

## Hathaway-Preminger

Benoît Patar

Numéro 24, printemps 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21903ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Patar, B. (1985). Hathaway-Preminger. *24 images*, (24), 12-16.

# HOMMAGE

## HATHAWAY

## PREMINGER

Benoît Patar

*Deux grands noms qui disparaissent. Preminger était encore en activité. Hathaway, plus âgé, s'était retiré depuis près de 10 ans. Que retiendra l'histoire de ces deux réalisateurs? Jusqu'à présent, les manuels de cinéma n'ont pas été très tendres pour le second et n'ont guère été plus élogieux pour le premier.*

### LA CARRIÈRE D'UN GÉNIE

En ce qui concerne Hathaway, je renverrai le lecteur au long article que j'ai publié dans ces mêmes colonnes, il y a cinq ans (n° 2). Je n'ai pas changé d'avis depuis: l'œuvre du vieux maître me paraît toujours aussi nécessaire, aussi continue, et tout aussi passionnante. Néanmoins, comme j'ai pu voir et revoir certains films, je voudrais apporter ici quelques précisions supplémentaires. Tout d'abord, il est clair qu'à partir de 1960, le réalisateur de *Peter Ibbetson* s'est senti moins concerné par les sujets qu'on lui proposait, et que, plus souvent qu'à son tour, il a accepté de diriger des productions approximatives. Des films comme *Seven Thieves* (1960), *North to Alaska* (1960), *The Sons of Katie Elder* (1965), *Nevada Smith* (1966), *Five Cards Stud* et *Hang Up* sont des œuvres d'une rare médiocrité, qui confinent, dans le cas des deux premières, à la dégénérescence. Bien sûr, tous les réalisateurs finissent tôt ou tard par faire des compromis: quand on con-

naît les conditions de production et d'existence des metteurs en scène, il n'y a là rien d'étonnant (voir, à ce sujet, l'interview de Denys Arcand, parue dans le dernier numéro). Mais ce qui est surprenant, à cette période de la carrière d'Hathaway, c'est que cela se soit produit si souvent. Faut-il y voir une sorte de lassitude face à l'évolution de l'industrie cinématographique ou un manque d'intérêt face aux scénarios plus analytiques, plus psychologiques, qui commençaient à envahir le marché. Il est difficile d'y répondre. Une chose est sûre: les grands studios fermaient leur porte, et les données techniques tendaient à se modifier. Quoi qu'il en soit, un fait demeure: sur les 12 derniers films d'Hathaway, un seul est un chef-d'œuvre, et deux ou trois autres tout au plus sont intéressants.

*The Last Safari* (1967), reste un film sublime. L'espèce de démythification amère du film d'aventure colonial et du chasseur au grand chapeau qui parcourt les hautes herbes, est une de ces choses

qui réjouissent le cœur et ravissent l'intellect. Tout y inversé, disloqué, sans rien changer apparemment à la beauté des êtres, des objets et des sentiments. Qu'il soit dit une seule fois que l'Afrique est un lieu de rêve et non pas de conquête, et aussitôt le film prend un sens *tout autre*, la saga est recommencée. On n'est pas si loin de *Crépuscule*, ni de ses espérances et de ses hauts plateaux! Que dire de cette écriture d'une simplicité désarmante où les plans s'ajustent au fur et à mesure qu'ils s'évanouissent. Et de ces séquences où passe tout l'art graphique et narratif du maître: la danse démesurée de Gabriella Licudi, la scène du club de chasse où Granger se voit enfin tel que lui-même se juge.

*Circus World* (1964) est un excellent film malgré la minceur du sujet. Rita Hayworth y est fascinante et John Wayne, d'une simplicité exemplaire. Ce long métrage n'a sans doute pas l'envergure des grandes super-productions, mais le milieu du cirque y est défini avec une nostalgie, une



Diane Varsi, Chill Wills et Don Murray dans *From Hell to Texas* d'Henry Hathaway

finesse d'observation et une force narrative qui entraîne l'adhésion.

*True Grit*, qui fut vanté par les critiques américains, n'est certes pas dépourvu de qualités. La mise en scène est solide, le scénario astucieux et original, les acteurs (John Wayne, Kim Darby) remarquablement dirigés. Cependant, on est bien loin des westerns précédents (de *From Hell to Texas*, par exemple). L'univers ici est rabougri. La nostalgie désenchantée et l'humour inconséquent qui inspirent la personnalité principale sont très différents, et témoignent, à l'envers, d'une nouvelle époque et d'une nouvelle manière de vivre. Le temps des grands défis est révolu. Seul reste ce regard sarcastique sur les choses et sur la mort.

### LES ÉVIDENCES DISCUTABLES

Au niveau des certitudes «indubitables» et des films légendaires, quelques rectifications s'imposent. *Niagara* (1953) est bien un film raté dans lequel Marilyn ne joue qu'un rôle épisodique. L'univers clos du film, cette façon de contracter le temps jusqu'à l'absurde, le tempérament négatif des individus qui composent le microcosme dans lequel ils sont circonscrits, sont les indices d'un milieu étouffant et d'une démarche narrative restreinte. De toute évidence, l'auteur ne s'est pas senti à l'aise devant cette schizophrénie ambiante. Quelques trouvailles comme l'assassinat sous les cloches (filmé en plongée verticale), la rencontre de Jean Peters et de Joseph Cotten, sont des moments trop courts pour changer l'allure du film. Quant à

l'érotisme de Marilyn, il tient en quelques secondes: la séquence d'ouverture où elle écarte les jambes sous les draps. Le reste n'est que de la poudre de perlimpimpin.

*Peter Ibbetson* (1935), sur ce plan, ne vaut guère mieux. Il est étrange et significatif que les historiens du cinéma n'aient surtout retenu de la période 35-45 que deux «grands» films: *Peter Ibbetson* (1936) et *Citizen Kane* (1941), c'est-à-dire deux des films les plus grandguignolesques et les plus factices de l'histoire de 7<sup>e</sup> art. Revoir *Ibbetson* est une corvée qui devrait décourager tous les potaches qui se précipitent à la moindre occasion dans les ciné-clubs ou les cinémathèques. Mis à part le premier quart d'heure bien fait, plein de rêves, de



Kim Charney, James Stewart, Caroll Baker, Brian Russel, Debbie Reynolds dans *How the West Was Won* d'Henry Hathaway, John Ford et George Marshall

cachettes mystérieuses et de grands arbres où réplier son cœur, tout le film baigne dans une atmosphère de mysticisme qui ne peut plaire qu'aux amateurs de Fassbinder ou du cinéma kitch. J'ai toujours eu l'impression que ce film n'était pas entièrement de la main d'Hathaway, car rien dans toute son œuvre ne trahit ce goût prononcé pour les effets grandiloquents ou pour la confiance surréaliste.

Bien sûr, il faudrait vérifier d'un peu plus près: un auteur peut très bien s'égarer une seule fois, et ne plus recommencer! J'aurais aimé poser moi-même la question au vieux maître. N'ayant pu, en raison de circonstances indépendantes de ma volonté, répondre à la cordiale invitation qu'il m'avait adressée, je suis contraint d'en rester au seul niveau des hypothèses et de réserver l'examen de cette question à plus tard.

### LES CHEFS-D'ŒUVRES

C'est du côté du film noir qu'il faut aller chercher des confirmations. *Kiss of Death* (1947), *House of 92 Street* (1945), *Dark Corner* (1946), *Call Northside 777* (1948), *Diplomatic Courier* (1952) sont des films qui n'ont pas vieilli d'une ride et qui gardent une efficacité visuelle ahurissante. L'aspect découpé, tranchant, résolument neutre du style donne au récit une force, une détermination qui dilate l'espace. Les personnages, eux-mêmes marqués par l'empreinte du destin qui les requiert, les rive à la continuité de leur recherche, sont d'une densité humaine très forte. Ce fut un grand moment dans l'œuvre d'Hathaway. Mais c'est surtout dans le film d'aventure que le réalisateur de *The Black Rose* s'est illustré. Aujourd'hui, ce genre de film n'est plus guère à la mode: le public est trop conditionné à

l'amertume, au sarcasme voire au sadisme. Il fut une époque — elle n'est pas si lointaine — où ce qui intéressait le spectateur moyen, c'était le conflit ou la confrontation des cœurs, la lutte pour la survie, et les incompatibilités du temps. Quoi qu'il en soit *The Lives of a Bengal Lancer* (1935), *Sundown* (*Crépuscule*) et surtout *China Girl* sont sans doute les plus beaux films de leur auteur. Il y règne une atmosphère d'espérance, d'optimisme, d'humilité, qui permet au génie d'être lui-même et de se manifester. Les héros, dans ces films, ne craignent pas de mourir, de s'effacer, de risquer leur fortune et leur peau, leur sécurité et même leurs rêves, pour atteindre le but vers lequel ils tendent. Un but qui est d'abord la conquête de soi et le service des autres. Dès lors, la manière qui est la forme devient l'expression même et l'indice sûr de l'intention qui est le fond.

## LA RENOMMÉE DU TALENT

La situation est fort différente en ce qui concerne Preminger. Sa réputation était grande, mais le contenu de son œuvre est bien mince. De tous les films qu'il a produits et réalisés, 8 ou 9 tout au plus méritent l'attention.

Il faut tout d'abord parler de *Laura* (1944), qui est à Preminger ce que *Lady from Shanghai* est à Orson Welles: un film magique qui dépasse son auteur et lui assure, presque malgré lui, une notoriété enviable (un peu comme ce fut le cas de *Gilda*, de Charles Vidor). Pour une fois, les critiques et les analystes de tout poil n'ont pas trop mal tapé: *Laura* est un sujet envoûtant. Pourtant, ce n'est pas vraiment un film d'auteur (comme aimaient le penser jadis les *Cahiers du cinéma*), mais le produit d'un studio. En réalité, toute la mise en scène est le résultat d'une intrigue bien construite, et d'un personnage inventé par un scé-

nariste. Même si le nom de Preminger figure au générique à titre de producteur, il est évident que le véritable maître d'œuvre est la TWENTIETH CENTURY FOX et son opérateur Joseph La Shelle. La présence de Dana Andrews, Clifton Webb et Gene Tierney (éblouissante) fut également une des raisons de cette réussite. *Laura* n'est pas un chef-d'œuvre, mais un souvenir nostalgique.

*River of no Return*, qui fit se pâmer tous les érotomanes et les marilynolâtres des années 50, est un mauvais western (et une piètre histoire d'amour) qui ne laisse place aujourd'hui à aucune illusion. La mise en scène y est maladroite, et le tempo, languissant; quant à la belle blonde aux yeux pervenche, elle est d'une fadeur à faire frémir. Qui a bien pu délirer à ce point? À signaler: les insupportables transparences de l'embarquée sur la Rivière!

*Exodus* est avant tout un grand remue-ménage où la mise en scène sert plutôt de support que de moyen de démonstration. En 1960, au moment où les problèmes de l'existence d'Israël se posaient encore avec acuité, il était presque impossible de ne pas tomber dans l'anecdote et le film de propagande. On connaît le sujet: des Juifs affrètent un bateau, qu'ils baptisent *Exodus*, pour se rendre en Palestine et s'y installer. Cela aurait pu être une épopée, une réflexion sur la solidarité des hommes, et sur les antagonismes qu'elle suscite, ce n'est qu'une longue suite de péripéties pas toujours réussies où le rêve n'a pas lieu et dont le souffle lyrique est totalement absent. Revoir *Exodus* 25 ans plus tard est une dure épreuve et une sacrée leçon d'humilité.

Il en va tout autrement pour *Le Cardinal*. Ce film a quelque peu vieilli, c'est sûr. Tout d'abord, il est fort long, et ensuite le schéma narratif manque de

Vera Miles et Van Johnson dans *Twenty Three Paces to Baker Street* (À 23 pas du mystère) d'Henry Hathaway.





Gene Tierney et Dane Andrews and *Where the Sidewalk Ends* (Marc Dixon, détective), d'Otto Preminger

cohérence, mais, dans l'ensemble, la mise en scène reste superbe. Les personnages, bien typés, les cadrages, très soignés (grâce à l'extraordinaire talent de Léon Shamroy), le rythme des séquences, bien mené, font de ce film un spectacle digne de la grande tradition du cinéma hollywoodien. Car ici encore, n'en déplaise à certains, on est bien dans un film américain avec toutes ses hantises, ses habitudes, ses procédés. Le style «viennois» de l'auteur s'est quelque peu évaporé face aux exigences du spectacle et du milieu. Il est significatif à cet égard que toutes les scènes qui se déroulent à Vienne soient du pur cinéma Columbia: grands mouvements d'appareil (mouvements de grue en particulier), recadrages latéraux, champ de vision très détaillés, éclairages contrastés, etc. Ce qui n'empêche pas cette superproduction d'être du Preminger tout craché. Le remarquable prologue, par exemple,

conçu par Saul Bass, est avant tout une construction premingerienne qui correspond parfaitement à la démarche habituelle du réalisateur; la scène du *Jubilate*, lors de l'affrontement entre les jeunes catholiques et les jeunes nazies porte la marque de fabrique du réalisateur de *Forever Amber*; la séquence de l'archevêché où Tom Tryon retrouve Romy Schneider venue se réfugier est dans le plus pur style de *Royal Scandal* ou même d'*Angel Face* (dans le choix des angulaires, notamment). On est ici en face d'une symbiose comme il s'en est produit plus d'une fois dans la grande tradition U.S: Lang, Wilder, Lubitsch, pour n'en citer que quelques-uns.

Trop souvent, on passe sous silence quelques films qui sont parmi les meilleurs du vieil Otto. Ainsi, *Fallen Angel*, dont les qualités graphiques (peut-être dues à J. La Shelle) sont

autrement manifestes que dans certains films plus célèbres (y compris *Laura*). Tous les moyens utilisés ici: cadrages serrés, décor en perspective profonde, éclairages très contrastés, jeu sévère des comédiens, contribuent à faire de cette œuvre un drame très intérieur, un *film noir* dans toute l'acceptation du terme. *Angel Face*, *Whirlpool* et *Where The Sidewalk Ends* sont du même type. Ne leur manque en fait qu'un peu de lyrisme et ce souffle qui est le propre du génie.