

Dossier

George Cukor l'art de faire briller l'acteur

On revient souvent à George Cukor, puis on l'oublie, ou on le cite au passage, par exemple dans des courants de pensée qui minimisent le metteur en scène (*gender studies, star studies, queer studies*). Une rétrospective complète à la Cinémathèque française datant d'il y a une douzaine d'années déjà, nous avait fait découvrir ses premiers films, résolument *pre-Code* et parfois étonnants (*Positif* n° 152, février 2007). En 2013, sortait un ouvrage collectif stimulant et inégal doté de propos inédits (*George Cukor. On/off Hollywood*, Capricci, 2013) : il était publié simultanément en deux langues, c'est dire si la littérature mondiale était pauvre sur lui. Ce cinéaste hollywoodien exemplaire mais paradoxal pouvait exaspérer ses producteurs ou ses collaborateurs, et la plupart des stars voulaient être dirigées par lui – surtout féminines, selon une légende tenace (mais pas que : Cary Grant lui reconnut l'éclosion de son talent ; James Stewart, Ronald Colman ou Rex Harrison remportèrent sous sa férule les seuls Oscars de leur carrière). C'était un homme de *studios* au pluriel (Paramount, RKO, MGM, Columbia ou Warner), dont les altercations avec David O. Selznick ou Jack Warner furent notoires. Mais il leur cédaient sans broncher (il n'a jamais requis le *final cut*), quitte à le regretter plus tard, et ces producteurs refaisaient appel à lui, acceptaient son perfectionnisme et ses dépassements horaires, car il était finalement toujours *fiable* : sa capacité de tirer le meilleur de ses équipes était respectée. Sa carrière ne survécut pas à l'âge d'or de ces grands studios. Il aurait rêvé de revenir au théâtre de ses débuts, il trouva avec la télévision une manière de crépuscule modeste, mais serein. Après lui avoir donné la parole dans la Voix *off* de notre numéro précédent, où il définissait admirablement les qualités requises d'un metteur en scène, ce sont ses sources, ses influences, et le style singulier qu'elles ont fait émerger qui se trouvent à l'honneur dans les pages qui suivent.

*Dossier dirigé par Yann Tobin et Christian Viviani
Iconographie réunie par Christian Viviani, avec nos remerciements à Dominique Rabourdin*



George Cukor, le geste récurrent

Christian Viviani

EN 1938, ON TOURNE *Le Magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*) aux studios MGM. Avant de finir dans les mains de Victor Fleming, qui le signera, le film (produit par Mervyn LeRoy) connaît de nombreux réalisateurs. Richard Thorpe tourne une semaine environ et rien de ce qu'il aura tourné ne paraît subsister dans le film tel que nous le connaissons. Busby Berkeley est engagé pour filmer une très bonne scène de danse de Ray Bolger (l'épouvantail), qui n'a jamais figuré dans le film mais que l'on peut voir dans des suppléments ou sur Internet. King Vidor tourne la chanson « Over the Rainbow », qui manquera d'être écartée. Enfin George Cukor est appelé à la suite de Thorpe, dont le travail ne satisfait pas, et travaille environ une petite semaine sur le film.

Prologue

Selon ce qui est rapporté dans le livre passionnant d'Aljean Harmetz qui retrace le tournage du *Magicien d'Oz* (*The Making of "The Wizard of Oz"*, Dell-Doubleday, New York, 1977), Cukor ne tourne rien. Il travaille presque exclusivement sur l'image de Dorothy, incarnée par Judy Garland. Thorpe avait imaginé une Dorothy de style poupée de chiffon : ses boucles étaient blondes et ses joues bien roses. Voici comment Aljean Harmetz décrit l'intervention de George Cukor : « Cukor se débarrassa de la perruque blonde de Judy Garland et de la moitié de son maquillage. Puis il la prit à part et lui dit de ne pas jouer d'une façon *fancy-schmancy*¹. Elle devait toujours se rappeler qu'elle n'était qu'une "petite fille du Kansas". Il dirigea ses bouts d'essai avec le nouveau maquillage et s'en alla en soupirant de soulagement, laissant Mervyn LeRoy sans réalisateur. »

Réurrence du geste

Quinze ans plus tard, la scène allait se reproduire presque à l'identique, mais dans un film de Cukor dont l'actrice principale était... Judy Garland : *Une étoile est née* (*A Star Is Born*, 1954). Esther Blodgett (Garland) est aux mains des maquilleurs hollywoodiens qui l'affublent d'une perruque blonde et

Judy Garland maquillée dans *Une étoile est née* (avec James Mason)



bouclée, qui redessinent ses sourcils et sa bouche et qui modifient l'arête de son nez. Ainsi métamorphosée elle croise dans les studios Norman (James Mason), à l'origine de son engagement. Celui-ci, tout d'abord, ne la reconnaît pas ; puis il l'attire dans une loge déserte et lui arrache tous ses artifices pour faire apparaître Judy Garland brune, cheveux courts, grands yeux enfantins et bouche en cœur.

En 1946, George Cukor auditionne de jeunes actrices pour le rôle de la serveuse de restaurant d'*Othello* (*A Double Life*, 1947, voir l'article de Jean-Loup Bourget p. 98). Parmi elle, une débutante, Shelley Winters, bien décidée à obtenir le rôle. Le personnage étant supposé être un peu vulgaire, pas très raffiné, la jeune actrice force sur le rouge à lèvres, les faux cils, le mascara et les boucles blondes. Au moment de l'audition, Cukor dit à Shelley Winters : « La première chose que vous allez faire, c'est filer aux toilettes et enlever vos faux cils et votre maquillage. Vous ne jouez pas une star de cinéma, mais une serveuse. » Winters continue : « J'ai regardé autour de moi et quand j'ai constaté qu'il n'y avait pas de canapé destiné au casting, j'ai décidé de prendre le risque et de suivre ses instructions. Ce n'est que plus tard que j'ai su qu'il était gay². »

Dans un des derniers films de Cukor, *Voyages avec ma tante* (*Travels with My Aunt*, 1974), l'héroïne, Augusta (Maggie Smith), est pensionnaire d'un luxueux bordel vénitien et arbore le maquillage glamour et la robe pailletée de son métier. L'homme de sa vie, Visconti (Robert Stephens) la retrouve là par surprise. Et sa première impulsion est de l'attirer vers une fontaine qui trône au centre du jardin d'hiver, de passer le visage d'Augusta sous le jet de la fontaine et d'effacer de la main les artifices cosmétiques qu'elle arbore, tel un rituel purificateur et dionysiaque. Ce n'est qu'ensuite qu'il l'étreint.

Variantes

L'obstination avec laquelle Cukor revient à ce rituel du démaquillage, à l'écran et dans la vie, est peut-être la clé du sens profond de ses merveilleux films, dont l'élégance, la patine et le raffinement ne sont peut-être que le signe d'une profonde pudeur. Si le démaquillage proprement dit n'intervient que dans les quatre occurrences mentionnées plus haut, on dénombre les variations du rituel. Cela va du futile au tragique : travesti, métamorphose, institut de beauté, imposture,

métissage, rituel scénique, rituel judiciaire, comédie mondaine, tricherie politique... Le lecteur pourra aisément compléter l'énoncé par des titres de films qui en illustrent les différents éléments. Ce qu'il faut en retenir avant tout, c'est que tant dans la comédie brillante que dans les différentes nuances du mélodrame, les deux genres où il excelle, Cukor met en scène (le terme est ici crucial) des personnages qui sont le plus souvent différents de ce qu'ils paraissent être. Sans vouloir tomber dans un psychologisme facile, il est difficile de ne pas lier cela au fait que Cukor, pendant la majeure partie de sa vie, a dû cacher son homosexualité, qu'il n'a assumée publiquement que peu de temps avant sa mort.

Chez lui, la représentation spectaculaire n'est ni compensation, ni transcendance. Elle s'accepte comme mensonge ; ce qui, quand on y réfléchit, va à l'encontre de la mystique américaine du spectacle salvateur. Il y a le mensonge médiatique, qu'il faut préserver à tout prix, comme dans *La Flamme sacrée* (*Keeper of the Flame*, 1943) : le fasciste défunt doit apparaître aux yeux de tous comme le démocrate idéal. À l'autre extrémité du spectre, il y a le mensonge du spectacle : c'est cette scène extraordinaire et séminale d'*Une étoile est née* où Judy Garland tourne un numéro musical qui célèbre la joie de vivre (« Lose that Long Face », Arrête de faire la tête), s'effondre en larmes dans l'intimité de sa loge, et, quand elle est appelée pour une nouvelle prise, essuie ses larmes, retouche son maquillage et explose de joie sur commande...

Certains des films les plus noirs de Cukor tournent franchement autour de l'idée du secret. C'est, par exemple, la luxueuse résidence de *Hantise* (*Gaslight*, 1944), dont chaque étage représente un palier vers la folie intégrale, et qui cache au bout d'un escalier un grenier grossièrement condamné par une planche clouée qui jure avec le raffinement du décor. La métaphore est encore plus nette dans un film méconnu, *Édouard, mon fils* (*Edward, My Son*, 1949) où le personnage éponyme, enfant

Judy Garland-Dorothy, version Richard Thorpe

Judy Garland-Dorothy, version George Cukor

Enlevez vos faux cils et votre maquillage (Shelley Winters dans *Othello*)



gâté devenu adulte ignoble par la faute d'un père despote et protecteur, est absent de tout le film : comme dans *Hantise*, la maison à étages devient prison expressionniste et la dramaturgie du film se construit vertigineusement sur le vide du personnage principal.

