Document generated on 10/12/2024 5:46 a.m.

**Séquences**
**La revue de cinéma**

# Conversation avec Henry King

Gene D. Phillips

Number 114, October 1983

URI: https://id.erudit.org/iderudit/50941ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Phillips, G. D. (1983). Conversation avec Henry King. *Séquences*, (114), 24–30.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1983

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/

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/

## CONVERSATION AVEC

# HENRY KING

*Jusqu'à sa mort, à 96 ans, en juin 1982, Henry King vivait dans une splendide maison à North Hollywood qui fut jadis la propriété de l'aviatrice Amelia Earhart et de son mari, George Putman. Cette maison garde toujours le souvenir d'une carrière renommée de cinéaste qui dura de 1915 à 1962 et qui lui permit de réaliser près d'une centaine de films. Plusieurs prix font partie des souvenirs sur lesquels veille sa veuve avec un soin jaloux: entre autres, le prestigieux prix D.W. Griffith qui n'a été décerné que treize fois depuis ses débuts, en 1953, et que la Directors Guild of America remit à King en 1956, la médaille d'or Photoplay (une compétition qui existait avant les Oscars) pour la meilleure réalisation à* Tol'able David *(David le tolérant, 1921) et un prix pour l'Art cinématographique que lui a offert la National Film Society en 1979. Il fut, de plus, cinq fois mis en nomination pour les Oscars avec les films suivants:* Alexander's Ragtime Band *(La Folle Parade, 1938),* The Song of Bernadette *(Le Chant de Bernadette, 1943),* Wilson *(1944),* Twelve O'Clock High *(Un Homme de fer, 1944) et* Love Is a Many-Splendored Thing *(La Colline de l'adieu, 1955). Gregory Peck, qui a atteint le sommet de sa carrière, sous la direction de Henry King, a déjà déclaré que ce dernier n'eut jamais les éloges qu'il méritait pour son travail toujours solide. Henry King fut, durant plus de trente ans, le plus important réalisateur chez Fox. Darryl F. Zanuck le considérait toujours en premier pour les projets de films les plus importants du studio. Par delà les années, ses films ont conquis un large public.*

*Henry King naquit sur une plantation, à Christiansburg, en Virginie, le 24 janvier 1886. On donne souvent sa date de naissance de façon erronée en 1892 ou 1896.*[1] *Jusqu'à la fin de ses jours, il parlait avec les accents moëlleux d'un gentilhomme du Sud. Même nonagénaire, il gardait une allure droite et imposante, mais discutait de sa carrière avec bonhomie et gentillesse. Devant moi se trouvait un véritable pionnier qui a eu une influence déterminante sur le développement du cinéma en tant qu'art. Je le laisse parler au fil de ses souvenirs.*

**Gene D. Phillips**

(1) Toute sa vie, Henry King a entretenu le mystère autour de son âge. Tant qu'on ne découvrira pas son certificat de naissance, personne ne pourra affirmer l'âge exact qu'avait Henry King le jour de sa mort, le 29 juin 1982.

En plus de jouer dans des films tels que *Love and War in Mexico* (1913), je m'initiai au travail de scénariste à Hollywood. J'utilisais, comme base de scénario, des éléments de vieilles pièces de théâtre que j'avais jouées, lors de mes tournées dans les compagnies de répertoire. Je ne pensais pas réaliser des films. Cela m'arriva accidentellement alors que je jouais pour la Balboa Film Company qui produisait des films distribués par la compagnie Pathé. Alors que le réalisateur du film dans lequel je jouais était parti tourner des scènes d'extérieurs, je dessinai un combat pour le film, combat basé sur mes souvenirs de jeune garçon. Ce travail comprenait une illustration de chaque prise et une analyse du montage du combat. Le réalisateur, à son retour, approuva mon idée et me permit de réaliser et de monter le combat en question. J'avais fractionné le combat en de très courtes prises et, lorsque je le montai, la bataille parut très excitante. Les patrons du studio furent si impressionnés par ce premier travail qu'ils me demandèrent de jouer et de réaliser mes films.

