

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

HOWARD HAWKS

L'impossible Monsieur Bébé



par Mathieu Macheret

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Mathieu Macheret

Iconographie : Carolina Lucibello

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2014

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – En quatrième vitesse	2
Genèse – Tout va bien	4
Acteurs – Un gars, une fille	6
Découpage narratif	8
Récit – Le choix de l'idéal	9
Mise en scène – Prendre la tangente	10
Genre – <i>La screwball comedy</i>	12
Parallèles – La ménagerie hollywoodienne	13
Séquence – Un rêve au clair de lune	14
Motif – Animalités	16
Figures – Filmer la parole comme une course de voitures	17
Critique – L'art du double discours	19
Témoignage – Le rire, une question de rythme	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

L'Impossible Monsieur Bébé (Bringing Up Baby)

États-Unis, 1938



Turner

Réalisation :

Scénario :

Image :

Montage :

Son :

Direction musicale :

Chanson :

Direction artistique :

Production :

Producteurs :

Distribution France :

Durée :

Format :

Tournage :

Sortie États-Unis :

Sortie France :

Howard Hawks

Dudley Nichols et Hagar Wilde,
d'après une nouvelle éponyme
de Hagar Wilde

Russell Metty

George Hively

John L. Cass

Roy Webb

« I Can't Give You Anything But
Love » de Jimmy McHugh
et Dorothy Fields

Van Nest Polglase et Perry
Ferguson

R.K.O. Pictures

Howard Hawks et Cliff Reid

Théâtre du Temple (2003)

1 h 42

1.37

Noir et blanc

sept. 1937 – janv. 1938

18 février 1938

18 mars 1938

Interprétation

David Huxley :

Susan Vance :

Major Applegate :

Tante Elizabeth :

Alexander Peabody :

Alice Swallow :

Gogarty :

Slocum :

Dr Fritz Lehman :

Mme Gogarty :

George, le chien :

Bébé, le léopard :

Cary Grant

Katharine Hepburn

Charlie Ruggles

May Robson

George Irving

Virginia Walker

Barry Fitzgerald

Walter Catlett

Fritz Feld

Lena Roberts

Skippy

Nissa

SYNOPSIS

Le professeur David Huxley, timide paléontologue, est sur le point d'achever son grand œuvre, la reconstitution d'un gigantesque squelette de brontosauve, et de se marier avec son assistante, la rigide Alice Swallow. Pour mener à bien ses travaux, il doit faire bonne impression auprès d'Alexander Peabody, l'avocat d'une riche donatrice qui met en jeu une bourse d'un million de dollars. Sur le terrain de golf où a lieu la rencontre, il tombe sur Susan Vance, une Miss Catastrophe au caractère fantasque qui vole sa balle et cabosse sa voiture. Plus tard, au restaurant, elle déchire son frac et le ridiculise devant un Peabody éberlué. Le lendemain, alors qu'on lui livre le dernier os de son brontosauve, David reçoit un coup de fil affolé de Susan, aux prises avec un léopard que son frère explorateur vient de lui envoyer du Brésil. Il débarque pour la sauver, os sous le bras, mais découvre un animal apprivoisé que Susan calme avec un standard de jazz. Elle le convainc de conduire l'animal chez sa tante Elizabeth, la donatrice en question, dans la campagne du Connecticut. Là-bas, profitant d'un moment d'inadvertance, un fox-terrier dénommé George dérobe le précieux os et part l'enterrer on ne sait où. Susan et David passent le reste de la journée et de la nuit à battre la campagne pour le retrouver, alors qu'un second léopard évadé du cirque vient compliquer la situation. Leur course les conduit derrière les barreaux, sous la houlette d'un shérif totalement incompétent pensant avoir mis la main sur un dangereux gang de malfaiteurs. Miss Swallow et Peabody viennent rétablir les identités quand le fauve fait irruption. David le repousse héroïquement dans une cellule puis s'évanouit dans les bras de Susan, sous les yeux de sa fiancée. Le lendemain, celle-ci rompt avec lui, le laissant seul face à son brontosauve. Mais Susan arrive sur le champ et se jette sur David pour lui arracher un baiser, provoquant au passage l'écroulement de l'immense squelette.



Scarface (1930) – United Artists/Coll. CDC.



Le Grand Sommeil (1946) – Warner Bros./Coll. CDC.



La Rivière rouge (1948) – United Artists/Coll. CDC.



Le Sport favori de l'homme (1964) – Universal/Coll. CDC.

RÉALISATEUR

En quatrième vitesse



Howard Hawks (à droite) sur le tournage de *La Patrouille de l'aube* (1930) – Coll. Cahiers du cinéma.

Howard Winchester Hawks, l'un des plus grands cinéastes américains, naît le 30 mai 1896 à Goshen dans l'Indiana, petite ville du nord-est des États-Unis. Il est l'aîné d'une fratrie dont les deux sœurs décéderont tôt, mais dont les frères nourriront comme lui une carrière cinématographique : Kenneth deviendra réalisateur mais périra à 31 ans d'un accident d'avion alors qu'il tournait les scènes aériennes de son troisième long métrage, tandis que William, le cadet, produira de nombreux films dont *Les Implacables* (*The Tall Men*, 1955) de Raoul Walsh et *La Dernière Caravane* (*The Last Wagon*, 1956) de Delmer Daves. Ses parents, Helen et Frank, s'installent à Neenah, dans le décor humide du Wisconsin, auprès d'un grand-père et d'un oncle occupant une haute position dans l'industrie du papier. Mais en 1906 la fragilité pulmonaire de la mère pousse la famille à aller chercher à l'autre bout du pays l'air sec de la Californie. Ils s'installent à Pasadena, non loin d'un trou perdu nommé Hollywood, où commence alors à émigrer le petit monde du cinéma.

Un jeune homme moderne

En grandissant, le jeune Hawks dévore tous les romans d'aventure qui passent à sa portée et, tout en poursuivant des études d'architecture, développe un vif intérêt pour les sciences et techniques de la vitesse, du mouvement et de la motorisation – notamment l'aviation et l'automobile. En 1914, sa famille l'envoie à l'est, dans le New Hampshire, où il intègre la prestigieuse école privée Philips Exeter puis décroche son diplôme d'ingénieur quatre ans plus tard, à l'Université supérieure de Cornell. À côté de ces brillantes études, Hawks se dépense en de multiples activités sportives et devient un compétiteur acharné, pratiquant l'équitation comme le tennis. Mais sa discipline favorite reste la course automobile, dans laquelle il se jette dès l'âge de 16 ans avec l'insouciance et la précipitation de la jeunesse. Hawks présente alors le profil du parfait jeune homme moderne, agile, cultivé et éclectique – il se passionne aussi pour la poésie et la littérature – qui fonce tête baissée et gagne sur tous les plans.

Premiers pas

L'été 1916, de retour en Californie, Hawks profite des vacances pour travailler comme accessoiriste aux studios Famous Players et se faire un peu d'argent de poche. L'année suivante, ses diplômes lui permettent d'accéder aux postes de décorateur et d'assistant réalisateur, grâce auxquels il se lie aux stars Douglas Fairbanks et Mary Pickford. Mais sa carrière est interrompue par l'entrée en guerre des États-Unis : en octobre 1917, il intègre l'U.S. Air Force et prend en charge la formation des pilotes d'avion sur le sol américain. Au début des années 1920, Hawks, installé à Hollywood, partage sa maison avec Irving Thalberg, futur grand producteur de la Metro Goldwyn Mayer. Celui-ci le présente à Joseph Lasky, qui l'engage pour diriger le département scénario de la Famous Players, ancêtre de l'importante Paramount. De 1923 à 1926, Hawks dénêche les bonnes histoires et collabore à l'écriture de nombreux films, dont ceux de Victor Fleming ou de Jack Conway.

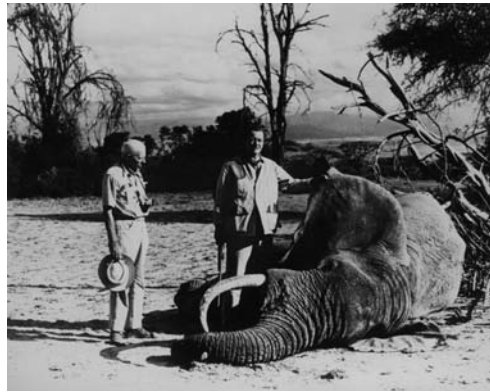
En 1926, William Fox invite Hawks à tourner ses propres histoires dans l'enceinte de ses florissants studios. Un premier, *The Road to Glory*, drame à la tonalité européenne, inaugure une série de huit films, dont six muets, que Hawks réalisera durant ses trois années au sein de la Twentieth Century Fox. De ceux-ci, majoritairement perdus, ne restent plus que *Sa majesté la femme* (1926) et *Une fille dans chaque port* (1928). Dans ce dernier, décrit par Hawks comme « une histoire d'amour entre deux hommes », transparaissent déjà les motifs de la camaraderie masculine et de la triangulation amoureuse, qu'on croquera par la suite dans toute son œuvre.

Constance et variété

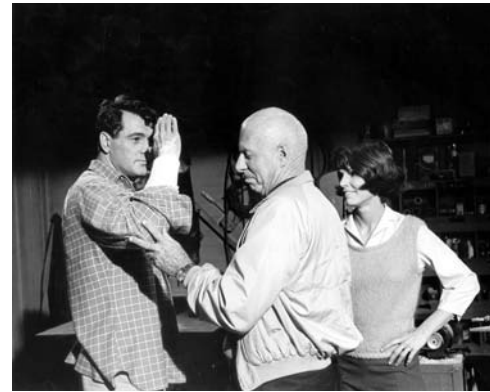
L'arrivée du son synchrone permet à Hawks de creuser et d'affirmer son propre style. Dans ses films des années 1930, la parole se déploie avec une vivacité et une spontanéité qui se démarquent du ton compassé et conventionnel des premiers films parlants. Si leurs pétillants dialogues donnent souvent l'impression de conversations à bâtons rompus, c'est que Hawks choisit ses acteurs selon



Howard Hawks et Kirk Douglas sur le tournage de *La Captive aux yeux clairs* (1952) – RKO/Coll. CDC.



Howard Hawks et John Wayne sur le tournage de *Hatari* (1962) – Paramount/Coll. CDC.



Hawks dirige Rock Hudson et Paula Prentiss dans *Le Sport favori de l'homme* (1964) – Universal/Coll. CDC.

leur capacité à improviser et leur en laisse l'occasion sur le plateau. Sur *Scarface* (1930), véritable matrice du film de gangsters, Hawks fait la rencontre de deux partenaires déterminants pour la suite de sa carrière : l'homme d'affaires et producteur Howard Hughes, avec lequel il se fâchera gravement sur *Le Banni* (1941), et le scénariste Ben Hecht, blagueur et alcoolique notoire avec lequel il travaillera pendant près de vingt ans. Avec *Après nous le déluge* (1933) et *Le Chemin de la gloire* (1936), tous deux adaptés du roman *Chacun son tour* de William Faulkner, Hawks entame une longue relation de travail et d'amitié avec le romancier qui, comme lui, aime boire, piloter et raconter des histoires. C'est à cette époque que le cinéaste prend l'habitude de s'éclipser discrètement des plateaux lorsque le producteur y pose le pied, pour conserver la mainmise sur ses films.

La carrière de Hawks se partage ensuite entre de nombreux studios et de nombreux genres auxquels il se prête avec une apparente versatilité. Son œuvre témoigne pourtant d'une constance d'approche ainsi que d'une efficacité et d'une précision étonnantes, accomplissant l'exploit de déposer au moins un chef-d'œuvre en chaque genre. Il n'y aurait presque qu'à égrener ici les multiples jalons d'une filmographie sans appel, du récit d'aventure *Seuls les anges ont des ailes* (1939), au film de guerre *Sergent York* (1941), à la screwball comedy (cf. p. 4) *Chérie, je me sens rajeunir* (1952), à la comédie musicale *Les hommes préfèrent les blondes* (1953), au péplum *La Terre des pharaons* (1955), au western *La Captive aux yeux clairs* (1952), au film sportif *Ligne rouge 7000* (1965)... On distingue cependant deux cycles, dans cette carrière prolifique, caractérisés par son association à deux immenses acteurs hollywoodiens.

Avec Cary Grant, Hawks a tourné quatre screwball comedies (peut-être son genre de prédilection) délirantes et endiablées, où il s'est amusé à retourner comme une crêpe l'image élégante de l'acteur, en portant systématiquement atteinte à sa masculinité par la gaucherie cartoonnesque (*L'Impossible Monsieur Bébé*) ou le travestissement (*Allez coucher ailleurs*, 1949). Les deux dernières décennies sont marquées par sa collaboration avec un John Wayne dont il

assoit la stature d'homme d'honneur, traversant avec détermination et professionnalisme les épreuves humaines. Dans les cinq films qu'ils ont tournés ensemble – dont quatre regardant vers le couchant du Vieil Ouest (*La Rivière rouge*, 1948 ; *Rio Bravo*, 1959 ; *El Dorado*, 1967 ; *Rio Lobo*, 1970) – les deux hommes ont raconté quelque chose de leur vieillissement, tout en défiant les mutations du Hollywood des années 1950 par la limpidité d'un classicisme souverain et sans âge. À cela, il convient encore d'ajouter le diptyque nocturne et romantique consacré au couple Humphrey Bogart-Lauren Bacall, avec *Le Port de l'angoisse* (1944) et *Le Grand Sommeil* (1946).

Le dernier saut

La reconnaissance lui vient sur le tard de la part d'une industrie hollywoodienne qui le respecte comme l'un de ses plus solides directeurs d'acteurs et le fait tourner jusqu'à son déclin, mais aussi de celle d'une jeune critique française issue des *Cahiers du cinéma* qui, dès les années 1950, vante son « génie » – selon Jacques Rivette – et en fait l'étendard de sa « politique des auteurs ». Hawks persistera, au fil des entretiens, à dénier toute intention artistique ou prétention à faire œuvre, déclarant qu'il ne s'était jamais appliqué qu'à bien raconter les histoires qui lui plaisaient. Après sa retraite, au début des années 1970, il continuera à conduire ses bolides sur les circuits californiens et à compléter sa pléthorique collection d'armes à feu, admirée de toute la profession. Il meurt à 81 ans, le 26 décembre 1977, dans sa villa de Palm Springs, des complications dues à une hanche cassée pour avoir trébuché sur l'un de ses grands chiens, lors d'une dernière culbute digne de celles de Cary Grant dans *L'Impossible Monsieur Bébé*.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Howard Winchester Hawks

- 1926 *Sa majesté la femme* (*Fig Leaves*)
- 1928 *Une fille dans chaque port* (*A Girl in Every Port*)
- 1930 *La Patrouille de l'aube* (*The Dawn Patrol*)
- 1932 *Scarface*
- 1933 *Après nous le déluge* (*Today We Live*)
- 1936 *Le Chemin de la gloire* (*The Road to Glory*)
- 1938 *L'Impossible Monsieur Bébé* (*Bringing Up Baby*)
- 1939 *Seuls les anges ont des ailes* (*Only Angels Have Wings*)
- 1940 *La Dame du vendredi* (*His Girl Friday*)
- 1941 *Sergent York* (*Sergeant York*)
- 1944 *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*)
- 1946 *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*)
- 1948 *La Rivière rouge* (*Red River*)
- 1949 *Allez coucher ailleurs* (*I Was a Male War Bride*)
- 1952 *La Captive aux yeux clairs* (*The Big Sky*)
- 1952 *Chérie, je me sens rajeunir* (*Monkey Business*)
- 1953 *Les hommes préfèrent les blondes* (*Gentlemen Prefer Blondes*)
- 1955 *La Terre des pharaons* (*Land of the Pharaohs*)
- 1959 *Rio Bravo*
- 1962 *Hatari !*
- 1965 *Ligne rouge 7000* (*Red Line 7000*)
- 1966 *El Dorado*
- 1970 *Rio Lobo*

ACTEURS

Un gars, une fille



La Mort aux trousses d'Alfred Hitchcock (1959) – MGM.