On aurait tort de croire que Cukor s'arrête aux répliques mondaines assassines d'un Somerset Maugham (*Haute Société/Our Betters*, 1933) ou d'une Anita Loos (*Femmes/The Women*, 1939). L'immense nuancier de son œuvre, qui va de l'adaptation exemplaire (*David Copperfield*, 1935 ; *Le Roman de Marguerite Gautier/Camille*, 1937) au drame rural (*Car sauvage est le vent/Wild Is the Wind*, 1957), en passant par d'audacieux mélanges des genres (le magnifique *Je retourne chez maman/The Marrying Kind*, 1952, comédie néoréaliste, presque « cassavetienne », qui aborde avec aplomb des colorations tragiques), est un démenti cinglant du formatage. Un détail qui n'en est pas un : Cukor, en qui certains ont cru voir, à tort, le prototype du cinéaste de studio, a toujours été *freelance*, même s'il a été amené à travailler plus pour RKO et MGM que pour d'autres. On peut voir là le signe d'une indépendance d'esprit que ses films reflètent.

Incertitude de l'identité

Au bout du périple que les films de Cukor racontent (la vie de saltimbanque, notamment dans *Les Girls*, 1957, et *La Diablesse en collant rose/Heller in Pink Tights*, 1960), ses personnages se retrouvent face à un dilemme qui est presque toujours le même : dans l'impossibilité de savoir qui je suis exactement, je choisis mon identité parmi celles qui me sont proposées. Ni Esther Blodgett, ni Vicki Lester, Judy Garland se proclame « Mrs Norman Maine » (*Une étoile est née*). Ni indienne, ni britannique, Victoria ne peut qu'accepter l'incertitude de son métissage (*La Croisée des destins/Bhowani Junction*, 1955). Ayant renoncé à être courtisane, mais aussi amoureuse, Marguerite Gautier ne peut être elle-même que dans la mort. Tout le long de *Car sauvage est le vent*, Anna Magnani ne cesse de rappeler à Anthony Quinn qu'elle n'est pas son épouse défunte, mais Gioia (« joie » en italien). Eliza Doolittle n'est plus la bouquetière cockney, mais elle ne sera jamais l'aristocrate exotique du bal de l'ambassade : elle sera donc vendeuse chez un fleuriste

(*My Fair Lady*, 1964). Et l'on n'aurait aucun mal à trouver d'autres exemples de dénouements qui refusent de sacrifier au dogme hollywoodien de la certitude. Certaines phrases de conclusion chez Cukor ne sont pas de simples jeux de mots : « Vive la différence ! », proclame (en français) Spencer Tracy dans *Madame porte la culotte (Adam's Rib)*, 1949) ; « Where Is the Truth » (Où est la vérité), affiche un homme-sandwich au dernier plan des *Girls*.

La démarche cinématographique de George Cukor est double : d'un côté, il construit l'artifice, le maîtrise, l'utilise ; de l'autre, il le détruit pour retrouver la vérité originelle. L'esthétique des films des années d'après-guerre résume ce double processus. En même temps que sa technique se radicalise en utilisant, même dans la comédie brillante, le noir et blanc, le plan fixe et le plan-séquence (notamment dans la série de films écrits par Garson Kanin et Ruth Gordon et interprétés par Spencer Tracy, Katharine Hepburn et Judy Holliday), les nouvelles technologies le portent vers le format fresquiste de l'écran large, les recherches coloristes (notamment dans sa collaboration avec George Hoyningen-Huene) et la stylisation visuelle (la séquence Ascot de *My Fair Lady*, 1964, mais aussi le viol de Claire Bloom dans *Liaisons Coupables/The Chapman Report*, 1963). L'œuvre, si empreinte d'un certain Broadway, étincelant, scintillant, où bons mots et répliques vipérines fusent, pourrait bien sûr être prise à la légère et reçue comme plaisante, mais futile. Mais elle se révèle double et parfois, en apparence, contradictoire. On peut méditer le jugement d'Andrew Sarris : « Quand un réalisateur nous a offert un divertissement raffiné et de haute qualité, sans faillir, pendant plus de trente ans, il est clair qu'un tel réalisateur est bien plus qu'un simple amuseur³. »

En effet, les films de Cukor triomphent du temps, comme ceux de Guitry, par exemple. Il est donc légitime de regarder à deux fois. Et, derrière le brillant du marivaudage, l'élégance suprême de la direction d'acteurs, le plaisir des sens que ses films procurent, il n'est pas déplacé, comme chez Marivaux, de lire les blessures et les souffrances secrètes. Un peu à la manière de Hitchcock, c'est dans ses films que Cukor a livré sa personnalité grave et complexe, sa différence, préférant afficher une vie bien rangée, exempte de liaisons connues, ponctuée par ses célèbres dîners et ses fameuses cartes de vœux. Tout juste s'autorisait-il que certains de ces dîners soient plus secrets que d'autres. Mais les films (nous avons omis dans cet article bien des chefs-d'œuvre : mais il y en a tant !) sont le réceptacle de la personnalité profonde du créateur. Ils sont toujours à notre portée, puzzles luxueux, charades étourdissantes, qui ne demandent qu'à être décryptés. ■

1. Ce mot-valise, qui se rapproche un peu de l'idée de « cul-cul la praline », est typique de la verve verbale de Cukor (traductions de l'anglais dans le présent article par Christian Viviani).

2. Shelley Winters : *Shelley : Also Known As Shirley*, Morrow, New York, 1980).

3. Andrew Sarris : *The American Cinema, Directors and Directions, 1929-1968*, Da Capo, New York, 1996 (Première édition en 1968).

Maggie Smith avant son démaquillage
(avec Robert Stephens dans *Voyages avec ma tante*)



**George et Kate :
comme frère et sœur
« Vous m'avez faite
ce que je suis »
Michel Cieutat**

C'EST DANS LE CHAPITRE de son autobiographie, *Me*, consacré au deuxième téléfilm tourné sous sa direction, *Le blé est vert* (*The Corn Is Green*, 1979), que Katharine Hepburn reconnaissait, en ces termes¹, devoir tout son talent à George Cukor qui, au long de leurs dix collaborations, depuis *Héritage* (*A Bill of Divorcement*) en 1932, avait su canaliser son énergie débordante vers celles, plus nuancées, de ses divers personnages. Ils avaient fait connaissance d'une manière qui pourtant augurait mal d'une future bonne entente artistique.

Une fausse arrogance

Repérée au théâtre dans *The Warrior's Husband* de Julian Thompson par la RKO, elle s'était vu offrir un second rôle important dans l'adaptation de la pièce *A Bill of Divorcement* de Clemence Dane, au côté du prestigieux John Barrymore qu'elle vénérât. À peine arrivée au studio, elle exigea un salaire élevé et critiqua les costumes qu'avait choisis pour elle George Cukor en personne. Furieux, ce dernier, afin d'affirmer son autorité, décida aussitôt de lui imposer un maquillage et une coupe de cheveux qui ne pourraient qu'embellir son visage, à ses yeux terni par de nombreuses éphélides, des arcades sourcilières trop anguleuses et une chevelure rousse quelque peu désordonnée. La jeune actrice se soumit de mauvaise grâce à ces « rectifications », en gardant toutefois son droit de regard. Qu'elle n'eût pas à exercer, car Cukor, à la vue du résultat et de sa façon très naturelle, dans son bout d'essai, de ramasser un verre, sut qu'il avait là quelqu'un de « très spécial² ». Observation confirmée, lors du tournage, par trois comportements de Hepburn qui impressionnèrent le réalisateur : sa descente rapide, très cinématique, d'un escalier semi-circulaire ; sa manière de partager le trouble émotionnel éprouvé par Billie Burke, qui jouait sa mère, en marchant soudain dans la pièce ; et, surtout, sa première scène avec Barrymore, son père dans le film, où ses larmes retenues entravaient superbement son élocution. Trois scènes où Cukor fut définitivement conquis et convaincu que Katharine Hepburn « deviendrait une star³ ».

De ce premier film, qui rencontra le succès, naquit une amitié et une confiance professionnelle mutuelle, entretenues

Quelqu'un de « très spécial » (avec John Barrymore dans *Héritage*)

jusqu'au décès de Cukor en 1983, Hepburn ne cessant de qualifier son travail de « parfait⁴ » après le tournage des *Quatre Filles du docteur March* (*Little Women*, 1933). Une collaboration qu'elle ne pouvait qu'apprécier, puisque celui qui allait vite devenir son metteur en scène préféré, avait pour priorité de « faire briller l'acteur », quitte à rester dans l'ombre lui-même, ce qu'elle regrettait, les critiques de l'époque ne lui en attribuant jamais le mérite⁵.

