

## Rencontre avec George Cukor

Gene D. Phillips

Number 108, April 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51019ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Phillips, G. D. (1982). Rencontre avec George Cukor. *Séquences*, (108), 4–9.



rencontre  
avec  
**GEORGE CUKOR**

« Mesdames et messieurs, la prise était bonne, mais, si vous le voulez bien, nous allons la reprendre sur un tempo plus rapide, pour le plaisir de la chose. » Le réalisateur s'exprime sur un ton à la fois courtois et autoritaire, tout en frappant sa jambe avec le scénario roulé en spirale, comme s'il s'agissait d'une cravache. Il s'appelle George Cukor, il a quatre-vingts ans et il est en train de diriger le tournage de **Rich and Famous** (1). La prise en charge de ce film a fait de lui le cinéaste le plus âgé à avoir jamais réalisé un film pour un grand studio. Sa carrière de réalisateur est ainsi devenue l'une des plus longues dans les annales du cinéma.

Plusieurs comédiens se sont mérité des Oscars sous sa direction: James Stewart pour **Philadelphia Story** (1940), Ingrid Bergman pour **Gaslight** (1944), Ronald Colman pour **A Double Life** (1947), Judy Holliday pour **Born Yesterday** (1950) et Rex Harrison pour **My Fair Lady** (1964). De plus, Cukor a lui-même remporté un prix de l'Académie pour **My Fair Lady** et son téléfilm de 1975, **Love among the Ruins**, a gagné des trophées Emmy tant pour la réalisation que pour l'interprétation de ses deux vedettes, Laurence Olivier et Katharine Hepburn.

Au long des années, ce réalisateur a réussi à négocier les fluctuations des modes comme les pressions commerciales de l'entreprise hollywoodienne du cinéma, sans compromettre son style, son goût et ses exigences éthiques ainsi que le souligne le doctorat honorifique en lettres qu'il a reçu de l'université Loyola de Chicago. L'an dernier, l'association professionnelle des réalisateurs (Directors Guild of America) lui a remis le prix D.W. Griffith, honneur qui n'a été décerné que treize fois depuis sa fondation, en 1953.

J'ai rencontré Cukor avant, pendant et après le tournage de **Rich and Famous** et je l'ai interrogé non seulement sur son film en cours mais aussi sur divers aspects de sa longue carrière; il m'a fourni avec bonne grâce des anecdotes inédites et des commentaires personnels sur son oeuvre.

(1) On trouvera la critique de ce film, à la page 36.

Gene D. Philips

\* \* \*

— **Vous avez été attiré à Hollywood au début du cinéma parlant, en même temps que d'autres artisans du théâtre new yorkais.**

— Quand je suis arrivé à Hollywood, en 1929, pour travailler en tant que moniteur de dialogues, l'industrie était terrorisée par l'avènement du son. Les réalisateurs perdaient la tête et se mettaient à oublier tout ce qu'ils avaient appris sur le mouvement des caméras au temps du cinéma muet. La confusion régnait. Les soi-disant techniciens en son avaient été recrutés dans les rangs des opérateurs de radio et ne connaissaient rien à la technique du cinéma; pourtant ils faisaient la loi aux comédiens et aux metteurs en scène. Mais on en vint à contrôler les méthodes du cinéma sonore et chacun finit par s'y habituer.

— **En tant que « dialogue director », n'avez-vous pas collaboré, en 1930, au célèbre film All Quiet on the Western Front?**

— J'étais chargé de diriger les bouts d'essais des comédiens et j'ai mis en scène certains passages intimistes du film; j'ai eu à guider Lew Ayres et les

autres jeunes acteurs engagés pour jouer des soldats allemands dans la façon de s'exprimer par le dialogue, car aucun d'eux n'avait d'expérience dans le cinéma parlant. (Cela m'a valu rapidement une réputation dans le maniement des comédiens inexpérimentés, réputation qui s'est renforcée par la suite, puisque j'ai eu à guider les débuts au cinéma de Judy Holliday, d'Angela Lansbury, d'Anthony Perkins et de Jack Lemmon, entre autres). Quoi qu'il en soit, la force de **All Quiet on the Western Front** vient surtout, bien sûr, de l'excellente direction générale de Lewis Milestone. J'ai pourtant été déconcerté quand Milestone m'avisait, une fois le film terminé, que mon travail ne serait pas reconnu officiellement parce qu'il ne lui semblait pas opportun de partager la responsabilité de la mise en scène avec qui que ce soit. Je n'ai même pas été invité à la réception rituelle de fin de tournage, parce qu'il était décidé que mon nom n'apparaîtrait pas au générique. Je n'ai jamais pu comprendre son attitude, puisque, par ailleurs, Lewis a toujours été un homme très généreux. À cette époque, on n'a pas toujours reconnu ce que j'ai fait pour divers films; c'est peut-être pour cela que, pour ma part, j'ai toujours pris

soin de reconnaître à chacun ce qui lui est dû. Ce n'est pas que je sois particulièrement magnanime, mais je crois que le fait de reconnaître à chacun sa contribution dans la fabrication d'un film n'enlève rien au réalisateur, tout en étant utile à chacun de ces artisans.

— **Je sais que vous n'aimez guère être qualifié de « woman's director ». Il reste pourtant que des vedettes du calibre de Greta Garbo ou Katharine Hepburn ont souvent donné le meilleur d'elles-mêmes sous votre direction. Je pense à Garbo, dans Camille en particulier.**

— Garbo se donnait beaucoup de mal pour réussir une scène. Elle travaillait sur chaque geste à l'avance et apprenait avec précision chaque syllabe du texte qu'elle avait à dire. Elle n'improvisait jamais et en cela je la respectais. Je crois beaucoup à une fidélité rigoureuse au texte d'un scénario, parce qu'un dialogue improvisé n'a pas de tempo bien défini; cela donne une impression de bâclage et enlève toujours de la saveur aux scènes. J'ai, pour opinion, que l'improvisation sur un plateau de cinéma mène toujours à un désastre. Le secret c'est de donner l'impression d'improvisation en conférant au jeu des acteurs le ton voulu de spontanéité. Pour y arriver, il faut savoir faire répéter les comédiens sans trop exagérer et sans nuire à la vivacité des réactions. Un bon dosage de répétitions n'a rien pour nuire à la spontanéité d'une scène et peut même la favoriser. Ainsi, quand arrivera le moment de la créer sur le plateau, tout se déroulera comme vous l'aurez voulu si la scène a bien été mise au point.

— **Camille est-il l'un de vos films préférés?**

— C'est un film qui est devenu avec le temps une sorte de classique, mais je ne lui accorde pas d'affection particulière. Je n'aime pas catégoriser mon oeuvre de cette façon. J'ai plutôt tendance à préférer un film qui a eu un certain impact sur le spectateur par divers passages, même s'il ne s'agit pas d'une oeuvre réussie dans l'ensemble. Un film peut être considéré comme un échec et contenir pourtant quelques scènes extraordinaires; ces éléments ne suffisent pourtant pas à faire le succès d'un film qui manque d'une armature dramatique solide.

— **On pourrait sans doute considérer, comme un exemple dans ce sens, votre autre film**

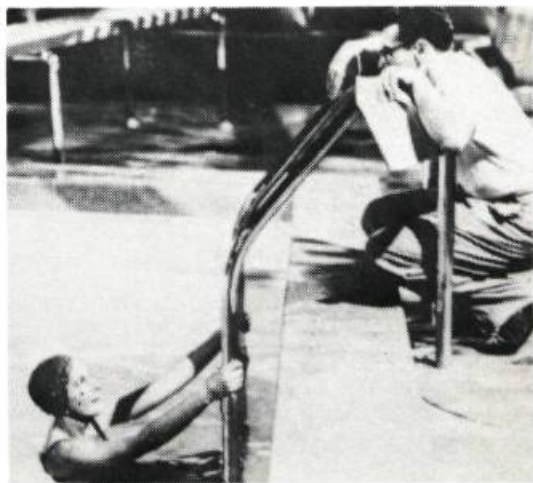


Photo de tournage de **Two-Faced Woman**

**avec Garbo, Two-Faced Woman, il y avait là de bons passages comiques mais le résultat d'ensemble était plutôt décevant.**

— C'était une idée insolite que de faire jouer à Garbo le rôle d'une femme qui se présente par moments comme sa soeur jumelle, mais nous avons commencé le tournage alors que le scénario n'était pas encore vraiment prêt. J'ai souvent dit que, muni d'un bon scénario, je pouvais être cent fois meilleur comme réalisateur. La raison à cela c'est que, pour renforcer un scénario faible, il faut utiliser tous les trucs et les artifices imaginables de mise en scène; et l'effort arrive à se faire sentir dans le produit final, ce qui fut le cas pour ce film.

— **Étant donné votre succès dans la réalisation de films d'époque comme Camille ou David Copperfield, n'est-ce pas étonnant que Selznick vous ait enlevé Gone with the Wind alors même que le tournage était commencé?**

— La principale raison de mon remplacement par Victor Fleming est que Clark Gable prenait trop au sérieux ma réputation de bon directeur de comédiennes. Certes, Gable était une grande personnalité de l'écran, mais il manquait de confiance en ses capacités d'acteur; il craignait donc que je favorise Vivien Leigh ou Olivia De Havilland dans les scènes qu'ils avaient à tourner ensemble, de sorte que

son propre jeu serait éclipsé. Bien sûr, c'était là pure idiotie, puisque c'est le texte qui détermine d'abord l'importance d'un personnage dans une scène et non le caprice du réalisateur. Vous savez, je n'ai jamais perdu de temps à regretter les échecs de ce genre; je suis trop fataliste, ou peut-être trop vaniteux, pour cela. J'ai toujours pensé que, si je ne pouvais tourner tel film, le meilleur moyen de l'oublier était d'en tourner un autre. J'ai eu trop de déceptions dans ma vie pour perdre du temps à entretenir des rancunes à propos de l'une ou de l'autre. Cette séparation professionnelle avec Selznick à l'occasion de **Gone with the Wind** n'a pas été sans faire mal, mais cela n'a pas entamé notre amitié.

— **De fait, n'est-il pas vrai que Selznick vous a demandé, en 1949, de remplacer le réalisateur prévu pour un remake de Little Women (Les Quatre Filles du docteur March), que vous aviez tourné vous-même en 1933?**

— Parmi les dix films que j'ai tournés avec Katharine Hepburn, cette version de **Little Women** a pour moi une importance particulière. Quand on m'a demandé de diriger le remake, j'ai refusé. J'ai expliqué à David Selznick que Kate venait d'une famille de Nouvelle-Angleterre comme celle qui est décrite dans l'intrigue, que son identification personnelle au climat familial du roman avait contribué à donner à tout le tournage comme une sorte d'aura magique et que, sans sa présence, cette magie ne pouvait être recréée. De plus, j'avais déjà traité ce sujet du mieux que je pouvais et je ne voyais pas d'utilité à le reprendre. Notre adaptation de 1933 était dotée d'une certaine pureté de forme à cause de notre fidélité à l'esprit de l'époque représentée, alors que le style sophistiqué du remake de 1949, qui entre parenthèse ne fut pas produit par Selznick mais par Metro-Goldwyn-Mayer, faisait plus penser au Beverly Hills contemporain qu'au Massachusetts du siècle dernier.

— **Parmi les films que vous avez tournés avec Katharine Hepburn, il y en a trois où elle avait Spencer Tracy comme partenaire: Keeper of the Flame, Adam's Rib et Pat and Mike. Est-ce que leur façon respective de jouer la comédie était très différente?**

— Kate aimait bien discuter à loisir avec son réalisateur sur la façon de jouer telle ou telle scène et fournissait des tonnes de suggestions, alors que Spencer croyait que de telles discussions ne pouvaient que nuire à l'esprit de l'affaire. Il réfléchissait

à sa façon de jouer la scène et puis il le faisait tout de go. En regardant les rushes, le jour suivant, je m'apercevais que toutes les nuances que j'aurais voulu suggérer pour améliorer son jeu se trouvaient déjà sur l'écran. Spencer était un acteur intuitif qui n'avait pas besoin de « trucs » pour réussir ses interprétations.

— **Adam's Rib et Pat and Mike ont été écrits par le dramaturge Garson Kanin et sa femme, l'actrice Ruth Gordon. Ensemble ou séparément, ce couple a contribué à sept de vos films. Est-ce que vous avez fait des efforts particuliers pour vous assurer leur collaboration?**

— Je n'ai jamais demandé de façon systématique à un scénariste ou un autre de me fournir du travail. On ne se dit pas: « Tiens, il serait temps que je tourne mon prochain scénario de Kanin ». Ce n'est

**Keeper of the Flame**



qu'après coup qu'on s'aperçoit qu'on a travaillé plus souvent avec certains auteurs. Un réalisateur va d'un film à l'autre d'après ce qui est disponible au moment où il prépare son prochain tournage. Je n'écris pas moi-même, mais je sais comment manipuler les scénaristes dans les rencontres de production et je suis capable de faire les suggestions voulues pour les amener à améliorer ce qu'ils ont écrit. En ce qui concerne le scénario, je me considère plus comme un critique que comme un collaborateur.

— **Vous m'avez dit tout à l'heure que vous n'aimez pas faire des versions nouvelles de vos propres oeuvres. Pourtant, A Star Is Born, que vous avez tourné en 1954, n'est-il pas en quelque sorte un produit dérivé de l'un de vos films de 1933, What Price Hollywood?**

— Je me méfie des remakes parce qu'il vous faut combattre le souvenir que les spectateurs ont gardé de l'oeuvre précédente. Il me faut une raison particulièrement contraignante pour reprendre un film à nouveau. Dans le cas de **A Star Is Born**, ce fut l'idée de traiter le sujet en comédie musicale.

— **A Star Is Born fut votre premier film en écran large et en couleurs.**

— Lorsque survinrent les nouvelles techniques d'écran large, ce fut comme à l'origine du cinéma parlant. Les cinéastes paniquaient et oubliaient tout ce qu'ils avaient appris jusque-là. Ainsi, lorsque j'ai commencé le tournage de **A Star Is Born**, les techniciens me dirent qu'il me fallait transformer mes idées sur la composition des plans, parce que les nouvelles lentilles n'avaient pas la précision à laquelle j'étais habitué. Il me faudrait en tout temps aligner les acteurs devant la caméra parce que tout ce qui se trouvait à une distance, même réduite de l'appareil, serait automatiquement hors foyer. Je n'ai pas suivi ces instructions plus longtemps qu'une journée. « Au diable! Je ne puis tout de même abandonner tout ce que j'ai appris sur ce métier à cause d'une maudite nouvelle technique. » J'ai donc continué à travailler comme j'en avais l'habitude et le résultat a été fort satisfaisant.

— **Vous avez réussi à vous entendre avec des actrices au caractère difficile, comme Judy Garland; mais la plus compliquée de toutes était sans doute Marilyn Monroe, d'autant plus qu'elle était réputée pour n'être jamais à temps sur le plateau.**



Photo de tournage de **A Star Is Born**

— Marilyn fut plus ou moins ponctuelle pour **Let's Make Love**, en 1960. Mais deux ans plus tard, lorsque nous tournions **Something's Got to Give** (qui ne fut jamais achevé), ses problèmes émotionnels prenaient pour elle une telle importance qu'il lui était très pénible même de venir au studio. Quand elle s'y rendait, elle devenait malade ou s'endormait dans sa loge si bien que souvent elle ne se présentait pas sur le plateau de tournage. Je crois qu'elle savait qu'elle n'était pas en mesure de faire du bon travail, de telle sorte qu'elle était de plus en plus angoissée de faire face à la caméra, de telle sorte aussi qu'elle invoquait la moindre excuse pour éviter une telle épreuve. Son attitude pouvait sembler arrogante; elle avait l'air d'être délibérément enquinause en faisant attendre tout le monde. Mais il n'y avait là rien de volontaire de sa part, même si, en pratique, le résultat était le même. C'est triste à dire, mais elle réussissait à indisposer n'importe qui. Et, en fin de compte, je me suis aperçu que je ne pouvais plus communiquer avec elle. Quand elle s'est enlevé la vie, quelques semaines seulement après l'abandon du tournage, j'aurais dû penser que son suicide n'expliquait que trop clairement l'état d'angoisse qui l'avait empêché de travailler sérieusement à notre film.

— **Sans parler des films auxquels vous n'avez travaillé qu'en partie, comme Gone with the Wind. Rich and Famous est votre cinquantième réalisation en autant d'années. Quel était votre état d'esprit en assumant la direction de ce film duquel Robert Mulligan s'était retiré, après une semaine de tournage?**

— J'ai remplacé d'autres réalisateurs, comme d'autres m'ont remplacé moi-même. Vous savez, si je n'avais pas été certain d'être encore en mesure de diriger un tournage, je n'aurais pas accepté de le faire. Bien sûr, cela me faisait plaisir de revenir sur les plateaux de la M.G.M. où j'ai si souvent travaillé. Ce retour, après un long hiatus, me fut l'occasion de constater que même si le personnel avait changé, les hauts standards établis par Louis B. Mayer et Irving Thalberg étaient restés inchangés. La tradition d'excellence et de savoir-faire semble s'être incrustée dans les murs de cette entreprise pour y rester à jamais. Mais c'est surtout la qualité du scénario qui m'a attiré. **Rich and Famous** est une transposition à la moderne du film **Old Acquaintance** (1943), mettant en vedette Bette Davis et Miriam Hopkins, et non un simple remake à proprement parler. Il m'arrive encore de trouver irrésistible un texte plein d'esprit et d'intelligence; comme d'habitude, je m'y suis tenu fidèlement. Je n'arrivais pas chaque jour avec de nouvelles répliques de mon cru, griffonnées au dos d'une enveloppe.

— **Il y a un passage dans votre film où Jacqueline Bisset, dans le rôle tenu autrefois par Bette Davis, commence à pleurer alors qu'elle a une explication avec sa vieille amie (Candice Bergen). Vous aviez demandé à Mlle Bisset de retenir ses larmes d'abord, avant de les laisser couler.**

C'est une scène mélancolique et subtile, le genre de scènes que les acteurs aiment tourner, mais il ne faut pas forcer la note. Une scène comme celle-là est beaucoup plus touchante et efficace, si le personnage ne pleure pas trop vite. Si un comédien

pleure trop facilement à l'écran, il est probable que les spectateurs ne pleureront pas du tout.

— **Les décors ont été conçus avant votre engagement comme réalisateur. En avez-vous été satisfait?**

— Quand j'ai vu l'appartement de Liz, le personnage interprété par Jacqueline Bisset, je l'ai trouvé un peu trop négligé pour un écrivain sérieux comme elle. Cela ressemblait beaucoup plus à un décor conventionnel de cinéma, parce qu'il n'était pas vraiment adapté à la personnalité de Liz, qui est, après tout, une femme de goût. J'ai donc demandé au décorateur de retravailler cet appartement de façon à lui faire refléter un peu mieux le caractère du personnage qui était censé y vivre. N'est-ce pas la fonction du décor, après tout?

— **En prolongant votre carrière au delà de vos quatre-vingts ans, vous vous êtes inscrit au rang d'artistes comme Giuseppe Verdi et Vaughan Williams. En êtes-vous conscient?**

— Oui, c'est le crépuscule des dieux! Sachez bien cependant que chaque film que j'entreprends est pour moi comme le premier... et le dernier. J'aime chaque film que j'ai réalisé, et j'essaie de faire de chacun le meilleur possible. La réalisation d'un film n'est pourtant pas un jardin de roses. Cependant, même si j'ai perdu la chance de réaliser **Gone with the Wind**, qui fut peut-être la plus grande production de tous les temps, je suis encore là pour en parler. J'ai un conseil à donner aux jeunes cinéastes: ne désespérez jamais. Vous recevrez nombre de coups de pied au cul tout au long de votre escalade. Mais vous devez garder confiance en vous-mêmes et continuer à aller de l'avant.

George Cukor pendant le tournage de **Rich and Famous**