Chérie, je me sens rajeunir de Howard Hawks (1952) – 20th Century Fox/Coll. CDC.

En tête d'affiche de *L'Impossible Monsieur Bébé*, on trouve un couple d'acteurs emblématiques de l'âge d'or du cinéma américain. Comment, en effet, imaginer celui-ci sans Cary Grant ? En près de 34 ans de carrière et plus de 85 films, dont des dizaines de chefs-d'œuvre avec les plus grands réalisateurs de son époque, l'acteur s'est imposé comme une figure à ce point indissociable de l'ère classique qu'il semble littéralement incrusté dans son A.D.N. Quant à Katharine Hepburn, elle fut sans doute l'actrice la plus originale et la plus moderne à laquelle Hollywood ait jamais donné naissance. Elle lui fit don d'une vivacité extraordinaire et sut jouer d'un physique singulier qui bouscula les standards de la féminité à l'écran. Réuni à quatre reprises entre 1935 et 1940, dont trois fois pour George Cukor, le duo témoigne d'une complicité que Grant résumera ainsi : « Nous étions fous tous les deux. »¹

Cary Grant, le classicisme par excellence

Archibald Alexander Leach de son vrai nom est né le 18 janvier 1904 en Angleterre, à Bristol, port brumeux au sud-ouest de Londres, dans une famille sans le sou. Il vit une enfance difficile entre un père repasseur et une mère dépressive, internée en hôpital psychiatrique lorsqu'il a neuf ans. Expulsé de l'école pour avoir espionné dans les toilettes des filles, il rentre comme aide-électricien au Bristol Hippodrome, un théâtre de sa ville. À quatorze ans, il s'évade du foyer, rejoint la troupe d'acrobates de Bob Pender et se forge une panoplie d'effets comiques. Lors d'une tournée aux États-Unis, il choisit de rester à New York et de faire carrière sur place. Après trois ans de travaux ingrats – comme échassier dans les fêtes foraines – il enchaînera de 1927 à 1931 de nombreuses opérettes et comédies musicales à Broadway, sans jamais vraiment rencontrer le succès. L'été 1929, il est convoqué à la Paramount pour passer un essai, mais on lui répond : « Vous avez un cou trop épais et les jambes arquées. Vous ne pourrez jamais faire carrière. » En 1932, Archie Leach joue un marin américain dans *Singapore Sue*, un court métrage tourné dans les studios Paramount de New York. Enchanté par l'expérience, il part s'installer à Hollywood et passe un bout d'essai pour le réalisateur Marion Gering. Engagé pour 450 dollars la semaine, il adopte le patronyme de son dernier personnage de théâtre et se transforme définitivement en « Cary Grant ». Le studio le fait tourner intensivement, jusqu'à sept films par an, pour rentabiliser son contrat. Il apparaît aux côtés de la scandaleuse Mae West, dans deux gros succès (*She Done Him Wrong* et *I'm no Angel*) et gagne en popularité. Courant 1935, après son premier divorce, il rencontre George Cukor et joue sous sa direction

dans un film qui va tout changer, *Sylvia Scarlett*. Au départ simple faire-valoir de sa partenaire Katharine Hepburn, il endosse le rôle d'un escroc hâbleur qui fait décoller sa carrière.

Tout le personnage modelé par Cary Grant tient dans ce geste de refus d'une image de playboy sans relief. Avec sa grande silhouette décontractée, son sourire resplendissant, son léger accent britannique et ses costumes impeccables, il représente un idéal d'élégance, celle des salons de la haute société et des cocktails mondains. Pourtant, il ne cesse de contrecarrer cette image trop lisse par sa prédilection pour un genre comique qui le place toujours dans des situations humiliantes, laissant libre cours à sa stupéfiante élasticité verbale et à son sens précis du burlesque. Roulements d'yeux, froncements de sourcils, mines ahuries, raidissements et déploiements de ses grands membres font partie de son arsenal comique. Toute la drôlerie de Cary Grant vient de cette tension entre une extériorité attrayante, gravée dans les canons de l'Amérique, et une drôle d'ébullition intérieure qui fait choir son standing et les acquis raffinés de la civilisation.

Les principaux axes de sa carrière se répartissent entre trois grands cinéastes qui ont largement contribué à façonner son image. Avec George Cukor, qui l'a révélé, Grant endosse des rôles de menteurs, adeptes du travestissement (*Sylvia Scarlett*) ou autres dandys désabusés (*Indiscrétions*, avec Hepburn, en 1940), auxquels leur physique impénétrable sert de masque social. Chez Howard Hawks, pour lequel il tourne cinq films et quatre comédies, Grant, sorte d'enfant dans un corps d'adulte, poussera encore plus loin la division du physique et de l'être (*L'Impossible Monsieur Bébé* ; *Chérie, je me sens rajeunir*). Enfin, dans les quatre films qu'il tournera avec Alfred Hitchcock, son jeu épousera à merveille les méandres du récit policier (*La Main au collet*, 1955), son apparence devenant alors pure surface sur laquelle glissent et se confondent les identités (*Les Enchaînés*, 1946, *Soupçons*, 1941).

Derrière cette beauté trop parfaite, sans cesse contredite et nuancée par le jeu de l'acteur, se cache évidemment un trouble d'ordre sexuel. Cary Grant est un séducteur à l'envers : il subit son pouvoir d'attraction plus qu'il n'en profite. On le voit souvent dans la situation de repousser des femmes entreprenantes, résister jusqu'au dernier plan avant de consentir à l'amour. Dans chacune de ses culbutes, c'est toute la masculinité du héros américain qui s'écroule. Il y a, chez lui, une réticence presque enfantine face au sexe, voire une désillusion face à l'institution du couple, récupération sociale qui le poursuit jusqu'à *La Mort aux trousses*, où le personnage de Thornhill, vivant encore chez sa mère – Grant a alors 55 ans – accomplit mille détours avant de ramener enfin une femme dans sa couche. Certains ont vu là l'expression



Les Quatre Filles du docteur March de George Cukor (1933) – RKO/Coll. CDC.



La Femme de l'année de George Stevens (1942) – MGM/Coll. CDC.



Indiscrétions de George Cukor (1940) – MGM/Coll. CDC.

d'une certaine misogynie, mais il n'est pas interdit de faire résonner ces choix de carrière avec la bisexualité supposée de Cary Grant, qui, au-delà de ses quatre mariages officiels, vécut pendant douze ans avec l'acteur Randolph Scott et parvint, en ayant toujours contesté ces rumeurs, à traduire à l'écran cette division de l'être entre public et privé à laquelle assujettissait le *star system* américain.

Katharine Hepburn : Madame porte la culotte

Née en 1907 à Hartford, dans l'État du Connecticut, Katharine Hepburn, issue d'une famille de la haute bourgeoisie, marche sur les planches dès sa plus tendre enfance en apparaissant dans les spectacles politiques montés par sa mère, une militante féministe. De caractère emporté, elle abandonne ses études sur un coup de tête, à 19 ans, pour intégrer une petite troupe de théâtre de Baltimore. Ses premiers pas à Broadway, entre 1928 et 1931, sont sillonnés d'échecs successifs et éclaboussés d'une pluie de mauvaises critiques. Peu importe, elle part tenter sa chance à Hollywood et décroche miraculeusement, en 1932, le premier rôle d'une production R.K.O., *Héritage*, où elle renvoie la réplique à John Barrymore, un ténor de l'époque. Dirigée par George Cukor, qui deviendra par la suite son ami intime et metteur en scène de prédilection, sa prestation convainc le studio de faire d'elle une tête d'affiche. Elle se retrouve alors propulsée au sommet de productions pas toujours plébiscitées par le public, mais où elle développe une interprétation inédite, incroyablement en avance sur son temps.

La Katharine Hepburn des années 1930, figure de jeune fille indépendante et ambitieuse, est avant tout une vitesse, une locomotive lancée à toute allure. Vitesse d'élocution, tout d'abord, qui prend tout le monde de court, débitant ses dialogues avec élasticité et intelligence, à la cadence d'une mitrailleuse. Sa pensée galope, rebondit avec fulgurance d'une idée à l'autre, chevauche ou coupe les répliques de ses partenaires, sans laisser de temps mort. Vitesse du corps, également, qui investit l'espace, circule d'un bord à l'autre du cadre, dans une agitation perpétuelle. Hepburn impulse à tous ses films un tempo ébouriffant qui rencontre l'accélération de la vie et les rythmes musicaux trépidants de la décennie.

Nature intempestive, Hepburn n'est pas une héroïne explorée et passive, mais bien le moteur de l'action : elle affirme une volonté maîtresse et s'empare des rênes du récit. Son visage triangulaire, strié de lignes franches, son corps sec et dynamique, ne se prêtent pas au glamour langoureux des actrices hollywoodiennes mais imposent une androgynie troublante et sophistiquée. C'est Cukor qui l'aura le mieux

comprise et dirigée, en lui confiant le rôle de Jo dans *Les Quatre Filles du docteur March*, en 1933, et surtout celui de *Sylvia Scarlett*, à l'occasion duquel elle se travestit en homme, porte cheveux courts, pantalons et cravate. Dans *L'Impossible Monsieur Bébé*, c'est encore elle qui mène le bal, affabule et crapahute, traînant son partenaire Cary Grant dans un véritable jeu d'enfant. Son air farceur et sa tendance à la dérision, qui semblent toujours la placer un peu au-dessus de l'action, font d'elle une merveilleuse actrice de comédie.

Mais *Sylvia Scarlett* ne marchera pas et, malgré un premier Oscar remporté pour *Morning Glory* de Lowell Sherman en 1933, ses échecs dans la seconde moitié de la décennie – comme le *Mary Stuart* de John Ford en 1936 – la repoussent sur les planches. C'est là qu'elle se reconstitue une notoriété, avec une pièce de Philip Barry, *The Philadelphia Story*, dont elle avait acquis les droits d'adaptation au cinéma. Excellente opération, puisque l'adaptation de George Cukor (*Indiscrétions*, avec Grant, en 1940) connaîtra un grand succès, relançant la carrière hollywoodienne de l'actrice. Devenue une grande star, elle reprend sa partition avec plus de faste et une féminité accrue. En 1942, dans *La Femme de l'année* de George Stevens, elle partage pour la première fois l'affiche avec Spencer Tracy. La rencontre est magique : la pétulance explosive de l'actrice se combine parfaitement avec la bonhomie de son partenaire. Mariés chacun de leur côté, ils entretiennent une liaison à la ville et forment à l'écran un couple splendide, apprécié du grand public. Croisant Frank Capra en 1948 pour *L'Enjeu*, féroce satire politique, leur sommet est atteint avec *Madame porte la culotte* en 1949, et *Mademoiselle Gagne-Tout* en 1952, deux brillantes comédies de Cukor abordant d'une façon délicate le renversement des rapports entre les sexes au sein du couple.

Dans le courant des années 1950, Katharine Hepburn s'enferme dans des rôles de vieille fille de moins en moins intéressants. Sa carrière ronronne, ponctuellement secouée par de plus franches réussites, comme sa composition subtile face à Humphrey Bogart dans *African Queen* de John Huston (1951) ou sa partition angoissante dans *Soudain l'été dernier* de Joseph L. Mankiewicz en 1959. Hepburn traverse les années 1970 avec un pied au théâtre et l'autre à la télévision. Ses apparitions au cinéma se font plus rares et moins convaincantes. Son vieux complice George Cukor lui rendra une dernière fois justice en ressuscitant la pétulance de ses jeunes années dans deux téléfilms, en 1975 et en 1979. On a peine à croire, encore aujourd'hui, que cette légende du cinéma hollywoodien s'est éteinte si près de nous, dans son sommeil, le 29 juin 2003, dans son Connecticut natal.

1) Charlotte Chandler, *I Know Where I'm Going : Katharine Hepburn, a Personal Biography*, Simon & Schuster, 2010.



GENÈSE

Tout va bien

« *Everything's gonna be alright* » (« *Tout va bien se passer* »), souffle Susan (Katharine Hepburn) à David (Cary Grant) au moment où une suite de mésaventures s'abat sur lui sans relâche. Étrangement, il semble que cette phrase célèbre ait résonné comme une devise dans la fabrication de *L'Impossible Monsieur Bébé*, qui demeure encore aujourd'hui un exemple de production harmonieuse et paisible, presque idyllique, en tout cas contraire à la mythologie des grands conflits hollywoodiens entre artistes et producteurs comme ceux qui, par exemple, opposeront violemment Orson Welles à la R.K.O. sur *La Splendeur des Amberson* en 1942.

Un scénario à quatre mains

Tout commence le 8 mars 1937 quand, après six mois de négociations acharnées, Howard Hawks signe avec la R.K.O. un contrat de 130 000 dollars par an, avec un minimum garanti de 260 000 dollars, pour tourner un lot de six films. Le premier projet que la firme lui confie est celui d'un film d'aventures intitulé *Gunga Din*, sur lequel le cinéaste, avant même d'intégrer la société, avait déjà effectué quelques travaux de préparation. Mais le mois suivant, le studio essuie de la part de la M.G.M. un cuisant refus de prêter trois de ses acteurs sous contrat : Clark Gable, Spencer Tracy et Franchot Tone, trop chers. À partir de là, le projet est repoussé et c'est George Stevens qui, deux ans plus tard, en récupère la réalisation. À peu près au même moment, le 10 avril 1937, Hagar Wilde, une jeune écrivaine encore inconnue, publie dans le magazine *Collier's* une nouvelle intitulée « *Bringing Up Baby* », au sujet d'une panthère apprivoisée qui se perd dans la campagne du Connecticut. À ce stade, l'histoire n'est encore qu'un simple croquis, mais déjà assez cocasse, du film à venir. Hawks tombe sur ce récit, qui avait atterri sur les bureaux de la R.K.O., et décide de rebondir avec lui. Son choix arrange bien les dirigeants du studio qui ne savaient plus quoi faire d'une Katharine Hepburn en fin de contrat, dont ils n'avaient pas vraiment réussi à populariser l'image d'actrice guindée et théâtrale. Le studio acquiert les droits de la nouvelle en juin et, dans la foulée, invite Hagar Wilde à Hollywood pour écrire son adaptation avec Dudley Nichols, scénariste aguerri de dix ans son aîné, qui avait notamment travaillé avec John Ford sur *Judge Priest* (1934), *Le Mouchard* (1935) et *Steamboat Round The Bend* (1935).