L'humilité créatrice

D'abord agacé par l'attitude hautaine de son interprète de *Héritage*, Cukor comprit vite que cette fille d'une suffragette du Connecticut et d'un médecin engagé dans la prévention contre les maladies vénériennes était avant tout une personne intelligente et sensible. « Elle était terriblement arrêtée dans ses opinions, généralement à propos de choses qu'elle ne connaissait pas ou à peine. Je lui ai dit alors que je ne pouvais pas la prendre au sérieux. Mais, dès le moment qu'elle joua sa première scène, elle était dans son élément. Elle n'était plus imbue d'elle-même, elle était née pour le cinéma quoique n'en sachant rien, venant du théâtre⁶ ». « Son visage se déplaçait correctement sur l'écran, il captait la lumière, était radieux. Elle était très naturelle. Je lui ai appris que jouer au théâtre impliquait de jouer avec son corps et sa voix, mais qu'au cinéma on joue avec les yeux, qu'il faut jouer "franc jeu", être sincère et réel. Vous ne pouvez pas vous en sortir avec quelque chose de faux, comme vous pouvez le faire sur scène. Vous n'êtes pas protégé par l'espace qu'offre toute la scène. La caméra est dirigée sur vous, vous ne pouvez pas mentir. La caméra vous démasque. Kate était naturelle. Parfois elle devenait trop maniérée, ampoulée, faisait l'actrice. Je la ramenaient à la réalité. Je lui disais : "Soi toi-même, appuie-toi sur tes émotions, baisse le ton. Le public est au niveau de ton épaule"⁷ ». Et pour ce faire, il savait s'imposer (il lui interdit de pleurer – son péché mignon – à la fin de *Indiscrétions/The Philadelphia Story*, 1940) et parfois la réprimandait vivement, comme lors du tournage de *Little Women* où, par manque



Un garçon manqué à la vulnérabilité mal dissimulée (*Sylvia Scarlett*)

Excentrique et humaniste (*Vacances*)



d'attention, elle avait sali sa robe, pièce unique très coûteuse (Cukor a toujours démenti l'avoir giflée à cette occasion, comme on peut le lire dans plusieurs ouvrages sur l'actrice).

Consciente du fait que Cukor comprenait parfaitement sa personnalité envahissante, « Miss Kate » a toujours su qu'en multipliant les possibilités de travailler avec son Pygmalion, elle ne pourrait que se surpasser. D'où le grand nombre de leurs projets, dont certains n'ont malheureusement pas abouti, comme une adaptation de *Le deuil sied à Électre* d'Eugene O'Neill (au côté de Garbo), celle d'*Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell (Cukor ne parvint pas à l'imposer à David O. Selznick) et cela même sur le tard, pour *The Spiritualists* de Trevor H. Hall, en 1967, et *Voyages avec ma tante* de Graham Greene, en 1972, rôle auquel elle dut renoncer, sachant qu'elle ne pourrait pas se rajeunir pour jouer le flash-back, continuant néanmoins de collaborer au scénario après son remplacement par Maggie Smith.

Chez Cukor, elle appréciait avant tout la bonne ambiance de ses tournages. L'homme était plein d'humour, de vitalité, d'enthousiasme, comme elle. « Nous nous sommes beaucoup amusés à faire *Indiscrétions* », a-t-elle toujours affirmé. Un plaisir qui tenait en partie à la manière dont Cukor s'amusait à mimer l'ensemble des scènes, transmettant alors à ses interprètes toute l'« effervescence de son énergie et l'immense générosité de son caractère⁸ ». Surtout, elle aimait chez lui sa façon faussement libérale de diriger les acteurs, que lui-même exprimait ainsi : « À quoi servent les répétitions ? Juste à bien faire fonctionner la mécanique. Devant la caméra, il faut qu'il y ait quelque chose de nouveau [...]. Je ne dis jamais aux acteurs ce qu'ils doivent faire. Je les persuade, je les excite, mais il est absolument essentiel de les laisser découvrir par eux-mêmes les réactions et les sentiments du personnage qu'ils jouent⁹. » Une attitude qui ne pouvait que convenir à une personnalité aussi égocentrique que celle de « Miss Arrogance », comme la surnommaient ses détracteurs.

Le meilleur de sa persona

« J'aime l'idée d'être toujours moi-même », reconnaissait-elle dans ses Mémoires¹⁰, et Cukor savait pertinemment qu'il lui proposait, après *Héritage*, des rôles qui correspondaient à sa personnalité. Ainsi fut-elle tour à tour une excentrique issue d'une famille aisée, péremptoire et futile (*Vacances/Holiday*, 1938 ; *Indiscrétions*) ; une sportive (comme elle) au caractère

bien trempé, néanmoins très sensible (*Mademoiselle Gagne-Tout/Pat and Mike*, 1952) ; un garçon manqué à la vulnérabilité mal dissimulée (*Sylvia Scarlett*, 1935, où la masculinité de Hepburn et la féminité de Cukor s'exprimaient pleinement) ; une féministe convaincante, mais vaincue par l'amour conjugal (*Madame porte la culotte/Adam's Rib*, 1949) ; une aristocrate, veuve d'un fasciste qui se rachète en ternissant sa mémoire (*La Flamme sacrée/Keeper of the Flame*, 1942, film de propagande antinazi correspondant aux idées progressistes de Hepburn et de Cukor) ; une actrice de l'ère edwardienne, célibataire endurcie, traînée devant les tribunaux pour abandon de fiancé et défendue par une autre conquête aussi délaissée et toujours épris d'elle (*Il neige au printemps/Love Among The Ruins*, TV, 1975, un rôle que Hepburn, à la vie sentimentale très singulière, ne pouvait refuser) ; et une ultime collaboration dans laquelle une institutrice à l'esprit démocratique veut permettre à un fils de mineur gallois de poursuivre ses études (*Le blé est vert*).

Une galerie de portraits donc fort proches de l'image que projetait autant la femme que la comédienne. Des personnages très égocentriques, certes, toutefois susceptibles d'altruisme (*Héritage*, *La Flamme sacrée*, *Le blé est vert*), mais surtout capables d'abaissement, d'humilité, voire d'avilissement, en un mot qui s'humanisent *in extremis* et ainsi démontrent, une fois de plus, que la démocratie triomphe toujours de la moindre velléité aristocratique en terre américaine. Kate et George au service d'un progressisme psycho-social où la modération devrait être primordiale (« Je ne veux pas être adorée. Je veux être aimée », affirme sa Tracy Lord dans *Indiscrétions*).

Une entente quasi familiale

Indiscrétions en fut la plus belle illustration, qui marquait alors le retour au premier plan – et pour toujours – de celle qu'une série d'échecs successifs, entre 1934 et 1938, avait qualifiée de « poison du box-office ». Forte de son triomphe dans la pièce de Philip Barry et en ayant acquis les droits grâce à l'intervention généreuse de Howard Hughes, Hepburn n'offrit d'autres options à la MGM que celles de lui donner le rôle principal et d'exiger que Cukor la dirige. Cette dernière condition fut à nouveau la sienne pour *La Femme de l'année (Woman of the Year)*, 1942), mais en vain, car Cukor était pris par le tournage de *La Femme aux deux visages* avec Garbo. Un autre George fut désigné, Stevens, avec l'aval de « Miss Hepburn », bien sûr. Puis elle récidiva avec succès pour *La Flamme sacrée*, *Madame porte la culotte* et *Mademoiselle Gagne-Tout*. Une collaboration parfaite, l'un et l'autre s'accommodant de leurs diverses exigences. Cukor la laissait répéter aussi souvent qu'elle le souhaitait, après qu'elle eut étudié le scénario et son personnage très attentivement. Puis il multipliait les prises autant de fois qu'il le leur fallait pour éprouver une satisfaction mutuelle. Parfois, Cukor ne faisait qu'écouter poliment certaines critiques qu'elle émettait soudain, comme sur le plateau de *La Flamme sacrée* où elle trouvait que Spencer Tracy, dans une scène, ferait mieux de dire son texte assis plutôt que debout. Mais leur admiration commune l'emportait toujours. Ce qui amena l'actrice, dans ses mémoires, à s'exprimer sur ce point d'une manière telle que



nous ne pouvons que nous l'approprier et en faire notre conclusion : « George m'aimait vraiment – et moi je l'aimais véritablement. Dès notre première rencontre, nous étions capables de partager tout ce qui paraissait important à l'autre. Et jusqu'au jour de sa mort, nous n'avons fait que bien nous entendre [...]. C'était comme si George et moi avions été élevés ensemble. Un bien-être total. Le même point de vue libéral – le même sens du bien et du mal. Il me manque¹¹ ». ■

1. Katharine Hepburn, *Me, Stories of My Life*, Londres, Viking, 1991, p. 331.
2. Sarah Parker Danielson, *Katharine Hepburn*, Leicester, Magna Books, « Hollywood Portraits », 1993, p. 14.
3. Caroline Latham, *Katharine Hepburn, Her Films and Stage Career*, Londres et New York, Proteus Books, 1982, p. 16.
4. *Me*, op.cit., p. 149.
5. *Me*, op.cit., p. 178.
6. Carlos Clarens, *George Cukor*, Londres, Secker and Warburg, « Cinema One », 1976, p. 137.
7. Charles Higham, *Kate, The Life of Katharine Hepburn*, New York, Signet, 1976, p. 30.
8. Gary Carey, *Katharine Hepburn, A Hollywood Yankee*, New York, St. Martin's Press, 1983, p. 39.
9. Jean Domarchi, « George Cukor », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 33, Paris, Seghers, 1965, p. 128-129.
10. *Me*, op.cit., p. 191.
11. *Me*, op.cit., p. 181.

Je ne veux pas être adorée. Je veux être aimée
(avec Cary Grant dans *Indiscrétions*)

Je l'aimais véritablement (Katharine Hepburn et George Cukor pendant le tournage de *Mademoiselle Gagne-Tout*, avec Aldo Ray)



Cukor et le gothique

Jean-Loup Bourget

LE NOM DE CUKOR EST ASSOCIÉ avant tout à la comédie et, dans une moindre mesure, à la comédie musicale et au mélodrame flamboyant. Autant de genres qui, même lorsqu'ils comportent une part d'ombre, semblent assez éloignés du gothique, à l'engouement duquel Cukor a pourtant cédé pendant les années 1940, comme l'attestent *Il était une fois* (*A Woman's Face*, 1941), *La Flamme sacrée* (*Keeper of the Flame*, 1943), *Hantise* (*Gaslight*, 1944) et *Othello* (*A Double Life*, 1948).

