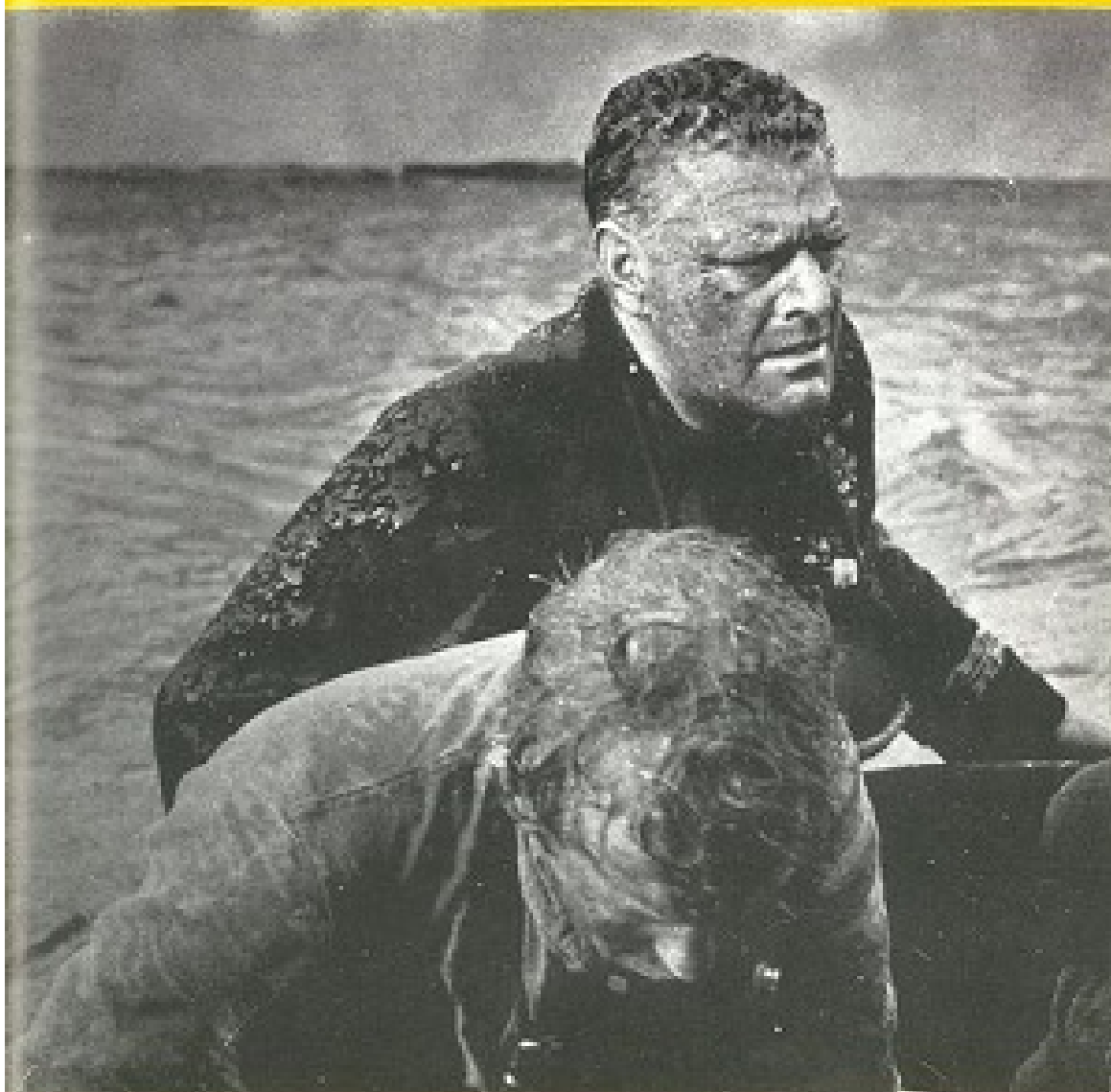


CAHIERS DU CINÉMA



N° 23 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • MAI 1953

Revue du cinéma et du télécinéma n° 23, mai 1953.

