

ARTHUR MILLER A HOLLYWOOD

THE HOOK, THE MISFITS

Si le nom d'Arthur Miller figure au générique d'une douzaine de films, il n'a véritablement écrit pour le cinéma que trois scénarios originaux en quarante-cinq ans, et deux seulement de ces scénarios ont effectivement été portés à l'écran. Le premier en effet, celui de *The Hook* dont il va être longuement question aujourd'hui, demeurera inachevé, même si l'on peut considérer qu'il est à l'origine de deux oeuvres majeures pour le théâtre et le cinéma. Quant aux créations originales d'Arthur Miller portées à l'écran, elles se limitent à deux titres séparés par presque trente ans : *The Misfits*, filmé par John Huston en 1960, et *Everybody Wins*, réalisé par Karel Reisz en 1989. Nombreuses sont, durant cette période, les adaptations cinématographiques de pièces de Miller, mais elles se feront toutes hors de lui, à l'exception de la dernière : *Death of a Salesman* de Volker Schlöndorff, pour laquelle Miller se fait en 1985 non seulement adaptateur mais aussi producteur. C'est des deux premiers scénarios de Miller pour le cinéma, ceux de *The Hook* et de *The Misfits* que nous allons parler maintenant, moins du point de vue de l'exégète Millérien que je ne suis pas que de celui de l'historien de cinéma.

Lorsqu'il arrive une première fois à Hollywood en 1943, frais émoulu de son expérience d'un an dans l'arsenal de Brooklyn, Miller est encore un inconnu qui n'arrive pas à faire produire professionnellement ses pièces et ne connaîtra véritablement le succès que quatre ans plus tard avec *All My Sons*. Venant à Hollywood, il ne fait que suivre la voie tracée par des dizaines d'écrivains majeurs qui, depuis le début des années trente et l'avènement du parlant, ont pris avant lui le chemin de la côte Ouest pour y trouver, parallèlement à la poursuite de leur oeuvre propre, une sécurité financière bienvenue dans un confort douillet, et la chance de rencontrer enfin un public de masse que n'avaient su toucher encore William Faulkner, Nathanael West, Francis Scott Fitzgerald ou James Cain, pour ne citer que quelques noms. Michel Ciment parle à leur sujet de "pacte faustien où l'artiste perdrait son âme en échange du bien-être matériel" (1) et c'est bien l'impression qui ressort des oeuvres que leur ont inspirées cette expérience hollywoodienne, qu'il s'agisse de *The Last Tycoon* et *Crazy Sundays* de Fitzgerald, de *The Day of the Locust* de West, ou, plus tard, de *The Big Knife* de Clifford Odets, *The Goddess* de Paddy Chayefsky ou *What Makes Sammy Run ?* de Budd Schulberg.

C'est que les écrivains sont considérés par les studios comme de simples employés, grassement payés certes, mais qu'on engage pour leur savoir-faire et non pour leur permettre de développer leur expression personnelle. Le plus souvent même, s'ils ont la chance de vendre les droits d'une pièce ou d'un roman à un studio, celui-ci ne souhaite pas leur en confier l'adaptation cinématographique et préfère appeler à la rescousse un autre scénariste, un autre écrivain parfois, pour mieux diluer l'originalité de l'oeuvre et obtenir le produit standardisé qu'il espère. C'est ainsi que Horace McCoy, qui a publié *They Shoot Horses, Don't They ?* en 1935, collabore à une quarantaine de scénarios entre 1933 et sa mort en 1955, mais pas à l'adaptation du seul de ses romans porté à l'écran de son vivant (*Kiss Tomorrow Goodbye*), que Francis Scott Fitzgerald écrit l'adaptation cinématographique de *Three Comrades* d'Erich Maria Remarque qui se trouve lui-même alors à Hollywood, mais n'arrive pas

à placer un scénario original, ou que William Faulkner adapte Ernest Hemingway (*To Have and Have not*) et Raymond Chandler (*The Big Sleep*) qui lui-même adapte Patricia Highsmith (*Strangers on a Train*) et James Cain (*Double Indemnity*), mais ne travaille que sur une seule (*The Blue Dahlia*) des nombreuses versions de ses propres romans.

Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, qu'Arthur Miller n'ait pas tiré grande satisfaction de son expérience d'adaptation pour l'écran de *Here is your War*, un recueil de chroniques du front signé du journaliste Ernie Pyle. En dépit de son coquet salaire de 750 dollars par semaine, inespéré pour un auteur encore confidentiel, il renonce à poursuivre le travail lorsqu'un autre écrivain est désigné pour collaborer avec lui, et c'est signé d'encore trois autres noms - mais sans mention de sa contribution - que le film sortira en 1945, sous le titre *The Story of G.I. Joe*. Miller pourtant publiera en 1944 *Situation Normal...*, une vision de la vie militaire fondée sur la recherche effectuée pour ce film de pure commande qu'il n'avait pu s'approprier.

Dégoûté de cette expérience, Miller est donc revenu à ses ambitions théâtrales et c'est avec la première triomphale, le 29 janvier 1947, de *All My Sons*, mis en scène pour Broadway par Elia Kazan qu'il va connaître la consécration. Il a découvert Elia Kazan, son aîné de six ans seulement, en 1937, lorsque celui-ci interprétait *Golden Boy* de Clifford Odets pour le fameux Group Theatre, une troupe de théâtre new yorkaise très proche du parti communiste qu'il animait en compagnie de Lee Strasberg et Harold Clurman et à laquelle on doit le mythique *Waiting for Lefty* de Clifford Odets. C'est à Harold Clurman, associé à Kazan dans une nouvelle entreprise théâtrale, que Miller a proposé d'abord *All My Sons*, mais il a vite sympathisé davantage avec Kazan vers lequel l'entraînent beaucoup d'affinités et lui a proposé de prendre en charge sa pièce. Kazan, d'ailleurs, est alors occupé à réaliser un film à Hollywood, *Boomerang*, et Miller ira l'y voir longuement sur ce tournage, acceptant même, en matière de plaisanterie, de faire une fugitive apparition dans le film au milieu d'un groupe de suspects parmi lesquels un témoin doit identifier le coupable.

Nous voici donc après le triomphe de *All My Sons* et notre auteur erre dans les rues de New York à la recherche de l'idée qui pourrait constituer le point de départ de son oeuvre suivante. Il explique fort clairement dans son autobiographie comment il croit trouver cette idée dans la vision des graffitis qui envahissent les murs près des quais de l'Hudson River, débordent de là jusque dans les bouches du métro et répètent partout la même question, identiquement formulée en italien : "Dove Pete Panto ?", "Où est Pete Panto ?".

PM, un quotidien progressiste new yorkais lui apporte, sinon la réponse, du moins l'explication de cette question. Pete Panto est un jeune docker qui a tenté d'organiser une révolte de la base contre les patrons corrompus de l'American Longshoremen's Association dont les liens avec la pègre et la mafia sont bien connus. Il a disparu de chez lui un soir et n'a plus été revu depuis. Selon les propres termes de Miller : "It was a time when the heroic had all but disappeared from the theatre along with any interest in the tragic tradition itself. The idea of a young man defying evil and ending in a cement block at the bottom of the river drew me on".

Le voilà donc qui tente de pénétrer le mur de silence qui protège les obscurs rituels qui régissent la vie des quais de Brooklyn et la soumission résignée des dockers aux forces qui les dominent. Au bout de quelques semaines, il doit y renoncer, incapable de gagner la confiance d'une population à laquelle il est totalement étranger,

en dépit du temps qu'il a passé durant la guerre dans l'arsenal de Brooklyn, et qui vit trop quotidiennement le règne de la terreur pour oser briser pour cet inconnu l'*omerta*, la loi du silence imposée par la mafia.

Quelques mois plus tard, une occasion lui est pourtant offerte de réouvrir le dossier lorsque deux militants de l'American Labor Party lui demandent son aide. Mitch Berenson et Vincent Longhi ont travaillé avec Pete Panto dont ils essaient de poursuivre l'idéal, ce sont des vétérans du combat syndical, ils ont vu *All My Sons*, lu le premier roman de Miller : *Focus*, et c'est à l'auteur progressiste célèbre qu'ils s'adressent pour lui demander une contribution financière à leur entreprise en même temps qu'une introduction auprès d'intellectuels influents qui pourraient soutenir et populariser leur cause.

Miller ne peut guère leur apporter, sinon leur proposer de se documenter grâce à eux pour trouver un moyen d'écrire sur cette partie interdite de la ville qui est devenue pour lui, selon ses propres termes, "a dangerous and mysterious world at the water's edge that drama and literature had never touched" et qui, ajoute-t-il ingénument, "aside from everything else had always seemed so photogenic".

Guidé par Berenson et Longhi, l'écrivain va consacrer six mois à explorer les arcanes du monde fermé des dockers, nouer des amitiés, écouter des centaines d'histoires pittoresques ou terrifiantes, tenter de comprendre la logique d'un monde qui le fascine et lui échappe. C'est au hasard de cette enquête informelle qu'il entend l'histoire d'un docker qui a dénoncé au bureau de l'immigration deux frères, deux parents à lui, immigrés clandestins qui partageaient son logement, aux seules fins d'empêcher l'un d'eux d'épouser sa nièce. L'homme a disparu depuis, méprisé de tous, assassiné peut-être. Miller ne prête pas d'attention particulière à cette histoire. C'est toujours le personnage de Pete Panto qu'il tente de cerner, de transformer en héros de scénario puisqu'il a déjà déterminé que c'était au cinéma qu'il voulait porter son histoire.

Mais le scénario résiste, Miller ne voit pas comment structurer la masse d'informations disparates, contradictoires qu'il a amassée. Il saisit l'opportunité d'accompagner Vincent Longhi en Europe, et particulièrement en Italie où le jeune activiste a décidé de se rendre pour renforcer sa position auprès des nombreux dockers italiens de Brooklyn et gagner leur vote dans ce qui est devenu son combat politique. A son retour, plusieurs mois plus tard, il abandonne provisoirement le projet pour se lancer dans l'écriture d'un autre succès : *Death of a Salesman*, qui ouvre triomphalement à Broadway le 10 février 1949, à nouveau mis en scène par Elia Kazan.

L'heure est venue de se remettre à l'écriture du scénario abandonné sur Pete Panto auquel Miller a maintenant donné un titre : *The Hook*, qui fait référence à la fois au crochet dont se servent les dockers pour assurer leur prise sur les ballots qu'ils déchargent et au Red Hook, ce quartier de Brooklyn où a lieu l'embauche des dockers. Le réalisateur en est tout désigné puisque Elia Kazan, qui vient de mettre en scène les deux succès théâtraux de Miller, partage son activité entre Broadway et Hollywood où il a déjà dirigé cinq films assez mineurs. Dès 1949, Kazan donne son accord de principe au projet et, dans l'attente du scénario définitif de Miller et d'un autre projet de film qu'il écrit pour lui John Steinbeck sur le révolutionnaire mexicain Emiliano Zapata, il confirme sa position comme l'un des réalisateurs les plus doués de la nouvelle génération hollywoodienne avec deux films qui révèlent en lui un talent de

cinéaste qui n'avait pas trouvé à s'exprimer jusqu'alors : *Panic in the Streets*, un admirable thriller réaliste tourné de façon quasi-documentaire à la Nouvelle Orléans, et *A Streetcar Named Desire*, où il porte à l'écran de façon mémorable la pièce de Tennessee Williams qu'il avait dirigée trois ans plus tôt à la scène.

Kazan a demandé à Miller de multiples révisions de son scénario, et il n'en est pas encore pleinement satisfait lorsqu'il décide, au début de 1951, de profiter des rumeurs favorables qui entourent *A Streetcar Named Desire* - retardé par des problèmes de durée et de censure, le film ne sortira commercialement qu'en mars 1952 - et de faire de *The Hook* sa prochaine réalisation puisque *Viva Zapata* qu'il voulait tourner au Mexique est lui-même retardé par le contrôle que réclament sur le projet les autorités locales.

C'est Darryl F. Zanuck, puissant patron de la 20th Century Fox, qui doit produire *Viva Zapata*, et c'est à lui que Kazan télégraphie le 8 janvier 1951 pour annoncer la prochaine arrivée de Miller et de lui-même à Hollywood, avec le scénario de Miller dont il entend lui réserver la priorité. Il ne croit guère pourtant à l'acceptation du scénario par Zanuck et télégraphie le même jour à ses agents à Hollywood, Abe Lastfogel et Lew Wasserman, pour leur suggérer de chercher déjà un autre producteur pour le cas où Zanuck refuserait. Durant ces négociations qui vont s'engager avec les studios, les deux hommes acceptent l'invitation à résider chez lui de Charles K. Feldman, un important producteur qui vient de produire avec Warner Bros *A Streetcar Named Desire* de Kazan.

Curieusement, l'autobiographie d'Arthur Miller date ce voyage pour Hollywood du printemps de 1950, différant donc de près d'un an sur ce point de celle d'Elia Kazan. Il ne fait pas de doute qu'en cette occurrence, c'est bien la mémoire de Miller qui se trouve prise en défaut puisqu'il évoque aussi dans les mêmes pages sa première rencontre avec Marilyn Monroe, sur le tournage du film d'Harmon Jones *As Young as you Feel*, et le désarroi de la jeune comédienne qui vient juste de voir mourir son agent et protecteur Johnny Hyde. Il n'est pas de carrière aussi avidement fouillée dans ses moindres recoins que celle, trop brève, de Marilyn Monroe. Il n'est guère difficile donc de vérifier la date de la mort de Johnny Hyde, en décembre 1950, et celle du tournage du film d'Harmon Jones, un ancien monteur d'Elia Kazan, au tout début de 1951. L'erreur, plusieurs fois répétée dans le livre, est étonnante, s'agissant pour Miller de dater une rencontre qui devait se révéler capitale pour lui. Je me garderai bien de lui proposer une explication, laissant ce soin à des spécialistes mieux autorisés de la psyché du dramaturge.

Ils auront fort à faire aussi pour démêler, non pas la vérité - elle est assez évidente -, mais les obscures justifications derrière les récits contradictoires de ces premières semaines avec Marilyn Monroe proposés par le livre de Miller et celui de Kazan, publié un an plus tard et où le futur metteur en scène d'*After the Fall*, se dépeint avec passablement d'impudeur, dans cette étonnante relation triangulaire où les deux partenaires masculins sont mariés, sous les traits du premier consolateur de l'explorée, devenu entremetteur complice, puis confident des deux amants.

Miller pensait ne rester qu'une semaine à Hollywood. Il va y demeurer beaucoup plus longtemps, à cause de cette rencontre peut-être, mais aussi parce que les négociations sur la production de *The Hook* se révèlent plus difficiles encore que ne l'avait prévu Kazan. Zanuck, puis Jack Warner refusent le projet qui aboutit entre les mains de Harry Cohn, le patron, redouté de la Columbia qui exige des modi-

fications - l'intervention de Monsieur Royot vous en a parlé mieux que je ne saurais le faire - inacceptables par Miller. Leurs souvenirs divergent, une fois encore, sur la nature du débat et l'identité des autres participants à cette rencontre avec Cohn. Marilyn Monroe, par exemple, y assistait-elle, ainsi que le relate Miller contre les souvenirs de Kazan ? Et Roy Brewer, patron du syndicat des machinistes, dont Kazan fait un participant majeur de la réunion quand Miller prétend ne pas l'avoir rencontré alors et n'avoir connu ses exigences que par un appel téléphonique de Kazan à New York ?

C'est que, dès le lendemain de cette discussion avec Cohn selon Kazan, quelques jours plus tard selon Miller - la différence n'est pas sans importance -, Miller retourne vers la côte Est, laissant Kazan en charge des négociations. Une nouvelle fois, leurs deux versions divergent sur ce qui suit : Miller évoque quelques jours de silence de Kazan, son propre soulagement diffus à avoir échappé quasi indemne à la nouvelle Babylone qu'est pour lui Hollywood et au péril où il y mettait son mariage, l'appel téléphonique enfin où Kazan, aussi contrit que résigné, lui fait part des exigences de Brewer, son indignation devant la perspective d'une telle lâcheté et sa réaction déterminée qui se traduit dans l'heure ou les deux heures qui suivent par un télégramme à Harry Cohn pour lui retirer le scénario. Kazan, lui, évoque le départ précipité de Miller dès le lendemain de leur rencontre commune avec Cohn et Brewer, un courrier reçu peu après et qui contient, outre une partie des révisions demandées, quelques déclarations passionnées regardant Marilyn, et enfin, dans les bureaux de Columbia, au beau milieu d'une réunion décisive pour le budget du film, celle-là même qui doit en autoriser la mise en production, le coup de téléphone fatidique, inattendu, par lequel Miller lui annonce sa décision de retirer le scénario, lui laissant le soin d'en avertir Harry Cohn et le studio. La version de Kazan est trop théâtrale, celle de Miller trop benoîtement confite dans la démonstration de sa rigueur morale, l'une et l'autre servent trop bien la vanité de leurs auteurs pour qu'on puisse accorder pleinement crédit à l'une plus qu'à l'autre. A chacun de se faire sa conviction intime. La mienne penche, je ne le dissimulerai pas, du côté de Kazan.

L'histoire de ce projet avorté ne s'achève pourtant pas ici, pas plus que l'amitié entre les deux hommes qui résistera encore un an à la tension installée par cette crise. Mais l'amitié volera en éclats de la plus terrible façon lorsqu'Elia Kazan, en avril 1952, non content d'accepter de témoigner devant la commission d'enquête du Sénat sur les activités non-américaines et de lui livrer des noms d'anciens collègues du Parti Communiste américain, achètera une demi-page du *New York Times* pour y justifier son geste. Miller, qui ne sera lui-même appelé à comparaître que quatre ans plus tard, à un moment où l'hystérie MacCarthyste approche de sa fin, rompt sur le champ toute relation avec son metteur en scène favori et le manifeste spectaculairement en confiant en 1953 sa pièce suivante à Jed Harris. Il s'agit de *The Crucible*, une métaphore transparente des chasses aux sorcières MacCarthystes, et l'on sait que Miller sera si désappointé par le travail d'Harris, qu'il finira par prendre lui-même en main sa mise en scène.

Mais ce projet de *The Hook* va continuer à hanter les deux hommes de multiples façons. En 1954, après avoir réalisé deux autres films : *Viva Zapata* et *Man on a Tightrope*, Kazan revient - pour Columbia qui devait produire *The Hook* - au décor de son projet avec Miller. Ce sera *On the Waterfront* pour lequel il crée une intrigue où la seule attitude honorable est celle du délateur qui s'expose au mépris de ses pairs. Quant à Miller, il adopte la position rigoureusement inverse quand il

revient, lui aussi, à réactiver le projet abandonné. Ce sont, en 1955 puis 1956, les deux versions de *A View from the Bridge* où on n'aura pas de peine à reconnaître, dans le décor maintenant familier des quais de Brooklyn, une anecdote qu'il avait négligée sept ans plus tôt. Et cette histoire d'Eddie Carbone, qui dénonce aux autorités d'immigration son propre cousin pour l'empêcher d'épouser sa nièce, devient, exemplairement, la réponse de Miller à Kazan, la condamnation sans appel du mouchard, même quand on connaît les forces terrifiantes qui expliquent son acte sans pouvoir l'excuser.

Les retours de balle continuent, l'année suivante, avec *A Face in the Crowd* qu'Elia Kazan écrit, comme il l'avait fait pour *On the Waterfront*, en collaboration avec Budd Schulberg, autre délateur notoire. Dans cette satire vitriolique sur l'univers de la publicité et de la télévision, il fait, presque incidemment, le portrait d'un intellectuel libéral binoclard, aussi vertueux qu'impuissant à agir sur le monde, dans les angoisses morales duquel il n'est guère difficile de reconnaître Miller.

C'est à celui-ci, pourtant, que reviendra le dernier mot quand il choisit de se réconcilier spectaculairement avec Kazan, en 1963, en lui proposant de mettre en scène sa dernière pièce au Lincoln Center dont c'est la première saison. Il n'y exerce pas seulement ses années de vie commune avec Marilyn Monroe (celle-ci est morte un an avant, dix-huit mois après son divorce d'avec Miller), mais aussi ses relations avec Kazan, si indissociables de l'origine de celles avec Marilyn.

Son seul triomphe cinématographique, Arthur Miller le connaîtra avec son scénario pour *The Misfits*, spécifiquement écrit pour Marilyn Monroe qu'il a épousée en 1956, et que la vie se chargera de transformer en un terrible et superbe cadeau de rupture. Le plus grand paradoxe peut-être est que l'écrivain n'ait pas écrit plus tôt, ou davantage, pour sa compagne dont la notoriété garantissait pratiquement le montage financier de n'importe quel projet. Leurs années de vie commune sont aussi des années improductives pour l'écrivain qui se consacre entièrement à elle, l'accompagne partout et la soutient dans les crises qu'elle traverse, allant même jusqu'à faire pour elle l'impensable : contribuer anonymement au scénario d'un film, *Let's Make Love*, pour lequel il n'a, on le sent bien, que mépris et dont le titre provocateur se traduit cruellement pour lui par une liaison affichée dans tous les journaux de son épouse avec Yves Montand.

C'est au sortir d'une de ces crises particulièrement difficiles, une fausse couche de son épouse au début de l'été de 1957, qu'Arthur Miller, sur la suggestion de Sam Shaw, un photographe ami de la vedette, décide d'écrire un scénario de film pour celle-ci, à partir d'une assez longue nouvelle publiée peu auparavant dans *Esquire*. De même que *The Hook* était né des rencontres de Miller avec les dockers de Brooklyn, cette nouvelle trouvait son origine dans un moment de l'existence du romancier, particulièrement lié d'ailleurs à sa relation avec Marilyn Monroe. Dans les semaines précédant son premier divorce en effet, contraint de justifier d'une résidence dans l'état du Nevada pour obtenir celui-ci, Miller s'était installé dans un bungalow du Stix Ranch à Quail Canyon. C'est là qu'il a lié connaissance avec un groupe de trois cow-boys chasseurs de mustangs. Dans ces nomades vivant résolument leur vie en marge du rêve américain, Miller a reconnu les derniers individualistes d'une société qui n'a plus de place pour eux. Il a été fasciné aussi par l'absurdité de leur gagne-pain, capturer les derniers représentants d'une race de chevaux en voie d'extinction comme eux pour les vendre, à six cents la livre, à des abattoirs qui en feront de la pâtée pour chiens.

L'écrivain a trouvé là un sujet, mais un sujet dont le cadre se prêtait mal à un développement pour la scène. Il en a donc tiré une nouvelle : *The Misfits*, publiée dans *Esquire* en 1957, et c'est ce texte que Shaw lui propose de reprendre sous la forme d'un scénario pour Marilyn. Miller se met immédiatement au travail et transpose sa propre expérience au féminin, créant pour son épouse un rôle de jeune femme qui s'installe à Reno dans l'attente de son divorce et y fait la rencontre de trois chasseurs de chevaux qui l'obligent à reconsidérer les valeurs sur lesquelles est construite sa vie.

Dès la première ébauche du scénario terminée pendant l'été 1958 - et Marilyn en a partagé toutes les joies et les incertitudes -, Miller décide de le proposer à John Huston, un réalisateur de renom qui s'est éloigné depuis plusieurs années de la colonie hollywoodienne pour s'établir en Irlande. Son individualisme forcené, son mépris des conventions et son goût des aventures inhabituelles (on lui doit, entre autres, *Moby Dick* et *African Queen*) font de lui un choix idéal pour ce sujet, tout comme le fait qu'il ait été un des premiers réalisateurs à savoir exploiter véritablement les qualités de comédienne de Marilyn dans *Asphalt Jungle*.

Huston, qui vient de terminer le tournage en Afrique équatoriale de *Roots of Heaven* où il évoque la croisade d'un aventurier contre les chasseurs d'éléphants, accepte immédiatement le projet, et il est entendu que le tournage débutera à l'automne 1959, après les inévitables révisions du scénario par Huston et Miller. Le film est repoussé en fait au printemps de 1960 par l'indisponibilité de Clark Gable qui doit terminer un film (*But not for me*, de Walter Lang) et celle de Marilyn Monroe qui doit tourner *Let's Make Love* de Cukor, et Miller met à profit ce délai pour travailler au scénario à Saint Clerans, dans la résidence irlandaise de John Huston. Le projet est à nouveau repoussé par les retards importants pris par *Let's Make Love* (Huston et Gable en profiteront pour faire chacun un film supplémentaire) et ce n'est qu'en juillet 1960 que l'équipe pourra se réunir enfin au complet pour donner le premier tour de manivelle, non pas au Mexique comme l'aurait souhaité Huston qui n'a pas tourné aux Etats-Unis depuis huit ans, mais à Reno, dans le Nevada, comme l'ont voulu avec insistance Arthur Miller et Frank Taylor, l'agent littéraire qu'il connaît depuis les années quarante (il a été le *copy editor* de *Situation Normal...* et de *Focus*) et qu'il a choisi comme producteur, pour se ménager un allié et une forme de contrôle dans ce conflit de créateurs que ne peut manquer de devenir le film.

Rompant avec la pratique normale des tournages, il a été convenu que toutes les séquences du film seraient tournées dans l'ordre du scénario, solution dramatiquement idéale puisqu'elle permet aux comédiens d'interpréter leurs personnages dans une continuité linéaire au lieu de les contraindre à d'incessants déplacements dans le temps de la fiction. Solution particulièrement coûteuse aussi, et qui ne contribuera pas peu à faire du film le plus cher (quatre millions de dollars) jamais réalisé en noir et blanc (et c'est là encore un choix en rupture avec les usages puisque, depuis plusieurs années déjà et en raison de la concurrence de la télévision, tous les films importants étaient tournés en couleurs et écran large).

Mais cette dépense ne sera rien, comparée aux innombrables retards occasionnés par l'état psychologique et physique de Marilyn Monroe qui devra à plusieurs reprises être hospitalisée, interrompant pour des semaines un tournage qui ne peut se passer d'elle en raison du choix initial de tout tourner dans l'ordre. On sait - un livre à même été écrit sur lui - le cauchemar que sera ce tournage, particulièrement

pour Miller qui voit s'éloigner de lui Marilyn, travaille à d'incessantes révisions du scénario pour tenter de la satisfaire, et s'oppose à la fois à Marilyn, soutenue par son inévitable mentor Paula Strasberg à qui refuse de parler Huston, et à celui-ci à qui il reproche - non sans raison probablement - d'être plus intéressé par la composition de ses images que par l'interprétation des nuances du texte.

Les deux hommes s'affrontent aussi régulièrement sur le scénario, en particulier le personnage de Guido, interprété par Eli Wallach et dont Huston estime que les motivations ne sont pas suffisamment explicitées. Sur un point au moins, c'est le dramaturge qui l'emportera, réussissant à imposer pour la musique du film Alex North, qui a déjà écrit celle de l'adaptation filmée de *Death of a Salesman*, plutôt que le grand compositeur Aaron Copland qu'aurait voulu Huston. Miller déclarera à un journaliste durant le tournage que ses cow-boys ne sont pas des héros de Hemingway. Le film réalisé démontre bien la différence de vision entre les deux auteurs, et la richesse qui naît de cette confrontation entre des personnages typiquement Millériens comme celui de Roslyn, vulnérable, passionnée, guidée par les émotions, à la recherche d'un soutien, et d'autres qui appartiennent en propre à l'univers de Huston, les aventuriers fatigués, désabusés, qui ne comptent que sur leurs forces, se gardent de toute faiblesse et protègent jalousement leur indépendance.

Lorsque le film est achevé à la fin d'octobre, c'est dans deux avions séparés que Miller et Marilyn regagnent New York. Le film, que l'écrivain avait voulu, selon ses propres termes, "a valentine to Marilyn" se révèle être son cadeau d'adieux. Quelques jours plus tard seulement, le 11 novembre 1960, est publiée la nouvelle dont Marilyn a réservé la primeur à Earl Wilson, un échoier de ses amis : "The marriage of Marilyn Monroe and Arthur Miller is over, and there will soon be a friendly divorce". Brutale conclusion d'une douloureuse aventure cinématographique qui aura inextricablement mêlé le public et le privé, la collaboration professionnelle et le déchirement des passions, l'art et la vie. C'est le début de la fin pour elle, qui n'achèvera plus un film et mourra moins de deux ans plus tard. C'est pour lui le début d'une nouvelle période de sa vie, la reprise de son activité d'écriture avec la *catharsis* de *After the Fall*, et un nouveau bonheur, plus durable, aux côtés d'une troisième épouse, la photographe Inge Morath, rencontrée - le Destin sait jouer de ces tours - sur le tournage même des *Misfits* où elle faisait un reportage en compagnie d'Henri Cartier-Bresson.

Nul doute pourtant que l'éclatante réussite de *The Misfits* n'est rendue possible, justement, que parce qu'un véritable réalisateur s'y est affronté à l'auteur pour s'appropriier le film. On ne peut que regretter, c'est du moins l'opinion du spécialiste des films, qu'une telle instance soit unique dans les rapports de Miller et du cinéma et que la méfiance du dramaturge vis à vis de celui-ci, et le soin jaloux avec lequel il a protégé son texte dans tous les autres cas, l'ont conduit à oublier que, même adapté d'une pièce à succès, un film pouvait, devait être autre chose que le simple enregistrement sur pellicule d'une représentation théâtrale.

Jean-Pierre BERTHOME

Université de Rennes 2

J.-P. BERTHOME
ARTHUR MILLER A HOLLYWOOD : *THE HOOK, THE MISFITS*

NOTES

- (1) Michel Ciment : "En exil au paradis, les écrivains" (*Hollywood 1927-1941*, Editions Autrement, Paris, 1991, p. 150).