Gothique victorien : du côté de Hitchcock

Commençons par *Hantise*, qui s'inscrit le plus évidemment dans la tradition : lorsqu'elle était adolescente, Paula (Ingrid Bergman) a été traumatisée par le meurtre inexplicable de sa tante, une grande cantatrice, dans sa maison londonienne, en 1875. Dix ans plus tard, très amoureuse de son mari (Charles Boyer), elle s'installe avec lui dans cette même demeure, où elle a peu à peu le sentiment de perdre la raison : elle entend des bruits mystérieux, l'éclairage au gaz baisse d'intensité sans raison apparente. À la différence de Paula, le spectateur comprend très vite que le mari est l'assassin de la tante, qu'il fouille le grenier pour y trouver les précieux bijoux de la cantatrice, qu'il séquestre sa femme et la manipule pour la rendre folle et la faire interner.

La source immédiate du film est une pièce à succès de Patrick Hamilton, un huis clos avec unité de temps et de lieu, déjà porté à l'écran, non sans brio, par Thorold Dickinson (sous le même titre de *Gaslight*, Grande-Bretagne, 1940). Dickinson brise le huis clos et l'unité de temps, ouvrant le film sur la scène de l'assassinat, montrant le couple qui se rend à une réception mondaine, et le mari volage qui accompagne une soubrette dans un music-hall canaille (très belle scène de cancan). Si le film de Dickinson n'est pas crédité au générique du *Gaslight* américain, il est évident que les scénaristes (et Cukor ?) l'ont vu et s'en sont inspirés, inventant de surcroît un long prologue italien qui

Un Barbe-Bleue tueur de femmes (Charles Boyer dans *Hantise*)

permet de donner à la rencontre de Bergman et Boyer un cadre plus romantique que le Londres victorien et gothique.

La source plus lointaine de *Gaslight* est, à l'évidence, le film muet de Hitchcock *Les Cheveux d'or* (*The Lodger*, 1926), variation sur le thème de Jack l'Éventreur : même accent mis sur le brouillard presque permanent qui enveloppe Londres (le sous-titre du Hitchcock est *A Story of the London Fog*) et dissimule les silhouettes interchangeables du tueur et de son antagoniste (Joseph Cotten chez Cukor), même insistance sur les pas inquiétants qu'on entend au plafond et que Hitchcock visualise dans une séquence célèbre de son film muet. Chez Cukor le gothique s'exprime aussi par le biais de la demeure victorienne encombrée de meubles, de tableaux et de bibelots, qui, si elle n'est pas gothique « en soi », désigne l'impossibilité où se trouve Paula de s'arracher au traumatisme passé, son arriération qui est aussi une aliénation, puisqu'elle est en outre la victime inconsciente mais consentante d'un mari très tôt désigné comme un Barbe-Bleue tueur de femmes (on souligne que Paula est le sosie de sa tante). À l'oppression du décor s'ajoute celle des robes à faux-cul qui corsètent Paula, visualisant et aggravant sa condition de prisonnière. On admire les scènes d'hallucinations visuelles et auditives réelles ou supposées, emblématiques du genre ; la prestation acide et boudeuse de la débutante Angela Lansbury dans le rôle de la bonne, ainsi que celle crédible et émouvante de Bergman en femme forte en plein désarroi car elle pense devenir folle. La performance de Bergman, qui lui valut un Oscar mérité, annonce ses interprétations sous la férule de Hitchcock, dans *Les Enchaînés* puis *Les Amants du Capricorne*. On sera plus réservé sur la fadeur (hélas habituelle) de Joseph Cotten dans le rôle du sauveur et sur les maniérismes trop évidents de Boyer dans celui du grand manipulateur. Si le mari du film anglais (Anton Walbrook) avait un air aussi élégant que satanique, Boyer donne profondément l'impression d'un fou plutôt que d'un criminel, si bien que *Gaslight*, qui semble d'abord relever du *Female Gothic*, propose en définitive un infléchissement sinon un renversement du genre, en concluant sur la scène triomphale qui voit la victime prendre la parole et le pouvoir et retourner l'arme de l'ironie contre son persécuteur. Cette scène a fait l'objet d'une longue et brillante analyse de Stanley Cavell dans *La Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*.

Gothique scandinave : du côté de l'expressionnisme

La genèse de *A Woman's Face* est comparable à celle de *Gaslight* : à l'origine, une pièce de théâtre de Francis de Croisset, *Il était une fois...*, « conte de fées moderne » censé se dérouler à Londres et en Écosse. Un chirurgien rend sa beauté à une jeune femme au visage défiguré, qui appartient à une bande de maîtres chanteurs et a accepté de tremper dans un complot visant à supprimer un enfant pour favoriser un autre héritier. Grâce à sa beauté retrouvée, la jeune femme éprouve amour et compassion et sa bonté refoulée s'harmonise à son nouveau visage (rôle créé par Gaby Morlay, en 1932). La pièce est portée à l'écran par Gustaf Molander (*En kvinnas ansikte/Un visage de femme*, 1938), qui transpose l'intrigue dans un cadre suédois et

modifie notamment la conclusion du récit, l'héroïne repentante (désormais nommée Anna et incarnée par Ingrid Bergman) renonçant à son amoureux et partant avec le chirurgien qui l'a opérée pour la Chine et un nouveau destin.

Le film de Cukor, dont le générique ne crédite que la pièce de De Croisset, adapte en fait le film suédois, dont il reprend le titre et le cadre, mais le modifie sur deux points importants. Éliminant le personnage de l'amoureux d'Anna, il le remplace par celui du chirurgien (Melvyn Douglas), dont il étoffe considérablement le rôle ; à un récit linéaire, il substitue l'artifice d'un procès de l'héroïne, accusée de meurtre, qui donne lieu à une série de sept témoignages prenant chacun la forme d'un flash-back. Le gothique est présent dès l'ouverture du film, avec le suspense qui, grâce à divers procédés narratifs et visuels, retarde la révélation du visage défiguré de Joan Crawford ; il s'incarne ensuite dans l'opposition entre les deux principaux personnages masculins, interprétés respectivement par Conrad Veidt et par Melvyn Douglas. Physique et diction germaniques, Veidt joue Torsten, pianiste virtuose qui tient Anna, amoureuse de lui, en son pouvoir hypnotique, tandis que Melvyn Douglas, « américain » et rassurant, s'interroge : est-il le Pygmalion d'une Galatée remodelée, ou le Frankenstein qui aurait engendré un monstre, une femme sans cœur au visage angélique quoique non souriant ? Filmé en



Le pianiste virtuose et son pouvoir hypnotique
(Joan Crawford, Conrad Veidt dans *Il était une fois*)



plongée, le gothique médical de l'opération subie par Anna, avec son nouveau visage émergeant de sous les bandelettes (comme Lazare ressuscitant dans *Le Roi des rois* de DeMille), confirme le caractère salvateur du médecin-thaumaturge. Au contraire, Torsten est associé à des forces primitives, qui ont le charme du folklore, mais s'avèrent maléfiques : c'est lors d'une danse traditionnelle qu'il raffermirait son emprise sur Anna, et la folle poursuite entre traîneaux qu'il déclenche à la fin et où il trouve la mort pourrait être qualifiée de « gothique nordique » dans la tradition de Sjöström et Stiller. La grande scène de Veidt est une scène de folie, située, comme dans *Gaslight*, dans un grenier ; Torsten y laisse libre cours à sa volonté de puissance, affichant son ambition de restaurer la gloire de sa famille et de régner sur l'Europe entière en compagnie d'Anna devenue son impératrice – scène qui dans le contexte ne saurait désigner que le rêve européen de Hitler et qu'on peut sans doute attribuer au scénariste engagé Donald Ogden Stewart.

Gothique antifasciste : du côté d'Orson Welles

La Flamme sacrée commence comme un film noir (une voiture fonce dans la nuit et dans l'orage) et se poursuit comme un film de journalistes, à la manière de *Citizen Kane*. Tout part de la mort apparemment accidentelle d'un personnage qu'on ne verra jamais, Robert Forrest, héros de la Grande Guerre, qui avait « quelque chose de Lincoln », a failli être nommé candidat à la présidence, et fait l'objet d'un véritable culte posthume tout en suscitant d'incompréhensibles réticences chez plusieurs de ses familiers. Journaliste d'investigation, Steven O'Malley (Spencer Tracy) cherche à connaître la « vérité » sur Forrest et à interviewer les témoins, mais doit surmonter une série d'obstacles pour parvenir, grâce à la veuve de Forrest (Christine : Katharine Hepburn), à la révélation qu'elle a tué son mari, devenu un cryptofasciste ivre de pouvoir qui s'appropriait à semer

haine et division parmi les diverses communautés américaines. Au début de l'enquête, la référence à *Kane* est évidente dans le plan en contreplongée sur le panneau *No Visitors*, qui reprend le *No Trespassing* du film de Welles.