Katharine Hepburn et Howard Hawks pendant le tournage de *L'Impossible Monsieur Bébé* – Turner/Coll. Cahiers du cinéma.

Certaines productions naissent sous d'excellents auspices ; c'est le cas de celle-ci, baptisée dès le berceau par la tendre histoire d'amour qui éclot entre Wilde et Nichols et les amènera à rédiger ensemble, pour Fred Astaire et Ginger Rogers, le délicieux *Amanda* (1938) de Mark Sandrich. Une grande part de leur relation amoureuse se reflète dans celle qu'ils inventent pour leurs personnages. L'écriture suit son cours dans une joie communicative, et les différentes versions du scénario se succèdent, émaillées de notes espiègles qui respirent le bonheur. Soulignant tel accroc dans la continuité, le duo écrit : « Le bruit hors champ que vous entendez est celui de deux scénaristes malades de ne pas savoir ce que David et Susan ont fait depuis la tombée du jour. » Et, pour conclure : « On imagine qu'il devrait l'embrasser – il ne l'a pas fait depuis 10 000 pieds de pellicule – donc il l'embrasse et nous FONDONS AU NOIR. » Dès le départ, Hawks et ses scénaristes sont tombés d'accord sur une même vision du film, compris comme un hommage au cinéma burlesque. Il y eut même, dans les premières versions du scénario, une scène de combat avec tartes à la crème.

Le temps qu'il faut

Le tournage, d'abord fixé au 1er septembre 1937, prend du retard. Un auteur auxiliaire, Robert McGowan, engagé pour ajouter des gags au scénario final, s'était inspiré d'une scène de la bande-dessinée *Professor Dinglehooper and His Dog* pour l'idée de la « clavicule intercostale », cet os de dinosaure enterré par un chien dans le jardin. Il fallait donc trouver un arrangement avec l'éditeur, qui ne donne son accord que le 21 septembre – soit deux jours seulement avant le début effectif du tournage. Plus ennuyeux, la distribution n'est toujours pas achevée à la mi-septembre. On ne sait pas qui donnera la réplique à Katharine Hepburn, la R.K.O. craignant les tarifs prohibitifs d'une grande star masculine. C'est à ce moment, le 14 septembre, que Cary Grant signe un contrat avec le studio ; il vient justement de livrer, dans *Cette sacrée vérité* (1937) de Leo McCarey, ami intime de Howard Hawks, une performance comique qui met tout le monde d'accord. Hawks emprunte également au film de McCarey le chien Skippy – celui de la célèbre scène du duo au piano avec Cary Grant –



Tournage du film – Turner/Coll. CDC.



mais, faute d'avoir déniché une panthère habituée aux projecteurs, on doit se rabattre sur le léopard Nissa qui compte une bonne douzaines de séries B exotiques à son actif.

Le tournage démarre le 23 septembre en studio, avec les scènes dans l'appartement de Susan. Puis, début octobre, l'équipe se déplace au Bel Air Country Club pour tourner la scène du terrain de golf. Enfin, le plus gros du tournage se poursuit plusieurs mois au sein du Ranch Arthur dans la vallée de San Francisco, pour toute la partie du récit qui se déroule dans la maison de campagne de la tante Elizabeth. Il s'achève le 6 janvier 1938, avec la scène sous les fenêtres de M. Peabody. Le budget de départ, établi à 767 676 dollars – par un obsessionnel des chiffres, semble-t-il – pour 51 jours de tournage, s'est finalement étendu à plus d'un million de dollars et 91 jours de tournage. Le dépassement est dû aux méthodes du cinéaste. Hawks ne suit pas scrupuleusement le scénario mais se réserve une grande part d'improvisation au moment du tournage, non seulement dans la conduite des dialogues – le numéro de Hepburn en *Swinging Door* Susie – mais aussi dans une multitude de détails physiques et d'accessoires comme les lunettes brisées de David ou le talon cassé de Susan, de gestes comme la position de David en *Penseur* de Rodin... qu'il trouve avec ses acteurs en répétant leurs scènes. Hawks encourageait Grant et Hepburn à lancer, dans le feu de l'action, toutes les blagues qui leur passeraient par la tête, et poussait les seconds rôles vers des numéros expressifs, les incitant à utiliser leurs propres onomatopées et tics de langage qu'aucun scénariste n'aurait pu inventer. Dans une note de service de l'assistant réalisateur Edward Donahue, on lit ainsi : « Il est difficile de déterminer le nombre de pages du scénario car Monsieur Hawks travaille à partir de différentes versions et, de plus, chaque scène est réécrite avant le tournage. » Et dans une note du producteur exécutif Lou Lusty : « Hawks est bien décidé, sous son attitude calme, réservée et polie, à faire le film à sa façon. »

Un succès relatif

Le premier montage du film est soumis en janvier à la Production Code Administration, le bureau d'autocensure hollywoodien. La commission s'inquiète surtout de la robe déchirée de Katharine Hepburn qui, il est vrai, dévoile une partie

charnue de son anatomie, mais laisse passer deux moments plus tendancieux du film : celui où David proclame devenir « gay » – bien que la connotation du terme ne soit pas aussi évidente à l'époque – et celui où Susan sous-entend que le chien George peut lever la patte n'importe où. Un nouveau montage réduit l'ensemble à une durée raisonnable, en retirant quelques scènes périphériques dédiées aux personnages secondaires, notamment au « couple » Gogarty-Applegate. Les coupes les plus révélatrices s'effectuent sur les dialogues romantiques entre Susan et David, que les scénaristes avaient écrits pour répondre aux exigences du studio, mais que Hawks considère systématiquement comme inutiles. À sa sortie le 18 février, *L'Impossible Monsieur Bébé* ne rencontre qu'un succès modéré et ses recettes cumulées, aux États-Unis comme à l'étranger, suffisent seulement à couvrir le coût total du film. Frank S. Nugent, l'impitoyable critique du *New York Times*, le considère alors comme un film absolument ordinaire et ironise : « Si vous n'êtes jamais allé au cinéma, *L'Impossible Monsieur Bébé* vous paraîtra complètement original. » Le salaire de Hawks ayant, en raison du dépassement, explosé jusqu'à atteindre le minimum garanti du contrat qui le liait à la RKO, les deux parties décident communément d'y mettre fin le 21 mars 1938.

Une question demeure : pourquoi Hawks s'en est-il tiré sans autre encombre que les avertissements du studio, sur la durée du montage ? Comment la R.K.O. a-t-elle pu tolérer en toute cordialité, un tel dépassement budgétaire ? Il faut préciser que cette société de production n'était pas comme les autres : sa gestion fantaisiste était assurée par une équipe de personnages disparates, venus de la radio ou du théâtre, qui n'avaient pas forcément une grande expérience de l'industrie cinématographique. Le résultat paradoxal, c'est qu'une relative liberté a soufflé, pendant toute la décennie des années 1930, sur les productions souvent très originales du studio. Il semble aussi que ses responsables se soient montrés très intéressés par le prestige de Hawks, auxquels ils étaient résolus à laisser les coudées franches, dans l'optique de redorer le blason de Katharine Hepburn. Dans les années 1940, preuve de cette bonne entente, Hawks revient tourner trois films pour la firme, désormais rachetée par son ami Howard Hughes, avec lequel pourtant il ne tardera pas à se brouiller. La bonne humeur des années 1930 se sera insensiblement évaporée.

La maison R.K.O. et le monde

Le travail sur le film de Hawks et sur la liberté créative qu'il illustre peut permettre, après une mise au point sur le fonctionnement des grands studios américains, où le réalisateur fait plus souvent figure de technicien que d'auteur, de saisir la singularité de la petite dernière des *Big Five*, ces cinq sociétés de production qui furent le symbole de Hollywood. On découvrira ainsi que la Radio Keith Orpheum Pictures, née à la fin des années 1920, ne disposait ni des moyens, ni de la force de frappe de ses grandes sœurs – M.G.M., Twentieth Century Fox, Paramount et Warner Bros. – mais que sous l'impulsion d'un producteur de génie, David O. Selznick, le studio accordait une liberté quasi complète aux responsables des unités de production, qui pouvaient imprimer un style et une vision cohérente à de nombreux films, essentiellement des séries B efficaces et inventives. On dressera ainsi la liste des films mythiques de la R.K.O., des comédies musicales avec le couple Ginger Rogers - Fred Astaire (*Top Hat*) aux fables baroques de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (*King Kong*, *Les Chasses du comte Zaroff*) en passant par le fantastique de Jacques Tourneur, produit par Val Lewton (*La Féline*, *Vaudou*). Le coup de maître de la R.K.O. sera pourtant l'accueil d'Orson Welles qui y tourne en 1941 un premier film hors norme qui bouleversera le cinéma mondial, *Citizen Kane*. Le rachat de la compagnie en 1948 par le riche aviateur Howard Hughes marquera le début de son déclin, en dépit de films noirs nerveux et essentiels (*La Griffe du passé*, *Feux croisés*, *Desperate*) qui font depuis la renommée du genre.

DÉCOUPAGE NARRATIF

1. Générique (00:00:00 – 00:01:13)

2. Au Muséum (00:01:14 – 00:04:03)

Le professeur David Huxley apporte la dernière touche à l'assemblage d'un squelette de brontosaurus. Demain, il reçoit l'ultime pièce du puzzle, une « clavicule intercostale », et se marie avec son assistante, la froide et zélée Alice Swallow. Mais, avant cela, il doit encore jouer au golf avec Alexander Peabody, l'avocat d'une riche donatrice qui pourrait l'aider à financer ses travaux.

3. La partie de golf (00:04:04 – 00:09:00)

Sur le green, David aborde le sujet de la donation, mais au moment de jouer, il tombe sur Susan Vance, une jeune femme au caractère fantasque qui s'est accaparé sa balle. Il la laisse terminer son coup et partir. Mais son caddy-boy le prévient : elle s'est aussi approprié sa voiture, qu'elle cabosse allègrement. David la rattrape et se fait embarquer contre son gré, sous le regard ahuri de Peabody.

4. Au restaurant (00:09:01 – 00:20:49)

David arrive en frac au restaurant pour dîner avec Peabody, mais glisse sur une olive que Susan a laissé tomber. Celle-ci s'assoit à la table d'un psychologue, le Dr Lehman, qui la conforte dans son amour pour le scientifique. Un échange de sacs à main crée un imbroglio auquel David se retrouve mêlé. Il cherche à fuir, mais Susan le rattrape et déchire sa veste. Lui, à son tour, marche sur sa robe et en arrache tout un pan. Tous deux sortent de la pièce sous les rires de l'assemblée. Chez elle, Susan apprend à David qu'elle connaît personnellement Peabody et le conduit jusqu'à la propriété de l'avocat. Pour le réveiller, elle jette une poignée de graviers sur sa fenêtre, puis une grosse pierre qui l'assomme. Les deux complices s'enfuient en courant.

5. L'arrivée de Bébé (00:20:50 – 00:28:26)

Le lendemain, alors que David règle les derniers préparatifs du mariage, un coursier lui livre sa clavicule. Un coup de fil inattendu de Susan l'alarme : elle vient de recevoir de son frère Mark,

en voyage au Brésil, un léopard nommé Bébé et fait semblant d'être attaquée par le fauve. David se précipite. Quand il arrive, Susan va bien. Elle lui montre l'animal, apaisé par le standard de jazz « I Can't Give You Anything But Love ». Elle doit l'amener chez sa tante dans le Connecticut. David a d'autres chats à fouetter, mais Bébé se prend d'affection pour lui et ne veut plus le lâcher.

6. En voiture (00:28:27 – 00:33:45)

David se retrouve en voiture avec Susan et Bébé. Sur la route, ils percutent une camionnette de gallinacés dont Bébé fait son repas. Ils s'arrêtent en ville pour acheter des kilos de viande. Un policier, l'agent Slocum, constate que Susan est garée devant une bouche à incendie. Pour lui échapper, elle se faufile avec Bébé dans une autre voiture, celle du Dr Lehman, et file avec David.

7. Dépression nerveuse (00:33:46 – 00:41:35)

Après avoir enfermé Bébé, David prend une douche. Pour le retenir, Susan envoie tous ses vêtements au pressing. David se retrouve nu comme un ver, endosse un peignoir à froufrous et part à la recherche d'habits de rechange, quand la tante Elizabeth, accompagnée de George, un fox-terrier jappeur, rentre et le surprend. Susan fait passer David pour un ami en dépression nerveuse. Pendant que David part se changer dans la chambre de Mark, le roquet s'empare de la précieuse clavicule déposée sur le lit.

8. Des petits trous (00:41:36 – 00:48:47)

David apprend de Susan que la tante Elizabeth est la donatrice. Il supplie la nièce de ne pas révéler son vrai nom. Au moment de partir, il s'aperçoit que son os a disparu : George a dû l'enterrer quelque part. Ils suivent le chien d'un coin à l'autre du jardin et creusent ça et là. Quand la tante s'affole de ces dévastations, Susan lui avoue son désir d'épouser David, qu'elle fait passer pour un chasseur, l'affublant du nom ridicule de « Bone » (Os).

9. Dîner à quatre (00:48:48 – 01:04:43)

David prévient sa fiancée qu'il est retenu pour la soirée. Susan et lui, après avoir nourri Bébé, dînent avec la tante Elizabeth et son invité, le sémillant Major Applegate, qui tâche d'entretenir la conversation. Mais David n'y prête aucune attention et ne s'intéresse qu'au fox-terrier. Au même moment, le jardinier Gogarty libère Bébé par inadvertance. Pour épater la galerie, Applegate imite le cri du léopard et trouve un écho surprenant dans les rugissements, au loin, de Bébé. Le jardinier, de son côté, découvre le fauve et débarque effrayé dans le salon. Susan et David courent à sa recherche, tandis qu'Elizabeth et Applegate sortent prendre l'air dans le jardin. Au détour d'un buisson, ils tombent nez à nez avec Bébé et détalent.

