

GILLES JACOB

Les deux Wyler

« Ce qui compte, c'est le détail, le détail piquant... » Grémillon (Lumière d'Été).

Depuis que, d'un coup sec, la caméra américaine a arraché ses faux cils, aucun voile de gaze ne vient plus tamiser l'éclaboussante lumière de la vérité. En se dépouillant de ses atours de grande dame puritaine et de bonne compagnie, la coquette a perdu aussi de sa réserve. L'œil myope et clair de cette bonne fille un peu bête s'est durci étrangement et, dans sa soif avide de tout mettre en lumière, la caméra, devenue cyclope, indiscreète et cruelle, fouille les visages et les âmes, comme le pinceau lumineux d'une torche électrique. Trahi, abandonné par son ancienne confidente, l'acteur, inquiet, attend l'appareil de face, surveille de l'œil un objectif qui le regarde fixement et profite de la moindre glace pour vérifier son impeccable aspect. A demi-rassuré, il s'avance alors vers une jeune première qui attend ce qu'elle sait et sait ce qui l'attend, et l'embrasse comme il faut, le temps qu'il faut (il faut ce qu'il faut), à seule fin de rassasier une caméra enregistrant à tour de bras une scène qu'elle connaît par cœur, qu'elle pourrait reconstituer les yeux fermés, mais qui la passionne d'autant plus qu'elle se dévergonde. Il n'a pas suspendu son vol, le temps où, gênée de se trouver prise (tel est pris...) dans une chambre où deux amants enlacés s'étreignaient éperdument, loin de loucher sur des mains en convulsion, la caméra admirait discrètement la gravure d'un clairon qui embouchait gaîment son instrument. Depuis, elle a collé son œil de verre à la serrure, volé le sésame du cabinet défendu, regardé ce qui ne la regardait pas. Elle n'a pas voulu se soucier des avertissements précis de *La Dame du Lac*, des solides horions qui pochaient ses lentilles, trop heureuse de croire qu'ils étaient pour un autre. Mais que la machine hollywoodienne prenne garde : pour ne point s'être aperçue

à temps qu'elle était de trop, elle risque de prendre à nouveau, sur l'œil, un coquard.

*
**

Il y a deux Wyler : Wyler le poète et Wyler le tyran ; l'un, bien connu, méthodique, rigoriste, au classicisme implacable, seigneur du détail raffiné et difficilement perceptible ; l'autre, moins fameux mais non moins important, poète, curieux, soucieux même d'esthétisme, que salue un : « c'est beau ! » insolite quand il s'agit de Wyler. Il se trouve que, paradoxalement, malgré ce que je disais sur la caméra tout à l'heure, la mise en scène de celui-ci, poussée à fond, sombre dans un romantisme intempestif, tandis que la brutale et importune franchise de celui-là constitue le principal attrait du Janséniste que chantait naguère André Bazin.

Je ne pardonne pas volontiers à William Wyler les quinze dernières minutes de *Wuthering Heights* (Les Hauts de Hurlevent) où le poète lâche bride à la facilité, à l'émotion. Il faut entendre alors grincer les violons d'Alfred Newman (pourtant pas d'origine hongroise ?). Il faut voir succéder à un bien médiocre fondu-enchaîné une surimpression indigne de Wyler, comme les surimpressions du *Kid* étaient indignes de Chaplin. Et je repousse la thèse selon laquelle les sentiments passionnés, romantiques même des héros d'Emily Brontë justifient l'emploi de tels procédés. On verra par ailleurs, en étudiant la froide et méthodique simplicité de la mise en scène, quelles autres violences frappent dans ces poitrines, sans que Wyler use d'un artifice, d'un mouvement.

Dans ces *Hauts de Hurlevent* où crépite, avant Renoir, la Marche Turque, où, sur sa

tapisserie, une jeune mariée brode, avant Dreyer, un bébé de rêve, où danse, solitaire, une jeune fille amoureuse, avant Bresson, dans ce très riche ouvrage ordonné par Wyler autour du roman, un souffle soudain emporte le cinéma très haut vers la lumière, loin des coassements du monde.

En vacances perpétuelles, les enfants joyeux galopent sur la lande. Avec le sérieux qu'ils croient être celui des adultes, ils se disputent un cheval, de même que, plus tard, ils lutteront, comme deux manœuvres italiens ou polonais, pour une femme. L'enjeu seul change, non le jeu. Je suis tenté d'affirmer que la grâce de Catherine et la gentillesse pressante de ses : « Please, my Lord » feraient irrésistiblement se damner un saint. Quant à moi, contre la séquence où Cath dit à Hitcliffe : « Tu es beau; tu as du sang de roi », je donnerais sans regret toutes les déclarations d'amour d'Hollywood, tous les baisers-ventouses de ces heureux amants que l'Amour (de la caméra) semble avoir à jamais enchaînés. A cette scène succède la précieuse bataille Imaginaire livrée à l'Ennemi Imaginaire (mais pas pour cela moins

redoutable). Hitcliffe « serait » le roi. Il s'élance au galop, tombe, se relève, repart à l'assaut, lutte farouchement, est bien près de succomber, renverse la situation dans le même temps que son rival, arrache du cadavre son épée (traduisez : la cravache de la petite fille), l'essuie et sacre alors sa reine. Cette scène est unique parce qu'elle restitue un état que le cinéma semble parfaitement ignorer : la pureté. Il est caractéristique que les mêmes paroles, dans le même cadre, où, d'instinct, les jeunes gens viendront plus tard recréer leurs jeux d'enfants, sonnent faux et paraissent fades auprès de telles richesses. L'eau de ce lac si pur, que nul sentiment trouble ne vient altérer et sur laquelle ricoche infiniment les galets d'une délicate imagination, jaillit d'une source miraculeuse.

Mais, pour cette minute, que de torrents de larmes devons-nous endiguer sur l'écran et dans les salles, dès qu'apparaissent le finale des *Hauts de Hurlevent*, de nombreux passages des *Plus belles années de notre vie*, ou cette par trop émouvante *Mrs Miniver*, construction très britannique d'un Français vivant aux Etats-Unis.



« ... de l'un à l'autre, comme par ondes concentriques ... » (La Vipère)

Wyler alors n'est plus poète : assis entre les deux chaises de la poésie et de l'éloquence, il tombe sur le parquet glissant du romantisme. Sa caméra, si cruelle d'ordinaire, qui scrute implacablement les visages, ne peut fermer l'œil devant les pleurs que tire la guerre. Il s'en faut de très peu — tant les larmes sont communicatives — qu'elle ne s'attendrisse tout à fait. L'analyse de Wyler ne fait pas bon ménage avec un sentimentalisme de plus ou moins bon aloi ; c'est pourquoi, comme Autant-Lara, il a souvent retiré son appareil derrière le monocle protecteur du désuet. (*Douce*, à bien des égards, pourrait être signée : William Wyler). Mais cette autre raison, plus profonde, qui interdit, théoriquement, à Wyler de réussir dans la poésie, on la découvre en étudiant la mise en scène de ce tyran.

*
**

Wyler le tyran veut tout montrer : pas un jeu de physionomie, pas une parole n'échappe à son enregistrement. Comme ceux qui veulent être bien placés, la caméra arrive presque toujours la première au spectacle et ne consent à se retirer que lorsque les fondus éteignent les quinquets. Comme au théâtre, les acteurs se présentent souvent de face, non pour que l'on puisse mieux entendre leur voix, mais pour que leurs visages apparaissent en pleine lumière, pour que l'on saisisse l'endroit vers lequel se dirigent leurs regards. Aux aguets, décidé et destiné à tout voir à la fois, l'appareil passe d'un personnage à l'autre, comme à l'aide d'ondes concentriques. Même le célèbre coup de téléphone de Dana Andrews dans *Les Plus belles années* ne reste pas inconnu : Teresa Wright en retournant à la cuisine répète à sa mère la conversation. Dès lors, plus de flous, plus de coins d'ombre, de sentiments troubles : tout est net, propre, également éclairé, soigneusement désinfecté, comme les flacons de ce Prisunic où « tout n'est qu'ordre et beauté ».

Si Wyler très souvent promène sa caméra dans les bals de l'époque, c'est qu'il attache une grande importance à la musique et au contrepoint son-image, c'est aussi que l'on y parle peu, que les gestes et les regards y



« ... comme au théâtre, les acteurs
se présentent de face ... »

(Bette Davis dans *La Lettre*)

prennent singulièrement la vedette. De *L'Insoumise* à *L'Héritière*, en passant par *Les plus belles années de notre vie*, chaque bal, chaque danse mériterait une étude spéciale. La composition du second bal des *Hauts de Hurlevent* — non pas celui, très beau, où Cath et Hitcliffe regardent les danseurs sans être vus — atteint sans effort le dépouillement du classicisme.

D'abord la caméra, par un travelling qui n'est pas sans annoncer celui des *Amber-sons*, ni sans rappeler l'ouverture de *La Kermesse Héroïque*, découvre tous les personnages, couples, musiciens, enfants qui dansent dans l'entrée. Puis la danse cesse, l'on s'assied, la caméra se fixe, et, *allegro prestissimo*, éclate la *Marche Turque*. (J'allais dire la Danse macabre, mais peut-être manque-t-il pour mon goût à cette séquence parfaitement mesurée le petit grain de folie qu'introduisait la présence de la chère Odette Talazac, Charlotte de *La Règle du Jeu*, regardant son piano jouer tout seul...). Soudain, en cinq ou six plans américains des personnages assis, sans qu'aucun ne bouge, sans qu'un seul mot soit prononcé, la violence des sentiments éclate, plus sûrement que par des fondus-enchaînés. Hitcliffe regarde Catherine; Isabel regarde Hit-

cliffe. Le plus remarquable : un regard de Catherine qui bat tous les panoramiques de tous les Hitchcock du monde. Elle s'aperçoit qu'Hitcliffe l'aime toujours — sa pupille fait un écart d'un millimètre : elle devine qu'Isabel aime Hitcliffe. Tandis qu'une vue penchée du clavecin, où la marche se déchaîne, souligne le désarroi général, la caméra se fixe encore sur des regards puis repart lentement, comme à regret : mais, manquer le spectacle des musiciens donnant le signal des applaudissements (ils connaissent la fin — le chef d'orchestre hoche la tête avec autorité et compétence) eût été dommage.

On pourrait s'amuser à esquisser ainsi les lignes de force qui sous-tendent les regards des héros et des héroïnes de Wyler, mais son art minutieux est plus précis encore. Non content d'obliger sa caméra à tout regarder, non content de la saouler de longs plans fixes, comme ce début des *Plus belles années* où le travelling en avion sur les Etats-Unis est coupé parfois par de hâtifs champs-contre-champs, comme la séquence du taxi où les trois têtes des démobilisés occupent le rétroviseur, William Wyler tyrannise aussi le public.

Une dame à qui j'expliquais un jour certain détail de *L'Héritière* me demandait naïvement : « Mais alors, vous regardez tout le temps l'écran ? Ça ne vous fatigue pas trop les yeux ? » J'ai grand peur qu'à la limite, les films de Wyler soient destinés à être vus par une seule personne à la fois. Encore ne doit-elle pas craindre de fatiguer sa vue. Un moment de distraction, un spectateur qui passe devant vous pour gagner son fauteuil, une ouvreuse qui braque son projecteur, un couple, devant, que le film intéresse peu mais seulement entré là pour faire plus ample connaissance, une petite fille qui, juste derrière, vous souffle à l'oreille l'état avancé de sa coqueluche, il n'en faut pas davantage pour laisser couler le détail capital, le geste qui explique tout.

Car si la caméra est indiscreète, si elle fourre son long nez partout, Wyler, metteur en scène, est un maniaque de la discrétion, un sadique du détail. On a parfois le sentiment qu'il écrit ses films pour lui seul. Tant mieux pour vous si rien ne vous échappe, mais sinon, ne comptez pas sur lui pour éclairer votre lanterne. Voyez le thème de

l'avion dans *Les Plus belles années de notre vie*. Au début du film, une longue séquence se déroule dans un aérodrome, puis dans un avion en vol. A la fin, Dana Andrews retrouve avec émotion le champ où dorment les avions désaffectés que l'on avait survolé alors et, symbole du monde à l'envers de la démobilisation, ce sont ses anciens avions qui le passent en revue. Fred se hisse dans un bombardier et gagne l'avant. La musique, les quatre plans successifs des moteurs, surtout un travelling vers l'avion, créent parfaitement l'illusion du décollage de l'appareil, avec Fred aux commandes, un Fred heureux qui rêve sans cauchemar, mais que le brutal : « Qu'est-ce que vous faites, là-haut ? » vient réveiller comme une gifle. Mais Wyler n'est pas satisfait : il lui faut d'autres traces, d'autres détails. Lorsque Dana Andrews crie, dans son cauchemar « Il est en feu ; sautez Gadorsky », la caméra fonce en travelling avant et plonge sur lui, comme un bombardier en piqué.

De même, dans le grand magasin, le sale gosse lance un petit avion qui manque de peu d'atteindre Fred au visage. Mais surtout, au banquet, Mirna Loy tient le décompte des verres d'alcool bus par son mari en alignant des bâtons sur la nappe en papier, à l'aide de sa fourchette. Quand il en arrive au cinquième, elle barre les quatre premiers d'un trait latéral : c'est ainsi que l'on peint sur les avions les appareils ennemis descendus : l'avion où montera Andrews porte fièrement de nombreux traits identiques.

Il y a plus raffiné encore : une séquence des *Hauts de Hurlevent* où les bougies d'un candélabre deviennent les acteurs principaux. Ici, le travail de Wyler est tel que le décrire est déjà le louer. Kalie, dans la cuisine, annonce à Ellen qu'elle va épouser Edgar. Caché derrière la porte de l'office, Hitcliffe écoute, au su de la gouvernante et, avant la fin de l'entretien (où Katie finira par confier à Ellen son amour pour Hitcliffe), le garçon s'enfuit par la porte de l'écurie. **Le problème consiste** à annoncer ce départ à la gouvernante, sans que la jeune fille en sache rien. On comprend alors l'ingéniosité de la danse autour du candélabre, sorte d'incantation préparatoire, que la caméra vient d'exécuter. Au moment où s'enfuit Hitcliffe (Catherine a laissé sa porte



Les Hauts de Hurlevent

ouverte) un courant d'air fait tressaillir les flammes des chandelles. Le cadrage élimine bientôt les bougies, pour les retrouver plus tard (quand Cath avouera son amour), comme une secrète présence de Hitcliffe.

Mais la préparation de cette scène a de quoi dérouter les plus fins exégètes : quand Catherine s'était enfuie pour aller, au début du film, attendre Hitcliffe sur la lande, elle était passée en coup de vent, *en laissant les deux portes ouvertes*, par la cuisine et l'office. L'angle de prise de vue rigoureusement identique, le double mouvement de la jeune fille qui s'échappe et de la gouvernante qui pirouette sur elle-même, lémoignent rétrospectivement que l'art de Wyler, discret, secret même, ne s'embarrasse pas d'explications. Tant pis pour vous si vous elignez, le détail a fui, et l'on s'effraie à la pensée de tant de finesses échappées, de fils conducteurs égarés que la conscience du réalisateur soigne plus jalousement encore que la plus visible des ficelles.

La caméra a mis son œil à la serrure, disions-nous, et l'œil de ce Protée s'est

changé en serrure, mais en une serrure dont on a perdu la clef. On n'est pas près de la retrouver en la cherchant seulement, comme on le fait depuis quelques années, dans les chambres, dans les studios ni même dans les rues de la Ville. C'est dans la plaine, dans la forêt de Louisiane, en plein vent, que le Petit Poucet l'a semée. Le Petit Poucet tourne, dit-on, ou achève de tourner *Carrie*, d'après le roman de Dreiser. Dans l'état de son évolution, après cette *Héritière* que sa sécheresse rendait presque lyrique, il paraît bien improbable que Wyler quitte la route nationale qu'il s'est tracée pour aller folâtrer, dans les prés ou sur la lande, comme un sous-préfet aux champs. Quoiqu'il ait décidé, ce qu'aura réalisé ce Dieu le père de la mise en scène sera bien fait, mais avouons que si, une seconde, l'Insoumise redevenait une enfant, le tyran un poète, sans doute serions-nous à nouveau émerveillés de voir ressusciter sur les rives californiennes la caméra engloutie.

GILLES JACOB.