alan Rudolph Bande à part

Yves Lafontaine

Number 41, Winter 1988–1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22396ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lafontaine, Y. (1988). Entretien avec Alan Rudolph : bande à part. *24 images*, (41), 32–34.

BANDE À PART



Keith Carradine et le réalisateur Alan Rudolph dans le Vieux-Montréal lors du tournage de *The Moderns*

Ex-assistant de Robert Altman, Alan Rudolph est sans doute le moins hollywoodien des réalisateurs d'Hollywood. En rejetant les codes et les conventions de réalisme, ses films se détachent de l'uniformité déprimante de la production américaine actuelle. Avec *The Moderns*^{*}, qu'il a tourné à Montréal, où, à travers la charge d'un passé qui ne se révèle que progressivement, on accède à un discours sur les apparences, sur l'impulsion créatrice, sur les rapports entre les individus, entre les sexes, entre l'art et l'argent. Des rapports difficiles qui s'effectuent dans une violence de chaque instant et qui correspondent aux rapports mêmes qu'entretient Rudolph avec l'industrie du cinéma.

— **24 images:** *The Moderns* a connu une gestation de près de douze ans... Est-ce le même film que vous prévoyiez réaliser au départ?

— **Alan Rudolph:** Pas vraiment. Les sources, ainsi que l'inspiration, sont les mêmes, mais évidemment j'ai beaucoup changé. Le film ne peut donc être que différent. Et puis, lorsque Bradshaw est intervenu, nous avons totalement modifié le scénario. Je crois qu'il est devenu plus divertissant. Le scénario original aurait donné un film à la fois plus sombre et plus brutal mais aussi plus évaporé au niveau des personnages. Dans sa facture finale, le film est plus conservateur et plus accessible. La raison en est que je voulais vraiment faire un film qui puisse aussi divertir le spectateur. C'est ce que Bradshaw a apporté, le sens de l'ironie pour faire passer des choses moins évidentes.

— **24 images:** Quand Bradshaw s'est-il impliqué dans le projet?

— **A. Rudolph:** Il n'est intervenu qu'à la fin de 1979. Je revenais de Paris où l'on devait débiter le tournage du film (avec Keith Carradine, Charles Aznavour et Mick Jagger, dans le rôle de Stone). Malheureusement cinq semaines avant le début du tournage un des investisseurs s'est retiré et le film n'a pas pu se faire. De retour aux États-Unis, j'ai accepté deux films de

commande (*Roadie* et *Endangered Species*) qui furent des expériences épouvantables. Plusieurs fois j'ai sérieusement remis en question mon avenir comme cinéaste. Je me sentais incapable de continuer de jouer le jeu des grands studios et personne ne voulait produire *The Moderns*. Durant ces années, Bradshaw et moi avons écrit et réécrit plusieurs versions du scénario. On m'a proposé d'effectuer un documentaire pour la télévision (*Return Engagement*), puis j'ai fait *Choose Me*, en dernier recours, avec 800 000 \$, ce qui représente une très petite somme pour un film américain. C'est le film que j'ai réalisé avec le plus de facilité, le scénario s'est écrit en une semaine seulement.

— **24 images:** Et ce fut un très grand succès...

— **A. Rudolph:** Oui, mais malgré ce succès financier, aucun studio ne voulait s'impliquer dans *The Moderns*. Ils ont tous refusé le scénario pour manque de "potentiel commercial". Lorsque Bradshaw est mort, en 1986, nous (Rudolph et Carolyn Pfeiffer, la productrice de la plupart des films du cinéaste et l'épouse de Bradshaw) avons tout fait pour trouver l'argent nécessaire pour le réaliser.

^{*}Voir la critique de *The Moderns*, 24 Images n° 39-40

— 24 Images: *Pourquoi avoir choisi Montréal?*

— A. Rudolph: Montréal a d'abord été choisie en raison des économies importantes qu'on pouvait y réaliser. Mais pendant le tournage je me suis aperçu que le choix de Montréal était très cohérent avec le ton du film, encore plus que s'il avait été tourné à Paris. Faire passer Montréal pour Paris, c'est comme faire passer une peinture de Hart pour un Matisse. D'autre part, l'esprit et l'humeur de cette période sont beaucoup plus importants que le respect historique et la reproduction réaliste. C'est pourquoi, les reproches que m'ont faits certains critiques à propos des personnages de Hemingway et de Gertrude Stein ainsi que pour l'accent de Geneviève démontrent, selon moi, une incompréhension du sujet du film.

