

P R E M I E R P L A N

JOHN HUSTON





Collectif + Freddy Buache

John Huston

Sommaire

Collectif (1948-56) :

John Huston, 5 — **Report from the Aleutians**, 9 — **The battle of San Pietro**, 10 — **Let there be light**, 12 : par Eugène Archer — **The Maltese Falcon** (Le faucon maltais) : De Dashiell Hammett... (par Nino Frank, 12)... à Humphrey Bogart (par Jacques Demeure, 14) — **In this our life** : in « Cinema », 19 ; par Eugène Archer, 21 — **Across the Pacific** (Griffes jaunes) : par Eugène Archer, 22 ; in « La libre Belgique », 23 — **The treasure of Sierra Madre** (Le trésor de la Sierra Madre) par Jean Desternes, 26 — **Key Largo** par Peter Ericsson, 35 — **We Were strangers** (Les insurgés) par Bernard Chardère, 38 — **Asphalt Jungle** (Quand la ville dort) par Madeleine Vivès, 41 — **The red badge of courage** (La charge victorieuse) par Jacques Doniol-Valcroze, 53 ; par Georges Sadoul, 59 — **African Queen** (la Reine africaine) par Jacques Demeure et Michel Subiela, 65 — **Moulin Rouge** (interview id.), 88 — **Beat the devil** (Plus fort que le diable) par Bernard Chardère, 92.

par Freddy Buache :

Moby Dick, 96 — **Heaven knows, Mr Allison** (Dieu seul le sait), 100 — **The barbarian and the geisha** (Le Barbare et la geisha), 104 — **Roots of heaven** (Les racines du ciel), 106 — **The unforgiven** (Le vent de la plaine), 108 — **The Misfits** (Les désaxés), 111 — **Freud** (Passions secrètes), 118 — **The list of Adrian Messenger** (Le dernier de la liste), 121 — **Night of Iguana** (La nuit de l'iguane), 122 — **La Bible**, 125.

Filmographie, 126 — Bibliographie, 129.

En 1949, Marilyn Monroë répétait avec Louis Calhern sa scène de **Asphalt Jungle**.

à Marilyn Monroë
à Humphrey Bogart
Louis Calhern
Errol Flynn
Clark Gable
John Garfield
Sidney Greenstreet
Walter Huston
Same Jaffe
Peter Lorre

Ce nouveau numéro de **Premier Plan** sur John Huston — après l'essai de Jean-Claude Allais qui constitua notre n° 6 — est composé, depuis **Moby Dick**, par des comptes rendus d'actualité revus pour la présente publication par leur auteur Freddy Buache.

Pour les films de John Huston d'avant 1956, il nous a paru intéressant de reproduire des articles d'époque, marquant tels quels l'accueil fait à Huston dans les années 50 ; leur perspicacité (Desternes, Demeure), leur naïveté (Doniol-Valcroze), leur parti pris (Sadoul), leur enthousiasme juvénile pour la psychologie (Madeleine Vivès) ou l'humour (Bernard Chardère) restent typiques

Il s'agit donc, comme dans les précédents numéros de **Premier Plan** consacrés à Jean Vigo ou à Jean Renoir, d'un essai critique historique (histoire et critique de la critique) en même temps que d'une révision générale de l'œuvre de John Huston jusqu'en 1966.

Plusieurs citations de Huston reproduites ici viennent du n° 70 de **Positif** ; nous remercions d'ailleurs la revue **Positif** pour l'aide irremplaçable qu'elle nous a apportée.





John Huston

Ma vraie, ma grande chance fut d'être le fils de Walter Huston, l'acteur, et de Rhea Gore, l'écrivain. C'est grâce à eux que j'ai, très tôt, mené une vie errante et aiguisé ma curiosité des hommes et des choses. Je voulais devenir un grand humaniste. Assez paradoxalement, après un séjour en sanatorium, j'optai pour la boxe et devins champion poids mouche. Puis la peinture (abstraite) me captura. J'eus ensuite une lubie : devenir chanteur d'opéra. Quand l'armée mexicaine m'offrit un poste de moniteur dans un de ses régiments de cavalerie, j'acceptai. Mais ce fut le voyage que je fis en France avec ma mère en 1926 (j'avais vingt ans) qui changea le cours de ma vie. Je voyais la France par les yeux de Maupassant et Simenon, et fus conquis par la littérature. Je devins journaliste : le plus mauvais journaliste du monde. Je crois que personne n'a été renvoyé d'un journal aussi souvent que moi ! Et parce que mon père était acteur, j'écrivis plusieurs scénarios — dont personne ne voulut...

John Huston est né en 1906 dans le Missouri, à Nevada, ville qui, du moins l'assure-t-il, avait été jadis gagnée au poker par son grand-père... Son père, l'acteur Walter Huston, abandonna un temps le théâtre pour le métier d'ingénieur, et les Huston firent alors un bref séjour à Saint-Louis et à Weatherford (Texas) où se trouvaient des centrales électriques. En 1909 Walter Huston revint à la scène et parcourut les Etats de l'Ouest avec sa famille jusqu'en 1913, date où les parents divorcèrent. Le garçon vécut tantôt avec son père, tantôt avec sa mère. En 1918, il s'engagea dans une école militaire de Californie. Encore adolescent, il réussit assez bien dans la boxe, catégorie légers, et ne perdit que 2 combats sur 25.

En 1925, à 19 ans, John Huston était à New York, où son père venait de remporter son plus grand succès au théâtre dans la création à Greenwich Village du DESIR SOUS LES ORMES. Aidé par les amis de son père, John commença une brève carrière théâtrale

comme jeune premier dans la pièce de Sherwood Anderson TRIUMPH OF THE EGG et dans celle de Hatcher Hughes RUIST', toutes deux présentées « off Broadway ». Dans la pièce de Hughes, qui succéda à HELL BENT FER HEAVEN (Prix Pulitzer) Huston joua le rôle d'un jeune homme riche qui, alors qu'il est en route pour Palm Beach, s'arrête dans une communauté montagnarde du genre ROUTE AU TABAC. Consterné par la pauvreté et les superstitions des gens, il essaie d'améliorer leurs conditions de vie, mais après qu'un léger flirt avec une belle du cru a été mal compris, il est chassé de la ville. Cette pièce étant un échec, Huston abandonna ses ambitions théâtrales et s'engagea dans la cavalerie mexicaine.

Après sa libération, à 21 ans, il commença à écrire des nouvelles sur les chevaux et les boxeurs, dans un style viril et châtié. Grâce à l'influence de Ring Lardner, ami de son père, il put attirer l'attention de H. L. Mencken, et plusieurs de ses récits furent publiés dans le American Mercury. En 1929, une pièce populaire de lui FRANKIE AND JOHNNIE, écrite en style « poétique » mais non versifiée, fut représentée avec les marionnettes de Ruth Squires, sur une musique de Sam Jaffe. La pièce fut publiée l'année suivante, et Samuel Goldwyn engagea Huston comme scénariste.

En fait, Huston ne travailla pas pour Goldwyn, mais fit ses premiers travaux pour l'écran chez Universal, collaborant au scénario de **A House Divided** de William Wyler, avec Walter Huston dans le rôle principal, et à deux films à petits budgets : **Murder in the Rue Morgue**, une histoire d'horreur vaguement inspirée de Poë (réalisée par Robert Florey 1932) et **Law and Order**, un western de E. Cahn.

Huston quitta Universal en 1932 pour aller en Angleterre, théoriquement comme scénariste pour Gaumont-British. Pendant plusieurs années il erra entre l'Europe et l'Amérique, « étudiant l'art » à Paris, jouant dans **Abe Lincoln in Illinois**, éditant un éphémère magazine

illustré, le « Mid-Week Pictorial », menant à Londres « une vie de bâton de chaise ». Pendant cette période il écrivit sans succès deux pièces : SHADOWS PURSUING, d'après ABOVE THE DARK TUMULT de Hugh Walpole et STORM CHILD, en collaboration avec N. F. Morris Jr. En 1938, il réapparut à Hollywood comme scénariste pour Warner Brothers, prêt cette fois, à 32 ans, à commencer sérieusement sa carrière.

(...) Huston eut la chance d'être employé par Warner Brothers, studio qui s'était acquis la considération de la critique pour une série de films de gangsters incisifs avec des thèmes sociaux, et pour des drames biographiques sérieux, souvent interprétés par Paul Muni.

Les premiers travaux confiés à Huston furent des adaptations assez conventionnelles de pièces de théâtre. **The Amazing Dr. Clitterhouse**, écrit avec John Wexley, fut un mélodrame habile au sujet d'un docteur mondain, Edward G. Robinson, fasciné à tel point par l'investigation criminelle qu'il devient voleur de bijoux pour expérimenter ses théories. Le scénario rehausse le comique inhérent à la situation, bien que sa qualité soit quelque peu amoindrie par une réalisation maladroite de Anatole Litvak. Dans **Jezabel**, au contraire, ce fut la direction de William Wyler (qui en 1938 était l'un des techniciens les plus accomplis de Hollywood) qui fit le succès d'un scénario bien mince, présentant Bette Davis comme une Scarlett O'Hara d'avant-guerre, dans une imitation anticipée de **Autant en Emporte le Vent**.

Huston travailla sur un sujet plus hardi avec le drame biographique **Juarez**, où Paul Muni tenait le rôle principal, tandis que Bette Davis incarnait l'impératrice Charlotte, John Garfield Porfirio Diaz et Brian Aherne un sympathique Maximilien. Il fit suivre ce scénario de deux autres biographies : **Dr. Ehrlich's Magic Bullett** de William Dieterle encore, dans laquelle un Edward G. Robinson barbu découvre un remède contre la syphilis, et **Sergent York** de Howard Hawks, biographie d'un héros de la

première guerre mondiale qui servit, avec efficacité, à la propagande pour le recrutement en 1941.

La même année Huston collabora avec Howard Koch à une pièce, **In Time to Come**, qui montre de façon dramatique l'échec de la Société des Nations à travers une analyse sérieuse de la vie de Woodrow Wilson. Le scénario le plus intéressant de Huston pendant cette période fut le mélodrame de gangsters **High Sierra**, écrit avec W. R. Burnett dont le **Asphalt Jungle** deviendra plus tard l'un des films les plus remarquables de Huston. Ce film très adroitement réalisé par Raoul Walsh donna à Humphrey Bogart l'un de ses meilleurs rôles : celui du « dernier gangster » qui trouve une fin spectaculaire dans une fusillade avec la police sur la crête d'une montagne isolée. Ce fut surtout grâce au succès de ce scénario que John Huston réussit à persuader le producteur Henry Blake de lui permettre de réaliser sa propre adaptation du **Faucon Maltais**.

-
- Pourquoi avez-vous joué dans LE CARDINAL ?
 — A cause d'un tailleur romain. Je me promenais un jour dans une petite rue de Rome... j'aperçois dans une vitrine une robe de cardinal... c'était un tailleur pour ecclésiastiques...
 — La robe vous a plu ?
 — C'est surtout qu'elle était à ma taille... Les vêtements civils, profanes, sont rarement à ma taille. Cette robe l'était.
 — Vous l'avez achetée ?
 — Forcément.
 — Et... vous la portez ?
 — Pourquoi pas ?... En Irlande, il y a pas loin de chez moi une petite ville qui s'appelle Maynooth, qui est pleine de séminaristes... Je mets ma robe, et je parcours lentement la grand'rue.
 — Par provocation ?
 — Non. Juste pour voir... Un soir le téléphone sonne. On me demandait de New-York. C'était Preminger. Il me dit : « Voudrais-tu jouer dans un film ? ». Je lui réponds : « Certainement pas ! Pour rien au monde ! Moi, jouer dans un film, quelle idée stupide ! » Un film de qui ? Il me dit : « Un film de moi ! » Je lui réponds : « Encore moins ! » Il me dit : « N'en parlons plus, mais c'est dommage, j'avais pour toi un joli rôle. » Je lui réponds : « Quel rôle ? » « Un rôle de cardinal ! » « J'accepte » je lui dis. « Mais tu disais... « J'accepte » !
 — Pourquoi avez-vous accepté ?
 — Uniquement à cause de la robe.

REPORT FROM THE ALEUTIANS - 1943

Il n'y a qu'un seul écrivain qui, aujourd'hui, en Amérique, soit à la hauteur d'Hemingway : c'est Faulkner. Les écrivains de la dernière génération se révèlent avec un livre ou deux, mais ils ne tiennent pas, et n'ont aucune importance particulière. Au théâtre, ça va un peu mieux, il y a au moins un Tennessee Williams. Je ne sais pas, peut-être est-ce parce que je vieillis, mais je trouve que la génération passée a eu un « poids » que la génération actuelle ne s'imagine même pas. Pensez à Dreiser, à Lewis, à Lardner, à O'Neill. Où trouvez-vous aujourd'hui des écrivains, sinon de leur classe, du moins qui ne leur soient pas trop inférieurs ? Mais il y a Faulkner, et ça suffit.

Report from the Aleutians fut filmé en Technicolor pour le Service des Transmissions de l'Armée pendant l'automne et l'hiver de 1942. Employant le style concis de ses films hollywoodiens, Huston obtint un bon résultat sur un sujet difficile : l'un des secteurs les moins connus de la guerre, l'atoll des Aléoutiennes où les Américains lancèrent des attaques sur Kista et Attu. La plus grande partie du film fut tournée sur l'île déserte d'Adak, où un bas-fond découvert à marée basse fut transformé en piste d'envol pour les avions américains.

En soulignant les conditions atmosphériques comme une force antagoniste, la caméra enregistre les efforts des hommes pour décharger les bateaux et transporter l'équipement à travers les espaces inaccessibles aux véhicules. Une fois que le camp est installé, le film devient impressionniste, avec des vues sur des groupes de tentes sur des champs de glace, la fumée qui s'élève en spirales avant d'être couchée horizontalement par le vent incessant, les bulldozers qui se frayent un passage dans la glace mouillée, les Libérateurs américains décollant de pistes couvertes d'eau pour des missions sur l'île de Kiska fortement défendue, l'effet meurtrier de la Flak et des obus anti-aériens qui explosaient silencieusement en petits flocons noirs montant du sol.

Report from the Aleutians est comme un fragment de documentaire préluant au film suivant.

THE BATTLE OF SAN PIETRO - 1944

C'était l'époque des labours. Il y avait partout des mines. Les paysans le savaient, mais il continuaient leur travail, et chaque jour il en sautait deux ou trois. C'était le temps des labours et rien ne les aurait arrêtés. Le respect qui est né alors en moi pour les Italiens ne périra jamais.

The battle of San Pietro est peut-être le meilleur film sur la Deuxième Guerre Mondiale. San Pietro est une petite ville de montagne en Italie, entourée de sommets fortifiés par les Allemands. Le film débute par un préambule du général Mark Clark décrivant la campagne d'Italie et, à partir d'une carte du territoire, il enchaîne en fondu sur une série de vues aériennes correspondantes des positions américaines. Huston s'efforce dans ce film de symboliser la nature de la guerre en illustrant une seule bataille contre une position imprenable.

Dans une séquence inoubliable, les troupes américaines attaquent sous un feu si nourri qu'il devient littéralement un mur de feu. Une séquence ultérieure raconte d'une façon dramatique la tentative des tanks américains qui essaient résolument de monter un sentier tortueux : aucun n'arrivera au sommet. Le film raconte ces incidents avec un sentiment respectueux et comme craintif à l'égard des soldats qui luttent avec une persévérance opiniâtre contre des difficultés rendant leurs efforts inutiles. L'hiver approchant, les Américains s'enterrent et l'action devient une série de mouvements de patrouilles contre les positions allemandes. Comme la caméra filme de près le visage des soldats qui montent à l'attaque — une longue file de visages de soldats silen-

cieux, jeunes et beaux — humanisé un instant sur l'écran, tandis que le narrateur commente simplement : « Aucun de ces hommes n'est jamais revenu ». Le film s'achève quand l'un des pics est finalement conquis et que les Allemands se retirent. Dans sa conclusion dépouillée, les soldats américains épuisés entrent dans la ville de San Pietro en ruines, pendant que les habitants italiens émergent de leurs trous, trop abattus par la guerre pour en saluer la fin, même par une joie feinte.

L'effet est poignant et ironique, sans nul chant de triomphe que l'on attend de la victoire. Ce propos accablant contre la guerre est encore renforcé par le procédé du film. La photographie crue et grise saisit la pauvreté et la laideur du milieu sans négliger la beauté élémentaire rigide de la montagne. Le récit est sobre et retenu, évitant le ton d'un éditorial, mais sincère dans son admiration pour le courage des soldats, complet dans sa description de la vie militaire, et faisant preuve de compréhension de la psychologie de l'homme sous les drapeaux. Le film dans son ensemble a un sentiment d'urgence qui s'impose, avec les Allemands comme ennemis invisibles et formidables dans la sécurité de leurs positions. Dans son résultat final, **The battle of San Pietro** est l'une des plus solennelles protestations contre la guerre que l'écran ait jamais décrite : il est étrange que ce film soit apparu sous les auspices du Département de la guerre en 1944 !

LET THERE BE LIGHT - 1945

J'ai assisté pendant le tournage à des scènes qui m'ont bouleversé. Je ne savais pas encore grand'chose de la psychanalyse ; du moins, je ne m'y intéressais pas très spécialement. Mais, à partir de là, j'ai eu comme la révélation de l'inconscient. J'ai fait des expériences sur l'hypnose et déjà, à cette date, je savais qu'un jour je ferais un film sur Sigmund Freud.

Comme exemple de maîtrise dans la technique du documentaire, **The battle of San Pietro** n'a été égalé que par le dernier film de guerre de Huston **Let there be light**, étude de la thérapie mentale dans le programme de l'armée pour la réhabilitation des anciens soldats psycho-neurotiques. Huston emmena sa caméra dans les hôpitaux de l'armée et étudia sans vergogne les visages mêmes des malades, enregistrant des faits vécus par des soldats, dans une description franche de certains effets de la guerre. Le film est à la fois plein de pitié et d'une sincérité absolue : on le considère généralement comme un chef-d'œuvre du genre documentaire. Le Département de la Guerre estima que le film n'était pas à soumettre, en 1945, à l'appréciation du public et le retira de la circulation.

Eugène Archer
Filmculture n° 19
 1959

THE MALTESE FALCON - 1941

Ce que je voulais, c'était mettre en scène. J'avais même fait inscrire cette clause dans mon contrat de scénariste, mais on ne tenait pas tellement à me laisser réaliser un film. On me le permit, devant mon insistance, pour LE FAUCON MALTAIS dont j'avais écrit l'adaptation et les dialogues et dessiné chaque plan sur le papier. Je fis engager Bogart dont la popularité déclina, mais que je considérais comme un des plus grands. Ce film le relança.

DE DASHIELL HAMMETT...

Je ne ferai pas à mon lecteur l'injure de lui apprendre qui est Dashiell Hammett. Détective privé devenu écrivain, les quelques livres (romans ou contes) qu'il a publiés avant qu'Hollywood s'attache ses services ont suffi à imposer sa maîtrise ; s'il n'a pas la qualité littéraire de Faulkner, de Dos Passos ou de Caldwell,

la valeur sociale d'Hemingway ou de Steinbeck, son nom n'est point indigne d'être cité auprès de ceux-là, car son influence a été et demeure profonde. Au roman policier, qui était un aimable succédané des mots croisés, avec crime initial, périple à travers les suspects, et découverte de l'assassin au dernier chapitre, il a substitué le roman d'aventures criminelles, d'un caractère documentaire stupéfiant, et où il s'agit surtout, pour le lecteur, d'essayer de comprendre ce qui se passe, car l'auteur montre ses personnages en action, mais ne se préoccupe pas le moins du monde d'expliquer ce qu'ils savent et leurs intentions. Aussi a-t-on fait, en France comme en Amérique, un grand succès à des ouvrages prodigieusement excitants tels que **l'Introuvable**, **La clé de verre** ou **Le Faucon Maltais**.

Ce dernier roman avait déjà été porté à l'écran, il y a quelques années. C'est l'histoire d'objets précieux que des personnages énigmatiques convoitent, avec l'aide réticente d'un détective privé, non moins énigmatique. Cette nouvelle version réalisée par John Huston se ressent de l'économie de moyens particulière à la maison de production dont elle émane : l'appareil et les personnages bougent le moins possible, l'action est réduite à l'essentiel, tout se passe en conversations agitées dans un nombre limité de décors. La seule audace technique a consisté à enregistrer l'image de Sydney Greenstreet — son ventre monumental, son étrange chaîne de montre — sous un angle inhabituel.

Ainsi l'avantage reste au dialogue. Or le dialogue n'est pas ce qu'il y a de plus convaincant chez Hammett. Mais cet avantage donné au dialogue permet, par une certaine transfiguration, de donner une idée du style de l'auteur.

A la réflexion, l'ensemble compose une histoire à dormir debout, parfaitement invraisemblable et composée à la diable : je serais incapable de la résumer. Mais, encore une fois, cette inconstance n'apparaît qu'à la

réflexion. Pendant la projection (ou la lecture), je défie quiconque de ne pas subir l'emprise du récit, de ne pas lui reconnaître un caractère d'invraisemblable vérité.

Ce film illustre les trois thèmes essentiels de Dashiell Hammett ; ce qu'est le métier de détective privé aux Etats-Unis, en marge de la loi et en marge du crime ; une brutalité foncière, à base de whiskies, de passages à tabac, de vomissements et d'érotisme hâtif (que l'écran a atténué, bien entendu), qui n'exclut pas la parfaite aménité des rapports, enfin, certaine misogynie résolue, qui s'exprime et par la peinture sans indulgence des personnages féminins, et par le caractère cornélien et impitoyable de l'épilogue.

Nino Frank
L'Ecran Français
7 juin 1945

... A HUMPHREY BOGART

Le **Faucon Maltais** était le premier film qu'Humphrey Bogart interprétait sous la direction de John Huston. Celui-ci allait l'employer trois fois encore, et effectuer ainsi — avec et sans préméditation tout ensemble — la plus étonnante opération que l'on ait sans doute fait subir à un mythe, depuis que le star-system régit le cinéma. Destruction et parodie ne sont que brouilleries comparées à cette utilisation. Bogart incarne, sous sa forme mythique, la violence, le combat. L'œuvre de Huston est avant tout représentation de l'action, de la lutte. Il se sert du prestige du mythe, exploite le talent et le type de l'acteur, fait vraisemblablement état de sa valeur commerciale auprès des producteurs. Et il semble écrire pour le comédien, puisqu'il le laisse jouer librement. Mais, par une série de modifications, de retouches en apparence secondaires, qui portent sur le sujet, le caractère et les actes du personnage, plus que sur le jeu, il l'emploie à des fins strictement personnelles.

Le Croquemitaine est encore à naître, et notre réalisateur lui donne son premier grand rôle. Voici **Le Faucon Maltais**, voici Sam Spade qui attend dans son bureau de détective privé, et la grande aventure se présente à lui : femme, argent, gangsters, rien ne manque. Huston semble apporter sa pierre pour l'édification du mythe. Mais il suit fidèlement un roman de Dashiell Hammett ; celui-ci est tout à la fois le père du roman noir américain, ancêtre du film du même nom, et l'auteur d'une œuvre « personnelle », à la différence des Chandler and Co. ; Huston retient la leçon. Aussi Bogart, le violent, l'agité passe-t-il les trois-quarts de son temps, non à attendre ou à cogner, mais à contempler, à chercher à comprendre. Il est fasciné par ces rapaces qui gravitent autour de lui, et surtout par cette femme. Qui est-elle, garce, ingénue, innocente traquée ou amante passionnée ? Quand joue-t-elle ? Quand est-elle sincère ? Bogart ne peut le découvrir car il est privé de sa bientôt célèbre lucidité, et abusé comme les autres, par la statuette sans valeur. Le mythe s'édifie à peine et Huston le refuse par l'échec de ce héros qui s'accoutumera, avec d'autres, au triomphe. Cet échec, ce dérisoire, quel sens ont-ils ? Ils marquent le rejet du Croquemitaine, le goût des hommes ; ils sont l'unique moyen de les atteindre au travers d'une mythologie. Spade lui-même nous reste inconnu. Pourquoi livre-t-il la femme qu'il aime ? Ultime lâcheté d'un homme prisonnier de sa peur, ou sens d'une certaine fidélité, souci de rendre justice à cet associé qu'il n'appréciait guère, mais qui fut tué à sa place ? L'ambiguïté du personnage n'est jamais que le signe de son humanité.

Après les méchants, les doux. Le couple Mary Astor-Humphrey Bogart se reforme. Lui enquête toujours, mais il est cette fois complètement perdu dans une affaire d'espionnage, poursuivant et poursuivi. **Les Griffes Jaunes** sont partout, devant, derrière. Le mythe se porte bien, semble-t-il. Et voici une leçon de judo, entre autres,

qui a tout d'une bonne blague ; Bogart reste pantelant d'admiration devant un petit japonais à lunettes. Bon bougre, Huston lui permet finalement de s'en sortir, avec sa dulcinée. Il veut bien jouer le jeu, faire aussi son « Bogart », mais cligne de l'œil, donne un coup de patte, jusque dans cette œuvre, la moins réussie sans doute que nous connaissions de lui.

Et quatre ans plus tard, il donnera de notre homme une image fort peu reluisante. Le premier, il perçoit cette déchéance du héros qui ira de **Tokyo Joe** au **Violent**. Il burine ses traits, en fait un clochard pitoyable et crasseux, et le lance à la recherche du **Trésor de la Sierra Madre**. Et Dobbs-Bogart, le bagarreur, le criminel par deux fois incapable de conduire à bien un meurtre, est tué sans pouvoir se défendre. Le rapace, qui a vécu sous le signe de l'or — pièces données au mendiant, billet de loterie gagnant, poudre jalousement pesée — est abattu pour ses bottes, et le vent dispersera son butin. Le mâle fort en gueule ne peut qu'interdire à ses compagnons de parler femmes. Et cette coupe de cheveux sous le ventilateur, ces bandits trop menaçants et sans astuce, cet éclat de rire final sont là pour nous apprendre que Dobbs n'était qu'un pauvre type qui a raté son affaire, que nous avons été les témoins d'une mort « sans importance », comme la vôtre et la mienne. Cette dérélition permet à Huston de faire de Bogart un personnage tragique ; le mythe s'y opposait jusqu'alors ; mais ici, la fronde cède la place aux événements extérieurs, disparaît devant la violence des passions qui possèdent l'homme tout entier. Qui parlait de Croquemitaine ?

Le Croquemitaine, Huston va nous le montrer : Rocco-**Robinson** vient ricaner en gros plan dans **Key Largo**, tandis que Lauren Bacall se transforme en héroïne pure, pour soigner son père malade. L'auteur se moquerait-il de ses personnages ? Pas pour longtemps, car la fille se révolte et apparaît un nouveau Bogart, le Bogart de

la peur, paralysé par elle. Il n'a plus rien maintenant du rapace, et semble annoncer par son ignorance de l'argent le Charlie Allnutt d'**African Queen**. Et qu'importe ces gangsters outrageusement gangsters, les sonder, ce sera l'affaire d'**Asphalt jungle**. Ici, la première place est pour celui qui vainc la peur, pour l'honnête homme Bogart. Qu'au terme de son aventure il meure est encore refus du héros, et le sourire qui naît alors sur ses lèvres va devenir éclat de rire et chanson dans **African Queen**.

Alors disparaît définitivement la trouille — je ne dis pas l'angoisse, mais la peur intense qu'avaient de perdre la vie Sam Spade et Dobbs. **African Queen**, victoire sur la mort, est le terme provisoire des aventures qu'attribue Huston à Bogart. Le voici, grossier, vulgaire, affublé de caleçons longs, qui s'embarque dans une invraisemblable entreprise. Il épuise enfin, dans l'effort interminable du passage des marais et les secousses physiques, saut des rapides attaque des moustiques fusillade allemande, arrêts de la chaudière, sa soif d'action. Allnutt se jette à corps perdu dans l'absurde, dans le moment présent et se libère. D'abord effrayé, puis subjugué par Rosie, il fait éclater sa violence, découvre avec une partenaire inattendue pour lui, l'amour. — cette autre chose physique — la beauté du monde et le rire. Ce rire le rajeunit et nous révèle qu'il est au moins un avatar de Bogart qui garde quelque trait d'enfance ou de jeunesse. Charlie embrasse cet univers absurde, jusqu'à accepter, par-delà cette liberté enfin découverte, sa propre mort au fond du bateau comme un phénomène extérieur, indifférent, bien mieux encore que l'homme de **Key-Largo**. Seule cette prise de conscience de l'absurde a permis à Bogart d'apaiser sa soif d'action et de contemplation. Et la scène du mariage est là pour nous apprendre que parodie et humour sont d'abord pour Huston les moyens de mettre en lumière cet absurde et de le faire dépasser ou assumer par son personnage. Cet individu, il lui est enfin permis d'échapper à la mort :

l'épange de l'Africain Queen heurte la canonnière allemande. Charlie Allnutt entonne la chanson de Pimlico aux lieu et place du God Save The King.

Bogart, qui dédaigna longtemps, paraît-il, l'Oscar, vient de se le voir décerner pour cette dernière interprétation. Rarement la statuette fut aussi bien attribuée : tandis que la fabrication en grande série aboutit au **Pilote du Diable** et au **Violent**, John Huston nous donne une œuvre maîtresse ; le Croquemitaine se meurt, mais ce réalisateur nous rend un grand comédien, Humphrey Bogart. Ce n'est pas à une destruction ou à une parodie, mais à un subtil « à la manière de... », à un véritable détournement de mythe que nous assistons. Crimes que ne peuvent déceler les machines nommées Box-Office et Office Hays, l'humanisation du héros, pire, la substitution à ce mythe d'un individu entretenant une certaine ressemblance avec le commun des mortels, voilà le résultat de la rencontre Bogart-Huston. Humour, échec ne sont que les moyens d'y parvenir, et non quelque savant exercice intellectuel. Car s'il existe une œuvre, un style « Hustonien », ils procèdent, bien plus que d'une réflexion esthétique, d'une intuition morale. Celle-ci conduit John Huston à un constant détournement de la mythologie et des genres du cinéma américain : films policiers, de gangsters, films d'aventure. Un coup de pouce donné à l'intrigue, à son dénouement, puisqu'il s'agit toujours d'« adaptations », aux caractères des héros, à la personnalité d'un Bogart permet à John Huston d'échapper à l'emprise d'Hollywood.