10. Dans la forêt (01:04:44 – 01:21:13)

David et Susan surprennent Bébé et George bati-folant dans une clairière. Ils s'engagent sur le gué qui les en sépare mais plongent dans une eau profonde. Ils se sèchent autour d'un feu de bois improvisé. Au loin résonne une musique de cirque. Là-bas, au même moment, on parle d'euthanasier un léopard dangereux qui doit être transporté jusqu'à Bridgeport. Sur la route, Susan et David croisent la camionnette du cirque et libèrent le mauvais fauve. Un coup de feu retentissant les amène vers le Major Applegate qui tient le léopard en joue. Susan l'avertit qu'il tire sur un animal apprivoisé et repart avec David sur les traces du chien. Le paléontologue suggère à Susan de rentrer et la fait fondre en sanglots : comment se quitter après cette si franche partie de rire ? Ils finissent par retrouver George et l'un des léopards sur le toit d'une maisonnette. Ils entonnent le standard de jazz à tue-tête et réveillent le propriétaire, le Dr Lehman. Celui-ci prend Susan pour une folle et l'enferme chez lui. David, pendant ce temps, est pris pour un voyeur par l'agent Slocum qui passait dans les parages.

11. En prison (01:21:14 – 01:37:37)

David et Susan se retrouvent derrière les barreaux, tentant de justifier leur histoire invraisemblable. Gogerty les rejoint pour s'être fait pincer au volant de la voiture volée du Dr Lehman. La tante Elizabeth et le Major Applegate débarquent, mais eux aussi se font arrêter par l'agent, convaincu qu'il a mis la main sur un gang de malfaiteurs. Susan joue le jeu et se fait passer pour une fille à gangsters. En plein interrogatoire, elle profite d'un moment d'inattention pour s'évader par la fenêtre. L'arrivée de Peabody et d'Alice Swallow permet de rétablir l'identité des prisonniers. Les employés du cirque viennent signaler la perte de leur bête, suivis de près par Bébé et George. Susan revient en traînant le léopard sauvage au commissariat. À la vue du fauve, tout le monde se réfugie derrière les barreaux. David s'empare d'une chaise pour protéger Susan et repousser l'animal dans une cellule vide. Il s'évanouit.

12. Conclusion (01:37:38 – 01:42:04)

De retour au Muséum, Alice Swallow rompt avec David. Susan arrive : elle a retrouvé la clavicule. Apeuré, David grimpe sur l'échafaudage. La jeune femme monte sur une échelle de l'autre côté. Le paléontologue finit par reconnaître que cette journée fut la plus amusante de sa vie. Il lui avoue son amour. Dans sa joie, elle s'élance vers lui et fait s'écrouler le squelette. Voyant que David ne lui en veut pas, elle l'embrasse.

RÉCIT

Retour à la nature



À première vue, *L'Impossible Monsieur Bébé* reconduit le programme de la comédie romantique : l'opposition apparente d'un homme et d'une femme que tout sépare mais qui n'est en réalité que la dénegation d'une attirance réciproque et le révélateur d'une égalité. L'originalité du film est pourtant de faire enfler la digression inhérente à ce type de récit jusqu'au point où celle-ci déborde puis dévore complètement un squelette narratif réduit à une peau de chagrin. D'où cette impression initiale que le film ne se maintient que par la vélocité de ses épisodes.

Une base classique

L'Impossible Monsieur Bébé s'ouvre et se conclut au même endroit, par deux scènes prenant le film en tenaille et situées au Muséum d'histoire naturelle. Le récit démarre au bord de sa conclusion : le héros, David Huxley, est à deux doigts de l'accomplissement, sanctionné par un mariage qui a lieu le lendemain. Or, c'est justement dans cet étroit intervalle que va se développer la comédie, comme un étirement du temps visant à repousser l'instant fatidique, à corriger le tir d'un mariage semblable à une petite mort.

Les premières scènes sont celles d'une comédie classique qui se déroule dans ses espaces habituels, des lieux de bonne société. Elles partagent son enjeu récurrent : le transfert d'argent, puisqu'il manque à David un million de dollars pour accéder au bonheur. Cette quête va être entravée par un obstacle, une femme qui s'attache à lui et ruine systématiquement ses chances. Dès qu'il apparaît, le personnage de Susan agit comme une véritable tempête qui, maniant l'absurde et le quiproquo, emporte David dans un flot de paroles. Ce détournement irrational distrait le scientifique de son objectif en le déportant de sa trajectoire. La nature de Susan est de semer la confusion ; elle jongle, intervertissant places et rôles dans le monde social. Jusque-là, le récit ne se distingue encore du tout-venant de la comédie que par sa rapidité.

Un décollement progressif

Le sursaut se produit lorsqu'un léopard fait irruption chez Susan : l'animal provoque un accroc dans la réalité, un coup de tonnerre qui nous fait traverser un seuil dans la fantaisie. Filant en voiture avec le couple, le récit est presque immédiatement aspiré vers un autre espace, une ample poche de verdure loin de la ville : la propriété de la tante Elizabeth, dans l'État du Connecticut, où se déroule la plus grosse partie du film.

Ce détour est essentiel : non seulement il écarte David toujours plus loin de ses objectifs, mais il offre un territoire privilégié, sans limites et hors de tout référent urbain, à la folie collective qui va crescendo ainsi qu'à la destitution du scientifique en tant qu'être digne et civilisé – puisqu'il perd tous ses attributs, dont ses lunettes, écrasées dans une chute. Ce territoire, c'est celui d'un terrain de jeu grandeur nature, d'un vaste jardin où les personnages ne vont cesser de gambader armés d'un filet à papillons, de poursuivre des animaux, de creuser des trous, bref, de retourner à cet état d'enfance où la fiction transforme le monde environnant en une aventure intégrale. Lorsque David arrive sur place, il est mis à nu par Susan qui lui vole ses vêtements, et se trouve contraint de revêtir un déguisement, première prérogative du jeu.

À mesure que la course-poursuite plonge dans la nuit, les personnages s'enfoncent dans la forêt, perdant de vue la villa et toute trace de civilisation. On pénètre alors dans un espace sauvage, quasi fantasmagique, où la nature resplendit d'un éclat merveilleux. Les personnages sont seuls au monde, pris dans la toile de leurs pulsions, rendus à un état de nature. Si le rythme ne faiblit pas, Hawks profite de cette légère inflexion pour laisser affleurer les sentiments par l'écrin fusionnel que la nuit forme autour d'eux. Le dédoublement de la réalité et de sa part fantasmagique – pulsionnelle et obsessionnelle – se manifeste *physiquement* par l'arrivée d'un second léopard, échappé du cirque, qui sème une confusion totale. David et Susan se retrouvent en prison pour une dernière partie conclusive qui paie son tribut aux codes du théâtre, réunissant tous les personnages sur une même scène.

Avec le temps

Il est intéressant, pour rendre compte de la conduite du récit, de se pencher en classe sur la temporalité du film. Quelle est la durée de l'action ? Elle se déroule sur trois jours et deux nuits, soit une période plutôt courte par rapport aux péripéties mises en scène. La première journée commence avec la scène au Muséum et s'achève en pleine nuit. Un fondu au noir fait passer d'un extérieur-nuit à un intérieur-jour, marquant une ellipse qu'on mesure aux propos de David, en pleine conversation téléphonique : le mariage est imminent et nous ne sommes qu'au lendemain des événements précédents. La seconde journée contient la plus importante partie du film, s'étendant jusqu'au cœur de la nuit avec la scène de la prison ; elle s'interrompt avec l'évanouissement de David. Cette fois, c'est un simple fondu qui nous amène à une courte scène de conclusion. Difficile de décider si celle-ci se déroule le lendemain ou plus tard. Quoi qu'il en soit, on remarquera que cette temporalité ramassée ne s'oppose pas à la structure sérielle du récit. L'action du couple s'organise, à un niveau enfantin, en une série de jeux bien distincts : jets de pierres, « Jacques-a-dit », cache-cache, déguisements, chasse au trésor... Le récit nous entraîne dans un rythme quotidien dont il n'élude pas le caractère répétitif ; il fonde son approche des personnages sur le temps passé avec eux et les épreuves qu'ils traversent. Cette tendance « feuilletonnante » triomphera chez Hawks avec des films contemporains des débuts de la télévision comme *Rio Bravo* ou *Hatari* qui préfigurent ce que deviendront par la suite les séries télévisées, et même, en quelque sorte, le soap opera.



MISE EN SCÈNE

Prendre la tangente



Rien ne semble a priori plus opposé que le rythme trépidant des péripéties qui occupent *L'Impossible Monsieur Bébé* et le retrait olympien de la mise en scène de Howard Hawks. Or, à bien s'y pencher, on se rend compte que celle-ci, aussi purement classique soit-elle, n'est autre que le moteur qui impulse à la narration sa vélocité, son élan, grâce à un découpage brillant, véritable machine de guerre qui, quand il le faut, n'hésite pas à chevaucher les règles de transparence et de continuité propres au spectacle hollywoodien.

L'écriture classique : la construction d'un monde

Si le classicisme en art correspond à la formation d'une langue pure, répondant à l'idéal de beauté antique par la mesure, l'équilibre et la proportion, alors il faut faire remonter le classicisme du cinéma hollywoodien à son artisan originel, David Wark Griffith (1875-1948), qui a inventé ses règles de base : rapport du général au détail par le jeu des échelles, usage émotionnel du gros plan, raccord de direction, montage parallèle... soit l'essence d'un mouvement unitaire qui permit de dissimuler la discontinuité du procédé cinématographique et de créer, dès le milieu des années 1910, un grand spectacle compréhensible par tous.

Le classicisme hollywoodien désigne donc, d'abord, une période historique du cinéma américain, qui commence par cet âge des pionniers, prend son essor avec le développement industriel de la production, atteint un pic de splendeur et de perfection à la fin de la période muette (*L'Aurore* de Friedrich W. Murnau, *La Foule* de King Vidor) et règne en maître jusqu'aux années 1950. Mais le classicisme, c'est aussi une vision du monde, qui perdure au-delà de son temps historique. Celle-ci se définit par sa quête d'une transparence maximale dans l'organisation des plans, afin que le film se déroule avec fluidité, dans l'inconscience de sa fabrication. La forme classique suppose l'unité du monde qu'elle représente et se fonde sur un espace-temps cohérent creusé de liaisons logiques, telles que la continuité des mouvements, le raccord, la psychologie des personnages. À ses sommets, cette écriture s'est manifestée par son efficacité, sa concentration, sa puissance d'évocation, son esthétique ouvragée – le fameux éclairage de studio – et, malgré tout, son saisissant réalisme psychologique.



Hawks, un pied hors du théâtre

Howard Hawks appartient pleinement à cette école classique. Il en a poussé l'écriture à un tel stade de limpidité et de plénitude qu'on le reconnaît aujourd'hui comme l'un de ses parangons. Il pratique un style sans effet ni afféterie, direct, nourri d'une franchise virile, entièrement dévoué au cheminement de ses héros, à l'action qui les meut et au sens des responsabilités. Le classicisme de Hawks est convaincu par l'individualisme de ses personnages, qui servent de pivot à sa mise en scène. Son style dégraissé va toujours à l'essentiel, à cette adhésion fondamentale aux causes et aux conséquences qui accompagne l'expérience humaine. Le cinéaste Jacques Rivette, alors jeune critique, écrivait en mai 1953 dans le n° 23 des *Cahiers du cinéma* : « L'évidence est la marque du génie de Hawks. »

L'Impossible Monsieur Bébé présente, dans sa filmographie, un cas particulier. La comédie, dans les années 1930, dépend encore très fortement des structures théâtrales. C'est pourquoi, dans bon nombre de scènes, on trouve la disposition centrale des personnages, selon le point de vue des spectateurs d'une pièce. Ces plans, qui « contiennent » la scène, sont ensuite découpés par des séries de champs-contrechamps qui nous plongent dans les échanges en cours. On pourrait trouver cette grammaire sommaire, si Hawks s'en tenait là et ne lui opposait un art phénoménal du découpage qui la fait exploser de toutes parts. La figure du champ-contrechamp ne se contente pas de suivre les répliques du dialogue, elle crée aussi une véritable dynamique, compressant la parole au maximum, la renvoyant du côté de chaque partenaire comme une balle de tennis lors d'un échange musclé, jusqu'à se démultiplier en divers axes lorsque le nombre des personnages augmente – ainsi lors de la scène du repas avec la tante Elizabeth et le Major Applegate. Les coupes énergiques, accompagnées par de discrets changements d'échelle, font monter la parole jusqu'à provoquer d'étonnants carambolages de sens.

De même, Hawks ne cesse de fuir le confinement théâtral en multipliant les décors : sur un terrain de golf, dans la rue lorsque David quitte l'appartement de Susan, sur la route avec l'épisode du camion de volailles, dans la forêt... L'appel d'air abat les cloisons et confère un extraordinaire mouvement de



roulement au film. Si le théâtre est par excellence le lieu des routines sociales, tout le mouvement du film consiste à s'en extraire par l'irruption fréquente de la nature – animaux, lumière naturelle, improvisation des comédiens : autant d'impondérables qui vivifient la mise en scène. On peut relever à ce titre des passages « magiques », comme le long rire de Katharine Hepburn quand son partenaire se retrouve avec un filet à papillons sur la tête, ou lorsque, s'étant cassé un talon, elle accentue sa claudication et blague : « *I was born on the side of a hill* » (« Je suis née à flanc de colline »).

Un art de l'écart

L'Impossible Monsieur Bébé participe d'un renouvellement général de la comédie américaine qui, à la fin des années 1930, cherche à rencontrer les flux modernes qui remuent la vie publique. Cette sortie du studio est relayée par une figure de mise en scène récurrente : un mouvement d'écart, brusque déportement qui attire le héros hors de sa trajectoire et se traduit plus d'une fois par l'usage du travelling latéral. La plupart du temps, Hawks installe ses scènes de manière simple, dans des cadres purs et proportionnés, mais sans effet de style, avant de nous conduire vers un mouvement particulièrement étonnant qui reconfigure les rapports entre les personnages et la direction du récit. Ainsi, lorsque David s'enlise à tenter d'amadouer Peabody sur le terrain de golf, sa rencontre inopinée avec Susan l'attire sur un autre chemin, par un travelling latéral qui le détourne de sa partie. De même, au restaurant, c'est encore par un travelling latéral que David et Susan, collés l'un à l'autre, se montrent aux yeux d'un Peabody effaré. Il en va de même lors de la scène dans la rue où Susan suit David en voiture pour l'emmener au Connecticut. Ainsi le film avance par écarts successifs, en brisant sa ligne de conduite, et ménage ses apothéoses comiques en organisant la bifurcation subite d'un personnage principal qui pensait évoluer sur une ligne droite. Ces écarts figurent, bien entendu, l'attirance inconsciente qui retient David dans les parages de sa Miss Catastrophe. On aperçoit à travers ce parcours de lignes brisées à quel point la mise en scène de Howard Hawks ne saurait se réduire à une sérénité insensible, à une distance confortable par rapport aux péripéties racontées. Bien au contraire,

plus on l'approche, plus on la trouve sèche et nerveuse – seuls ses atours stables lui donnent cet air imperturbable. À bien y regarder, on découvre par exemple que cette continuité est trouée de *jump cuts*, ces « sautes » entre deux plans qui contredisent le signolage de raccords parfaits. Le plus souvent, ceux-ci interviennent au cours des déplacements des personnages et les abrègent, là où le trajet entièrement montré aurait pu alourdir le rythme de l'ensemble. Comme ces coupes sont pratiquées dans le mouvement, elles ne portent pas atteinte à la continuité, mais tout en modifiant la position des personnages, en redoublant certains gestes, elles font sentir un accroc, une précipitation qui accélèrent encore la vitesse du film. Hawks dégraisse l'action jusqu'à l'os pour étouffer dans l'œuf le moindre temps mort, étonnant trait de modernité que Jean-Luc Godard mettra en application vingt-deux ans plus tard dans *À bout de souffle*. Dans le cadre du cinéma contemporain, on a vu bon nombre de films, lors de scènes d'action, pratiquer le surdécoupage épileptique ou les secousses du cadre, expédients artificiels qui n'expriment pas la vitesse mais la miment grossièrement. Dans *L'Impossible Monsieur Bébé*, la vitesse étourdissante qui nous emporte n'est pas un trompe-l'œil, mais une évidence rehaussée par la précision d'une mise en scène qui se déploie discrètement pour faire jaillir le temps hors de lui-même.