Le premier film que je réalisai, *Who Pays*? (1915), était un feuilleton en douze parties. J'y avais le premier rôle masculin aux côtés de Ruth Roland qui était une étoile dans ce genre de films. Les films que je fis ensuite étaient assez courts, ce qui me permettait d'y jouer et de les réaliser. Mais, à mesure que le temps passait, ma carrière d'acteur était reléguée au second plan.

En 1921, je m'associai avec Richard Barthelmess et quelques autres pour mettre sur pied la compagnie Inspiration Pictures. Je réalisai dix films pour cette compagnie durant la décennie suivante. Ces films étaient distribués par la First National. Le premier film de cette série fut *Tol'able David* (1921) qui, plus que tout autre, me fit reconnaître comme un réalisateur important. J'emmenai mon équipe passer sept semaines de tournage dans les montagnes bleues de la Virginie qui ne sont qu'à environ 80 milles (140 kilomètres) de Christiansburg où je grandis. Cela me permit d'utiliser, pour plusieurs scènes du film, la maison où J. Hergesheimer avait vécu, alors qu'il écrivait le roman qui servit de base au film.

Tol'able David

## RONALD COLMAN ET GARY COOPER

La chose dont je suis le plus fier est d'avoir donné leur première chance à plusieurs jeunes acteurs. Ronald Colman et Gary Cooper viennent tout de suite à mon esprit. Avant de réaliser *The White Sister* (Dans les laves du Vésuve, 1923), je demandai à Colman s'il voulait bien jouer dans un bout d'essai. Il refusa en disant que je perdais mon temps, car il en avait déjà fait l'expérience et qu'on l'avait rejeté parce qu'on le trouvait trop guindé à l'écran. Je réussis finalement à le convaincre. Avant de tourner le test, je lui suggérai une moustache en l'assurant que cela lui irait bien. Il me répondit qu'ayant été blessé à la lèvre supérieure durant la première guerre mondiale, il ne pouvait, à cause d'une cicatrice, porter une moustache. Je lui en dessinai une et cela lui allait à merveille. C'est ainsi que Colman porta la moustache jusqu'à la fin de ses jours. Je lui dis ensuite qu'on parlerait un peu avant de commencer le tournage du test. En fait, c'est cette conversation qui fut le véritable test. À son insu, je fis tourner la caméra pendant notre conversation, car je

voulais voir comment il serait sur l'écran alors qu'il se relaxait. J'avais l'impression que la caméra lui coupait ses moyens et c'est pour cette raison qu'il avait semblé guindé auparavant. Le lendemain, après avoir vu ce test, je décidai de lui donner le premier rôle, aux côtés de Lillian Gish dans *The White Sister*. Deux semaines plus tard, nous partîmes en bateau pour l'Europe afin de tourner le premier film américain important en Italie. Quand le film sortit, le 9 septembre 1923, Ronald Colman connut un énorme succès.

Durant cette période de travail pour Inspiration Pictures, je réalisai aussi quatre films d'affilée pour le producteur Sam Goldwyn. Ces films furent distribués par United Artists. L'un de ces films fut un western avec Ronald Colman, *The Winning of Barbara Worth* (Barbara, fille du désert, 1926). C'est un film qui lança Gary Cooper sur les écrans, comme je l'avais fait pour Colman, environ deux ans auparavant. Je trouvai, un jour, dans mon bureau, un jeune homme du Montana qui cherchait un emploi comme acteur. Je lui proposai un petit rôle dans *Barbara Worth*. Ce petit rôle contenait pourtant une scène importante que je tournai en premier. Dans cette scène, Gary Cooper devait remettre, après une longue chevauchée, un message au père de Barbara, puis s'évanouir. Pour le préparer, je dis à Cooper de marcher de long en large sur le plateau de tournage jusqu'à ce que je le trouve assez fatigué. À ce moment-là, je tournai la scène. Cooper ouvrit la porte, donna le message et tituba. Colman fut si ému par le jeu de Cooper qu'il fonça sur lui pour le soutenir, croyant qu'il était blessé.

Mon premier film parlant, en 1930, fut *Hell Harbor* (Sous les tropiques). Peu de temps après, je réalisai, pour la Fox, le premier de mes deux films avec Will Rogers, *Lightnin'* (1930). Je ne savais pas, à ce moment-là, que je passerais les trente prochaines années à la Fox. Je restai dans cette compagnie même après la fusion avec la Twentieth Century Pictures, en 1935, qui amena Darryl Zanuck comme chef de la production de la nouvelle organisation.

Le seul film que je ne fis pas pour la Fox, après 1930, fut *This Earth Is Mine* (Cette Terre est mienne, 1959). Casey Robinson, qui fut un de mes scénaristes préférés chez Fox, me demanda de faire ce film dont il était à la fois scénariste et producteur pour Universal.

Je réalisai un de mes films favoris, à mes débuts chez Fox, *State Fair* (La Foire aux illusions, 1933), qui mettait en vedette un de mes acteurs préférés, Will Rogers. En 1945, on m'a demandé de porter à l'écran la comédie musicale de Rodgers et Hammerstein, *State Fair*, mais cela ne m'intéressait pas de me répéter. En 1962, on refit une autre version musicale de *State Fair*, mais ce fut raté. J'ai pourtant réussi à filmer une comédie musicale de Rogers et Hammerstein, en 1956, *Carousel* (Carrousel).

Mon premier film couleur, qui était aussi mon premier chez Fox, en 1936, s'appelait *Ramona*. Il était tiré d'un classique américain. Au début de la couleur, les patrons voulaient qu'on tourne en studio où il était plus facile de contrôler l'éclairage. Mais le sujet se prêtait davantage aux décors naturels et j'insistai pour que *Ramona* ne soit pas tourné en studio. Les scènes d'extérieur, tournées en studio, m'ont toujours paru fausses. Dans une de ces scènes en décors naturels, la voiture où se trouvaient les caméras tirait la charrette qu'on photographiait, pendant que le camion qui portait le générateur de tout l'équipement technique tirait la voiture des caméras. Le résultat nous récompensa de nos peines.

## TYRONE POWER

En plus d'avoir découvert Colman et Cooper, j'ai aussi donné leur première chance, chez Fox, à plusieurs acteurs, dont Tyrone Power, avec lequel j'ai fait onze films. Une de ses meilleures performances fut celle qu'il donna dans *Alexander's Ragtime Band* (La Folle Parade, 1939), une comédie musicale contenant près de trente chansons d'Irving Berlin. Celui-ci vint sur les lieux du tournage et trouva que je dirigeais les opérations d'une main de fer. Je crois qu'il avait raison.

Un autre film important pour Tyrone et moi fut, en 1939, *Jesse James* (Le Brigand bien-aimé). Je considère qu'il faut connaître l'essence des personnages avant de faire un film. C'est pourquoi, je me rendis, avant le tournage, dans la région où vécut et mourut Jesse James, pour mieux comprendre le sujet. Je m'assis près de la tombe de Jesse James de laquelle des gens, en mal de souvenirs, ont enlevé des morceaux. Je m'assis également sous l'arbre où le beau-père de Jesse James fut pendu et je pus ainsi rapporter mes impressions au scénariste Nunnally Johnson, lors de mon retour à Hollywood.

Mon film suivant fut *Stanley and Livingstone* (Stanley et Livingstone, 1939). Spencer Tracy y jouait le rôle de Henry Morton Stanley, le reporter qui retrouva le docteur David Livingstone, disparu en Afrique, quelques années auparavant. J'ai eu beaucoup de joie à travailler avec Spencer. Il m'a demandé s'il fallait absolument

qu'il dise ces mots: « Doctor Livingstone, I presume. » (Docteur Livingstone, je suppose.). J'étais d'accord avec lui que c'était devenu un cliché. Je dis à Spencer que Stanley devait être éreinté par ses voyages dans la jungle lorsqu'il découvrit finalement le corps de Livingstone. Donc il a dû dire ces mots d'une voix hachée, ce qui leur conférait un caractère de nouveauté. Je fus étonné de constater que Tracy n'y avait pas pensé.

## MA CONVERSION

J'ai toujours dit que mon film favori était celui que j'allais commencer, mais je garde une affection particulière pour *The Song of Bernadette* (Le Chant de Bernadette, 1943). J'avais lu le livre de Franz Werfel, alors que j'étais pilote dans l'active durant la deuxième guerre mondiale. Je gardais le livre sous le siège de mon avion et je le lisais attentivement pendant qu'on refaisait le plein. Zanuck m'avait dit que ce livre serait le sujet de mon premier film, à mon retour aux studios. Je considère que c'est l'un des meilleurs livres que j'ai lus. Cette histoire d'une sainte fille qui avait eu des visions de la Vierge est, en grande partie, responsable de ma conversion au catholicisme. Linda Darnell passa un essai pour le rôle de Bernadette, mais je la trouvais un peu trop vieille pour le rôle et je lui offris le rôle de la Vierge Marie dans les visions (le nom de Linda Darnell n'apparaît pas cependant au générique du film). Après avoit fait passer une douzaine d'essais, je portai finalement mon choix sur Jennifer Jones, parce que contrairement aux autres actrices, elle semblait voir véritablement la Vierge Marie. Elle eut d'ailleurs un Oscar pour ce premier grand rôle.

Frank Capra, entre autres, m'a dit que j'ai eu tort de rester si longtemps chez Fox, mais Zanuck ne m'a jamais créé d'ennuis. Il ne m'a jamais fait de demandes impossibles et a toujours respecté mon jugement. Du moment que vous êtes consciencieux et que vous vous rappelez que vous dépensez 30 000 $ par jour de l'argent de quelqu'un d'autre quand vous tournez un film, vous prendrez des décisions qui ne vous créeront pas d'ennuis avec le producteur.

J'ai eu ma part de problèmes avec *The Prince of Foxes* (La Revanche des Borgia, 1949). Zanuck étant malade, personne d'autre dans la direction ne voulait prendre de risques. Un film en costumes comme *The Prince of Foxes* aurait dû être tourné en couleur, mais la direction voulait épargner de l'argent et me refusa l'usage de la couleur. De plus, je croyais, à cause des

The Song of Bernadette

qu'en dira-t-on, avoir des problèmes avec Orson Welles qui devait interpréter Cesare Borgia. Il ne vint pas à deux de mes rendez-vous avant le début du tournage. À cause de cela, je dis à son agent de rappeler à Welles que s'il n'arrive pas à l'heure, le premier jour où il doit jouer, quelqu'un d'autre aura le rôle le lendemain. Le premier jour du tournage, alors que je mettais au point une prise de vue, je m'aperçois qu'Orson était là, prêt à jouer bien que je n'eusse besoin de lui que le lendemain matin. Il me dit qu'il voulait faire connaissance avec l'équipe. Après cela, je n'eus aucun problème avec lui.

## GREGORY PECK ET AVA GADNER

Après Tyrone Power, Gregory Peck fut l'acteur avec lequel je fis le plus de films, soit six. Gregory Peck est un acteur qui pense son rôle, qui l'approfondit afin de mieux le jouer. Il est plus facile à diriger que Tyrone à qui je devais donner plus de conseils sur la façon d'interpréter une scène. Gregory Peck m'envoya, après le tournage de *Twelve O'Clock High* (Un Homme de fer, 1949), qui eut un immense succès, le scénario de *The Gunfighter* (La Cible humaine, 1949), qui est peut-être notre meilleure collaboration. Le sujet m'a impressionné parce qu'il traitait d'un tireur d'élite qui vécut en même temps que Jesse James. Ce cowboy voulait prendre sa retraite, mais des jeunes gens le défiaient sans cesse afin de prouver leur valeur comme tireurs et le remplacer dans l'opinion publique. Cela donne un western sérieux et adulte, mais je n'étais pas conscient de commencer ainsi une série dans ce genre. Il fut suivi, entre autre, par *High Noon* de Fred Zinnemann (Le Train sifflera trois fois, 1952) et de *Shane* de George Stevens (L'Homme des vallées perdues, 1953). J'ai tout simplement tourné ce film parce que je trouvais que l'histoire contenait une bonne part de vérité humaine.

The Snows of Kilimandjaro

Le rôle de Gregory Peck dans *The Snows of Kilimandjaro* (Les Neiges de Kilimandjaro, 1952), d'après la nouvelle d'Ernest Hemingway, fut un des sommets de sa carrière. Cela permit aussi à Ava Gardner d'accéder au statut de vedette internationale. Ava Gardner était, contrairement aux apparences, une actrice sérieuse. J'ai toujours aimé travailler avec elle. Durant le tournage des *Neiges*, j'ai pu étudier son style de jeu. Elle n'est pas tragédienne mais, lorsqu'elle sent bien son personnage, elle peut, lors d'une scène d'une grande intensité, montrer qu'elle est déchirée intérieurement sans laisser tomber une larme. Quelques actrices exagèrent et noient de larmes de telles scènes. Ava n'avait pas besoin de pleurer pour que les spectateurs pleurent. Elle prouve cette vieille maxime théâtrale qui dit que si un acteur utilise toutes les larmes à la scène, il n'en restera plus pour les spectateurs. La scène de la boîte de nuit où l'héroïne quitte le héros, car elle s'aperçoit qu'elle est un obstacle à son travail d'écrivain sérieux, fut répétée plusieurs fois jusqu'à ce que Gregory et Ava soient complètement relaxés. Je filmai la scène en une seule prise, sans gros plan, les deux étant assis à une table. Le travail d'Ava m'avait tant ému que je ne voulus pas recommencer. Elle m'avait donné l'impression de me montrer son âme dans cette scène qui demeure, pour moi, la meilleure du film.

## ERNEST HEMINGWAY

La monteuse du film, Barbara McLean, avait plusieurs fois travaillé avec moi, mais elle éprouva des réticences devant ma façon de monter les retours en arrière. Je ne voulais pas de fondus pour signaler à l'auditoire qu'un retour arrivait ou finissait, juste un passage strict d'une scène à l'autre. Elle me dit que Zanuck n'allait pas aimer cela. Je répondis qu'Ernest

Hemingway avait écrit cette oeuvre de cette façon et que je voulais garder la même démarche. Quand Zanuck vit la copie de travail du film, il pensa que le monteur n'avait pas eu le temps d'inclure les fondus et qu'il allait les rajouter. Il dit à Barbara McLean de ne pas les inclure car il trouvait le film parfait comme cela. Il crut jusqu'à la fin de ses jours que cette idée venait de lui et je ne l'ai jamais contredit là-dessus.

Ernest Hemingway lut la première version du scénario de *The Sun Also Rises* (Le Soleil se lève aussi, 1957), mais la trouva très mauvaise. Je dis à Zanuck qui venait de congédier le premier scénariste que, sans être un spécialiste de Hemingway, je connaissais bien le livre et que j'allais m'assurer que le roman allait animer le scénario. Dès le lendemain matin, j'entrepris une lecture comparative du scénario et du roman, en m'assurant que tout ce qui était dans le scénario venait bien du livre, car on avait oublié plusieurs scènes importantes et ajouté des scènes fantaisistes. Je rencontrai, à Londres, Zanuck et Peter Viertel, l'autre scénariste du film. Viertel n'eut alors qu'à transposer les passages du roman que je voulais inclure dans le scénario. Le travail fini, nous apprîmes que Hemingway retournait de France aux États-Unis en bateau et qu'il allait faire une escale de nuit à Liverpool, avant la traversée de l'Atlantique. Peter et moi, nous nous rendîmes en auto à Liverpool pour lui montrer le scénario. Après avoir dîné dans sa suite, nous restâmes la moitié de la nuit sur le bateau pendant qu'il lisait notre scénario. Hemingway, à la fin, exprima son plaisir à voir que ce scénario se rapprochait davantage de son roman et nous félicita. Enchantés, nous retournâmes à Londres, heureux du travail accompli.

## ERROL FLYNN

Philip Roth a exprimé, dans son article sur le film, paru dans la revue The New Republic, son admiration pour le jeu d'Errol Flynn dans le rôle du dissolu, mais malgré tout sympathique, Mike Campbell. On m'avait dit, avant que je l'emploie, qu'Errol Flynn buvait beaucoup et courait les jupons. Cela n'était qu'une surface, car il s'est révélé un acteur sérieux et travailleur. Il le montra d'ailleurs dans son soliloque vers la fin du film lorsqu'il perd temporairement son amie au bras d'un matador. On voyait très bien comment un homme se sent quand sa petite amie le quitte. Cette scène l'avait hanté depuis le premier jour du tournage. Jouer n'était pas une chose facile pour lui. Il avait tendance à vouloir passer rapidement à travers une scène difficile pour en finir avec le trac. Je lui dis qu'il ne devait pas avoir peur de sa capacité de montrer les émotions nécessaires car, s'il avait bien pensé à son interprétation, tous les éléments devraient s'imbriquer et c'est d'ailleurs ce qui arriva. Nous n'eûmes besoin que d'une prise pour son long discours, comme pour la scène d'Ava, dans la boîte de nuit du film *Les Neiges du Kilimanjaro*. Errol Flynn fut mis en nomination aux Oscars pour ce rôle. Il aurait dû en obtenir un.

Après que la Fox eut introduit le cinémascope, en 1953, je fis le reste de mes films sur écran large, à compter de *King of the Khyber Rifles* (Capitaine King, 1953), en passant par *The Sun Also Rises* jusqu'à, y inclus, *Tender Is the Night* (Tendre est la nuit, 1962), qui est le quatorzième film que je fis en collaboration avec mon chef opérateur favori, Leon Shamroy. À ce moment-là, Zanuck avait quitté la Fox et plus personne ne dirigeait vraiment le studio. David Selznick avait vendu les droits cinématographiques de *Tender Is the Night*, ainsi que les services de son épouse, Jennifer Jones, à la Fox, après avoir tenté, en vain, de produire lui-même le film. Selznick réussit à faire mettre une clause dans l'accord avec le studio selon laquelle il avait un droit de regard sur la façon dont le film serait réalisé. Cette clause m'était inconnue lorsque j'acceptai de tourner le film.

Quand on eut terminé le tournage, je voulus enlever, du montage final, une scène de huit minutes consacrée au voyage de noces. Cela aurait raffermi le film et plus spécialement le travail de Jennifer Jones. Mais Selznick voulait garder la scène qui ne faisait que ralentir le film, étant sous l'impression que plus on voyait son épouse dans le film, mieux c'était. J'aime bien et je respecte énormément Jennifer Jones, mais dans *Tender Is the Night*, cette scène était inutile. Le studio laissa pourtant Selznick avoir le dernier mot.

J'ai fait trois films avec Jennifer Jones. Elle gagna l'Oscar pour le premier, *The Song of Bernadette* (Le Chant de Bernadette, 1943), elle fut mise en nomination pour le second, *Love Is a Many-Splendored Thing* (La Colline de l'adieu, 1955), et elle aurait eu un autre Oscar pour le troisième si on m'avait laissé raffermir le film. J'aurais ainsi amélioré le tout et les recettes en auraient été meilleures.

Toutefois, j'ai plus de bons souvenirs que de regrets comme réalisateur. John Ford m'a dit, un jour, qu'il gagnait simplement sa vie à faire des films lorsque, tout à coup, on décida de considérer le cinéma comme un art. Pour moi, réaliser un film est un travail difficile, mais c'est la chose la plus agréable qu'il m'ait été donné de faire.