Jacques Demeure
Positif n° 3
Août 1952

IN THIS OUR LIFE - 1942

C'est une grosse production Warner de type féminin, avec une grosse distribution, de style William Wyler... Le film, qui est un mélo sentimental, n'a qu'un seul intérêt : il présentait pour la

première fois dans un film américain un personnage de noir qui ne soit pas un cliché ; joué par Ernest Anderson, il parlait un anglais parfait, et devenait le personnage le plus sympathique du film, en opposition à celui, foncièrement raciste, que joua Bette Davis.

John Huston se considère ouvertement comme le disciple spirituel de William Wyler : un film comme **In this our life** (1942) témoigne de façon éloquente de cette filiation esthétique. Huston l'a dirigé en 1942, à ses débuts. L'année précédente, avec **Le Faucon Maltais**, il avait déjà prouvé cependant qu'il savait appliquer au mécanisme du cinéma policier une technique narrative très habile et des intentions psychologiques hors du commun. Avec **In this our life** Huston a eu plus d'ambition : il a voulu peindre une famille et en particulier un caractère difficile, perfide, effronté, un rôle pour Bette Davis, semblable à tant d'autres interprétés par cette grande tragédienne, qui sait passer avec tant d'aisance du sublime du sacrifice au comble de la méchanceté.

Or le caractère de la protagoniste de **In this our life** rappelle à l'évidence certains personnages des œuvres de Wyler, de celles que l'on peut considérer comme les meilleures : **Jezabel**, **Little Foxes**. Mais le rapport de Huston à Wyler n'est pas seulement un rapport de contenu : on trouve chez le premier des solutions formelles qui dérivent nettement des leçons du metteur en scène alsacien. Que l'on pense à l'emploi de la profondeur du champ pour accroître l'intensité dramatique, qui amènerait aussi à évoquer Orson Welles... Il est significatif que **Citizen Kane** et **Little Foxes**, les deux œuvres où le « panfocus » est employé de la façon la plus explicite, datent l'une et l'autre de 1941.

A un an de distance, Huston démontrait ouvertement qu'il avait tenu compte des ferments de nouveauté contenus dans ces œuvres. D'ailleurs, toute l'atmosphère familiale de **In this our life** nous fait souvenir à plusieurs reprises de celle des **Little Foxes** : ici aussi,

nous trouvons celui qui exploite et celui qui subit. Le climat lui-même, créé par le décor si typiquement américain, est sudiste (la pièce avec l'escalier qui conduit aux étages supérieurs menant à la chambre à coucher), et ce climat est commun aux deux œuvres.

Pourtant, une différence de niveau est sensible. Il faut noter tout d'abord que Huston ne disposait pas d'un texte comparable à celui de Lilian Hellman, si tendre dans sa dureté. Ici, le scénario est souvent discutable, invraisemblable même. Ainsi au début : le père de la protagoniste est chassé, par un beau-frère accapareur et rapace, d'une maison de commerce dont il était directeur associé. Le metteur en scène s'attarde dans une description complaisante de ce déclin d'un homme ; nous attendons des éclaircissements, mais ce filon narratif est brusquement abandonné. Dans *In this our life*, les transitions temporelles sont souvent arbitraires et bâclées, signe que le scénario a été insuffisamment élaboré.

Très intéressant au contraire est l'épisode du nègre que l'on va juger à tort pour homicide, sur le faux témoignage d'une blanche, et que personne n'ose défendre, sauf un avocat progressiste que les bien-pensants tiennent pour un dangereux révolutionnaire. L'allusion au problème est hâtive, mais elle témoigne au moins de cette ouverture sur les questions sociales qui chez Huston se précisera au fil des années. D'ailleurs, la façon de poser les problèmes dans cette œuvre est nettement polémique à l'égard de la classe capitaliste du Sud.

L'interprétation est bonne, comme c'est presque toujours le cas dans les films américains. Celle de Bette Davis est bien entendu remarquable : certains premiers plans possédant notamment une charge émotive d'une rare intensité. Pourtant, malgré de louables efforts, le personnage finit par laisser apparaître qu'il est tissé, pourrait-on dire, dans une trame de seconde qualité.

Interim (dir. G. Aristarco) *Cinéma* n° 43 Juillet 1950

In this our life voudrait être une critique de la société. Le roman d'Ellen Glasgow (Prix Pulitzer) sur la décadence d'une famille du Sud dominée par une jeune fille rapace, donne quelques aperçus sur l'influence des traditions sociales démodées de l'aristocratie sudiste, mais son adaptation à l'écran, les implications plus subtiles du thème sont subordonnées à une intrigue mélodramatique assez conventionnelle. La plus grande partie du film traite des aventures romanesques de deux sœurs très riches caractérisées de la manière habituelle : Roy, la fille plus âgée et suffisante, dont la sensibilité naturelle lui permet de tenir tête à un entourage changeant, et Stanley, la jeune sœur plus belle qui ajoute une névrose moderne à son tempérament à la Scarlett O'Hara. Bien que Olivia de Havilland joue d'une manière désinvolte, qui donne une qualité exceptionnelle à son rôle stéréotypé de sœur gentille, et que Bette Davis esquisse son rôle de bravoure avec son intensité habituelle, les deux actrices sont vraiment mises à l'épreuve par l'intrigue peu vraisemblable, qui exige de Miss Davis de s'enfuir avec l'amoureux sentimental de sa sœur, Dennis Morgan, et puis de revenir, après le suicide inévitable de celui-ci pour essayer de reconquérir son premier fiancé, George Brent, lequel en son absence s'est tourné vers Miss de Havilland. C'est seulement dans la dernière partie du film, lorsque Miss Davis tue un piéton avec sa voiture et prend la fuite, — l'accident est imputé à un jeune noir ambitieux — que le scénario s'accorde avec le thème réel, qui trouve une conclusion inadéquate d'ailleurs, lorsque Miss Davis paye sa faute dans un autre accident de voiture.

L'intérêt du film réside moins dans l'action centrale que dans les implications détaillées d'un climat social en mutation. L'interprétation intelligente de Charles Coburn dans le rôle du patriarche de la famille dont l'indulgence à l'égard de la fille têtue est finalement tempérée par son refus d'accepter les responsabilités

qu'entraînent ses actions, crée un fond pour le drame qui réussit à expliquer bien des raisons d'agir des protagonistes. La façon de traiter les nègres, sans hauteur, est particulièrement persuasive. Le garçon qui est accusé d'assassinat, Ernest Anderson, est présenté comme un étudiant en droit plein d'avenir, en conflit avec sa mère parce qu'elle s'oppose à son désir de s'élever au-dessus de sa classe. Cette description bien sentie du milieu, donne au film une qualité beaucoup plus personnelle que l'intrigue ne le laisserait à penser.

ACROSS THE PACIFIC - 1943

Bogie est tout de suite devenu un ami, alors qu'il était de caractère assez difficile. Nous nous amusions beaucoup ensemble. En 1943, quand je reçus sur le plateau des GRIFFES JAUNES un coup de fil m'informant que j'étais convoqué par l'armée sans délai, nous imaginâmes de faire une farce à Vincent Sherman, qui devait me remplacer. Il restait un seul jour de tournage. Alors pour mon dernier jour, j'ai filmé une scène montrant Bogie prisonnier des Japonais et cerné de tous côtés par les gardes. Nous voulions savoir comment il ferait pour le sortir de là...

L'échec relatif de *In this our life* poussa Huston à reprendre la formule plus heureuse de *The Maltese Falcon* dans son troisième film, *Across the Pacific*. Se servant comme sujet, d'une intrigue d'espionnage de guerre, médiocre, Huston s'attache à cacher le thème au public durant la plus grande partie du film. Le don que Huston possède pour les détails d'atmosphère, se révèle encore dans la façon de traiter le départ d'un bateau dans le brouillard : le montage, avec les cordes qui se tendent, le grondement des machines et le bateau qui serpente lentement devant les docks, fait de la scène un tableau saisissant. Les embruns qui jaillissent régulièrement sur le pont, les révolutions d'un ventilateur de plafond qui vous hypnotisent, le tintement des morceaux

de glace dans un verre, créant une atmosphère de chaleur, s'unissent pour placer les spectateurs dans un monde de sensations physiques.

Le drame est centré sur le trio d'acteurs qui réhaussèrent *Le Faucon Maltais*, avec Humphrey Bogart dans le rôle d'un officier de l'armée américaine, qui a été cassé et qui de toute évidence n'a plus d'illusions sur la démocratie ; Sydney Greenstreet, dans le rôle d'un espion courtois pour le compte des Japonais, et Marie Astor, dans le rôle d'une femme mystérieuse et sophistiquée — et qui cette fois apparaît comme un personnage irréprochable, au grand dépit des spectateurs. Les rapports bien calculés entre ces personnages dominent le film, et Huston les renforce en amenant la caméra tout près du visage des acteurs sur lesquels un imperceptible battement de paupières ou un léger frémissement des lèvres, donnent une intensité soudaine à la tension qui règne dans ce conflit intellectuel inattendu. Après un long développement plein de suspense à bord du bateau, comme les relations sont graduellement clarifiées et atteignent un point culminant, le vrai dénouement (une tentative japonaise de faire sauter le canal de Panama, déjouée par le héros et l'héroïne abandonnant leurs poses calculées de cynisme blasé) réduit l'œuvre, d'une façon décevante, à un niveau de film comique. Bien que la conclusion absurde gâche l'effet final, elle n'anéantit pas entièrement la tension savamment étudiée des autres parties du film. Celui-ci émerge comme un exercice secondaire, mais habile, du réalisateur à l'intérieur d'un type de suspense conventionnel.

Eugène Archer
Ibid.

Jusqu'en 1943, année où une grande compagnie de production hollywoodienne décida de donner une chance à John Huston, le fils du grand comédien Walter Huston

était pratiquement inconnu des cinéphiles. Celui qui allait enrichir le cinéma du **Faucon Maltais**, des **Insurgés**, du **Trésor de la Sierra Madre**, de **Key Largo**, et surtout de l'admirable **Red Badge of Courage**, se vit confier la réalisation d'un ouvrage de consommation courante, **Griffes Jaunes**, auquel, cependant, compte tenu des contraintes commerciales, il réussit à conférer une résonance suffisamment personnelle pour que le film, peu important selon l'optique financière, échappât au sort commun réservé à ce genre de bande et attirât sur son auteur l'attention de la critique et celle, infiniment moins désintéressée, des producteurs à l'affût de talents inédits.

Une firme distributrice de la place a pris l'heureuse initiative (une fois n'est pas coutume) de remettre en circulation une copie de cette première œuvre — qui passa inaperçue en Belgique, où elle fut projetée au lendemain de la Libération — d'un grand cinéaste. Nous n'irons pas jusqu'à prétendre que l'amateur manquerait quoi que ce soit en ne voyant pas **Griffes Jaunes**. Mais pour ceux qui aiment à mesurer les étapes de l'évolution d'une personnalité, il y a une occasion de se livrer à leur jeu favori, qui ne manque ni d'intérêt, ni de piquant. Tout d'abord parce que le film est amusant, ensuite parce qu'il permet de pressentir l'aboutissement rapide et les limites d'un art par trop centré sur l'étude de caractère de personnages asservis aux dérèglements de leurs passions et ayant perdu toute lucidité.

Dans ses grandes lignes, le scénario ne s'écarte pas des sentiers battus. Dû à Richard Mac Klay (adapté d'un roman de Robert Karson), il se borne à conter une banale histoire d'espionnage qui voit un officier américain, chassé de l'armée pour avoir commis de graves irrégularités, accepter les propositions d'agents japonais. Conformément aux règles d'un romanesque futile et rassurant, sa trahison n'est qu'une ruse destinée à dévoiler l'activité de l'ennemi. L'officier finira par démas-

quer le réseau d'espions et épousera l'héroïne. On comprend que, dans le cadre rigide de cette intrigue, il n'était guère au pouvoir de John Huston de briller d'un éclat exceptionnel. Le grand mérite de sa mise en scène est de s'être attaché à sauver l'ensemble enfantin par la qualité du détail et de la notation. Etayée par un langage dru, concis, sans sécheresse, et dont l'extrême efficacité et la force d'évocation reposent sur une sévère économie syntaxique, elle parvient à dégager protagonistes et événements des langues conformistes où semblait vouloir les emprisonner une fiction peu soucieuse d'originalité. En gros, **Griffes Jaunes** ressemble à une ébauche grossière, mais, par endroits, poussée, de ce **Faucon Maltais**, sur lequel le réalisateur assit sa jeune renommée.

Ea première moitié du film est de loin la meilleure par le ton et le style. Elle est aussi la plus attachante. On notera à son actif le « morceau » remarquable de suggestion que constitue le départ du navire à bord duquel l'officier s'embarque à destination de l'Extrême-Orient; la présentation des personnages, l'étude de leurs rapports et, plus généralement, l'atmosphère insolite de la croisière sont également dignes d'admiration. A partir du moment où les passagers débarquent dans la zone du Canal de Panama, l'affaire se gâte. Les péripéties, dès lors, s'achèment, avec une fâcheuse précipitation, vers un dénouement rocambolesque qui contraste singulièrement avec ce qui précède.

Comme les acteurs — si l'on excepte la terne Mary Astor — participent au jeu avec conviction, cette légère déception n'est pas de nature à amoindrir le plaisir mineur que l'on prend à un film nullement marqué par le temps. Avec Humphrey Bogart, Sidney Grenstreet et Charles Halton.

THE TREASURE OF SIERRA MADRE - 1947

Les parias à la recherche d'un gisement d'or dans **LE TRESOR DE LA SIERRA MADRE**, le hors-la-loi Bogart et l'insatisfaite Lauren Bacall dans **KEY LARGO**, les insurgés John Garfield et Jennifer Jones préparant (bien avant Fidel Castro) l'insurrection de Cuba, font plus que satisfaire leur goût de lucre, de pouvoir ou sauver leur peau. Ils veulent davantage ; ils veulent faire reculer leurs limites. Ce sont des solitaires, des anarchistes — comme ces hommes qui préparent un hold-up insensé dans **ASPHALT JUNGLE**. Ils font une crise d'humanité : c'est par là qu'ils m'intéressent.

Avant de parler du lingot lui-même, il serait bon de dire un mot du romancier qui l'a fourni et du metteur en scène qui l'a raffiné.

Bernard Traven est une des personnalités les plus énigmatiques qui aient défrayé les chroniques en Amérique. On s'est passionné, de l'Alaska à la Terre de Feu, pour ce mystérieux écrivain dont on ne connaissait ni l'âge, ni la nationalité, ni l'aspect physique. Rien, — que ses livres. Manfred George, directeur de l'**Aufbau**, revue allemande de New-York, dévoilait il y a un ou deux ans, que le pseudonyme de Traven venait d'une signature mal lue : Traum (rêve) qui serait l'anagramme de Marut ou Maurhut, révolutionnaire allemand arrêté en mai 1919, à l'échec de la République bavaroise. On le localisait très vaguement : quelque part dans la jungle.

Traven accepta par lettre la mise à l'écran de son roman, exigeant seulement qu'un « ami » veille au scénario. Cet ami fit preuve d'une telle intelligence de l'œuvre que John Huston lui demanda à brûle-pourpoint s'il n'était pas l'auteur lui-même. Le lendemain, le mystérieux émissaire avait disparu. Peut-être a-t-on depuis d'autres indications. Je reste quant à moi sur cette image quasi mythique d'un auteur fantôme, dont la **Révolte des pendus** m'avait tant ému naguère.

UN NOM A RETENIR : JOHN HUSTON.

De Huston, le réalisateur, nous avons eu l'occasion de voir un film confidentiel réalisé au cours de la guerre

dans un hôpital psychiatrique où l'on rééduquait des soldats dont le cerveau avait été déséquilibré au champ d'honneur. C'est bien un des plus curieux documents humains qu'il m'ait été donné de voir, où de véritables « ciné-yeux » enregistraient le tréfonds de l'atome humain, dissimulés dans les parois de cet asile tapissé de caméras invisibles. Par un montage habile de ce matériau psychique unique, John Huston reconstituait l'évolution de plusieurs malades, le traitement psychanalytique avec interrogatoires serrés et guérisons à la clé. « Lève-toi et marche. » Et les paralytiques volaient...

Par ailleurs, John Huston vient de tourner un film de gangsters : **Key Largo**, dont E. G. Robinson, son principal interprète, dit le plus grand bien. John Huston est le fils de l'excellent acteur de théâtre et de cinéma Walter Huston. Il commença par faire de la boxe, devint ensuite écrivain, tourna comme acteur avec Wyler, partit pour l'Europe, revint, fit ses premières armes de scénariste avec **Le Mystérieux Docteur Clitterhouse** en 1938, collabora l'année suivante à **Juarez**. Puis, après avoir écrit pour Bogart le scénario de **High Sierra (La Grande Evasion)**, il devint metteur en scène avec **Le Faucon Maltais**, qu'il adapta de Dashiell Hammett et tourna en 1941. En 1942, il donne avec **In This Our Life** (George Brent, Bette Davis, Olivia de Havilland) une œuvre remarquable et reprit Humphrey Bogart pour son film de guerre **Across the Pacific (Grilles jaunes)**.

LE GRANIT BOGARTIEN.

Comme Claude Monet repeignant inlassablement ses nymphéas, il remet encore ici « sur le motif », dans **Le Trésor de la Sierra Madre**, son sujet de prédilection. Ou plutôt c'est le sculpteur qui pétrit cent fois le même visage dans la glaise. Il œuvre sur le grain de la peau, donne un coup de pouce sur le sourcil, creuse un ourlet d'oreille, approfondit dans les joues les sillons verticaux et donne à la lèvre un pli plus amer. Il modèle et

remodèle sans cesse cette tête butée qui, on le sent, offre une résistance au travail de l'artiste. Et parfois ce n'est plus du modelage, mais de la taille directe. John Huston attaque la pierre, ce granit bogartien, il recouvre son modèle d'un enduit d'ombre qu'il décape, par zones, sous les projecteurs. On voit voler parfois de petits éclats de lumière, surtout de la gargouille qu'il fait sortir de la nuit.

La ganache (au sens italien de mâchoire) de Humphrey Bogart est ici exploitée au maximum, ainsi que son sourire hideux qui lui fait découvrir ses babines en remontant la lèvre supérieure recouverte ici de poils rudes. Les fortes expressions s'impriment par les rides transversales d'un front très accidenté, l'éventail des pattes d'oie sur une peau recuite, et surtout, verticalement, par les grands canyons qui descendent de l'oreille au menton, et tombent sur la lippe évasée de la lèvre inférieure. A noter également sa faculté de faire peser sur les paupières ravagées un globe oculaire qui coule sur des chairs distendues, et la façon qu'il a de crocheter les dents sur un côté pour rendre sardonique son rictus oblique.

MISERE A TAMPICO.

Voilà donc notre Humphrey Bogart buriné dans de beaux noirs, les traits mangés par une barbe hirsute qui remonte jusqu'aux paupières, larges poches gonflées de fatigue. C'est un clochard nommé Dobbs, en rade à Tampico, qui traîne la savate dans un Mexique décevant. Le dos voûté, serrant un paquet dans un journal, tout son bagage, il échoue sur un banc où il rencontre un copain de misère, un autre américain « dévoyé » en qui on ne reconnaît guère le splendide Amberson que fut pourtant, dans un autre registre, ce Tim Holt représentant ici l'aventurier bon garçon, Curtin.

Au commencement était la misère..., une misère noire qui nous est ici épelée en quelques bonnes séquences.

Un épisode de leur **struggle for life** se traduit par une sensationnelle bagarre. Après un travail de mercenaire, le « boss » avait refusé de les payer. Ils le retrouvent, endimanché, et s'expliquent gentiment : les souliers volent dans les mâchoires, les corps roulent sur le comptoir du bar. Le contremaître vient s'abattre sur nous : nous pouvons presque sentir le parfum de la brillantine sur ses cheveux plaqués. Dobbs se penche sur lui et nous tire sous le nez un portefeuille bourré duquel il extrait son dû, jetant sur le gisant les autres billets en pluie.

Lorsque ces deux épaves essaient d'imaginer les terres fabuleuses d'Eldorado où ils pourraient un jour aborder, on nous présente un troisième personnage, le vieil Howard, que son expérience de prospecteur et sa philosophie sereine garde des enthousiasmes intempestifs. C'est Walter Huston. Dans la scène de l'asile de nuit, le rêve est au fond de l'image, et nous avons au premier plan le haussement d'épaules du vieux qui veut dormir.

DENSITE PSYCHOLOGIQUE.

Ici intervient une ficelle que seule l'habileté de l'auteur parvient à rendre parfaitement plausible : le numéro gagnant. (Lorsque je dis auteur, c'est que John Huston est avant tout « writer », et qu'on sent bien ici une pensée qui s'exprime. Est-ce un scénariste qui tourne son scénario ou un réalisateur qui a écrit son film avant de le mettre en scène ? Les deux à la fois. Vivent les écrivains complets !)

Donc, le vieil Howard a expliqué posément qu'on ne s'embarque pas sans biscuit et que la préparation de l'expédition nécessite des fonds importants pour le voyage, l'outillage, les provisions. Le billet de loterie est donc la solution la plus banale. Mais on sait nous présenter la chose : une aumône honorable permet à Dobbs d'aller chez le coiffeur. Nous l'en voyons sortir, la face poudrée, les cheveux coupés au bol, clownesque.

Il peut se payer le restaurant et c'est à la terrasse qu'il est assailli par un petit vendeur qui tourne autour de sa table, infatigable. Après lui avoir lancé un verre d'eau, il est obligé de s'en débarrasser en prenant sur sa monnaie le prix d'un « dixième ».

Le passage est par lui-même rendu vivant, réel. Et que de fois au cours du récit, un rebondissement trop providentiel de l'action, un raccourci qui pourrait être mélodramatique, sont ainsi sauvés par la finesse de l'observation, la simplicité des acteurs, l'habileté des enchaînements. Non que nous soyons emportés par un rythme trépidant de western. On peut parler d'une sorte d'intimité de l'aventure en ce sens que chaque tournant du récit nous est bien indiqué psychologiquement et que John Huston veut avant tout que nous croyions que les choses devaient se passer ainsi, que les personnages sont nécessités par les conditions et par leur caractère.

C'est ce qui donne à son film son « épaisseur » et on ne saurait lui reprocher d'être lent. Pas un instant nous n'avons l'impression de quelque chose de trop, et chaque scène est en elle-même assez courte, oui, mais elle est fouillée et Huston y insère le maximum d'éléments intérieurs, là où le critère est d'ordinaire une sereine extériorité et où chaque personnage est interchangeable. (De même Wyler nous présentait dans *The Westerner* un vieux fou passionné pour les actrices, décrivant avec des traits savoureux un « personnage de roman ».)

Deux autres éléments renforcent cette impression de densité : c'est la composition des images, où rien n'est laissé au hasard, et leur beauté plastique, éléments que nous étudions plus loin.

LA FIEVRE DE L'OR, RESSORT DRAMATIQUE.

Les voilà donc en quête de bourricots, parmi les parasols carrés d'un marché de village. Quelques plans suffisent pour nous restituer l'atmosphère, et nous indiquer le rôle que va jouer l'élément « indigène » comme fond

de tableau. Le vieux se révèle dans la course au filon un de ces philosophes durs-à-cuire comme on en trouve chez Shakespeare, au triomphe faussement modeste, économes de paroles, bourrus, sarcastiques, fixés depuis belle lurette sur les aboutissants de toutes les activités humaines. Avant de danser sur l'endroit propice à la prospection, qu'il vient de découvrir, il s'en prend à ces « gamins » fatigués avant de commencer et, lorsqu'ils s'épuiseront tous trois à l'installation du « placer », il aura beau jeu pour ironiser sur leurs illusions : ah, ils croyaient sans doute qu'il suffisait de se baisser pour ramasser les lingots et les brouetter jusqu'au guichet de la banque la plus proche !

Dès les premières pesées de la fine poudre d'or sur une balance de branchages improvisée, la question du partage se pose et, dès que chacun possède une pincée d'or à lui, naît cette hypertrophie de l'instinct de propriété, cette soif de possession qui sera en filigrane dans toutes les scènes à venir. Cette fièvre de l'or constituera le ressort dramatique de l'action dans ce film qui s'est privé du ressort érotique contrairement à la loi du genre.

La fièvre de l'or, c'est surtout pour nous le grand rush d'il y a exactement cent ans vers San Francisco. C'est la folie collective chantée par Cendrars dans son histoire de Suter (*L'Or*) que reprit au cinéma Luis Trenker dans son beau film : *L'Empereur de Californie*. Ici, c'est le reflet d'un désir dans le luisant de l'œil, c'est la convoitise de la main tremblante, c'est la méfiance qui s'insinue dans cet embryon de société : trois hommes seuls qui après la communauté amicale sont soudés par une haine latente et qu'une peur irraisonnée réveille la nuit pour les exciter, le jour, à s'acharner sur la roche recuite, *dura madre*.

Voilà le sentiment qui jusqu'à la fin sera mis en valeur dans les lourdes ténèbres et sous le ciel brûlant. Ce sera l'accès de folie de Dobbs, lorsque Curtin découvrira sa cachette en cherchant un reptile ; ce sera la

condamnation de l'intrus, un grand diable d'Américain que sauvera pour quelques minutes l'attaque des bandits picaresques. Et sur la route du retour, lorsque Dobbs et Curtin resteront seuls (le vieux étant enchaîné dans les guirlandes fleuries de la reconnaissance sourcilieuse des Indiens, car il a guéri un petit noyé par la respiration artificielle), la lutte se resserrera entre les deux rivaux. Résistant de toutes leurs forces à leur envie de dormir, crevés de fatigue et rendus fous par cette haine intransigeante, c'est cette fièvre maniaque qui maintient écarquillées leurs paupières brûlantes pendant que leurs mains se crispent au revolver.

UNE SOURIANTE AMERTUME.

Croyant avoir supprimé son compagnon, Dobbs traîne ce trésor dérisoire dont il ne jouira pas. Hébété de sommeil, titubant, mordant la poussière et ramassant ses forces pour retomber plus loin, il sera tué pour ses souliers et pour les ânes. Les bandits prennent les sachets précieux pour des contrepoids lestant les fardeaux et les crèvent en rigolant : la tempête rendra à la nature la poussière d'or que les trois hommes ont eu tant de mal à lui arracher.

Une amertume discrète imprègne cette moderne Odyssée et donne une sauvage beauté à cet épilogue. Il est impossible de ne pas évoquer celui des **Rapaces** de Stroheim qui, entre nous, n'est pas plus réaliste que la fin d'une tragédie eschylienne, l'atroce et ricanante (im) moralité de ce drame passionné signifié par l'anéantissement de toute légitimation : **Tout cela pour rien**. Le vent emporte l'objet des désirs qui n'a conduit qu'à la mort.

Mais ici se décèle une volonté tonique qui ne se manifestait pas chez Stroheim non plus que dans les valse finales de billets de banque chez René Clair, ou ces ballets qui ridiculisent de façon charmante l'humaine condition et ses pauvres illusions.

La panse du vieil Howard se distend en un rire homé-

rique. Rien ici de la cruauté sardonique de Stroheim ni du désenchantement voilé d'optimisme de René Clair. La « leçon » du vieux sage est que cette blague de la Némésis mexicaine est d'un comique involontaire : la reconnaissance des Indiens lui assure une paisible retraite ; quant à Curtin, il est jeune et il a le temps de faire fortune et faillite plusieurs fois.

A ceux qui trouveront que cette apologie du courage indomptable est une pièce rapportée, je ne donnerai point tort. Mais c'est peut-être parce qu'il a perdu toutes ses illusions que le vieux bonhomme peut se permettre de nous en laisser et, qui, mieux qu'un **desperado**, pourrait nous donner des leçons d'espoir ?

UN REALISME INTELLIGENT.

Ayant à nous peindre des hommes et à nous conter une histoire, John Huston fait œuvre de réaliste. Mais chacun sait que le « réalisme » n'existe que par l'artiste qui l'applique : c'est exactement son choix personnel des éléments de réalité qu'il juge utiles à sa propre expression. Ainsi ce terme ne signifie rien que par rapport à la personnalité de chacun. Il n'y a donc pas de réalisme : il y a des réalistes, ou plutôt des réalisateurs.

Ayant donc à nous présenter des personnages, il CHOISIT d'eux quelques gestes destinés à leur faire exprimer : la misère, la mendicité, le travail forcé, le rêve, etc. Il CHOISIT dans la scène du départ des visages, des maisons, des éventaires de marchands, rapprochant un sombrero, éloignant un coin de marché, collant l'œil sur la marque d'un bourricot. Cela aussi, c'est soumettre à une alchimie intellectuelle le réalisme : qu'on décrive une ruelle sale, une mouche sur une plaie ou la prière d'une vierge, on le fait grâce à une syntaxe, suivant deux coordonnées temps et espace : le montage insiste, glisse, répète, conteste, souligne, surprend dans la durée et l'objectif se promène dans l'étendue, cadrant notre champ visuel à un millimètre près.

Pour peindre le travail de prospection, John Huston nous montre le travail de la mine ou le lavage des sables. Mais il n'a pas besoin de déployer les ressources encyclopédiques d'un Zola bien documenté. Un coup de pic, la fuite de l'eau dans les rigoles de bois : on a vu, on a compris. Il n'insiste pas et n'a pas besoin d'insister. L'obtus naturaliste nous ferait un cours sur la façon d'aménager un « placer ». Huston préfère insister sur son but véritable : les rapports entre ces trois hommes.

De même, l'attaque du train est caractéristique de sa discrétion. Il refuse le morceau de bravoure tout fait, justement parce que déjà fait et ne lui accorde pas plus de place qu'à Curtin allant acheter des nouilles au village.

MEXIQUE, PARADIS DE LA BELLE IMAGE.

Je pourrais tirer de mes souvenirs certaines images qui m'ont frappé et les raconter, en insistant sur l'art du cadrage et de la « triangulation » sur trois visages. Mais comme j'écris pour ceux qui ont vu ou qui vont voir le film, je préfère renvoyer, comme on le fait dans les traités sérieux, à « op. cit. passim » et noter seulement le côté « Mexique sujet et décor ».

Il est indéniable que S. M. Eisenstein, tirant de cette terre mexicaine le maximum de beauté avec **Tonnerre sur le Mexique**, a marqué de son empreinte cette matière esthétique qu'il semble avoir créée sur l'écran, qu'il semble avoir inventée. Ensuite, le genre **Viva Villa**, puis les photos de Figueroa (**Maria Candelaria**, **La Perle** ou **Le Fugitif** de John Ford) exploiteront une mine d'effets photographiques. John Huston prospecte, à son tour, le filon.

L'escarboucle de l'œil dans un visage de pierre, et sous l'auvent de paille déchirée du chapeau s'échappent des mèches noires ; les pommettes saillantes des femmes, leur bouche gonflée, leur hiératisme quasi hellénique ; les joues d'abricot des enfants au tent sourire, et la lumière surtout, la lumière !

Ce n'est pas Eisenstein qui a inventé le soleil du Mexique. Mais il n'est qu'à voir dans la peinture d'Europe le tournant marqué par le choix obscur du Caravage (de Zurbaran à Georges de La Tour, sans parler des Flamands ni des Hollandais) pour ne plus s'étonner du rôle esthétique de certains films après lesquels la lumière ne peut plus être tout à fait la même.

J'ai parlé du marché de village, première étape de nos chercheurs d'or, des attaques de bandits et du sauvetage du petit Indien par le vieil Howard. Ces scènes sont baignées d'une beauté plastique qui vous réchauffe l'œil : les vendeurs du marché ou ces braves canailles déguenillées, le masque inquiétant des péons dans la nuit et le cercle attentif de tout le village assemblé autour de l'enfant qui va ressusciter, scène qui nous est indiquée dans son ensemble et dans son détail : chaque visage tendu présenté sur un rythme de lamento funèbre qui sous-tend cette scène comme les chants de **Time in the Sun** ajoutent des thèmes folkloriques aux images d'Eisenstein.

Tout cela est rendu à merveille par un créateur qui ne sacrifie jamais l'image au récit, ni le récit à l'image. Ainsi nous affirme-t-il son style.

Jean Desternes
La Revue du Cinéma n° 18
Octobre 1948

KEY LARGO - 1948

KEY LARGO a été un grand travail pour moi. Beaucoup de choses ne me plaisent pas dans ce film : ce qui me plaît, c'est la façon dont il a été réalisé. Je ne pense pas qu'il ait de mérite particulier, quelque chose qui puisse durer. Ce qui me plaît, c'est peut-être la façon dont il se déroule avec facilité sur l'écran. La matière me semble assez bien traitée. C'est du bon spectacle, il intéresse, passionne même ; il a l'air très « adroit » (en français dans le texte).

Le développement principal de **Key Largo** est simple et comme familier : un gangster issu des années 30 et

ses hommes tiennent à leur merci un groupe de gens dans une maison isolée. Le drame se situe dans l'affrontement des caractères, dans les espoirs ou les craintes d'une douzaine de personnes. L'action se déroule dans une île subtropicale au large de la côte de Floride ; pour l'essentiel, en vase clos, dans une pièce et en une nuit. Hormis une scène d'ouverture assez conventionnelle et qui traîne en longueur, le film consiste virtuellement en une scène unique dans sa continuité. La réussite la plus frappante de **Key Largo**, plus spectaculaire techniquement que **Le trésor de la Sierra Madre**, est la façon avec laquelle Huston a traité cette scène extrêmement longue, avec un style filé tout à fait stimulant. A l'opposé exact de **La Corde**, de Hitchcock, c'est une preuve supplémentaire du besoin de l'auteur pour le montage. L'intérêt et la tension sont soutenus par son habileté à manier les gens et à faire « glisser » les situations. Une partie de ce suspense tendu vient, naturellement, du scénario et de la pièce originale : ce qui stimule l'attention et la participation, ce sont les retournements et les développements qui sont passionnants et utilisés à fond. Cette technique tout à fait persuasive de Huston est malaisée à analyser avec précision. Il s'agit en tous cas d'une mise en place parfaite, où rien n'est gaspillé, où l'espace est utilisé, où tout est nécessaire. Le réalisateur centre invariablement les scènes dialoguées sur le personnage principal, où le plus souvent sur un groupe entier. Le film abonde en séquences de groupes, merveilleusement réalisées en champs en profondeur par Karl Freund : aucun geste, aucune réaction n'est perdu ni trop accentué.

Les faiblesses de **Key Largo** sont dues pour la plupart à la pièce originale de Maxwell Anderson. Il y a des touches symboliques, le dialogue est parfois tout ce que l'on veut sauf réaliste, et la partition « classique » de Steiner, assez prétentieuse, ne fait que souligner ce

désaccord. L'étude de caractères aussi, bien que convenable pour le réseau de relations qui est créé, n'est pas vraiment complète, ni aussi pénétrante, ni aussi brillante que dans **Le Faucon Maltais**. Humphrey Bogart est un ancien officier à la fois cynique et incapable de s'adapter à la vie d'après-guerre, et sa conversion suit des étapes tout à fait prévisibles. Edward G. Robinson, renouvelant Al Capone, revient à l'un de ses premiers rôles ; sa création est familière bien que satisfaisante. Seule Claire Trevor, en petite amie du gangster qui s'est mise à la boisson pendant son absence forcée, est vraiment touchante : parfaite.

Bien qu'il y ait quelques concessions à l'ultime fin (Bogart est trop facilement rescapé), il y a aussi une amertume inattendue, une désillusion dans le scénario, sorte de commentaire du chaos général et de la vie sans but d'après-guerre, ainsi que de la corruption de la politique américaine. On montre les gangsters non point en voie d'extermination, mais comme forcés d'adopter de nouvelles méthodes, abandonnant la vieille guerre destructrice entre gangs...

... Huston est déjà, à mon sens, égal à Wyler, dans la maîtrise de la technique du metteur en scène, et il peut le dépasser. Son approche est directe, fougueuse, débarrassée de sensibilité. Mais sa force réside dans les situations immédiates plus que dans les parentés humaines ; son observation est brillante mais détachée, il démontre plus qu'il n'interprète. Tous ses personnages sont présentés avec la même ironie impersonnelle : aux vicieux et aux méchants manque l'amertume d'un Clouzot, et aux héros la touche d'un Ford. Huston est cependant actuellement l'un des réalisateurs les plus accomplis et les plus audacieux d'Amérique.

Peter Ericsson
Séquence n° 7
Printemps 1949

WE WERE STRANGERS - 1949

Le film n'a pas très bien réussi : il était trop synthétique. Pour cacher sa fausseté humaine, nous recourûmes à des acrobaties formelles, à des angles inhabituels, à une photographie recherchée : effets dont je ne raffole pas d'ordinaire. Mais, comme il ne possédait pas de qualités qui peuvent intéresser, nous avons cherché à le sauver par d'autres moyens.

Voilà un film que j'aime beaucoup. Ses qualités formelles : Comment n'a-t-on pas su voir là, de suite, la griffe d'un maître ? Ces sauts d'une séquence à l'autre comme dans un glissando précipité, cela tient de la juxtaposition ; mais quel choix des éléments mis côte à côte, quelle violence dans leur rapprochement !

Ainsi le début foudroyant : terreur sur la ville - Manolo jetant les tracts - poursuite - chez lui avec sa sœur - se croyant libre à l'Université - fusillade - sa sœur au cimetière - promesse de le venger, etc...

Heurtées, hachées comme les faits qu'elles peignent, ces scènes nous frappent à coups redoublés. La caméra est toujours là où il faut, avec le minimum de déplacements, découvrant au dernier moment le personnage essentiel. Les images sont dures, sèches ; tout en noir et blanc, et les cadrages parfaitement composés ; mais aucune insistance, la fusillade sur l'escalier de l'Université n'est pas indigne du *Potemkine* ; et on devrait montrer souvent la séquence d'ouverture : « On vote » au Parlement pour interdire les rassemblements de plus de quatre personnes ; les députés approuvent en se levant. L'un regarde l'autre, ils se lèvent l'un après l'autre jusqu'à l'unanimité. Rien n'est dit, tout est montré par les visages. Huston est un maître déjà en cela seul qu'il sait s'interdire tout développement. Ne pas expliquer : voilà le style.

La signification de *We were stangers* ne m'a pas paru moins admirable. Amour de la liberté, haine des tyrans, résistance, mort et victoire : il est évident que de telles choses sont pour certains des poncifs. Quand on revient d'Espagne, quand on lit les journaux américains d'aujourd'hui et qu'on se reporte dix ans en arrière, comme ces choses-là sont justes ! *We were stangers* serait typiquement un film considéré comme étranger, dans ces pays où la dictature s'autorise du nationalisme pour interdire l'entrée à la liberté. On n'a pas oublié l'histoire de ce journaliste américain qui, soumettant le texte de la Constitution de son pays à « l'homme de la rue », se vit répondre plusieurs fois : « Qu'est-ce que c'est que cet infâme torchon communiste ? ». On appelle aujourd'hui de ce nom tout ce qui empêche de tourner — et de gagner de l'argent — en rond ; *We were strangers* (surtout après les récents événements de Cuba) serait certainement interdit actuellement aux U.S.A. Les balles d'exécution sont toujours américaines, et ceux qui n'aiment pas la dictature sont toujours des « Terroristes » : voir l'Espagne ou l'Argentine. Mais il faudrait en dire trop long : allez à *We were strangers*.

Et ne dites pas qu'Huston ne s'intéresse pas à la lutte du peuple, mais uniquement à quelques aventuriers. Ne seraient-ils que des aventuriers, encore auraient-ils le mérite d'être de ce côté et non en face. Mais ce sont bien des révolutionnaires. S'ils craignent que le peuple ne les suive peut-être pas au début — en fait, le peuple se soulèvera bien, une fois le premier ministre disparu — ils agissent pour et par lui. C'est avec les 12.000 dollars des « petites gens » que Garfield-Fenner est venu d'Amérique : il veut s'en montrer digne et s'obstine. Même si, un moment découragé, il se dit fidèle à lui-même plus qu'à Cuba, ce n'est pas là héroïsme purement individuel, car il est la cause de Cuba, et la fidélité à soi-même prend figure de fidélité envers la justice.

Tous les problèmes de l'individu luttant alors dans une action collective sont abordés, et leur solution indiquée, à la manière discrète, rapide et elliptique de Huston : Il y a celui qui ne voudrait pas répandre de sang ; celui qui est contre l'injustice, un intellectuel dont la famille était amie du tyran (cf. Sartre). Et c'est le docker à la guitare — musique merveilleuse de puissance émotive et d'humanité : Il y a des minutes étonnantes, peut-être seulement comparables à tels moments chez Renoir — c'est le docker qui tirera la leçon et conclura. C'est aussi Jennifer Jones, car le bonheur de deux êtres n'est pas possible sans le bonheur de tous : Il lui avait redonné goût à la lutte dans un moment où elle désespérait et voulait fermer les yeux, partir ; elle maintenant le dit vivant, victorieux : « son esprit chante dans la rue ».

Encore une fois, comment voir là pessimisme ? Il y a de beaux développements à faire sur le pessimisme de Huston. « Il ne faut pas trouver étrange si des gens désespèrent de la prise n'ont pas laissé de avoir plaisir à la chasse ». Et Montaigne de creuser : « Cette passion studieuse qui nous amuse à la poursuite des choses de l'acquêt desquelles nous sommes désespèrent... » Mais nos personnages ne sont pas désespérés, quant à l'issue de leur lutte. A bon droit, car il était facile à Huston de faire terminer son film sur un échec : le souterrain creusé en vain et l'échec de la révolution. Il l'a fait terminer sur une victoire — non seulement la victoire « individuelle » de l'amour (ainsi **Pour qui sonne le Glas**), mais la victoire de tous. La même musique qui accompagnait l'action libératrice de quelques-uns, qui avait fêté l'insurrection collective, reprend sur un autre rythme et salue le héros mort. Non pas le héros : l'homme. Non pas la mort, la victoire.

Bernard Chardère
Positif n° 3
Août 1952

THE ASPHALT JUNGLE - 1950

Un bon interprète peut devenir une star ; comment ? C'est difficile à dire : certains qui sont excellents ne le deviendront jamais, et certaines stars, à l'opposé, ne sont même pas de bons interprètes... Quelque chose de mystérieux fait que certaines personnalités semblent prendre sur l'écran une autre dimension, devenir plus grandes que de nature. Cela se devine... plus ou moins. Par exemple, j'ai choisi Marilyn Monroë, parmi beaucoup d'autres, pour son premier rôle, je sentais qu'elle serait bonne, mais sans prévoir alors l'importance qu'elle prendrait. C'est plus évident avec une Ava Gardner, une Katherine Hepburn, un Bogart, et cela ne tient pas à un aspect physique flamboyant.

Asphalt Jungle est un film de gangsters, une histoire de cambriolage... Mais il se rapproche davantage peut-être de ce documentaire tourné par John Huston dans une clinique de fous, pour suivre l'évolution et la guérison des malades qu'il n'est comparable aux films ordinairement réalisés sur des thèmes policiers semblables. **Asphalt Jungle** est une enquête sur l'homme.

« Les criminels sont des hommes, tout simplement. Après tout, le crime n'est peut-être qu'une déformation du génie humain. » Emmerich, l'avocat marron qui prononce ces paroles, est lui-même criminel. Il s'adresse à sa femme, bien éloignée de penser qu'elle a devant elle un de ces individus dont elle redoute le voisinage pour son mari. Huston ne va pas se contenter de montrer — ce qui est déjà assez « inquiétant » — qu'il n'existe pas d'êtres entièrement bons, entièrement mauvais, et que l'on peut à la fois être parfait cambrioleur et excellent père de famille, comme Luciani. Les personnages sont profondément complexes, ambigus pourrait-on dire, et cette ambiguïté fait le fond même des scènes qui ont trait particulièrement à leur occupation « normale », le crime : ils hésitent, se contredisent : Ainsi, Dixen commet des agressions afin de posséder de l'argent pour jouer aux courses : mais s'il veut gagner c'est pour retourner dans son pays ; il a le sentiment

très vif de l'honneur : on le voit dans sa ténacité à rembourser Cobby, le bookmaker. La plupart des bandits unissent un profond mépris de la vie et de la mort à une très nette conscience de la dignité humaine : tous dédaignent les lâches. Rappelons le début du film : la confrontation du témoin et de Dixen : d'une part le policier qui observe le témoin, et comprend tout ; de l'autre, Dixen, le regard et la moue chargés de menaces et de mépris. Et le passage, simplement enregistré et suivi par la caméra, de Guguss devant la cellule de Cobby, son brusque sursaut, ses insultes pour le traître.

De telles notations donnent à l'œuvre son humanité, son « épaisseur ». C'est ce qui en fait le « réalisme » : un visage déformé par l'inquiétude et l'indécision : celui de Lucciani, triturant son téléphone, déchiré entre l'amour de sa famille et le désir de rendre service à ses amis. « Les gangsters ne sont plus des gangsters », ou plus exactement, un criminel ne cesse pas d'être un homme.

Car **Asphalt Jungle** n'est pas une exaltation du crime ni même sa réhabilitation. Huston le remet simplement à sa place, faisant vivre à côté de la société dite civilisée, une autre société qui lui est parasite, la jungle. Elle est fondée sur le crime mais établie suivant la même organisation : répartition du travail (« C'est vous qui êtes le patron », dit Lucciani le technicien, à Doc), association, et dissimule d'ailleurs les mêmes préjugés (« Moi, je n'aime pas les tueurs, ils me dégoûtent », dit encore Lucciani à propos de Dixen). Huston ne nous fait pas de morale ; c'est un moraliste : il nous peint des mœurs.

Cette « remise en place » ne va pas, si l'on veut, sans une perte de prestige : Huston démolit les héros du film de gangsters. Le voleur pense uniquement à sa famille, chaque bandit a sa manie qui le réduit aux dimensions ordinaires. Certaines images semblent au commencement du film, étranges, hors du sujet (celui-ci étant suggéré

par la voiture de police, on s'attend à un thriller) ou cocasses : le mystérieux petit docteur, que l'on a vu presque toujours de dos, à peine entré dans le bureau du bookmaker, se dirige — désinvolte — vers le calendrier ; il profite furtivement de quelques minutes de solitude pour mettre ses lunettes : gros plan de pin-up girls dessinées ; mais le voilà confus lorsqu'il sent derrière lui la présence de Dix. Gestes anodins, paroles en l'air, allusions oiseuses pour apprendre que Dix dépense tout son argent aux courses et ne pense qu'aux chevaux. Ces images sont simples, aucun détail n'est mis en valeur (séquences tournées en Plans Américains ou Plans Moyens) ; tout est donné comme en passant, à titre de renseignements. On sait ainsi que le cafetier Guguss aime les chats jusqu'à vouloir casser la figure au chauffard qui parle de les écraser ; il souffre d'être bossu. Toutefois cette simplicité même n'est pas sans insister sur des faits qui semblent n'avoir pas de rapports directs avec les occupations normales de bandits ; elle étonne. Il y a peu de gros plans, peu de mouvements de caméra ; seule la vision de Lucciani au téléphone est légèrement appuyée ; et elle fait ressortir la disproportion qui existe entre le rêve médiocre et banal — ou tout simplement **à hauteur d'homme** — de chaque bandit, et le moyen employé pour le réaliser.

En effet, l'histoire du cambriolage n'est pas ce qui compte. Le crime, le vol sont choses toutes normales dans l'existence d'un criminel : c'est le métier qui le fait vivre. Emmerich et Branon semblent, seuls, d'abord étonnés (assez peu). A peine peut-on dire que l'entreprise de Herr Doctor fait éclater une crise : ils sont en perpétuelle tension puisqu'ils courent toujours le risque de se faire arrêter. En réalité, ce cambriolage permet à Huston de faire un film sur **la vie** d'individus jusqu'ici considérés comme des marionnettes.

Les personnages sont menés par leur passion, « nécessités par les conditions et leurs caractères », disait Jean

Desternes à propos du **Trésor de la Sierra Madre**. C'est ce que montrent ces scènes qui n'ont pas de relation avec la progression dramatique, mais qui révèlent le caractère des personnages et le tragique de l'œuvre : la fatalité qui accable les héros de Huston est une fatalité toute intérieure.

Chaque geste, chaque mot des personnages, même épisodiques, se trouve ainsi justifié et chargé de signification : pendant les courtes visites d'Emmerich à sa femme, l'auteur met à nu la détresse de celle-ci, qui veut retrouver l'amour de son mari et ne rencontre que l'indifférence ; sa solitude est la même que celle de Dolly, l'entraîneuse, et elle s'acharne à cette reconquête comme Dixen à la poursuite des poulains, comme Doc à celle des belles Mexicaines. C'est ainsi renverser encore une barrière entre le milieu de Madame Emmerich, et la pègre, alors qu'apparemment ces mondes n'ont rien de commun (son « c'est affreux » indifférent à la mort de Branon). Voilà qui met encore l'accent sur l'identité de la **condition humaine**.

« ... C'est ce qui donne au film son « épaisseur ». Pas un instant nous n'avons l'impression de quelque chose de trop, et chaque scène est en elle-même assez courte, oui, mais elle est fouillée et Huston y insère le maximum d'éléments intérieurs... », disait encore Desternes. (Fouillée, comme le sont aussi les visages de Huston..., mais nous y reviendrons.)

La plus grande violence, les actions les plus téméraires, l'agitation la plus fiévreuse se trouvent dans **Asphalt Jungle**. Ce n'est pas lorsque Dix assomme le veilleur de nuit, ou tue Branon ; mais quand il se met d'accord avec Doc, dans la soupente, lorsqu'il échange des regards avec le détective privé, dans les moments qui précèdent le meurtre. Huston emploie une succession de Plans Américains isolant certains personnages, marquant leurs rapports, indiquant ainsi que le drame se joue entre eux : Branon regardant Dix qu'on ne voit pas,

Dix regardant Branon, puis Dix et Branon se regardant. Le pathétique le plus intense n'est pas lors du suicide d'Emmerich — suicide qu'on ne voit pas, il est indiqué hors champ — mais lorsqu'il répond à Angéla : « Tu es de taille à faire le tour du monde », lorsqu'il écrit à sa femme, hésite volontairement, feint de chercher ses mots, lorsque sa main suspend le tracé de la lettre... Gros plan qui s'oppose exactement à celui de son visage terne, aux traits relâchés, au regard vide : « déjà mort ».

Huston a fait très important le rôle de **Dolly**, à seule fin semble-t-il, de permettre à Dix et au docteur de se réfugier chez elle, après le vol. Or nous savons tout d'elle : sa timidité, son bavardage maladroit, son embarras ; les larmes discrètes (cf. la discrétion des pleurs de Marylyn Nash dans **Monsieur Verdoux**), et la nervosité attribuée à la saleté de la chambre : autant de preuves de sa détresse, de son amour et de sa volonté de dissimuler. Une des scènes les plus « gratuites » est aussi l'une des plus chargées de signification : son cri joyeux à l'appel de Dix, son regard illuminé et le silence radieux qui devient morne. La caméra plonge, du sommet de l'escalier où se trouve le garçon, sur le visage heureux, puis désenchanté de Dolly, la suit qui descend, et la **laisse** s'éloigner.

Dolly, voilà bien le véritable type du héros hustonien : elle aime Dix, et **tout le reste n'est rien**. Même convaincue de l'inutilité de son amour, elle persiste dans sa passion : c'est sa vie même, quand elle devrait l'y perdre. « Qu'est-ce que cela change ? », dit-elle à Dix, de mourir en l'accompagnant, puisque de toute façon, il ne sera pas à elle. Ce thème de la poursuite vaine, — mais non pas absurde puisque sa vanité est connue et **assumée** par les personnages — avait été formulée dès le début par le chauffeur de taxi qui amène le docteur chez Cobby : « J'en connais plusieurs qui voleraient votre valise pour une seule chemise blanche ».

« D'une façon ou d'une autre nous travaillons tous « pour vos vices », comme le dit Herr Doctor. A côté de son sens « subversif » (le vice de Lucciani étant l'amour paternel et l'affection familiale), la boutade explique pourquoi la poursuite est toujours acharnée. Le héros houstonien n'est pas avide de l'argent pour l'argent. Bobby seul aime le fric à « en transpirer » et le considère comme une **fin** (comparons avec la désinvolture du Docteur), aussi est-il bien le personnage le plus pitoyable du film, méprisé par tous les autres : un parvenu devant des aristocrates. Le héros houstonien est avide d'argent, mais pour atteindre son rêve : mû par le désir non de posséder toujours davantage, mais d'assouvir sa passion, selon **sa nature** : c'est sa façon d'affirmer sa personnalité, d'être homme. De là lui vient une espèce de pureté ; il ignore le mal, entraîné vers le crime par le seul **plaisir de l'action** : Branon, le détective privé, est peut-être moins tenté par la perspective d'avoir tout le trésor que par le désir de réussir un coup de maître et de détruire ainsi le complexe d'infériorité dont il a parlé. Le docteur, lorsqu'il apprend que la compagnie d'assurance leur remboursera la moitié de la valeur des perles, s'en réjouit comme d'une difficulté vaincue. L'échec ne les effraie pas, ils s'y attendent : le vol effectué avec succès, Doc pense à la désillusion probable et en avertit Dix, dans la petite chambre de l'hôtel où ils habitent.

Ainsi s'expliquent les imprudences du Docteur : il expose son visage à la lampe du policeman dès qu'il entend parler de filles, poussé par sa passion. Tous les personnages s'abandonnent à leur nature, sans calcul, sans intention de nuire. Les mêmes sentiments amènent Dietrich, l'inspecteur véreux, à brutaliser Cobby, pour sauver sa peau, et font naître entre Dix et le Docteur une entente fraternelle et une estime réciproque. Leur violence n'est donc plus souvent qu'une réaction de défense.

C'est sur cette perpétuelle défensive que sont fondées la plupart des discussions : chaque personnage est aux aguets, épie dans leurs moindres cheminements, les pensées de ses interlocuteurs. Pour cela, Huston, servi par son photographe Rosson, scrute les visages, s'attarde sur les lèvres, creuse les rides ; et il a choisi des interprètes dont le physique « colle » exactement aux caractères : Sam Jaffe (le Docteur), Louis Calern (l'avocat Emmerich), Sterling Hayden (Dix).

Comme le Bresson des **Dames du Bois de Boulogne**, ou comme Wyler, Huston accorde aux regards une importance capitale. Les photographies de ses films montrent que la plupart des plans sont composés à partir d'eux.

Ils sont bien les meilleurs traducteurs au cinéma de ces rapports humains qui intéressent Huston plus que l'intrigue elle-même : inoubliables regards d'Humphrey Bogart dans le **Faucon Maltais...** Non seulement ils servent à marquer l'intensité avec laquelle s'observent, se guettent les protagonistes, mais ils sont un moyen de donner vie et de marquer l'évolution de tel personnage épisodique. Angéla, celle que l'on prenait pour une délicieuse poupée frivole, à l'adorable visage un peu niais, se découvre tout à coup : la petite bourgeoise qui rêve de luxe cache une jeune personne qui veut arriver ; en témoigne l'expression que tout **naturellement** elle **sait** prendre pour répondre à l'inspecteur qui force sa porte : figure enjôleuse, regard apeuré, implorant, sûr de son pouvoir. Et l'on n'arrive à déterminer jusqu'où elle pousse la naïveté dans la coquetterie, l'inconscience triomphante ; où commence la ruse et l'utilisation intentionnelle de sa féminité.

Huston joue avec les visages comme avec des pions. Il équilibre rigoureusement les plans des conversations, à trois personnages souvent. Les têtes se détachent sur un fond toujours gris, sur des murs nus, comme aux sommets d'un triangle. Ainsi lorsque le docteur expose son plan à l'avocat, on voit son crâne au premier plan

à gauche, à droite Emmerich ; au fond entre eux, mais plus près d'Emmerich, Cobby assez flou. L'Allemand parle. On ne le voit pas sur l'écran, mais on voit Emmerich qui le regarde, une lueur amusée et attentive dans les yeux, et Cobby guettant les réactions de l'avocat. Puis à nouveau, Herr Doctor, de face, seul, qui attend les réponses de ses partenaires. Huston marque ainsi le peu d'importance de Cobby pour les deux autres (flou), et l'espèce de connivence qui l'unit à Emmerich alors que le docteur est seul encore.

A un autre moment, l'Allemand est vu de face au second plan ; au premier et dans le coin, le crâne d'Emmerich : l'intérêt est porté sur la pensée de l'Allemand ; la position des personnages révèle aussi l'attention d'Emmerich. Parfois, c'est un imperceptible mouvement de l'appareil qui indique une réflexion. Les déplacements de la caméra, succession de plans différents ; de champs contre champs ; de plongées, contre plongées ; traduisent les rapports des héros entre eux. Sur les visages, leur attention passionnée nous est montrée par des tressaillements, d'imperceptibles mouvements, ou une impassibilité que l'on pourrait comparer à celle des visages de Poudovkine ou de Bresson.

Notons qu'une bonne partie du film se déroule en intérieurs, d'où absence de grands mouvements de personnages — et l'importance de ceux de l'appareil, chargés de tout dire : il n'est pas indifférent que la caméra suive Emmerich faisant les cent pas dans son bureau. L'auteur utilise souvent plongées et contre-plongées pour donner à l'homme toute sa valeur, en faire le seul centre d'intérêt ; impression qui est accentuée par l'absence de pittoresque, la simplicité des décors, et par les plafonds, toujours extrêmement bas : ils marquent moins une sorte d'étouffement qui laisserait prévoir l'échec — (on se souvient des fameux plafonds de **Citizen Kane** ou de telle contre-plongée de **Night and**

the City de Dassin), qu'ils ne grandissent par contraste les individus.

La plus grande partie de l'action a lieu la nuit (titre français : « Quand la ville dort »), fait qui a son importance, ne serait-ce que pour le rôle accordé à la lumière. Huston ne lui demande pas la seule clarté, mais il la charge de signification psychologique. La lampe d'Emmerich est toujours sur sa table, et semble parfois le point où se croisent tous les regards. Pendant l'entrevue de l'avocat et de Branon, elle dissimule d'abord le visage du détective, puis l'éclaire vivement lorsqu'il est dans le fauteuil : elle semble le dominer et la caméra plonge sur lui, de la place d'Emmerich.

Huston unit d'ailleurs éclairage et flou : Branon sortant son revolver est au fond de la pièce, en pleine lumière et toutefois, dans le flou — comme s'il était ébloui par le trésor ou à la fois par sa brusque résolution.

Le film, grâce aux scènes de « vie quotidienne », apparemment sans importance, dont nous avons parlé en commençant, donne l'illusion de se dérouler au rythme de la vie même. Quant au cambriolage et quant aux événements qui le suivent, l'enchaînement des séquences est logique, chronologique, ou concomitant : les séquences représentent des scènes qui se passent en même temps ou presque, en des lieux différents. Parfois, celle qui est en cours reprend la précédente et la continue : l'arrivée de Dix et du Docteur chez Emmerich, après le vol. La discussion de celui-ci avec Branon fait suite à la fuite des cambrioleurs qu'ils attendaient : simultanéisme cinématographique. La durée réelle du drame est d'ailleurs réduite.

Les changements de séquences sont brutaux, procédé qui convient à la fébrilité des personnages : ils doivent faire vite pour « s'en tirer ». Le raccord des séquences a parfois une signification tragique : de la chambre où Maria, la femme du cambrioleur blessé, entend l'alarme et dit : « on dirait une âme en enfer », on passe au

visage pâle d'Emmerich ; suivent la chute du cadavre dans l'eau, et le chant des crapauds, qui donnent l'impression d'une autre accablante fatalité (cf. également le gros plan de la main du tueur tenant le minuscule, mais terrible flacon de nitrol). Il faut signaler aussi le fondu enchaîné de Cobby assis à son bureau, s'estompant à mesure qu'il affirme son entière confiance en Emmerich, et contredisant en fait ses paroles. Huston utilise souvent ce procédé qui marque le mieux — Gilles Jacob le signalait — la hâte de ses personnages.

Notons enfin que les paroles de tous les personnages sont lourdes de sens. Elles semblent nous faire part souvent des conceptions de l'auteur lui-même. Nombreuses sont celles qui traduisent de véritables « bons » sentiments : fraternité qui unit les bandits, estime pour ce qui fait à leurs yeux la plus grande valeur de l'homme : courage, fidélité, respect de la parole donnée. Un héros houstonien : Guguss, aussi bien lorsqu'il attend les amis, comme c'est convenu, sur la place grouillante de policiers (« Bonne chance, Docteur », avait-il murmuré pour lui-même) que lorsqu'il console Maria : « Vous aurez encore des tas d'enfants aux cheveux bouclés ». Et sa simple réponse à la femme affolée qui lui reproche d'être bossu : « T'aurais pas dû dire ça, Maria..., ma bosse, je l'ai depuis mon enfance, et je serais bien content qu'on me l'enlève ». L'amour de son chat par exemple (il ne se fâche que lorsque le chauffard parle de tous les écraser) est plus qu'anecdotique ; il marque l'amour du personnage de Huston pour tout ce qui est vivant.

Le crime n'est plus qu'un moyen de vivre, et finalement une réaction de défense contre la société : Dix, le « Tueur » ne tue (et qui ? — Branon) que par nécessité, lorsqu'il est en danger. La lucidité souriante du Docteur révèle l'attachement à la vie telle qu'elle est, et son dialogue avec Franz, en allemand, ne donne pas seulement l'impression d'une satisfaction compréhensible —

le voilà presque tiré d'affaire — mais de la pleine valeur donnée à la rencontre d'un homme.

Au passage, et sans insister (par la simple juxtaposition de deux scènes), Huston démolit telle valeur « sociale » qui ne tient justement pas compte de l'humanité : la Justice.

« Mettez le témoin en prison... Brisez les meubles... Donnez des exemples... ». Et voici l'exemple du commissaire principal : un numéro parlé devant les journalistes (où les multiples flashes des reporters semblent vraiment être les clins d'œil de l'auteur), en forme de défense et illustration de la police. Thème : la police est pourrie, mais pas entièrement, et de toute façon, il en faut bien une, n'est-ce pas ? (**Quai des Orfèvres** était, dans le genre, beaucoup plus insidieux). Mais loin d'être une concession de Huston pour rassurer les bons esprits justement troublés, suffit, à condamner la justice, le simple contraste entre les paroles du policier. « C'est le plus dangereux de tous ; il n'a plus ni sentiment, ni pitié », et la mort de Dix dans les hautes herbes, au milieu des poulains enfin retrouvés. (On pense au chef-d'œuvre de Dassin : **Les Bas-Fonds de Frisco**, la mort du vieux camionneur carbonisé parmi les pommes).

Cet amour de la vie qui suffirait déjà à nourrir une comparaison fructueuse entre Huston et notre Renoir, ne se manifeste-t-il pas ici sous une autre forme encore : l'érotisme ? Je songe à cette scène où le Docteur fait danser pour lui la bobby-soxer. C'est véritablement le couronnement du film et, ne craignons pas de le dire, un des hauts moments de l'histoire du cinéma. Il la faudrait analyser tout au long, pour essayer de déterminer les éléments qui concourent à une telle perfection.

La Danse. Il faudrait d'abord parler longuement de la danse et de l'amour, la danse étant évidemment un appeau, un appel, un appât à l'amour physique le plus direct. Mais en même temps, la danse est un chant exprimant surtout la joie, le bonheur de vivre, elle

est en quelque sorte hymne de vie. Nous ne parlons pas de ces performances américaines qui trop souvent ne signifient rien (ou rien que de si primaire !); mais des danses de **Tabou**, du **Fleuve...** A ce rang, **Asphalt Jungle** nous montre cette fille, dansant parce qu'elle est heureuse de sentir son corps se plier, obéir au rythme de la musique. (Notons que, à part ce « disque », la musique de Miklos Rozna ne se fait entendre qu'au début et à la fin : étonnante discrétion).

Lui. Il est bien certain que beaucoup verront le petit Docteur comme un amateur d'obscénités obscures, de femmes expertes, quasi digne peut-être (il y a bien déjà Peter Lorre du **Faucon Maltais...**) d'incarner quelque baron Charlus. Pour moi, je le trouve sympathique, simple et clair, somme toute : amoureux de l'amour. Ne sont lésés que les juges, vieilles filles et producteurs : on n'a rien montré en effet. Huston a simplement prouvé ici encore que le cinéma n'avait pas à montrer mais à faire comprendre : « Merci... — Mais non, tout le plaisir a été pour moi ».

Elle. La robe est légère, collante, et même un peu transparente. Ces mouvements du corps sont par trop expressifs, et cela doit s'aggraver, n'est-ce pas, du fait que la jeune personne est presque une enfant. Je crois y voir, bien loin du poncif, une chiquenaude à la femme — américaine — au cinéma : voici une adolescente habillée comme tous les soirs avec son petit gilet tricoté, qui cherche son plaisir dans des jeux innocents. Mais ce personnage épisodique n'est pas simple, lui non plus : c'est bien une consœur de la « petite nièce » d'Emmerich. Il semble déjà qu'elle aussi possèdera l'art de remercier et de « faire la belle » (un prêt pour un rendu) pour arriver à ses fins. Mais elle est moins avancée : entourée de ses mâcheurs de chewing-gum impubères, elle n'en est qu'à découvrir ses « moyens ».

Le Tragique. Mais en même temps, cette scène est sous-tendue par un tragique qui en double — et triple —

le sens. Le Docteur est tout à ses regards, bien qu'il soit poursuivi et que le temps presse. Soudain, nous découvrons les flics ; lui ne sait toujours rien, et d'ailleurs : « Rien ne presse, Frank, rien ne presse ». Comme s'il **les** avait vus, il insiste : **ils** n'ont pas d'importance. Mais nous savons le prix de ce dernier disque, de cette véritable Danse de Mort. Et de nous attacher davantage à ce petit homme si prudent (et si brave) qui laisse là toute prudence et suit sa nature. Il savoure l'instant, le temps inexorable coule et vient la mort — du moins aura-t-il profité au mieux des « rapides délices »... Voilà presque une illustration de la fameuse ode d'Horace.

Horace, Lucrèce ou Epicure ; nous étonnerions bien Huston, comme en lui découvrant des ancêtres dans le meilleur XVIII^e siècle. Et pourtant !...

Pour l'homme qui a mené sa vie en profitant avec lucidité de toutes les « nourritures terrestres », pour un tel homme finalement maître de sa destinée puisque jusqu'au bout maître de lui-même, le dernier mot est bien « Aucune importance » — et le dernier geste, un sourire.

Madeleine Vivès
Positif n° 3
Août 1952

THE RED BADGE OF COURAGE - 1951

Les producteurs étaient hostiles au projet de leur cœur. Et pourtant ils me laissèrent faire. A eux va ma sympathie. Je croyais qu'il en serait sorti un film magnifique, extraordinaire. Je le fis voir à quelques-uns de mes meilleurs amis. Il leur plut. A la fin nous le montrâmes au public dans une preview. Eh bien, les spectateurs se seraient battus à coup de poings pour s'enfuir si quelqu'un avait tenté de les arrêter. Pas une seule scène ne réussit à les intéresser. Peut-être parce que la guerre de Corée était en cours. Le film était trop réaliste pour plaire à cette époque. Vous qui n'avez vu que la version coupée (de 1 h 10, tandis que la version originale est de 1 h 35), vous ne pouvez vous rendre compte de l'insistance de ce réalisme... Les producteurs tentèrent pour leur propre compte de rendre THE RED

BADGE plus acceptable. A mon avis, ils se trompèrent, personne n'y aurait réussi. La seule chose que j'aurais dû faire, aurait été de le projeter à un public restreint, préparé. Du reste, ils le coupèrent judicieusement, je n'en fus pas complètement mécontent. Je ne l'aurais pas coupé, mais je dois reconnaître que c'était... moins pire que ce que j'aurais pu imaginer.

Pendant le dernier Festival de Cannes, je m'entretenais un matin avec Orson Welles du cinéma américain actuel. Il faisait la petite bouche, puis

— « Mais bien sûr, dit-il, il y a Huston. C'est le meilleur et il est le seul à faire une « œuvre »... C'est-à-dire à poursuivre de films en films une pensée personnelle. »

Cette pensée personnelle, du **Faucon Maltais à l'African Queen**, en passant par **le Trésor de la Sierra Madre**, **Key Largo**, et **Asphalt Jungle**, est justement ce qui a retenu et séduit la critique française. Enfin, se dit-elle, un réalisateur américain qui « donne à penser ». C'est devenu un lieu commun aujourd'hui que de relever dans tous ses films une trame similaire : un homme ou un groupe d'hommes veut atteindre à un but précis (en général démesuré), pour ce faire décide d'un plan minutieux, monte un complot, poursuit sa réalisation avec la plus vive énergie et échoue à quelques centimètres du but pour une raison minime, un incident absurde ou imprévisible. De cette constance dans la thématique on a peut-être trop vite déduit l'échec et la gratuité des entreprises humaines. Si les moins connus en France de ses films, **Across The Pacific** et **We Were Strangers** (à tort sous-estimé) semblent continuer cette tendance, son extraordinaire **Let There be Light** (sur la rééducation des « choqués » de guerre), hélas interdit à la projection publique, ainsi **In This our Life** (cruel marivaudage sentimental) indiquent d'autres voies. **The African Queen** d'ailleurs marque bien que l'œuvre tout entière d'Huston était un essai à plusieurs chapitres sur l'intention d'Huston de ne pas se laisser enfermer dans une formule : alors que le dénouement du roman de C.S. Forester était typiquement « houstonien », Huston l'a volontairement

changé au profit d'une fin en apparence plus banale mais dont les intentions sont justement, par son ton de « farce », d'enlever au reste du film un cachet d'authenticité dramatique qui n'avait rien à voir avec son propos. **The Red Badge of Courage**, enfin, achève de déconcerter celui qui croyait définitive la première classification.

The Red Badge of Courage est un très célèbre roman américain de Stephen Crane, une sorte de classique sur la guerre de Sécession, dont le succès n'a jamais décliné depuis sa parution à la fin du siècle dernier. Son titre qui désigne la preuve sanglante du courage signifie par extension l'épreuve du feu. Nous y voyons un jeune fantassin nordiste marcher pour la première fois à la bataille, plein d'appréhension et vite envahi par la peur. Au cours du premier engagement il est pris de panique, s'enfuit et erre dans les bois. Pendant la nuit il retrouve sa compagnie durement éprouvée, qui a battu en retraite et bivouaque près de là. On le croyait mort. Il invente une histoire rocambolesque, se prétend blessé et s'endort épuisé et honteux. Le lendemain, la compagnie repart à l'attaque, une grande bataille se déclenche après que le général Grant a harangué à cheval ses jeunes troupes. Le jeune a maintenant vaincu sa peur et va faire preuve d'une grande bravoure.

Huston a traité ce bref argument avec le maximum imaginable de sobriété, de dépouillement et de rigueur. Il n'y a pas un mètre du film qui puisse répondre au goût d'une grande partie du public pour le pittoresque guerrier et l'héroïsme spectaculaire. Une scène pourtant peut tromper : vers la fin de la bataille le jeune homme s'empare, au moment où il allait tomber à terre, du drapeau nordiste des mains du porte-drapeau, qui vient d'être blessé, et va de l'avant. A sa rencontre vient le porte-drapeau sudiste. Les deux hommes ne sont plus qu'à quelques mètres, quand le sudiste tombe fauché par une balle. De nouveau, notre héros s'empare juste à temps de l'emblème sudiste et réunit les deux drapeaux

en une sorte de bouquet qui symbolise la victoire nordiste mais préfigure aussi la prochaine pacification des Etats-Unis. A lire cette description, on peut imaginer les pires compositions de Georges Scott ou de Sabattier dans **l'illustration** de 14-18. Chez Huston cela devient de façon assez insolite un morceau poétique, une sorte de ballet où les drapeaux tournoient à contre-jour comme des ballerines et passent de mains en mains selon une chorégraphie bien réglée. Il a donc transfiguré le passage au profit d'une autre forme de réalité que celle des batailles rangées.

Dans son ensemble, le film est sévère, austère, sans un visage de femme (un instant seulement, pendant une halte, les soldats plaisaient avec une jeune fille). On voit surtout des troupes qui marchent, avancent, reculent, repartent, croisent des colonnes de blessés... etc. L'éternelle et misérable réalité de la guerre y est cernée de près avec cette sorte de frange irréelle que donne l'aspect démodé de la guerre de Sécession. Huston a bien compris que pour porter la guerre sur un écran de 1951 (date de réalisation du film), il était à la fois trop tard et en même temps encore trop tôt pour évoquer la dernière. L'esthétique du film fait immédiatement penser à celle de l'épisode de la bataille de Pétersbourg dans **Naissance d'une Nation**, de D. W. Griffith. Mais Huston à qui j'ai fait cette remarque m'a répondu qu'il ne s'était pas inspiré de Griffith, mais très scrupuleusement, d'une série de photos célèbres d'un photographe de la guerre de Sécession, du nom de Brady. C'est ce style des premières photos de guerre qu'il a voulu retrouver, écartant délibérément la somme considérable d'images que le cinéma a inventées à propos de la guerre de Sécession. C'est donc en quelque sorte en enjambant l'admirable opérateur qu'était Billy Bitzer qui filma tout **Naissance d'une Nation** avec la rudimentaire caméra Pathé de l'époque et sans éclairage, qu'Harold Rosson, l'opérateur d'Huston a été chercher son inspiration aux

sources mêmes de l'authenticité. Ce souci fait ressortir l'ambiguïté de l'entreprise d'Huston : la guerre de Sécession n'est pour lui qu'un prétexte, mais avec ce prétexte il se refuse de tricher, c'est par le truchement d'une réalité soigneusement reconstituée et replacée dans son époque, qu'il veut exposer un thème parfaitement intemporel. En réalité, était-ce bien là son intention : un plaidoyer contre la guerre par l'exposé de l'héroïsme ? Du reste, il ne s'agit pas de l'héroïsme tout court mais du chemin qui conduit de la lâcheté à l'héroïsme. Pour achever de brouiller les cartes, Huston a choisi de faire jouer ce lâche par Andie Murphy, le soldat le plus décoré de la dernière guerre. Tout cela méritait quelques éclaircissements. C'est à Huston lui-même que j'ai été les demander. Vous allez voir que ce fut presque en vain.

Il est grand, souple, sympathique et mystérieux. Il écoute patiemment quand on lui explique pourquoi la suite de ses films constitue une sorte de rhétorique de l'absurde. Puis, il sourit :

— En réalité, dit-il, je choisis mes sujets parce qu'ils me plaisent.

Ce n'est pas une réponse, mais il s'y tient. Passe encore que ce soit une approbation, mais pourquoi, cher Monsieur, avoir rompu avec le « système houstonien », en faisant réussir l'entreprise d'**African Queen**, alors qu'elle échouait dans le roman de Forester ? Pour quelle cause machiavélique ?

— Aucune. La première fois que j'ai mis côte à côte dans le petit raffiot Katharine Hepburn et Humphrey Bogart, cet assemblage de deux êtres totalement dissemblables en plein cœur de l'Afrique était tellement drôle que tout le monde éclata de rire. J'ai compris alors que mon film devrait être avant tout une comédie et j'ai modifié le scénario et les dialogues en conséquence.

— Mais qu'est-ce qui vous a tenté au départ dans cette histoire ?

— Cette simple idée : une petite canonnière sur un lac, et très loin de là, une vieille fille qui a envie de la couler.

— Vous importe-t-il qu'elle y parvienne ?

— Aucunement, mais son effort m'intéresse.

A ce moment, j'ai eu comme une illumination. Non, bien sûr, Huston n'était pas le cinéaste de l'absurde ou de l'échec ou de la rapacité, il était l'apologiste de la volonté. Lui qui fut successivement étudiant, boxeur professionnel, acteur de province, lieutenant de la cavalerie mexicaine, rédacteur sportif, nouvelliste, auteur dramatique, peintre à Paris, scénariste et enfin metteur en scène, prouve bien par ce morcellement des métiers que ce n'était pas tellement la situation qui l'intéressait que la volonté d'y parvenir. C'est cet exercice stendhalien de la volonté sur les plans les plus différents qu'il veut exposer dans son œuvre.

Je lui parle alors de **The Red Badge of Courage**. Il s'étonne d'abord que je l'aie vu et, explique l'insuccès du film aux Etats-Unis.

— Les gens ne veulent pas admettre que la guerre c'est comme ça : de la monotonie, du danger, des rescapés et des morts.

— Pourquoi avez-vous choisi Andie Murphy pour interpréter un lâche ?

— Il fallait un brave pour faire revivre la peur.

Cette réponse énigmatique ne me satisfait qu'à moitié.

— Mais, Monsieur Huston, votre film n'est pas une apologie de l'héroïsme, c'est plutôt...

— J'ai cherché à être fidèle au livre qui est très beau.

— Très beau, certes, mais exaltant des vertus que vous semblez combattre. Il peut paraître singulier alors que vous l'avez choisi.

— Je l'ai choisi parce qu'il me plaisait.

Déconcerté, je me tourne vers la ravissante Madame Huston.

— Chère Madame, lui dis-je en français, votre mari se moque de nous.

— Que dit ce Monsieur ? s'inquiète Huston.

— Il dit que vous vous moquez de lui.

— Oui ! répond-il en éclatant de rire.

Jacques Doniol-Valcroze
Positif n° 3
Août 1952

Depuis 1950, les connaisseurs français présentent énormément l'œuvre de John Huston. Vogue d'autant plus frappante que le premier film du cinéaste américain, **Le Faucon maltais**, passa rigoureusement inaperçu en France à l'époque (déjà lointaine) où la précédente génération de jeunes connaisseurs ne jurait que par **Citizen Kane**. Pour ses débuts de réalisateur, John Huston (qui avait précédemment débuté comme scénariste) démontrait avec beaucoup d'intelligence et d'habileté ses dons d'adaptateur complet. Pourtant si **Le Faucon maltais** put être, en 1941, l'origine de l'important courant du film noir américain, il le dut surtout à une fidèle transcription de l'excellent roman qu'avait publié dix ans plus tôt Dashiell Hammett — emprisonné en 1950 pour avoir refusé de devenir un mouchard aux ordres des chasseurs de sorcières.

Le Trésor de la Sierra Madre, d'après le roman de R. Carson, **Key Largo**, d'après la pièce de Maxwell Anderson, **Les Insurgés**, d'après Robert Sylvester, **Asphalt Jungle**, d'après W. R. Burnett, **L'African Queen**, d'après C. S. Forester... A lire cette filmographie établie l'an dernier par l'excellente revue de cinéma publiée à Lyon, **Positif**, on comprend qu'Huston est d'abord un adaptateur. D'où le manque d'homogénéité de son œuvre. Il y a le plus grand disparate entre **Le Faucon maltais**, satire sociale destructrice, **Key Largo**, mélo qui accom-

mode Al Capone à la sauce psychanalytique, **Les Insurgés**, bavardage sur la « condition humaine » à la mode d'Hemingway ou de Malraux. **L'African Queen** où l'humour britannique brandit haut et fier « l'Union Jack », **Asphalt Jungle** enfin qui démontre de la façon la plus moralisatrice comment « le crime ne paye pas ».

Pourtant, les admirateurs de John Huston trouvent, à travers ce disparate, un dénominateur commun métaphysique, matérialisé par les dernières images de la **Sierra Madre** : le vent inéluctable qui restitue à la poussière les paillettes d'or d'un trésor durement conquis. Mais à ces théories surajoutées (et que le cinéaste n'est jamais venu corroborer), Jacques Doniol-Valcroze, admirateur d'Huston, objecte très pertinemment qu'on « a trop tendance à en faire un rhétoricien de l'absurde et de l'échec... ». Ses films ne peuvent, en majorité, se ramener au schéma de la **Sierra Madre. Red Badge of Courage** (« Au fer rouge »), l'œuvre typiquement « houstonienne » que présente actuellement le **Cinéma d'Essai**, est, par exemple, l'histoire d'une réussite, et nullement d'un échec.

Pendant la guerre de Sécession, un jeune soldat nordiste (André Murphy) se laisse gagner par la panique, lors de son baptême du feu, mais se réhabilite ensuite si brillamment qu'il prend un drapeau ennemi et décide de la victoire. Ce très simple sujet, qu'une phrase suffit à résumer, adapte le seul roman publié par Stephen Crane qui mourut à trente ans, en 1900. Huston est là encore à la fois réalisateur et scénariste. Il tenait particulièrement à ce film qui durait originellement plusieurs heures, et fut gravement mutilé par la M.G.M., à la suite d'aventures typiquement hollywoodiennes, alors dénoncées par le « New Yorker ».

La version réduite de **Red Badge** (la seule qu'ait connue le public) comporte évidemment quelques « trous », mais l'œuvre, que n'a pas désavouée Huston, reste homogène et bien composée. L'opérateur Harold Rossen y a adapté

un style qui pastiche les photographies anciennes de 1860-1880, avec un évident savoir-faire, servi par le tirage d'une copie en sépia, et un maquillage aussi discret qu'efficace. Par cette prouesse dans l'évocation des vieilles photos, le film rejoint le **Little Women** que réalisa (dans un tout autre style) George Cukor, il y a vingt ans...

Mais quand John Huston affirme qu'il a voulu transcrire uniquement dans son film les célèbres photographies où Mathew B. Brady enregistra sur le vif la guerre de Sécession, le réalisateur américain brouille les cartes. Si, immédiatement après avoir vu **The Red Badge**, on regarde avec la plus grande attention le bel album consacré en 1945 par Roy Meredith au « **Photographe du président Lincoln** », on n'y trouvera guère comme point commun avec le film qu'un petit mur de pierre reconstruit par les décorateurs de la M.G.M. Ni les paysages, ni les tranchées, ni les maisons, ni les visages ne sont ceux que photographia Brady.

Par contre les paysages, les tranchées, les charges, les drapeaux brandis, le découpage, le montage de **Red Badge** transcrivent presque directement la bataille de Petersburg, la séquence la plus justement célèbre de Griffith dans **Naissance d'une nation**. Le film de 1915 a littéralement plagié certains plans du film de 1915, en même temps qu'une mise en scène qui contredisait sur de nombreux points les documents de Brady (pour tant connus de Griffith). Le prestige formel du film moderne vient avant tout d'une très habile utilisation des techniques et des modes actuelles pour la transposer au goût du jour en un classique ancien...

Quant au scénario, il a pour le spectateur le mérite de montrer la guerre par les yeux d'un « deuxième classe ». Comme le firent déjà à Hollywood William Wellman (le réalisateur du **Rideau de Fer**) dans le médiocre **G.I. Joe** et Lewis Milestone dans l'excellent **A Walk in the Sun (Le Commando de la mort)**, le meilleur film de guerre américain réalisé depuis vingt

ans. Mais le point de vue du « deuxième classe » vient moins d'Huston que du livre très célèbre (en Amérique) qu'adapte son film. Le scénario est ici fidèle à Stephen Crane. Mais il censure et mutilé son œuvre en n'indiquant pas que l'auteur y prenait le parti d'Abraham Lincoln.

A aucun moment le jeune héros, pour surmonter sa passagère défaillance, ne se demande s'il se bat pour une cause juste, ou injuste, si les batailles vont servir à libérer les noirs de l'esclavage, ou à enrichir les financiers yankees. Il reprend courage à l'armée. Ses paroles sont volontairement familières et sans gloriole. Mais parce qu'elles ne touchent jamais la question essentielle : « Pourquoi combattons-nous ? », rien dans les thèses du film ne vient contredire le fameux slogan des combattants coloniaux : « Pour fortune, la gloire, pour idéal, la bagarre ! » L'adaptation d'Huston — trahissant le « nordisme » de Crane — rejoint ainsi la thèse de l'ignoble film *Iwo Jima*, qui prépara par sa propagande la guerre de Corée, en affirmant que l'armée peut faire d'excellent soldats avec des lâches, pourvu seulement qu'ils « ne cherchent pas à comprendre ».

Dans un article dont sa mort fit un testament et que publièrent *Les Lettres* la semaine dernière, Poudovkine écrivait : « Tout d'un coup la guerre, par exemple, ou un événement personnel, nous font découvrir en un homme des choses absolument insoupçonnées... Il montre une telle force d'âme — ou une telle bassesse qu'on s'écrie, tout saisi : « Tiens, voilà ce que tu étais, toi... ».

La phrase de Poudovkine pourrait être placée en exergue de *The Red Badge*. Son héros s'y révèle non comme un lâche, mais comme un homme vraiment courageux qui sait, en se critiquant, surmonter sa panique ou, plus exactement, sa peur de la peur.

L'exergue pourrait aussi servir non pour l'œuvre, mais pour la vie privée de John Huston. Qui n'est pas un créateur courageux, mais un abominable lâche.

L'épreuve du fer rouge est fournie, aujourd'hui, à Hollywood et aux Etats-Unis, par la « chasse aux sorcières ». Elle est inscrite, par exemple, dans ce communiqué de la Commission des activités non américaines qui dit, dans le *Motion Picture Herald* du 3 janvier 1953 :

« La commission a publié la liste de trente personnes... qui lui ont apporté une aide inappréciable en lui fournissant des faits relatant l'effort communiste pour s'infiltrer dans le cinéma. La liste comprend Elia Kazan, Edward Dmytryck, Sterling Hayden, Budd Schulberg, Frank Tuttle et Clifford Odets !... »

« ... Le rapport donne ensuite la liste de tous ceux qui grâce à l'activité de la commission, ont été identifiés comme membres du Parti communiste. La liste occupe trois cents noms, suivis de l'indication du ou des témoins qui ont permis l'identification. »

Un « témoin qui permet l'identification » s'appelle, en français, un mouchard. En face de ce certificat de délation accordé à MM. Dmytryck, Clifford Odets et Elia Kazan, le « *Motion Picture Herald* » du 3 janvier 1953 publiait l'information suivante, touchant le dernier film de John Huston, *Moulin-Rouge* :

« A la suite d'un « piquet » effectué à titre individuel par des membres de l'American Legion, devant le cinéma de Hollywood, où l'on donnait les premières représentations de *Moulin-Rouge*, la vedette du film, José Ferrer, a télégraphié à la Legion : « Parce qu'artiste, je suis « inaltérablement opposé à tout « diktat » (dictation) et « je suis donc de tout cœur avec la Legion dans sa lutte « contre le communisme ». M. Ferrer a également proposé de s'engager dans la lutte anticommuniste, « quand « les circonstances permettront d'utiliser ses capacités ».

Dans les premiers jours de janvier, l'*Hollywood Reporter* publiait des déclarations de John Huston, souscrivant des engagements semblables à ceux de José Ferrer. Les « piquets » de l'organisation fasciste cessèrent immédiatement. *Moulin-Rouge* fut une énorme réussite financière,

durant les semaines où les « piquets » des légionnaires empêchaient la carrière de **Limelight** aux Etats-Unis. Charles Chaplin, lui, n'avait pas pris l'engagement. Il avait subi en héros cette nouvelle épreuve du fer rouge.

Huston, en janvier 1953, ne s'était pas contenté de dire quelque « Paris vaut bien une messe ». Il s'était engagé dans les rangs où servaient déjà des cinéastes dont le talent valait largement le sien : MM. Edward Dmytryk, Elia Kazan et Clifford Odets. Il était devenu, hélas ! à son tour, chasseur de « sorcières », comme le prouva, en juin dernier, un article de l'« Hollywood Reporter ». Où le journaliste (sic) ajoute, après avoir félicité Mme Zsa Zsa Gabor d'avoir servi à éliminer Jules Dassin de **L'Ennemi public numéro un**, film réalisé en France :

« Un autre exemple de coopération a été fourni lors de la réalisation en Europe de **Beat the Devil**, dont le metteur en scène, John Huston, a menacé ses commanditaires de tout abandonner si l'on employait des acteurs ou des techniciens pouvant avoir quelque lien avec le Parti communiste. Ces faits ont été révélés par Roy Brewer, qui a félicité John Huston pour la position prise. Et Irving Brown a informé Brewer de l'effet considérable produit sur les syndicats italiens du spectacle... »

Les syndicats italiens avaient, en effet, mené une fort belle grève pour protester contre le licenciement arbitraire par John Huston de tous les techniciens italiens participant à **Beat the Devil** et leur remplacement par des Anglais. Mais Huston n'avait pris ouvertement aucune « position ». Il avait seulement prétexté des économies indispensables. En réalité, dans un pays où un électeur sur trois vote communiste, une efficace « chasse aux sorcières » commandait l'élimination de tous les Italiens. L'effet fut considérable dans les syndicats du Spectacle italien quand l'« Hollywood Reporter » « vendit la mèche » et démontra que John Huston exécutait fidèlement les consignes de Roy Brewer, successeur à la direction du syndicat « jaune » LATSE, de Bioff et Browne, ex-lieu-

tenants d'Al Capone à Chicago... Quant au « jaune » Irwin Brown, qui est un des principaux agents entretenus en Europe par le F.B.I. John Huston l'a rencontré récemment en Suisse.

Rhétoricien de l'échec et de l'absurde... Ces épithètes un peu ronflantes, on pouvait aussi les appliquer, dans les premières pages du fameux roman de Chesterton au nommé Jeudi. Mais, au dénouement, ce « nietzschéen » avoue qu'il était anarchiste pour le compte de la police. M. John Huston ressemble affreusement au nommé Jeudi.

Un mot encore. Au temps de la Résistance, certains lâches devinrent indicateurs de la Gestapo et purent ensuite évoquer comme excuse (véridique, mais non valable) qu'ils avaient cédé à huit jours de tortures épouvantables et à la menace d'une mort immédiate. M. John Huston (et MM. Dmytryk, Odets, Kazan, etc.) se sont conduits comme ces résistants passés au service de la Gestapo. Mais sous la seule menace de perdre une paye confortable de 1.000 ou 2.000 dollars par semaine, ils ont choisi le chèque.

Devant leur bassesse, on ne peut que répéter, avec amertume et colère, le mot que leur lance Poudovkine de sa tombe : « Voilà comment tu étais, toi !... ».

Georges Sadoul
Les Lettres Françaises
Juillet 1953

THE AFRICAN QUEEN - 1952

Le film n'est pas comme d'autres arts où l'on peut s'arrêter et contempler un moment : il est nécessaire que l'attention du spectateur soit retenue tout le temps... D'un autre côté, s'il se passe sans arrêt quelque chose sur l'écran, le spectateur a un effort plus grand à faire... Le film idéal, il me semble, est celui où le spectateur projette — pour ainsi dire — ce qu'il désire voir sur l'écran comme s'il avait caméra et projecteur dans la tête...

Si nous demandions à John Huston ce qu'est **African Queen**, il nous répondrait sans doute, selon son habi-

tude : « Un joli petit film d'aventures ». Etonnant film d'aventures, et pourtant n'a-t-il pas l'Afrique pour cadre ? Une Afrique il est vrai totalement dépouillée de sa « splendeur sauvage », diminuée du prestige de ses grosses bêtes et dont seuls les moustiques et les sangsues sauvent la cruelle réputation. De ce qui fait d'ordinaire frémir et trembler, Huston nous amuse de temps en temps au passage : baignades de sauriens, facéties de singes, à cela se limite l'exotisme africain. Ainsi se trouve refusé l'appoint du dépaysement, prestige facile d'un monde inconnu et vu éternellement à travers les yeux du Monsieur qui débarque. Réduire le décor à sa juste valeur, donner le frisson au spectateur avec des sangsues et non avec des lions, ravir le premier rôle à la forêt vierge, c'est faire preuve à l'égard des canons du film d'aventures d'un total irrespect. Mais c'est aussi renoncer aux facilités d'une formule traditionnelle dont les éléments les plus éprouvés sont le suspense, le montage parallèle, le gros plan du traître grimaçant et du sorcier énigmatique.

Ainsi délimité, le monde où évoluent Miss Rosie, Mr Charlie Allnutt et l'African Queen, ne saurait être celui de Tarzan.

Ici apparaît l'un des traits essentiels de l'œuvre de Huston : la démolition systématique de la mythologie américaine. Il a successivement déboulonné dans ses œuvres précédentes le Détective, le Gangster et l'Aventurier, et cette lente recherche des hommes sous le masque dont les affublent le cinéma et la littérature semble avoir abouti avec **African Queen**.

C'est que la civilisation dite américaine constitue les cadres générateurs de ces personnages types. Replacés en dehors de toute civilisation, arrachés à la jungle d'asphalte, rendus à un primitivisme sain, ces êtres courraient le risque de se voir imposer par un autre paysage une attitude différente mais non moins conventionnelle. C'est pourquoi Huston ne nous montre jamais

dans ce film une image où le pittoresque du lieu tient la première place ; celle-ci revient aux personnages qui ne sauraient rien attendre d'un paysage auquel ils se sont intégrés. Ainsi, la couleur donne-t-elle dans les tons sombres, fond vert et gris-bleu, sur lequel se détachent seuls les visages cuivrés.

Pourquoi donc Huston a-t-il cru devoir tourner ce film en Afrique même, au prix de nombreuses difficultés ? C'est qu'il voulait retrouver cette vie rude mais libre au contact de la nature dont Flaherty (qui fut son ami) nous a montré la grandeur, cet univers primitif qu'ont recherché avec nostalgie les romanciers américains.

Plus de place pour les rapaces du **Faucon Maltais** ou d'**Asphalt Jungle**, là où or et diamant n'ont pas de prestige. Les civilisés s'y sentent mal à l'aise, gênés par leurs costumes désuets ; leurs rites d'importation semblent ridicules, et c'est dans une atmosphère digne de Chaplin que commence le film : ce pasteur qui prétend faire chanter des cantiques aux nègres est un désadapté, et la simple prière de Rosie sur l'African Queen, prisonnière des marais, a bien plus de force que tous ces artifices religieux. Il est vrai qu'elle est faite sur ce petit bateau si parfaitement en harmonie, lui, avec les régions qu'il traverse : il a fini par emprunter quelque chose aux rives qu'il longe et au fleuve qu'il descend. Il est moins une machine qu'une vieille bête familière que l'on brusque un peu, avec une tendresse bourrue, pour la faire avancer.

Il guidera Rosie et Charlie dans leur invraisemblable aventure.

Cette aventure va de rebondissements en rebondissements, grâce à l'obstination d'un hasard heureux qui intervient chaque fois que leur équipée semble devoir se terminer. Lorsque après tant d'efforts inutiles Rosie et Charlie renoncent à arracher l'African Queen à la vase des marais, ignorant qu'ils ne sont qu'à quelques mètres du lac, nous songeons aux échecs dérisoires des précé-

dents héros de Huston. Il en est de même lorsque leur mariage est célébré au pied du mât auquel ils doivent être pendus. Mais la pluie sauve le petit bateau et le pousse jusqu'au lac, mais le courant guide La Louisa vers l'épave et ses torpilles. Finalement, le dérisoire est réservé aux seuls civilisés, à ce tireur ébloui par un rayon de soleil, à ces marins allemands qui ne savent pas nager. Ainsi tous les éléments semblent prendre le parti du couple de l'African Queen avec un entêtement qui atteint à l'absurde, et ils échappent à la fatalité qui continue de s'exercer sur les personnages qui appartiennent au monde des précédents films de Huston.

Ce jeu absurde de forces extérieures nous empêche de voir en Rosie et Charlie des héros et détruit jusqu'à la notion d'exploit. Car peut-on tenir pour une héroïne celle qui ne mesure l'importance du danger couru qu'une fois les rapides franchis ; peut-on baptiser exploit un torpillage qui s'effectue contre toute attente ? Ceux qui s'engagent inconsciemment et voient leur entreprise échapper à leur contrôle pour réussir, peuvent-ils être pris pour des héros ? (1).

Ce n'est pas de héros, mais d'un homme et d'une femme qu'il est question ici. A eux deux, seuls, sur ce fleuve dont nous ne connaissons guère les rives, ils

(1) Le roman de C. S. Forester, **African Queen**, adapté par James Agee et John Huston a subi de nombreuses et significatives modifications, surtout dans son dénouement. Dans l'œuvre primitive :

— Rosie et Charlie sont chevaleresquement épargnés par le commandant allemand qui admire leur courage.

— Dans un état de faiblesse extrême, ils doivent leur libération à l'attaque de bâtiment anglais, auxquels la canonnière allemande résiste héroïquement.

— Recueillis par leurs compatriotes victorieux, ils décident, sur l'initiative de Rosie, de se marier devant le Consul anglais le plus proche.

— Charlie songe, pour finir, à l'épouse qu'il a depuis vingt ans en Angleterre, et qu'il avait oubliée depuis longtemps.

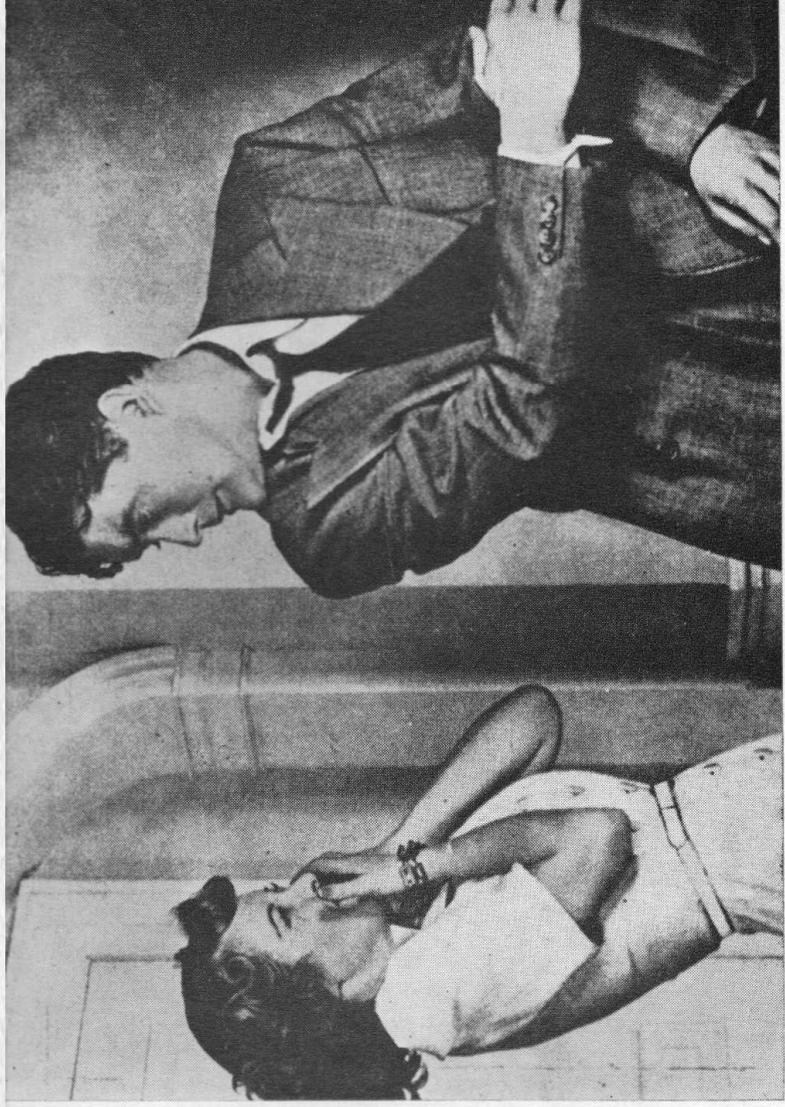


Le faucon maltais.

Le faucon maltais.



In this our life.



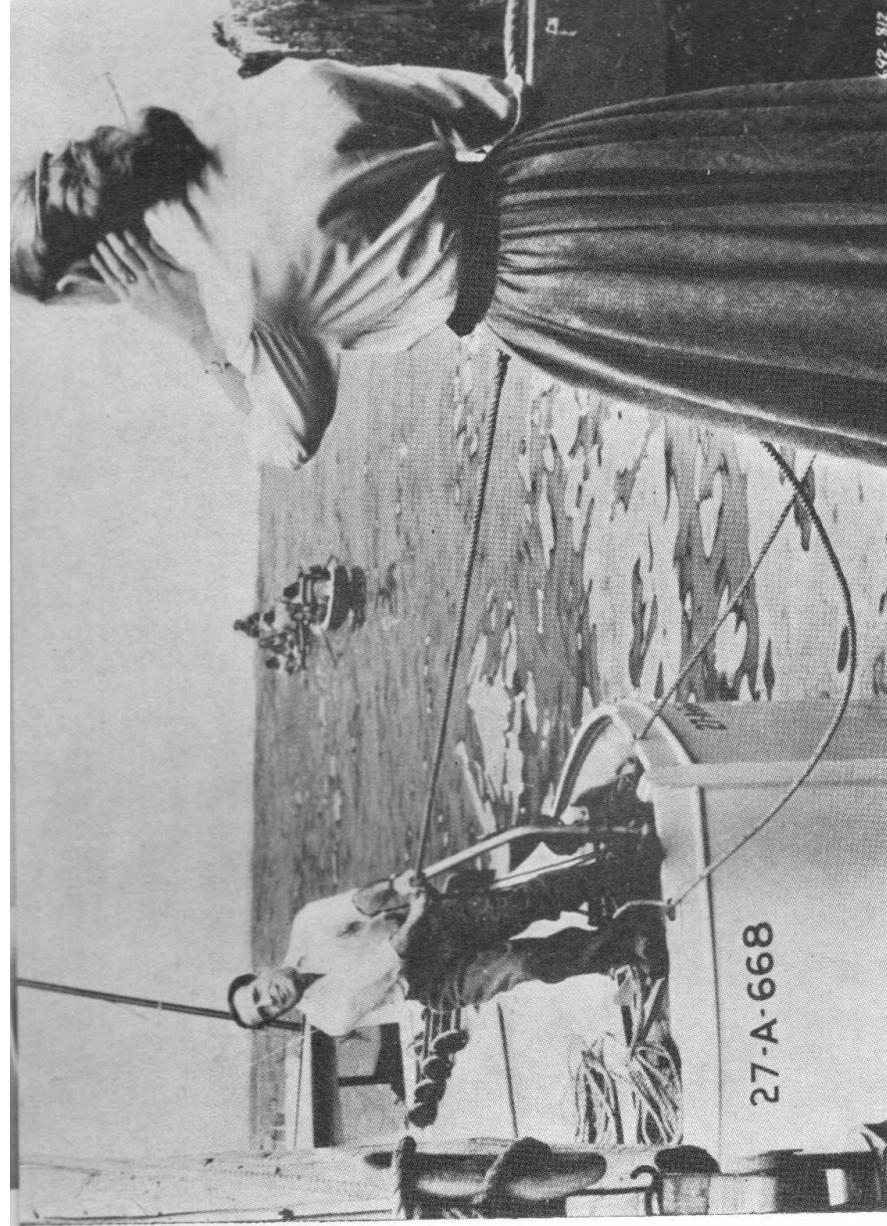


Le trésor de la Sierra Madre.



Key Largo.

Key Largo.



192-317

Asphalt Jungle.



192-317

Asphalt Jungle.



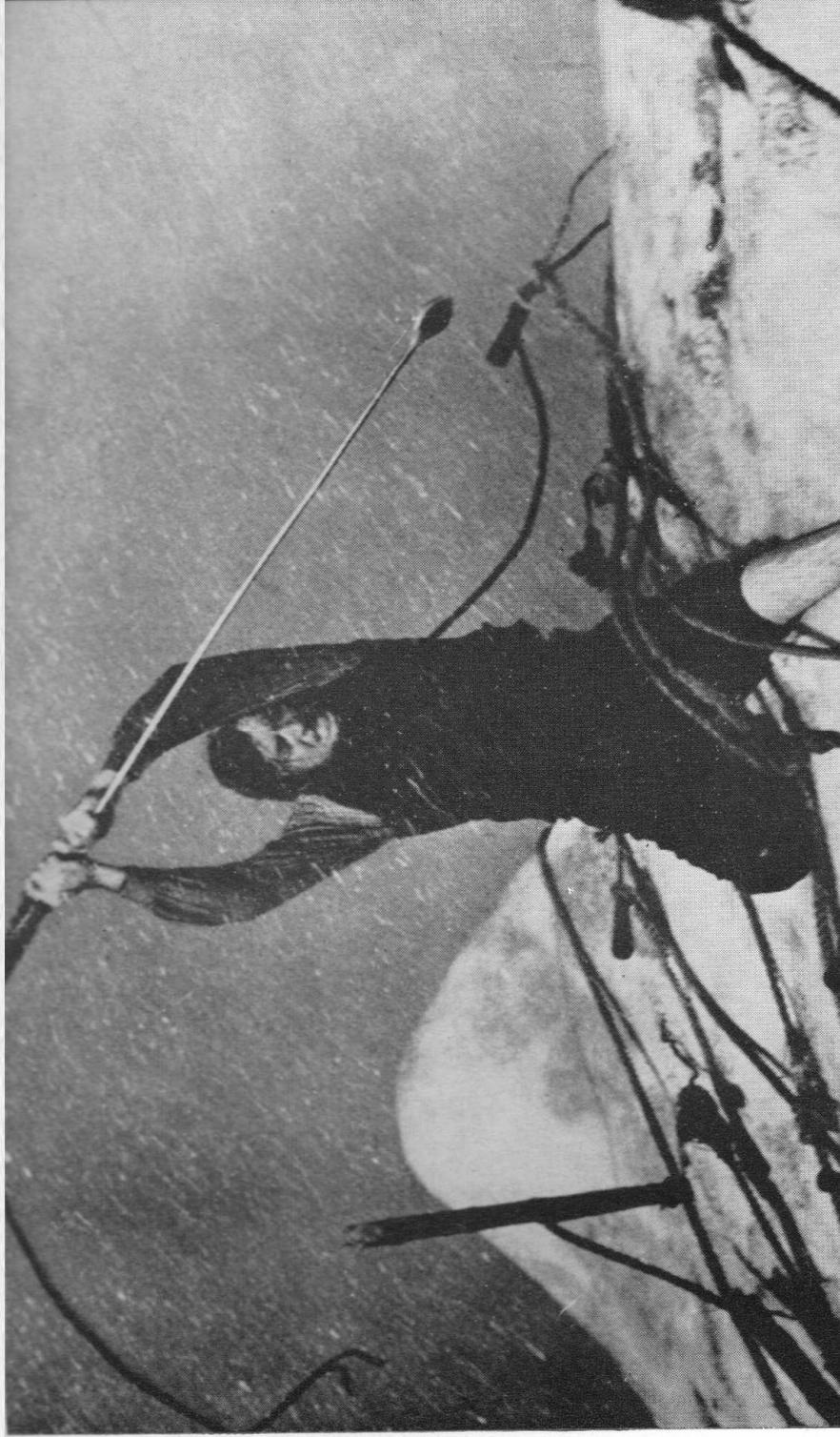
Moulin Rouge.



Plus fort
que le diable.

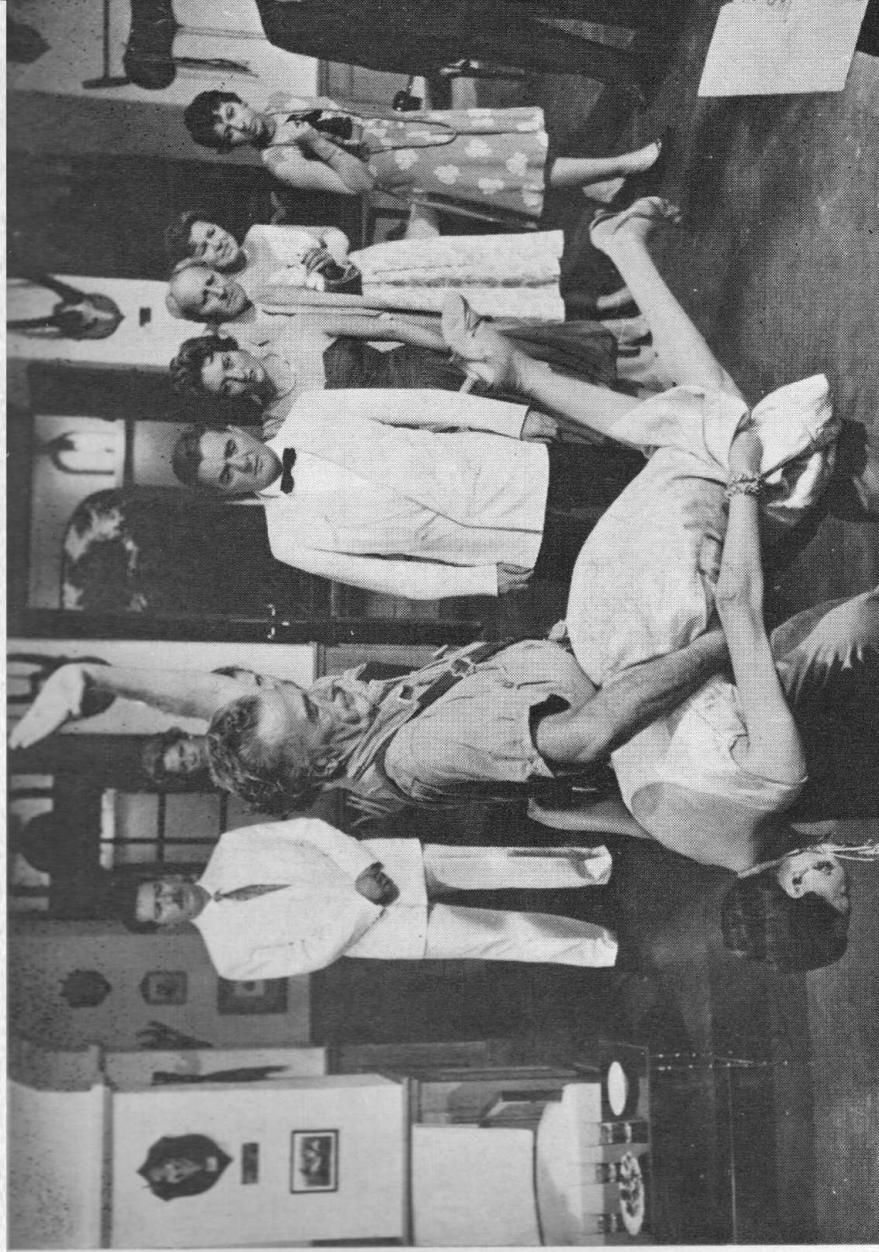


Moby Dick.





Dieu seul le sait.



Les Racines du ciel.



Les misfits.

1960



Freud.



La Bible.

occupent constamment l'écran. Huston concentre tout l'intérêt sur un petit bateau : aussi le faible espace dans lequel se déplacent ses personnages l'amène à utiliser sans cesse les plans rapprochés, mais il ne s'est guère servi des gros plans qui isolent par trop les êtres de leur cadre, et dont la brutalité risquait de rompre le climat de tendresse si particulier au film.

La chambre qui isole traditionnellement les amoureux du reste du monde, est ici remplacée par cette petite coque de noix qui a nom : African Queen. Mais le ton des amours reste le même, et John Huston se révèle l'un des « maîtres de l'intimisme », avec une poésie inattendue il reforme le couple : Elle et Lui.

« Elle » a passé la quarantaine. Après bien des années perdues à jouer de l'harmonium chez les nègres, et à préparer le thé du pasteur son frère, la première et lointaine guerre mondiale, en tuant ce dernier, la libère des contraintes puritaines. Mais elle conserve d'abord, avec son ombrelle et son grand chapeau, un incontestable tempérament de « Girl-Scout » le produit accompli de l'éducation anglaise traditionnelle. Patriotisme et goût du sport la font entraîner le pauvre Allnutt et son vieux bateau à l'attaque d'une canonnière allemande. Mais il lui faut pour cela descendre un fleuve coupé de rapides, et au fur et à mesure que sa robe et ses jupons s'effiloquent, elle perd toute sa dignité britannique et son aversion pour les boissons fortes. Elle y gagne en revanche cette exaltation qui naît des dangers surmontés, et une connaissance plus approfondie du sexe opposé. Cette évolution, nous la saisissons grâce aux plans moyens si expressifs de Rosie qui, terminant bon nombre de scènes, traduisent sa manière sans cesse différente de concevoir la vie. Il fallait et le talent et le visage de Katharine Hepburn pour rendre sensibles ces subtiles « ponctuations » qui déterminent en quelque sorte les sentiments et l'attitude du spectateur face à « Lui ».

« Lui » n'est pas beaucoup plus vieux, mais il y a bien

longtemps que la navigation sur les fleuves d'Afrique lui a fait perdre tout vernis de civilisation. Du Canadien, il n'a conservé que les caleçons longs. Pas la moindre trace de patriotisme. N'a-t-il pas failli oublier lors de sa visite au pasteur, d'annoncer le déclenchement de la guerre. Il trouble par son arrivée le déroulement de l'office dominical, et dérange le cérémonial du thé traditionnel par ses borborygmes (fond sonore que le cinéma ignorait jusqu'à ce jour). Mais ces bruits si déplacés dans le monde des bonnes manières disparaissent au cours de l'aventure : sans doute parce que Rosie en se rapprochant de Charlie ne trouve plus là matière à s'indigner. C'est par ses yeux que nous voyons Allnutt passer d'un grotesque de caricature à une humanité sensible. L'attitude et les sentiments de Rosie se faisant les nôtres, lui seul a vraiment besoin de s'exprimer ; nous le sentons faire un mouvement vers elle, se raser, rechercher une certaine élégance, et retrouver, à bord de l'African Queen, les vertus du ménage.

Loin des villes où il a l'habitude de sévir, Bogart semble lui-même découvrir le vrai courage et la sincérité.

Ce courage nous pouvons le dire véritable dans la mesure où il est une lente et profonde victoire sur soi-même : tout le contraire d'un exploit. Il est toujours plus facile de franchir dans l'enthousiasme un rapide que de peiner simplement sous la piqûre des moustiques et la morsure des sangsues pour arracher une embarcation à la boue gluante des marécages. Les durées si différentes des deux épisodes marquent bien que Huston fait plus de cas de la ténacité que d'une prouesse : le choix et la poursuite d'une entreprise plutôt que de son succès.

Et ce courage dont ils témoignent dans l'action, Rosie et Allnutt le possèdent à un même degré : ainsi naît entre eux une étroite égalité.

C'est cette égalité et plus encore le ton intimiste

adopté par Huston qui fait d'African Queen, en dépit des âges et des lieux, une étonnante histoire d'amour. Cela peut d'autant plus nous surprendre que bien petite était la place que John Huston avait faite jusqu'ici à l'intrigue amoureuse : ses personnages certes avaient besoin d'amour, mais ils demeuraient sans satisfaction, soit qu'il n'y eût personne pour y répondre, soit qu'il connût l'échec.

C'est ici dans un étonnant climat de santé, de sensualité et de tendresse que se déroulent les performances sexuelles de nos quadragénaires, sans que l'African Queen prenne pour cela un air de gondole vénitienne.

En même temps que disparaît le puritanisme, John Huston pousse jusqu'à la caricature le traditionnel ressort de l'érotisme américain : la frustration. Alléché au cours de l'inévitable scène de bain, par le pied nu de Katharine Hepburn, le spectateur découvre avec stupéfaction qu'il y aurait bien des jupons à enlever avant d'en arriver au maillot révélateur à la Esther Williams. De quelle utilité seraient ces condiments éventés à des êtres qui ont retrouvé le sens d'une réjouissante vie naturelle. L'amour qu'ils découvrent est sans artifice. Au contact l'un de l'autre, ils perdent qui sa trop grande rudesse, qui sa trop forte réserve pour en arriver à cette parfaite harmonie, ce « grand amour » qui fait leur force. Force qui va jusqu'au sacrifice pour l'autre, jusqu'à l'agressivité à l'égard « des autres ». A Rosie, Charlie abandonne son vieux bateau, seule victime que nous puissions regretter dans toute cette histoire ; au moment du danger, chacun veut être seul à le courir : première scène de ménage qui ne fait que raffermir leur union. Ils l'affirment violemment, cette union, face aux derniers civilisés qu'ils peuvent rencontrer : à deux doigts de la mort ils donnent au mariage une valeur de protestation.

Aussi, de ce qui aurait pu être une grande épopée patriotique, John Huston fait une aventure individuelle. Grâce à l'ultime intervention d'un hasard complaisant,

Charlie peut encore fredonner sa rengaine du « Marin de Pimlico ». Le naufrage de la canonnière allemande ne laisse sur l'eau du lac que deux « jeunes mariés » qui barbotent vers la rive. Au terme de cette odyssée absurde, il faut imaginer Sisyphe, en ménage, heureux.

Jacques Demeure et Michel Subiela
Positif n° 3
Août 1952

MOULIN ROUGE - 1953

Dans un tournage, l'un des éléments les plus importants est de contrôler le producteur ! Sur le plan artistique, je suis davantage intéressé par le contrôle de la couleur. Certains films souffrent plutôt d'être faits en couleur. La couleur, comme les virtuosités de caméra, est plutôt un amusement, à moins qu'elle ne joue un rôle dans le film. Les deux sont importants, noir et blanc et couleur, selon les sujets. Je n'aurais jamais fait FREUD en couleurs ; je n'aurais jamais fait MOULIN ROUGE en noir et blanc.

La nuit. Passage des Abbesses. Des pavés bosselés et luisants d'eau, des murs gris et lézardés où les projecteurs découpent la gaine saillante d'une cheminée. Beaucoup de lumière, peu de bruit. Par instant, les ordres d'un assistant lancés en français, puis en anglais. Devant une colonne Morris, couverte d'affiches de Toulouse-Lautrec, José Ferrer et Georges Lannes...

Une longue silhouette désarticulée nantie d'un pantalon que des bretelles rouges semblent hisser jusqu'aux épaules un peu voûtées, comme lasses de porter deux grands bras qui flottent ; et tout en haut de ce grand corps qui oscille, un feutre vert dont la forme si particulière est le résultat de multiples pétrissages.

Nez déformé de l'ancien boxeur, muscles de la face qui jouent sous la peau, les lèvres se contorsionnant pour découvrir dans un sourire une éclatante dentition, et par instant, un rire énorme que nous avons déjà entendu, à la fin du **Trésor de la Sierra Madre**. Aisance corporelle, joie profonde de vivre, calme et sens du

mouvement (on songe à Humphrey Bogart...) avec de plus une distinction parfaite : c'est John Huston.

Un film sur Toulouse-Lautrec, voici plus de dix ans que John Huston y songeait. Tout l'attirait, l'œuvre et la vie de l'homme, l'époque et le cadre.

— Le roman de La Mure m'a fourni l'occasion que j'attendais. Après l'avoir lu, j'ai engagé José Ferrer par téléphone pour tenir le rôle principal, avant même d'avoir acheté les droits. Il était le seul homme capable d'incarner Toulouse-Lautrec.

— Les vedettes ont donc une grande importance pour vous ?

— Ce qui compte en matière d'interprétation, c'est le choix de l'acteur. Je ne le dirige pas, je le laisse créer son personnage. S'il est intelligent, il sera bon. Rien ne sert de le forcer, l'important c'est le choix avant.

Voici donc l'explication du calme inhabituel des prises de vue, et aussi de la démarche de José Ferrer contraint de réduire sa taille pour ressusciter le peintre de La Goulue.

— Je suis venu tourner à Paris, parce que j'avais besoin de la ville, de ses rues, de ses gens, de ses pierres.

John Huston montre le mur avec la cheminée en saillie derrière nous.

— Vous auriez pu refaire cela en studio.

— Ce ne serait pas la même chose. Ici, ce que je trouve, c'est une atmosphère, une impression, — a feeling. —

— Est-ce pour la même raison que vous avez tourné **African Queen** en Afrique ?

— Oui. J'ai tourné à peu près quatre cinquièmes du film en Afrique, mais aussi un cinquième en Angleterre. Les scènes sur le bateau allemand ; or, cela jure. Il aurait fallu tout tourner au même endroit.

John Huston a le sourire détaché du critique qui aurait trouvé le petit défaut inaperçu.

— Bien sûr, on ne voit guère l'Afrique. Mais ce qui compte, c'est l'atmosphère seule. Les gens ont trop vu de films à grand spectacle sur ce pays.

Et de nommer un « technicolor » consacré à la recherche de trésors bibliques. Puis il éclate d'un rire sonore en parlant de l'importance des moustiques.

— Je crois que j'ai fait quelques bonnes choses avec la couleur pour ce film. Je la reprends pour **Moulin Rouge** parce qu'il s'agit cette fois d'un peintre.

— Votre film est encore une fois tiré d'un livre. Ces adaptations constantes ont-elles une raison commerciale ?

— Non. Pour **Moulin Rouge** je garde la forme générale de l'œuvre. Pour **Asphalt Jungle** et **Le Faucon Maltais**, j'ai été très fidèle aux romans. Mais la fidélité ne me préoccupe pas. J'ai modifié la fin du **Trésor de la Sierra-Madre** et de **African Queen**.

— Et pour **Key Largo** ?

— Le titre — il éclate de rire. — J'ai gardé le titre et quelques personnages de la pièce. Ce qui m'intéresse ce sont les faits, les gestes, l'histoire — nouveau rire. — J'aime les histoires.

— La plupart de vos héros échouent. On a pu parler de votre goût de l'échec.

John Huston hésite, fait la moue.

— Peut-être. Mais ce goût est tout à fait inconscient. J'aime l'action. Pour moi, il n'y a qu'une façon de finir une histoire donnée, comme il n'y a qu'une manière de raconter cette histoire en images, valable pour elle seule, et que je trouve surtout au moment de tourner les scènes. Et dans **African Queen**, Rosie et Charle rencontrent et ne rencontrent pas l'échec.

— **African Queen** est aussi une histoire d'amour ?

— Oui, mais cet amour naît de la lutte. Je n'aime pas les histoires d'amour, les films romantiques, j'aime l'action.

— Toutes les formes d'action ?

— Oui. On a dit qu'**Asphalt Jungle** était immoral. Moral ou immoral, qu'est-ce que cela veut dire ici ? C'est une affaire entre les gangsters et des flics, bien sûr. Mais ce n'est pas parce que vous êtes du bon côté que vous pouvez vous en désintéresser. Les bandts sont aussi des hommes.

— Vous vous attachez donc au poids humain de l'action ?

Silence. John Huston n'a certainement aucun goût pour le jargon abstrait. Il reprend :

— Mais l'action, ce n'est pas seulement frapper, travailler, marcher. C'est aussi tourner la tête et regarder autour de vous.

Et il balance son visage de gauche à droite. Il approuve lorsque nous proposons comme exemples l'attitude des héros d'**Asphalt Jungle** au début du film, et plus encore celle du détective du **Faucon Maltais**.

— C'est Humphrey Bogart qui tient ce rôle. Il a joué dans quatre de vos films. Que représente-t-il pour vous comme acteur ?

— C'est un type humain. Il incarne parfaitement une certaine forme d'action, de violence. Il interprètera peut-être mon prochain film que je voudrais tourner aussi en Europe, pour des producteurs anglais et américains indépendants, comme celui-ci.

— Nous n'avons guère pu voir en France **The red badge of courage**. Ce film a eu des difficultés.

— Oui. Je l'ai achevé : mais il a été refait au montage. Je n'ai jamais voulu le voir.

— Vous avez peur ?

Il s'esclaffe.

— Je crois bien. Il n'a eu aucun succès commercial aux Etats-Unis, mais je crois que le public français l'apprécierait davantage.

Jacques Demeure et Michel Subiela

Positif n° 3

Août 1952

BEAT THE DEVIL - 1953

Je me suis trompé en croyant que BEAT THE DEVIL pourrait intéresser un public bien plus vaste que celui qu'il a en effet intéressé. En Amérique, il eut un accueil véritablement déplorable, un fiasco, tout au moins au début. Ensuite, les choses changèrent, il eut du succès, un petit succès, entendons-nous, dans les cinémas d'art, mais suffisant pour rentrer dans les frais. Finalement, je me suis aperçu récemment qu'il avait pas mal rapporté. A ma grande surprise naturellement.

Une chose est certaine : le film était vraiment sincère et spontané, improvisé jour après jour.

Oui, l'un de mes meilleurs rires de l'année aura bien été la bande d'actualités où M. Mendès-France en vacances montait le chemin en corniche d'un petit port italien, aux applaudissements de l'assistance. C'était à Positano, où fut tourné **Plus fort que le diable**. Aussi, sur ce chemin sablonneux, malaisé, pouvait-on deviner aux côtés des officiels et comme en surimpression, l'énorme Robert Morley, Humphrey Bogart fatigué et une magnifique vieille voiture plus belle encore que l'Hispano de mon ami Pellier. Et sans manquer de ce respect dû aux Cincinnatus (qui plus est, alors qu'ils sont anciens abonnés de **L'Age du Cinéma**), je reste d'ailleurs persuadé que le physique de P.M.F. lui vaudra, dès qu'il le souhaitera, un rôle de choix dans un film de Huston.

Soyons sérieux. Ce film, **Plus fort que le diable**, il est scandaleux qu'il ne soit pas montré davantage. Ou plutôt non, c'est bien normal puisqu'il est plus qu'excellent, mais parodique, démystificateur, intelligent, subversif en diable — c'est bien le mot. On retrouve là

Quoi, des gens dont ce n'est point le souci, qui le plus souvent n'ont même pas beaucoup d'esprit commer-

cial dans l'intelligence de leurs affaires, se découvrent brusquement une perspicacité, une prescience, une subtilité, une divination des intentions et des effets absolument admirables. On préférera perdre de l'argent et très mal exploiter commercialement les films de Pierre Prévert ; avant même d'avoir vu les **Vacances de Monsieur Hulot**, le bon exploitant moyen se sent contre ; **The Red badge of courage** est un livre classique, mais à l'écran rien n'ira plus ; les ligues fascistes devineront aussitôt tous les sens de **L'Age d'or** ; etc., etc ; et un film de l'auteur de **Moulin Rouge**, avec Humphrey Bogart, Jennifer Jones et Gina Lollobrigida ne mérite pas d'être bien lancé.

Un tel flair à deviner d'emblée sans trop comprendre (car enfin, même au terme d'une discussion de cinéclub, ces films ne sont pas toujours bien compris !) à sentir « l'ennemi », n'est-il pas somme toute assez voisin de cette union sacrée qui fera cesser les haines politiques les plus inexpiables, les guerres les plus indispensables financièrement, les inimitiés religieuses les plus traditionnelles devant l'éventualité pressentie d'un changement social possible.

Aussi convient-il de rendre hommage à l'American Legion qui reçut Huston revenant de tourner **African Queen** aux cris de « Rouge », « dangereux communiste ». Vous n'y auriez pas songé, vous ; les communistes non plus (Voir Sadoul, passim) ! Il faudra donc en convenir : pressentir un danger quelconque donne de l'intelligence aux imbéciles, alors que trop souvent la peur ne développe pas spécialement cette même faculté chez ceux qui en jouissent normalement d'ordinaire. (Un exemple : Ainsi, peu après, Huston dut-il licencier des techniciens italiens parce que syndicalistes).

Soyons sérieux. **Plus fort que le Diable**, quel film ! Et comme j'aime Huston ! Non seulement chacune de ses œuvres m'apporte à des titres divers de nouveaux plaisirs, mais l'homme lui-même n'est pas loin de m'appa-

raître comme un modèle. Voilà la vraie « intelligence » (comme il doit rire, et trouver ça scolaire, aux petites pignocheries d'un Hitchcock) : un homme qui n'est jamais dupe, Huston, mais un homme sincère qui feint en même temps de ne rien comprendre à tout ça. Auteur du **Faucon maltais**, du **Trésor de la Sierra Madre**, de **Key Largo**, des **Insurgés**, etc., etc. Sans la moindre prétention. Ancien lieutenant dans la cavalerie mexicaine. Boxeur professionnel. Très américain (on ne l'aime pas trop là-bas) et très anglais à la fois (les anglais apprécient fort peu l'humour de **Plus fort que le Diable**). Affable, poli, plein de distinction. Dispose de l'une des plus belles collections d'expressions obscènes et de jurons U.S. Un mélange de Caldwell et de Giraudoux. Etait prédestiné à filmer du Melville. Pourrait également faire, lui aussi, un très bon **Robinson Crusoe**. Sans doute l'un des très rares auteurs dont on puisse aimer les films aussi bien à Paris, en serre chaude, que, par exemple, au milieu d'un voyage en Afrique, recru de fatigue et sevré de cinéma depuis des mois.

Soyons sérieux. Mais comment ? quand dans **Plus fort que le Diable**, l'auteur et ses complices se sont d'abord amusés (plus encore sans doute qu'avec **African Queen**). Aucun « but », assurera, bien sûr, Huston. Mains résultats pourtant : éclatement du film d'aventures, désossage des personnages du Film Noir, saine appréciation des vedettes, et un certain nombre de vérités redites au passage (par exemple les citations du Maréchal Montgomery ou de Lord Baden-Powell).

Le roman de James Helwick est bon : beaucoup de choses y sont sans phrases ni Psychologie. A le lire après coup, on a bien entendu l'impression de pouvoir aisément en tirer le film nous-mêmes. Le changement essentiel est dans un certain adoucissement du personnage de Bogart : dans le film il ne s'agira plus d'un ancien combattant des Brigades Internationales. Helwick fait aussi mourir pour de bon le faux aristocrate anglais...

Et dans le film, la partie carrée n'est que suggérée... Mais, comme on devait dire dans la cavalerie mexicaine : *intelligenti pauca*. De toute façon, Huston a défini une fois pour toutes la politique idéale de l'adaptateur, qui peut se contenter de garder « le titre et quelques personnages ». Un titre, c'est un alibi, et un producteur ; quelques personnages, c'est un hommage à l'auteur.

Les voies du Seigneur sont détournées, et imprévisibles, ses arrêts. **Plus fort que le Diable** a une portée non seulement métaphysique, mais théologique. « Ces hommes sont dangereux », dit Gwendoline. » Pourquoi ? — Aucun n'a regardé mes jambes » — Et c'étaient en effet des gangsters. Bogart, quand on attendra de lui une fuite héroïque, se fera rattraper en quelques mètres ; mais lorsqu'on croyait à une mystification, non, réellement il avait été propriétaire de la villa et les hôteliers le révèrent. Bref, il est prouvé une fois de plus que les seuls films instructifs sont les films destructifs ; et graves les seuls films amusants. Que **Plus fort que le Diable** comporte une leçon, un message, une morale : ne soyons, surtout en apparence, jamais sérieux.

Bernard Chardère

Positif n° 14-15

Novembre 1955

MOBY DICK - 1954-1956

C'est, tous comptes faits, l'un de mes films préférés... Je voulais qu'il soit clair que Moby Dick représentait l'imposture absolue de Dieu, sa cruauté, son inhumanité... J'ai l'impression que l'idée est bien claire sur l'écran : MOBY DICK le film est un blasphème. Je suis stupéfait que personne n'ait protesté.

Je ne désire pas reprendre à propos de ce film les pseudo-grands problèmes de l'adaptation à l'écran des chefs-d'œuvre du roman. Dans ce domaine, il n'y a pas de lois générales, ni d'insurmontables tabous, ni de crimes de lèse-littérature. Seul compte, en définitive, le résultat perceptible sur l'écran ; le fameux recours à la notion de fidélité ne peut être un sujet d'irritation que pour ceux qui, par confort intellectuel, choisissent de momifier la culture.

Avec *Moby Dick*, John Huston s'attaquait à une œuvre romanesque extraordinairement difficile. Et c'est uniquement parce que ses préoccupations d'homme et de cinéaste vont depuis longtemps à la rencontre de celles de Melville que son film atteint la réussite. Tout autre metteur en scène aurait raté magistralement cette transposition d'un livre de 750 pages en un film de deux heures de projection. Cette victoire cinématographique s'explique essentiellement par les qualités de cœur et d'esprit de cet ancien boxeur et ancien journaliste qui est aujourd'hui l'un des meilleurs cinéastes du monde, celui dont l'œuvre témoigne d'une inspiration à la fois exemplairement généreuse et supérieurement cohérente. Du Faucon maltais à *Moby Dick*, en passant par *Le Trésor de la Sierra Madre*, *Asphalt Jungle*, *Key Largo*,

Red Badge of courage, *African Queen*, etc., John Huston dévoile par le moyen d'un lyrisme typiquement moderne tous les antagonismes de la condition humaine. A propos de sa poésie très personnelle, on a parlé avec raison de Malraux et d'Hemingway ; à propos de son éthique non moins personnelle on a évoqué les philosophes de l'absurde. On comprend donc ce qui pouvait l'attirer dans l'énorme conte philosophique de Melville.

Avec une passion féroce, le capitaine Achab poursuit Moby Dick, la baleine blanche, qui symbolise le Mal, le Mal Suprême qui s'identifie à Dieu. « Si Dieu avait voulu se faire poisson, sans doute aurait-il choisi de devenir baleine », déclare un matelot. Achab ne se laisse attendrir par rien. Solitaire et profondément solidaire de tous les hommes, son corps blessé lui rappelle à chaque instant que l'univers n'est qu'un défaut du Néant et que l'existence humaine est un péché ne trouvant sa justification que dans la pureté qui brûle l'âme au terme de la révolte. Achab refuse le monde, il se dresse contre la création et le Créateur pour pouvoir conduire jusqu'à la fulgurance finale une passion humaine terriblement orgueilleuse, magnifiquement fraternelle, dont le salut coïncide avec l'Échec et la Mort : « Je frapperais le soleil, s'il osait m'insulter ! ». Cette sublime affirmation, Achab la jette à la face de Starbuck, cet être qui ne songe qu'à l'utilité de la pêche et qui n'accomplit son métier de tueur de baleines que pour rapporter sur la terre de quoi alimenter les lampes à huile. Dans sa douce candeur bourgeoise, Starbuck ne peut comprendre l'éblouissante rage d'absolu qui ronge le capitaine Achab, il ne peut pas comprendre la douleur de cet homme qui, lancé sur les voies de la connaissance, refuse les demi-mesures et ne craint pas de fonder sur le blasphème l'unité de son destin et de sa liberté. Jamais peut-être au cinéma nous n'avons entendu une plus admirable réplique que celle-ci, exprimée avec une formidable sensibilité par Huston jouant imperceptible-

ment du travelling sur un gros plan d'Achab : « Je frapperais le soleil, s'il osait m'insulter ! ». Comprenez-le, Starbuck, tout objet visible n'est que masque de carton. Une puissance inconnue mais douée de raison façonne chaque expression. La Baleine Blanche me réclame, elle m'accapare, et pourtant elle n'est qu'un masque. C'est cette chose derrière le masque que je hais surtout, cette chose maligne qui tourmente et effraie l'homme depuis le commencement des temps, qui meurtrit et mutilé notre race, qui ne nous tue pas vraiment mais nous laisse vivre avec une moitié de cœur et une moitié de poumon ».

Et, pareil à Achab, c'est bien « cette chose derrière le masque » que Huston tente de cerner depuis son premier film au moyen d'une écriture cinématographique souple et cinglante comme la lanière d'un fouet. Dès la première image, d'une géniale simplicité, nous sommes frappés par le clair équilibre du style houstonien : un paysage où la cascade apporte l'appel de la mer, un homme qui passe et qui dit : « Je m'appelle Ismaël ». Tout de suite, nous savons qu'avec ce vagabond nous allons quitter le royaume trop connu de la terre pour entrer dans la splendeur mystérieuse de ce vieil océan cher à Melville, celui-là même qui rugit dans les pages noires et luminescentes de Maldoror, celui-là aussi qui fit rêver Rimbaud et qui, au cœur d'une nuit étoilée, engloutit le Martin Eden de Jack London, cet infernal paradis aquatique rempli de bruit et de fureur plus maternellement attirant que le feu, plus amical que l'air, plus amoureuxment enveloppant que la terre, plus insondable que la pire malédiction.

Au cabaret. Ismaël reconnaît ses vrais compagnons et lorsque montent les voiles lui apparaît avec évidence le caractère exaltant de ce Départ, car cet embarquement ne ressemble à aucun autre : il s'ouvre sur l'Unique Aventure, il est le Départ vers la Haute Mer de l'Absolu. Par la caméra de Huston, le mythe s'accomplit par des

cheminements souvent intellectuels ou littéraires. Mais je me refuse à donner à ces mots ici un sens péjoratif ; en effet, jamais le cinéaste ne nous laisse voyager dans la thèse démonstrative ; au contraire, il nous maintient sans cesse au centre de la fable et c'est, au dernier plan, chaque spectateur qui émerge de l'onde et se cramponne avec Ismaël au cercueil sauveur. C'est ainsi que, en fin de compte, il nous somme tous de réveiller ce capitaine Achab qui, en chacun de nous, aspire à reprendre avec espoir la chasse sans espoir à la Baleine Blanche pour découvrir seul cette certitude, clé du film et clé de notre destin : « Laissez-moi plonger dans un regard humain, ça vaut mieux que de fixer l'océan ou le ciel ».

Ce film fut généralement mal reçu en France. Dans *Arts*, Eric Rohmer faisait le point en écrivant : « ... Huston a joui, ces dernières années, d'une excellente presse, tant en France qu'en Amérique. Nous étions quelques-uns à trouver cette faveur excessive. Je blâme ici le choix du sujet, mais cette faute honorable ne doit pas en masquer certaines qui le sont moins. L'auteur d'*African Queen* ignore, malgré qu'il en ait, l'art de jouer avec les éléments naturels ; même lorsqu'il n'emploie pas la « transparence » ou le « travelling mate », ses cadrages, ses angles de prise de vues sentent à cent lieues l'artifice, pis, la convention. A cette rhétorique laborieuse nous préférons le gros bon sens d'un Raoul Walsh et autres honnêtes menuisiers du film d'aventures...

... (Huston) n'a de talent que pour dénigrer le cinéma. On peut aimer John Huston, on peut malaisément aimer tout à la fois Huston et le cinéma. »

Et Jacques Doniol-Valcroze, dans *France-Observateur* (22 novembre 1956) : « ...J'ai bien peur qu'Huston, trop dilettante, ne soit pas à la hauteur de ses ambitions, aussi bien sur le plan intellectuel que sur celui de la mise en scène... » Puis, ayant cité quelques éléments à porter à l'actif du film (notamment le « numéro » assez

« hénaurme » d'Orson Welles), Doniol-Valcroze écrit :
 « Mais y aurait-il encore plus de mérites et de qualités à signaler, et j'en oublie sans doute, que **Moby Dick** resterait un échec parce que Huston n'a pas su trouver une unité de ton, un style... »

Ces réserves s'accordent assez bien à celles que Sadoul faisait en 1953 dans **Les Lettres françaises** à propos de John Huston pour la sortie de **Moulin Rouge** :
 « Malgré nos réserves sur la personnalité morale de John Huston et sur le niveau de son talent, l'entrée de Mme Zsa Zsa Gabor nous avait surpris quand, au début du film, nous avons vu la glorieuse pin-up descendre le grand escalier du Moulin-Rouge, rayonnante de sordide vulgarité. Nous avons cru qu'elle se trompait de film et de réalisateur.

« Puis, au fur et à mesure que s'éternise ce **Moulin-Rouge**, une évidence s'impose. Zsa Zsa Gabor est faite pour ce film et surtout pour ce réalisateur. Cette actrice possède le même trait essentiel que John Huston : la plus morne vulgarité.

« Ainsi **Moulin-Rouge** agit-il en révélateur, montrant soudain l'image latente de la vulgarité déjà incluse dans les autres œuvres d'un cinéaste très surestimé... »

Face à l'indifférence ou à la hargne, Ado Kyrrou (**Positif N° 20**) chanta la louange de **Moby Dick** : « ...Et invisible derrière ce chef-d'œuvre, la passion des hommes et l'intelligence de Melville et de Huston. De Huston qui a réalisé là son œuvre la plus sensible. Ce film, nous le voyons sans épiderme, nous le recevons directement sur la chair et il fait mal, comme font mal les grandes amours. »

HEAVEN KNOWS, Mr ALLISON - 1957

Je suis contre quiconque essaie de dire aux autres ce qu'ils doivent faire.

Semblable à **Moby Dick**, ce film ne livre pas ses secrets facilement ; il est à double fond et une fois de plus l'auteur d'**African Queen** nous plonge avec le sourire au cœur de l'ambiguïté pour mieux affirmer sa généreuse conception de la vie. En effet, derrière cette aventure cocasse admirablement mise en scène dans un paysage d'arbres, d'herbes, de mer, de cris d'oiseaux, nous percevons l'éthique personnelle d'un cinéaste libertaire qui appartient à la même famille que Bunuel. (Certains propos ici, des séquences même, ne seraient pas déplacés dans **La mort en ce jardin** ou dans **Robinson**). Un soldat américains des « marines » échoue sur une île déserte où il rencontre une jeune nonne, naufragée comme lui. Les voici donc obligés d'organiser leur nouvelle vie à deux, ce qui ne va pas, bien sûr, sans quelques effarements de part et d'autre ; car tout semble les séparer. Allyson est un costaud qui ne croit ni à Dieu ni à Diable ; il parle argot et dit par exemple au moment de se coucher : « C'est le moment d'aller mettre la viande dans le torchon » ; il se moque aussi de ses anciens camarades qu'il nomme « les bouffeurs de morue » parce qu'ils étaient toujours prêts à aller trouver l'aumônier ou à faire maigre le vendredi. Au contraire, Sœur Angela est cultivée, distinguée et s'exprime avec politesse.

Huston cerne cette étrange situation très finement et il la développe avec doigté, sans aucune vulgarité, utilisant tous les registres de l'ironie à la tendresse ; il nuance, suggère, prend plaisir à montrer la nonnette gambadant sous les palmiers ou recevant dans le creux de sa robe les fruits que le soldat lui lance du haut d'un arbre. Très imperceptiblement, une intimité délicate se glisse entre les regards ou prolonge un geste inno-

cent : à un moment de peur, la main de l'homme se pose sur les mains jointes de la sœur en prière.

Tout à coup, un bataillon de Japonais débarque sur la plage ; Huston saisit l'occasion de les décrire avec une objectivité sans complaisance qui atteint une extraordinaire densité satirique : quoi de plus incompréhensible que ces manèges d'armes, ces ordres en japonais, ce lever des couleurs, cet officier supérieur nu et le crâne ensavonné ! Par le biais de cette description objective qui rappelle le parti-pris de Camus dans *L'étranger*, il démonte pièce par pièce le cérémonial social, militaire ou religieux. Et ce n'est pas un hasard si, à la fin du film, il reprend un lever de drapeau, américain cette fois-ci. Il y a une grande force dans cette manière d'insinuer la critique au niveau de la réalité la plus élémentaire. A plusieurs reprises, le cinéaste indique clairement son intention qui constitue la ligne de force de toutes ses œuvres : l'homme croit à des valeurs fixes qui, lorsqu'on ose les mettre en question, apparaissent comme étant terriblement ambivalentes. N'est-ce pas par lâcheté que le jeune fantassin de *Red Badge of Courage* devient un héros ? Ici nous retrouvons la même clé de l'univers houstonien : Allyson croit à son régiment et à sa mitrailleuse, sœur Angela croit à son église et à son crucifix ; dans le monde des hommes où ils reviennent au terme de leur tête-à-tête, ils pourront reprendre leur rôle chacun selon sa croyance, mais en abdiquant au préalable leur liberté : Huston en a fait la preuve par l'absurde.

Quand Allyson ivre crie à sœur Angela : « Nous sommes comme Adam et Eve au Paradis », elle s'enfuit affolée. Et lorsque deux jours plus tard, il se repent d'avoir osé la provoquer, elle lui répond : « Ce n'est pas devant vous que j'ai fui, mais devant la vérité ». Cette charnière ouvre la véritable signification de cette œuvre qui, généreusement, ne condamne aucun engagement mais place l'être humain devant sa propre

responsabilité en déroulant devant lui cet apologue du « marine » et de la nonne, éclairante phénoménologie du choix.

Les ténors de la critique française qui ont éreinté *Moby Dick* reprennent à propos de *Dieu seul le sait* leur dénigrement systématique de Huston. Leur hargne devient plus nette. Jacques Doniol-Valcroze écrit (dans *France-Observateur* du 25 juillet 1957) : « ... (Huston) nous revient avec *Dieu seul le sait*. Cette fois-ci on ne me fera jamais croire qu'il a visé haut, qu'il a aimé ce sujet et qu'il a eu d'autres ambitions que le succès commercial.

« Supposons donc qu'il ne s'est pas fait d'illusions sur *Dieu seul le sait*. Sa seule justification eût alors été un film sans portée réelle mais magistral par sa réalisation technique, la structure du scénario, le jeu des acteurs, le climat du récit. Il n'en est, hélas, rien. Sur un scénario ultra-conformiste, il a brodé des variations sans audace et n'aboutit à rien sinon à une conclusion passe-partout du genre : « les voies du Seigneur sont insondables »...

« ...La réalisation elle-même est très inégale. Il y a de belles images de mer, quelques beaux travellings sur les savants désordres de l'île, de fulgurants bombardements... mais c'était bien le moins de ce que l'on pouvait attendre d'un film réalisé avec d'énormes moyens. Par contre, tous les duos — et ils occupent les trois quarts du film — sont d'une navrante monotonie, tous exclusivement réalisés par le système du « champ-contre-champ »... Triste cinéma. »

Et Eric Rohmer, dans *Arts* du 24 juillet 1957, va dans le même sens tout en profitant de jeter une pointe contre *Positif* et Kyrrou : « ...Les poètes — et les cinéastes — sont de grands enfants, mais nous avons du mal à voir en John Huston cet enfant terrible du cinéma américain que certains esprits « avancés » s'obstinent à découvrir en lui... Cette sucrerie coulée au moule de

l'éternel « shoking » britannique risque de paraître on ne peut plus fade au bon public parisien auquel un Sacha Guitry — pour s'en tenir au meilleur — a coutume d'en servir d'autrement plus salées... Tout est laborieux et mièvre à souhait. C'est en vain que l'on chercherait une trouvaille cocasse dans le genre de celles qui émaillent le **Lifeboat** de Hitchcock... La réalisation est conduite avec une mollesse d'autant moins excusable que le metteur en scène eut à sa disposition un luxe rare de moyens...

« ...Nous aurions droit d'être plus indulgent si le battage fait autour de John Huston ne nous imposait le devoir de remettre notre homme à sa véritable place : celle du cinéaste le plus **bourgeois** des deux continents... »

Et dans **Image et Son** (N° 105, oct. 1957), nous lisons sous la signature de Guy Allombert, cette condamnation sommaire : « Ce n'est pas une version moderne de **La Religieuse portugaise**, ni un remake d'**African Queen**. Ce n'est qu'un film longuement ennuyeux où l'on s'étonne de voir la signature de John Huston. Pourtant, cette histoire d'un amour impossible aurait pu fournir un grand film si Bunuel l'avait réalisée ; mais l'aurions-nous vu ? Cette bluette cinémascopée, et vraisemblablement alimentaire, devrait vous inciter à aller voir et revoir **Plus fort que le Diable**. »

THE BARBARIAN AND THE GEISHA - 1958

Vous n'allez pas me croire, mais tel que je l'ai fait. **LE BARBARE ET LA GEISHA** était un très beau film. J'y avais réussi des choses excellentes sur le plan de la plastique, et surtout j'avais développé une forme très subtile de récit, plus linéaire que dramatique. Bref, c'était une chronique délicate et qui me donnait entière satisfaction... Un homme que je n'estime pas, John Wayne, a repris **LE BARBARE** en mains, a fait tourner des scènes que je n'avais pas prévu, en a projeté d'autres que j'aimais, bref, a changé de fond en comble ce film que je renie.

En 1856, l'envoyé Townsend Harris fut le premier consul américain accrédité par le gouvernement japonais. Sa mission était délicate ; il s'agissait pour lui de pénétrer dans un monde féodal et de convaincre les seigneurs que l'isolement politique et économique d'une nation représentait une attitude indéfendable dans le monde moderne.

L'irruption de cet homme dynamique dans un empire de nobles contemplatifs pouvait donner le prétexte d'un sujet capable de toucher Huston. De cet antagonisme courtois, de cette confrontation de valeurs radicalement différentes auraient pu naître de vives variations sur l'ambiguïté.

Il faut bien avouer que John Huston n'a pas traité le sujet. Il nous raconte, en plaisantes photographies une idylle parfaitement conventionnelle. Jamais il ne prend sa tâche au sérieux et il semble mettre un malin plaisir à ne pas exploiter quelques idées du scénario qui pourtant ont dû l'enchanter. L'équipage qui saute à l'eau et apporte le choléra, l'incendie purificateur du village, le flirt du consul avec la gheisha et plusieurs autres éléments fournissaient à sa veine satirique d'excellentes occasions de mise en scène. Huston ne les saisit pas. On dirait qu'il s'ingénie à passer inaperçu. Par ci, par là, un détail expressif nous rappelle que son nom figurait au générique ; je pense notamment à la brillante démonstration des archers à cheval qui brisent au passage des cibles de faïence et dont l'un, tout à coup, loge une flèche dans la poitrine du vieux sage favorable aux projets de l'Américain. Jolie séquence aussi, que celle qui nous montre Harris clignant de l'œil à un enfant chauve, aux yeux bridés, qui répond en bougeant les oreilles.

L'architecture japonaise fournit de beaux décors, admirablement équilibrés, et les paysages fleuris respirent la fraîcheur. A part cela, les propos du consul sur

le progrès et la fraternité des peuples manquent singulièrement d'originalité. L'œuvre n'évite pas la monotonie, mais elle est sauvée de l'ennui par le gentil exotisme de son imagerie.

Au reste, l'auteur n'a jamais caché qu'il détestait ce film et qu'il aimerait le voir exclu de sa filmographie.

ROOTS OF HEAVEN - 1958

J'ai la bonne manière avec les animaux... Ils connaissent les langues, savez-vous... Ma plus belle histoire d'amour est une éléphante... Je m'émerveille de la patience de chaque interprète, spécialement des animaux, qui sont parmi les meilleurs acteurs avec lesquels j'ai jamais travaillé... Ils savent exactement ce qu'ils veulent faire, sans repentir ni hésitation.

Depuis **Moby Dick**, il est courant d'entendre les connaisseurs du cinéma (ou qui se prétendent tels) déclarer que Huston est un auteur fini. Il est vrai qu'on ne retrouve guère aujourd'hui dans ses films la causticité, la tendresse, la vivacité qui caractérisaient ses réalisations d'il y a une dizaine d'années. **Le Barbare et la geisha** fut une déception et la critique française n'a pas mis des gants pour parler des **Racines du ciel**. Il est vrai aussi que Huston semble passer par une mauvaise période. Peut-être est-il simplement las ; peut-être accepte-t-il d'entrer dans le jeu de la production industrielle de films pour déguster plus tranquillement les joies d'une existence cousue de dollars. Toutefois, je trouve qu'on a été trop sévère pour son dernier film, car il porte, malgré son manque de vigueur, la griffe personnelle du cinéaste.

Certes, nous sommes loin d'**African Queen**, de ses cantiques, de ses cris d'oiseaux et de sa verdure. Mais le film n'est pas indifférent. Il occupe dans l'œuvre de

Huston la place que tient **La mort en ce jardin** dans celle de Bunuel ; les thèmes de l'auteur y sont esquissés plutôt que traités en profondeur. Cependant ils sont suffisamment anticonformistes pour exciter l'esprit.

Un certain Morel, perdu dans la nature africaine, décide de lutter contre la chasse aux éléphants. Il mène ce combat par idéalisme, par amour des pachydermes, par défi à la civilisation. L'éléphant est pour lui le symbole d'une liberté géante qui lui paraît infiniment précieuse puisqu'elle ne s'impose pas par la force. Ce Morel généreux, objecteur de conscience, conduit son action avec une superbe logique. Il brave la loi au nom de la nature car le monde des hommes lui paraît fourvoyé sur un chemin dangereux au bout duquel plane le spectre de la bombe atomique. Morel, petit frère du capitaine Achab, incarne pleinement l'humanisme houstonien. « Vous n'allez tout de même pas détruire une race pour fournir seulement à la société des boules de billard et des coupe-papier » déclare-t-il. Cette phrase porte loin, elle ouvre le conflit de la fin et des moyens et elle débouche sur le terrain de l'éthique. L'action anarchiste de Morel agit comme le révélateur de l'hypocrisie.

Il y a dans **Les racines du ciel** une belle santé morale, une sorte de présence physique de la liberté, une tonique destruction des tabous sociaux qui me rappellent un peu Bunuel ou le **Vera Cruz** d'Aldrich. Une séquence est presque digne de **L'âge d'or**. Accompagné de son équipe (composée de personnages dissemblables et bizarres comme les aime Huston) Morel décide une sorte de coup de main punitif contre la bonne société. Avec son escouade il pénètre dans un salon pendant un bal mondain, lit à haute voix une sentence et la fait exécuter immédiatement par son ami le savant barbu et impénétrable. Celui-ci s'approche de l'hôtesse et lui administre calmement une fessée publique. C'est char-

mant, merveilleux et soulageant ; un vrai châtement de justicier intelligent.

Après cet acte l'équipe repart sans oublier de prendre un jambon au buffet et quelques fusils à la panoplie.

On pourrait citer plusieurs autres séquences de cette veine. A elle seules, elles suffisent à faire oublier la monotonie passagère qui s'insinue parfois dans le récit ainsi que la signification un peu confuse de cette parabole imaginée par Romain Gary qui, bien sûr, n'est pas Melville.

Dans **Les racines du ciel**, j'ai retrouvé la vitalité réjouissante de Huston qui reste l'un de mes cinéastes préférés. Même si le symbolisme est ici un peu élémentaire je le préfère, pour son sens optimiste et généreux, à toutes les métaphysiques post-felliniennes. A cause du sujet sans doute, Huston m'a rappelé Prévert lorsqu'il écrit (à peu près) : « Ne vous étonnez pas d'entendre craquer vos billards lorsque les vrais éléphants viendront reprendre leur ivoire ». Son film est une mise en garde et, même s'il est moins éclatant formellement que plusieurs de ses œuvres précédentes, c'est aussi une sereine invitation à la vie.

THE UNFORGIVEN - 1960

Le grand, le vieux maître fait aujourd'hui des films sans importance, mais dans chacun d'eux il y a toujours un moment, ne serait-ce qu'un seul moment, qui révèle la stature de John Ford.

Pour la première fois, John Huston s'attaque à un western traditionnel. Il s'en tire très bien ; d'emblée, il s'impose un ton personnel, puis d'un bout à l'autre il maintient l'œuvre dans le climat qu'il aime. Certaines

faiblesses du scénario et un montage qu'il n'a pas pu contrôler avec une attention suffisante l'entraînent à relâcher le rythme au cours de la deuxième moitié qui, par moments, tourne à la confusion. Mais comme l'œuvre n'a pas l'ambition d'être un grand drame psychologique, on ne saurait reprocher à l'auteur de laisser se figer dans la convention le caractère des personnages, notamment celui des comparses. Car les qualités du récit se situent ailleurs : dans la vibration de l'air et des feuillages, dans la fraîcheur de l'eau, dans les rires ou les sourires, dans un geste, une main qui caresse l'encolure d'un cheval, un coup de poing foudroyant l'adversaire, c'est-à-dire généralement dans la présence physique des rapports de l'homme à la nature, du cavalier avec sa monture, du cow-boy avec son troupeau ou des êtres humains entre eux.

En voyant passer dans le ciel le triangle d'un vol d'oies sauvages, Rachel dit à peu près : « Ces oiseaux sont comme nous ; ils vivent seulement un peu plus haut que nous ». Et ce plan du vol des oies sauvages, repris à la fin du film, y gagne un sens presque symbolique puisque les protagonistes, à ce moment-là, ont tout perdu ; ils sont en loques, blessés, debout parmi les cadavres devant leur ranch réduit en cendres ; ni vainqueurs, ni vaincus : hagards devant la « sérénité géologique » du paysage et la calme limpidité de l'horizon. Le cinéaste qui a bâti cette séquence est bien celui qui réalisa **Le trésor de la Sierra Madre**.

Huston raconte l'histoire d'une famille d'éleveurs, les Zachary : la mère, la fille, trois fils dont l'aîné, Ben, est le chef du domaine. Un vieux fou passe de temps à autre aux abords de la maison, profère des menaces en chantant des cantiques et en brandissant un sabre. C'est le redresseur de torts qui amène le malheur ; cet illuminé fait songer aux mauvais génies des romans de Ramuz. Huston, au début, crée une ambiance qui, curieusement, n'est pas très éloignée de celle du **Règne de**

l'Esprit malin et, paradoxalement, ce western est plus ramuzien que les adaptations cinématographiques de **Farinet** ou de **La séparation des races**.

Au reste, c'est bien de séparation des races qu'il s'agit puisqu'une idée s'insinue dans la trame de la fable et se confirme : Rachel, la fille, n'est pas la fille de Zachary, mais une Peau-Rouge arrachée à son berceau par les Blancs. Les Indiens la réclament ; la famille ne veut pas la lâcher et, plutôt que d'envisager posément le problème, les personnages se massacrent aveuglément. Le résultat est dérisoire, au-delà du racisme et de l'anti-racisme, perdu en pleine ambiguïté.

Huston prend plaisir à faire déboucher son récit sur des situations poétiques où l'humour répond à l'insolite. On pourrait citer vingt séquences admirables d'invention et d'originalité : les vaches broutent sur le toit, le fou boit l'eau de la rivière dans son chapeau, la poursuite au crépuscule parmi les cactus, l'amoureux sous la lune avec son bouquet de fleurs, le piano à queue que Ben rapporte de la ville, la mère qui joue du Mozart en plein air au milieu du ranch, le rodéo, ou l'extraordinaire passage qui décrit l'Indien domptant par la douceur un cheval rétif. La générosité et la santé du cinéaste s'ouvrent sur la sympathie malgré la facilité d'un script que P.-L. Thirard signalait dans **Les Lettres françaises** (N° 838, août 1960) en écrivant : « Ici, nous avons la thèse bien sympathique d'un antiracisme sans faille : la fille de sang indien n'est rien d'autre qu'une Américaine parfaite ; parce qu'elle a reçu l'éducation américaine, le « sang » ne compte pas. Mais qui ne voit la démagogie qu'il y a à prendre cette fille de sang indien élevée par des Blancs, et non l'inverse ? Les auteurs du **Vent de la plaine** font passer à bon compte les Indiens pour des sauvages fainéants et bons à massacrer, et justifient le bien-fondé de leur thèse implicite en confiant l'interprétation de l'Indienne à Audrey Hepburn. » Mais à cette remarque, il faut en ajouter une autre que je tire de

la brève critique consacrée à ce film dans **Les Cahiers du cinéma** (N° 112, octobre 1960) : « Huston aborde donc, après tant d'autres, le problème racial. Mais moins chanceux ou moins clair, il s'est vu accuser d'avoir commis une œuvre raciste. Or, il convient d'abord de remarquer que son propos a été tronqué, le rôle de John Saxon ayant été coupé au montage. Il incarnait un Portugais que chacun considère comme un Indien. Mais de toute façon, le point de vue de Huston est clair : la couleur de la peau ne signifie rien, seules comptent les affinités avec une civilisation. »

THE MISFITS - 1960

Je suis « frontier » d'origine et d'environnement ; ma famille l'était déjà. (Le « frontier style », c'est traditionnellement dans la culture américaine le sens de la rébellion contre tout système ou mode de pensée étroit que d'autres vous imposent. NdT) Je me sens toujours étouffé par l'existence de trop de règles, de règles sévères... J'aime le sens de la liberté. Je ne cherche cependant pas cette liberté ultime de l'anarchiste, mais je n'apprécie pas les règles qui découlent des préjugés.

Au moment de sa sortie, d'innombrables journalistes ont souligné d'une manière plus ou moins plaisante le caractère biographique de ce film. Ils ont rappelé qu'après avoir fait la connaissance de Marilyn Monroe en 1955, Arthur Miller se rendit dans le Nevada, à la petite ville de Reno, fameuse pour les facilités administratives qu'elle accorde à ceux qui veulent divorcer vite et sans tracas. En effet, Miller y divorça de la femme dont il avait deux enfants : il y côtoya les cowboys qui, dans cette province, se livrent au rodéo pour passer le temps et, pour le reste, se préoccupent surtout de mettre leur virilité au service des nouvelles divorcées généralement impatientes de se prouver à elles-mêmes et de prouver aux autres qu'elles ont retrouvé la liberté.

Miller épousa Marilyn ; elle l'accapara totalement ; il n'écrivit presque plus, et ce scénario des **Misfits** marque la reprise de son activité littéraire en même temps que la belle ivresse amoureuse du couple.

L'intrigue imaginée par Miller se situe précisément à Reno et dans les environs ; elle montre les cow-boys, le rodéo, et commence par une méditation sur le divorce, puis met en évidence les difficultés de divers ordres (ramenées, parfois, par l'auteur, au niveau de l'anthologie) qui empêchent l'harmonie durable du bonheur partagé.

Le film porte, au début, l'habituelle mise en garde : « Les personnages sont imaginaires ; toute ressemblance avec des personnes réelles ne serait que pure coïncidence ». Mais, en dépit de cette formule, l'œuvre constitue incontestablement un portrait fidèle de Marilyn ; le personnage de Roselyn qu'elle incarne s'identifie d'une façon très intime à l'actrice, au point que les photos de Roselyn punaisées derrière une porte d'armoire sont quelques-unes des photos les plus connues de Marilyn. Mais cette irruption continuelle de l'élément biographique au cours du récit ne peut en aucune mesure être considérée comme un déballage public de la vie privée du couple Miller-Monroe. Il n'y a pas d'exhibitionnisme : simplement l'auteur exprime ce qu'il connaît, ce qu'il a profondément éprouvé, conférant ainsi à son œuvre une force de sincérité peu commune que Huston, par sa mise en scène, sert admirablement ; ses propres hantises de moraliste et de poète rejoignent exactement, en effet, les questions que le scénariste fait surgir en analysant la psychologie et les comportements d'êtres confrontés à eux-mêmes, aux autres individualités, à une société devenue inhumaine, à une nature qu'ils considèrent confusément comme un morceau de paradis perdu et comme l'ultime refuge de la vie généreuse, exubérante, vraie, où la fleur sans cesse renaît de la pourriture.

Roselyn divorce à Reno. Elle y rencontre Guido, qui

a fait la guerre en Europe avec une unité de bombardiers. Au bar, il lui présente un cow-boy vieillissant nommé Gay qui tient des propos d'homme libre. Le soir, ils se rendent tous ensemble à la maison de Guido dont la construction n'a jamais été terminée ; cette demeure inachevée est déjà une ruine et donne l'image d'un monde (l'Amérique) tout neuf, bâti sur l'éphémère, sans racines, désincarné, dont le passé ne peut féconder ni le présent ni l'avenir, un monde qui semble voué à ne laisser derrière lui que des scories inutiles, une civilisation mécanisée où les principaux cimetières sont des cimetières d'automobiles, amas de ferraille dont rien ne peut sortir que de la nouvelle ferraille, floraison sans espoir privée du miracle de la vie.

Chez Guido, les protagonistes boivent, dansent, rient ou soupirent ; un impondérable sentiment de nostalgie les habite ; ils ne possèdent évidemment aucun moyen intellectuel pour appréhender leur situation, mais ils deviennent vaguement les limites de leur condition : délaissement, solitude, incommunicabilité. Pour tenter de briser le cercle de leur stérilité, ils vont donc raconter leur vie, c'est-à-dire que chacun essaiera de se connaître mieux soi-même en se faisant mieux connaître des autres.

En regardant une ancienne photographie, Guido parle de la mort de sa femme, mais cette évocation tourne à vide ; elle ne saisit rien ; ses mots demeurent absurdes comme ceux qu'il emploie un peu plus tard lorsqu'il narre ses aventures de soldat qui lâchait des bombes sur les villes européennes. Dès lors, que faire sinon danser, boire, s'étourdir et prendre l'amour au piège d'un instant fugace ? Roselyn ôte ses chaussures, sort dans le verger où, ivre, elle danse tristement seule à la clarté de la lune, sous le regard admiratif, étonné, un peu inquiet, de ses deux compagnons. Ils sont désadaptés, pièces d'un puzzle qu'on voudrait de force incorporer dans l'architecture d'un autre puzzle, et ils en ont conscience, ainsi qu'en témoigne l'histoire que raconte l'un

d'eux : un citadin demande à un paysan assis devant son ranch : « Où est le bureau de poste ? Où est l'auberge ? Où est la route pour la ville ? ». Le paysan ne répond pas. « Vous ne savez donc rien », reprend le citadin. « Si, déclare l'autre, je sais, moi, où je suis ! ».

Le lendemain, Gay et Roselyn, qui se sont aimés, prennent le petit déjeuner. « Lorsque tu souris, le soleil se lève », dit-il. Ils s'émerveillent d'être vivants ; ils parlent du respect qui doit fonder les relations à l'intérieur du couple. Gay raconte sa vie. Elle, elle sourit parce que les oiseaux chantent et, sans arrêt, elle pose des questions parce qu'elle voudrait savoir pourquoi il fait si doux, pourquoi le silence est si envoûtant, pourquoi ce brin d'herbe est là. Toujours « pourquoi ? ». Elle a mis deux briques devant le seuil trop haut de la maison de Guido, et follement heureuse elle clame sa liberté : « Je peux entrer, je peux sortir, je peux entrer, je peux sortir », répète-t-elle en sautant, explosion fulgurante de sa joie, hélas passagère.

Pour Roselyn, Gay a mis de l'ordre autour de la villa abandonnée ; il a semé des fleurs et planté des salades. Lorsqu'il constate qu'un lapin est venu en ronger les feuilles, il empoigne son fusil. Ce geste scandalise Roselyn ; elle l'implore pour qu'un sursis soit accordé à l'animal. La souffrance, la mort de l'innocent, le sang, font peur à cette femme qui fut orpheline, qui aspire à la paix dans son âme et dans son corps et qui, désemparée par son besoin de pureté, passe constamment de l'exaltation au découragement.

Ils partent pour assister au rodéo où ils espèrent dénicher un cow-boy qui acceptera de les accompagner à la chasse aux mustangs, chevaux sauvages que Guido a repérés sur les hauts plateaux. Au bord de la route, ils rencontrent Pierre, tête brûlée qui n'aime que le danger et qui, tendrement, téléphone à sa mère, en fils dont l'affection est insatisfaite.

La ville est en liesse ; les hommes s'amuse-nt ; un

enfant regarde ce spectacle en étranger.

Pour Roselyn, Pierre représente un nouvel espoir. Elle le suit, anxieuse, sans le comprendre. Blessé à la suite d'une chute, il ne renonce pas à monter sur le taureau ; on dirait qu'il cherche à se détruire. Roselyn pleure, sort avec lui et, pendant que Gay s'enivre en se lamentant sur l'attitude de ses enfants qui ne veulent plus le reconnaître, elle philosophe à mi-voix avec Pierre. « De qui dépendez-vous ? », lui demande-t-il. « Je ne sais pas, dit-elle. Peut-être de la dernière chose qui vient de se produire. » En somme, donc, sa personne reflète les contradictions de l'ordre social ambiant.

Ivres, ils rentrent tous, entassés dans la voiture, sommeillant, défaits, tandis que Guido murmure douloureusement : « Nous sommes des bombardiers aveugles ». Subitement, Guido se propose de reprendre la construction de sa maison ; gorgé d'alcool, en pleine nuit, il ajuste des planches et plante maladroitement des clous au cours d'une scène extraordinaire où Huston fait agir l'humour comme révélateur du désarroi.

Ensuite, ils partent avec un camion et un avion pour capturer les mustangs. Alors commence la plus impressionnante partie du film, plastiquement la plus belle, celle où Huston prend le pas sur Miller, élevant magnifiquement le propos initial de l'intrigue à la dimension d'une fable dont le thème mythique (rapport déchirant de l'angoisse de l'homme à la « sérénité géologique, des valeurs fixes d'une civilisation face au tumulte sauvage de la nature) prolonge celui de la poursuite de la baleine blanche dans *Moby Dick* et celui du massacre des éléphants dans *Les racines du ciel*.

L'homme conduit ce combat inégal avec une inacceptable violence et un cynisme outrageant : Guido rabat du côté d'une plaine sablonneuse un groupe de mustangs que Pierre et Gay, montés sur le camion, attrapent ensuite au lasso en ne songeant qu'au profit en dollars qu'ils pourront retirer de leurs proies ligotées qui seront

vendues à une usine de viande en conserve pour chiens ou qui, au mieux, deviendront des chevaux de rodéos truqués. Devant cette scène, Roselyn se révolte ; elle crie sa haine au milieu du désert : « Je vous déteste, assassins. Vous n'êtes que des cadavres ambulants. Vous ignorez tout de la vie ».

Pierre, tout à coup, frappé par ces exclamations, va couper les attaches des mustangs plaqués au sol. Gay, de son côté, dompte un étalon, le ramène vers le camion et, s'étant rendu maître de l'animal, le libère : l'homme ne peut pas prendre ses rêves au lasso. Il a posé, ainsi, un acte : il a dominé le mustang puis, dépassant l'égoïsme et la vanité, il s'est dominé lui-même ; ce respect de la nature animale, c'est le commencement du respect de soi-même, le retour à la générosité de la vie, à la santé mentale, à la réincarnation d'un équilibre vital du cœur et de l'intelligence. Il assume, de la sorte, cette phrase qu'auparavant, Pierre avait adressée à Roselyn qui, en regardant la Voie Lactée se plaignait de ne rien savoir. « Savoir, ça ne compte pas... Vous, **vous prenez part.** »

Participer, soumettre la passion d'exister au respect d'autrui et de soi-même, tel paraît l'issue que Huston propose à sa méditation lyrique sur l'homme pris fatalement au piège du monde et du temps irréversible. Miller psychanalyse une société détraquée. Huston, dans tous ses films comme dans celui-ci, exalte l'apaisante présence de la nature capable d'humaniser l'homme quand bien même son destin serait radicalement voué à l'échec. Il suffit à l'homme d'en avoir conscience et de l'assumer dans l'unité fraternelle d'un mouvement transcendantal horizontal, de l'homme vers l'homme, sans passer par Dieu, sans dissocier le physique et le spirituel, la nécessité et l'affectivité, mais sans, pour autant, se laisser prendre aux illusions du spiritualisme idéaliste.

Au dernier plan, Roselyn et Gay partent côte à côte en regardant le scintillement d'une étoile. C'est en gagnant

une dignité dans l'amour qu'ils ont enfin quelque chance de faire fructifier la liberté qui vient de se dévoiler au terme de leur douloureuse expérience. Dès lors, peu leur importe de savoir si cette lumière qui tombe de la nuit du ciel est celle d'une étoile morte. Eux sont vivants, et ils le savent. A partir de là, tout est possible.

Ces considérations n'épuisent pas, évidemment, l'extraordinaire source de réflexions qu'apporte cette œuvre très belle, inspirée et lucide, en laquelle on pourrait facilement retrouver les échos de la grande littérature contemporaine, de Rimbaud à Malraux, de Kierkegaard à Sartre, de Nietzsche à Faulkner, Camus ou Henry Miller.

Ce film admirable n'a pas été jugé d'une qualité suffisante pour justifier la publication d'une critique dans **Les Cahiers du Cinéma** qui lui ont consacré la petite note que voici (N° 120, juin 1961) : « Arthur Miller est-il un grand écrivain ? En tout cas, un piètre scénariste, un exécrable dialoguiste. On ne fait pas un film à coups de mythes, surtout quand ils sont déjà eux-mêmes démythifiés. Somme toute, une mystification. » **Arts** (du 18 avril 1961) avait adopté le même point de vue : « De Huston le Petit à Sam le Grand : d'un côté un film poussif, prétentieux et niais, **Les Misfits** ; de l'autre, un petit film tonique, alerte et virulent, **Le Port de la drogue**, de Sam Fuller... Ces **Misfits** lourdement sentencieux, larmoyants et parfaitement stupides sont à oublier au plus vite. Je sais bien qu'Arthur Miller porte une très grosse part de responsabilité dans cette crotte paresseusement mise en scène et qui ne peut faire illusion que par éclairs (le temps d'un panoramique ou d'un contrechamp imputables au chef machiniste), grâce surtout à l'admirable Russel Metty, ce génial directeur de la photo qui peut vous faire avaler n'importe quoi (même du Miller revu par Huston !)... Je laisse à d'autres le soin de se poulécher de cette histoire qui exhale invisiblement un **relent de camomille.** »

FREUD - 1962

FREUD a été littéralement mutilé de ses scènes essentielles... L'idée de base, celle de Freud aventurier, explorateur de son propre inconscient, vient de moi... Sartre admirait Freud, mais le diminuait un peu. Je n'ai pas une grande sympathie pour ce petit homme (Sartre), mais je l'admire.

Depuis *Let There Be Light* (1945), Huston rêvait de rendre un hommage à Freud en donnant au grand public l'occasion de saisir la figure et l'apport scientifique du père de la psychanalyse. Ce projet connut divers avatars. Sartre écrivit un scénario (à partir duquel on aurait pu tourner, dit-on, deux films de deux heures) qui fut transformé, réduit, et dont il ne reste finalement pas grand'chose car Huston l'abandonna pour choisir d'aborder son sujet par le biais de la traditionnelle biographie romancée.

La vie de Freud n'offrant guère de prise au pittoresque, il a choisi de peindre en demi-teintes un portrait inséré dans le cadre d'une époque principalement définie par les costumes des protagonistes et la surcharge décorative des intérieurs. Afin de nous permettre de suivre Freud dans son existence quotidienne, dans ses luttes pour défendre ses idées et, en même temps, dans son exploration de l'inconscient et son étude de la pulsion sexuelle, l'intrigue enchaîne de brefs événements d'ordre sentimental ou familial ; elle nous livre aussi quelques rêves du savant, qui s'articulent à partir de ses souvenirs d'enfance, et elle illustre une série de symptômes d'une malade, qui vont permettre au médecin de démonter l'un ou l'autre des mécanismes de notre psychisme.

Bien entendu, à partir de là, l'auteur ne peut pas éviter

les recours à une schématisation assez sommaire qu'accentue encore l'artifice qui consiste à concentrer sur le personnage de Cecily un ensemble d'éléments nécessaires à la démonstration. Il en résulte, à travers une composition didactique constellée de poésie, l'idée fort discutable que la psychée est comparable à une collection de poupées russes emboîtées les unes dans les autres, la plus petite — qui fonctionne comme noyau de la construction, étant la sexualité. Ce n'est certes pas faux si l'on se place dans la perspective ouverte par Freud, mais c'est, il me semble, incomplet et d'une vulgarisation un peu trop hâtive (même si l'on reste fixé aux premières recherches effectuées durant les années 1885-1890). Il faudrait évidemment être spécialiste pour en juger avec sûreté et compétence. Il n'empêche que tout cela laisse l'impression de flotter dans l'abstrait ou de précipiter dans le dogmatisme étroit. Par exemple, ramenée à deux ou trois répliques, la conception de Freud relative au lapsus, à l'à-peu-près verbal et au mot d'esprit ne parvient pas à nous convaincre chez Huston. Au contraire, visuellement, le passage de l'hôpital à la maison close trouve une bonne expression des signes analogiques révélateurs.

En tournant ce film, le cinéaste s'est proposé d'attirer l'attention, une fois de plus, sur les exigences de la liberté qui sont incompatibles avec l'hypocrisie. Un texte liminaire indique, en effet, à juste titre, que Freud est le responsable de l'un des trois coups violents portés à la vanité des hommes depuis cinq siècles : Copernic a fait éclater les illusions qui faisaient placer notre planète au centre du monde ; Darwin a brisé celles qui permettaient d'investir nos corps d'une royauté échappant aux lois de l'évolution animale et Freud a détruit notre belle assurance d'individus monolithiques animés par l'unique logique de la raison ; il a fait émerger des profondeurs la nuit mouvante qui nous habite et dans laquelle nous enfouissons nos terreurs parmi un grouille-

ment de monstres, de chimères, de désirs bâillonnés. Propos hautement respectable et nécessaire : sa formulation plastique ne manque pas de vigueur ni d'invention. Les contrastes photographiques, dignes de l'eau-forte, qui caractérisent les séquences oniriques, ou les évocations du passé qui se perdent sur les bords dans la brillance d'une image fortement diffusée, suscitent immédiatement l'envoûtement. Mais l'erreur, insaisissable et qui m'empêche pourtant d'adhérer totalement à l'entreprise, consiste probablement à avoir voulu parler de Freud en refusant le documentaire objectif pour sauvegarder le spectaculaire attractif, alors qu'il eût été judicieux, en ce cas, de délaisser Freud et d'éclairer dramatiquement le freudisme. A cet égard, Orson Welles avait élargi et approfondi le sujet avec plus de lyrisme, d'esprit critique et de cohérence dans **Citizen Kane**.

Reste cependant que Huston ose ici renverser un tabou de première importance et que cette démolition s'accomplisse en beauté. Notre société, sans l'avouer ouvertement, continue de ne guère se distinguer de cet auditoire de professeurs et d'étudiants sûrs d'eux-mêmes qui chahutent, ironisent et se fâchent parce qu'un homme ose, devant eux, marcher à contre-courant des idées reçues, les idées reçues, dans le cas particulier, s'identifiant à une « valeur » chrétienne qui, de toutes les « valeurs » chrétiennes est la plus pernicieuse, héritée de la notion stupide du péché originel : la honte du sexe. Huston expose honnêtement, sans complaisance ni roublardise un problème qu'à aucun instant il ne fait virer vers l'allusion louche ou coquine. Au contraire, il met toute sa force à nous le faire considérer avec respect. A elle seule, cette dignité mérite notre reconnaissance.

THE LIST OF ADRIAN MESSENGER - 1963

Celui-là, c'est du vent. Une fantaisie, un film pour rien... Ce sont les Irlandais qui m'ont donné l'idée : sur le haut des collines, ils construisent des choses, des châteaux, des choses qui ne servent à rien ; ils appellent ça des « folies ». J'ai voulu m'en offrir une, pour la beauté de la chose...

Une suite d'accidents mystérieux intrigue un émule de Sherlock Holmes qui croit déceler de troublantes similitudes entre les victimes, comme aussi entre les méthodes pour les faire disparaître. Le voici donc occupé à reconstituer patiemment un puzzle ; mais plusieurs pièces lui échappent et il se trouve entraîné dans une série de péripéties rocambolesques que Huston ne prend pas au sérieux. En recherchant, avec un inégal bonheur, la veine de son étonnant **Plus fort que le diable**, le cinéaste nous promène gentiment le long d'une histoire compliquée qui ressemble à un labyrinthe de foire. Il se moque des invraisemblances et il ne cherche pas à nous faire croire à cette aventure ni à ses protagonistes. Comme eux, nous suivons la meute et, parvenus au terme du récit nous pouvons, nous aussi, nous écrier : « Nous n'avons chassé qu'un leurre ! »

Huston ne joue pas le jeu du suspense habituel ; il crée une tension d'un autre ordre : ces variations sur l'hésitation dégagent un charme de canular. Nous ne croyons absolument pas à cette enquête, à ces messages indéchiffrables, à ces tours de passe-passe gratuits, et pourtant notre curiosité est piquée au vif. Le mot « Fin » n'est que transitoire, la clé de l'énigme ne dissipe pas la confusion générale parce qu'aux questions posées par

la fiction s'ajoutent celles que pose l'interprétation ; en effet, des acteurs célèbres sont rendus méconnaissables grâce à d'astucieux maquillages. Les identifier n'apporte strictement rien d'intéressant. Or, c'est justement cette séquence terminale que le spectateur attend. Partis de zéro, nous assistons à un festival de la perruque, des fausses dents, masques de plastic, verres de contact, déguisements, et nous retombons à zéro. La mystification est plaisante ; nous ne nous ennuyons pas : Huston nous a joué un bon tour.

NIGHT OF IGUANA - 1963

On s'est exténué à relever dans lesquels de mes films mes héros échouaient, dans lesquels ils réussissaient. Leur but a peu de valeur pour moi. C'est la compagnie qui constitue en soi une aventure. LA NUIT DE L'IGUANE, pour moi, a été un pique-nique, une réunion d'amis, de vraies vacances. Le film n'a pratiquement aucune histoire. C'est une série de frictions entre des personnages hors mesure. J'ai changé toute la conclusion de la pièce... J'ai commis une seule erreur, c'est le début du film.

Ce film difficile se donne pour ce qu'il n'est pas et le doublage français le dénature fâcheusement. Car la post-synchronisation appuie sur le pittoresque non sans virer parfois à la vulgarité. Il ne reste pas grand-chose, ainsi, du personnage qu'incarne Ava Gardner, ni de celui du vieux poète. Shannon lui-même, le prêtre vagabond joué par Richard Burton, paraît singulièrement artificiel lorsqu'il parle par la voix d'un comédien parisien qu'on oblige, de surcroît, à débiter un texte invertébré fort éloigné de l'original.

Le spectateur inattentif risque donc de se laisser engluer par les apparences et de ne voir là qu'une

comédie psychologique pimentée d'exotisme assez trouble en même temps qu'insuffisamment troublant.

Le canevas est offert au cinéaste par Tennessee Williams qui jette les uns contre les autres quelques êtres dont l'instabilité confine à la névrose. D'**Un tramway nommé Désir** à **Soudain l'été dernier**, nous avons eu maintes fois l'occasion de rencontrer à l'écran les héros de prédilection de cet inégal dramaturge. Nous savons ce qu'ils peuvent avoir de faiblesse déplaisante, complaisante. Evidemment, Huston le sait aussi.

Du haut de la chaire, le Révérend Shannon s'efforce de conduire violemment ses fidèles vers la repentance. Habité par la crainte et le tremblement, il veut que chaque individu partage les sentiments qu'il nourrit, lui (se sentant le plus pécheur de tous), à l'égard d'un Dieu vengeur. Il ne devine pas que ses appels désespérés pour promouvoir l'amour de la créature vis-à-vis du Créateur relèvent, en définitive, de sa haine personnelle et inconsciente de la création. Cet homme déchiré laisse planer sur son auditoire la menace d'une malédiction absolue, privée de grâce. Ses paroissiens se détournent de lui, puis le chassent. Ils n'ont pas tort.

Nous le retrouvons sur les routes du Mexique, à la fois guide touristique et guide spirituel d'un groupe de veuves et de vieilles filles découvrant le pays en autocar. Parmi elles, une adolescente perverse (Sue Lyon, ex-Lolita de Kubrick) nommée Charlotte, lui fait les yeux doux. Shannon en résiste pas. Une fois de plus, mais pour une raison inverse, il est celui par qui le scandale arrive : il comprend mieux, tout à coup, une théorie qu'il expose volontiers à ses interlocuteurs et qui consiste à considérer que la vie humaine se développe sur deux plans, le fantastique et le réalisme. Et la vérité, peut-être, pense-t-il alors, ne naît pas en opposant ces deux plans mais, au contraire, en les harmonisant.

Pour ne pas dissocier les valeurs — c'est-à-dire pour ne pas égarer l'homme entre le ciel et la terre — il ne

faut pas les accepter toutes faites ; il faut les fonder, puis les assumer par l'action quotidienne. L'homme doit prendre le risque d'inventer l'homme. C'est son seul salut. Pour s'en convaincre, Shannon va passer d'un extrême à l'autre. Il emmène de force toute la troupe dans un hôtel isolé que dirige Maxime, une de ses anciennes maîtresses qui, en compagnie de deux jeunes indigènes musclés, ne croit qu'à l'exaltation de la chair.

Il y rencontre, par hasard, une femme-peintre, voyageuse sans bagages, contemplative capable de résoudre néanmoins avec efficacité les problèmes pratiques de l'existence. Cette Hannah s'occupe de son grand-père au corps délabré, vieillard usé par les ans et qui cherche à exprimer en un poème de plénitude lyrique les contradictions, contingences et aspirations formant le tissu de nos destinées.

Shannon et Maxime, parvenus à l'extrémité d'eux-mêmes, tireront la leçon qui se dégage du comportement d'Hannah et du poète, leçon très typiquement houstienne : la nature est cruelle, la souffrance n'est pas rédemptrice, nous sommes temporels et la mort est notre lot, elle est notre échec. Pourtant, à l'intérieur des limites qu'elle nous impose, nous sommes libres. Respectons quiconque se bat pour briser les barrières entre les êtres ou à l'intérieur même des êtres (Freud !), quiconque lutte pour anéantir les injustices flagrantes. Notre combat n'est pas d'ordre métaphysique ; nous ne sommes pas la proie d'un Dieu ou d'un Démon, nous n'avons pas à nous laisser écarteler entre « la chair et l'esprit », mais nous avons le devoir de réinstaurer par nos actes l'unité toujours consumée, toujours renaissante, du charnel et du spirituel indissociablement liés en nous. « Je ne suis pas un oiseau, remarque Hannah ; mon bonheur n'est pas fonction de la solidité de l'arbre sur lequel je bâtis mon nid. Pour créer un refuge à l'angoisse, il faut bâtir notre nid dans le cœur d'un autre. » Ce message, dégagé au cours de la nuit de l'iguane par cercles sans cesse plus

petits courant vers leur centre commun, correspond exactement à ce qu'affirme Huston d'œuvre en œuvre.

Son film commence par piétiner et tourner en rond dans les tourments chers à Tennessee Williams. Puis, insensiblement, il prend de la hauteur et débouche sur la méditation du cinéaste qui, une fois de plus, se présente comme un moraliste, un humaniste, plutôt que comme un faiseur de belles images et d'audacieuses formes cinématographiques.

De dépouillement en dépouillement — l'ultime étant le don de sa croix à Hannah pour qu'elle la dépose au Mont-de-Piété — nous assistons, à travers les tribulations de Shannon, à l'effacement d'un chrétien, c'est-à-dire à la naissance d'un homme libre.

Le paysage mexicain aidant, la collaboration de l'opérateur Gabriel Figueroa contribue à mettre en évidence la parenté intellectuelle, spirituelle et artistique qui unit, par l'amour de la probité, de la dignité, par la haine du pharisaïsme, John Huston à Luis Bunuel. Shannon est de la famille de Nazarin. Cela suffit à nous le rendre fraternel et à nous empêcher de demeurer indifférents devant ses interrogations passionnées.

Freddy Buache

LA BIBLE - 1966

On me demande chaque jour si je suis croyant, et je réponds que je n'ai rien de commun avec Cecil B. de Mille. En vérité, je trouve follement impudent de spéculer sur l'existence d'un Dieu quelconque. Nous savons que le monde a été créé, et qu'il continue chaque jour à se créer. Je ne pense pas à ces choses-là, je me préoccupe seulement de ce qui existe sous mes yeux. Par ailleurs, je crois que tout ce que l'homme construit, crée ou édifie est religieux. Un peintre, lorsqu'il peint, est religieux. La seule religion à laquelle je puisse croire, c'est la création. Voilà pourquoi je m'intéresse à la Bible, en tant que mythe universel et support de légendes multiples. La Bible, c'est une création collective des hommes, destinée à résoudre provisoirement et sous forme de fables un certain nombre de mystères trop inquiétants pour la pensée en une ère non scientifique.

Filmographie

1941. **The Maltese Falcon** (Le faucon maltais). — Adapt. du roman de Dashiell Hammett. — Sc. John Huston. — Im. Arthur Edeson. — Déc. Robert Haas. — Mus. Adolph Deutsch. — Interp. Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Sidney Greenstreet, Ward Bond, Elisha, Cook jr, Jerome Cowan, Barton Mc Lane, Lee Patrick, James Burke, Murray Alper, John Hamilton. — Prod. W. B. — USA.

1942. **In This our Life**. — Adapt. du roman de Ellen Glasgow. — Sc. Howard Koch et John Huston. — Im. Ernie Haller. — Déc. Robert Haas. — Mus. Max Steiner et Hugo Friedhofer. — Interp. Bette Davis, Olivia De Havilland, George Brent, Dennis Morgan, Charles Coburn, Frank Craven, Billie Burke, Hattie Mc Daniel. — Prod. Hal B. Wallis et D. Lewis pour la W. B. — USA.

1943. **Across the Pacific** (Griffes jaunes). — Adapt. du roman de Robert Carson. — Sc. Richard Macaulay. — Im. Arthur Edeson. — Déc. Robert Haas et Hugh Reticker. — Mus. Adolph Deutsch. — Int. Humphrey Bogart, Mary Astor, Sidney Greenstreet, Charles Halton, Sen Young, Monte Blue, Roland Got, Lee Tung Foo, Frank Wilcox, Paul Stanton, Lester Matthews, John Hamilton, Tom Stevenson, Roland Drew, Richard Loo, Keye Luke, Kan Tong, Spencer Chan, Rudy Robles, Paul Fung. — Prod. W. B. — USA.

1943. **Report from the Aleutians**. — Dans la série « Pourquoi nous combattons ». — Sc. John Huston. — Mus. Dimitri Tiomkin. — Prod. Army Pictorial Service of U.S. Signal Corps.

1944. **The Battle of San Pietro**. — Sc., réal. et photo John Huston. — Mus. Dimitri Tiomkin. — Prod. Army Pictorial Service.

1945. **Let There be Light**. — Sc., réal. et photo John Huston. — Mus. Dimitri Tiomkin. — Prod. Army Pictorial Service of U.S.

1947. **The Treasure of Sierra Madre** (Le trésor de la Sierra Madre). — Adap. du roman de B. Traven. — S. John Huston. — Im. Ted Mac Cord. — Déc. John Hugues. — Mus. Max Steiner. — Interp. Humphrey Bogart, Walter Huston, Bruce Bennett, Tim Holt, Barton Mac Lane, Alfonso Bedoya, Arthur Soto Rangel, Manuel Donde, José Torvay, Margarito Luna, Bobby Blacke, Jacqueline Dalya, John Huston. — Prod. W. B. — USA.

1948. **Key Largo** (Key Largo). — Adapt. de la pièce de Maxwell Anderson. — Sc. Richard Brooks et John Huston. — Im. Karl Freund. — Déc. Fred Mac Lean et Leo K. Kuter. — Mus. Max Steiner. — Int. Humphrey Bogart, Laureen Bacall, Edward G. Robinson, Lionel Barrymore, Claire Trevor, Thomas Gomez, Harry Lewis, John Rodney, Marc Lawrence, Dan Seymour, Monte Blue, Silver Heels, Rodric Red Wing, William Haade. — Prod. Jerry Wald pour la W. B. — USA.

1949. **We Were Strangers** (Les insurgés). — D'après un épisode du roman de Robert Sylvester « Rough Sketch ». — Sc. Peter Viertel et John Huston. — Im. Russel Metty. — Déc. Louis Diage et Cary Odell. — Mus. Georges Antheil. — Int. Jennifer Jones, John Garfield, Pedro Armendatiz, Gilbert Roland, Wally Cassell, David

Bond, José Perez, Ramon Novarro, Morris Ankrum, Tino Renaldo, Paul Monte, Leonard Strong, Paul Rubio, Robert Tafur, Cecilia Callejo. — Prod. S.P. Eagle pour la Horizon Pictures-Columbia Pictures. — USA.

1950. **The Asphalt Jungle** (Quand la ville dort). — Adapt. d'un roman de William Riley Burnett. — Sc. Ben Maddow et John Huston. — Im. Harold Rosson. — Déc. Cedric Gibbons et Randall Duell. — Mus. Miklos Rozsa. — Interp. Sterling Hayden, Sam Jaffe, Louis Calhern, James Whitmore, Marilyn Monroe, Teresa Celi, John Mc Intire, Marc Lawrence, Jean Hage, Anthony Caruso, Barry Kelly, William Davis, Dorothy Tree, Brad Dexter, John Maxwell, Gene Evans. — Prod. Arthur Hornblow jr pour la M.G.M. (USA).

1951. **The Red Badge of Courage** (La charge victorieuse). — D'après le roman de Stephen Crane. — Sc. Alfred Band et John Huston. — Im. Harold Rosson. — Déc. Cedric Gibbons et Hans Peters. — Mus. Bronislau Kaper. — Interp. Audie Murphy, Bill Mauldin, John Dierkes, Arthur Hunnicutt, Tim Durant, Robert Easton Burke, Smith Bellew, Glenn Strange, Royal Dano, Andy Devine, James Dobson, John Huston. — Prod. Gottfried Reinhardt pour la M.G.M. (USA).

1952. **The African Queen** (La reine africaine). — Adapt. du roman de C.-S. Forester. — Sc. James agee et John Huston. — Im. (technicolor) Jack Cardiff. — Déc. Wilfred Singleton. — Mus. Allan Gray. — Interp. Humphrey Bogart, Katherine Hepburn, Robert Morley, Peter Bull, Theodore Bikel, Walter Gotell, Gerald Onn, Peter Swanwick, Richard Marnier. — Prod. S.P. Eagle pour la Horizon-Romulus-United Artists. — (Grande-Bretagne - USA).

1953. **Moulin Rouge**. — Adapt. d'un roman de Pierre La Mure. — Sc. Anthony Veiller et John Huston. — Im. (technicolor) Oswald Morris. — Déc. Paul Sheriff. — Costumes Marcel Vertès. — Mus. Georges Auric. — Interp. José Ferrer, Colette Marchand, Zsa Zsa Gabor, Suzanne Flon, Claude Nollier, Katherine Kath, Muriel Smith, Mary Clare, Walter Crisham, Harold Kasket, Jim Gérard, Georges Lannes, Lee Montague, Jill Bennett, Maureen Swanson, Rupert Jahn, Tutti Lemkhow, Eric Polham, Christopher Lee, Jean Landier, Robert Le Fort, Fernand Fabre, Jean Claudio, Suzy Enzaine, Walter Cross, Peter Cushing, Charles Carson, George Pastell, Francis Wolff, John Van Dreelen, Guy Motschen, Jean Ozenne, Michael Balfour, Terence O' Regan, Arissa Cooper, Jacques Cey, Jane Val ed il nano Jules Maccio. — Prod. Romulus. — Grande-Bretagne.

Beat the Devil (Plus fort que le diable). — Adapt. d'un roman de James Helvick. — Sc. Anthony Veiller, Peter Viertel et John Huston. — Dial. Truman Capote. — Im. Oswald Morris. — Mus. Franco Mannino et Lambert Williamson. — Interp. Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Gina Lollobrigida, Robert Morlay, Peter Lorré, Edward Underdown, Marco Tulli, Ivor Barnard, Bernard Lee, Mario Perroni, Saro Urzi, Alex Pochet, Aldo Silvani, Juan De Landa, Manuel Serrano, Mimo Poli, Katherine Kath, Rosario Borelli, Giulio Donnini. — Prod. Independant-Romulus-Santana. — Grande-Bretagne - USA - Italie.

1954-56. **Moby Dick**. — Adapt. du roman de Herman Melville. — Sc. Ray Bradbury et John Huston. — Im. (Technicolor) Oswald

Morris et Freddie Francis. — Déc. Ralph. Brinton. — Mus. Philip Stainton. — Interp. Gregory Peck, Richard Basehart, Leo Genn, Orson Welles, Harry Andrews, Bernard Miles, Mervyn Johns, Noel Purcell, Edric Connor, Joseph Tomelty, Philip Stainton, Royal Dano, Seamus Kelly, Friedrich Ledebur, Tamba Alleney, James Robertson Justice, Ted Howard, Tom Clegg, Francis de Wolfe. — Prod. John Huston et Vaughan N. Dean pour la Moulin Picture. — Grande-Bretagne.

1957. **Heaven Knows, Mr Allison** (Dieu seul le sait). — Sc. Huston et John Lee Mahin, d'après le roman « La chair et l'esprit » de Charles Shaw. — Im. Oswald Morris. — Technicolor. — Mus. Georges Auric. — Int. Robert Mitchum, Deborah Kerr. — Prod. Buddy Adler et Eugène Frenke pour la Fox.

1958. **The Barbarian and the Geisha** (Le Barbare et la Geisha). — Sc. Charles Grayson, d'après le roman d'Ellis St Joseph. — Im. Charles G. Clarke. — Déc. Walter M. Scott et Don Greenwood. — Mus. Hugo Friedhofer. — Int. John Wayne, Eiko Ando, Sam Jaffe, So Yamamura, Norman Thomson, James Robbins, Morita, Kodaya Ichikawa, Hiroshi Yamato, Tokujiro, Fuji Kasai, Takeshi Kumagai. — 20th Century Fox. — USA.

1958. **Roots of Heaven** (Les Racines du Ciel). — Sc. Romain Gary et Patrick Leigh Fermor, d'après le roman de Romain Gary. — Im. Oswald Morris (Technicolor). — Mus. Malcolm Arnold. — Déc. Bruno Avegani. — Dir. art. Stephen Grimes, Raymon Gabutti. — Int. Trvoer Howard, Juliette Gréco, Eroll Flynn, Eddie Albert, Herbert Lom, Paul Lukas, Gregoire Aslan, André Luguet, Friedrich Ledebur, Edric Connor, Olivier Hussenot, Pierre Dudan, Francis de Wolff, Marc Dœlnitz, Habibi Benglia, Alain Saury, Maurice Cannon, Jacques Marin, Dan Jackson, Bachir Touri. — 20th Century Fox. — Darryl F Zanuck. — USA.

1960. **The Unforgiven** (Le Vent de la Plaine). — Sc. Ben Maddow, d'après le roman d'Alan Le May. — Im. Franz Planer. — Mus. Dimitri Tiomkin. — Déc. Stephen Grimes. Int. Burt Lancaster, Audrey Hepburn, John Saxon, Charles Bickford, Albert Salmi, Lillian Gish, Auddie Murphy. — Prod. James Hill, Contemporary. — USA.

1960. **The Misfits** (Les Misfits, ou Les Désaxés, ou Les Inadaptés). — Sc. Arthur Miller. — Im. Russel Metty. — Déc. Frank Mc Kelvy. — Mont. George Tomasini. — Op. son. Philip Mitchell. — Dir. art. Stephen Grimes, William Newberry. — Mus. Alex North. — Int. Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach, James Barton, Estelle Winwood, Kevin Mac Carthy, Dennis Shaw. — Prod. Frank E. Taylor. — USA.

1962. **Freud the Secret Passion** (Freud, Passion secrètes). — Sc. Charles Kaufmann et Wolfgang Reinhardt. — Im. Douglas Slocombe. — Déc. Stephen B. Grimes. — Cost. Doris Langley Moore. — Cons. méd. David Stafford-Clark. — Mus. Jerry Goldsmith et Henk Badings. — Mont. Ralph Kemplen. — Int. Montgomery Clift, Susannah York, Larry Parks, Susan Kohner, Eric Portman, Eilen Herlie, Fernand Ledoux, David Mac Callum, Rosalie Crutchley, David Kossof, Joseph Furst, Alexander Mango, Leonard Sachs. — Prod. John Huston, Wolfgang Reinhardt et George Golitzin. — USA.

1963. **The List of Adrian Messenger** (Le dernier de la liste). —

Sc. Anthony Veiller, d'après le roman de Philip Mac Donald. — Im. Joseph Mac Donald. — Déc. Oliver Emert. — Mus. Jerrald Goldsmith. — Dir. art. Stephen Grimes et George Webb. — Int. George C. Scott, Kirk Douglas, Jacques Roux, Walter Tony Huston, Clive Brook, Herbert Marshall, Bernard Archard, John Merivale, Gladys Cooper, Marcel Dalio, Anita Sharpe Bolster, Noel Purcell, John Huston, Robert Mitchum, Burt Lancaster, Frank Sinatra, Tony Curtis. — Prod. Joel-Universal. — USA.

1964. **The Night of the Iguana** (La nuit de l'iguane). — Sc. Anthony Veiller et John Huston, d'après la pièce de Tennessee Williams. — Im. Gabriel Figuerca. — Réal associé Emilio Fernandez. — Mus. Benjamin Frankel. — Mont. Ralph Kemplen. — Int. Richard Burton, Ava Gardner, Deborah Kerr, Sue Lyon, James Ward, Grayson Hall, Cyril Delevanti, Mary Boylan, Gladys Hill, Billie Matticks. — Prod. John Huston-Ray Stark-Seven Art. — USA.

1966. **La Bible**. — Sc. Christopher Fry. — Inter. Peter O'Toole, George C. Scott, Ava Gardner, Michael Parks, Ulla Bergryd, Richard Harris, Stephen Boyd, John Huston, Zoë Sallis, Gabriele Ferzetti, Eleonora Rossi-Drago. — Prod. Dino de Laurentiis.

Bibliographie

a) Interviews.

- En 1952. Avec Karel Reisz dans **Sight and Sound** (printemps).
 En 1956. Avec Edouard Laurot dans **Filmculture** (tome II, n° 8).
 En 1957. Avec Fernando di Giammatteo dans **Bianco e Nero** (avril).
 En 1963. Avec Michel Cournot dans **L'Express** (11 juillet).
 En 1964. Avec Gilbert Guez dans **Cinéma** (7 juillet, n° 1561).
 En 1965. Avec Robert Benayoun dans **Positif** (juin, n° 70).
 Avec Gideon Bachman dans **Film Quarterly** (hiver).

b) Critique.

- Sur John Huston, les principaux comptes rendus critiques d'ensemble accessibles sont les suivants — certains étant déjà cités dans le présent volume :
1948. Jean Desternes, **Revue du Cinéma**, n° 18.
 1950. Gilles Jacob, **Raccords**, n° 2, mars (repris dans **Les Cahiers du Cinéma**, n° 12, 1951).
 James Agee, **Life**, n° 129, septembre (repris dans le volume **Agee on Films**, 1963).
 1952. Numéro collectif, **Positif**, n° 3, août.
 1953. P.-F. Paolini, **Bianco e Nero**, mars.
 1957. Collectif, **Positif**, n° 20, février.
 Tulio Kezich, **Bianco e Nero**, avril.
 Plaquette. Paul Davay, **Les grands créateurs du cinéma**, n° 2.
 1959. Eugène Archer, **Filmculture**, n° 19.
 1960. Plaquette. J.-C. Allais, **Premier Plan**, n° 6, février.
 1963. Alain Joubert, **Positif**, n° 50-51-52, mars.

c) Ouvrages.

- Sont également à consulter trois livres :
 — sur le mode romanesque : **Chasseur blanc Cœur noir**, de Peter

Viertel (Presses de la Cité).

— sur le mode anecdotique : **John Huston, King Rebel**, de William Nolan (Los Angeles, 1965).

— le « journal » de **The Red Badge of Courage**, par Lilian Ross, publié dans le **New Yorker**, puis en volume en anglais et en italien, traduit en français en 1966 sous le titre **Un Film est un Film** (Gallimard, col. l'Air du Temps).

On souhaite enfin la parution prochaine de deux études sur Huston : en anglais par Cynthia Grenier, en français par Robert Benayoun.

d) **Comptes rendus de films, en français.**

Le Faucon Maltais, par Roger Tailleur, Positif, n° 75 (mai 66).

Le Trésor de la Sierra Madre, par Jean Desternes, dans Revue du Cinéma, n° 18 (1948).

Asphalt Jungle, Age du Cinéma, n° 1 (1951); Raccord, n° 7 (1951).

The Red Badge of Courage, Cahiers du Cinéma, n° 27 (oct. 53); Les Lettres Françaises, n° 476 (6-8-53).

The African Queen, Les Lettres Française, n° 351 (10-4-52).

Moulin Rouge, Cahiers du Cinéma, n° 31 (janv. 54) et n° 35 (mai 54); Les Lettres Françaises, n° 496 (31-12-53).

Beat the Devil, Positif, n° 14-15 (nov. 55); Les Temps Modernes, n° 107 (novembre 54). Le roman de James Helvick dont le film s'inspire a paru en français sous le titre Plus Fort que le Diable, aux Ed. Robert Laffont, Paris, 1954.

Moby Dick, fiche dans Téléciné, n° 65 (avril-mai 57); Cahiers du Cinéma, n° 65 (déc. 56); Les Lettres Françaises, n° 646 (22 nov. 56); Positif, n° 20 (janv. 57) et n° 67 (janv. 57).

Heaven Knows Mrs Allyson, Cahiers du Cinéma, n° 74 (août-sept. 57); Les Lettres Françaises, n° 681 (25 juil. 57); Positif, n° 25-26 (rentrée 57); Image et Son, n° 105 (oct. 57); Téléciné, n° 70-71 (nov.-déc. 57).

The Barbarian and the Geisha, Cahiers du Cinéma, n° 91 (janv. 59); Les Lettres Françaises, n° 748 (20 nov. 58); Image et Son, n° 118 (janv. 59).

Roots of Heaven, Les Lettres Françaises, n° 752 (18 déc. 58); Cahiers du Cinéma, n° 92 (févr. 59); Cinéma 59, n° 33 (fév. 59); Positif, n° 30 (juil. 59); Image et Son, n° 118 (janv. 59); Téléciné, n° 81 (mars 59).

The Unforgiven, Les Lettres Françaises, n° 838 (25 août 60); Cahiers du Cinéma, n° 112 (oct. 60); Image et Son, n° 135 (nov. 60).

The Misfits, Les Lettres Françaises, n° 871 (13 avril 61); Cinéma 61, n° 57 (juin 61); Cahiers du Cinéma, n° 120 (juin 61); Téléciné, n° 102 (fév.-mars 62) et l'entretien avec Arthur Miller dans Les Lettres Françaises, n° 877 (25 mai 61) ainsi que le livre d'Arthur Miller, Les Misfits, paru en français chez Laffont, Paris, 1961.

Freud, Cahiers du Cinéma, n° 158 (août-sept. 64); Cinéma 64, **The List of Adrian Messenger**, Cahiers du Cinéma, n° 147 (sept. n° 89 (sept. 64).

63); Téléciné, n° 112 (oct. 63); Cinéma 63, n° 79 (sept. 63).

La Nuit de l'Iguane, Cinéma 65, n° 92 (janv. 65); Téléciné, n° 120 (mars 65); Image et Son, n° 183 (avril 65); Cahiers du Cinéma, n° 164 (mars 65).

Premier Plan

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B. P. 3 Lyon-
Préfecture, France

Vient de paraître

à la Cinémathèque Suisse
diffusion SERDOC

LA LANTERNE MAGIQUE
de Robert Florey

236 pages illustrées

18 F (15 F pour nos abonnés)

L'abonnement à Premier Plan correspond à une
souscription pour 12 numéros (et non 12 mois).
France : 48 F, soit 4 F le N° - Etranger : 56 F

Nom et adresse complète _____

.....

.....

.....

T.S.V.P.

Bulletin de commande

Abonnement pour 12 numéros	
France	48 F
Etranger	56 F

PREMIER PLAN

N°s 1 à 30, reliures pleine toile

1 ^{re} série (1 à 12)	épuisé	
2 ^e série 1 ^{er} volume (13 à 18) ..	36,-	_____
2 ^e volume (19 à 24) ..	36,-	_____
3 ^e volume (25 à 30) ..	36,-	_____

Tous les numéros de la 2^e série
(du N° 13 au 30) **brochés** 54,- _____

N° 14 Prévert	} l'unité 4,50	_____	
16 Welles		_____	
17 Visconti		_____	
19 Vigo		_____	
20 Bogart		_____	
21 Bardem		Etr. l'unité 5,50	_____
25 Eisenstein		_____	
26 Torre Nilsson		_____	
28 Chaplin		_____	
29 Stroheim		_____	
27 Polonais	} l'unité 5,40	_____	
30 Italien		_____	
31 Keaton	} l'unité 6,-	_____	
32 Lubitsch		_____	
33 Bunuel		_____	
34 Bergman		_____	
35 Dziga Vertov		Etr. l'unité 7,-	_____
36 Jerry Lewis		_____	
37 Lattuada		_____	
38. Laurel et Hardy		_____	
39. G.W. Pabst		_____	
40. Minnelli		_____	

N° spécial Renoir 22-23-24	18,-	_____
Nouvelle Vague (volume cartonné)	7,50	_____

PANORAMIQUE

Henri Colpi Défense et illustration de la musique dans le film	48,-	_____
(Abonnés)	36,-	_____
Gilles Jacob Le cinéma moderne ..	18,-	_____
(Abonnés)	12,-	_____
R. Borde, F. Buache, F. Courtade Le cinéma réaliste allemand	27,-	_____
(Abonnés)	21,-	_____

Date Total

Ci-joint la somme de { chèque bancaire
chèque postal
F sous la forme de { mandat

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Le N° 6 F



6^{me} Congrès Indépendant du Cinéma International

LAUSANNE — 1-8 Septembre 1966

Projections, discussions, rencontres, organisées par la Cinéma-
thèque Suisse et Premier Plan — Participation: 50 F à
Cinéma en France, 28 rue Villeroy, CCP Lych 2360.39



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
édite **Premier Plan**, Revue Mensuelle et **Panoramique**
collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
(Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 41 - Juin 1966

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA