

# PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

## 6

### JOHN HUSTON



*par Jean-Claude Allais*

John Huston... c'est un monde, une vision du monde: impossible à cerner en quelques pages; il faut se résoudre à n'en donner qu'une idée. 15 films sont là et resteront, mais d'abord une certaine attitude face aux problèmes importants comme devant l'accessoire, une posture — diraient les behavioristes — réjouissante souvent, morale toujours. Sur un thème imposé, l'homme, Huston exécute de brillantes variations, allegro ma non troppo: de la nature physique des choses et des sentiments (de natura rerum), de réactions élémentaires (de amicitia), de la « forme » (de senectute), de Bogart and Co (de viris illustribus), de certains hochets (de bello), de omni re scibili.

Les titres correspondants sont dans toutes nos mémoires: c'est cela, l'univers Huston.

Jean-Claude Allais anime avec Léon Witniewski, Jacques Morin et leurs amis la revue « Objectif du Nord », qui s'active à partir des Ciné-clubs de Lille pour la défense du vrai cinéma: Bunuel, Franju, Autant-Lara, Wajda, Welles, Antonioni, etc. Bien des choses ont déjà été dites sur Huston: plutôt que de donner encore la parole à un « ancien », ne valait-il pas mieux étayer un choix antérieur par une étude venue de la génération montante — la vraie, compte non tenu, bien sûr, des parti-pris publicitaires des petits vieux arrivistes —. Voici donc une des raisons d'aimer Huston.

Il s'agit de l'un des « éclairages » possibles: bien d'autres points de vue eussent pu être adoptés. Pour ceux qui penseraient toutefois que les références à Sartre et à l'existentialisme sont abusives, rappelons (voir l'interview cité à la revue « Filmculture ») que Huston admire beaucoup Sartre: il a monté « Huis-clos » au théâtre et rêve de tourner *Le diable et le Bon Dieu*. Il doit d'ailleurs évoquer à l'écran la figure de Sigmund Freud, sur un scénario de Sartre.

Ceci dit, mieux vaut insister: certains feignent de croire que les extrapolations sur Hitchcock relèvent du constat, tandis que voir des intentions dans Huston ne serait que délire d'interprétation.

Ajoutons donc aux textes que citait Tailleux dans « Positif » n° 20 cette réponse à un interview au magnétophone pour « Bianco e Nero » (avril 1957):

*Il y a en Moby Dick des choses qui me plaisent davantage que dans n'importe quelle séquence de mes autres films. J'ai l'impression que l'idée est bien exprimée, qu'elle est bien claire sur l'écran. Ce film représente tout simplement la plus importante « déclaration de principes » que j'aie jamais faite. Je dirai même mieux, Moby Dick est mon film le plus important. Ce qui distingue le roman de Melville, c'est l'affirmation d'une philosophie qui n'a d'égale dans aucune autre œuvre narrative. Moby Dick est un blasphème. Je suis stupéfait que personne n'ait protesté. Mais le blasphème est si essentiel au récit qu'on doit forcément l'accepter. Achab est l'homme qui hait Dieu, et qui voit dans la baleine blanche le masque perfide du Créateur. Il considère le Créateur comme un assassin, et il se voit comme celui qui a la mission de le tuer. Réduire le roman en film signifie transformer la complexité en simplicité. Complexité n'est pas le mot juste, Melville n'est pas complexe, il n'est pas ambigu; il est plein de trop de choses. Il a une demi-douzaine de styles, tantôt il est pédant, tantôt il est mélodramatique, très souvent il ne sait plus lui-même où il va. C'est étrange, mais, malgré tout, Moby Dick est un chef-d'œuvre. Nous avons cherché à lui donner une forme raisonnable.*

*Je sais qu'une des accusations les plus graves adressées au film de toutes parts va contre l'interprétation de Gregory Peck. Je suis un des rares à la défendre. L'acteur ne devait pas exprimer le fanatisme d'un fou, mais composer le portrait d'un homme. Il est vite fait de juger, mais nous ne devons pas oublier que peu nombreux sont en Amérique ceux qui ont lu le roman. Certains croient l'avoir lu lorsqu'ils étaient enfants, mais « Moby Dick » est un livre pour l'enfance comme peuvent l'être des romans du Marquis de Sade. Dans toutes les illustrations du livre, Achab est montré comme un illuminé. Je crois au contraire qu'il s'agit d'un capitaine quelconque, d'un homme plein de dignité et de force, qui se rebelle, avec toute sa raison raisonnable, contre Dieu. Il ne le fait pas avec rage ou par une sorte de folie; c'est ce qu'a voulu exprimer Gregory...*

## J.-C. ALLAIS : JOHN HUSTON

John Huston est né le 5 août 1906 à Nevada, dans le Missouri (U.S.A.). Il vécut quelques années de son enfance à St-Louis, puis à Weatherford (Texas). Son père, Walter, était un acteur d'origine irlandaise (il interprète le rôle du vieux dans *Le trésor de la Sierra Madre* et aurait sans doute incarné le capitaine Achab de *Moby Dick* s'il n'était disparu prématurément). Il abandonna quelque temps son métier pour une occupation manuelle, puis revint aux planches en 1906 et fit le tour des Etats-Unis avec sa famille. En 1913 il divorçait. John vécut alors alternativement avec lui ou avec sa mère, Rhea Gore, écrivain de renom. En 1918 il entra à l'école militaire de Californie, sans y demeurer longtemps. Au cours de ses études, il fut toujours quelque peu indiscipliné et essentiellement passionné de sports, de littérature, et de théâtre. Il mena ensuite, selon la tradition américaine, une existence fort aventureuse et itinérante. Il fut d'abord boxeur, champion amateur de Californie poids légers, puis 23 victoires contre seulement 2 défaites chez les professionnels. Il alla ensuite à New-York, où son père jouait. Introduit dans le monde du théâtre, il connut une brève carrière d'acteur, dans « Triumph of the Egg » de Sherwood Anderson, « Ruin't » et « Hall Ben for Heaven » de Hatcher Hughes. A la suite de l'échec de la dernière de ces pièces, il s'engagea dans la cavalerie mexicaine, où il obtint le grade de lieutenant. Démobilisé en 1927, il se mit à écrire de courtes nouvelles sur les chevaux et les boxeurs, que publièrent l'« American Mercury » et l'« Atlantic Monthly ». En 1929 il fit jouer une pièce, « Frankie and Johnnie », par des marionnettes. Publiée en 1930, cette œuvre incita Samuel Goldwyn à l'engager comme scénariste; cependant, c'est pour la firme « Universal » que travailla Huston, en collaborant aux scénarios de série Z, *Murder in the rue Morgue*, vague adaptation de Poë, et *Law and Order*, un western. En 1932, il se rendit en Angleterre travailler chez Gaumont British, et pendant quelques années, il fit la navette entre l'Europe et l'Amérique, se livrant à diverses activités, tour à tour peintre, sculpteur, journaliste (il fit paraître un magazine, le « Mid-Week Pictorial »), acteur de cinéma (dans *The Shakedown*, *The Storm*, et *Hell's Heroes* de Wyler), écrivant aussi trois pièces, « Shadows Pursuing », « Above the dark Tumult », et « Storm Child ». Engagé en

1938 chez Warner, il participa à l'élaboration d'un grand nombre de scripts (sans toujours figurer au générique, fait assez courant à Hollywood) : *Jezebel* et *Three Strangers* de Wyler, *The Amazing Doctor Clitterhouse* d'Anatole Litvak, *Juarez* et *Doctor Ehrlich's Magic Bullet* de William Dieterle, *High Sierra* de Raoul Walsh, *In Time to Come* de Howard Koch, *Sergeant York* de Howard Hawks (1941. Film aussi célèbre que discuté), *The Stranger* (Le Criminel), d'Orson Welles, etc...

En 1941, Huston fait ses débuts de réalisateur avec *Le Faucon Maltais*, d'après le roman, écrit en 1930 et déjà adapté deux fois, de Dashiell Hammett. C'est un succès, et le premier de la riche série des grands films noirs. L'année suivante, il signe une œuvre de commande, *In This Our Life*, d'après le roman de Ellen Glasgow (un peu la Vicky Baum américaine). Puis *Griffes Jaunes*, une basse besogne militariste que mieux vaut oublier. Mobilisé, il collabore à la fameuse série des *Pourquoi nous combattons*, avec *Report from the Aleutians*, *The Battle of San Pietro* en 1944 et *Let there be Light*, long métrage sur les soldats mentalement déséquilibrés, en 1945. La même année, ce dernier film est interdit par le War Department. En 1947 Huston adapte *Le Trésor de la Sierra Madre* de Travençolo, et reçoit le Prix des « New York Film Critics » et les « Academy Awards » (Oscars) pour la réalisation et le scénario. En 1948 il tourne *Key Largo*, tiré de la pièce de Maxwell Anderson, cet écrivain qui fait parler les gangsters en vers. Il en a fait l'adaptation avec Richard Brooks (on sait que l'estimable auteur de *Battle Circus* débuta lui aussi au cinéma en écrivant des « screenplays », en plus d'excellents romans comme « The Producer » où il peint la déshumanisation hollywoodienne). Huston signera ensuite *Les Insurgés* en 1949, *Quand la ville dort* en 1950, et *La charge victorieuse* (absurde « traduction » de « The Red Badge of Courage »), d'après le célèbre roman de l'écrivain naturaliste Stephen Crane, en 1951. Le film sera honteusement mutilé, comme l'a conté Lillian Ross dans « Picture, History of a film », reportage sur la production du film; les protagonistes en sont Louis B. Mayer, Gottfried Reinhardt, Dore Schary, et Nick Schenck, magnats de la Metro-Goldwyn-Mayer. Le film avait coûté 1 642 000 dollars (environ 800 millions de francs). Lorsqu'il fut terminé, Huston partit pour l'Europe. Après une « preview de mouchardage » (système visant à prévoir les réactions futures du public), les producteurs, jugeant que *La charge victorieuse* n'aurait aucun succès commercial, coupèrent des séquences, remirent le tout en forme, et ajoutèrent un commentaire explicatif, assorti d'un avertissement au public, spécifiant qu'il s'agissait d'un grand film puisqu'il était l'adaptation d'un classique de la littérature... Huston n'a jamais vu son film. C'est là un exemple entre mille — rappelons-nous le sort

de *Lola Montès*, de *La Soif du Mal* — de la toute-puissance et de l'imbécillité, dans l'état actuel de l'industrie cinématographique, des marchands de soupe au navet.

Ecœuré, John Huston ne rentra pas aux Etats-Unis et réalisa en France *Moulin Rouge*, inspiré d'un méchant roman de La Mure, best-seller en Amérique. En 1952, ce fut *African Queen*, et en 1954, *Plus fort que le diable*, adapté en collaboration avec Truman Capote, leader de la jeune génération d'écrivains américains. En 1956, il est son propre producteur pour *Moby Dick*, tourné en deux ans en Irlande et aux Iles Canaries, et adapté de Melville avec l'aide de Ray Bradbury, auteur de Science-Fiction (en particulier des « Chroniques martiennes »). Engagé ensuite par la « Twentieth Century Fox », il tourne en Cinémascope *Dieu seul le sait*, dont le script est de John Lee Mahin, scénariste de *Scarface*; puis *Le Barbare et la Geisha* et enfin *Les Racines du Ciel*, d'après le roman de Romain Gary, Prix Goncourt. Pressenti pour mettre en scène *Guerre et Paix*, *L'Adieu aux armes*, *Bravados*, *Le vieil homme et la mer*, etc... il fut remplacé ou eut le bon esprit de se récuser.

Depuis donc près de vingt ans, Huston nous dit la fable des desseins humains contrariés par un sort malin : c'est ce que de doctes exégètes nomment « une mythologie de l'échec ». Il promène sur le monde un regard amusé et puis nous raconte une histoire. Il s'amuse beaucoup, se moque de tout, ne respecte pas grand-chose, sourit, cligne de l'œil ou bien éclate d'un rire homérique. Et c'est ainsi que nous aimons Huston, franc buveur et diseur d'anecdotes, et possesseur, à ce qu'on dit, d'une impressionnante collection de jurons, imprécations, et blasphèmes... N'oublions pas le portrait physique : John Huston est un immense gaillard, mince, athlétique, placide, goguenard, le visage buriné par l'aventure, l'allure nonchalante, dandy toujours impeccablement vêtu, la casquette vissée sur le crâne. Il possède indéniablement la prestance superbe et inimitable des héros de nos plus chers westerns. On a pu voir (seul trait commun, sans doute, avec le gros Alfred) dans *Le Trésor de la Sierra Madre*, figurant le personnage tout habillé de blanc qui

【Scope pour rendre intelligible aux jeunes générations la couverture et John Huston



fait plusieurs fois l'aumône au « tramp » Bogart. Tel est notre auteur. Ses personnages, on le verra, lui ressemblent...

*Qui est le héros hustonien ?*

*Tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière...; et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien, ni Mal, ni personne pour me donner des ordres* (SARTRE, *Les Mouches*).

John Huston, dans son œuvre, nous présente une galerie de personnages d'une grande diversité sociale et psychologique; mais ils ont tous quelque chose en commun, un air de famille qui ne trompe pas, un trait spécifique, qui font que l'on peut parler du héros hustonien type. Ce trait, le premier don qu'il reçoive de son créateur, c'est sans doute sa liberté ontologique; comme Oreste, il est « condamné à n'avoir d'autre loi que la sienne ». Il est disponible. Totalemment et absolument. Jamais on peut le noter, Huston ne nous conte l'histoire d'un homme qui prendrait peu à peu conscience de cette liberté, en une savante évolution. Les héros hustoniens, eux, savent bien qu'ils sont libres. Dès le début. Mais il leur reste à savoir ce qu'ils vont faire de cette liberté. Or, « ma liberté, c'est mon isolement dans un milieu étranger avec lequel tout lien est impossible » (R. Campbell. « J. P. Sartre ou une littérature philosophique »). De ce théorème de la liberté existentielle découlera comme premier corollaire une inlassable volonté d'indépendance face au groupe, à ses lois, à ses impératifs, et à sa sourde détermination d'aliénation de l'individu. On n'en fait pas accroire aux coriaces héros de Huston avec des idéologies sur mesure ou quelque morale-prête-à-porter. Ils ne sont pas dans le camp de ceux qui prétendent hypocritement qu'il faut changer le cœur de l'homme avant de changer les institutions. La sordide résignation, ils la laissent à ces moutons aveugles, mystiques en état de décomposition. Pour eux, ni Dieu, ni maître, et on a pu très justement prétendre qu'Huston est un auteur anarchiste.

Le premier héros hustonien... c'est au fond Huston lui-même, qui n'est jamais apparu disposé à se laisser mettre en tutelle. Il y aura aussi le « détective privé » aux méthodes très personnelles (*Le Faucon Maltais*), les trois clochards partis à la recherche de l'or (*Le Trésor de la Sierra Madre*), le démobilisé désenchanté (*Key Largo*), les révolutionnaires préparant l'attentat salvateur (*Les Insurgés*), Dix Handley, le gangster malchanceux et nostalgique (*Quand la ville dort*), le jeune soldat anonyme saisi par la panique — avoir peur, c'est encore être libre — (*La charge victorieuse*), Allnut, l'aventurier miteux (*African Queen*), Billy Dannreuther, l'homme des causes per-

dues (*Plus fort que le diable*), Toulouse-Lautrec, artiste difforme et maudit, le plus isolé peut-être de tous les hustoniens (*Moulin Rouge*), Achab, le grand contempteur de Dieu, lancé dans la plus fantastique des chasses, (*Moby Dick*), le « marine » rescapé du carnage (*Dieu seul le sait*), Morel, l'idéaliste, et Forsythe, le lâche (*Les Racines du Ciel*) et bien d'autres. Huston les lache dans le monde, sans femme, presque toujours sans argent, souvent sans travail, bref immédiatement délivrés de tout lien, de toute servitude. Ce sont des déracinés volontaires, que leur inadaptation foncière au milieu ne gêne guère, des a-sociaux qui ne tardent pas à devenir des anti-sociaux. Le héros hustonien n'a rien, non rien d'un pantouflard. Il n'a que mépris pour l'ordre et pour la multitude, et recherche les espaces libres où il pourra errer à sa guise, loin de toute compromission, loin de l'asphyxie morale qui le menace dans l'aseptique société moderne...

Libre — et seul, naturellement. « L'homme n'est libre que seul, la vraie dignité ne peut être fondée que dans la solitude, car toutes les formes de contrainte sociale l'avalissent » (Henri-François Rey, « Sous la caméra de John Huston, l'homme est nu », in « Arts », août 1953). Il ne compte que sur lui-même, et n'en sort guère. Il n'est pas de plus irréductible individualiste. L'amitié véritable semble à première vue bien rare chez Huston, où il n'y a entre hommes, le plus souvent, qu'une asso-

Pendant le tournage des *Racines du ciel* : — Puisque Zanuch n'a rien compris, essayons l'autre.



ciation d'intérêts, un pacte entre solitaires, une alliance momentanée et révocable qui a bien de la peine à résister à la tentation hallucinée de l'or (*Le Trésor de la Sierra Madre*) comme aux divers coups du sort. De même l'amour est-il un accident, rarement partagé au demeurant, ou alors est-il dû à des circonstances exceptionnelles et présenté sous une optique peu commune (*African Queen*). Mais l'œuvre de Huston, nous le constaterons à mainte reprise, est essentiellement dialectique, et l'on peut concevoir que l'isolement des héros hustoniens, rançon nécessaire de leur liberté liminaire, sera un jour dépassé. *Les Racines du Ciel* annoncent peut-être, après tout, les prodromes d'une véritable fraternité, issue d'une fraternité d'armes.

Méfiant, peu bavard, aigri, farouche, têtu et secret, dynamique et anti-conformiste, misogynne et viril, absolument mythomane quant à la conception des actes, et simultanément efficient, exemplairement pratique dès qu'il s'agit de leur réalisation, « outdoor » comme disent les Américains, tout en oppositions, le héros hustonien est vivant, et singulièrement présent. On pourrait lui appliquer cette définition du protagoniste de films noirs : « C'est souvent un homme déjà mûr, presque vieux, pas très beau... C'est d'ailleurs, assez fréquemment, un personnage masochiste, bourreau de lui-même, artisan de ses propres tribulations, qui s'enferme dans les situations périlleuses, non pas tellement par souci de justice ou par cupidité que par une sorte de curiosité morbide... » (Raymond Borde et Etienne Chaumeton, « Panorama du film noir américain »). Le portrait du héros hustonien est déjà celui d'un damné...

#### L'aventure hustonienne

*Un homme vivant, c'est avant tout un projet, une entreprise.*  
(SARTRE, « Situations I »).

Voilà donc le héros de Huston libre, libre d'agir. Car la liberté est action, elle doit sans cesse s'affirmer. Et l'action est d'abord un choix. Que va-t-il donc faire ? L'éventail des buts poursuivis est singulièrement large dans l'œuvre de Huston et fournit à la question des réponses fort diverses. On peut constater d'emblée que s'il n'y a guère d'évolution à l'intérieur de chacun de ses films, il en est une, évidente, dans son ensemble... Récapitulons : une ahurissante collection de gangsters, de tueurs, d'hommes de main, ainsi qu'un flic douteux, se disputent une statuette d'or échappée à un naufrage (*Le Faucon Maltais*)... trois pauvres types, un vieillard, un jeune homme, et un homme d'âge mûr, grâce à une petite somme gagnée à la loterie, peuvent s'équiper

et partent chercher de l'or dans un coin perdu (*Le Trésor de la Sierra Madre*)... un ancien aviateur s'attaque à quatre gangsters, terrés pendant un ouragan dans une petite île des Antilles et s'approprie un joli paquet de dollars (*Key Largo*)... des révolutionnaires cubains creusent un tunnel afin de faire sauter, au jour J, le dictateur et ses séides (*Les Insurgés*)... un gang prépare méthodiquement un cambriolage à sensation (*Quand la ville dort*)... un jeune soldat nordiste, pendant la guerre de Sécession, est pris d'une peur panique au cours de la bataille. Il s'enfuit, est blessé dans un échauffourée avec des éclopés, d'un coup de crosse sur la tête (d'où le titre : l'insigne rouge du courage). Il retrouve son unité, on l'y considère comme un héros, il doit donc se conduire comme tel (*La charge victorieuse*)... un vieux broussard ivrogne et une vieille fille puritaine décident, sur l'initiative de la femme, de faire sauter une canonnière allemande ; nous sommes en 1914 ; ils doivent remonter un fleuve équatorial, sur un invraisemblable vieux rafiot, « La Reine Africaine », et ne disposent que d'un système explosif tout-à-fait rudimentaire (*African Queen*)... une bande internationale d'escrocs part pour le Congo, attirée par le mirage d'un uranium problématique (*Plus fort que le diable*)... *Moulin Rouge* est le récit de la quête du bonheur d'un ivrogne de génie. Sur *Moby Dick*, aboutissement logique et quasi-prévisible de la thématique de Huston, nous reviendrons... l'ambassadeur américain Townsend Harris doit essayer de parvenir jusqu'au shogun pour lui proposer un traité commercial. Mais le « Japon inviolé » entend le rester et s'oppose à son entre-

C'était notre ami :  
Humphrey Bogart  
dans  
*Le Trésor de la  
Sierra Madre.*



prise, par une puissante force d'inertie (*Le Barbare et la Geisha*)... un Français veut faire cesser les massacres d'éléphants organisés en des safaris méthodiques. Son combat, légal au début, se poursuit bientôt dans la clandestinité (*Les Racines du Ciel*)...

On le voit : de l'appât du gain, de la poursuite de l'argent des premiers films, qui put un moment faire croire à sa rapacité, le héros houstonien en vient assez vite, dès *Les Insurgés*, à des fins plus nobles, ou plus folles ! Presque invariablement les tâches choisies présentent des difficultés vraiment surhumaines, et ne sauraient être accomplies qu'au prix de mille souffrances. On est amené à se demander en conséquence si cet amour forcené pour les gageures ne cache pas quelque intention secrète de l'auteur, si ces choix ne sont pas dûs à la mauvaise foi, au désir inavoué d'échouer (« nous ne recourons à l'acte volontaire que pour aller contre notre décision véritable, et comme à dessein de nous prouver notre impuissance ». MERLEAU-PONTY). Ou est-ce par ignorance, par activisme primaire, parce que le héros houstonien n'est qu'un bergsonien attardé, à l'intelligence en sommeil ? Ou bien par présomption, pour montrer au monde, en un geste exhibitionniste, ce qu'il est capable de faire ? Ou encore par un sain orgueil, par fierté personnelle, et pour se dépasser lui-même ? Seul, bien sûr, Huston pourrait trancher, et d'ailleurs cette ambiguïté n'est pas sans parer ses héros de charmes supplémentaires et ineffables. Il me semble toutefois que la dernière solution est en fin de compte celle qui peut le mieux rendre compte de la frénésie inlassable des houstoniens. « Quelles sont les issues ? Chaque personnage ne sera rien que le choix d'une issue et ne vaudra pas plus que l'issue choisie... et chacun, en inventant sa propre issue, s'invente soi-même » (SARTRE. « Situations II »).

Quoiqu'il en soit, tout film de Huston est film d'action et l'histoire d'une aventure, non pas certes conçue comme une suite exaltante de fait d'armes et d'exploits édifiants, mais parce que l'action est absolument nécessaire à ses héros, parce qu'ils y baignent, parce qu'ils en vivent, et parfois en meurent, parce qu'ils cherchent sans cesse à se définir en agissant, comme les personnages d'Ernest Hemingway, avec lesquels ils ont décidément plus d'un trait de ressemblance (même « code de l'honneur », même conception — cathartique — de la violence, même présence rituelle de la mort, même sens de la virilité dans l'érotisme, même désespoir final) tout comme d'ailleurs Huston et Hemingway eux-mêmes. Ces récits seront toujours haussés jusqu'au plan du symbole, puisqu'aussi bien c'est l'aventure humaine que Huston, en moraliste souple et avisé, nous conte en images, l'aventure de la liberté prise au piège du monde, et la quête véhémement d'une issue...



LE TRESOR DE LA SIERRA MADRE





AFRICAN QUEEN



Monnaie de singe.

*L'essentiel est de ne pas perdre, mais on ne gagne jamais*  
(Simone de BEAUVOIR. « Pyrrhus et Cinéas »).

On a beaucoup — et certainement trop — parlé de l'échec du héros houstonien. S'agit-il bien d'un échec ? Pas plus, à mon sens, qu'on ne peut dire que l'homme échoue parce qu'il meurt en fin de compte... En fait, les héros houstoniens atteignent presque toujours le but qu'ils s'étaient assigné : ainsi les clochards du *Trésor de la Sierra Madre* veulent de l'or, et en trouvent; les gangsters de *Quand la ville dort* réussissent leur cambriolage; le soldat de *La charge victorieuse* triomphe de sa peur, ou plutôt l'utilise, et devient — par hasard certes — un héros; et Achab, au prix de sa vie, atteindra son ennemi le cachalot blanc. Le seul échec absolu à ce jour d'un héros houstonien est celui du dernier d'entre eux, l'utopiste Morel, des *Racines du Ciel*, car il ne pourra empêcher une hécatombe d'éléphants. Mais peut-être Huston, fervent chasseur lui-même, ne tenait-il pas tellement à le voir réussir... et puis Morel est le premier à s'attaquer à une part trop forte de la nature humaine — l'instinct de destruction — et là, le combat était perdu d'avance. D'ailleurs la croisade de Morel n'est aux yeux d'Huston qu'une anecdote, un simple prétexte pour développer ses thèmes les plus chers.

C'est une fois le but atteint que la somme incroyable d'efforts, d'astuce et d'énergie, de peines et de miracles inventifs est

Une étoile est née :  
Marilyn Monroe  
dans  
*Quand la ville dort*



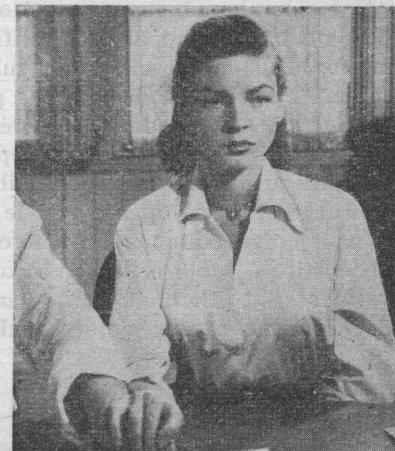
annulée, anéantie par un grain de sable, par une intervention ultime d'autres forces, par le hasard, ou par la fatalité, par une fantaisie du sort malin, un inévitable caprice du destin, par un élément que les héros houstoniens ne pouvaient pas prévoir... Et la grande dérision commence : *Le Faucon Maltais*, objet de tant de convoitises et source de tant de meurtres, se révèle n'être que du vulgaire bronze. Des bandits éventrent les sacs d'or des deux survivants du *Trésor de la Sierra Madre*, prenant cette poussière pour un quelconque lest, et l'or, emporté par le vent, retourne au désert. Dans *Key Largo*, Bogart se débarrasse avec bien du mal, en haute mer, des quatre forbans et reste en possession de leurs billets de banque. Las! Les autres étaient des faux-monnayeurs... Dans *Les Insurgés*, les rebelles creusent bien leur tunnel jusqu'au cimetière où, à la faveur d'un enterrement, ils comptent dynamiter le tyran et ses hommes, mais, pour une raison futile, la cérémonie a lieu ailleurs. Dans *Quand la ville dort*, tout est perdu pour Doc, le « technicien », le « cerveau » du gang, parce qu'il perd la notion du temps, en contemplant d'un œil fasciné la danse lascive d'une bobby-soxer; et Dix, qui rêvait tout haut qu'il retournerait voir les chevaux de l'élevage paternel, y reviendra, en effet, blessé à mort... Dans *African Queen*, la contingence triomphe sur toute la ligne : Allnutt et Rose, arrivés au lac en vue de la canonnière, voient leur vieux rafiot s'échouer. Ils abandonnent l'espoir. Mais les pluies remettent « La Reine Africaine » à flot, et ils foncent bravement sur le navire allemand... pour chavirer piteusement à quelques brassées de l'objectif. Dans *Plus fort que le diable*, les protagonistes, après de folles pérégrinations, ne parviennent jamais à destination.

Il est fréquent de rencontrer en même temps réussite et échec : le dictateur des *Insurgés* sera tué ailleurs, le même jour, par d'autres révolutionnaires, et ici il n'y a que le résultat qui compte. Toulouse-Lautrec mourra sans avoir connu le bonheur, ni la paix, mais son œuvre lui garantira l'immortalité. L'ambassadeur Harris, le « barbare » réussira dans sa mission diplomatique, mais perdra sa « geisha » ! Un seul succès complet, irréversible, dans l'œuvre de Huston, et c'est précisément *African Queen* : capturés et condamnés sans jugement par les Allemands, Rose et Allnutt obtiennent de se marier avant l'exécution. Au moment où ils vont être pendus, l'épave du rafiot bute avec ses explosifs, par le plus grand des hasards, sur la canonnière, qui saute. Sauvés ainsi in extremis, Bogart et Katharine Hepburn nagent en riant vers la rive : ils ont coulé le bateau, et, ce qui est mieux, ils s'aiment et pourront échapper à la solitude. Chez tout autre que Huston, on pourrait flairer ici quelque détestable odeur d'une douteuse providence, mais si cette fin est « invraisemblable », il faut se rappeler que

Huston n'a rien — heureusement — d'un « réaliste » et que d'ailleurs tout autre dénouement de cette plaisante fable, tout autre conclusion eût été insupportable...

La multiplicité des solutions égales à celle des entreprises montre assez que Huston, pessimiste éclairé, entend s'opposer à tout dogmatisme, à tout esprit de système, et qu'il ne veut point se laisser enfermer dans des schémas étroits et rigides, qui le mèneraient tout droit à l'irritant didactisme pacifiste et paternaliste d'un Wyler. Nulle démagogie chez lui : ses héros ne sont pas de ces gens qui passent la première moitié de leur existence à proclamer qu'ils ont le droit de tout faire, et la seconde à essayer d'expliquer pourquoi ils n'ont rien fait... D'autre part, la cruelle ironie qui prive le plus souvent le héros houstonien du fruit de ses efforts est pour l'auteur une façon implicite de s'écarter de la morale collective en honneur aux Etats-Unis, qui prêche la réussite sociale, le « Gospel of Wealth » (évangile de la richesse) et prétend que n'importe quel individu peut devenir milliardaire ou président — ce que Huston ne juge probablement pas digne d'intérêt — et aussi que les plus riches sont les meilleurs et les plus méritants — ce qui certainement l'indigne. Huston ne nous ressasse pas que l'argent ne fait pas le bonheur, ce qui ne vaudrait pas la peine de faire des films, mais nous précise qu'il pourrait bien faire notre malheur. A cet égard, il a sans doute pensé, en réalisant *Le Trésor de la Sierra Madre* au classique du grand Stroheim, *Les Rapaces* (Greed). L'or y est un poison qui mène Mc Teague et Marcus d'une part, Dodds de l'autre vers la folie criminelle, et ceci explique peut-être le terrible éclat de rire des survivants... Faites plutôt votre bonheur que votre fortune, Huston nous le dit après Norris, Dreiser et Sinclair Lewis. Et ses héros renient les faux dieux de l'Amérique : l'argent, le succès à n'importe quel prix, la gloriole du self-made-man, la respectabilité et l'ar-

Une femme : Lauren Bacall  
dans  
*Key Largo*.



rivisme. On peut évoquer ici *In this our Life*, dans lequel Huston, parti d'un roman à tendance mélodramatique, condamne explicitement l'attitude d'un jeune étudiant en droit dont l'ambition est de gravir l'échelle sociale. Aussi bien peut-on définir comme conservateur celui qui ne songe qu'à profiter de ce qu'il trouve dans le monde, et progressiste qui travaille à le modifier... Huston remettra même le travail en question dans sa motivation : « On travaille toujours pour un vice », dit-on dans *Quand la ville dort*; pour l'un les femmes, pour l'autre les chevaux. C'est une note inattendue et dissonante qu'apporte au cinéma américain cette salutaire désacralisation.

Acharné tout au long de son histoire à ne pas perdre, le héros houstonien s'aperçoit, au terme de son odyssée, qu'il n'y avait peut-être rien à gagner... On assistera donc à ce dépassement aux allures de paradoxe, un individualiste convaincu luttant pour le bénéfice des autres. Et les échecs, quelles qu'en soient les causes, n'empêcheront pas Huston et ses héros, comme Morel au dernier plan des *Racines du Ciel*, de continuer, de tout recommencer, sans cesse.

#### Règlements de comptes

*L'homme est le seul être par qui une destruction peut être accomplie* (SARTRE. « L'être et le Néant »).

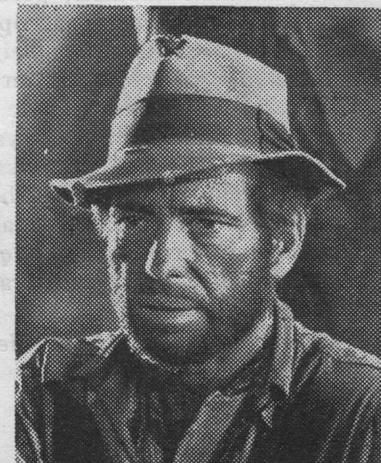
Si Huston n'a jamais prétendu faire œuvre de réalisme, et si sa préoccupation majeure est de rendre compte des résultats et conditions d'expériences individuelles, il ne s'est quand même pas fait faute, dans la totalité de son œuvre, d'apporter sa contribution efficace à la critique de la société moderne et de ses mythes, et à la dénonciation de ses tares et de ses crimes. Témoin de son temps, oui, et pas un témoin passif. Fustigeant les fausses valeurs, narguant les innombrables naïvetés, déboulonnant quelques idoles abusives, en un art qui participe constamment de la mystification et de la démystification mêlées, Huston est un grand subversif, un éternel non-récupérable. Et c'est l'une des raisons pour lesquelles nous lui portons, ainsi qu'à Luis Bunuel, le cinéaste qu'il admire le plus, une affection fidèle. Huston a entrepris la destruction systématique de tout ce qui s'oppose à la liberté de ses héros. Destruction subtile d'ailleurs, opérée par le biais de l'ironie, et tendant à donner au spectateur mauvaise conscience, ce qui est le prélude nécessaire à toute réflexion révolutionnaire.

Dans ses « thrillers », *Le Faucon Maltais* et *Quand la ville dort*, Huston nous dépeint le milieu, c'est-à-dire une société en

réduction, un embryon de groupe, codifié et organisé comme les autres. Dans le premier nommé apparaît le « détective privé », mi-flic, mi-gangster, personnage nettement fascinant, dont la parabole de Robert Aldrich, *En quatrième vitesse* (Kiss me deadly) nous a depuis brossé le portrait-robot. Le second précise que les gangs ne sont pas formés d'anormaux (le policier affirme à la fin que Dix n'a rien d'humain, mais nous savons bien que c'est faux) mais de petits employés du crime, assistés d'hommes de loi pourris, de flics véreux, et de complices occasionnels, bons époux, bons pères, et bons chrétiens. Comme le dit l'avocat marron, l'invention criminelle n'est après tout qu'une des formes du génie humain... C'est là une profession comme les autres, et Huston, après une minutieuse et documentaire description de ce monde clos, nous indique clairement que son existence est conditionnée par un certain degré de corruption d'une cité bourgeoise, à l'intérieur d'une économie capitaliste.

Dans *In this our Life* Huston évoque le cas d'un jeune noir qui manque d'être condamné pour un meurtre commis par une riche blanche. Il en profite pour traiter des problèmes sociaux particuliers aux gens de couleur. Dans *Griffes Jaunes* (notons en passant que si Huston a réalisé deux films exécrables, il n'en avait pas fait le scénario), Bogart figure un officier américain cassé qui a manifestement perdu toutes ses illusions sur la démocratie à l'américaine; le film est mauvais parce que le héros, allant soudain sans que l'on sache pourquoi à l'encontre de son cynisme, fait échouer les plans d'un espion japonais qui voulait faire sauter le canal de Panama! Par contre *The Battle of San Pietro* contient des points intéressants : on y remarque l'intérêt de Huston pour ces soldats promis à la tuerie (la caméra cadre des gros plans de visages jeunes, tandis que le commentaire dit : aucun d'eux ne reviendra) et le refus de

Son mari : Humphrey Bogart  
dans  
*Le Trésor de la Sierra Madre*



terminer sur une note allègre (des hordes d'Italiens sortent de leurs abris, hébétés, las de la guerre, mais incapables de manifester une joie quelconque). Nous n'avons pu voir *Let there be Light* (Que la Lumière soit). Faisons confiance à Ado Kyrrou quand il écrit : « Ce véritable scalpel... Film-reportage aussi glacial que *Terre sans pain*, décrit la situation et les terribles troubles des soldats déséquilibrés mentalement par la guerre. Par la force des images qui fouillent, ce sommet de l'intrusion cinématographique dans le domaine de l'horreur de la vie quotidienne éclaire l'esprit cherchant sa libération » (Le Surréalisme au Cinéma). *Les Insurgés* est un hommage à ceux qui combattent l'oppression, la tyrannie par des moyens terroristes. Le film nous montre aussi une belle figure de policier ignoble (Pedro Armendariz). Huston exalte « l'émotion et la fièvre de l'homme qui prend les armes, non plus pour tuer ceux dont il n'est pas l'ennemi, mais ceux qui l'empêchent de vivre » (KYROU. Id.). Pour Huston, la seule guerre juste est la guerre contre les salauds, la guerre contre l'injustice, la guerre révolutionnaire. *La charge victorieuse* est une charge... mais contre l'imbécillité et l'inhumanité des tueries collectives, déclenchées par des mots vides pour le plus grand profit de quelques commerçants (on sait que la guerre de Sécession fut l'une des plus sanglantes de l'histoire. Faite en principe à propos du problème de l'esclavage des noirs, elle se réduisit à un conflit d'intérêts entre les industriels ploutocrates du Nord et l'oligarchie patriarcale d'un Sud agricole). Le spectateur participe ici directement, tel Fabrice, aux combats, voyant ce que voit le jeune soldat, et ne comprenant pas mieux. Il est ainsi amené aux mêmes conclusions. Il connaît la même angoisse, la même prise de conscience de l'absurde; « la guerre n'a jamais été qu'une tentative généralement réussie de dépersonnalisation de l'homme. Elle n'existe que pour cela; pour lui faire perdre tout contenu, toute signification, toute possibilité de révolte, c'est-à-dire tout jugement » (Henri-François REY. Texte précité). Le jeune combattant nordiste, perdu au milieu de la bataille, et littéralement ivre, finira par opter d'instinct pour la fuite en avant et se précipitera, en pleine inconscience, suivi par ses camarades. Le voilà devenu un héros, mais il nous a été dit qu'il n'y avait justement pas de héros, et que bravoure et couraude ont la même cause, physique. Dans beaucoup de pays — mais pas en France pour des raisons que l'on devine — le cinéma a lancé une grande et belle offensive contre la guerre, nous donnant des flims aussi admirables que *Amère victoire*, *Les enfants perdus*, *Kanal*, *Attaque*, *Les sentiers de la gloire*, et beaucoup d'autres, qui justifieraient à eux seuls l'existence du septième art.

*Plus fort que le diable et Dieu seul le sait* sont deux cas à

part dans l'œuvre de Huston : le ressort principal, plus ou moins dissimulé, est humoristique. Le premier constitue une brillante parodie du film noir (en vertu du principe qui pose que l'on est jamais si bien parodié que par soi-même), et la fantaisie naturelle de Huston, pour une fois entièrement débridée, s'y donne libre cours. Démolir par le rire est la méthode préférée de Huston, nous aurons l'occasion d'y revenir. Dans le second de ces films, un « marine » et une nonne se trouvent réunis sur une île déserte, et c'est l'occasion pour Huston d'exercer son diabolique talent d'ironiste (talent que pourrait lui envier un certain Zinneman, autrefois bien surestimé...), au langage souvent ésotérique. Il faut une initiation prolongée à Huston pour y détecter les pointes satiriques, inaccessibles à nos bressono-cartésiens. L'armée et l'église — comparés d'ailleurs l'une à l'autre par le malicieux caporal Allison — y laissent des plumes, sont implicitement données pour ce qu'elles sont : deux modes d'aliéner l'individu.

Dans *Moulin Rouge*, Huston s'est attachée à l'évocation particulièrement émouvante du peintre de la prétendue « belle époque » (qui ne le fut pas pour tout le monde) : Toulouse-Lautrec. Il nous conte sans pathos la vie tragique de cet homme seul, qui ne se sentait chez lui qu'au bordel, avec d'autres déclassés, et ne trouva que dans l'alcool la force de continuer sa passion. Et d'autre part Huston nous fait revivre ce temps où l'insouciance, l'indécente gaité, la féroce indifférence de la bourgeoisie déjà décadente dont c'était le chant du cygne, prétendait masquer les injustices et les détresses, toujours présentes dans la peinture de Lautrec. Même un film mineur comme *Le Barbare et la Geisha* — besogne alimentaire que Huston déteste — est en fin de compte révélateur de ses arrière-pensées. L'ambassadeur Harris semble réussir, mais est-ce bien un succès ? La saveur en paraît empoisonnée : venu comme messager de l'amitié, l'Américain n'apporte aux Japonais que la peste et plus

Ramon Novarro  
dans  
*Les Insurgés*



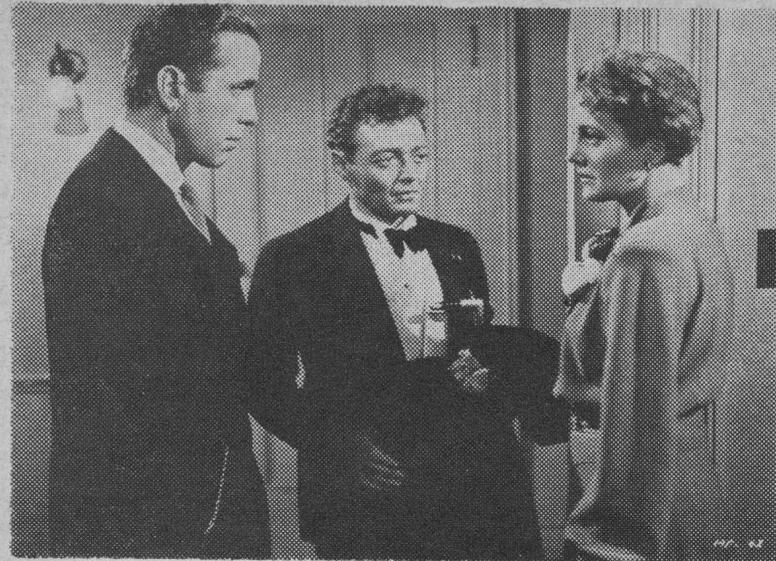
tard la discorde. Les Samourais s'entretuent. Cela valait-il le déplacement ? Après tout, un bon demi-siècle plus tard, c'était le coup fourré de Pearl Harbour... Dans *Les Racines du Ciel*, l'amertume de Huston s'exerce en deux directions : d'abord, l'« american way of information », qui se fait quelque peu bousculer en la corpulente personne de Cy Sedgewick, envoyé de la TV, ce puissant moyen de propagande, de démagogie et d'abêtissement des foules; et aussi du reporter-photographe dont les « scoops » feront sensation dans la presse à scandales. D'autre part, la trahison des nationalistes africains, un moment alliés de Morel, indique clairement que Huston ne les assimile pas à des révolutionnaires, et que pour lui la fin ne saurait justifier les moyens. Jamais il ne se repose sur une conception manichéiste de l'univers.

Il n'a pas été, jusqu'ici, question de la femme dans l'univers houstonien, où elle n'apparaît le plus souvent que comme comparse. Indépendamment de la misogynie habituelle au cinéma américain, Huston, c'est évident, éprouve la plupart du temps peu de tendresse pour ses héroïnes, et en conséquence ne raffine pas sur leurs portraits. Mary Astor dans *Le Faucon Maltais* et *Griffes Jaunes*, Marilyn, maîtresse de l'avocat marron de *Quand la ville dort* sont des mangeuses d'hommes, sophistiquées, avides d'argent et de bijoux plus que de plaisir, selon la tradition du genre. Bette Davis, dans *In this our Life* est une femme d'âge mûr, qui séduit le mari de sa sœur, reçoit des coups et meurt finalement de mort violente. Six des films d'Huston ne présentent aucune femme. Les personnages de Lauren Bacall dans *Key Largo* et Jennifer Jones dans *Les Insurgés* sont solides et dotés d'un grand pouvoir de séduction, mais n'apportent non plus aucune note originale. Le même Jennifer, délicieuse héroïne de *Plus fort que le diable*, est une dangereuse mythomane, dont l'imagination redoutable et les innocents mensonges sont source de maints périls. Dans le même film, Lollobrigida fait partie du décor. De même, la geisha de la mésaventure japonaise ne nous séduit guère. Plus intéressantes sont la vieille fille puritaine d'*African Queen*, et la jeune semi-nonne de *Dieu seul le sait* (Huston réussit là un exploit : rendre Deborah Kerr attirante...). Ces deux femmes, grandies dans l'ignorance, s'éveillent en effet à l'amour et à la tendresse, parce qu'elles réalisent pour la première fois, grâce à une expérience cruciale du danger et de la lutte, la richesse de la vie terrestre. La femme ne doit pas plus que l'homme se retirer du monde. De même, la sympathie du réalisateur entoure ses héroïnes déclassées, sans les faire, par la petite porte, réintégrer la société, loin de la paterne hypocrisie d'un Ford; l'amie de Dix dans *Quand la ville dort*, la fille publique de *Moulin Rouge*, et Minna dans *Les Racines du Ciel* retrouvent la seule



Key Largo

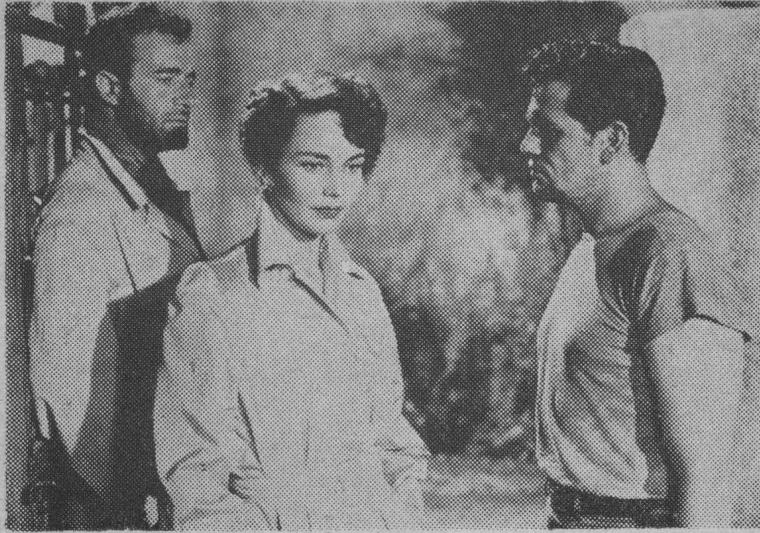




*Quand la ville dort*

*Le faucon maltais*





Les insurgés

Gregory Peck  
daus  
*Moby Dick*

pureté authentique : celle de l'enfance. On voit qu'ici encore Huston, anti-conformiste permanent, s'écarte des sentiers battus du cinéma hollywoodien. Après ces règlements de comptes politiques et sociaux, assortis de quelques règlements de comptes professionnels (notamment avec Selznick à qui Huston claqua la porte au nez lors de *L'Adieu aux armes*) restait le plus grave règlement de comptes métaphysiques, dont Huston fait une affaire personnelle.

#### Huston contre Dieu.

*Je me demandais à chaque minute ce que je pouvais être aux yeux de Dieu. A présent je connais la réponse. Rien. Dieu ne m'entend pas. Dieu ne me voit pas... Le silence, c'est Dieu. L'absence, c'est Dieu. Dieu, c'est la solitude des hommes (SARTRE. « Le Diable et le Bon Dieu »).*

Avec *Moby Dick*, Huston a réalisé tout à la fois son chef-d'œuvre, son testament cinématographique, une vaste épopée à l'accent shakespearien, et n'en déplaie à certains spiritua-listes mal embouchés, l'un des films les plus beaux et les plus importants de l'histoire du cinéma. Laissons de côté cette tarte à la crème de la critique qu'est « le problème de l'adaptation ». Huston est le seul, à notre connaissance, qui ait su et osé conter en un film l'assassinat de Dieu.

Plusieurs fois déjà, les héros hustoniens n'avaient pas craint de violer la nature, de lui arracher ses secrets, creusant la terre (*Le Trésor de la Sierra Madre* — *Les Insurgés*), blasphémant même devant la mort, grand majordome de la divinité (des policiers interrompent brutalement une veillée funèbre dans *Quand la ville dort*). Mais Achab va beaucoup plus loin que tous, et, reprenant la démarche nietzschéenne, s'attaque au demiurge en personne, ou plutôt en la personne de Moby Dick,

monstrueux cachalot blanc qui l'a meurtri, lui prenant une jambe. Huston a déclaré lui-même à ce sujet : « Achab est en guerre avec Dieu, il n'y a aucun doute là-dessus. Il voit dans le masque de la baleine le masque que porte la divinité. Il considère la divinité comme un être malveillant et rationnel qui erre en tourmentant la race des hommes et les autres créatures humaines. Et Achab est le sombre champion de notre monde qui lutte à corps avec cette force omniprésente et asservissante » (interview à « Film Culture » Vol. 2, n° 2 (8) 1956). Certains ne sont pas d'accord avec l'interprétation que donnent Huston et Bradbury de l'œuvre de Melville; pourtant l'ambiguïté semble impossible : Moby Dick, c'est Dieu, ce Dieu cruel et sans pitié des Puritains anglo-saxons. Un des matelots dit au conteur Ismaël : « Pense, mon gars, que si Dieu avait voulu se faire poisson, il serait devenu baleine ». Achab est l'homme qui voit en Dieu l'impossibilité d'atteindre à la connaissance suprême, celle du Bien et du Mal. Il juge Dieu : «... Et sans cesse, ce ciel qui sourit et cette mer insondable... Qui donnera la sentence quand le Juge lui-même sera traîné devant la barre ? ». Comme Oreste, il a décidé de ne pas simplement brandir le poing, mais de libérer l'homme de l'Être suprême : si Dieu existe, nous ne sommes pas libres, nous ne sommes rien. Il faut tuer Dieu. Le sombre capitaine Achab est hanté par l'absolu, et c'est pour cela que sans cesse il le pourchasse. Dans le livre de Melville, Achab et ses compagnons mouraient sans avoir atteint leur but, mais Huston et Bradbury vont jusqu'au bout, et Moby Dick périra. Aux dernières images, on entend Ismaël raconter la fin de son histoire : « Le grand linceul de l'océan recouvre le Pequod, son équipage, et Moby Dick ».

Par ailleurs, Huston nous présente parfois dans un film une manière de dialogue sur la condition humaine : dans *Quand la ville dort* (entre Doc et Dix), dans *Le Trésor de la Sierra Madre* (entre Dobbs et ses deux compagnons), dans *Les Racines du Ciel* (entre les « idéalistes » et les « réalistes »). C'est aussi le cas dans *Moby Dick* : « Moby Dick dit que Dieu est le Mal, ou du moins Achab dit que Dieu est le Mal. Starbuck, esprit pragmatiste, interprète le blasphème sur un plan bourgeois. Il pense que la mission des baleiniers est de fournir de l'huile pour les lampes du monde. Mais le blasphème d'Achab est encore plus grand que les rêves de Starbuck » (HUSTON. Texte précité). Le lieutenant Starbuck est le représentant des réalistes, mais l'orgueil qui meut Achab le place déjà au-dessus de l'humain. Il est « l'homme qui a compris l'imposture de Dieu, ce destructeur de l'homme, et sa quête ne tend qu'à l'affronter face à face, sous la forme de Moby Dick, pour lui arracher son masque » (HUSTON. Interview à « Demain », février 1956).

Lorsqu'Achab saisit trois harpons à leur point de croisement,

il devient ainsi le possesseur de l'univers, le maître des six directions de l'espace. Il dompte les feux de Saint-Elme et retourne la pointe de son harpon vers le bas, ce qui signifie l'inversion spirituelle. Il est à remarquer qu'en plaçant le lieu de la rencontre décisive avec le monstre près de l'atoll de Bikini, où eut lieu la première explosion thermo-nucléaire, Huston enrichit son symbole d'un très profond modernisme : Bikini, en effet, signifie l'emprise de l'homme sur l'atome, l'infiniment petit, alors qu'il ignore encore les secrets de l'infiniment grand, ceux qu'Achab a résolu de percer.

Achab va plus loin que Prométhée, car il ne veut pas se contenter de voler au ciel son secret. Il est le grand blasphémateur. « Ne me parle pas de blasphème, dit-il à Starbuck, je frapperai le soleil s'il m'insultait ». Il périra au terme de sa lutte forcenée et titanesque avec la baleine, mais en la maudissant : « Du cœur de l'enfer, ah! Je te frapperai encore! Et de toute ma haine je veux te cracher mon dernier souffle, à toi, baleine damnée! ». Mais Starbuck reprendra le flambeau et enfin, Moby Dick, Dieu mauvais, disparaîtra dans le néant de la mer. Dieu est mort.

#### *Les clins d'œil de John Huston.*

*Un rire est la sage réponse et la plus facile à tout ce qui est bizarre* (HERMAN MELVILLE).

A la fin de *Le Trésor de la Sierra Madre*, les deux survivants, d'abord effondrés, après la perte stupide de leur or, éclatent

La fin des *Insurgés*.



ensemble d'un rire homérique, un rire sans fin. Cette hilarité finale se retrouve aussi dans *Plus fort que le diable*. Tout Huston est là. Il lui arrive si fréquemment de ne pas se prendre au sérieux que certains naïfs en ont déduit qu'il n'était pas sérieux. Or qu'est-ce qu'un rire ? une réaction devant l'étrangeté, voire l'absurdité d'une situation. La cruauté de la vie fera rire les uns et pleurer les autres, c'est affaire de tempérament; mais chez Huston, les personnages sont trop fiers pour afficher ouvertement leur désespoir, pour avouer qu'ils sont blessés, et le masqueront d'un sourire, ou d'une gaieté exagérée. Le dialogue est volontiers badin, décontracté, spécifiquement anglo-saxon. Au détour d'une phrase apparaît le clin d'œil de l'auteur. On peut entendre dans *Plus fort que le diable* cette conversation :

« — Jennifer Jones-Gwendoline : Ces hommes sont des gangsters.

— Question : Pourquoi ?

— Réponse : Aucun d'eux n'a regardé mes jambes! ».

Ou bien, lorsque Morel sollicite l'appui d'un missionnaire, dans *Les Racines du Ciel*, l'interlocuteur rétorque, bourru :

« Non. Les éléphants n'ont pas d'âme (sic). Un coup de gniole ? ».

Plus souvent, l'humour résidera dans un geste, une situation, un détail atroces, relevent d'un humour noir, macabre : on voit dans *Le Trésor de la Sierra Madre* des condamnés à mort creuser leur propre tombe avant l'exécution. Dans *Le Faucon Maltais*, les gangsters se réunissent en un concile, pour savoir par qui on fera endosser un crime. Dans *African Queen*, le mariage se déroule à l'ombre du gibet. Dans *Le Barbare et la Geisha*, Harris se place devant la bouche d'un canon, et les Japonais n'osent pas tirer; ensuite il souque vers un bateau à l'ancre, dont les occupants gagnent la rive à la nage: ils sont pestiférés. Dans *La charge victorieuse*, un général promet, avant le combat, de partager la soupe avec chacun de ses soldats...

Le clin d'œil hustonien peut être compris comme un trait assez gros, mais efficace, hérité de Mark Twain ou du « tall tale » de la frontière, et fondé sur l'outrance, l'exagération et le grotesque. Les bandits du *Trésor de la Sierra Madre* attaquent les chercheurs d'or pour leur voler... leurs chaussures. Dans *African Queen*, pendant un repas avec un révérend, l'estomac de Bogart émet des gargouillements, et il sourit, gêné. Plus tard, sur le rafiote, il s'étonne de mal dormir, et retire une pelle de dessous sa couchette. Lorsque Rose vide ses chères bouteilles de gin dans le fleuve, Allnutt doit se contenter de protestations toutes platoniques, car, couché sur le pont et ivre, il ne peut parvenir à se lever. Un personnage est parfois défini

en un seul geste, qui remplit en même temps un temps mort : Doc Erwin Riedenschneider, dans *Quand la ville dort*, feuillette distraitemment, avec un intérêt amusé, un calendrier illustré par des pin-ups; il n'en faut pas plus pour réaliser que le moteur principal du personnage est l'obsession sexuelle. Dans *Les Insurgés*, le clin d'œil est érotique, avec les treize corsages portés par Jennifer.

Dans *Plus fort que le diable* évolue une curieuse collection de personnages, qui sont tous sauf Bogart (mains dans les poches, cigarette aux lèvres, et plus fascinant que jamais. Huston a perdu, c'est certain, beaucoup de son charme à la mort de son interprète favori, qui s'est révélé irremplaçable) de plaisantes marionnettes : la femme de Dannreuther, Maria, une tigresse; Gwendoline, dont les fables créent une atmosphère de plus en plus irrespirable; Farry Chelm, son époux, plus anglais que nature, avec autant de cervelle qu'une statue; le sinistre Petersén, au visage inexpressif et ses complices, un major irlandais fasciste, agressif et très réjouissant, un Peter Lorre plus veule que jamais; plus un capitaine italien ivrogne... Se retrouvant prisonnier d'une sorte d'aga arabe, Bogart obtient sa libération en promettant à l'autre de l'introduire à Hollywood; et celui-ci, gras et visqueux, de demander innocemment : « Croyez-vous que je plairai à Rita ? ».

Dans *Dieu seul le sait*, on assiste d'un bout à l'autre à une démystification, et Huston, très malin, place dans la bouche du « marine » Allison quelques énormités sous forme d'aphorismes, tels que « au fond, l'armée et l'église, c'est pareil : ce qui compte, c'est la discipline! ». Les soldats américains débarquent glorieusement sur l'île... déjà abandonnée par les Japonais; le seul fait d'armes est un combat entre Allison et un nippon en tenue de samouraï... Huston démolit en passant le suspense, cet

Au premier plan, le père de John, Walter, dans *Le Trésor de la Sierra Madre*.



attrape-nigauds, dans la séquence où Mitchum, tapi dans le coin d'un baraquement, se fait chatouiller la jambe par un rat, tandis que les Japonais boivent, pratiquent une sorte de jeu de dames, ou vont se doucher au dehors (notons la manière résolument nouvelle de montrer « l'ennemi » et rappelons-nous l'ignoble Fuller). Et quand ses compatriotes arriveront, Allison, imperturbable, leur demandera une cigarette... N'oublions pas l'importante séquence où notre « marine », après s'être enivré, se fait pressant et propose à la nonne... de l'épouser! Elle s'enfuit, mais quand il la trouve, elle lui avoue : je fuyais devant la réalité...

Dans *Le Barbare et la Geisha*, Harris et un petit Japonais échangent des clins d'œil au cours d'une grave cérémonie; le shogun, à qui l'on offre une lunette regarde par le gros bout, et il a bien de la peine ensuite à s'asseoir pour la première fois dans un fauteuil occidental. L'interprète étant John Wayne, il fallait une bagarre : l'Américain boxe d'abord un colosse et le met K.O., puis se fait aplâtré par un avorton pratiquant le judo! Dans *Les Racines du Ciel*, Morel n'hésite pas à atteindre les chasseurs et le gros reporter Sedgewick dans leur orgueil, en leur tirant dans les fesses! A une dame tueuse d'éléphants, on réserve un châtiment du même ordre : une fessée en public... Signalons aussi la silhouette fulgurante du photographe (Eddie Albert) : son avion s'écrase dans la brousse. Il en prend immédiatement des clichés (« le pilote est mort, je m'en suis assuré! ») et fait plus tard, pour mieux le photographier, répéter à un nationaliste fanatique des propos incendiaires.

L'œuvre de Huston, on le voit, est semée de traits d'humour, et s'il ne dédaigne pas à l'occasion certains effets faciles, ils constituent un contrepoint nécessaire à toute émotion. Il y a en lui une ironie quasi-permanente, et c'est elle sans doute qui le poussa à choisir Audie Murphy, le « soldat le plus décoré de la deuxième guerre mondiale », pour interpréter le rôle du jeune combattant saisi par la peur et la lâcheté de *La charge victorieuse*. Il nous semble opportun de citer ici la fin d'une parabole concluant une histoire de combat de boxe truqué, « Fool » (idiot), qu'il écrivit à vingt ans, et qui éclaire son attachante personnalité iconoclaste :

« ... Il dit : — écoutez. Je crois que le Christ et Judas étaient de mêche. Je crois que tout était combiné entre eux. Le Christ avait dit en privé à Judas de le vendre pour trente pièces d'argent. Ainsi les Juifs penseraient qu'il avait été vendu pour cette somme, qu'il avait souffert sur la croix et tout, pour trente pièces d'argent; et résultat : ils ne voudraient pas être comme Judas mais comme le Christ. Cela devait les rendre bons. Je crois que tout était combiné.

— Je le crois aussi, dit Harry.

— Bien sûr, dit Victor, et il a été le seul à mourir avec son Seigneur-et-Maitre ».

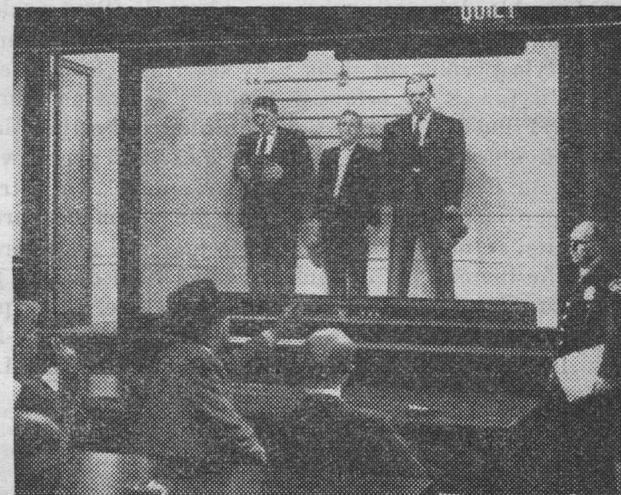
Huston et le « Style ».

...C'est curieux que tant de gens m'attribuent un style particulier (HUSTON).

Il est des critiques pour qui Huston ne saurait être considéré comme un véritable auteur de films, parce qu'il ne possède pas un style personnel. D'autres affirment au contraire que chacune de ses œuvres porte un cachet propre. Où est la vérité? John Huston, c'est évident, n'est pas formaliste. Il se soucie peu de calligraphies, de brillantes fleurs de rhétorique, d'exercices de styles vertigineux. Ce n'est guère un virtuose de la caméra. C'est même tout le contraire d'un as du travelling torturé, d'un maniaque du montage de choc, ou d'un délirant de la grue. Il serait toutefois assez sot de conclure à son mépris du cinéma.

C'est une bien mauvaise méthode — convenons-en immédiatement — que celle qui consiste en un dualisme commode — comme hommes et femmes à l'église — le message et le style, « le fond et la forme ». Celle-ci se trouve ainsi trop souvent reléguée à la fin du bilan, et expédiée avec la plus grande des rapidités. Cette manière de procéder est par exemple en honneur dans les ciné-clubs, où l'on entend des amateurs soi-disant éclairés affirmer péremptoirement que la technique « n'a pas d'importance », qu'elle n'est valable « que si elle est invisible » (sic), et qu'un film est bien fait, pourvu qu'il y ait de belles photos. Il est de bon ton dans ces cénacles de se décerner un brevet de bonne conscience, en prônant une hypothétique

Quand la ville dort



impartialité, d'encenser les pires croûtes pourvu qu'elles soient françaises, et de professer un mépris souverain pour le cinéma étranger en général, et américain en particulier (lors qu'on ne le connaît pas). A ces tares, s'ajoute le refus délibéré d'admettre certains genres (western, comédie musicale) quand un minimum d'honnêteté ferait apparaître qu'aucun genre n'est mauvais a priori. Mais passons et laissons là ces hérésies, qui ne font que confirmer que l'amour du cinéma est la chose du monde la plus mal partagée. Le but idéal de la critique serait d'expliquer la signification et la portée d'une œuvre par la manière dont elle est exprimée. Malheureusement, si cette louable façon d'agir est possible pour un Eisenstein, un Ophüls, un Donskoï, voire un Bergman, elle ne l'est guère pour un Huston; tout comme Bunuel, c'est un paresseux qui ne connaît guère de complexes formels, et se soucie avant tout des idées qu'il veut illustrer, sans jamais laisser l'expression prendre le pas sur le contenu. L'art pour l'art — on l'oublie un peu trop facilement — n'est bon que pour ceux (nombreux) qui n'ont rien à dire.

Huston a défini lui-même sa position en ces termes: « Croyez-moi, je n'ai jamais eu conscience de « mon style. Toutes les fois que j'entreprends de tourner un film, je le fais à partir du sentiment profond qu'il m'inspire. C'est très précisément ce sentiment qui me dicte la façon de réaliser un film. C'est une question de sensibilité spontanée. Je dirige les acteurs le moins possible, et je ne cherche pas à imposer une monotone unité de style à l'ensemble. Il y a peut-être certains principes généraux qu'il faut respecter, mais les règles sont faites pour être transgressées, et non pas obéies à la lettre. Le tournage d'une séquence donnée dépend de sa qualité propre en tant que scène... Cela me laisse libre de conserver le style particulier du film — et non pas mon style « permanent et personnel » — et, à l'intérieur du film, de créer des variations spontanées de style qui suppléent à l'unité et fortifient la conception d'ensemble. Je pense qu'aucun auteur de films ne devrait — et pourtant beaucoup le font — chercher consciemment à garder un style permanent dans tous ses films. Ce ne serait possible que s'il faisait et refaisait toujours le même film » (interview à « Film Culture »). Cette opinion est estimable dans la mesure où elle condamne ces tics que l'on prend volontiers, à tort, pour des thèmes, chez d'autres auteurs. On retrouve ici le même mépris pour l'esprit de système, le même parti-pris de simplicité, la même absence de préjugé qui caractérisaient la démarche thématique de Huston; ainsi fit-il de *Plus fort que le diable* un chef-d'œuvre de fantaisie irréaliste, alors qu'il tournait dans les conditions chères aux néo-réalistes, c'est-à-dire basées sur la primauté des scènes filmées dans la rue. La plupart de ses



PLUS FORT QUE LE DIABLE



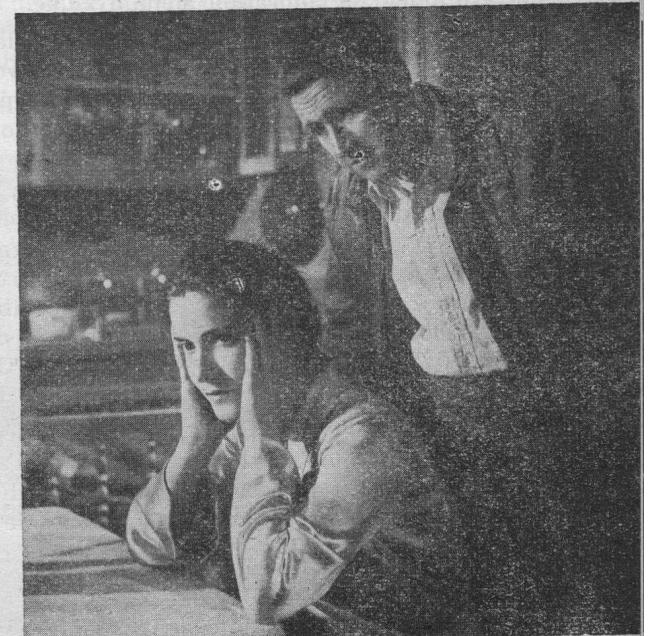


MOULIN ROUGE



œuvres sont des allégories aux allures de reportage. Mais l'erreur d'Huston paraît être de ne pas avoir attaché suffisamment d'importance à l'évolution fatale du 7<sup>e</sup> art. Héritier d'une tradition romanesque, il s'y cramponne, refusant de considérer que le style, aussi, est un perpétuel dépassement. C'est, nous l'avons dit, un conteur d'histoires, ce qui suppose introduction, développement bien mené, et conclusion-moralité. Le tout à l'intérieur d'un cadre objectif, qui exclut le délire. On peut se demander, dans ces conditions, à quoi sert le cinéma, et il faut bien admettre que les bonheurs d'expression sont rares chez Huston, qui ne semble pas avoir progressé dans ce sens depuis vingt ans. Si le cinéma d'aujourd'hui c'est Resnais (ce qui ne fait guère de doute), alors Huston c'est du cinéma d'avant-hier. L'écran large en particulier — à l'exception du seul Nicholas Ray — n'élargit pas obligatoirement les idées et si ses anciens laudateurs se détournent aujourd'hui d'Huston, c'est sans doute qu'il ne sait plus comme par le passé imposer sa conception particulière du monde avec la vigueur d'un Richard Brooks, la flamboyance d'un Robert Aldrich ni la suprême élégance d'un Ray. L'individualisme résolu de Huston l'a amené à s'écarter de toute école, à n'imiter personne, et à ne pas prétendre constituer un exemple (ce qui n'empêche pas qu'il lui est né un disciple, l'excellent Stanley Kubrick). Il paye aujourd'hui cette indépendance d'esprit.

Il y a toujours eu deux hommes en Huston : le metteur en scène, et le scénariste. Trop souvent, comme pour Mankiewicz, le second a pris le pas sur le premier. Et son invention s'est

*Quand la ville dort*

surtout manifestée au niveau du script. Cette tendance semble s'accroître avec le temps. Il y a eu quelques exceptions, et parfois le défaut inverse : deux-tiers de *Griffes jaunes* se passent en plans rapprochés très près des visages, qui produisent un conflit entre les personnages... malheureusement mal définis. De même dans *Key Largo*, il y a un déséquilibre entre le script et son traitement et la lutte contre le fascisme est ramenée à un pur thriller... Pour *Moulin Rouge*, Huston s'est souvenu qu'il avait été peintre dans sa jeunesse, et, au lieu de chercher à refaire du Toulouse-Lautrec, ce qui eût été présomptueux, il a cherché une équivalence, en s'adressant au peintre Vertès. Ils ont mis au point une tonalité générale — rouge brique — et dès la première séquence ont réussi, beaucoup mieux que Renoir lui-même, à faire de la couleur un élément actif, en mouvement. Et ce drame vécu par un peintre fut ainsi filmé de manière subtilement impressionniste. Malheureusement, il a sacrifié le scénario au profit de ce travail esthétique. Il y a trop rarement chez Huston adéquation parfaite des thèmes et de leur traitement cinématographique. Ici, maladresse du scénario, là insuffisance de la mise en scène. L'exception, c'est par exemple *Moby Dick*. Huston avait longtemps cherché les tons qui conviendraient le mieux au récit de Melville, à la chasse fantomatique d'Achab. Il filma en technicolor, et en tira deux groupes de négatifs, les uns en couleurs, les autres en noir et blanc. Les deux groupes furent enfin développés ensemble, réalisant une tonalité onirique absolument nouvelle. Peu de contrastes, mais des teintes hallucinantes qui, ajoutées à l'utilisation nettement expressionniste de certains décors, contribuent à donner à la quête d'Achab sa coloration métaphysique.

La plupart du temps, Huston travaille en longs plans séquences; peu de fondus entre eux; il voue seulement une évidente prédilection aux contre-plongées, qui exaltent ses personnages. Quant à la direction d'acteurs, on conçoit qu'il ne se montre point tyrannique, puisqu'il ne dirigea jamais de marionnettes échappées de l'Actor's studio, mais des hommes, tels Bogart, Mitchum, ou Wayne, qui ne sont jamais meilleurs que lorsqu'ils sont décontractés, avec le même détachement ironique que Huston lui-même. La seule erreur de distribution concerne Grégory Peck — acteur respectable par ailleurs — pour faire revivre l'épopée d'Achab (ne pas oublier que celui-ci est un vieillard). Il eût fallu, pour le moins, Orson Welles (à qui est dévolu l'antithétique sermon liminaire de Father Mapple).

Il nous reste à faire justice de l'étrange légende d'un Huston autophage. On a dit de lui qu'obsédé par l'auto-destruction, et par hypertrophie du sens critique il cherchait à détruire systématiquement chaque élément positif de ses films. Nous

n'avons jamais constaté un tel phénomène, mais simplement un certain détachement, et la constante alternance du plan émotif et du plan analytique, ce qui correspond à la volonté arrêtée de Huston de ne rien admettre sans examen, avatar du pragmatisme anglo-saxon. Cette remise en question perpétuelle, ce doute permanent s'inscrivent naturellement à l'intérieur d'un dépassement à venir.

Où va Huston ?

*Toute aventure humaine, quelque singulière qu'elle paraisse, engage l'humanité entière* (SARTRE. « Le Sursis »).

Ce dépassement, implicite dans *Les Racines du Ciel*, est l'évolution du héros hustonien de la solitude vers la solidarité. A vrai dire, il ne s'agit pas là d'un soudain revirement, puisque dès *Le Faucon Maltais*, il existait, entre les hors la loi, certaines obligations de l'honneur : « Quand l'associé d'un type se fait tuer, c'est le boulot de son partenaire de dénicher l'assassin; ce qu'il pouvait penser de l'autre ne compte pas. C'était son associé et il faut qu'il se débrouille ». Ce code de l'honneur « professionnel » deviendra, dans *Les Insurgés*, la fraternité d'armes de libertaires luttant pour la même cause; et Starbuck, après la mort d'Achab, oubliera ses réticences. Même Harris s'efforcera de gagner l'amitié du shogun, et y parviendra. Quant aux *Racines du Ciel*, c'est une œuvre dont le message est exprimé en filigrane, au « second degré ». On a dit que le vorace Zanuck avait « dévoré » Huston, que le film n'était qu'une grande machine boursouflée, un autre *Pont de la rivière Kwaï*, et que, d'ailleurs les trois dernières œuvres de Huston prouvaient qu'Hollywood « avait eu sa peau ». Dépersonnali-

*Quand la ville dort*



sation, Huston est fini, il illustre sa mythologie de l'échec par celui de sa propre carrière, etc... En bref, Huston, traditionnellement honni à droite, et pour cause, est maintenant abandonné à gauche. Le mérite-t-il ?

Certes, la facture du récit, dans *Les Racines du Ciel*, est lâche, et l'on semble à première vue déboucher tout droit sur la sagesse des nations. Mais on sait la manière ésotérique de Huston, et qu'il n'est jamais l'esclave de l'anecdote initiale; « il porte un monde en lui, et veut l'exprimer, et quel que soit le sujet, il y parvient; Huston a dégonflé le mythe douteux de la toute-puissance du sujet » (Henri-François REY. Texte précité). Si le film se bornait à la thèse de Gary, laquelle pourrait se résumer ainsi : ne tuons plus les éléphants et nous apprendrons à ne plus tuer les hommes, l'intérêt en serait bien mince (on me souffle que la revue catholique « Film et Famille » — quel programme! — interprète le film dans ce sens...). Car une telle proposition confine à l'histoire de fous. Mais Huston profite de l'occasion pour entreprendre une nouvelle méditation sur la valeur de l'action, qui constitue également la somme de ses expériences précédentes. Deux attitudes s'opposent : celle des « réalistes », cyniques et opportunistes, dont le porte-parole est Habib, le trafiquant d'armes. Pour eux, l'essentiel est de se trouver du côté des gagnants; et celle des « idéalistes », qui visent le bien ultime de l'humanité. On en revient toujours là, la morale n'est qu'un cercle vicieux. Il est significatif qu'aux côtés de Morel se trouvent deux savants, qui ont fui la société d'aujourd'hui : la sagesse et le savoir, à leur tour, se révoltent contre un monde mené par des politiciens, des guerriers, des financiers, des flics et des prêtres. Il existe une troisième voie, celle de la lâcheté désespérée représentée par Forsythe, ivrogne joyeux et tragique (Errol Flynn joue ici à temps le rôle de sa vie). Ce major anglais a autrefois sauvé sa vie tandis que ses camarades périssaient. Il exprime son drame en un cri : « Ils sont sous terre, et moi je suis là, vivant, avec ma bouteille de whisky! ». Il accompagnera Morel et mourra racheté, à ses propres yeux bien sûr, délivré. Quant à Morel, il est l'archétype du héros « absurde » poursuivant une lutte perdue d'avance. C'est Sisyphe 1960. Il est hustonien par le désir invincible d'action qui l'anime, par toute cette énergie, folle et inutile. Il y gagnera au moins l'amitié : au dernier plan, le reporter qui l'accompagnait pour réaliser le plus beau « scoop » de sa carrière jette ses appareils et le suit. Il nous est permis d'imaginer que c'est là le premier acte vers la solidarité des héros de Huston. Si Morel avait eu des alliés plus nombreux et moins versatiles, peut-être eût-il fini par triompher ?...

Que nous réserve Huston, maintenant rentré aux Etats-Unis ? Il n'est pas interdit de croire que dans l'avenir la coopération

de ses héros leur sera fructueuse, et que ce révolté deviendra un révolutionnaire. Refermé jusqu'à présent sur lui-même, le héros de Huston souffrait du déchirement qui lui est propre : d'une part la rébellion contre l'absolu, et de l'autre son désir insurmontable d'idéal. Manquant presque pathologiquement de confiance en autrui, il condamnait ainsi toutes ses tentatives à l'échec; il devait assumer seul sa peur; personne ne pouvait rien pour personne. Le héros hustonien devait s'incliner, devant un hasard hostile, devant la tradition, devant les autres. Il prouvait sa dignité en éprouvant son impuissance, face à un univers chaotique contre lequel il venait buter sans trêve. Ayant repoussé les consolations faciles de la religion et la tentation de l'ascension sociale, il devait trouver en lui-même la solution, la clé, l'issue. « De même que tout océan effrayant entoure la terre verdoyante, ainsi dans l'âme de l'homme se trouve une Tahiti pleine de paix et de joie, mais cernée de toutes parts par toutes les horreurs à demi-connues de la vie » (MELVILLE). Quel est ce havre ? C'est l'espoir, absurde, illogique, dément, mais éternel, et qui justifie la quête du héros hustonien. Quand John Huston dit « I am interested in man », il veut dire : la chance de l'homme. Et cette chance réside dans la lutte même, dans le combat de quelques-uns pour que l'homme soit enfin heureux dans une société juste, pour que chacun, enfin, ait sa chance. Ce rêve, notre rêve, le cinéma le fait vivre, et c'est pour cela que nous attendons encore beaucoup de notre ami Huston, qui a dit un jour : « Tout cela revient à une question de cœur et de vision, et pas seulement de talent ». En rêvant le monde, on le reconstruit.

African Queen



## ÉLÉMENTS D'UNE BIBLIOGRAPHIE HISTORICO-CRITIQUE

L'un des premiers critiques qui souligna l'importance de Huston fut, en 1948, Jean Desternes dans une perspicace étude de « La Revue du Cinéma » n° 18: « J. H. ou l'intimisme de l'aventure », à propos du *Trésor*. Robert Pilati en parlait fort bien aussi dans « l'Ecran français » (15/2/59). La revue anglaise « Sequence » sut admettre que Ford n'était pas le seul réalisateur américain: Peter Ericsson, Derrick Grigs et Gavin Lambert parlèrent du *Trésor*, de *Key Largo* et de *Asphalt Jungle* avant 1950. Le regretté critique américain James Agee dans le n° 129 de « Life » (récemment repris dans l'ouvrage « J. Agee on films ») traçait un portrait de cet « indirectable director » dont les œuvres « ne sont pas de complaisantes tentatives de séduction, mais des essais de libération ». En Italie, G. C. Castello, G. Aristarco et F. di Giammatteo avaient mis Huston à son rang avant même *Asphalt Jungle*.

Dans l'excellente revue « Raccords », Olivier Gérard (n° 7) et surtout Gilles Jacob (n° 2) (qui reprendra son étude pour le n° 12 des « Cahiers du Cinéma », 1951) notaient l'humanisation des gangsters mais insistaient sans doute trop sur des « unhappy ends » vus comme tels. En août 1952, le n° 3 de « Positif » rassemblait pour un hommage à Huston des articles de Madeleine Vivès (*Asphalt Jungle*), Jacques Doniol-Valcroze (*The red badge of courage*), qui relevait pertinemment, plutôt qu'un goût de l'échec, l'apologie de la volonté, Jacques Demeure et Michel Subiela (*African Queen* et un interview) Michel Subiela (*Le Trésor*), Jacques Demeure (Bogart et Huston, précieux rappel des principaux rôles de Bogart), Edoardo Bruno (H. témoin d'une société), J. C. Touchant (Naissance du héros hustonien) et Bernard Chardère (*Les insurgés* et un hommage).

Début 1952, Karel Reisz demandait à H., pour « Sight and Sound », ce qu'il pensait de ses propres films: il faut s'y reporter. En mars 1953, Pier Francesco Paolini publiait un judicieux « profil critique » d'ensemble dans « Bianco e Nero ». Aux U.S.A. « Films in review » avait fait des comptes rendus critiques de *Asphalt Jungle* (Arthur Knight, août 1950), *The red badge* à sa sortie (B. G. Marple, oct. 51), *African Queen* (H. Hart, fév. 52), *Moulin rouge* (David Mage, oct. 52), *Beat the devil* (Marple, mars 54). Dans son T. II, n° 8 (1956), « Film culture » donnait les réponses à un interview essentiel. Important aussi le n° d'avril 1957 de « Bianco e Nero »: interview de H. par F. di Giammatteo lors de l'abandon de *l'Adieu aux Armes*, excellente étude de Tullio Kezich, Filmobibliographie. En février 1957, « Positif » avait, dans son n° 20, publié une nouvelle de H., des extraits du dialogue de *Moby Dick* et une critique de Kyrou, un remarquable article de Roger Tailleur et d'autres éléments d'appréciation indispensables.

Les articles, ensuite, sont plus abondants, plus accessibles mais souvent sans intérêt critique. Certes, *Dieu seul le sait* n'a guère été mieux compris en France que *Plus fort que le diable* — exception faite de Chardère et Kyrou dans « Positif » ou « Les Temps modernes ». Renvoyons cependant au n° 2 (1957) de la petite collection belge « Les grands créateurs du cinéma »: le J. H. de Paul Davay est bien rapide (Marilyn est Angela dans *Asphalt Jungle*, et non la fille du bar!) mais utile. Surtout, à l'examen le plus approfondi de l'œuvre de Huston publié jusqu'ici: 35 pages d'Eugène Archer dans le n° 19 (1959) de « Filmculture ».

Deux romans enfin sont à consulter: « Chasseur blanc, cœur noir » de Peter Viertel (Presses de la Cité) et surtout « Picture », de Lilian Ross, traduit en italien mais non en français, sur « l'affaire » de *The red badge of courage*.

## FILMOGRAPHIE

## SCÉNARIOS

- 1931 — *A HOUSE DIVIDED*. — Réal. William Wyler. — Sc. avec John B. Clymer et Dale Van Every d'après un sujet de Olive Edens.
- 1932 — *MURDER IN THE RUE MORGUE*. — Réal. Robert Florey. — Sc. avec Robert Florey et Tom Reed d'après le récit de Edgar Allan Poe.
- LAW AND ORDER*. — Réal. Edward Cahn. — Sc. avec Tom Reed
- 1938 — *THE AMAZING DR. CLITTERHOUSE*. — Réal. Anatole Litvak. — Sc. avec John Wexley d'après un sujet de Barry Lyndon.
- JEZEBEL*. — Réal. William Wyler. — Sc. avec Clement Ripley et Abem Finkel d'après un sujet de Owen Davis.
- 1939 — *JUAREZ*. — Réal. William Dieterle. — Sc. avec Aeneas MacKenzie et Wolfgang Reinhardt d'après un sujet de Franz Werfel et B. Harding.
- 1940 — *DR. EHRlich'S MAGIC BULLET*. — Réal. William Dieterle. — Sc. avec Heinz Herald et Norman Burnside d'après un sujet de Norman Burnside.
- 1941 — *HIGH SIERRA*. — Réal. Raoul Walsh. — Sc. avec W. R. Burnett, auteur du sujet.
- SERGEANT YORK*. — Réal. Howard Hawks. — Sc. avec Abem Finkel, Harry Chandler et Howard Koch d'après un sujet de Sam K. Cowan et T. Skeyhill.
- 1946 — *THREE STRANGERS*. — Réal. Jean Negulesco. — Sc. avec Howard Koch, d'après un sujet de Huston.

## DOCUMENTAIRES

- 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.

## FILMS

- 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 McDaniel. — 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.
- 1947 — *THE TREASURE OF SIERRA MADRE (Le trésor de la Sierra Madre)*. — Adapt. du roman de B. Traven. — Sc. John Huston. — Im. Ted Mac Cord. — Déc. John Hugues. — Mus. Max Steiner. — Interp. Humphrey Bogart, Walter Huston, Bruce Bennett, Tim Holt, Barton MacLane, Alfonso Bedoya, Arthur Soto Rangel, Manuel Donde, José Torvay, Margarito Luna, Bobby Blacke, Jacqueline Dalya. — 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 Wiertel et John Huston. — Im. Russel Metty. — Déc. Louis Diage et Cary Odell. — Mus. Georges Antheil. — Int. Jennifer Jones, John Garfield, Pedro Armendariz, 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 McIntire, 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, Douglas 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 Marner. — 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 Gerald, Georges Lannes, Lee Montague, Jill Bennett, Maureen Swanson, Rupert John, Tutti Lemkhow, Eric Polham, Cristopher 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 Lorre, 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 Allenev, James Robertson Justice. — 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 B. Clarke. — Technicolor. — Mus. Hugo Friedhofer. — In. John Wayne, Sam Jaffe, Eiko Ando. — Prod. Eugène Frenke pour la Fox.

1958 — *ROOTS OF HEAVEN (Les Racines du Ciel)*. — Sc. Romain Gary et Patrick Leigh Fermor, d'après le roman de Romain Gary, Prix Goncourt. — Im. Oswald Morris. — Technicolor. — Mus. Malcolm Arnold. — Int. Trevor Howard, Juliette Gréco, Errol Flynn, Eddie Albert, Orson Welles, Olivier Hussenot, Grégoire Aslan, André Luguet, Herbert Lom, Pierre Dudan, Friederich Ledebur. — Prod. Darryl Zanuck.

## PREMIER PLAN, revue mensuelle N° 6, février 1960

La Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographique (SERDOC) est une Société Civile au Capital de 100.000 fr.

Son siège est à Lyon 28 rue Villeroy Tél. 60-77-09

Son Conseil d'Administration, présidé par Bernard Chardère, comprend : Raymond Bellour, Raymond Chirat, Michel Flacon et Louis Piollet.

Son Administration incombe à Francis Lacassin (Directeur de publication); Raymond Chirat, (comptabilité) Marie-Antoinette Wertheimer (secrétariat)



Elle édite **Premier Plan** revue mensuelle et **Panoramique** collection de volumes sur le cinéma

Le choix des textes est effectué par Bernard Chardère, conseillé par Pierre Billard, Jacques Chevallier, Pierre Marchal, Marcel Martin, Guy Jacob, Roger Tailleur.

La réalisation technique est confiée à Max Schoendorff

Abonnements 12 numéros France 1.600 frs Autres pays 2.000 frs **Premier plan** 23 rue Villeroy Lyon 3 CCP Lyon 671.07