Filmer l'individu

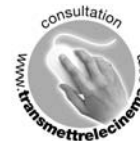
Le couple occupe-t-il véritablement la place centrale dans *L'Impossible Monsieur Bébé* ? On remarquera, à partir du découpage narratif du film, que Susan assume le rôle moteur de l'action, mais que le personnage avec lequel nous percevons les événements et traversons les situations – bien malgré lui – est en fait David, véritable ancrage du spectateur dans la fiction. Il sera dès lors possible de remarquer que le comique de Hawks repose sur le dépouillement de l'héroïsme et des compétences masculines. Chaque intervention de la femme-catastrophe apparaît avant tout dans la vie du paléontologue comme un accident et un dérangement. David, comme beaucoup de héros hawksiens qui fuient les sentiments, cherche à faire le vide autour de lui, à s'affirmer par lui-même – ce à quoi il ne parvient pas et dont nous rions. Il sera aussi possible de souligner, plus globalement, que les autres héros masculins de Hawks intègrent moins un groupe qu'ils ne s'y prêtent momentanément et qu'ils mettent leur talent à disposition d'une équipe pour l'excellence d'une compétition virile plus que par envie de collaboration. On citera Geoffrey Carter, le pilote d'exception joué également par Cary Grant dans *Seuls les anges ont des ailes*, John T. Chance, le shérif tireur hors-pair de *Rio Bravo* interprété par John Wayne, ou encore Philip Marlowe, le détective cynique et brillant du *Grand Sommeil* joué par Humphrey Bogart. Dans le cinéma de Hawks, ces êtres autosuffisants, capables de se dépêtrer de toutes les situations par l'exercice d'un talent universel, apparaissent bel et bien d'abord comme des individus.

Archétypes

C'est bien le genre qui a structuré la production de l'industrie cinématographique américaine, qui a très tôt mis en avant une typologie narrative et iconographique censée répondre aux goûts variés des publics. Quelques extraits de films archétypaux de Hawks (cf. p. 3) seront utilisés pour retrouver en classe les genres majeurs. On verra comment *Scarface*, dont Brian De Palma fit un remake baroque en 1983, sculpte le moule tragique, violent et grotesque du film de gangsters. *Le Grand Sommeil* apparaît comme le film noir ultime, tant la complexité de son intrigue plonge le détective Philip Marlowe dans la duplicité de l'âme humaine. *La Rivière rouge* grave dans le marbre les motifs primitifs du western : le troupeau, la frontière, la loi et la foi. *Les hommes préfèrent les blondes* est le baroud d'honneur de la comédie musicale, colorant ses traits éternels d'un cynisme rafraîchissant et offrant à l'icône Marilyn l'une de ses plus belles interprétations. Le cas de *L'Impossible Monsieur Bébé*, exemple canonique de la *screwball comedy*, fera l'objet d'une analyse qui aidera à définir ce genre moins bien connu. Les élèves seront en particulier amenés à relever les séquences de chute, de travestissement, de délire verbal, ainsi que les moments évoquant l'apparition d'éléments ou de personnages intrusifs. Ils seront aussi invités à retrouver les séquences où le comportement des personnages paraît irrationnel. On pourra visionner, à titre de complément et pour faire un parallèle avec le cartoon (cf. p. 13), les courts métrages de Tex Avery mettant en scène son personnage délirant et emblématique de l'écureuil fou (*Screwball Squirrel*, 1944).

GENRE

La screwball comedy



L'Introuvable de W. S. Van Dyke (1934)
– MGM/Coll. Cahiers du cinéma.



New York Miami de Frank Capra
(1934) – Columbia/Coll. CDC.



Cette sacrée vérité de Leo McCarey
(1937) – Columbia/Coll. CDC.



Mon homme Godfrey de Gregory La Cava
(1936) – Columbia/Coll. CDC.



Train de luxe de Howard Hawks
(1934) – Columbia/Coll. CDC.

L'Impossible Monsieur Bébé offre l'un des exemples les plus célèbres, en tout cas parfaitement canonique, de ce que fut la *screwball comedy*, dite aussi « comédie loufoque », sous-genre de la comédie hollywoodienne qui prit son essor avec la mise en application dans les studios de l'autocensure du code Hays, qui régna pendant près de dix ans (1934-1943) sur les écrans américains. Au départ, le terme *screwball* vient de l'univers du sport anglo-saxon, notamment des sports de balle, comme le base-ball. Il désigne une technique particulière de feinte qui, par torsion, produit un effet trompeur dans la trajectoire d'une balle. Dans les années 1920-1930, le mot se répand comme une traînée de poudre par l'intermédiaire du journalisme sportif. Cette origine de l'expression annonce les caractéristiques cruciales des *screwball comedies*, à savoir leur vitesse inhabituelle et l'excentricité des comportements qu'elles mettent en scène.

Mais, dans la riche polysémie de *to screw*, qu'on traduit généralement par « visser », la langue anglaise loge une connotation familière (le verbe a le sens de « baiser ») qui renvoie à l'acte sexuel. Cela, justement, nous renseigne à la fois sur le sous-texte et l'horizon secret des *screwball comedies* qui ne racontent finalement rien d'autre que l'éternelle formation d'un couple, l'union d'un homme et d'une femme. La *screwball* intervient au moment où le code Hays entre en vigueur, faisant peser des impératifs moraux sur la production américaine, et où les licencieuses *sex comedies*, mettant en scène des actrices sulfureuses comme Mae West ou Jean Harlow, ne sont plus à l'ordre du jour. Leur énergie sexuelle est comme dissimulée, dans la *screwball*, par le spectaculaire exercice physique et verbal d'un couple agité par on ne sait quelle vapeur... comme si le refoulement du sexe provoquait une incontrôlable secousse nerveuse.

On fait remonter le style *screwball* à l'année 1934, avec les sorties de *New York-Miami* de Frank Capra, *Train de luxe* de Howard Hawks et *L'Introuvable* de Woody S. Van Dyke. À ce moment de son histoire, la comédie américaine produit un formidable effort de renouvellement. Sans abandonner l'inspiration littéraire et théâtrale, il s'agit de se moquer des sempiternelles romances qui ont marqué

la période de transition du muet au parlant, de les traiter cette fois sur un mode plus énergique et moderne. Les studios cherchent à dépasser le modèle des comédies sophistiquées d'inspiration européenne, dont la débauche de luxe ne correspond plus à ces temps de crise économique. Pour toucher une plus large audience, on se recentre sur des sujets et des personnages typiquement américains ; la comédie s'ouvre à un humour plus visuel, plus en phase avec les goûts des classes moyennes.

Ce qui distingue la *screwball* du reste des comédies, c'est que, dans un cadre aussi théâtral, elle se soit montrée perméable à l'influence du *cartoon*, à ses libres associations et à sa verve parodique. En effet, le genre nous installe souvent dans un univers social ritualisé que l'intervention d'un élément perturbateur – un personnage « différent », loufoque, dément – va secouer. Cette perturbation, c'est précisément ce qui fait le *corps* de la *screwball*, ces moments où surgissent des éléments disparates qui provoquent un accroc dans la réalité. C'est dans *L'Impossible Monsieur Bébé* l'irruption d'un léopard dans la bonne société du Connecticut. Mais ce peut être aussi une culbute, un déguisement, toute forme d'incongruité qui présente, du point de vue normé des choses, l'apparence de la folie. Éléments de discontinuité, d'incohérence, ils accompagnent souvent un échange de rôles, de fonctions ou de costumes entre le masculin et le féminin (cf. p. 15) et préfigurent une redéfinition des rôles sociaux. La *screwball comedy* se situe dans ce rapport graduellement déviant entre la norme et son débordement. Ainsi, elle tient une position intermédiaire entre l'absurde décapant des Marx Brothers et la théâtralité des comédies sophistiquées, entre réalisme et exotisme, entre humanité et animalité, sur un point de bascule où le monde social menace toujours de chavirer sur lui-même.

La ménagerie hollywoodienne : cartoon, cirque et burlesque



Dès le mitan des années 1930, la comédie hollywoodienne cherche à élargir son public. Les studios veulent remonter aux racines d'un rire plus populaire, moins fondé sur les jeux intellectuels du langage que sur les postures du corps et les accidents visuels. Certains films n'hésiteront plus, dès lors, à puiser une partie de leur inspiration aux origines foraines du cinéma. Le burlesque, vénérable ancêtre rendu caduc par l'arrivée du cinéma parlant, refait son apparition par petites touches, comme pour emporter un rire chevillé au corps de ses interprètes. Plus généralement, la comédie des années 1930 s'attire la connivence du spectateur par une attitude réflexive, jouant sur le souvenir de films célèbres ou la parodie des autres genres hollywoodiens.

Trois coups de crayon

Observons le générique, sur les cartons duquel on retrouve les principaux protagonistes – David, Susan et le léopard – croqués en dessins humoristiques non crédités qui anticipent sous forme de petites saynètes figées des passages-clés du film à venir. Leurs têtes rondes sont posées sur un assemblage de lignes blanches figurant le reste du corps. Ils sont caractérisés par des attributs reconnaissables : une robe pour Susan, un chapeau-claque pour David, des moustaches, crocs et griffes pour Bébé. Leur aspect rudimentaire, qui rappelle le graphisme des premiers films d'animation des pionniers Émile Cohl ou James Stuart Blackton, donne l'impression qu'ils pourraient s'animer d'une seconde à l'autre comme dans un cartoon. Que suggère cette référence ? Tout d'abord, que les personnages du film seront décrits sur le même plan que des *toons*. Il ne faut donc pas attendre d'eux la psychologie complexe ou l'inscription sociale des films réalistes, mais plutôt un *croquis* de personnage, une réduction à quelques éléments dont l'exagération est le seul programme. Il s'agit bien de caricature, mais reconnue expressément comme telle et correspondant avant tout à la vitesse d'exécution du récit : les personnages sont de purs vecteurs, des énergies simples, qui nous transportent d'une situation à la suivante, sans perdre le temps des présentations. L'usage de la caricature s'avère judicieux en ce qu'elle pose la société comme un cirque loufoque et ridiculise les catégories rigides dont le héros va progressivement se libérer¹. Mais la référence au cartoon annonce également l'instabilité d'un univers où tout est possible. *L'Impossible Monsieur Bébé* pratique un assemblage farfelu et composite d'éléments dissemblables – humains/animaux, société/sauvagerie, léopard/musique, homme/robe – qui peut être comparé au bazar fourre-tout et anarchique du dessin animé américain (cf. p. 12).

Sous le chapeau

C'est justement l'interaction constante entre les acteurs et les animaux, souvent non simulée, qui surprend ici. Les acteurs jouent avec les animaux, les touchent, les manipulent, ce qui amuse, mais impressionne en même temps. Sachant que les prises de vue avec animaux sont, dans le cadre de la fiction, parmi les plus difficiles, on peut admirer ici leur dressage et leur parfaite adéquation avec les gestes des humains. Il y a là un savoir-faire lié aux arts du cirque, mais aussi à ce qu'était encore Hollywood à la fin des années 1930 : un grand réservoir de talents, de corps, de monstres en tous genre, qui tenait de la foire et de la

ménagerie. Une courte scène du film se situe d'ailleurs dans un cirque et prépare l'arrivée d'un second léopard dans la course des personnages ; à plusieurs reprises, Susan et David entendent l'orgue de barbarie résonner au loin, qui évoque inévitablement ses chapiteaux et attractions. Lors de l'avant-dernière scène, en prison, Cary Grant adopte même la posture d'un dresseur, repoussant le fauve agressif à l'aide d'une chaise, à la façon de fameux numéros de cirque. L'interprétation délicieusement excessive des acteurs, qui, par leurs mimiques et leurs attitudes poussées, rappellent le jeu des clowns, rattache encore le film à cet univers. Enfin, il faut mentionner que les nombreuses culbutes – glissades, chutes, roulades, marches à quatre pattes – de Cary Grant font appel à l'exceptionnel talent d'acrobate grâce auquel il avait débuté dans le métier.

Présence du cinéma

Cet art à la croisée du cirque et du cinéma est évidemment une réminiscence du burlesque qui fit les grandes heures de la comédie muette américaine. Rappelons que Howard Hawks a commencé en tournant des films muets et est resté durant toute sa carrière un grand admirateur de Charlie Chaplin. Par sa rigueur dénuée de pathos et son sens d'une mécanique comique implacable, il est peut-être plus proche d'un Buster Keaton (*Le Mécano de la General*, *La Croisière du Navigator*, *Le Caméraman*), l'autre grand nom du cinéma burlesque². Dans *L'Impossible Monsieur Bébé*, le burlesque intervient comme une perturbation de l'ordre social qui fait choir David d'un degré dans la stature de respectabilité qu'il voudrait imposer aux autres ; c'est ainsi qu'il glisse sur une olive, masque la nudité de Susan pour les clients d'un restaurant, déambule en robe ou court à quatre pattes derrière un chien. La chute au sol est aussi une régression – à l'état infantile, puis animal. Mais cet hommage au burlesque est accompagné d'une conscience toute nouvelle du cinéma pour son histoire, qui se manifeste surtout dans l'avant-dernière scène, dans la prison. On y voit Katharine Hepburn imiter une fille à gangsters, en référence aux films policiers produits dans la première moitié de la décennie par un studio comme la Warner Bros., parmi lesquels *L'Ennemi public* de William A. Wellman en 1931 – Hawks ayant lui-même réalisé, à la même époque, *Scarface* avec le charismatique acteur Paul Muni. Le film prend alors une tournure parodique et réflexive, jouant avec la culture cinématographique du spectateur de l'époque, qui identifie immédiatement le type de personnage auquel l'actrice fait référence. Derrière les barreaux, le paléontologue ahuri sanctionne cette nouvelle conscience en lâchant au policier : « Elle a vu tout ça dans un film ! »³

1) En prison, David livre ironiquement les noms de ses complices : « Mickey the mouse and Donald the duck. »

2) Il est aussi possible de souligner la ressemblance physique entre David et la star du muet Harold Lloyd.

