

George Stevens

Numéro 23, décembre 1960

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52100ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)


1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1960). George Stevens. *Séquences*, (23), 15–18.

PLONGÉE DANS LE CINÉMA



"What we did with motion pictures was to set up examples of life in play form for the audience to examine. These pictures became terribly important to people who use them to fulfil their own lack of experience, or to smooth and soften the disappointments of their own experience.

George Stevens

GEORGE STEVENS

La critique américaine place parmi les meilleurs réalisateurs d'Hollywood, à côté des noms de Ford, Huston, Wyler, celui de Stevens. Depuis *A Place in the Sun*, l'Amérique a reconnu en lui à la fois un esthéticien et le porte-parole d'une civilisation. Son oeuvre, au début très dense et touffue, ne compte plus, depuis la fin de la guerre, que quelques films très distancés les uns des autres ; un souci de perfection et le désir d'oeuvres plus élaborées ont envahi Stevens.

1. L'homme et l'oeuvre

Un homme solide, bien pris, le visage fortement bronzé et ridé, Stevens impose d'abord sa stature de bon vivant et nous ne pouvons l'imaginer autre que celui qu'il est présentement.

Né à Oakland, en Californie, en 1905, il commence sa carrière artistique au théâtre et passe son enfance et son adolescence à parcourir son état natal. Quand son père se rend à Los Angeles, en 1921, pour travailler dans le cinéma, George veut tenter sa chance comme figurant mais trouve un autre emploi. Il est d'abord assistant cameraman, puis second cameraman et finalement premier cameraman pour des courts métrages comiques avec Laurel et Hardy (dont on que l'on retrouve dans *The Golden Age of Comedy*).

En 1933, il tourne *The Cohens and Kellys in Trouble*, son premier long métrage. En 1935, il réalise quatre films dont *Alice Adams* qui l'impose dans le monde de la production et celui de la critique. Jusqu'à *Gunga Din*, premier gros succès commercial de Stevens, la qualité de ses films reste moyenne, même si elle est marquée par un style assez personnel.

Pendant la guerre, Stevens est lieutenant-colonel

au Service d'Information Militaire américain. Il dirige, en Afrique, une unité spéciale de cinéastes avec laquelle, un peu plus tard, il couvre le débarquement en Normandie et, éventuellement, la libération de Paris. Cette période semble être à l'origine d'une évolution chez Stevens, qui ne désire plus, par la suite, réaliser que des films qui puissent "dire quelque chose sur la condition humaine".

Quatre ans après la fin de la guerre, lorsqu'il décide de tourner *A Place in the Sun* adapté du roman de Theodore Dreiser : *An American Tragedy*, Stevens recherche trois choses : la perfection de la qualité technique, une grande beauté visuelle et des histoires avec une valeur morale. Avec *A Place in the Sun*, il gagne six Oscars, une renommée mondiale et une liberté complète pour les films qu'il réalisera par la suite.

En 1951, les réalisateurs américains, plus ou moins idéologiques, cachent leurs ambitions non-conformistes sous un couvert banal en apparence. C'est l'époque du western intelligent, qui renouvelle le genre par quelque apport psychologique, sociologique ou esthétique : tels *High Noon*, *Vaquero* et *Shane*, de Stevens, qui récolte, pour la seconde fois, plusieurs prix et Oscars. *Shane* ne marque pas un pas



George Stevens durant le tournage de *Giant*

en avant par rapport à *A Place in the Sun* mais une réussite dans un domaine tout à fait différent.

Le grandiose que l'on avait pressenti dans *A Place in the Sun*, *Shane* et même *Something to Live For*, aboutit à une gigantesque création, *Giant* (1956). *Giant* dépasse largement la source qui l'a inspiré. Conçu comme une épopée mais trop souvent en marge de cette conception, *Giant* mérite toutefois l'admiration et le respect.

Quelque temps après la fin de la guerre, Stevens avait déclaré : "Les voix qui dominèrent l'Europe pendant des années furent celles de Hitler et de Goebbels ; aujourd'hui, c'est celle d'Anne qui persiste". En 1958, commence le tournage de *The Diary of Anne Frank*. Après la comédie musicale, le drame classique, le western, l'épopée, Stevens s'en-

gage sur les sentiers de la psychologie pure. Mais d'un livre brûlant, sensible et tendre, il ne réussit pas une adaptation adéquate, même si elle reste très valable. Depuis, Stevens s'est lancé dans un projet encore plus ambitieux ; il se propose de porter à l'écran la vie du Christ, d'après le livre de Fulton Oursler, *The Greatest Story ever Told*. Comme d'habitude, il entoure d'une multitude de soins la préparation de ce film, à laquelle il a déjà consacré un an et demi de recherches et qu'il considère comme la grande oeuvre de sa vie.

2. Ses méthodes de tournage.

a) Esprit de liberté

Stevens tourne *Gunga Din* dans les montagnes de Californie. Pour avoir une meilleure vue de la scène qu'il dirige, il se hisse sur une haute plate-forme. Il aperçoit tout à coup une caravane de Cadillac noires — une délégation des productions R.K.O. venue se rendre compte si tout allait bien — qui s'avance au loin. Sans dire mot, il descend de son perchoir, saute dans son auto et file. Personne ne le vit de toute la fin de semaine et le tournage du film fut totalement interrompu.

Si les producteurs de Stevens lui font confiance, il entend qu'ils lui fassent confiance jusqu'au bout. Il repousse toute ingérence et se veut responsable à la fois des qualités et des défauts de ses films. Ce besoin de liberté lui est d'autant plus nécessaire que, très souvent, au cours du tournage, il aime à reviser des séquences entières, à mettre au point ou à refaire certains dialogues, certaines scènes. D'ailleurs depuis *A Place in the Sun*, Stevens est à la fois producteur et réalisateur de ses films.

b) La direction des acteurs

Stevens ne cherche pas à tyranniser les interprètes de ses films. Avant tout, il insiste pour leur faire vivre le film qu'ils jouent et il s'évertue à leur rendre plus favorable, dans ce sens, l'atmosphère dans laquelle se déroule le film : "to put the actors into the mood". La technique habituelle pour filmer des bombardements — on fait subir des vibrations à la caméra — ne permet pas aux acteurs de sentir vraiment ce qu'est un vrai bombardement ; pour rendre plus réelles de telles scènes, dans *The Diary of Anne Frank*, Stevens, sous la maison reconstruite d'après le modèle original, fait placer des ressorts de locomoti-

ve que l'on agite au moment voulu. Ainsi, la sensation elle-même est créée et on l'amplifie davantage en faisant hurler quatre ou cinq haut-parleurs, qui transmettent le bruit que font les bombes en tombant et en éclatant. D'une certaine façon, c'est donc le drame lui-même et son ambiance qui suscitent le jeu des acteurs.

c) *Tournage et montage*

Stevens préfère tourner en continuité, de façon à ce que les interprètes suivent le déroulement normal de l'histoire. Il prend chaque scène sous une multitude d'angles, décidant, à mesure que le tournage avance, de ce qu'il veut mettre en relief. Au moment du montage, il y a trois fois plus de pellicule que nécessaire. C'est alors que Stevens passe des mois et des mois à visionner et réviser tout ce qui a été tourné, jusqu'à ce qu'il obtienne l'effet désiré. De cette façon, il mit deux ans à faire *Shane* et trois à faire *Giant*.

Il n'y a pas qu'au montage que Stevens se montre aussi scrupuleux. Il prépare ses films longtemps à l'avance, attachant une extrême importance aux moindres détails. Avant de reproduire en studio la maison où s'était réfugiée la famille des Frank pendant la guerre, un an auparavant, il fait filmer les lieux ainsi que les environs de la maison.

d) *Publicité et revenus*

Il y a plus, chez Stevens, que le souci de faire un bon film ; le tournage aussitôt commencé, il voit à ce qu'une équipe spéciale se charge de la propagande. Le public doit être tenu au courant du travail qu'il fait ; il doit se faire à l'idée du film en préparation, déjà l'accepter.

Les touches supplémentaires de toutes sortes que Stevens apporte à ses films, ne sont pas sans occasionner des frais exorbitants de production. *Giant* a coûté \$5,100,000. ; toutefois, jusqu'à date, il a rapporté \$19,000,000. Ce succès est le résultat d'un art habile à manier à la fois la propagande et la liberté d'expression, le bon goût et le désir de faire des films qui puissent plaire à la majorité.

3. Le style de Stevens

Une structure balancée, délibérément graduée, et que nous retrouvons dans les quatre principaux films de Stevens (*A Place in the Sun*, *Shane*, *Giant*, *Diary*

of Anne Frank), nous donne la clef de son style personnel. Tenant compte du principe d'unité, le réalisateur accentue les moments les plus dramatiques en leur subordonnant les scènes qui font avancer l'action. Une série d'expédients techniques s'emploient à développer une tension d'accumulation plutôt par suggestion et insinuation que par une exposition rigoureuse des faits. Les ombres jouent sur le visage des principaux interprètes tandis que la photographie, se servant de la profondeur de champ, reporte l'action à une distance objective ; un usage minimum d'éléments expressionnistes fait disparaître une trop grande emphase aux moments cruciaux. Les jeux d'ombres connotent une grande variété de ces images expressionnistes : l'énigmatique et mystérieux caractère de Jett Rink, dans *Giant*, et la distance entre les attitudes conservatrice et libérale de Benedict et de sa femme ; dans *A Place in the Sun*, le destin imminent qui couvre de son ombre les vies de Roberta et Clyde, la distance sociale entre Roberta et Sondra, et l'atmosphère sensuelle, presque irréelle, de la scène de séduction ; l'angoisse et le danger dans *The Diary of Anne Frank*. L'éclairage des films de Stevens joue donc un rôle aussi important que la mise en scène et que l'enchaînement rigide des séquences, caractérisé par l'emploi habituel de longs fondus enchaînés.

Stevens est sans doute un homme de goût, qui a beaucoup de métier. Il témoigne, dans l'élaboration de ses films, d'une attention, d'une précision qui confèrent à l'oeuvre, au départ, une certaine rigueur. Il est impossible de faire à ses films des reproches de détails ; tout semble parfait, mais cette perfection a quelque chose d'académique, de mécanique, et on peut attaquer Stevens sur les principes de son esthétique, sans pour cela nier la valeur de ses films, due en partie à son opiniâtreté et à sa conscience professionnelle. Comme quelques grands metteurs en scène américains ou européens, il recherche avant tout le plan le plus efficace, tient à justifier l'emploi de tel gros plan et la gamme des acrobaties techniques. Mais, c'est là son infériorité, il ne parvient pas toujours à donner un pouvoir émotionnel, attractif à ses oeuvres. Sa mise en scène est souvent froide et extérieure.

Parti à la recherche du film idéal, décidé à y parvenir, Stevens a choisi le chemin de la perfection, de la morale et de la beauté. Sa ténacité, empreinte d'un peu de naïveté bien américaine, nous interdit de la juger froidement, de refuser ou d'accepter d'emblée l'ensemble de son oeuvre. L'absence de tout narcissisme chez Stevens est à la source de cette re-

cherche de la réalité pour elle-même et pour le spectateur. Son oeuvre a le sens de l'honnêteté et de la pudeur, malgré l'apparente arrogance de films tel que *Giant*.

Stevens croit aux valeurs saines et universelles,

il croit au cinéma américain, il croit à presque tout ; c'est déjà beaucoup de croire à tout quand on prend les mesures qui s'imposent, quand on a du talent, de l'argent et une bonne santé ; Stevens possède tout cela.

FILMOGRAPHIE

1933 — The Cohens and Kellys in Trouble

1934 — Bachelors Bait

1934 — Kentucky Kernels

1935 — Laddie

1935 — The Nitwits

1935 — Alice Adams

1936 — Annie Oakley (*La Gloire du Cirque*)

1936 — Swing Time (*Sur les Ailes de la Danse*)

1937 — Quality Street

1937 — A Damsel in Distress (*Demoiselle en détresse*)

1938 — Vivacious Lady (*Mariage incognito*)

1959 — The Diary of Anne Frank (*Le Journal d'Anne Frank*)

1939 — Gunga Din

1940 — Vigil in the Night

1941 — Penny Serenade (*La Chanson du Passé*)

1942 — Woman of the Year (*La Femme de l'Année*)

1942 — The Talk of the Town (*La Justice des Hommes*)

1943 — The More the Merrier (*Plus on est de Fous...*)

1947 — I Remember Mama (*Tendresse*)

1949 — A place in the Sun (*Une Place au Soleil*)

1950 — Something to Live for (*L'Ivresse et l'Amour*)

1951 — Shane (*L'Homme des Vallées Perdues*)

1956 — Giant (*Géant*)