— 24 images: *Quel est, selon vous, le sujet du film?*

— A. Rudolph: On pourrait dire que *The Moderns* est une variation sur la contrefaçon, en ayant comme prétexte le mariage profane entre l'art et le commerce révélé publiquement à la fin des années 20, à Paris. A ce moment, la Peinture comme art avait été remplacée par le Commerce. Tous les Américains qui comptaient en peinture étaient à Paris en 1926. Deux ans plus tard, ils étaient tous revenus aux Etats-Unis. Lorsqu'on pense à ces années-là, on se demande vraiment ce qui a pu se passer. Il y a tellement d'interprétations différentes, qu'il faut s'en détacher. Je ne crois pas que *The Moveable Feast* de Hemingway soit plus exact que moi sur l'époque. Il ne s'agit que d'une interprétation parmi d'autres. D'autre part comme le Paris de 1980 ne ressemble plus beaucoup au Paris des années 20, la fidélité historique complète est impossible.

— 24 images: *The Moderns par son environnement stylisé et abstrait s'apparente au théâtre.*

— A. Rudolph: En effet, *The Moderns* n'a rien à voir avec l'exactitude historique. Au théâtre, la pièce se déroule dans un décor complètement artificiel, mais si les sentiments qu'on nous montre sont vrais, on comprend et on accepte facilement les conventions. Je crois que mes films sont très théâtraux en ce sens, ils ne prétendent à aucune réalité sauf les émotions.

— 24 images: *Et cela n'est pas seulement vrai pour The Moderns, mais aussi pour vos autres films comme Choose Me, Trouble in Mind...*

— A. Rudolph: Je ne l'avais pas réalisé vraiment avant qu'on me le fasse remarquer. J'étais probablement trop près de mes films et pour moi c'était très naturel de représenter ainsi la ville. Vous savez, la vérité est un sujet très négociable. Présentement l'homme le plus puissant de la terre a été l'un des plus mauvais acteurs qu'ait connu le cinéma américain, alors que peut-on considérer comme la vérité; le pape se promène dans une bulle de plastique; au Salvador, une jeune fille de quatorze ans tient dans ses mains une arme soviétique et porte un chandail Flashdance. C'est comme si on ne pouvait pas accepter la réalité dans ses propres termes, parce que ceux-ci sont complètement bousillés. Il est nécessaire de combattre la réalité pour atteindre plus de vérité, plus d'intégrité. C'est la même chose pour le film de Scorsese. Un film qui arrive à mobiliser autant de personnes imbéciles contre lui ne peut être que très bon. Nous vivons dans une réalité de subjectivités collectives, il faut croire énormément en ce qu'on fait, se faire confiance, ne pas laisser les autres nous dicter leur volonté.



Keith Carradine dans *The Moderns*. Une variation sur la contrefaçon.

— 24 images: *Votre rencontre avec Altman semble avoir été très importante dans votre vie. Quelle a été son implication dans The Moderns?*

— A. Rudolph: Comme je le répète souvent, Altman ne m'a rien enseigné, mais j'ai beaucoup appris de lui. Il est fantastique, avec Kubrick il est l'un des deux véritables cinéastes visionnaires américains qui ne peuvent attendre que le public et les critiques les comprennent totalement, pour aller de l'avant dans une aventure. Il est ironique que ces deux réalisateurs profondément américains soient des exilés: Kubrick en Angleterre et Altman dans son propre pays. Bob était impliqué, au tout début, comme producteur exécutif. Parce qu'il était le producteur de mes premiers films et aussi parce que certaines références étaient très évidentes. On a souvent dit de moi que j'étais le clone de Altman, mais mes films sont très différents de ceux de Bob. Mon second film, *Remember my Name* était déjà très différent de ce qu'avait fait Altman. Je crois qu'Altman a une vision globale qu'il remplit d'éléments tandis que moi je m'intéresse plus aux détails que j'assemble ensuite. J'essaie de donner à chaque élément le sens de l'ensemble. Actuellement, je traverse une période difficile. Au niveau créatif je me sens plus puissant que jamais, mais depuis les derniers mois je me suis vu refuser trois projets sur lesquels j'étais déjà très avancé. Nous étions prêts à débiter le tournage de *Farside*, puis il a été reporté à plus tard. Mon projet de film politique en Amérique centrale, personne n'en a voulu. Je suis allé voir les petits indépendants (*Island et Alive Films*) qui ont grandement profité du succès de *Choose Me*. Ils ne sont plus intéressés dans les projets difficiles, ils veulent prendre le moins de risque possible. Ce qu'ils recherchent c'est un gagnant, un projet qui va leur permettre de gagner beaucoup d'argent et plusieurs Oscars. Je change et, de plus en plus, je veux faire des films différents. Mais mes amis ne veulent pas produire ces films, ils refusent de changer. Ils préfèrent se limiter à reproduire les mêmes projets dont ils peuvent dès la pré-production vendre les droits vidéos et les droits de distribution à l'étranger. Si j'acceptais de refaire un film comme *Choose Me* j'aurais du travail jusqu'à la fin de mes jours. Je pourrais faire ça, ce serait relativement facile pour moi. Mais dès que je propose quelque chose d'original, qui n'a pas vraiment de précédent, comme ce projet de film politique, personne ne veut en entendre parler. Donc, pour le moment il m'est très difficile de trouver des investisseurs pour mes projets. Tout ce que je veux faire, c'est réaliser des films plus personnels. Et comme ce sont tous des films à petit budget, ce n'est pas un si grand risque que ça. Mais pour certaines raisons,

je n'ai pu réaliser cela en continuité. Et la continuité du travail est très importante pour le réalisateur. Tandis que moi je suis obligé de faire un film qui me plaît et ensuite un film hollywoodien. Et l'expérience du film de commande est tellement traumatisante que ça me prend plusieurs mois à m'en remettre. J'envisage de plus en plus les cinéastes canadiens.

— **24 images**: Pourquoi?

— **A. Rudolph**: Le Canada, et peut-être encore plus le Québec, semble être un endroit particulièrement propice au cinéma indépendant. Cela est peut-être dû au fait que votre industrie est très subventionnée par l'Etat. D'autre part, en tournant à Montréal, j'ai vraiment été surpris de constater l'implication des techniciens et des artistes d'ici, dans le tournage du film. Ils font du cinéma parce qu'ils y croient. Ils ne viennent pas seulement faire un travail, ils comprennent vraiment et s'impliquent à fond.

— **24 images**: Dans *The Moderns*, tout apparaît faux. Pas seulement au niveau de la peinture et du décor, mais aussi au niveau des personnages, des relations.

— **A. Rudolph**: Je crois que nous vivons dans une culture de contrefaçon. Rachel est une femme moderne. Au début, elle n'est que l'une des possessions d'un homme qui incarne les valeurs matérielles prenant le dessus sur les valeurs plus créatives. À la fin, elle contrôle parfaitement tous les hommes. La pureté dans les relations et les valeurs n'existent plus. Nous vivons présentement dans une époque d'impureté, de modernité: les temps modernes. La contrefaçon s'applique maintenant à beaucoup de choses. Aujourd'hui l'art n'a plus grand-chose à voir avec l'intérieur du cadre, ce qui compte c'est le prix

rattaché à l'oeuvre, le statut social ou la popularité de l'artiste. Un tableau est un chef-d'oeuvre, avant même que la peinture ne soit sèche, parce que quelqu'un est prêt à payer plusieurs millions de dollars pour l'acquérir. Les peintres new-yorkais sont des célébrités avant d'être des artistes. Et tout le monde considère cela normal. Parmi les critiques, il y a aussi une attitude fautive. Ils se plaignent de toujours voir le même film, mais lorsqu'un film différent prend l'affiche, ils sont désespérés et n'arrive pas vraiment à le saisir... Les critiques sont, en réalité, très conformistes.

— **24 images**: Vous avez déjà dit que trop de cinéastes américains préféreraient faire carrière que faire de vrais films. Qu'est-ce qu'un vrai film pour vous?

— **A. Rudolph**: Hollywood permet aux réalisateurs d'agir comme des artistes mais s'oppose à ce qu'ils produisent de l'Art. Il y a de très bons réalisateurs aux Etats-Unis, dont les premiers films démontraient un réel désir d'essayer de nouvelles choses, mais ils sont malheureusement rapidement rentrés dans le rang de l'uniformité. Il faut dire qu'après avoir goûté au succès, il est très difficile de ne pas céder à la facilité d'utiliser les mêmes recettes pour obtenir, à nouveau, le succès et gagner encore plus d'argent. Quand quelqu'un, grâce à son film, gagne des dizaines, voire des centaines de millions de dollars, il devient très puissant à Hollywood. Monstrueusement puissant, parce que cet argent lui fait perdre tout désir de prendre des risques. J'observe ce qui se fait, ce que les réalisateurs veulent faire, ce que les "majors" et les indépendants produisent, et on se retrouve, en grande partie, avec le même film, les mêmes catégories de films. Le modèle à succès que tous veulent reproduire. Ça me chagrine... ●

ALAN RUDOLPH

LA DYNAMIQUE DU MOUVEMENT

par Yves Lafontaine

Kelly McGillis, John Considine et Timothy Hutton dans *Made in Heaven*. Un film de commande.



La distribution de ses films se faisant de manière sporadique et désordonnée, l'oeuvre d'Alan Rudolph, quoique jeune, est encore bien mal connue. Certains de ses films n'ont d'ailleurs été présentés que dans les festivals et les salles de répertoire ou d'art et d'essai, et n'ont pas connu de véritable distribution en salles commerciales.

Né à Los Angeles en 1943, Alan Rudolph devient, après des études en cinéma, assistant-réalisateur et travaille pendant cinq ans à la télévision et au cinéma. Il s'arrête ensuite pour écrire des scénarios, tourner des courts métrages expérimentaux, ainsi qu'un premier long métrage à très petit budget (*Premonition*). En 1972, il est contacté par l'un des collaborateurs d'Altman, pour assister celui-ci sur *The Long Goodbye*. Altman lui confie, par la suite, le soin de mettre en scène les arrières-plans et l'environnement de *California Split*, dont il dirige quelques scènes, et de *Nashville*, dont