Génie de Howard Hawks

L'évidence est la marque du génie de Hawks ; *Monkey Business* est un film génial et s'impose à l'esprit par l'évidence. Certains cependant s'y refusent, refusent encore de se satisfaire d'affirmations. La méconnaissance n'a peut-être point d'autres causes. ↵

Films dramatiques et comédies se partagent également son oeuvre : ambivalence remarquable ; mais plus remarquable encore la fréquente fusion des deux éléments qui semblent s'affirmer au lieu de se nuire, et s'aiguisent réciproquement. La comédie n'est jamais absente des intrigues les plus dramatiques ; loin de compromettre le sentiment tragique, elle le garde du confort de la fatalité en le maintenant dans un équilibre périlleux, une provocante incertitude qui en accroissent les pouvoirs. Ses bégaiements ne peuvent préserver de la mort le secrétaire de *Scarface* ; le sourire que suscite presque tout au long *The Big Sleep* est inséparable du pressentiment du péril ; le paroxysme final de *Red River* où le spectateur ne peut plus retenir la déroute de ses sentiments et s'interroge pour qui prendre parti et s'il doit rire où s'effrayer, résume un frémissement panique de tous les nerfs, une griserie de vertige sur la corde raide où le pied chancelle sans glisser encore, aussi insupportable que les dénouements de certains rêves. ↵

Et si la Comédie donne au tragique son efficacité, elle ne peut d'avantage se dispenser, non peut-être du tragique – ne compromettons pas par excès les meilleurs raisonnements, mais d'un sentiment sévère de l'existence où nulle action ne peut se délier de la trame des responsabilités. Et quelle vision pourrait être plus amère que ce qui nous est ici proposé ? J'avoue donc n'avoir pu m'associer aux rires d'une salle comblée, figé par les péripéties calculées d'une fable qui s'applique à conter, avec une logique allègre, une verve méchante, les étapes fatales de l'abêtissement d'intelligences supérieures.

Ce n'est point le hasard qui nous fait retrouver un cercle de savants semblable – ceux de *Ball of Fire* et de *The Thing*. Mais il ne s'agit point tant de soumettre le monde – la vision glaciale et désenchantée du scientifique, que de retracer les accidents d'une même comédie de l'intelligence. Hawks ne se soucie ni de satire ni de psychologie ; les sociétés n'importent pas plus – son propos que les sentiments ; aussi indifférent à Capra qu'à McCarey, seule le préoccupe l'aventure intellectuelle : qu'il affronte l'ancien et le nouveau, la somme des connaissances du passé et une des formes dégradées de la modernité (*Ball of Fire*, *A Song is born*) où l'homme et la bête (*Bringing up Baby*), il s'attache au même récit de l'intrusion de l'inhumain où d'un avatar plus fruste de l'humanité, dans une société hautement civilisée. *The Thing* enfin met bas le masque : aux confins de l'univers, quelques hommes de science sont aux prises avec une créature pis qu'inhumaine, d'un autre monde ; et leurs efforts tentent d'abord de la faire entrer dans les cadres logiques du savoir humain. ↵

Mais l'ennemi s'est maintenant glissé en l'homme même : le subtil poison de jouvence, la tentation de la jeunesse dont nous savons depuis longtemps qu'elle n'est pas la ruse la plus subtile du malin – tantôt singe et tantôt basset – lorsqu'une rare intelligence le tient en échec. Et la plus néfaste des illusions, contre laquelle Hawks s'acharne avec un peu de cruauté : l'adolescence, l'enfance sont états barbares dont nous sauve l'éducation ; l'enfant se distingue mal du sauvage qu'il imite en ses jeux : dès que bue la précieuse liqueur, le plus digne vieillard s'absorbe dans l'imitation d'une guenon. On reconnaît ici une conception classique de l'homme, qui ne saurait être grand que par acquis et par maturité ; terme de son progrès, sa vieillesse le juge.

Mais pire que l'infantilisme, l'abêtissement, la déchéance – la fascination qu'ils exercent sur l'intelligence même, le film est l'histoire de cette fascination, mais la propose en même temps au spectateur comme la preuve de son pouvoir. Ainsi la critique se soumet-elle d'abord au regard qu'elle propose. Les singes, les Indiens, les poissons ne sont plus que les apparences d'une même obsession de l'élémentaire, où se confondent les rythmes sauvages, la douce sottise de Marilyn Monroe, monstre femelle que les ruses de costumiers contraignent à la difformité, où les élans d'ancienne bacchante de Ginger Rogers, dont le visage marqué se crispe dans l'adolescence. L'euphorie machinale des actions confère à la laideur où à l'infâme un lyrisme, une densité expressive qui les haussent à l'abstraction ; la fascination s'en empare, joint la beauté au souvenir des métamorphoses ; et l'on peut nommer expressionniste l'art avec lequel Cary Grant déforme les gestes jusqu'au signe ; à l'instant où celui-ci se maquille en indien, comment refuser la mémoire du célèbre plan de *The Blue Angel* où Jannings contemple dans le miroir son visage avili. Ce n'est point jeu que rapprocher ces récits de déchéances parallèles : souvenons-nous comment les thèmes de la perdition et de la malédiction imposaient jadis au Cinéma allemand la même progression rigoureuse de l'aimable à l'odieux. ↵

Du gros plan de la guenon jusqu'au moment où glisse avec naturel la brassière du "petit d'homme", l'esprit est sollicité par un constant vertige de l'impudeur ; et qu'est-ce que le vertige, sinon tout à la fois crainte, condamnation – et fascination. L'attirance des instincts, l'abandon aux puissances terrestres et primitives, le mal, la laideur, la sottise, tous les masques du démon sont, dans ces comédies où l'âme même est tentée par la bête, joints à l'extrême logique ; la pointe la plus aiguë de l'intelligence s'y retourne contre elle-même. *Come and get it* prend simplement pour sujet l'impossibilité du sommeil jusqu'à l'abrutissement et les pires compromissions. ↵

Mieux que nul autre, Hawks sait que l'art est d'abord d'aller jusqu'au bout, et même de l'infime, puisque tel est le domaine de la comédie ; jamais il ne redoute les péripéties les plus douteuses, dès qu'il les a laissées pressentir, moins préoccupé de décevoir la bassesse d'esprit du spectateur que de la combler en la dépassant. Tel est le génie de Molière, dont la frénésie logique suscite moins souvent le rire qu'elle ne le glace dans la gorge ; tel celui de Murnau, dont l'admirable *Tartuffe*, la scène célèbre de Dame Marthe, plusieurs séquences du *Dernier des Hommes* offrent encore les modèles d'un cinéma moliéresque. ↵

Il y a chez Hawks, cinéaste de l'intelligence et de la rigueur, mais ensemble des forces obscures et des fascinations, un génie germanique qu'attirent les délires méthodiques où s'engendrent infiniment les conséquences, où la continuité joue le rôle de la fatalité ; les héros le retiennent moins par leurs sentiments que par leurs gestes, qu'il poursuit d'une attention passionnée ; il filme des actions, en spéculant sur le pouvoir de leurs seuls apparences ; que nous importent les pensées de John Wayne marchant vers Montgomery Clift, celles de Bogart pendant un passage à tabac, nous n'avons d'attention que pour la précision de chacun des pas – et le rythme net de la démarche, de chacun des coups, et l'affaïssement progressif du corps meurtri. ↵

Mais Hawks résume en même temps les plus hautes vertus du cinéma américain, le seul qui sache nous proposer une Morale, dont voici la parfaite incarnation ; admirable synthèse qui contient peut-être le secret de son génie. La fascination qu'il impose n'est point celle de l'idée, mais de l'efficacité ; l'acte nous retient moins par sa beauté que par son action même à l'intérieur de son univers. ↵

Cet art s'impose une honnêteté fondamentale dont témoigne l'emploi du temps et de l'échappée ; nul flashback, nulle ellipse, la continuité est sa règle ; nul personnage ne se déplace que nous ne le suivions, nulle surprise que le héros ne partage avec nous. La place et l'enchaînement de chaque geste ont force de loi, mais de loi biologique qui trouve sa preuve la plus décisive dans la vie de la créature ; chacun des plans possède la beauté efficace d'une nuque où d'une cheville ; leur succession, lisse et rigoureuse, retrouve le rythme des pulsations du sang ; le film entier, corps glorieux, est animé d'une respiration souple et profonde. ↵

L'obsession de la continuité ordonne le génie de Hawks ; elle lui dicte le sens de la monotonie et l'associe souvent à l'idée de parcours et d'itinéraire (*Air Force, Red River*) ; car voilà un univers homogène où tout est lié, et le sentiment de l'espace à celui du temps ; ainsi dans certains films ou la comédie à plus de part (*To Have and Have Not, The Big Sleep*) les personnages sont-ils circonscrits entre trois décors ou ils tournent vainement. On devine la gravité de chaque déplacement d'un homme que nous ne pouvons abandonner. Que l'on évoque *Scarface* dont le règne se concentre des villes qu'il dominait à la chambre où il est traqué, les savants que la crainte de la Chose enferrme dans leur baraque ; que l'on se souvienne comment les aviateurs cernés au camp par le brouillard s'échappaient parfois vers de hauts plateaux (*Only Angels Have Wings*) comme Bogart vers la mer, hors de l'hôtel où il rôde inutile de la cave à sa chambre (*To Have And Have Not*) ; que l'on retrouve l'écho burlesque de ces thèmes dans *Ball Of Fire*, où le grammairien s'évade de l'univers clos des bibliothèques vers le péril de la cité, dans *Monkey Business*, où des fugues traduisent les accès de jeunesse (comme *Come And Get It* reprenait dans un autre registre les motifs de l'itinéraire) – toujours l'espace exprime le drame ; les variations du décor modèlent la continuité du temps. Les pas du héros tracent les figures de son destin. ↵

La monotonie n'est qu'un masque ; de lentes et profondes maturations se dissimulent, un progrès obstiné, des conquêtes faites pied à pied sur le sol et sur soi tout ensemble, jusqu'à un paroxysme. Voici la lassitude considérée comme ressort dramatique ; l'exaspération d'hommes qui se sont contenus durant deux heures, ont patiemment condensés sous nos regards la colère, la haine où l'amour et s'en délivrent brusquement, tels des piles lentement saturées dont l'éclair doit enfin jaillir ; le sang-froid exaspère la chaleur de leur sang ; le calme auquel ils s'appliquent nous contraignent à pressentir leur émoi, à partager le tremblement secret de leurs nerfs et de leur âme, jusqu'à ce que la coupe déborde ; un film de Hawks n'est souvent que l'attente anxieuse de la goutte d'eau. ↵

Les comédies donnent à cette monotonie un autre visage : la répétition y remplace le progrès, comme la rhétorique de Raymond Roussel se substitue à celle de Péguy ; les mêmes faits, repris sans cesse, aggravés avec un acharnement maniaque, une patience d'obsédé, tourbillonnent sans pouvoir, comme aspirés par quelque maelström dérisoire. ↵

Quel autre génie, mieux épris de la continuité, saurait plus passionnément s'attacher aux conséquences des actes, aux relations qui les unissent ; leurs influences, leurs répulsions, leurs attirances suscitent un univers continu et cohérent, univers Newtonien où s'imposent la Loi de la gravitation universelle et le sentiment profond de la gravité de l'existence. Les gestes de l'homme sont comptés et mesurés par un maître que préoccupent leur responsabilité. ↵

Le temps de ces films est temps de l'intelligence, et qui recherche l'efficacité artisanale, directement appliquée au monde sensible, et qui recherche l'efficacité suivant l'optique précise d'un métier où de telle forme de l'activité humaine aux prises avec l'univers, soucieuse de conquêtes ; Marlowe exerce un métier comme le savant et l'aviateur ; et quand Bogart loue son canot, il ne regarde guère la mer, moins préoccupé de la beauté des lames que de ses passagers ; toute rivière est faite pour être passée, tout troupeau pour prospérer et être vendu au plus haut prix. Même séduisantes, même aimées, les femmes doivent aider à l'enquête. ↵

On ne peut évoquer *To Have And Have Not* sans revoir aussitôt la lutte avec le poisson qui ouvre le film. La conquête de l'univers ne va point sans conflits, et tel est le milieu naturel des héros de Hawks : combats à bras le corps, luttés chaleureuses, quelle étreinte plus étroite souhaiter avec un autre être ? Ainsi s'aiment-ils même dans une perpétuelle opposition, un duel acharné dont l'incessant péril les grise de l'évidence de leur sang (*The Big Sleep, Red River*). De la lutte naît l'estime : l'admirable mot où sont contenues à la fois la connaissance, l'appréciation et la sympathie ; l'adversaire devient partenaire. Mais quel dégoût s'il faut combattre un ennemi qui la refuse ; Marlowe, saisi d'une soudaine âpreté, précipite les événements et se presse d'en finir. ↵

La maturité sied – ces hommes réfléchis, héros d'un univers adulte, souvent presque exclusivement viril, dont le tragique est le récit des rapports intérieurs, mais le comique, l'intrusion et la confrontation d'éléments étrangers, où la substitution de Mécanismes au libre arbitre, à la décision volontaire ou l'homme s'exprime et s'affirme en son acte comme en une création. ↵

Je ne voudrais sembler louer ici un génie étranger à son temps : mais l'évidence de ses liens avec notre siècle me dispense de tout retard, et j'aimerais davantage faire entrevoir comment, s'il s'attache parfois à la peinture du dérisoire où de l'absurde, Hawks s'applique d'abord – rendre un sens et le goût de vivre à ces fantômes et les douer d'une insolite grandeur, de quelque noblesse longtemps secrète ; comment il donne – la sensibilité moderne une conscience classique. *Red River, Only Angels Have Wings* ne réclament d'autre parenté que celle de Corneille ; l'ambiguïté, la complexité sont les privilèges des plus nobles sentiments, que d'aucuns croient encore monotones, alors que sont vite épuisés les instincts, les barbaries, les mobiles des âmes basses ; pourquoi les romans modernes sont

ennuyeux. ↵

Comment pourrais-je enfin m'empêcher d'évoquer ces introductions admirables où le héros s'installe dans sa durée avec une fluide plénitude. Nul préliminaire, nul artifice d'exposition ; une porte s'ouvre le voilà dès le premier plan, la conversation s'engage et nous familiarise paisiblement avec son rythme personnel ; dès cet instant où nous l'avons surpris, comment le pourrions-nous quitter, compagnons de son voyage, tout au long de son déroulement, aussi sur et régulier que celui de la pellicule dans le projecteur. Temps d'une marche aussi souple et constante que celle des montagnards qui partent du pas mesuré qu'ils conserveront dans les sentiers les plus rudes, au terme des plus longues étapes. ↵

Ainsi sommes-nous assurés dès les premières pulsations que ceux-ci non plus n'abandonneront pas, mais tiendront à l'excès toutes leurs promesses ; ils ne sont point de la race des lâches ni des indécis ; rien ne peut en effet s'opposer à l'admirable obstination, à l'entêtement des héros de Hawks ; une fois en route, ils iront jusqu'au bout d'eux-mêmes et de ce qu'ils se sont promis, qu'importe les conséquences, par une forme extrême de la logique ; il faut terminer ce qui est entrepris ; que leur chaut d'avoir été souvent entraîné d'abord contre leurs désirs : en poursuivant, en achevant, ils prouveront leur liberté et l'honneur d'être homme. La logique n'est point pour eux quelque froide faculté intellectuelle, mais la cohérence du corps, l'accord et la continuité de ses actes, la fidélité à soi-même. La puissance de la volonté assure l'unité de l'esprit et de l'homme, noués sur ce qui les justifie et leur donne le sens le plus haut. ↵

S'il est vrai que la fascination naît des extrêmes et de tout ce qui ose l'excès, lorsque la démesure se nomme aussi grandeur, — on suppose qu'elle ne dédaigne point ces forces en marche, qui joignent — la précision intellectuelle des puissances abstraites les prestiges élémentaires des grands élans terrestres, aux équations les orages, et sont affirmations vivantes — tout film de Hawks n'offre d'abord — la beauté que cette affirmation tranquille et sûre, sans retour ni remords. Il prouve le mouvement en marchant, l'existence en respirant. Ce qui est, est.

Jacques Rivette, *Revue du Cinéma* n°23, mai 1953.