3) « She's making all this up out of motion pictures ! »

SÉQUENCE

Un rêve au clair de lune

Au dernier tiers du film se situe une scène stupéfiante (01:04:44 – 01:08:40) qui, avant le feu d'artifice final, marque un changement de régime déterminant mais concentre par sa construction spatiale la relation qui unit le couple de héros. La séquence commence, après le dîner, lorsque David et Susan, partis à la recherche du léopard évadé, dévalent une petite pente en pleine forêt, en chantant leur chanson.

De l'autre côté du miroir

La scène surprend tout d'abord par son esthétique. Lors des trois premiers plans, les personnages arpentent un espace que nous découvrons avec eux : un petit sous-bois au sol cabossé, semé de roches et de broussailles (1-3). La temporalité nocturne de la scène permet de recourir à une lumière très contrastée et à des contre-jours qui, figurant la clarté réfléchie de la lune, baignent l'ensemble de noirs profonds. Le caractère artificiel de la nature, reconstituée en studio, ajoute à l'étrangeté générale et se distingue des séquences précédentes en lumière naturelle. Tout se passe comme si les personnages avaient franchi un cap et se retrouvaient dans une autre dimension du temps. La nature semble figée dans une présence signifiante et vibrante, revêtue de la robe du rêve et de l'inconscient, saupoudrée d'une substance fantasmatique, comme le laisse supposer l'éclairage lunaire.

La suite marque un resserrement de l'espace : les personnages doivent franchir des buissons dont l'épaisseur envahit le plan et oblitère la généralité de l'espace (4-16). La forme flottante et ondulée des plantes, rappelant l'élément aquatique, accentue un peu plus la torsion de la réalité. Susan et David s'y plongent et le montage se fait plus morcelé, cherchant leurs visages au cœur de cette végétation galopante qui semble les recouvrir. À un moment, Susan se baisse pour avancer à quatre pattes (10), et le motif végétal apparaît alors pour ce qu'il est : un tunnel à traverser, qui doit les conduire vers un autre monde, vers une petite poche de temps. La mise en scène nous indique, par ce mouvement de resserrement, que nos deux héros passent comme l'Alice de Lewis Carroll « de l'autre côté ». Le passage est scellé par leur dégringolade sur la pente abrupte que dissimulaient les bruyères (17-22) : ils ont glissé, et nous avec eux, au cœur de la nuit, où ils vont bientôt surprendre leur propre reflet dans le miroir du temps (23, 24).

Le relais du pouvoir

Cette traversée est aussi une chute. Toute la scène suit un double mouvement saccadé, non seulement de la droite vers la gauche, mais surtout du haut vers le bas, par paliers que les personnages dévalent successivement. Il s'agit d'abord du dénivelé du terrain que les personnages dévalent, puis de l'abaissement de Susan dans les buissons, le talus sur lequel ils basculent et enfin le cours d'eau dans lequel ils s'enfoncent. David et Susan descendent toujours plus bas et, semble-t-il, jusqu'au fond d'eux-mêmes. Ces différents niveaux installent une différence de hauteur entre les deux personnages. Dans les buissons, leurs lignes de regards se perdent, l'un se tenant debout et l'autre à quatre pattes ; lorsqu'ils se retrouvent de part et d'autre du talus, celles-ci ne se croisent plus que par le biais d'une contre-plongée. Ce décalage des corps traduit le déséquilibre d'un rapport affectif qui est en train d'évoluer et de s'ajuster. Susan et David, comme deux instruments si différents, tentent inconsciemment de s'harmoniser, mais n'atteignent jamais la même tonalité.

La scène décrit également une alternance de la domination au sein du couple. Jusqu'alors, Susan menait la danse - comme en témoigne le début du passage : en plan large (1), la jeune femme ouvre la marche en chantant et invite l'homme qui la suit à l'imiter. Le jappement de George provoque un resserrement du cadre qui nous rapproche des personnages (2) et, dans le plan suivant (3), David prend la tête des opérations (« Je passe le premier ! »). Il passe devant Susan et leur rapport s'inverse. Tout à coup, c'est elle qui reçoit les coups et qui subit : sous le passage de David, les plantes fouettent le visage de l'héritière, dont la robe finit par être accrochée par une liane de sumac grimpant¹ (4-8). Secouée, griffée et irritée, elle doit se plier pour suivre l'homme. Le pouvoir a changé de mains. David, d'ailleurs, en profite et jouit de sa position. Il lui lance des piques qui font mouche en évoquant sa fiancée, ce qui arrache à Susan un trait de jalousie (15-16) : « C'est le sumac qui s'écarte sur son passage. » Pourtant la chute de David inverse une nouvelle fois la situation : la contre-plongée sur Susan marque la reconquête (18). Les rôles s'échangent entre le dominant et le dominé mais le nivellement progressif, par culbutes successives, vise à rétablir un équilibre entre des deux personnages (19-21).

Susan et David face à leur destin

Le plan-pivot de la scène intervient après la chute de Susan et apparaît comme son couronnement. Venant de planter son filet sur la tête de David, Susan est prise d'un fou rire (22). Hawks laisse durer ce moment stupéfiant de vérité. C'est à cette magie que nous mène la séquence ; le film, si intense, semble alors vider ses soupapes, et, dans cette expiration, atteindre son envers. En cet instant qui trahit une liberté suprême, la trame ténue des péripéties est mise en sourdine au profit d'un simple rire, joie communicative d'un personnage dont le naturel se confond avec celui de l'actrice. À ce moment-là, les héros sont assis côte à côte, ramenés à une position d'égalité qui se fonde sur un ridicule commun, plus ou moins assumé. C'est alors qu'intervient la révélation ultime : George le cabot et Bébé le léopard sont là, face au couple, de l'autre côté d'un gué, dans une petite clairière où ils batifolent et roulent dans l'herbe (26). David et Susan les observent, ahuris, comme s'ils surprenaient une scène d'ébats amoureux (27). Cette intimité les interpelle au point qu'ils chuchotent, choisissant de rester discrets. La forme de la clairière, comme un petit amphithéâtre sorti du flanc de la nature, suggère une mise en abyme : soudain, le récit s'interrompt et transforme ses personnages en spectateurs de ce drôle de numéro qui les représente sous une forme symbolique. Le dispositif du champ-contrechamp qui structure la fin du passage (32, 33) installe une séparation nette entre les deux espaces qui renforce son caractère spéculaire. Nos héros se retrouvent ainsi face à un miroir déformant, une sorte d'hallucination vraie, dont l'image dévoile à distance ce qu'ils pourraient faire ensemble... l'amour, bien évidemment ! Plutôt que passer par des palabres, Hawks décrit le désir amoureux par cette saisissante image allusive qui nous informe que quelque chose change chez ses personnages. Preuve que cette image appartient bien au domaine du fantasme, David et Susan ne pourront pas pour l'heure poser le pied dans ce lieu idyllique où, un instant, a régné l'état de nature : ils s'enfoncent en des eaux profondes et cette douche froide les reconduit illico au principe de réalité (34).

1) Il s'agit ici du mytique et vénéneux *poison ivy*, que la traduction transforme opportunément en ortie.



1



8



18



26



2



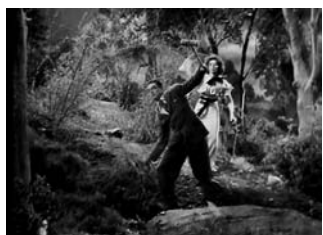
10



19



27



3bis



15



20



32



4



16



21



33



5



17



22



34

Masculin/féminin, terrain glissant

La séquence ci-contre montre à quel point le film illustre le ballottage des principes masculin et féminin. La comédie américaine classique des années 1930 a représenté l'égalité des sexes, parfois avec dédain pour se moquer d'une inversion momentanée des rôles, mais souvent avec une vraie visée progressiste pour bousculer avec humour l'ordre établi. S'il est difficile de considérer Hawks, qui s'est toujours prévalu des valeurs conservatrices de l'Amérique, comme un progressiste, il n'en demeure pas moins que le cinéaste construit, avec la collaboration géniale de Katharine Hepburn, un personnage féminin fort qui, en tant que moteur de l'action, est le véritable décideur du film. On demandera à la classe de repérer dans le film à quel point les rapports homme/femme, loin d'être abolis, subsistent mais se trouvent intervertis dans des corps opposés. Ainsi, on remarquera les costumes des personnages lors de la scène célèbre où David déclare être soudainement devenu « gay » (00:38:30). Il est alors vêtu d'un négligé de femme tandis que Susan pose son chapeau-claque sur sa tête, avant, quelques minutes plus tard, de s'habiller en pantalon. Quelques séquences auparavant, c'est elle qui conduisait la voiture et en volait une autre, alors que David n'en était que le passager. Cette situation n'est pas exclusive au couple David/Susan mais se retrouve dans presque tous les duos du film : David/Miss Swallow, Applegate/Elizabeth, Gogarty et sa femme. Où qu'on regarde, la femme mène la danse et l'homme la suit.

MOTIF

Animalités



Si l'on en croit la nouvelle de Hagar Wilde, *L'Impossible Monsieur Bébé* serait né d'une idée saugrenue, celle d'imaginer un léopard dans le Connecticut et de voir ce qu'il en advient. Il y a au départ, entre ces deux images dont la réunion ressemble à une sorte de collage dadaïste, une distance inconciliable. La première renvoie à un monde sauvage, à une nature prédatrice, tandis que la seconde évoque la civilisation, la bonne société huppée parvenue à ce point d'aisance où elle s'entoure d'une nature domestiquée. Mais le léopard n'est pas le seul animal que l'on croise dans le film de Howard Hawks, habité d'un bestiaire composite, dont les occurrences ne cessent de surprendre dans le cadre d'une histoire de couple. Pourquoi nos héros, David et Susan, sont-ils constamment ramenés à l'animalité ? Cette distance entre leurs jeux amoureux de personnages urbains relativement aisés et les rugissements venus de la jungle en recouvre une autre, celle qui oppose l'être social et les pulsions qui grondent en lui. Le motif de l'animalité, répété sous toutes ses formes dans le film, à l'image ou dans les dialogues, possède une dimension désirante, voire allusivement sexuelle (cf. p. 19), dont les significations sont multiples.

Un brontosaurus en érection

Tout le récit de *L'Impossible Monsieur Bébé* est sous-tendu par l'image d'un animal imposant, le fameux brontosaurus dont le squelette est reconstitué dans une haute salle du Stuyvesant Museum, qu'on ne voit qu'à deux reprises, dans la première et la dernière scène, mais dont le souci de parachèvement sera la motivation principale du héros David Huxley. Cette image étonnante, presque monstrueuse, s'attache indéfectiblement aux personnages.

Le brontosaurus nous apparaît tout d'abord figé, sous forme d'un squelette planté sur son socle, animal immobile dont les restes ne procurent qu'une connaissance incomplète, venant du fond des âges. Il n'existe plus, ne bouge plus, n'a plus rien d'offensif ni de sauvage, il reste simplement là à prendre la poussière. Peu après, on découvre le paléontologue David, prostré sur son échafaudage dans la position du penseur de Rodin : il est travaillé par une idée fixe, à la mesure du dinosaure qui se trouve à ses côtés et dont la reconstitution est le grand oeuvre sur lequel il a passé quatre ans de sa vie. Ce travail est immédiatement rattaché au personnage d'Alice Swallow, son assistante qu'il doit épouser : celle-ci, collet-monté, type de la scientifique complètement asexuée, parle de l'animal comme de leur « bébé » et promet à David une vie dévolue à leur labeur, sans lune de miel, et donc totalement dénuée de sexe. Le brontosaurus agit bien comme un objet transitionnel qui recueille la sexualité annoncée du couple Alice-David : une sexualité décharnée, à l'état fossilisé, c'est-à-dire absolument stérile, tournée vers un passé inatteignable et presque abstrait à force d'éloignement. Hawks désigne ici, par la caricature, une pure intellectualité dégagée du corps, de ses fonctions, besoins et plaisirs. La scène joue sur la démesure de



cet animal qui relie les deux personnages, comme si tout ce qu'ils avaient en commun n'était que cette masse énorme, ridicule, cette bête morte depuis des siècles dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'a pas taille humaine.

Signe important : ce dinosaure n'est pas complet, il lui manque un petit os, la « clavicule intercostale ». Si ce nom, qui suggère une épaule entre les côtes, est anatomiquement absurde, ce trou dans le squelette d'un désir fossile – cet objet qui « manque à sa place », comme l'écrivait le psychanalyste Jacques Lacan – n'est autre que le secret de l'obsession de David, une manie après laquelle il va courir pendant tout le reste du film ; il est en même temps la trace d'une pulsion sexuelle qui résiste, par son absence, à la morbidité matérialisée par le brontosaurus. Difficile, à ce stade, de faire l'économie de la connotation explicitement sexuelle que la langue anglaise loge dans le substantif « bone » (« os », mais aussi « érection » ; cf. p. 19), terme dont Susan affuble David en guise de patronyme : ce serait donc autant une quête de sa force virile qu'une recherche professionnelle qui pousserait David à se presser comme un damné. On sentait bien jusque-là, avec la malicieuse Susan, que David se résignait plus au mariage qu'il ne le désirait, que demeurait en lui cette petite lueur – pulsion ou curiosité ? – qui le menait vers l'inconnu : l'affirmation d'une nature sexuée et le plaisir qu'il en résulte. À la fin du film, alors que Susan restitue l'os perdu au paléontologue fraîchement abandonné par sa fiancée, le brontosaurus s'effondre tout à coup sur lui-même au moment précis où il peut enfin être complété et reconstitué. Il s'évanouit donc sous les assauts de la jeune femme venue décrocher un baiser, comme une vieille lubie poussiéreuse ou un mauvais rêve disparaissant spontanément quand le soleil, l'amour et la joie pénètrent glorieusement dans la pièce et dans le cœur du héros.

Un léopard dans le boudoir

L'image la plus réjouissante du film est peut-être celle du léopard nommé Bébé sortant tout droit de la salle de bains de l'appartement new-yorkais de Susan au moment où le timide David y pose le pied. C'est aussi la plus claire : le fauve draine avec lui tout un imaginaire primitif de sauvagerie et de prédation ; il est l'incarnation la plus directe de la pulsion, de l'instinct. Sa présence jure dans l'univers des salons et autres cottages de la haute société policée où il expose à la vue de tous son *état de nature* à la fois drôle, incongru, menaçant et indécidable. De même, tout apprivoisé qu'il soit, il impose à ce cinéma de studio, habituellement très contrôlé, une masse – documentaire et musculaire – surprenante et insaisissable, qui frôle non sans frisson les acteurs et se promène dans des décors hétérogènes où il semble s'être égaré ; le léopard Nissa avait d'ailleurs plutôt l'habitude d'apparaître dans des séries B de jungle et d'aventures. Ce fauve dans le placard, c'est bien entendu l'image claire d'un mécanisme psychanalytique bien connu,



théorisé par Sigmund Freud : le « retour du refoulé », par lequel des pensées inavouables, repoussées par le sujet dans l'inconscient, finissent par se projeter dans le réel, transfigurées sous une forme symbolique qui en provoque le déraillement. On peut remarquer les réactions très différentes que le léopard cause chez les deux héros : Susan ne le craint aucunement et semble au contraire très bien s'accommoder de lui, bien que l'animal entretienne son hystérie ; chez David, en revanche, la présence de Bébé suscite un mouvement burlesque de panique et d'appréhension. Si l'une tient son désir en laisse, presque domestiqué, elle ne peut encore accéder à sa consommation – ce qui, imagine-t-on, occasionne son bouillonnement intérieur – tandis que l'autre cherche à tout prix à enterrer ses pulsions, comme le requiert le consensus social ambiant, et, à son approche, il prend ses jambes à son cou.

Plus le film avance et plus l'image du léopard prend un tour fantasmagique, influant sur la réalité du Connecticut comme pour la transformer en une petite jungle. Lors du passage où le jardinier Gogarty, porté sur la bouteille, libère le fauve par inadvertance, ce dernier est perçu par l'alcoolique comme une hallucination jaillie de la nuit. Peu après, autour de la table, alors que le Major Applegate s'essaie aux cris d'animaux, un concert de rugissements retentit au loin et entoure cette petite cellule civilisée d'un écho sauvage, éclat immatériel d'une pensée irrépressible. Enfin, l'arrivée, dans les parages de la propriété, d'un second léopard bien plus féroce que Bébé et perdu par un cirque ambulant agit comme un bégaiement de la réalité – une sorte de brèche spatio-temporelle s'ouvre dans la nuit – et contribue au chaos général. Le léopard est alors rendu à cet élan pulsionnel qui, à force d'être compressé, se projette partout dans l'espace et transforme la réalité à son image.

Un chien et quelques animaux de plus...

Au terme de cette recension, il ne faut pas oublier George le roquet qui, en qualité de chien, se tient à mi-chemin de la nature et du monde civilisé : il est, si l'on veut, l'image de la pulsion domestiquée. Il intervient dans une scène hilarante, celle où David est surpris par la tante Elizabeth vêtue d'un négligé féminin, et ajoute à l'explosion de dialogues étincelants (00:38:30 : « Pourquoi êtes-vous habillé de cette façon ? - Parce je suis soudainement devenu gay ! ») un concert de jappements réguliers et aigus qui parasitent la conversation et la bande sonore, créant une véritable frénésie. Sa fonction est précisément celle de l'irritation, de la démangeaison : il dérobo l'os de David et l'enterre quelque part dans le jardin et, ce faisant, provoque la course ahurie des deux adultes vers leur propre désir. Plus tard, les héros surprendront, en pleine nuit, le fox-terrier en train de batifoler dans une clairière avec le léopard (cf. p. 14) et seront mis face au spectacle de ce qu'ils devraient faire, les animaux leur montrant comment s'éprendre et s'ébattre. George, personnifié comiquement par son nom, entretient les personnages sur la voie du

désir, les tient en activité et agit comme un excipient. Dans ce qui reste peut-être comme la scène la plus désopilante du film, celle du dîner, George excite l'obsession de David pour son os dérobé : le paléontologue ne quitte pas le roquet du regard, se lève de table inopinément, cuillère et serviette à la main, pour le suivre dans ses rondes sans queue ni tête, sans prêter la moindre attention à la conversation que tente tant bien que mal d'animer le Major Applegate.

Pour compléter la ménagerie, mentionnons encore le « loup » auquel Susan compare David, lorsqu'elle joue son numéro de Swinging Door Susie, alors que cette image de prédateur moque la timidité du scientifique. Dans la dernière scène, Alice Swallow rompt avec son fiancé en le traitant cette fois de « papillon » : à chaque fois, c'est la virginité de David qui est sous-entendue par ces analogies employées *a contrario*. Si ce riche bestiaire tend, tout au long de *L'Impossible Monsieur Bébé*, à rendre à l'homme civilisé sa part animale, il convient de conclure avec le passage improbable où le Major Applegate, croyant percevoir au-dehors le cri d'un oiseau rare, se lance à table dans l'imitation pédantesque du léopard, joignant ses doigts en cœur devant sa bouche. Le soupçon de tension sexuelle qui demeure latent entre lui et la tante Elizabeth se manifeste au moment où ils sortent bras dessus bras dessous dans le jardin, quand Bébé, près d'eux, lâche soudain un rugissement : l'offuscation délicate de la riche donatrice, de toute apparence vieille fille, témoigne de sa honte à l'idée qu'un tel cri d'appétit puisse sortir de sa bouche fripée !

FIGURES



Filmer la parole comme une course de voitures

Dans son essai intitulé *Howard Hawks*, le critique Noël Simsolo écrit en 1984 au sujet de *L'Impossible Monsieur Bébé* : « Un jeu du décalage y provoque un mouvement perpétuel, surprenant par ses variations, ses accélérations et ses ralentissements. En quelque sorte, Hawks conduit son film comme une voiture de course. » La formule, évocatrice, convient particulièrement à l'usage que le cinéaste fait de la parole. En effet, nous devons remarquer avant toute chose que le film est presque intégralement *parlé* ; le langage y occupe une place considérable et semble déborder des 100 minutes de durée totale du film. Il n'est cependant pas question pour Hawks de se reposer paresseusement sur les dialogues pour soulager sa mise en scène. L'image de la voiture de course dit bien à quel point la parole, chez lui, est une forme à part entière, vélocité, fluide, vrombissante, prise en main de façon puissante et poussée dans ses derniers retranchements, valant autant pour ce qu'elle transmet que pour sa pure sonorité. Sa vitesse, obtenue par la pression d'un savant découpage, dépasse les enjeux narratifs immédiats et fonce à l'encontre de la logique, comme un véhicule incontrôlable. Heurtée, secouée, interrompue, brouillée, elle provoque d'incessants carambolages de sens pour sanctionner, en définitive, l'échec de toute communication verbale entre les personnages.

De somptueux bolides

Bien calés dans les rets de leur idée fixe, lancés comme des bolides dans une trajectoire rectiligne, aucun des personnages n'est en mesure d'*entendre* ce que l'autre lui dit. La langue de Susan Vance/Katharine Hepburn, souple et élancée mais irrationnelle, file à toute allure, droit vers l'avant, en survolant les objections de ses partenaires. Celle de David Huxley/Cary Grant, plus saccadée et péremptoire, est tout en mouvements d'aller et retour, surgissements et interjections, interrompue régulièrement par des temps de latence où le personnage se rend compte, avec une mine ahurie, d'un accroc dans le tissu du sens ; elle se reprend pour corriger les saillies illogiques de sa partenaire et témoigne d'un bouillonnement intérieur. Au contact d'une réalité déliante, la rationalité de ce dernier se prend souvent les pieds dans le tapis de l'explication comme lorsqu'il décrit à Alice Swallow par téléphone son rendez-vous manqué avec Peabody : « Oui, j'ai vu M. Peabody, mais je n'ai pas pu le voir » – le gag jouant alors sur l'imprécision du terme « voir », qui recouvre tout autant le simple contact oculaire que la rencontre. La fameuse séquence où la tante Elizabeth le surprend en négligé féminin dans son salon révèle quant à elle l'enfoncement dans l'absurde, la logique s'effondrant sur elle-même sous le coup de l'énervement (« Parce je suis soudainement devenu gay ! » ; cf. p. 15 et 17). À ce moment, Susan tricote de son côté un discours continu mais pétri d'incohérences, comme une toile d'araignée où se prend son partenaire, semant à la façon d'un artificier de savoureuses impertinences, à l'image cette autre scène où David tombe sur le léopard dans sa salle de bains : « Susan, il faut que vous quittiez cet appartement. – Mais, David, c'est impossible. J'ai un bail. »



Une mécanique rutilante

Si l'on croit le fameux adage de Henri Bergson selon lequel le rire serait « du mécanique plaqué sur du vivant », alors *L'Impossible Monsieur Bébé*, où la parole semble entraînée à une cadence qui la dépasse et en broie le sens, répond plutôt bien à cette définition. À de nombreuses reprises, la parole s'engouffre dans des cycles de répétition obsessionnels qui rappellent le travail d'une machinerie. Plusieurs séquences sont rythmées par le retour périodique d'une réplique qui, ainsi réitérée, devient de plus en plus drôle ; lors de la partie de golf, puis de la scène au restaurant avec l'avocat, le paléontologue ne cesse de lui lancer des « Je suis à vous dans une minute, M. Peabody ! », alors même qu'il est entraîné toujours plus loin par l'action dissipatrice de Susan. Cette dernière, tout au long du film, répète comme un mantra à son partenaire : « Tout va bien se passer, David ! » alors qu'au contraire, elle l'entraîne dans une spirale infernale, une logique du pire qui le fait déchoir de sa position sociale jusqu'au rang d'animal, puisqu'il ira jusqu'à poursuivre le chien George à quatre pattes pour déterrer son os de brontosaurus. Il s'agit à chaque fois de compenser par un discours de politesse et de consensus social la distance de plus en plus prononcée qui séparent les événements d'une normalité mise à mal.

De l'homme à l'animal

Plus généralement, les personnages sont pris entre deux régimes de parole bien distincts : celui de la société et celui de la nature. Le premier est un code en roue libre, pétri d'ambages et de convenances creuses, qui contraint les individus à une marche forcée. Ses représentants sont, successivement, un avocat imposant qu'il faut caresser dans le sens du poil mais refuse de parler affaires, un psychanalyste qui surinterprète le moindre signe et n'en manifeste pas moins de sérieux troubles du comportement – son visage est secoué de tics – et un policier totalement dépourvu de pouvoir déductif qui se perd en digressions et semble, à chaque fois, avoir découvert l'eau chaude. Chacun à sa manière est détenteur d'un pouvoir de coercition sociale et exprime une forme d'échec de la langue, un écueil contre lequel celle-ci vient buter. Mais de l'autre côté se situe la limite extrême du langage, là où le sens n'a plus cours et s'efface au profit de la seule sonorité : le cri animal, ce rugissement libérateur qui, petit à petit, parasite le discours, s'y infiltre, comme lorsque le Major Applegate se met à imiter le léopard à table ou que les jappements de George brouillent les retrouvailles de Susan et de la tante Elizabeth. Entre les deux existe pourtant un dernier type de langage, auquel on a recours quand toute communication est coupée : celui du corps. Ainsi, pour se faire entendre, David écrase le pied de Susan, fait mine de l'étrangler ou saute au plafond devant la tante Elizabeth. Ce langage du corps subvient aux avanies de la parole et prépare la prise de conscience, par les personnages, de leur profonde et véritable nature.

CRITIQUE

L'art du double discours



Stanley Cavell, né en 1926, est un philosophe analytique américain, professeur d'esthétique à l'université de Harvard. Outre ses travaux sur Wittgenstein, Emerson, Thoreau et les romantiques, il a prêté attention à la culture populaire, notamment au cinéma auquel il a consacré des ouvrages importants, dont *La Projection du monde* ou *Le cinéma nous rend-il meilleur ?* L'extrait reproduit s'inscrit dans le cadre d'une pénétrante réflexion sur sept exemples de comédies américaines, que Cavell perçoit dans toute leur nouveauté. Ce texte met en avant une caractéristique essentielle du cinéma hollywoodien postérieur à l'entrée en vigueur du code Hays (cf. p. 12) : ses stratégies du contournement de l'interdit par l'allusion ou le sous-entendu, que Cavell nomme « *double speak* », ou double langage (cf. p. 16).

« Il devient vite évident que la surface visible du dialogue et de l'action dans *L'Impossible Monsieur Bébé* fonctionne sur une catégorie de double sens plus ou moins patent et permanent. Le signe formel de la présence de cette équivoque, c'est la *répétition* habituelle de répliques ou de mots, parfois en réaction à la perplexité du personnage à qui s'adresse la réplique, comme si le personnage ne pouvait l'avoir correctement entendue, parfois aussi comme une sorte de tic de langage, comme si un personnage n'avait pas entendu convenablement ses propres paroles ou s'il n'avait pas dit ce qu'il avait voulu dire. Si je caractérise cette présence du double langage [...], c'est pour deux raisons.

1) Tout en admettant qu'il est indispensable de discuter explicitement le caractère obsessionnel des allusions sexuelles dans le film si l'on veut dire quel en est, à mon avis, le sujet, je ne tiens pas trop à être très explicite sur ce point. [...] Il y a des raisons à cette réticence qui ont à voir avec ce qui, à mon sens, constitue le sens même de cette ambiance sexuelle. Ce qui fait en partie la force de cette œuvre, c'est que nous ne saurons jamais jusqu'à quel point pousser ses allusions.

Il y a un moment, par exemple, où le concept et la réalité de l'os¹ que l'on se dispute menaceront bien sûr de s'imposer. [...] Cette menace surgira bien avant le long récitatif et duo sur ce sujet (qui commence avec la découverte tonitruante que fait Grant de la boîte vide) avec les répliques : "Où est ma clavicule intercostale ? – Votre quoi ? – Ma clavicule intercostale. Mon os. Il est rare ; il est précieux", et qui se poursuit avec la supplique de Hepburn adressée au chien : "George. George. David et Susan ont besoin de cet os. C'est l'os de David" ; et donc bien avant le quatuor sur les mots "M. Bone", nom qui [...] affirme que Grant est la personnification même du sujet en question [...].

À la fin de la séquence dans le restaurant, on ne pourra ignorer non plus le concept et la réalité du derrière. Ni l'os ni le derrière ne nous feront tiquer, lors d'une première vision du film, dans la première réplique de Grant, [...] : en regardant fixement un os qu'il tient à la main, il dit : "Je crois que celui-ci va dans la queue." Son assistante, Miss Swallow, le reprend ou lui rappelle : "Vous avez déjà essayé ça hier." [...]

Devons-nous, dans cette perspective, nous laisser arrêter par l'échange de répliques entre Grant et

Hepburn, lancé par Grant au moment où ils découvrent que Bébé s'est échappé ? "Gardez votre tête². – Ma quoi ? – Votre tête. – Je l'ai, ma tête ; c'est mon léopard que j'ai perdu." Et jusqu'à quel point peut-on exploiter la réplique de Hepburn lorsqu'elle dit, sincèrement inquiète, à Grant qui essaie de la couvrir par derrière au restaurant "Eh ! Fixation ou pas... Allez-vous arrêter de faire ça avec votre chapeau ?" ? (Que croit-elle qu'il est en train de faire et avec quoi croit-elle qu'il devrait le faire ?) [...]

S'il est indéniable que ces événements nous invitent eux-mêmes à les lire comme une allégorie sexuelle, tout aussi indéniable est la simple vérité de ce que dit Hepburn, en ouvrant la boîte et regardant dedans : "Ce n'est qu'un vieil os." Il est clair que George est d'accord avec elle. Le jeu entre le littéral et l'allégorique détermine tout le cours de ce récit, et nous fournit des indications de lectures contradictoires durant notre expérience du film.

2) [...] Les personnages eux-mêmes sont complètement inconscients de l'ambiguïté de ce qu'ils veulent dire. C'est une source bien connue d'effet comique. Mais cela vaut aussi pour l'inverse. En particulier, l'effet est ici contraire aux dialogues équivoques de Shakespeare où les personnages ont pleinement conscience de l'autre sens de leurs paroles. La similarité entre nos personnages et des personnages comparables chez Shakespeare, c'est que les femmes, dans ses pièces, sont toujours des vierges et les hommes des rustres. C'est-à-dire, des figures qui ne sont pas encore [...] incorporées au monde social normal, celui de la loi, des convenances et du mariage, celui des limites concordantes de ce que nous appelons la maturité et l'âge adulte.

On peut donc poser ainsi le problème critique inhérent à l'approche, ou à la description, de ces personnages. Si nous ne remarquons pas l'envers de leurs paroles et de leurs actes, nous ne les comprendrons jamais, nous ne comprendrons jamais pourquoi l'un est catatonique et l'autre hystérique. Mais si nous remarquons trop l'autre face de leurs paroles et de leurs actes, nous perdons l'expérience que nous avons d'eux en tant qu'individus, nous ne les verrons plus exercer leur conscience. Nous n'avons ni à les connaître ni à les méconnaître, ni à les objectiver ni à les subjectiver. »

Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage* (1981), Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1993

1) Le mot « *bone* » et son dérivé « *boner* » signifient en argot anglais une érection.

2) Le mot « *head* », outre son sens de « tête », désigne, déjà chez Shakespeare, le pucelage (forme abrégée de « *maidenhead* »).

TÉMOIGNAGE

Le rire, une question de rythme

Les propos de Howard Hawks recueillis par le critique Joseph McBride mettent à jour le travail du cinéaste avec les acteurs. Ce qui frappe d'abord dans l'entretien, c'est le pragmatisme des réponses, qui ne s'embarassent pas de théories abstraites, mais vont droit au but avec une franchise toute laconique. Hawks ne cherche aucunement à « faire artiste » : il aborde des aspects concrets d'une pratique qu'il présente sous son jour empirique, comme une suite de tentatives arrimées solidement à son bon sens et à son goût personnel. Il est intéressant qu'il en vienne à Marlon Brando pour nous expliquer quelle spontanéité il attend d'acteurs qui ne doivent pas s'embourber dans de multiples prises. Brando, dans les années 1950, fut l'un des tenants d'une modernité du jeu d'acteur qui vint secouer le classicisme hollywoodien : formé par Stella Adler à la méthode de Constantin Stanislavski, il défendit un jeu rentré, physique et très psychologisé, sanctionné par une diction marmonnante. On pourra le comparer au jeu expressif de Cary Grant et Katharine Hepburn. Hawks trouve Brando trop lent et préconise un abandon, une inconscience de l'acteur causée par la vitesse. Pour emporter la scène, il faut accélérer les dialogues jusqu'à atteindre un rythme supérieur qui dépasse les avanies scénaristiques. Ces propos résonnent avec nombre de scènes trépidantes de *L'Impossible Monsieur Bébé*, où la vitesse d'élocution des personnages transperce une intrigue diaphane. On voit bien dans ces propos à quel point Hawks se méfiait des conventions théâtrales, mais encore plus des attentes et habitudes des spectateurs et des studios, qu'il tentait toujours de prendre de vitesse. Son classicisme contient, dans son essence cristalline, tout le germe et tout le principe de la modernité.

Quand vous tournez une comédie, prise après prise, comment maintenez-vous une certaine fraîcheur ?

Je ne laisse pas les prises s'enchaîner. Si une personne n'est pas assez bonne, je demande à quelqu'un d'autre de prendre le relais et, à défaut, j'abandonne cette prise ou commence quelque chose d'autre. Je ne reviens pas dessus. Je ne pense pas qu'il faille s'épuiser et épuiser les acteurs. Il faut essayer de faire un film amusant. Si ce n'est pas amusant, il vaut mieux arrêter. Quand les acteurs bégayaient, le résultat en pâtit, mais quand ils jouent naturellement, c'est mieux. Brando s'était fait remarquer comme un grand acteur. J'ai discuté avec lui quand il faisait *La Vengeance aux deux visages*. La Paramount m'avait demandé si je pouvais faire quelque chose pour l'améliorer, car ils avaient mis toutes leurs billes dessus. Il m'a demandé : « Tu as aimé ? ». Et j'ai répondu : « Non ». Il m'a dit : « Tu ne penses pas que je suis un bon acteur ? » ; je lui ai répondu : « Tu prends beaucoup trop de temps pour faire une prise. » Ensuite il a ralenti au point que je ne puisse plus supporter de le regarder. Si on réussit à faire une bonne prise, on peut laisser son acteur traîner et improviser. Si ce n'est pas une bonne prise, plus rapidement on s'en débarrasse et mieux ce sera. Je travaille 20% au-dessus de la vitesse de n'importe quel autre film. Quand un acteur fait une prise, je lui dis : « Fais-le en retirant 20 secondes et ce sera parfait. » Et s'il ne réussit pas, alors je la coupe au montage et je lui dis de continuer comme il peut. Les acteurs sont souvent déboussolés. Ils traînent dans les prises. Parfois, il faut quelques jours pour réussir à obtenir la prise



qu'il me faut. Les acteurs n'aiment pas se couper la parole et mordre sur les répliques d'un autre collègue. Je leur dis : « Si tu ne lui coupes pas la parole, je te mets à la porte. » Alors ils y arrivent. La vieille école du cinéma les a façonnés à ne pas mordre sur les répliques des autres pendant les prises. Or, j'exige qu'ils le fassent.

*Vous adoptez souvent un point de vue comique, même dans les situations tragiques. Par exemple, *Al Capone* (Scarface), ce n'est pas vraiment une histoire drôle, mais vous avez réussi à en faire une.*

Eh bien, préférez-vous regarder quelque chose de très sérieux ou plutôt en rire ? En fait, les vrais drames sont assez proches des comédies. Le meilleur drame du monde peut s'avérer assez drôle. Un homme qui perd son froc devant un millier de personnes, il souffre le martyr, mais il est très drôle. J'ai eu un très bon professeur pour ça : Chaplin. Probablement le meilleur comique qui ait jamais existé. Tout ce qu'il faisait était tragique et il tirait ses trouvailles comiques de la tragédie. Je travaille beaucoup sur cet aspect-là. J'aime quand la violence est si rapide qu'on se demande : « Mon Dieu, cela s'est-il vraiment passé ? » Et c'est tellement plus facile de faire de la comédie si l'on n'essaie pas d'être drôle. J'ai une théorie qui veut que si l'on force la drôlerie, avec un titre marrant et beaucoup de scènes cocasses, c'est comme si l'on disait au public : « Allez-y, riez ! » C'est du suicide. Ils vont prendre le film à rebrousse-poil. Donc, j'essaye d'attirer leur attention avec une scène dramatique et ensuite je trouve le bon endroit pour déclencher le rire.

*La scène récurrente dans vos comédies de Grant qui s'habille en femme, comme lorsqu'il porte la nuisette dans *L'Impossible Monsieur Bébé*... était-ce pour humilier le personnage au dernier degré ?*

La fille jouait le rôle de quelqu'un sans le moindre souci dans la vie, et tout ce qu'elle faisait mettait l'autre de plus en plus dans le pétrin. Il marchait sur sa robe, bousillait une partie de golf, elle avait un léopard – elle le clouait au sol purement et simplement. C'était une suite logique de l'habiller en nuisette. On a tout fait pour l'humilier, le casser et laisser la fille planer au-dessus de la situation, d'une façon qui me faisait rire. Je trouve ça drôle d'avoir une femme qui domine... l'homme est d'autant plus drôle et ridicule. Katie, Rosalind Russel dans *La Dame du vendredi* et Ann Sheridan dans *Allez coucher ailleurs* ! avaient leur part de comédie, mais elles jouaient de manière plus orthodoxe et laissaient faire Cary..

Joseph McBride, *Hawks on Hawks* (1982), Ramsay, 1987

À CONSULTER



Filmographie

Parmi les films de Hawks disponibles :
Scarface, DVD, Universal Pictures, 2008
L'Impossible Monsieur Bébé, DVD, Éditions Montparnasse, 2004
La Dame du vendredi, DVD, RDM Édition, 2012
La Captive aux yeux clairs, DVD, Éditions Montparnasse, 2007
Chérie, je me sens rajeunir, DVD, Twentieth Century Fox, 2002
Les hommes préfèrent les blondes, DVD, Fox Pathé Europa, 2002
Rio Bravo, Blu-ray, Warner Bros, 2008
Le Grand Sommeil, DVD, Warner Bros, 2003
La Rivière rouge, Blu-ray, Wild Side Video, 2013

Quelques screwball comedies :

Frank Capra, *New York-Miami*, Sony Pictures, 2001
Gregory La Cava, *Mon homme Godfrey*, Wild Side Video, 2012
William A. Wellman, *La Joyeuse Suicidée*, Antartic, 2012
Ernst Lubitsch, *La Huitième Femme de Barbe Bleue*, Bac Films, 2014
Frank Capra, *Vous ne l'emporterez pas avec vous*, Sony Pictures, 2009
George Cukor, *Indiscrétions*, Warner Bros, 2008
Preston Sturges, *The Lady Eve*, Bac Films, 2007

Bibliographie

Biographies et monographies :

Joseph McBride, *Hawks par Hawks*, Ramsay, 1987
Noël Simsolo, *Howard Hawks*, Cahiers du cinéma, 2007
Todd McCarthy, *Hawks*, Institut Lumière - Actes Sud, 1999

Entretiens :

Jacques Becker, Jacques Rivette et François Truffaut, *Cahiers du cinéma* n° 56, février 1956
James R. Silke, Serge Daney et Jean-Louis Noames, *Cahiers du cinéma* n° 160, novembre 1964
Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Bertrand Tavernier, *Cahiers du cinéma*, juillet-août 1967
Scott Breivold, *Howard Hawks : Interviews*, University Press of Mississippi, 2006

Autour de *L'Impossible Monsieur Bébé* :

Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993
Gerald Mast, *Bringing Up Baby*, Rutgers University Press, 1988

Articles divers :

Jacques Rivette, « Génie de Howard Hawks », *Cahiers du cinéma* n° 23, mai 1953

Henri Langlois, « Hawks homme moderne », *Cahiers du cinéma* n° 139, janvier 1963
Jean-Louis Comolli, « H.H., ou l'ironique », *Cahiers du cinéma* n° 160, novembre 1964
Michel Ciment, « Hawks et l'écrit », *Positif* n° 195-196, juillet-août 1977
Gérard Legrand, « Petit discours de la méthode de H.H. », *Positif* n° 195-196, juillet-août 1977
Alain Masson, « Organiser le sensible », *Positif* n° 195-196, juillet-août 1977
Jean-Claude Biette, « Trois morts », *Cahiers du cinéma* n° 285, février 1978
Joël Magny, « H.H., cinéaste américain », *Cinéma 78* n° 230, février 1978
Cinématographe n° 36, dossier : « Le cinéma de Howard Hawks », mars 1978

Sitographie

Clément Graminiès, Ophélie Wiel et Oscar Duboÿ, « L'Imprévisible M. Hawks », *Critikat* : <http://www.critikat.com/panorama/retrospective/howard-hawks.html>

Antoine Royer, « L'Impossible Monsieur Bébé », *DVD classik* : <http://www.dvdclassik.com/critique/l-impossible-monsieur-bebe-hawks>

Conférence filmée de Jean Douchet sur *L'Impossible Monsieur Bébé*, DVD classik : <http://www.dvdclassik.com/critique/l-impossible-monsieur-bebe-hawks>

Margaret Perry, « Katharine Hepburn and Cary Grant Go Leopard-Hunting in Connecticut », *The Great Katharine Hepburn Blogspot* : <http://thegreatkh.blogspot.fr/2013/02/bringing-up-baby-1938-or-katharine.html>

Tim Dirks, « Movie Review », *Filmsite* : <http://www.filmsite.org/brin.html>
contient, en anglais, le résumé et les dialogues du film.

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Une tornade

L'Impossible Monsieur Bébé, l'une des *screwball comedies* les plus célèbres et exemplaires de l'âge d'or du cinéma hollywoodien, est d'abord une véritable tornade qui emporte littéralement le spectateur. Le timide paléontologue David Huxley (Cary Grant) tombe un beau jour sur une jeune héritière fantasque, Susan Vance (Katharine Hepburn) qui s'entiche de lui et l'entraîne, à la poursuite d'un léopard, dans un tourbillon de péripéties farfelues. Si le film répond au canevas conventionnel de la comédie romantique – un homme et une femme que tout oppose vont apprendre à s'aimer – il s'en distingue par une absence totale de sentimentalisme. Le cinéaste Howard Hawks, qui fut toute sa vie un habitué des circuits de course automobile, lui préfère une mécanique de récit rutilante et implacable, taillée dans une écriture classique des plus limpides. Celle-ci peut parfois donner l'impression de rouler sur du vent, tant les motifs qui l'animent paraissent désinvoltes. Mais un élan superbe, non content de débiter une mitraille de gags irrésistibles, accompagne les personnages, pauvres pantins tirillés par un désir indicible, sur la voie de l'émancipation. Cernés par une troupe d'animaux goguenards – deux léopards, un chien et un squelette de brontosaurus – ceux-ci apprendront à faire confiance à leur instinct.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranget est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Mathieu Macheret, diplômé de l'E.N.S. Louis-Lumière, écrit sur le cinéma depuis 2008. Il collabore aux *Cahiers du cinéma* et à la revue *Trafic*, et monte des programmes pour la chaîne de télévision TCM Cinéma. Il a participé à des ouvrages collectifs sur les cinéastes Otto Preminger et Guy Gilles. Il anime des ciné-clubs et présente des conférences partout en France. En 2014, il a rejoint le comité de sélection du festival Entrevues de Belfort et prépare un essai sur John Carpenter.

Avec le soutien du Conseil régional

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC