

---

# LA REVUE DU CINÉMA

---



Orson Welles acteur  
Michael Cimino • Mickey Rourke  
Christine Laurent • Didier Haudepin • Philippe Garrel  
Robert Zemeckis  
Christophe Malavoy • Jacques Bonnaffé

**Ciné-Scoop**

---

# N°410



# LA REVUE DU CINÉMA

## SOMMAIRE

**Pleins feux, Ciné-Scoop, Gros plan, Rendez-vous** 2

### Les films

<i>Cette fois la qualité triomphe</i>	21	<i>Elsa Elsa</i>	32	<i>Le quatrième pouvoir</i>	46
<i>Températures</i>	22	<i>La femme perverse</i>	44	<i>Rambo II : La mission</i>	47
<i>Index des n<sup>os</sup> 408 et 409</i>	22	<i>L'homme au chapeau de soie</i>	44	<i>Raspoutine - L'agonie</i>	40
<i>L'année du dragon</i>	53	<i>Le mariage du siècle</i>	44	<i>Retour vers le futur</i>	26
<i>Les bons débarras</i>	42	<i>Les noces de Figaro</i>	30	<i>Space rider</i>	48
<i>Colonel Redl</i>	35	<i>Oz, un monde extraordinaire</i>	46	<i>Le temps détruit</i>	42
<i>Le dernier jour d'un condamné</i>	43	<i>Parties anales pour sadomaso</i>	46	<i>La tentation d'Isabelle</i>	23
<i>Elle a passé tant d'heures sous les sunlights</i>	37	<i>P.R.O.F.S.</i>	46	<i>Tokyo-ga</i>	48
				<i>Une femme ou deux</i>	29
				<i>Le vautour</i>	48
				<i>Vertiges</i>	27

**Les films de novembre à la télévision** 49

### Michael Cimino

par François Guérif et Pascal Mérigeau 53

### Robert Zemeckis

par Alain Garel, Gilles Gressard et Olivier Le Guay 59

### Orson Welles acteur

par Jacques Zimmer et Danièle Parra 71

**Cinéma du monde (L'Inde aux mille visages)** 80

**Manifestations (Venise, Rimini, Lussas, Locarno, Cabourg, Vevey, Valence)** 83

**Vu, lu, entendu (La chronique du filméomane, Notes de lecture, Courrier des lecteurs)** 90

**Entretiens avec** Béruchet (17), Jacques Bonnaffé (24), Françoise Calvez (88), Michael Cimino (55), Robert Daley (58), Bob Gale (66), Didier Haudepin (33), Nagreen Kabir (80), Christine Laurent (28), Christophe Malavoy (16), Dominique Paini (88), Mickey Rourke (5), Robert Zemeckis (62).

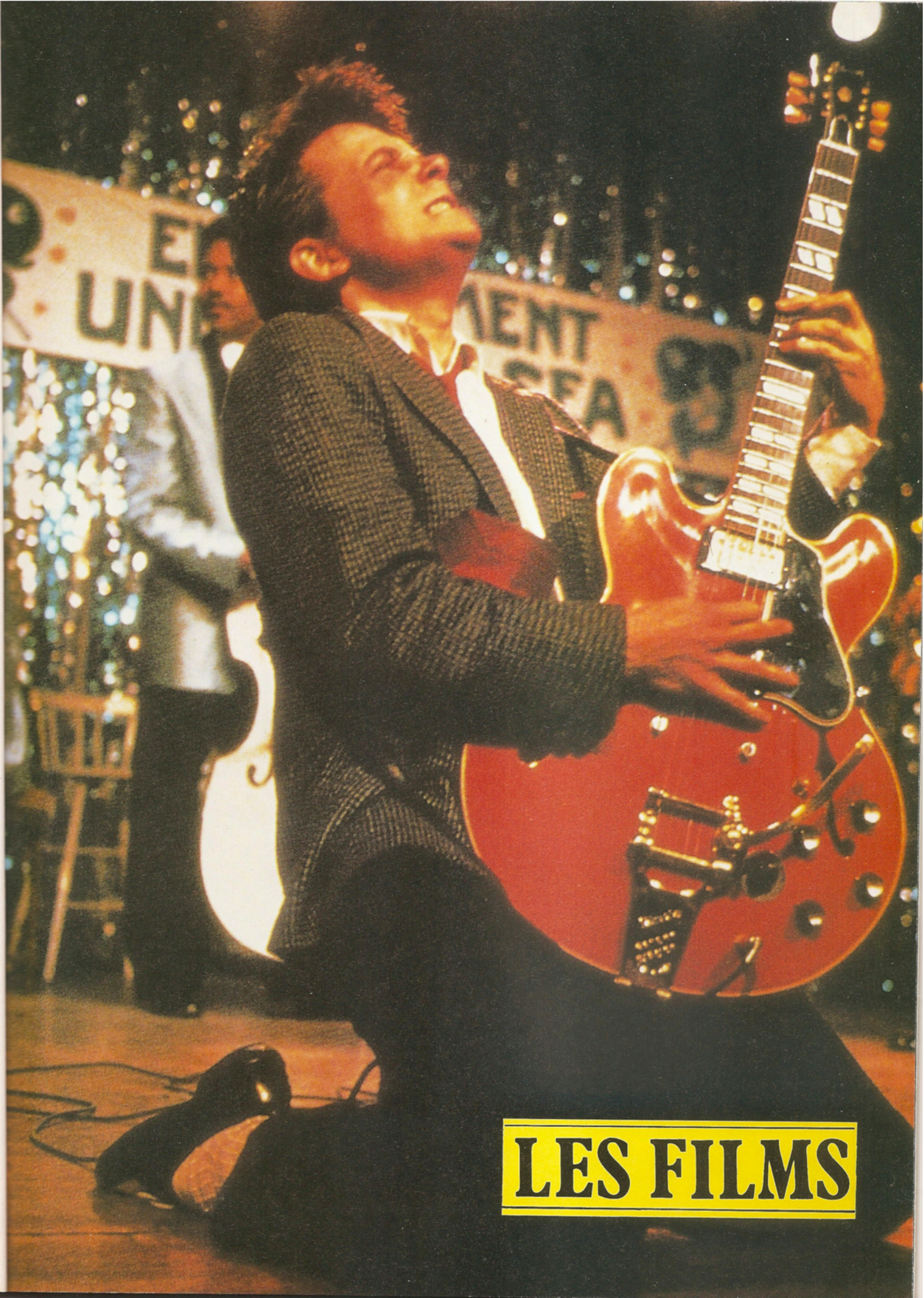
N° 410

Photo de couverture : *L'année du Dragon*, de Michael Cimino.  
Photo couleur ci-dessus : *Les noces de Figaro*, de Jean-Pierre Ponnelle (photo de tournage).

Distribué par les NMPP-CPPAP n° 50738-ISSN 0019-2635.  
© by La Revue du Cinéma.







**LES FILMS**



# Retour vers le futur

Retro et action

Voir entretien avec Robert Zemeckis dans ce même numéro.

Le cinéma américain s'englué dans la guimauve, le body-building et les produits manufacturés pour une adolescence économiquement rentable. Seul Steven Spielberg réussit à inventer des œuvres plus perverses, susceptibles de séduire les publics les plus divers. Bien que *Retour vers le futur* soit réalisé par Robert Zemeckis, ce film reflète incontestablement la personnalité de son producteur, l'auteur de *E.T.* Certaines scènes semblent avoir été tournées par ce styliste habile. Elles contrastent avec d'autres, moins fortes et impersonnelles. Cela donne un film inégal et sympathique.

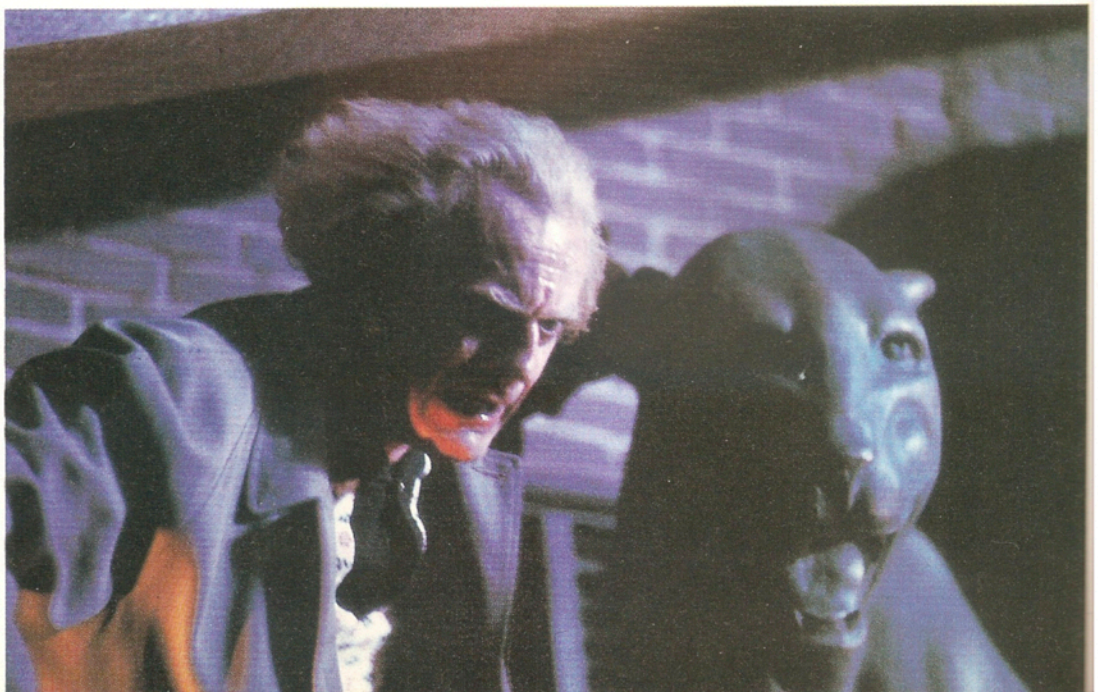
Le scénario reprend un stéréotype classique de la science-fiction : le voyage dans le passé. De H.G. Wells aux épisodes télévisés de *La quatrième dimension*, ce dispositif a fasciné plusieurs générations. Ici, il y a un double jeu. La science-fiction bardée de dérisoire et le travail sur le cinéma des années cinquante. Le sommet de cette ruse est l'instant où Marty invente le rock and roll devant le frère d'Otis Redding. On comprendra que tout est truqué, souvent détourné, esquivé par la comédie, mais toujours rééquilibré par un sens parfait de l'action et du suspense. Les axiomes de ce scénario sont tarabiscotés. Projeté trente ans en arrière, le jeune Marty doit intervenir pour favoriser la rencontre de son futur

père et de sa future mère, sinon il risquerait de ne plus exister, de ne jamais naître. De pirouette en pirouette, tout se noue merveilleusement, trop même puisque l'avenir deviendra différent. Comme dans chacune de ses créations, Spielberg brode sa « love-story » d'une psychanalyse ricanante. On peut rêver d'une nouvelle version de ce *Retour vers le futur* qui exploiterait mieux les connotations incestueuses. La future mère de Marty est amoureuse de lui, sans savoir qu'il est son futur fils. Brusquement, dans ce détour de scénario, le surréalisme et la folie subversive apparaissent, vite gommés pour revenir à un produit bien net, pas choquant et quelque peu gnan-gnan. Cependant, le principe essentiel des sagas spielbergiennes transparait : tout est jeu, théâtre et manipulations. « On peut tout se permettre » chantait l'héroïne d'*Indiana Jones II* au générique. Le rêve de Spielberg est de retrouver cet imaginaire intemporel, venu du serial muet et réactivé par la série B. Sur ce terrain, *Retour vers le futur* procure un plaisir extrême, teinté de nostalgie et baignant dans la complicité. Mais on regrettera que l'écriture cinématographique soit paresseuse. Le film ne se hausse pas au-dessus des apparences. Il n'est qu'un agréable produit de consommation.

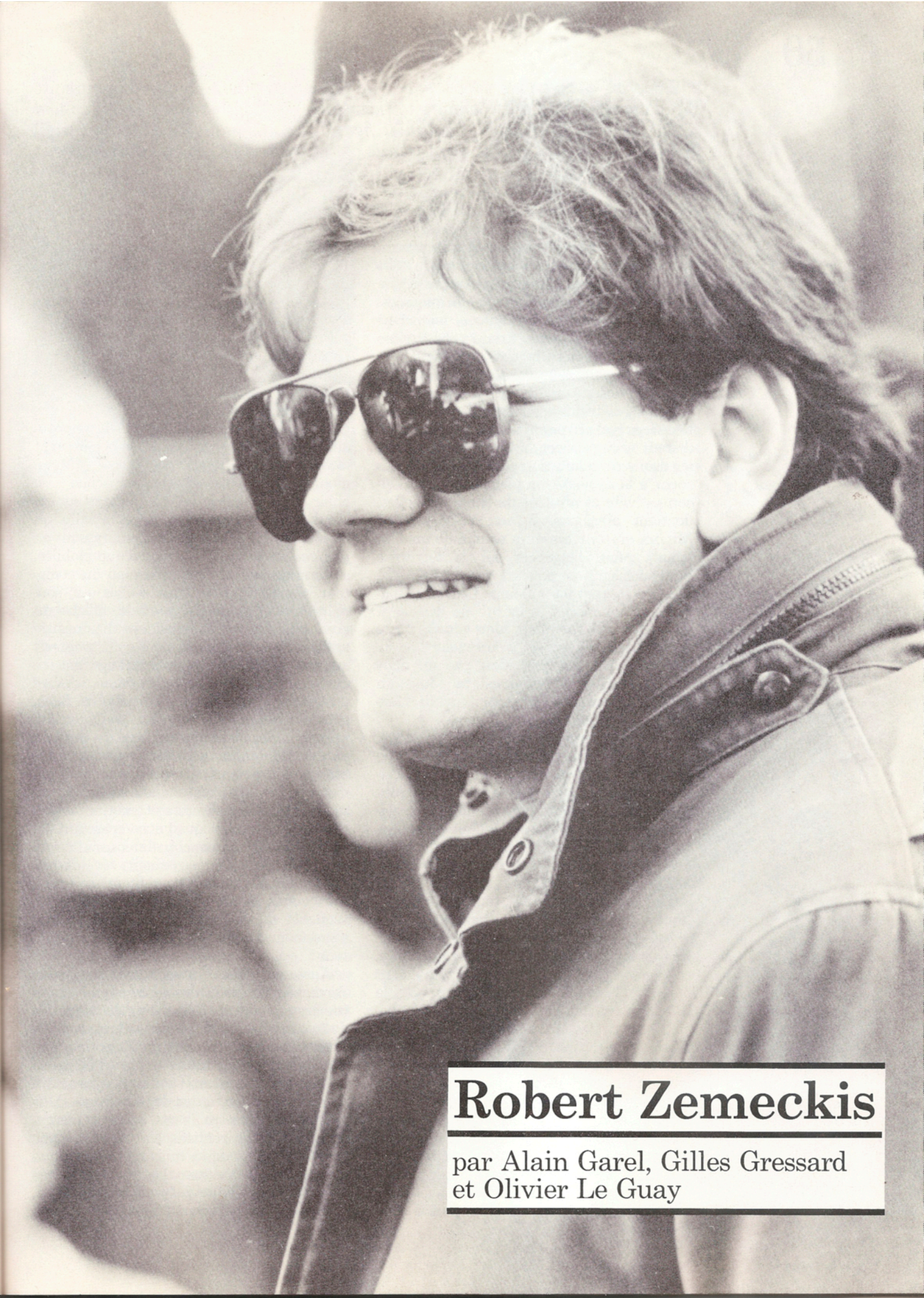
Noël Simsolo

## BACK TO THE FUTURE

États-Unis. 1985. 1 h 56.  
 Prod. : Steven Spielberg, Bob Gale et Neil Canton.  
 Prod. ex. : Steven Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy.  
 Dist. : C.I.C. Réal. : Robert Zemeckis. Scn. : Robert Zemeckis et Bob Gale. Img. : Dean Cundey (Panavision-Technicolor). Mon. : Arthur Schmidt, Harry Keramidas. Mus. : Alan Silvestri, Huey Lewis, Chris Hayes. Dir. art. : Lawrence G. Paull. Int. : Michael J. Fox (Marty Mc Fly), Christopher Lloyd (Doc Emmett Brown), Lea Thompson (Lorraine Braines McFly), Crispin Glover (George Mc Fly), Thomas F. Wilson (Biff Tannen), Claudia Wells (Jennifer Parker), Marc Mc Clure (Dave Mc Fly), Wendie Jo Sperber (Linda Mc Fly), George DiCenzo (Sam Baines).







---

## Robert Zemeckis

---

par Alain Garel, Gilles Gressard  
et Olivier Le Guay

---



*L'énorme et inattendu succès public de Romancing the Stone (A la poursuite du diamant vert) a fait connaître un jeune cinéaste dont le nom n'était pas tout à fait inconnu du cinéphile puisqu'il figurait au générique de 1941 de Steven Spielberg où il était crédité aux titres de scénariste et de coadaptateur.*

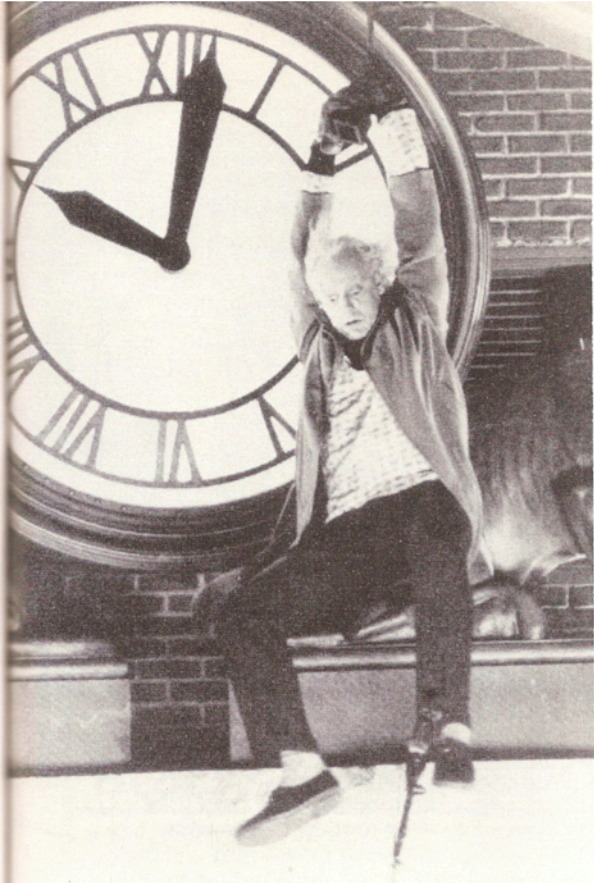
Or, *Romancing the Stone* n'était pas un coup d'essai. Robert Zemeckis avait en effet déjà tourné deux films qui jouissent d'une excellente réputation auprès de quelques-uns des plus sérieux critiques et historiens américains. Mais, leurs firmes productrices n'avaient pas jugé bon de les distribuer en France tant leur carrière commerciale outre-Atlantique avait été catastrophique. D'avisés distributeurs français, forts des bénéfices réalisés par le troisième film, remédièrent à ce prudent oubli en achetant les droits d'exploitation pour finalement les sortir à la sauvette, en pleine médiocre saison estivale et affublés de titres imbéciles, donnant ainsi raison aux ex-Majors et Minors qui ont toujours estimé qu'un film ayant connu l'insuccès sur le territoire nord-américain ne pouvait que connaître le même sort partout ailleurs. Leur distribution eut au moins le mérite de donner à voir ces deux « premiers films », dans toute l'acception du terme, et d'en révéler la double paternité, car Bob n'est pas un mais deux ou, plus exactement, est, tel Janus, un avec deux visages, le second ayant Gale pour patronyme.

Quoique de qualité et d'inspiration inégales, *I Wanna Hold your Hand* (littér. : Je veux te prendre la main) et *Used Cars* (littér. : Voitures d'occasion) sont loin d'être des films médiocres et inintéressants. Ils témoignent d'une maîtrise technique certaine, d'une volonté évidente de ne pas se contenter d'à peu près en matière de construction dramatique, d'un sens du rythme sûr et d'un regard caustique original, toutes caractéristiques qui, si elles n'apparaissent encore que de manière endémique, s'affirment ultérieurement, peu dans *Romancing the Stone*, en raison de son hybridité, mais totalement dans *Back to the Future* (Retour vers le futur). Ainsi, nonobstant quelques dérapages, les scripts sont-ils déjà rigoureusement architecturés, rien ne s'y trouvant qui ne soit étroitement lié au récit, rien ne s'y passant qui ne soit subordonné au comportement des personnages, eux-mêmes étant déterminés par un but précis : approcher les Beatles pour les protagonistes de *I Wanna* et gagner de l'argent afin d'entreprendre une carrière politique pour l'indélicat héros de *Used*, comme le seront, mais avec plus de subtilité du fait de la plus grande com-

plexité de leurs caractères, ceux de *Romancing* et de *Back*, la candide héroïne du premier ne pensant qu'à sauver sa sœur prisonnière de sinistres aigrefins et le jeune héros du deuxième qu'à amener ses futurs père et mère à tomber amoureux l'un de l'autre et à revenir lui-même vers l'avenir. De même, si la réalisation est un peu fruste, se limitant le plus souvent à un rôle fonctionnel, elle n'en fait parfois pas moins preuve d'idées qui révèlent de réelles aptitudes en matière de mise en scène proprement dite, tels ces cadrages qui, dans *I Wanna*, montrent les (faux) Beatles sur scène « en chair et en os » et leur (vraie) image sur les moniteurs placés çà et là dans la salle, ou ce premier plan de *Used* qui, embrassant en plongée un parc d'exposition d'automobiles, se termine par un très gros plan du compteur kilométrique de l'une d'elles qui, soudainement, comme par miracle, affiche un nombre inférieur de plusieurs dizaines de milliers de kilomètres à celui qu'il totalisait auparavant. Ces moments préfigurent ce que sera la mise en scène des deux œuvres postérieures, principalement celle de *Back*, souple, dynamique, inventive, usant intelligemment des trois dimensions de l'espace et ne dédaignant pas les « morceaux de bravoure », jamais gratuits, car toujours motivés par la narration, ou essentiels au récit, comme les discrets et subtils mouvements d'appareils qui, accompagnant la romancière de *Romancing* dans ses allées et venues dans son appartement, révèlent au spectateur son identité publique et privée, ou comme le savant et complexe plan séquence qui, ouvrant *Back*, explore minutieusement l'ancre de l'extravagant inventeur.

Après ces deux « brouillons », puis, pour Zemeckis, l'examen de passage que constitue le sympathique *Romancing*, le talent des deux compères s'affirme dans *Back*, a mûri. Il est cependant encore trop tôt pour préjuger de leur œuvre future, mais à l'évidence se dessinent certains traits de caractère dont on retrouve, à des degrés divers, dans chacun des films qu'ils ont, seuls ou ensemble, écrits et/ou réalisés, les traces, comme le goût du grotesque, qui s'exprime jusque dans certains personnages (entre autres « Ringo » de *I Wanna*, les Fuchs de *Used*, Ralph et Ira de *Romancing*, « Doc » Brown





cière de *Romancing* qui tente de se débarrasser d'un adversaire de la même manière que son héroïne l'a fait dans son dernier roman. Or, ce monde où l'extinction des feux, lors d'une alerte aérienne, se fait par le tir d'armes automatiques, où les couloirs d'hôtels sont autant de dédales recelant de nombreux pièges, où les cadavres meurent une deuxième fois, où les aventuriers perdus dans la jungle monnaient leurs services en travellers-chèques et où les mères encore vierges courtisent leurs fils logiquement pas encore nés, ce monde est donné pour ce qu'il est, un univers en trompe-l'œil, ainsi que le dénonce le prologue de *Romancing*, qui après quelques minutes révèle sa nature fantaisiste, et le confesse, implicitement, l'utilisation de doublures, pour incarner les Beatles, qui, afin de ne pas en dévoiler la fausseté, oblige à une telle gymnastique dans le choix des angles de prises de vues que leur caractère artificiel n'en est que plus flagrant.

« ... le gout du grotesque... »  
(*Retour vers le futur*  
et *Crazy day*).

et le père de Marty de *Back*) et le sens du gag qui transcrit visuellement une idée force, comme celui de *I Wanna*, le meilleur peut-être du film car contenant à lui seul le phénomène hystérique constituant la cible de la satire, quand un policier faisant les cent pas devant l'hôtel où résident les Beatles écrase accidentellement le pied d'une groupie passive qui se met immédiatement à crier de douleur, entraînant ainsi les cris de la foule en délire.

Par ailleurs, tous les personnages ont pour point commun, outre celui déjà mentionné du mobile de leur action, la démiurgie. Il n'est en effet pas un protagoniste (les huit jeunes gens de *I Wanna*, les frères ennemis de *Used*, le couple de *Romancing*, le jeune homme et l'inventeur de *Back*), ni même un comparse, qui ne mente, dissimule, travestisse, leurre, simule ou ruse, ne se déguise, n'usurpe une identité ou ne se livre à une « mise en scène ». Il en résulte un jeu de faux semblants qui constitue le ressort de l'intrigue et auquel nombre de personnages se laissent prendre, incapables de faire la différence entre réalité et imaginaire, comme les fans des Beatles achetant dans *I Wanna* des morceaux de draps dans lesquels auraient dormi leurs idoles ou dans *Used* les témoins de l'accident dans lequel aurait succombé Fuchs décédé plusieurs jours auparavant, ou succombant à leurs propres fantasmes, comme les bellicistes de *1941* qui voient des Japonais partout, ou la roman-





Toutefois, l'ensemble de leur œuvre trace, tout à fait fortuitement, un portrait, quoique souvent caricatural, réaliste et pertinent de l'Amérique et des Américains au cours des quarante dernières années : *1941* évoque l'enthousiasme patriotique et la peur paranoïaque d'une invasion ennemies du territoire national au début des années quarante ; la partie centrale de *Back* reconstitue le climat bon enfant et insouciant, triomphe de l'American Way of Life, des années cinquante. *I Wanna* retrace l'époque charnière du milieu des années soixante quand brûlent les derniers feux de l'innocence et se manifestent les premiers

remous de la contestation ; *Used* donne à voir l'après-Watergate, la perte des illusions de la fin des années soixante-dix, où règne de nouveau l'affairisme ; *Romancing* révèle le besoin, qui s'est fait sentir, à la charnière des années soixante-dix et quatre-vingts, d'un ailleurs, d'une échappée, d'un recours à la fantaisie ; le début et la fin de *Back* sont, quant à eux, enracinés dans le milieu des années quatre-vingts où les valeurs conservatrices s'affirment de nouveau ; quant à l'épilogue de *Back* il démontre que rien n'est définitif et laisse en suspens une interrogation : quel sera l'avenir ?

A.G.

## Entretien avec Robert Zemeckis

— Comment avez-vous rencontré Steven Spielberg ? Selon lui, vous auriez fait irruption dans son bureau, et il en fut impressionné.

*Ce n'est pas tout à fait vrai, mais en un sens ça l'est : Bob et moi étions très enthousiastes et très jeunes, comme Steven. Mais nous nous étions rencontrés bien avant, dans les années soixante-dix, quand je suivais des cours de cinéma à l'université. J'y avais réalisé un petit film que Steven avait beaucoup apprécié, et nous sommes restés en contact. Un jour Bob et moi avons présenté un scénario. Il me suggéra de le réaliser moi-même, et afin que les studios prennent ce premier film, il en est devenu le producteur exécutif. C'est ainsi qu'a commencé notre collaboration.*

— Trois des quatre films que vous avez réalisés à ce jour ont Spielberg pour producteur exécutif. C'est assez exceptionnel.

*Tout à fait ! La raison principale en est que nous nous entendons très bien. J'aime travailler avec Steven, car c'est incroyablement aisé, principalement parce qu'il est réalisateur avant d'être producteur. Son travail consiste à créer autour de vous une atmosphère qui vous aide à vous concentrer. Il fait tout pour protéger le film.*

— Qu'est-ce que vous a apporté l'enseignement de l'USC (Université de Californie du Sud) ?

*Dès que vous y entrez, on vous met une caméra Super 8 entre les mains. Du premier jour au dernier, vous devez penser en termes visuels, vous exprimer par le film. L'autre intérêt, c'est que vous y voyez des milliers*

*de films. Elle est si liée aux milieux du cinéma que par un simple coup de fil nous pouvions obtenir tous les films de John Ford ou de Frank Capra. Mais le plus important était, pour moi, d'être entouré vingt-quatre heures sur vingt-quatre par des gens qui partageaient la même passion. Nous ne cessions de parler cinéma. Évidemment, quand on quitte l'université, on découvre que le monde réel n'est pas comme ça : tout y est plus réaliste et pragmatique.*

— Vous venez d'évoquer Capra. Il y a dans vos films certaines parentés. Est-ce fortuit ?

*It's a Wonderful Life (La vie est belle) est mon film préféré ! J'ai été très influencé par lui et son auteur. Le cinéma de Capra est la combinaison des trois éléments que j'aime le plus dans un film. Les personnages : ce sont les plus importants, tout est centré sur eux ; l'histoire : elle est toujours très imbriquée et contient une pléthore d'informations ; la rigueur : il n'y a rien qui ne soit nécessaire au récit ou au personnage. C'est ce que j'apprécie le plus : du travail condensé, très serré.*

— De quels genres relevaient les films que vous avez tournés à l'Université ?

*C'était essentiellement des comédies, même si elles étaient de types très divers. Ce n'était pas par désir, ni par calcul, parce que j'aimerais traiter tous les genres. Mais, je gravite autour de la comédie. En vieillissant, peut-être m'orienterai-je vers autre chose. Pour le moment je m'en tiens à la comédie.*

— Comment est née l'idée de *I Wanna Hold your Hand* (Crazy day) ?





Bob Gale et moi travaillions chez lui sur une autre idée, quand il a mis un des premiers disques des Beatles. Nous nous sommes alors rappelés l'hystérie qu'avait engendrée chez les jeunes la première venue du groupe aux États-Unis. Ainsi nous vint l'idée de faire un film sur le jour où les Beatles débarquèrent. La manière dont naissent les idées est étrange. Quelquefois, elles vous frappent à la tête comme avec un marteau et d'autres fois elles mûrissent après beaucoup de temps.

– D'un strict point de vue technique, le film est intéressant pour les prouesses que vous accomplissez pour montrer les Beatles sans les montrer.

C'est quelque chose que nous devons obligatoirement faire, car nous ne pouvions évidemment pas avoir les Beatles. J'ai alors eu l'idée d'utiliser les enregistrements du concert et de filmer en même temps des doublures dont je coupais les têtes pour créer l'illusion. C'est une idée qui fonctionne assez bien à l'écran et dont je suis assez fier.

– *Used Cars* (La grosse magouille) est une des rares comédies de ces quinze dernières années qui ait pris pour sujet la réussite sociale, l'affairisme, etc. En un sens, c'est un film très « capraesque ».

Bob et moi avons voulu faire un film qui soit comme un film de Capra devenant complètement fou. Nous avons pris tous les éléments glissés dans les films de Capra, puis nous les avons retournés, pour en révéler la face sombre. Mais il n'a pas très bien marché. Les Américains ne comprennent pas l'humour noir. Ils ne considèrent pas la mort comme quelque chose qui puisse être drôle.

– En France, nous n'avons pu voir vos deux premiers films qu'après le succès de *Romancing the Stone* (A la poursuite du diamant vert).

Je suis content de cela, bien qu'on les ait dotés d'un très mauvais titre. Aux États-Unis, ils ne les ressortent pas, car ils n'ont pas fait d'argent. Ils sont seulement visibles en cassettes ou sur les chaînes de télévision par câble. Le plus gros problème, et c'est la raison pour laquelle le « business » est aussi délirant, c'est que la publicité coûte très cher, du fait surtout que le pays est vaste. Les gens ne lisent pas les journaux. La seule possibilité de les toucher, c'est la télévision. Or, la publicité télévisée est d'un coût très élevé. Si bien que le budget de distribution d'un film est le même que celui de sa fabrication. Cela devient donc très délicat en termes de rentabilité. Alors souvent on abandonne, ce qui est regrettable.

– Comment avez-vous été amené à diriger *Romancing the Stone* ?

Michael Douglas a beaucoup aimé *Used Cars*. Selon lui, il possédait le rythme et la fantaisie qu'il souhaitait pour *Romancing the Stone*. Il m'a demandé de lire le scénario et, si j'étais intéressé, de le faire. C'est grâce à lui que j'ai eu cette opportunité. Le plus grand problème pour les réalisateurs d'Hollywood demeure dans le succès de leur film. S'ils n'en ont pas, ils ne travaillent pas.

– Est-ce frustrant pour un réalisateur-scénariste de n'être seulement que réalisateur ?

Non, c'était bien. C'est évidemment plus facile pour moi de diriger ce que j'écris dans la mesure où j'en connais tous les tenants et aboutissants, mais, en dirigeant ce que quelqu'un d'autre écrit, je mûris en tant que scénariste. Je regarde leur travail objectivement, et je vois leurs problèmes. Vous savez que l'un des plus gros problèmes en matière d'écriture, c'est la perte de l'objectivité vis-à-vis de son propre travail. Mais, ma collaboration n'était pas limitée. Je disposais d'une grande marge pour y inclure mes idées. Je ne voudrais pas faire un film où tout est



déjà écrit, ce serait comme diriger le trafic routier.

— Vos deux premiers films sont encore des films de scénaristes, la réalisation en est très directe sans fioriture, alors que *Romancing the Stone* et *Back to the Future* (*Retour vers le futur*) bénéficient d'un véritable travail de mise en scène.

*Cela est lié à l'expérience, au fait de se sentir de mieux en mieux avec la caméra. Dans mes premiers films, je ne savais pas ce qui marchait ou ne marchait pas. Nous essayions toutes sortes de choses pour assurer les plans. Plus vous devenez confiant, plus vous êtes en mesure de savoir ce qui apparaîtra à l'écran, et plus vous manipulez votre caméra de manière recherchée. Par ailleurs, vous êtes tributaire de votre chef-opérateur. Vous pouvez penser à une prise très compliquée mais si l'opérateur prend beaucoup de temps à la régler, l'argent devient rapidement une limite. Pour *Romancing the Stone* et *Back to the Future*, j'ai travaillé avec un directeur de la photographie très rapide. Je pouvais donc faire des plans plus élaborés.*

— Comment étaient à l'origine les personnages de *Romancing the Stone*? Construits sur des clichés, ils couraient le risque d'être unidimensionnels, ce qui n'est pas le cas.

*Dans le scénario, le personnage incarné par Michael Douglas était différent. Il ne révait pas de posséder un bateau. C'est moi*

*qui l'ai doté de ce rêve. Quant au personnage qu'interprétait Kathleen Turner, la seule façon de lui donner une véritable profondeur, c'était de pénétrer dans sa vie privée, et donc, comme je l'ai fait au début, de la suivre à travers son appartement, explorer son environnement, sa salle de bains, sa chambre, etc.*

— Dans tous vos films, certains de vos personnages ressemblent à des personnages de « cartoons ».

*Vous devez savoir prendre des décisions. Ainsi, pour les personnages, vous devez choisir ceux que vous allez mettre en avant, auxquels vous allez consacrer le plus de temps. Les autres doivent être dessinés en quelques traits pour que l'histoire suive son cours. Les méchants sont plus simplistes, parce qu'on ne peut pas donner la même importance à tout le monde, à moins que votre film dure cinq heures. Dans une comédie, cela vous conduit à leur conférer un caractère de personnage de « cartoon ».*

— Pourquoi n'avez-vous pas dirigé *Jewels of the Nile*?

*Principalement, parce que son succès a été soudain ; j'étais au milieu de *Back to the Future*. Mais je ne l'aurais probablement pas fait de toute façon, surtout à cause du personnage de Kathleen Turner. Le plus amusant fut, pour moi, de le créer. Et j'estime que Kathleen a fait un merveilleux travail sur son évolution au cours du récit. C'était là le véritable cœur du film, et non l'action. Pour le second, je craignais qu'on*

« ... au-delà du cliché... »  
(A la poursuite du diamant vert).





ne conserve que l'action, car on sait déjà tout des protagonistes. Et si on ne peut rien y apporter de nouveau, tout perd de l'intérêt.

— *Back to the Future* repose sur un sujet classique. Comment avez-vous pu faire quelque chose de nouveau ?

La seule chose que nous avons fait fut de se concentrer sur les relations entre les parents et les enfants. En littérature comme au cinéma, les meilleurs récits de voyage temporel s'appuient toujours sur les personnages et non sur l'histoire. Même si nous avons glissé quelques plaisanteries dans notre film, le voyage dans le temps n'en est pas le sujet. L'autre réponse possible à votre question est qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Tout a été fait avant vous. Il ne vous reste donc qu'à reprendre toutes les idées et d'essayer d'en faire quelque chose de différent. La plupart des films sur le sujet sont très sérieux, traitent de questions sérieuses, alors que l'idée même du voyage dans le temps est ridicule. Il y en a très peu de légers, de comiques. C'est peut-être là où nous avons fait quelque chose de nouveau dans le genre.

— A l'exception de *Romancing the Stone*, vos films ont pour protagonistes des jeunes.

Dans *Used Cars*, ils le paraissent seulement ! C'est peut-être parce que je le ressens mieux. Comme pour la comédie, quand je vieillirai, je ferai autre chose. Mais, je deviens déjà vieux. En faisant mes recherches pour trouver les acteurs de *Back to the Future*, j'ai constaté que j'ai perdu des contacts avec la jeunesse.

— Avoir pour protagonistes des adolescents ou des jeunes gens doit vous poser des problèmes de distribution.

C'est effectivement très difficile à distribuer, surtout quand il s'agit de comédies, car la sensibilité comique, le sens du « timing » sont des choses qui s'acquièrent avec l'expérience. Pour *Back to the Future*, nous avons auditionné des milliers de jeunes acteurs. C'est agréable dans la mesure où vous pouvez découvrir de nouveaux talents, mais c'est dur car on ne peut pas montrer simplement du doigt quelqu'un en disant qu'il sera bien. Nous faisons donc quantité de tests en vidéo. J'avais retenu la leçon avec *I Wanna Hold your Hand*. Bobby DiCicco était le premier à auditionner. Et, je n'avais pas été impressionné. Après plusieurs semaines d'auditions, j'ai visionné toutes les cassettes et je l'ai retrouvé. De bons acteurs viennent parfois en fin de journée et, parce que vous êtes fatigués, vous les perdez. Grâce à la vidéo, vous pouvez ne pas les perdre. Ou au contraire, vous êtes intéressé par quelqu'un, et le lendemain, en visionnant, vous êtes déçu, car la veille vous étiez aux abois et désespérez de trouver l'acteur adéquat.

— *Back to the Future* traite de l'adolescence mais est aussi conçu pour un public adolescent.



Pas vraiment. Alors que nous étions en train de faire le film, nous traversions des périodes d'intense paranoïa en se disant justement que peut-être les jeunes ne l'aimeraient pas car le récit était trop dense. J'ai été très déprimé par ce qui se passe aux États-Unis où on accorde de moins en moins d'attention à l'histoire. Or, nous accumulons dans notre film des quantités de rebondissements. S'il veut en suivre le fil, le spectateur ne doit pas dormir. Aussi, les jeunes pouvaient-ils être repoussés. Heureusement, cela ne s'est pas produit. Il y a donc de l'espoir pour les futures générations de cinéastes. Actuellement, la majorité des spectateurs de cinéma a plus de vingt-cinq ans. Les jeunes vieillissent, la génération du « Baby boom » a mûri. Dans l'avenir les films ne viseront donc pas seulement l'audience juvénile. Tout le monde a aimé *Back to the Future*, des plus jeunes aux plus vieux, les jeunes à cause semble-t-il du protagoniste et des effets spéciaux, les plus âgés, de la nostalgie. Mais je crois que la vraie raison en est dans le sujet qui est universel. Tout le monde a le même fantasme : savoir à quoi ressemblaient ses parents quand ils étaient plus jeunes, alors qu'on ne les connaît qu'en tant que parents.

— *Back to the Future* est cependant moins cruel que *Used Cars*, voire même *I Wanna Hold your Hand*.

*Back to the Future* a en fait été écrit juste après *Used Cars*. Truffaut a écrit que le premier film est une grande aventure, que le deuxième est une réaction au premier, que le troisième est une réaction au deuxième, et ainsi de suite. C'est exactement ce qui se passe avec mes films. *Used Cars* est un film très cynique, très critique. *Back to the Future*, conçu juste après, est très différent. Il parle du rêve américain avec un éclairage plus positif que le précédent. Mais le vrai sujet n'en demeure pas moins les relations humaines.

Entretien réalisé à Deauville le 13 septembre 1985 par A.G. et G.G. et traduit de l'américain par O. L.G.

« ... se concentrer sur les relations jeunes-adultes... »  
(*Crazy day*).



## Entretien avec Bob Gale

— Quand avez-vous commencé à écrire des scénarios et travailler avec Robert Zemeckis ?

*J'ai rencontré Robert à l'USC en 1972. Dès que nous en sommes sortis en 1973, nous avons travaillé sur un scénario. Le premier que nous avons vendu, était une histoire pour la série télévisée The Night Stalker. Nous en avons vendu deux autres, toujours pour la télévision, aux studios Universal. Puis, on s'est arrêté, car nous n'avions jamais eu l'intention d'y rester. Travailler pour la télévision, c'était seulement la meilleure façon de s'introduire dans le métier. Nous avons d'ailleurs choisi les séries les moins connues, celles pour qui personne n'écrit. Nous avons ensuite fait un scénario, demeuré inédit, que John Milius a beaucoup aimé. Il nous donna alors à faire un travail qui allait devenir le scénario de 1941.*

— Qui a eu l'idée de 1941 ?

*John nous avait demandé si nous avions une idée. Nous lui avons répondu oui, que nous avions lu quelque chose relatif à Los Angeles qui s'était cru attaquée par les Japonais pendant la Seconde Guerre mondiale. De son côté, il avait lu un scénario sur la vie du général Joseph Stilwell qui était à cette époque à Los Angeles. John connaissait cette histoire à travers ce scénario. C'était pour lui une bonne idée, et il y intégra Jo Stilwell qui est ainsi devenu un personnage du film.*

— John Milius a une réputation d'homme de droite. Or, 1941, ainsi que Used Cars développeraient plutôt un point de vue de gauche, par leur aspect « anti-establishment ».

*Je ne pense pas que l'on puisse classer nos films de gauche ou de droite. Si on veut absolument les étiqueter, ils sont très « américains », en termes de caractéristiques culturelles comme dans les éléments que nous choisissons de montrer. Ce qui est logique compte tenu du fait que c'est notre environnement naturel. La politique n'a rien à voir avec le développement de nos idées. Ainsi, pour Used Cars, nous pensions qu'un film sur les marchands de voitures d'occasion serait intéressant. C'est quelque chose qui dépasse les frontières culturelles. Esopé a écrit une fable sur la malhonnêteté des marchands de chevaux. La personnalité du vendeur de voitures est identique dans toutes les cultures, c'est un escroc.*

— Cependant, Used Cars est très virulent quant au mythe américain de la réussite sociale.

*C'est un film d'humour très noir, ce qui n'est pas un humour typiquement américain. C'est peut-être pour cette raison que le film n'a pas trouvé son public. De plus, les comédies américaines à succès ont toujours une star de comédie. Ce qui permet de faire comprendre au public que le film est une comédie... Used Cars est en fait un film noir à la manière des films de Billy Wilder.*



« ... ni de gauche, ni de droite... »  
(1941, de Steven Spielberg).



– Quand vous travaillez avec Robert Zemeckis, écrivez-vous seulement le scénario ou collaborez-vous à l'élaboration du film, des gags visuels ?

*Oui et non. L'écriture de scénario est très différente de l'écriture romanesque. Le scénario est le plan, le projet du film. Les seuls mots du script qui finissent sur l'écran sont ceux des dialogues. On peut écrire que quelqu'un soit entre vite dans une pièce, soit fonce dans une pièce, soit encore surgit dans une pièce, mais visuellement c'est toujours la même image, celle d'un homme qui entre rapidement dans une pièce. L'écriture du scénario reste une forme littéraire ; mais les mots y sont moins importants que les images et les idées qu'ils contiennent. Les lignes du scénario constituent seulement un guide pour le réalisateur et les acteurs afin qu'ils sachent ce qu'ils ont à faire.*

– Suivez-vous de près la réalisation des films, afin d'en modifier, si nécessaire, des éléments du scénario ?

*Absolument. On change toujours quelque chose. Ainsi, les acteurs peuvent dire qu'ils ne sentent pas bien telle ligne ou ne peuvent pas la jouer. J'interviens alors pour la modifier, tenter autre chose. Quelquefois une idée nous vient sur le plateau, nous arrêtons tout, oublions une chose, en transformons une autre. Afin de garder à l'histoire sa cohérence, certains points sont essentiels et doivent rester. Mais, sinon, il vous faut une grande flexibilité.*

– C'est une méthode de travail qui se développe actuellement aux États-Unis où, auparavant, le scénariste n'intervenait jamais durant le tournage.

*Cela dépend énormément du réalisateur, et des relations qu'il entretient avec le scénariste et le producteur. Certains d'entre eux se contentent de filmer les mots écrits sur le papier. Mais on ne peut pas travailler de cette façon. Celui qui pratique ainsi est irréaliste, il ne comprend pas ce qu'est le cinéma. Cela dit, je ne pense pas que ce système de collaboration soit nouveau. Frank Capra a eu des relations étroites avec Robert Riskin et Jo Swerling, de même que Billy Wilder avec I.A.L. Diamond.*

– Vous citez Frank Capra. Or, Robert Zemeckis l'a aussi mentionné, et certains de vos films y font beaucoup penser.

*Les films de Capra sont caractérisés par des histoires très fortes et des personnages très prononcés, des personnages qui s'impliquent, doivent faire des choix, changer des choses. La résolution d'un film de Capra est contenue dans le fait que le personnage doit à la fin faire quelque chose de bien. Nous croyons aussi à cela... Shakespeare l'a fait aussi !... Capra a donc eu une très grande influence sur nous, comme les dessins animés de Walt Disney. Disney était lui-même un grand conteur. Les films dans lesquels il s'est impliqué sont infiniment meilleurs*

*que tous ceux sortis depuis sa mort. Et ceux-là ont eu le plus grand impact sur nous puisque nous les avons vus quand nous grandissions.*

– Vous est-il arrivé d'écrire sans Robert Zemeckis ?

*Oui, deux ou trois choses. L'une d'entre elles est un téléfilm inspiré de Used Cars qui devait être le pilote d'une série qui n'a jamais vu le jour. J'ai écrit deux autres scripts. L'un est un western. Je ne sais pas si j'aurai un jour la chance de le faire réaliser, mais j'avais besoin de l'écrire. L'autre a de fortes chances d'être tourné. Aussi, je préfère ne pas en parler car je suis superstitieux.*

– Êtes-vous intervenu d'une manière ou d'une autre sur *Romancing the Stone* ?

*Pas du tout. J'ai lu le scénario, ai fait quelques commentaires, mais rien d'autre. Bob voulait s'éloigner, travailler seul, faire cette expérience. Je l'ai parfaitement compris. Cela n'a pas du tout entamé notre amitié. En fait, nous étions en pleine pré-production d'un film de gangsters quand le studio l'a purement et simplement annulé. Bob souhaitait donc réaliser le premier scénario décent qui lui tomberait sous la main car il n'avait pas tourné depuis trois ans. Il sauta donc sur l'occasion.*

– Envisagez-vous de passer un jour à la réalisation à votre tour ?

*J'y pense. C'est difficile d'en décider, surtout compte tenu de ma relation de travail avec Bob. J'apprécie vraiment le travail avec lui. Nous nous complétons merveilleusement bien. Je ne perdrai donc jamais une occasion de travailler avec lui. C'est très difficile de faire un film, aussi quand on le fait avec quelqu'un que l'on apprécie ça supprime bien des problèmes et des difficultés.*

– *Back to the Future* surprend, car son ton est plutôt gentil par rapport à celui de *1941* et de *Used Cars*, notamment en ce qui concerne les personnages.

« ... une arène où le mensonge et la malhonnêteté sont monnaie courante... »  
(La grosse magouille).





C'est le contexte du film qui détermine le comportement des personnages. Dans *Used Cars* nous avions affaire aux gens les plus malhonnêtes du monde. La seule différence qu'il y a entre eux, c'est que certains sont mauvais et que les autres sont encore plus mauvais. Nous avons créé un contexte, une arène, où le mensonge et la malhonnêteté sont monnaie courante. Les « bons » s'y débrouillent seulement mieux que les « méchants ». Dans *I Wanna Hold your Hand*, on a affaire à un groupe de fanatiques qui, par tous les moyens, veulent approcher les Beatles. Dans *Back to the Future*, l'histoire est beaucoup plus gentille en raison des relations qu'entretient l'adolescent avec ses parents : il mûrit en les découvrant et en apprenant comment son père est devenu adulte. Dans cette perspective cela donne des personnages plus gentils, plus doux. Leur caractère dépend de l'histoire que vous racontez.

— Avez-vous actuellement des projets ?

Oui, plusieurs idées que nous discutons. Évidemment, les studios voudraient que nous fassions la suite de *Back to the Future*. Nous la ferons éventuellement, mais pas avant d'avoir entrepris autre chose. La seule chose qui nous motive pour faire un film est que nous y croyons. On nous a souvent proposé des projets avec beaucoup d'argent, que nous avons refusés, simplement parce que cela ne nous intéressait pas. Le cœur n'y était pas. Si nous nous décidons de faire une « séquelle » de *Back to the Future*, c'est parce que nous aurons la certitude qu'il y aura quelque chose de nouveau à dire, comme à faire. L'idée de montrer l'avenir est déjà en elle-même séduisante. Nombre de mes films préférés, comme *Things to Come* (La vie future), *The Time Machine* (La machine à explorer le temps), *l'original*, et *Metropolis*, explorent ce que pourrait être l'avenir. Ce sont tous des films fascinants.

Entretien réalisé le 14 septembre 1985 à Deauville par A.G. et O.L.G.

## Biofilmographie de Robert Zemeckis et Bob Gale

Robert Zemeckis est né en 1952 à Chicago. Durant ses études secondaires, il commence à tourner des films en 8 mm, décide de se consacrer sérieusement au cinéma après la vision de *Bonnie and Clyde* (*Bonnie et Clyde*) d'Arthur Penn. Aussi, après deux années d'études à la Northern Illinois University (l'université de l'Illinois du Nord) entre-t-il à l'University of Southern California (l'université de la Californie du Sud) pour y suivre les cours de la Film School, le département cinéma. En 1972, il y rencontre Bob Gale. Celui-ci, originaire de Saint Louis dans le Missouri, avait entrepris des études à l'Université de Tulane en Louisiane pour y préparer un diplôme d'ingénieur quand il décida de changer complètement d'orientation. Les deux hommes se lient d'amitié et, à la fin de leurs études, en 1973, nantis de leurs diplômes, commencent à écrire des scénarios pour des séries télévisées. Ils en vendent finalement un, à la Universal, productrice de la série *The Night Stalker*, avec Darren McGavin et Simon Oakland, ainsi qu'un autre pour la Série *McCloud* (*Un shérif à New York*) qui n'a en définitive pas été tournée. La firme leur propose de les prendre alors sous contrat pour une durée de sept ans.

Ils refusent. Ils écrivent alors un scénario, demeuré inédit, intitulé *Tank*, qui, à la MGM, retient l'attention de John Milius. Celui-ci les fait alors engager pour travailler sur le projet qui deviendra *1941*. Parallèlement, ils écrivent le scénario de *I Wanna Hold your Hand*, mais la Warner avec laquelle étaient en contact les producteurs du film refuse le projet. C'est alors que Spielberg qui avait fait la connaissance des « deux Bob » quelques années auparavant à l'USC entre en scène. Le jeune cinéaste avait été à l'époque enthousiasmé par un court métrage de fiction intitulé *Field of Honour* qu'avait réalisé Zemeckis dans le cadre de ses études. Ce film de 14 minutes a d'ailleurs obtenu le prix spécial du Jury du Festival du Film d'Étudiant à Los Angeles, décerné par la MPAA (l'académie qui décerne les Oscars), ainsi qu'une quinzaine d'autres prix, internationaux, reçus au Japon, au Portugal, en Grande-Bretagne (cinq), etc. Il est à ce jour le film d'étudiant le plus récompensé de toute l'histoire de l'USC. Spielberg apporte alors son aide afin que l'Universal prenne le film qui sera un échec commercial. Le destin des deux Bob demeure cependant lié à celui-ci, puisque

le cinéaste entreprend de réaliser lui-même *1941* dont il adore le script, puis use de son influence auprès de la Columbia, qui avait coproduit *Close Encounters of the Third Kind* (*Rencontres du troisième type*), pour cofinancer *Used Cars* avec la société de production de John Milius, Team Film. Le nouvel échec commercial que connaissent Zemeckis et Gale les laisse un temps sur la touche, plusieurs projets avortant, jusqu'à ce que Michael Douglas propose au premier de diriger *Romancing the Stone*.

1978

### I WANNA HOLD YOUR HAND (Crazy Day)

1 h 44. **Prod.** : Tamara Asseyev, Alex Rose. **Prod. ex.** : Steven Spielberg. **Prod. ass.** : Bob Gale. **Dir. prod.** : Wally Worsley. **Dist.** : Universal (USA), Visa Films (France). **Scn.** : Robert Zemeckis, Bob Gale. **Dir. phot.** : Donald M. Morgan (Panavision-Technicolor). **Mon.** : Frank Morriss. **Chan.** : « I Want to Hold your Hand », « Please, Please Me », « I Saw Her Standing There », « Thank You Girl », « Misery », « Love Me Do », « Do You Want to Know a Secret », « P.S. I Love you », « From Me to You », « The



La bande à Zemeckis :  
de g. à dr. : Robert  
Zemeckis, Bob Gale,  
Michael Fox, Neil Canton  
et Steven Spielberg.



re's a Place », « I Wanna Be Your Man », « She Loves You », de John Lennon et Paul Mc Cartney par The Beatles ; « Boys » de Carl Perkins, « Twist and Shout » de Phil Medley et Bert Berns, « Till There Was You » de Meredith Willson, « Money » de Janie Bradford et Berry Gordy Jr., « Please Mr. Postman » de Brian Holland et Freddy C. Gorman par The Beatles. **Déc.** : Peter Jamison (a.d.). **Déc. plateau** : John Dwyer (s.d.). **Cos.** : Roseanna Norton. **Maqu.** : Dan Angier, Barbara Guedel. **Son** : Don Sharpless, Buzz Knudson, Robert Glass, Don Mac Dougall. **Pos. prod. mus. et eff. son** : Neiman-Tillar Associates. **Ast. réal.** : Newton Arnold, Dan Kolsrud, Robert Villar. **Design titres** : Dan Perri. **Recherches** : Dan Price. **Sup. eff. spé.** : Albert Whitlock. **Eff. spé.** : Curtis Dickson. **Sup. vidéo** : Alan Landaker. **Cas.** : Leslie Hoffman, Chuck Waters, Rick Sawaya. **Cas. auto.** : Jim Nickerson, George Sawaya. **Int.** : Nancy Allen (Pam Mitchell), Bobby DiCicco (Tony Smerko), Marc McClure (Larry Dubois), Susan Kendall Newman (Janis Goldman), Theresa Saldana (Grace Corrigan), Wendie Jo Sperber (Rosie Petrofsky), Eddie Deezen (Richard « Ringo » Klaus), Christian Juttner (Peter Plimpton), Will Jordan (Ed Sullivan), Read Morgan (le père de Peter), Claude Earl Jones (Al), James Houghton (Eddie), Michael Hewitson (Neil), Dick Miller (sergent Bresner), Vito Carenzo (le vigile de la CBS), Luke Andreas (le policier dans le passage), Roberta Lee Carroll et Sherry Lynn (les filles dans la cafétéria), Irene Arranga (une membre du Flatbush Club achetant des morceaux

de drap), Carole H. Field (la chef du Flatbush Club), Nancy Osborne (l'amazone du Flatbush Club), Newton Arnold (le barbier), Marray the « K » (lui-même), Wil Albert (Mr. Goldman), Troy Melton (le garde dans le hall de l'hôtel), Nick Pellegrino (Louis, un garde), Martin Fiscoe (le garçon d'ascenseur), Marilyn Moe (la femme dans l'ascenseur), Michael Ross Verona (le reporter), Marilyn Fox (l'hystérique interviewée), Kristine DeBell (Cindy, la prostituée), Gene LeBell (Reese) Victor Brandt (Foley), Roger Pancake (un sergent de police), Kimberly Spengel (une groupie achetant des morceaux de drap), Bob Maroff (le barman), Ivy Bethune (l'étrangère), Craig Spengel (1<sup>er</sup> protestataire), Frank Verroca (2<sup>e</sup> protestataire), Derek Barton (le conducteur de chez Smerko), Edward Call, John Malloy, Larry Pines, Dave Adams et Poppy Lagos (les reporters), Robyn Petti (la première fille chasseur d'autographes), Paula Watson (la seconde fille chasseur d'autographes), The Romanos (le numéro de chiens savants). **Début tournage** : 31 octobre 1977. **Budget** : 2 600 000 dollars. **Recettes** : 1 170 000 dollars. **Sortie USA** : Avril 1978 (avec la mention « Parental Guidance »). **Sortie France** : 3 juillet 1985.

1980

#### USED CARS (La grosse magouille)

1 h 53. **Prod.** : Bob Gale pour Team Productions. **Prod. ex.** : Steven Spielberg, John Milius. **Prod. ass. et dir. prod.** : John G. Wilson. **Coord. prod.** : Pinki Ragan. **Dist.** : Columbia (USA) Celine (France). **Scn.** : Robert Zemeckis, Bob Gale, **Dir. pho.** : Donald M. Morgan

(Standard-Metrocolor). **Mon.** : Michael Kahn. **Mus.** : Patrick Williams. **Orch.** : Sam Nestico. **Chan.** : « Used Cars » de Patrick Williams et Norman Gimbel par Bobby Bare. **Son** : Ronald G. Cogswell. **Mix.** : Jim Cook, Paul Sharp, Chris Jenkins. **Dir. art.** : Peter M. Jamison (p.d.). **Ast. déc.** : Bo Welch (ast. a.d.). **Déc. plateau** : Linda Spheeris (s.d.). **Cos.** : Ed Wynigear (hommes), Phyllis Garr (femmes). **Maqu.** : Jack H. Young, Jack Petty. **Ast. réal.** : Richard Luke Rothschild, Joseph A. Ingrassia. **Cam.** : Chris Schwiebert, Elliot Davis. **Sup. vidéo** : Alan Landaker. **Coord. vidéo** : Rick Whitfield. **Tech. vidéo** : Larry Wood, Bill Hughes. **Caméra vidéo** : Jeff Wheat. **Sup. eff. spé.** : Bill Myatt. **Eff. spé.** : Kenneth Estes, Joe Zomar. **Sup. mon. eff. son** : Charles Champbell. **Mon. eff. son.** : Lou Edemann, David Pettijohn, Larry Carow, Rick Franklin. **Dresseur** : Tony Shield. **Réal. 2<sup>e</sup> équ. et coord. cas.** : Terry J. Leonard. **Phot. 2<sup>e</sup> équ.** : Frank Holgate. **Cas.** : Vince Deadrick, Steve Boyum, Ted White, Dick Warlock, Walter Scott, J.R. Randall, John Meier, Tony Brubaker, Bennie Dobbins, Carey Loftin, Jack Lilley, Jeanie Epper, Richard Epper, Larry Randles, Clint Bryant, Max Kleven, Linda Rae Jurgens. **Cond. auto.** : Bill Nuss, Ray Bastonero, Bill Demello, Walt Freitas, Bill Fury, Tom Hansman, John Prigle, Skip Steffens, Norm Walke, Mark Westcott, James Womack, Dennis Yanks et Marvin Davenport. **Int.** : Kurt Russell (Rudy Russo), Jack Warden (Roy L. Fuchs et Luke Fuchs), Gerrit Graham (Jeff), Frank McRae (Jim, le mécanicien), Deborah Harmon (Barbara Fuchs),



Joseph P. Flaherty (Sam Slaton), David L. Lander (Freddie Paris), Michael McKean (Eddie Winslow), Michael Talbott (Mickey), Harry Northup (Carmine), Alfonso Arau (Manuel), Al Lewis (le juge Harrison), Woodrow Parfrey (Mr. Chertner), Andrew Duncan (Charlie), Dub Taylor (Tucker), Claude Earl Jones (Al), Dan Barrows (Stanley Dewoski), Cheryl Rixon (Margaret), Wendie Jo Sperber (« Nervous Nona »), Marc McClure (« Heavy Duty » Dubois), Susan Donovan (l'épouse de Charlie), Don Rusk (le vendeur de chez Fuchs), Jan Sandwich (l'épouse de Al), Tracy Lee Rowe, Kurtis Sanders et Clint Lilley (les enfants de Al), Patrick McMorrow (Mr. O'Hara), Joseph Barnaba (Mr. Douglas), Diane Hill (Mme Douglas), Dick Miller et Rita Taggart (le couple au lit), Dave Herrera (Mr. Lopez), Walter Jackson (Mr. Jackson), Gene Blakely (Mr. Beeks), Betty Thomas (Bunny), Russ Fega (l'aide-serviteur), Tiny Welles (Food Giant), Terrence Knox (Reese), Tony Lucatoro (Foley), Will McMillan (sergent de police), Josiah Steiner et Douglas O. Tepper (les gamins à bicyclette), Dave Adams (le technicien vidéo), Frank Harmon (le barman), Allen Wood (Bailiff), John Abbott (Clerm), Sam Ingrassia (l'assistant du juge), Bill Wine (Poindexter), Judy Began (Gertrude), Phillip Greenwood (Delton), Alex Herring (Demetrius), William Shelton (Savon), Sandy Gibbons (le fic au barrage de police), Mildred Brion (La petite vieille), « Peanuts » (Toby). **Début tourn.** : 21 novembre 1979 (jusqu'à janvier 1980). **Budget** : 6 000 000 dollars. **Recettes** : 5 650 000 dollars. **Sortie USA** : août 1980 (avec la mention « Restricted »). **Sortie France** : 31 juillet 1985.

1984

## ROMANCING THE STONE

(A la poursuite du diamant vert)

1 h 45. **Prod.** : Michael Douglas pour 20th Century Fox. **Coprod.** : Jack Brodsky, Joel Douglas. **Dir. prod.** : John Schofield, Carlos Rodriguez (Mexique). **Scn.** : Diane Thomas. **Dir. phot.** : Dean Cundey (Panavision - De Luxe). **Mon.** : Donn Cambern, Frank Morriss. **Mus.** : Alan Silvestri. **Chan.** : « Romancing the Stone » de et par Eddy Grant. **Orch.** : James Campbell. **Son** : Bill Kaplan. **Mix.** : Robert Knudson, Robert Glass, Don Digirolamo. **Chef mon. son** : Charles L. Campbell. **Dir. art.** : Lawrence G. Paul (p.d.). **Déc.** : Augustin Ituarte (a.d.). **Déc. plateau** : Enrique Estevez (s.d.). **Cos.** : Marilyn Vance. **Maqu.** : E. Thomas Case. **Coif.** : Kathryn Blondell. **Access.** : Antonio Mata (Mexique), Rudy Reach (USA). **Cast.** : Karen Rea (USA), Claudia Becker (Mexique). **Scri.** : Karen Wooley. **1<sup>er</sup> ast. réal.** : Joel Douglas, Jose Maria Ochoa (Mexique). **2<sup>e</sup> ast. réal.** : Javier Carreno. **Cam.** : Robert Thomas. **Chef machin.** : Ron Woodward. **Paysagiste** : German Ramirez. **Illust.** : George Jensen.

**Graphiste** : Tom Southwell. **Cartographe** : Dr. Crypton. **Coord. eff. spé.** : Billy Wyatt (USA), Laurencio Cordero (Mexique). **Tech. eff. spé.** : Ken Estes, Jay King, Robert King, Terry King, Robert Moore. **Eff. mécan.** Alligator : Chris Walas, Inc. **Truc. opt.** : Peter Bloch, Kerry Colonna. **Réal. 2<sup>e</sup> équ. et coord. cas.** : Terry Leonard. **Dir. phot. 2<sup>e</sup> équ.** : Richard Hart. **Coord. cas. 1<sup>er</sup> équ.** : Vince Deadrick Jr. **Cas.** : Vince Deadrick Jr., Jeannie Epper, Dean Jeffries, Gerald Moreno, Tracy Keehn, Eurlynne Epper, Raul Martinez, Victor Moreno Jr. **Dresseur** : Miguel Gurza. **Chor.** : Jeffrey D. Hornaday. **Rech. mus.** : Tom Nixon. **Int.** : Michael Douglas (Jack Colton), Kathleen Turner (Joan Wilder), Danny DeVito (Ralph), Zack Norman (Ira), Alfonso Arau (Juan), Manuel Ojeda (Zolo), Holland Taylor (Gloria), Mary Ellen Trainor (Elaine), Eve Smith (Mrs Irwin), Joe Nesnow (le gardien de l'immeuble), Jose Chabez (Santos), « Chachita » (la grosse femme), Camillo Garcia (le chauffeur de l'auto-car), Rodrigo Puebla (le méchant homme), Paco Morayta (le réceptionniste), Jorge Zamoro (le maître d'hôtel), Kym Herrin (Angelina), Bill Burton (Jessie), Ted White (Grogan), Manuel Santiago et Ron Silver (les vendeurs), Mike Cassidy, Vince Deadrick Sr., Richard Drown, Joe Finnegan, Jimmy Medearis et Jeff Ramsey (les sbires de Zolo). **Début tournage** : juillet 1983. **Sortie France** : 4 juillet 1984.

1985

## BACK TO THE FUTURE

(Retour vers le futur)

1 h 56. **Prod.** : Bob Gale et Neil Canton pour Amblin. **Prod. ex.** : Steven Spielberg, Frank Marshall et Kathleen Kennedy. **Dir. prod.** : Dennis E. Jones, Jack Grossberg. **Dist.** : Universal (USA), CIC (France). **Scn.** : Robert Zemeckis, Bob Gale. **Dir. phot.** : Dean Cundey (Standard-Technicolor). **Mon.** : Arthur Schmidt, Harry Keramidis. **Mus.** : Alan Silvestri. **Superv. mus.** : Bones Howe. **Orch.** : James Campbell. **Chan.** : « The Power of Love » et « Back in Time » de Huey Lewis et Chris Hayes par Huey Lewis and The News ; « Heaven is One Step Away » par Eric Clapton ; « Time Bomb Town » par Lindsey Buckingham ; « Mr. Sandman » par The Four Aces ; « Ballad of Davy Crockett » par Fess Parker ; « The Wallflower (Dance with me Henry) » par Etta James ; « Night Train » et « Earth Angel (Will you be Mine) » par Marvin Berry (Harry Waters Jr.) and The Starlighters ; « Johnny B. Goode » par Marty McFly (Michael J. Fox) and The Starlighters. **Son** : William B. Kaplan. **Dir. art.** : Lawrence G. Paull (p.d.). **Déc.** : Todd Hollowell (a.d.). **Déc. plateau** : Hal Gausman (s.d.). **Cos.** : Deborah L. Scott. **Maqu.** : Ken Chase. **Coif.** : Dorothy Byrne. **Access.** : John Zemansky. **Cast.** : Mike Fenton, Jane Feinberg, Judy Taylor. **1<sup>er</sup> ast. réal.** :

David McGiffert. **2<sup>e</sup> ast. réal.** : Pamela Eilerson. **Scri.** : Nancy B. Hansen. **Cam.** : Raymond Stella. **Illust.** : Andrew Probert, Dick Lasley. **Décorat.** : Joseph E. Hubbard, Marjorie Stone McShirley, Cameron Birnie. **Graph.** : Al Gaynor. **Titres** : Nina Saxon. **Réal. eff. spé.** : Industrial Light and Magic. **Sup. eff. spé.** : Kevin Pike. **Chef équ. eff. spé.** : Neil Smith, David Wischnack. **Tech. eff. spé.** : Steve Suits, Kimberley Pike, Sam Adams, Richard Chronister, William Klingler. **Cons. De Lorean** : Ron Cobb. **Sup. constr. De Lorean** : Michael Scheffe. **Réal. 2<sup>e</sup> équ.** : Frank Marshall. **Dir. photo 2<sup>e</sup> équ.** : Raymond Stella. **Coord. cas.** : Walter Scott. **Dresseur** : Robert Weatherwax, Richard Caulkins. **Chor.** : Brad Jeffries. **Int.** : Michael J. Fox (Marty McFly), Christopher Lloyd (« Doc » Emmett Brown), Lea Thompson (Lorraine Baines McFly), Crispin Glover (George McFly), Thomas F. Wilson (Biff Tannen), Claudia Wells (Jennifer Parker), Marc McClure (Dave, le frère aîné de Marty), George DiCenzo (Sam Baines), James Tolkan (Mr. Strickland), Jeffrey Jay Cohen (« Skinhead »), Casey Siemaszko (« 3-D »), Billy Zane (« Match »), Harry Waters Jr. (Marvin Berry), Donald Fullilove (Goldie Wilson), Lisa Freeman (Babs), Cristen Kauffman (Betty), Elsa Raven (la dame qui quête pour la conservation de l'horloge), Will Hare (« Pa » Peabody), Ivy Bethune (« Ma » Peabody), Jason Marin (Sherman, le fils des Peabody), Katherine Britton (la fille des Peabody), Jason Hervey (Milton Baines), Maia Brewton (Sally Baines), Courtney Gains (Dixon), Richard L. Duran (le terroriste), Jeff O'Haco (le terroriste qui conduit), Johnny Green (le premier gamin avec une patinette), Jamie Abbott (le second gamin avec une patinette), Norman Alden (Lou Carruthers), Read Morgan (le policier qui contrôle « Doc »), Sachi Parker (une spectatrice des prouesses de Marty sur skateboard), Robert Krantz (un spectateur des prouesses de Marty), Gary Riley (le jeune homme qui « explique » ce qu'est un skateboard), Karen Petrask (la jeune femme qui l'écoute), Tommy Thomas, Granville « Danny » Young, David Harold Brown et Lloyd L. Tolbert (Les Starlighters, accompagnateurs de Marvin), Paul Hanson, Lee Brownfield et Robert DeLapp (Les Pinheads, le groupe de Marty en 1985), Richard E. Butler, Charlie Croughwell, Loren Janes, Max Kleven, Bernie Pock, Spiro Razatos, Robert Schmelzer, John-Clay Scott, Per Welinder, Bob Yerkes (cascadeurs). **Extraits** : « The Honey-mooners » (série TV CBS). **Remerciements** : Mark Campbell, Tim May, Stephen Semel, Photographic Illustration Company, Groupe IV Scoring Facility. **Recettes** : 150.200.000 dollars **Sortie USA** : 3 juillet 1985. **Sortie France** : 30 octobre 1985.

Établie par A.G.