Document generated on 06/01/2025 8:46 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Les Seigneurs de la forêt

Henri Agel

Number 37, May 1964

Cinéma américain

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51860ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Agel, H. (1964). Les Seigneurs de la forêt. *Séquences*, (37), 13–20.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1964

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LES SEIGNEURS DE LA FORÊT

Henri Agel

Dans la jungle hollywoodienne, il n'y a pas, comme en France, de lignes de démarcation précises entre les patriciens et la piétaille. Le cinéma américain, aujourd'hui comme hier, est composé par le bloc homogène et toujours en effervescence que forment quelques très grands réalisateurs et une cohorte d'artisans solides, ingénieux, surprenants. Certes il ne peut être question de mettre un Robert Wise ou un John Huston sur le même plan que des hommes tels que Hawks, Preminger, Cukor, Ray, Minnelli, Manckievicz. Il n'en reste pas moins que la constellation de Hollywood compose un univers qui offre à la fois *Set Up, Asphalt Jungle, Rio Bravo, Laura, A Star is Born, Johnny Guitare, Some Came Running.* Il faut même aller plus loin et rappeler que des thrillers ou des westerns à petit budget et sans grande ambition apparente, comme *Johnny Cool* et *Le Sorcier de Rio Grande,* entretiennent efficacement notre ferveur pour le cinéma américain. Mais enfin, c'est de quelques-uns des très grands qu'il sera question ici et tout d'abord du plus vigoureux, du plus équilibré des cinéastes modernes, Howard Hawks.

HOWARD HAWKS

Le grand seigneur du cinéma américain, c'est bien celui qui de 1928 (*Une Fille dans chaque port*) à 1963 (*Hatari*) a su aborder tous les genres en atteignant leur plénitude, grâce à une énergie pleine d'élégance et de souplesse, celui dont l'itinéraire s'affermissant d'année en année, par les chemins les plus sinueux, a livré une expression du Septième Art parfaitement accordée aux exigences modernes, le grand et subtil Howard Hawks. Se sentant, à certains égards, héritier de la civilisation occidentale, il a voulu affirmer la noblesse de l'homme et nous mettre en garde contre les germes de régression qui nous attirent si puissamment. Pour exprimer cela, il a dépouillé sans cesse davantage son style dont l'efficacité est liée à la concision. Il atteint ainsi à la vraie beauté, une beauté forte, libre, aisée et rigoureuse qui fait de lui le plus attique des metteurs en scène américains. C'est vers elle que convergent ses westerns *La Rivière Rouge, La Captive aux yeux clairs, Rio Bravo ;* ses films noirs, *Scarface, Le Port de l'angoisse, Le grand Sommeil ;* ses films de guerre, *Seuls les Anges ont des ailes, Sergent York, Air Force ;* ses comédies, *Chérie je me sens rajeunir, Les Hommes préfèrent les blondes,* et son unique film historique et à spectacle, *La Terre des Pharaons.* C'est à l'étalon de Hawks qu'on pourra un jour apprécier tout le cinéma américain d'hier et d'aujourd'hui. Dès aujourd'hui, la sobriété et le dépouillement du style hawksien nous révèlent une élégance qui n'est pas seulement formelle mais s'accorde, au contraire, très intimement au dandysme intérieur de celui qui fut à deux reprises l'interprète de notre cinéaste : Humphrey Bogart. Cette distinction de pensée et de style fait rendre une sonorité cornélienne (celle de *Nicomède* et de *Suréna*) aux grandes méditations dramatiques de Hawks. Tout comme les meilleurs tenants de la tradition européenne, il exprime un acte de foi lucide dans la beauté morale qui, à ses yeux, se manifeste par l'énergie, la clairvoyance, la libre disposition de soi-même, bref tout ce que Descartes définissait par "la vraie générosité".

La réflexion de ce moraliste dont la rigueur se tempère d'humour a été en s'assouplissant et en s'aérant au cours de ces années. Sa dernière oeuvre connue en France, *Hatari,* est à la fois une leçon de cinéma et un testament spirituel. Tout d'abord, elle enchante par son écritu-

Howard Hawks avec Elsa Martinelli pendant le tournage de **Hatari**

re si souple et si décontractée qu'elle donne le sentiment que le film n'est pas fabriqué mais s'invente au fur et à mesure de son déroulement. Il y a là un don de rester branché sur le libre déroulement de la durée qui sans doute est favorisé par le fait que nous voyons des chasses et que l'on doit compter avec l'imprévisible comportement des animaux. Mais au-delà, on sent la modestie — et la sûreté — d'une caméra qui n'a jamais voulu s'imposer, rien que suivre — des êtres dans leurs rapports incertains et mouvants, un peu à la façon de celle d'un Rossellini. C'est aussi au réalisateur du *Voyage en Italie* qu'on songe en élucidant la signification profonde d'*Hatari*, si discrète et tellement implicite qu'elle échappe presque à tous lors d'une première vision : de même que les expéditions touristiques d'Ingrid Bergman, sont le reflet et l'expression incarnée de ses tâtonnements ou de

ses découvertes, de même, la chasse aux fauves est l'image d'une tout autre poursuite qui aboutit elle aussi à la perte de la liberté : John Wayne, intrépide et vigilant chasseur, sera, en fin de compte, pris au piège par Elsa Martinelli ! Le film est donc en même temps le tracé d'un documentaire à peine romancé et le chuchotement ironique, amer et pourtant souriant, qui se dégage d'un carnet de notes psychologiques, rédigé par un moraliste, naguère misogyne, mais aujourd'hui, enclin à tout admettre pourvu que la lutte entre l'homme et la femme soit exaltante et belle. Par un magnifique paradoxe, ce film-spectacle est un des plus intimistes de Hawks, un de ceux où il se laisse aller à sourire comme l'ont fait un Flaherty et un Renoir.

OTTO PREMINGER

Otto Preminger est aujourd'hui tenu par certains pour le plus grand metteur en scène américain, ou plus exactement, comme celui qui est allé le plus loin dans l'élucidation d'un mode d'expression qui consiste à ne rien sacrifier des apparences, tout en sachant en dégager l'impénétrable ambiguïté. Il semble bien que ce don, qui soit vraiment la grâce des authentiques cinéastes, n'apparaisse pas très nettement à ceux qui ont boudé *Tempête sur Washington* et *Le Cardinal*. Pourtant il est indéniable que la fascination exercée par Preminger sur une fraction toujours croissante du public soit due à un art exceptionnellement subtil d'exprimer la mouvance et la complexité du réseau qui lie les événements du monde extérieur. C'est peut-être dans *Eupalinos* que nous trouverions la définition la plus juste de l'écriture premingerienne : l'interlocuteur de Socrate loue l'architecte d'avoir su tracer "des courbures insensibles, des inflexions infimes et toutes puissantes", et il ajoute, "ces profondes combinaisons faisaient passer le spectateur de vision en vision, et des grands silences aux murmures du plaisir, à mesure qu'il s'avançait, se reculait, se rapprochait encore, et qu'il errait dans le rayon de l'oeuvre, mu par elle-même". Cette dernière notation définit très précisément la joie que peuvent nous donner des oeuvres comme *Laura, Le mystérieux Dr. Korvo, Un si doux Visage, Bonjour Tristesse*. Il faudrait relire tout ce que dit à ce sujet Jacques Rivette: "Le goût des apparences et du naturel, la surprise savante du hasard, la recherche du geste accidentel, tout y

Otto Preminger

retrouve . . . cette part secrète du cinéma qui le garde du néant. . . Ainsi s'accomplit la création d'un complexe de personnages et de décors, un réseau de rapports, une architecture de relations mouvantes et comme suspendues dans l'espace." Mais on peut, sans solliciter le cinéaste de *Sainte Jeanne,* aller plus loin dans le déchiffrement de son secret : s'il est vrai, comme le dit précisément Michel Mourlet de l'adaptation de G.B. Shaw, que Preminger s'efforce de pousser les personnages féminins aux extrémités d'eux-mêmes, dans la victoire comme dans la défaite, il faut préciser que cette étude quasi clinique — et non dénuée d'un arrière-goût de torture ou en tout cas d'*inquisition* — tend à nous communiquer le sentiment d'une dérision universelle : si les séquences de *Sainte Jeanne* se refusent au gros plan, intègrent la Geste de l'héroïne dans un contexte spatial et temporel occupé par des circonstances qui démentent et neutralisent la grandeur de son destin, c'est que Preminger veut nous donner l'impression d'une sorte d'indifférence dans le regard du Témoin invisible qui con-

temple la comédie humaine. Ce n'est ni la tragédie métallique de Lang, ni le survoltage objectif de Losey, c'est une sorte de molle tiédeur dans l'écoulement du devenir qui pourrait évoquer la phrase de *Fin de Partie* : "Quelque chose poursuit son cours". Quelle somme d'amertume ou de mélancolie se dissimule derrière le regard quasi chirurgical du cinéaste d'*Anatomie d'un meurtre*, il est difficile encore de l'évaluer, mais elle me semble proportionnée à la générosité du metteur en scène de *L'Homme au bras d'or*, d'*Exodus* et de cet admirable plan-séquence du *Cardinal* qui nous montre l'arrivée nocturne du Ku-Klux-Klan. Certains prendront cet équilibre entre l'objectivité et la participation pour de la froideur. Nul doute qu'il faille de la patience et de l'attention pour discerner la beauté secrète de cette écriture patricienne.

GEORGE CUKOR

Assurément, la carrière de Cukor n'est point d'une aussi belle tenue et elle comporte même entre 1932 et 1948 des complaisances assez fâcheuses. Toutefois, on ne peut nier la continuité qui s'affirme du *Roman de Marguerite Gauthier*, de *Vacances* et *Philadelphia Story* au *Chapman Report*, en passant par une décennie dont les jalons sont des joyaux : *Une Etoile est née*, *La Croisée des destins*, *Les Girls*, *Car sauvage est le Vent*, *La Diablesse en collant rose*. L'unité fondamentale de cet univers — qui n'est pas, comme on persiste à le croire dans certains milieux, celui d'un chroniqueur éclectique et bien doué, mais celui d'un homme attentif à démasquer les êtres et à en sonder les abîmes — cette unité qui se manifeste au niveau de la direction d'acteurs, comme au niveau du développement dramatique, c'est l'expression de *l'éternel féminin*. A ce titre, à côté de Renoir et de Bergman, Cukor prend place parmi ceux qui ont su dégager de la façon la plus envoûtante cette équation exquise et irritante à la fois, toujours semblable et toujours neuve : le mystère d'une âme dans un corps. Evoquons ces présences musicales, poignantes ou cocasses selon l'humeur du cinéaste : ce sont Norma Shearer (*Roméo et Juliette*, *Femmes*), Greta Garbo (*Le Roman de Marguerite Gauthier*, *La Femme aux deux visages*), Katherine Hepburn (*Les quatre Filles du docteur March*, *Vacances*, *Philadelphia Story*), Judy Holliday

George Cukor

(*Comment l'Esprit vient aux femmes, Une Femme qui s'affiche*), Judy Garland (*Une Étoile est née*), Ava Gardner (*La Croisée des destins*), Anna Magnani (*Car sauvage est le Vent*), Sophia Loren (*La Diablesse en collant rose*) et la dernière en date, diamant royal dans cette gerbe de joyaux, Jane Fonda (*Chapman Report*). D'ailleurs, le plus récent film de Cukor que nous ayons vu en France est, tout comme *Femmes* en 1939, une descents aux enfers du monde féminin, une sorte de rêverie virgilienne : je vois des rapports étroits entre notre cinéaste et le poète qui, au livre VI de *L'Enéide*, nous décrit le bosquet ombreux où se dissimulent les victimes de la passion. Même tragique souterrain dans le texte latin et dans les plans qui nous révèlent le tourment secret d'une Shelley Winters, d'une Claire Bloom, d'une Jane Fonda.

Mais le sublime de Cukor — on peut risquer ce mot après avoir revu cinq ou six fois *Une Étoile est née* — c'est d'avoir su extraire du petit visage ardent et gavroche de Judy Garland des accents qui sont à la hauteur de ceux qu'on admirait

en Edith Piaf. Ici, la direction du jeu est d'ailleurs inséparable de la seconde vertu maîtresse du cinéaste, qui est celle de l'agencement : homme de théâtre au meilleur sens du terme, autant qu'homme de cinéma, fasciné par l'existence du spectacle au point d'en faire un des thèmes des *Girls* et de *La Diablesse en collant rose,* tout comme d'*Othello,* Cukor utilise ici le cinémascope, la couleur, le flash-back avec une sûreté, une délicatesse amoureuse du moindre frémissement de la vie et des êtres, qui font de cette chronique terrible et vengeresse d'Hollywood une modulation déchirée, l'exact équivalent d'un blues. Avec cette oeuvre, il atteint au plus pur du romanesque américain qui garde toujours en lui quelques gouttes du sang de Scott Fitzgerald, quelques parcelles de cette neige lumineuse qui enveloppe ses étranges récits. Tout comme Renoir — dont le *Carosse d'Or* a pu être très opportunément comparé aux *Girls* par Eric Rohmer — l'auteur d'*Une Étoile est née* confronte la vie et le théâtre, les entrecroise en un jeu subtil et amer, glorifie et démystifie en même temps la vocation d'artiste, tout comme la vocation de l'être humain enlisée dans les mensonges. De même que Minnelli dans *Les quatre Cavaliers de l'Apocalypse, Comme un Torrent, Celui par qui le Scandale arrive,* il frôle le mélodrame en poussant à l'extrême une tension qui finit par un éclatement tragique. Mais un art curieusement européen de l'ellipse et de la litote entoure le film de cette grâce "plus belle encore que la beauté" qui est le secret de Cukor. C'est précisément en cet art de la "suavité" qui concilie l'approche sensuelle et la distanciation que nous trouvons la clef du regard que Cukor pose sur le monde. On a pu le comparer à Renoir, à Ophüls, à Lubitsch. Mais le je ne sais quoi de "fondu" dans la couleur — qui dans *Chapman Report* va jusqu'à créer une sorte de douceur onirique — atténue le nihilisme latent qui semble dissoudre cet univers fragile. Le tact est ici l'indice de la miséricorde.

* * *

Peut-on, à partir de ces trois esquisses, dégager les raisons qui nous font aimer si profondément le cinéma américain d'aujourd'hui ? Disons seulement qu'il garde, jusque dans la violence, le sarcasme ou le désenchantement, une *tenue* qui n'est pas seulement l'effet d'un art parfaitement maîtrisé, mais l'indice d'une authentique maturité de l'intelligence et du sentiment. Nous pouvons parfois nous sentir éloignés de cette façon de voir le monde : il est difficile de nier sa qualité humaine.