Le gothique est partout : dans l'abondance des scènes nocturnes, dans la photo très sombre de William Daniels, qui fait ressortir par contraste les visages éclairés, à commencer par celui de Tracy, « qui respire l'honnêteté » ; dans les deux scènes d'orage qui se font écho, celle de l'ouverture et celle de la visite d'O'Malley à la mère du défunt, dont on lui a caché l'existence et à qui on lui a interdit l'accès. Comme il est fréquent, le gothique est aussi architectural. Il inspire la muraille cyclopéenne aveugle, flanquée de sphinx colossaux, qui entoure le domaine Forrest, symbolisant la difficulté d'y pénétrer ainsi que d'accéder à la « vérité » du personnage, et assimilant l'entrée du domaine à celle d'une nécropole. À plusieurs reprises, O'Malley est qualifié de « Josué », qui fera tomber ces « murs de Jéricho ». Le gothique imprègne trois constructions successives : la *big house* de Forrest, devenue une sorte de mausolée dont le cœur est constitué par le portrait impérieux du mort au pied duquel sa veuve vêtue en vestale dépose un bouquet de lys ; la maison de M^{me} Forrest mère, maison de bois vue en contreplongée, qui annonce celle de *Psychose* et où la mère à demi folle, vaticinant telle une Pythie, révèle une part de la vérité (son fils a été assassiné ; il se prenait pour Dieu, il était Dieu) ; enfin le bunker de pierre, datant de la Révolution américaine, où sont archivés tous les secrets de l'organisation séditeuse de Forrest, bunker qui sert de décor aux aveux de Christine et à son unique scène d'amour avec O'Malley, suivie de peu par la mort de la veuve.

Certainement attribuable au scénariste (à nouveau le communiste Donald Ogden Stewart, dont c'était paraît-il le film préféré), le message politique est aussi explicite que confus. Tracy/O'Malley est montré comme un journaliste engagé, qui a assisté à l'invasion de la France et de la Pologne par l'Allemagne nazie, et qui, d'abord admirateur de Forrest et des valeurs américaines qu'il prétendait incarner (« America Forward »), comprend peu à peu que derrière cette façade s'est mis en place un culte du héros qui prélude à une prise de pouvoir fasciste et à la négation des libertés individuelles, dont celle de conscience ou de pensée. On suppose que la cible est l'America First Committee (isolationniste) et que le personnage de Forrest est vaguement inspiré de Lindbergh. Mais ce plaquage du modèle fasciste sur un héros américain n'est pas très convaincant, de même que n'est pas très crédible l'articulation entre la façade et l'organisation secrète ; selon le mot de Cukor à Gavin Lambert (*On Cukor*, 1972), il y a dans le scénario quelque chose de foncièrement « frauduleux ».

Entre film noir et Shakespeare

Comme *La Flamme sacrée*, *Othello* participe de plusieurs genres, mais plutôt simultanément que successivement : c'est un film « de coulisses » sur le théâtre ; une comédie du remariage avortée ; un film noir ; un film policier et un film de journalistes. Résumons l'argument : Tony John (Ronald Colman), acteur

Photo très sombre et visages éclairés

(Katharine Hepburn, Spencer Tracy dans *La Flamme sacrée*)

de théâtre vieillissant qui triomphe dans la comédie légère, se laisse convaincre, malgré ses doutes et sa peur de ne pas être à la hauteur, de jouer Othello ; s'identifiant complètement au personnage, il est hanté et au final broyé par la force destructrice et aut destructrice de celui-ci. Victime d'un dédoublement de personnalité, il étrangle sa jeune maîtresse puis, sur la scène du théâtre, se fait justice en se poignardant tel le Maure de Venise. L'intrigue est pimentée par deux facteurs. Comédie du remariage : Tony vient de divorcer de sa femme et partenaire à la scène, la ravissante Brita (Signe Hasso, actrice d'origine suédoise), mais le couple reste ami, voire amoureux, et envisage de se remarier. Brita, bien sûr, sera Desdémone. Film noir : Tony, grisonnant et troublé par sa propre quête d'identité, se fait draguer par une accorte serveuse et masseuse (Shelley Winters dans un de ses premiers rôles) qui est l'antithèse de Brita (jeune, vulgaire, vitale, elle habite dans Little Italy).

Pour Gary Carey (*Cukor & Co.*, 1971), Ronald Colman, séducteur aux tempes grises, spécialiste de comédies surannées, n'avait pas l'étoffe d'un Othello. Mais (outre que c'est faire peu de cas de certains des rôles dramatiques qu'il avait interprétés, notamment celui de Sydney Carton dans *Le Marquis de Saint-Évremond*), c'est surtout oublier que la capacité de Colman à endosser le rôle d'Othello est justement problématisée par le film, autoportrait de l'acteur sur le mode interrogatif : à ce stade de ma carrière, suis-je capable de jouer Shakespeare, en l'occurrence le Maure de Venise, comme s'appête à le faire Orson Welles ?

Avec cette clé, on comprend que la « double vie » de Tony n'oppose pas seulement Tony « en soi » à Tony maquillé en Othello, mais aussi Tony divorcé souhaitant se remarier avec Brita à Tony protecteur et assassin de Pat (Shelley Winters), Broadway à Little Italy, le théâtre de l'Empire au restaurant Venezia, le film sur le théâtre au film noir, les coulisses du théâtre à l'enquête policière et journalistique.

Le gothique se manifeste une fois de plus par le biais des éclairages, des ombres, des miroirs, des surimpressions, des hallucinations sonores, des plongées et contreplongées. Il imprègne tant la tragédie shakespearienne que le film noir réaliste, semi-documentaire, du métro aérien et d'un panneau symbolique « Stop / Dead End » qui avertit inutilement Tony avant qu'il étrangle Pat. À l'atmosphère qu'on peut qualifier indifféremment de gothique ou de noire contribue aussi la partition de Miklós Rózsa, alors habitué du film criminel (*Les Tueurs, La Cité sans voiles...*), mais dont les fanfares pour l'*Othello* à l'intérieur d'*Othello* préludent aux musiques festives et solennelles qu'il écrira dans la décennie suivante pour des films en costume (*Quo Vadis, Ivanhoé, Jules César...*).

L'Oscar que son « double rôle » valut à Colman n'est donc pas moins mérité que celui qui échut à Bergman pour *Hantise* : en campant un Othello qui pousse la démesure tragique jusqu'à la folie, le meurtre et le suicide, Tony John répète et renverse sur le mode pathétique le geste sacrificiel que Sydney Carton, prenant la place d'un autre sur l'échafaud, avait accompli sur le mode héroïque. Dans le quatuor « gothique » de Cukor, *Double Life* est sans doute le plus accompli, pour deux raisons



évidentes et contradictoires : parce qu'il touche au théâtre, et parce que cette première collaboration avec les scénaristes Ruth Gordon et Garson Kanin montre la capacité du cinéaste à dépeindre aussi des milieux populaires. ■

Les films de George Cukor en DVD et Blu-ray

Autant en emporte le vent (Warner Home Video), *Comment l'esprit vient aux femmes* (Sony Pictures), *La Croisée des destins* (Warner Home video), *David Copperfield* (Warner Home Video), *La Diablesse en collant rose* (Paramount), *Les Girls* (Warner Home Video), *La Femme aux deux visages* (Warner Home Video), *Femmes* (Warner Home Video-FNAC), *Hantise* (Warner Home Video), *Haute Société* (Montparnasse), *Héritage* (Montparnasse), *Indiscrétions* (Warner Home Video), *Les Invités de huit heures* (Warner Home Video), *Je retourne chez maman* (Sony Pictures), *Madame porte la culotte* (Warner Home Video), *Mademoiselle Gagne-Tout* (Warner Home Video), *Le Magicien d'Oz* (Warner home Video), *Le Milliardaire* (Fox), *The Model and the Marriage Broker* (BQHL), *My Fair Lady* (Warner Home Video), *L'Oiseau bleu* (Hollywood Legends), *Othello* (Wild Side), *Les Quatre Filles du docteur March* (Montparnasse), *Le Roman de Marguerite Gautier* (Warner Home Video), *Riches et célèbres* (Warner Home Video FNAC), *Sylvia Scarlett* (Montparnasse dvd), *Une étoile est née* (Warner Home Video), *Une femme qui s'affiche* (Sony Pictures), *Une heure près de toi* (Universal), *Vacances* (Sony Pictures), *Voyages avec ma tante* (Warner Home Video), *What Price Hollywood ?* (Montparnasse).

Coffret Cukor (Trésors Warner, Warner Home Video) : *La Femme aux deux visages*, *Voyages avec ma tante*, *La Croisée des destins*.

Victime d'un dédoublement de la personnalité
(Ronald Colman dans *Othello*)



Cukor, metteur en scène de musicals malgré lui ?

Yann Tobin

DANS LA FILMOGRAPHIE DE GEORGE CUKOR, sur près de cinquante longs métrages, on ne trouve que quatre musicals, mais ce sont tous des fleurons du genre, dont le passage du temps n'a fait qu'accentuer les mérites : *Une étoile est née* (*A Star Is Born*, 1954), *Les Girls* (1957), *Le Milliardaire* (*Let's Make Love*, 1959) et *My Fair Lady* (1964). C'est certes plus que Hawks, autre réalisateur éclectique (que Cukor n'appréciait guère – deux musicals, pour à peu près le même nombre de films), mais évidemment bien moins que Minnelli le « spécialiste » (une douzaine, en fait un tiers seulement de sa filmographie).

Cukor est, par ailleurs, connu pour être moins amateur de musique que d'art, de théâtre ou de littérature. Dans ses entretiens, il ne se considérait pas comme un spécialiste du genre. Gene Kelly, sur *Les Girls*, s'en est même plaint : « Globalement Cukor est un homme de théâtre qui ne goûte guère ni ne comprend la caméra. » Cette appréciation est injuste mais éclairante sur l'attitude de Cukor vis-à-vis du musical : l'intérêt majeur qu'il y trouve est précisément la théâtralisation, le simulacre, la duperie parfois éclatante des rapports humains, et c'est ce qui rend passionnante sa relation à ce genre.

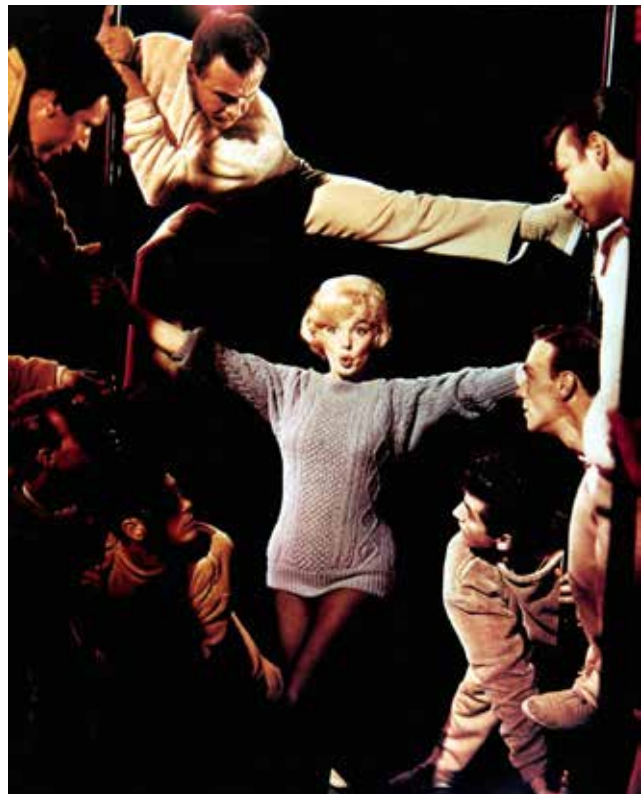
Trois de ces quatre films sont des « *show musicals* » selon la terminologie de Rick Altman, se situant dans l'univers du spectacle qui justifie tous les numéros musicaux. Le quatrième et dernier, *My Fair Lady*, ne contient en revanche que des numéros musicaux « intégrés », c'est-à-dire où les personnages principaux ne sont pas censés être conscients qu'ils chantent, et la scène de bal n'est précisément pas tournée comme un « numéro », mais un moment de suspense (l'origine roturière d'Eliza sera-t-elle démasquée ?). « La plupart des comédies musicales sont des trucs complètement stupides. [...] Pour moi *My Fair Lady* est une pièce avec de la musique. Si j'estimais que c'était un musical, ça ne m'intéresserait pas le moins du monde », confiait-il au *New York Times* (cité par Patrick McGilligan dans *George*

Imprimer le « style Cukor » (Judy Garland dans la séquence « Born in a Trunk » d'*Une étoile est née*)

Cukor. *A Double Life*, St. Martin's Press, 1991). De fait cette « pièce avec de la musique » est une manière de mise en abyme sur le « théâtre » de l'apparence : un cours de diction peut-il avoir raison des différences sociales ? Le paraître peut-il changer l'être ? Interrogation récurrente chez Cukor... énoncée ici en chantant. Rex Harrison a raconté comment Cukor, dans la chanson finale du revirement de son personnage, l'avait « libéré » d'un passage qu'il avait trop souvent joué sur scène et qui le bloquait : « Sens-toi complètement libre. Quoi que tu fasses, la caméra te suivra, donc fait ce que tu veux. »

Une étoile est née, en même temps que son premier film musical, est le premier film en couleurs de Cukor et c'est un tournant important dans son œuvre : à partir de ce dernier, il s'intéresse de plus en plus à l'aspect visuel de ses films, alors qu'auparavant, c'étaient le scénario et la direction d'acteurs qui primaient. Il y avait certes de la beauté plastique dans ses films en noir et blanc, mais elle reposait avant tout sur le savoir-faire du classicisme hollywoodien à son apogée : les meilleurs techniciens au service d'un cinéaste qui, pendant la préparation, surveille surtout les scénaristes et, sur le tournage, se concentre sur les acteurs. Au début des années 1950, le système des studios évolue et, avec lui, l'appareillage technologique. Les batailles techniques furent un enjeu majeur du tournage, provoquant – bien plus que les problèmes de santé de Judy Garland – les dépassements budgétaires : Eastmancolor ou Technicolor ? format standard ou écran large ? CinemaScope (exclusivité Fox monnayable) ou WarnerScope ? son mono ou stéréo ? L'industrie aux abois, face au démantèlement de son réseau de salles et à l'apparition de la télévision comme média de divertissement populaire numéro 1, réagit par une surenchère de spectaculaire ; 1953, l'année du tournage d'*Une étoile est née*, est d'ailleurs celle du seul musical classique tourné en stéréoscopie 3D, *Embrasse-moi chérie* (*Kiss Me Kate*, George Sidney). Comme souvent, le musical sert de vitrine à une extravagance de moyens, quitte à recycler les scénarios des décennies précédentes (seul *Les Girls* n'est pas du tout un remake ; *Le Milliardaire* s'inspire de *On the Avenue*, 1938).

Cette conception « marketing » du cinéma-spectacle est *a priori* étrangère à Cukor, car elle détourne vers le gadget ou le gimmick commercial le film qui, selon une éthique justement issue du théâtre, doit se concentrer sur ce qu'il y a à dire (le récit, le texte, l'histoire, les personnages) et sur ceux qui le disent (les acteurs). Mais dans ses musicaux, le « comment » – la splendeur visuelle du spectacle total – devient enfin prépondérant. Malgré lui ? Contrairement à Mankiewicz, Cukor ne s'est jamais considéré comme un auteur : c'est un metteur en scène, un « accoucheur » des textes des autres, notamment grâce à son talent de directeur d'acteurs – terme qui, au théâtre, était alors quasi synonyme de metteur en scène. Et il a compris qu'à Hollywood, *primo*, le réalisateur, à moins de devenir son propre producteur, doit faire profil bas face à la production (remontage d'*Une étoile est née* et ajout d'un grand numéro non tourné par lui, auxquels ses collaborateurs s'efforcent d'imprimer « le style Cukor » ; doublage d'Audrey Hepburn par la chanteuse Marni Nixon dans *My Fair Lady*) et, *secundo*, les superstars – conscientes d'être



au mieux de leurs capacités en étant dirigées par un bon metteur en scène – avaient par contrat l'approbation voire le choix du réalisateur. Lors du tournage du numéro « Lose That Long

(Gene Kelly, Taina Elg dans *Les Girls*)

(Marilyn Monroe dans *Le Milliardaire*)



Face » dans *Une étoile est née*, un réalisateur de seconde équipe est engagé, mais Judy Garland pique une crise, interrompant les prises de vues jusqu'au retour de Cukor (cf. Ronald Haver, *A Star Is Born : the Making of the 1954 Movie and Its Restoration*, Andre Deutsch Ltd., 1989).

Or Cukor a cette particularité, parmi les cinéastes hollywoodiens considérés comme « auteurs », de n'avoir jamais été crédité comme scénariste (contrairement à Sturges, Huston, Wilder, Mankiewicz), ni producteur (Hawks, Ford, Capra, Wyler et même Curtiz). Il a été cette anomalie hollywoodienne : ni un *yes-man* de studio (il avait son tempérament), ni un franc-tireur se battant pour ses propres projets. C'est peut-être la faculté d'adaptation de son art aux contingences du système qui le fit engager pour remplacer Vincente Minnelli – pressenti, mais financièrement trop gourmand – sur *My Fair Lady*.

Un autre trait réunit ces quatre films, une thématique cukorienne presque obsessionnelle, à savoir le motif de « Pygmalion », récurrent depuis ses débuts (*What Price Hollywood ?*, 1932, était déjà la première source d'*Une étoile est née*, version 1936, produite par le même Selznick). Avec ici d'intéressantes variations : suicide de Pygmalion dans *Une étoile est née* ; inversion de sexes dans *Le Milliardaire* où Marilyn Monroe sert de coach à l'homme d'affaires Yves Montand qui se fait passer pour un acteur au chômage ; triple Galatée dans *Les Girls* ; et reprise dans *My Fair Lady* de la *happy end* cosignée par Bernard Shaw, à son corps défendant, pour la version non musicale de *Pygmalion* (Anthony Asquith et Leslie Howard, 1938). Peu de critiques ont d'ailleurs remarqué une touche « féministe » de *My Fair Lady*, déjà présente dans le show et bien entendu chez Shaw, mais accentuée par le film : entre le scandale d'Ascot où Eliza choque la haute société par son langage et la scène de sa

révolte contre Higgins au retour du bal, il s'écoule une demi-heure sans que l'on entende la voix de l'héroïne (à part une seule réplique, anodine : « Thank you, Colonel Pickering. »), réduite au silence et à la représentation fantasmée d'elle-même par le machisme ambiant, couvant une rébellion qui explosera dans « l'une des meilleures scènes qu'elle ait jamais jouées », selon le plus fin biographe d'Audrey Hepburn (Alexander Walker, *Audrey, Her Real Story*, Weidenfeld & Nicolson, 1994).

Peu importe, dès lors, que Cukor ne se soit jamais passionné pour l'aspect musical en soi : il s'est servi du chant et de la danse comme d'une composante supplémentaire dans la cohésion globale de l'œuvre, ni plus, ni moins. Le cinéaste a fait confiance aux meilleurs compositeurs, orchestrateurs et chorégraphes du genre, de la même manière qu'il s'est reposé sur le talent des interprètes, mais aussi du directeur artistique Gene Allen (dont il supervisait de près les storyboards), des chefs opérateurs¹ ou des créateurs de costumes aux ego parfois surdimensionnés (Cecil Beaton). Il en résulte quatre des films parmi les moins bavards et les plus visuellement éblouissants de sa carrière.

La capacité de Cukor à se plier aux codes du genre musical est donc l'extension d'une faculté d'adaptation plus générale : si Hollywood lui demande un musical (ou un film en couleurs, ou en CinemaScope), il lui en fournira, mais sans sacrifier à ce qui est le plus important dans la réussite artistique d'un film, que ce soit dans son contenu ou sa forme : l'intégrité de sa vision sur le théâtre du monde. Dans ces années de mutations, les musicaux de Cukor témoignent de l'équilibre miraculeux entre la patte d'un créateur et les impératifs d'une industrie menacée. ■

1. Cukor engagera volontiers comme « conseiller pour la couleur » le photographe et plasticien George Hoyningen-Huene qui se plaisait à restreindre la gamme chromatique d'une scène afin d'éviter le bariolage du Technicolor : dans les quatre films musicaux (mais aussi dans *La Croisée des destins/Bhowani Junction*, 1956), l'emploi parcimonieux du rouge est particulièrement saisissant.

Réduite au silence (Audrey Hepburn dans *My Fair Lady*)



Cukor et la mémoire de Broadway*

Marguerite Chabrol

LES DÉCRYPTAGES DES RÉFÉRENCES présentes dans *Hail Caesar !* des frères Coen (2016) voient souvent un avatar de George Cukor dans le réalisateur anglais joué par Ralph Fiennes (ce dernier a d'ailleurs plutôt évoqué David Lean, Noël Coward ou Laurence Olivier). Laurence Laurentz, qui doit transformer un cow-boy chantant en acteur de mélodrame raffiné, est certes une caricature savoureuse. Mais ce n'est pas le Cukor des années 1950, en partie éloigné des adaptations de Broadway du début de sa filmographie. Ce petit anachronisme – le reste de *Hail Caesar !* est situé dans l'après-guerre – est révélateur d'un cliché sur Cukor qui, quoique fondé, n'en est pas moins une simplification de son rapport au théâtre.

En 1929, Paramount sollicite Cukor en tant que *dialogue director* sur la base de son expérience à Broadway. Il y a mis en scène huit spectacles depuis 1925, notamment les plus remarquables, des versions scéniques de romans : *The Great Gatsby* d'après F. Scott Fitzgerald et *A Free Soul*, d'après Adela Rogers St. John. Cukor n'a pas rencontré de triomphe mais une estime due à son travail avec de grands acteurs comme Laurette Taylor dont il a orchestré un *come-back* dans *The Furies*, un drame policier de l'ère du jazz perçu comme très moderne. Il a aussi assisté en tant que *stage manager* le producteur et metteur en scène Gilbert Miller pour une comédie à succès, *The Constant Wife* de Somerset Maugham avec Ethel Barrymore (1926).

Cette expérience new-yorkaise est décisive aux yeux de Hollywood. Cukor commence en fait sa carrière cinématographique avec la caution du drame sérieux : il n'a dirigé à New York qu'une comédie de Samson Raphaelson avec Dorothy Gish, *Young Love*, et dans son travail avec Gilbert Miller, il est difficile de savoir de quelle part de la mise en scène il est responsable. Mais au-delà de Broadway et des mises en scènes qui lui sont créditées, les racines de la carrière de Cukor reposent sur sa connaissance profonde du théâtre. Spectateur assidu depuis son adolescence, il voyait les spectacles plusieurs fois et a conservé une excellente mémoire d'une période cruciale pour les scènes américaines : les années 1910 et 1920, l'ère des

Révéler ce qu'il y a derrière le masque (Ina Claire, Mary Brian, Henrietta Crosman, Fredric March dans *The Royal Family of Broadway*)

grandes divas et de la transition entre des reprises du théâtre européen et l'émergence d'un répertoire national. Avant de les rencontrer, il a observé avidement le jeu d'Ethel Barrymore et de Fanny Brice, dont il devint ensuite proche, ou d'Ina Claire, reine de la comédie sophistiquée qu'il invite pour le film *The Royal Family of Broadway*. Il a assisté aux répétitions du producteur et metteur en scène Arthur Hopkins (des Shakespeare notamment) dont il prendra le contre-pied artistique en étant plus directif avec les acteurs.

En tant que directeur de la compagnie de Rochester (État de New York) pratiquant le théâtre d'été (*summer stock*) en alternance avec les créations à New York, Cukor a une palette plus large. Sa dynamique troupe, vite réputée, a constitué une importante pépinière d'acteurs pour Broadway comme pour le cinéma (Louis Calhern, Phyllis Povah...). À Rochester, le théâtre est plus festif et léger qu'à New York, mais non moins exigeant et Cukor réussit à y attirer de grands noms comme Billie Burke (qu'il retrouve dans ses premiers films), Helen Menken et Helen Hayes. C'est là que Cukor explore aussi la comédie, tandis que dans la même ville, son rival Rouben Mamoulian monte des opéras prestigieux comme *Carmen* et *Tanhäuser*. Plusieurs films de Cukor s'attacheront à une représentation du théâtre amateur qui, si elle est plus maladroite, renvoie à ce cadre d'effervescence moins formel que Broadway (*Sylvia Scarlett*, *La Diabliesse en collants roses*).

Cukor apporte ainsi à Hollywood une vision très complète du théâtre des années 1920, entre ambition artistique, exploration plus légère de la comédie et mémoire des grandes interprétations qui le fascinaient. Il n'est jamais revenu à Broadway, malgré quelques propositions et son envie de diriger Katharine Hepburn dans *As You Like It*, en 1950. Il a gardé comme lien principal avec le théâtre son réseau professionnel, recommandant pour le *stock theatre* des acteurs ou actrices qu'il avait découverts en *castings*. Mais au fil des décennies, la place culturelle et thématique de Broadway s'estompe dans des films qui traitent le théâtre comme un motif de plus en plus nostalgique (par exemple *The Actress* en 1953, d'après la pièce *Years Ago*, d'une de ses proches, Ruth Gordon).



Un révélateur d'actrices (Joan Fontaine, Norma Shearer, Rosalind Russell, Mary Boland, Paulette Goddard dans *Femmes*)

Dans les années 1930, le *prestige picture* tiré des spectacles de Broadway (ou de romans, passés ou non par la scène) est un enjeu majeur pour des producteurs comme David O. Selznick. Cukor, qui a une collaboration privilégiée avec lui à partir de 1932 à la RKO puis à la MGM, en apparaît immédiatement comme l'un des spécialistes. Pandro Berman, producteur associé chez RKO, considère Cukor comme un expert en matière de caractérisation des personnages, notamment à cause de son passé théâtral. Il songe à lui attribuer les films dès qu'il s'agit de revenir aux classiques (même si cela ne se fait pas toujours). Ou il le consulte pour des productions qui ne sont pas basées sur une pièce et pour lesquelles il dispose de moins de repères préalables (Cukor est un consultant officieux pour *Alice Adams*). Berman retrouve cette habitude une fois qu'ils seront tous deux à la MGM (en 1945 pour *Sea of Grass*, finalement réalisé par Kazan).

Son premier studio, Paramount, installe l'image qui collera à la peau de Cukor dès *The Royal Family of Broadway* (1930), adapté d'une pièce à clef sur la famille Barrymore écrite par George Kaufman et Edna Ferber, deux auteurs à succès. Le plan de promotion du film formule déjà les stéréotypes : la maîtrise de la comédie sophistiquée (alors que la pièce a une dimension tragique), la capacité à représenter des acteurs comme des personnages complexes et à révéler ce qu'il y a derrière le masque (ici la révélation de leur vie privée) et l'art de filmer les actrices dans toute leur élégance sans détourner de l'intrigue (Ina Claire est une icône de la mode au théâtre). Cukor répond ainsi à un idéal manifeste dans les magazines du début des années 1930, où la révélation sur la vie privée des stars – de théâtre comme de cinéma – relève moins de la vérité biographique que d'un portrait *glamour* fabriqué de toutes pièces par les studios. Les thèmes associés à Cukor sont dans l'air du temps tandis que le théâtre joue un rôle important dans la redéfinition du *star-system* cinématographique aux débuts du parlant. La promotion de Paramount précise que le film a été tourné sur la côte Est pour s'imprégner de l'esprit new-yorkais et c'est bien ce qui rend Cukor intéressant pour Hollywood et qui fait qu'il se voit proposer beaucoup d'adaptations théâtrales.

Cukor pimente les pièces avec son sens du détail et des interprétations : au-delà de sa capacité à diriger les stars, il a une oreille particulière pour les accents (français, anglais – il fait même doubler des personnages secondaires de *Susan and God* pour avoir un accent d'Oxford à l'arrière-plan) et s'intéresse beaucoup aux rôles secondaires. Sa réputation de directeur d'acteurs et d'actrices se renforce en particulier avec les adaptations, souvent reçues favorablement par comparaison avec la pièce d'origine.

D'une part, Cukor se spécialise en partie dans la comédie sophistiquée, principalement à travers ses collaborations avec Katharine Hepburn destinées à relancer la carrière de la star, *Vacances* et *Indiscrétions*. Cet ensemble comporte aussi le fameux casting entièrement féminin de *Femmes* (1939), ou des scénarios originaux écrits à la manière des comédies de Broadway, comme le début de *La Femme aux deux visages*, qui offre un contre-emploi à Garbo. Des notes personnelles datant de *Born*

Yesterday/Comment l'esprit vient aux femmes (1950) – autre pièce « technique » issue de Broadway – montrent que le réalisateur est conscient de son association à des comédies qu'il décrit comme un peu mécaniques ou froides (« *heartless* »). Ceci ne doit pas se comprendre comme un rejet de ces films, mais comme une volonté de renouvellement. Comme le confirment d'autres entretiens, Cukor estime que son apport aux adaptations est un dépassement de leur dimension de « pièce bien faite » manquant d'humanité et l'installation d'une profondeur derrière la part assumée de caricature.

D'autre part, l'héritage d'une direction d'acteur théâtrale se manifeste dans les performances que Cukor a suscitées de la part de stars « iconiques » : Garbo qui aborde le rôle féminin le plus connu du théâtre américain, *Camille* en 1936, risquant ainsi la confrontation avec les interprétations de référence ; Joan Crawford dont Cukor raffine le jeu entre moments comiques et tension expressive avec trois adaptations : *Femmes, Susan and God/Susanne et ses idées* (1940), puis *Il était une fois*. Si Cukor est un « révélateur » d'actrices, ce n'est pas simplement parce qu'il a mis en avant leurs singularités. Il y a aussi une dimension de formation dans son travail et plusieurs performances révèlent autant les idiosyncrasies des interprètes que la manière dont Cukor leur a transmis cette mémoire de Broadway, dont il dit (à Gene D. Phillips) qu'elle agit de manière parfois inconsciente chez lui. Il reconnaît ainsi que son travail avec Judy Garland dans *Une étoile est née* a été marqué par ses expériences scéniques avec Laurette Taylor. On peut étendre la comparaison à Crawford dans *Suzanne et ses idées* qui lors de ses entrées en scène rappelle Katharine Hepburn dans *Indiscrétions* ; ou, avec un écart temporel plus important, à Garbo qui s'appuie en fait dans *Camille* sur des instructions de mise en scène suggérant la connaissance des morceaux de bravoure de Sarah Bernhardt. Il en va de même pour Claudette Colbert dans *Zaza*, à qui Cukor a probablement communiqué des traits de la version historique de Leslie Carter. La seule pièce que Cukor a dirigée sur scène et à l'écran est *Her Cardboard Lover* (1927 et 1942), par laquelle il étend la palette comique de Norma Shearer tout en cherchant la fragilité qui avait été l'enjeu de son travail avec Laurette Taylor.

Cukor considérait l'adaptation théâtrale comme plus difficile que l'inédit, à cause du risque de reprise littérale (*a fortiori* quand l'acteur connaît trop un rôle déjà joué, comme Judy Holliday dans *Comment l'esprit vient aux femmes*). Pour éviter des performances figées, Cukor a non seulement réorienté les rôles par de légères nuances, mais il a aussi été un passeur d'interprétations, transportant d'une actrice à l'autre des intentions de jeu venues de l'histoire de la scène américaine, suffisamment transformées par le prisme de sa mémoire pour ne pas devenir des mimétismes mécaniques.

Si Cukor s'est éloigné des adaptations après la Seconde Guerre mondiale, c'est autant dû aux mutations de Hollywood, qu'à ses propres aspirations et au renouveau des sources théâtrales. Mais le désintérêt du metteur en scène pour l'exercice n'est pas radical – pas même pour la comédie. C'est ce que suggèrent



plusieurs projets inaboutis : Cukor a envisagé de tourner un remake de *Her Cardboard Lover* avec Ava Gardner entre 1956 et 1959, considérant que cette pièce *a priori* datée pouvait retrouver un sens avec une nouvelle interprète. Il avait aussi accepté une adaptation articulant son lien avec la culture de Broadway et son souhait d'aborder le thème de la fluidité sexuelle plus librement : celle de *Goodbye Charlie* (en 1959) avec Lauren Bacall, qui avait créé à New York ce rôle d'un séducteur « puni » en étant réincarné dans un corps de femme. Le film est finalement réalisé par Minnelli (1964) avec Debbie Reynolds qui livre une performance très contenue, ce qui peut faire regretter une version Cukor/Bacall avec la liberté et l'esprit des années 1920 et 1930. ■

* Les références aux notes et projets inaboutis de Cukor renvoient à ses archives conservées à la Margaret Herrick Library (Los Angeles). Beaucoup d'informations sur ses débuts au théâtre se trouvent dans la biographie de Patrick McGilligan, *George Cukor. A Double Life* (St. Martin's Press, 1991).

La profondeur derrière la part assumée de la caricature
(William Holden, Judy Holliday dans *Comment l'esprit vient aux femmes*)

Moments comiques et tensions expressives
(Rose Hobart, Joan Crawford dans *Suzanne et ses idées*)



Le gai cinéma à la télévision
Il neige au printemps
et *Le blé est vert*
 Yola Le Caïnec

DANS SON OUVRAGE *George Cukor, Master of Elegance*, Emanuel Levy intitule l'avant-dernier chapitre « A TV Director, 1973-79 ». Cette désignation énonce, plus qu'une reconversion, les difficultés du vétéran Cukor à prolonger la relance de sa carrière cinématographique, entamée avec le film sériel *Voyages avec ma tante* au début des années 1970. Levy explique que l'étiquette de « cinéaste de femmes » le desservait dans le contexte du Nouvel Hollywood où les sujets les plus en vogue, les « supplices et dégradations » de l'érotisme, de la violence policière » l'écartaient d'emblée. Cukor, en proposant en 1972 un projet (avorté) sur Virginia Woolf pour le cinéma, et deux projets pour la télévision (*Il neige au printemps*, 1975, ABC Television ; *Le blé est vert*, 1979, coproduit par CBS et Warner), avait conscience de résister à l'envahissement de la violence qu'il jugeait néfaste et à laquelle il voulait opposer *something jolly*, quelque chose de joyeux, plaisant et entraînant. Dans la façon dont Cukor a mené sa carrière, trouvant toujours un chemin d'expression à sa liberté même dans les environnements professionnels les plus hostiles, son arrivée à la télévision n'aurait en définitive peut-être rien d'étonnant, laissant présager qu'il ne l'a pas subie mais a pu y trouver une forme d'accomplissement de sa mise en scène.

Lors de la période charnière des studios américains au tournant des années 1950, Cukor fait partie de ceux qui visent plus d'indépendance, ce qui l'amène à créer les G-D-C Productions, en 1963. Les mutations s'articulent aux bouleversements entraînés

Chapeaux: une coquetterie provocatrice...

(Katharine Hepburn, Laurence Olivier dans *Il neige au printemps*)

après que la Cour suprême a progressivement mis fin au monopole (distribution, exploitation) des grands studios et à une baisse de la fréquentation des salles, confrontées aux premières années de la télévision. Si dans *Je retourne chez maman* en 1952, la radio est au centre de l'intrigue (le poste que l'ancien patron de Florence a offert au jeune ménage), la télévision fait une double entrée en 1954 dans *Une femme qui s'affiche* et *Une étoile est née*.

Vingt ans avant ses deux téléfilms, Cukor a donc appréhendé la rivalité émergente entre le grand et le petit écran et a déjà pu penser aux nouveaux outils représentationnels que la télévision proposait. Certes une supériorité du cinéma est affirmée dans le sens que seul lui pourrait expliquer, par le pouvoir analytique de sa mise en scène, le fonctionnement du média télévisuel, mais ce dernier est aussi présenté comme un nouveau lieu démocratique ouvert et curieux de tous, comme lorsque Gladys Glover est invitée à une émission où elle imite et ridiculise publiquement la mondanité. La star de cinéma n'a pas sa place à la télévision, son image ne peut qu'y être caricaturale, la télévision opérant selon des raccourcis auxquels Cukor s'intéresse visiblement, même s'il les critique ostensiblement. La marionnette articulée à laquelle Esther Blodgett (avant de devenir Vicki Lester) prête sa voix pour un spot publicitaire, petit travail entre autres au début du film, fait écho par ses couettes à Dorothy dans *Le Magicien d'Oz* (voir à ce sujet p. 92). Le cinéaste signale là sa claire conscience que figurer Judy Garland au cinéma, c'est figurer une des « images les plus fausses du cinéma », pour reprendre les mots de Serge Glickmann (*Judy Garland, La Pensée universelle*, Paris, 1981), et que décoder cette image c'est permettre à l'actrice d'échapper à la compression hollywoodienne pour se réappropriier son identité à l'écran. De même dans les deux téléfilms, les deux personnages de Katharine Hepburn, Jessica Medlicott et Lily C. Moffat, qui synthétisent tous les personnages hepburniens dirigés par Cukor, peuvent être appréhendés dans une valeur critique, comme un moyen de résister au contrôle que les studios ont voulu garder sur l'actrice. James Naremore l'explique : « Son nom évoquait, non seulement l'éducation, l'intelligence et "théâtre", mais aussi l'austérité de la Nouvelle-Angleterre, l'athlétisme et l'émancipation féminine » (« Katharine Hepburn in *Holiday* », dans *Acting in the Cinema*, University of California Press, 1988). Hepburn n'étant pas la star à succès requise par Hollywood, elle a vite été étiquetée en ce sens, et jusqu'à sa libération restait sous contrôle : « En fait, sa classe sociale pouvait être utilisée comme une arme contre elle, chaque fois qu'elle paraissait trop progressiste » (ibidem). C'est le cas de la veuve éclairée Lily C. Moffat dans *Le blé est vert*, d'autant plus accusée des privilèges que le savoir lui donne qu'elle veut le partager avec ceux qui en sont dépourvus en entreprenant de construire en Angleterre une école pour des jeunes mineurs. Le film accentue la violence des obstacles en donnant à Lily le corps fébrile, la tête oscillante et la voix chevrotante d'une dame de 72 ans pour accomplir une tâche prévue pour une héroïne de trente ans plus jeune, comme c'est le cas dans la version d'Irving Rapper, en 1945, avec Bette Davis.



Le générique joue ainsi d'emblée, avec une certaine ironie, de cet automatisme répressif des studios en introduisant le doute sur l'image de l'actrice. Elle est d'abord vue de loin, puis passe derrière un buisson (figurant la délicatesse de l'effacement de la star devant l'acteur Ian Saynor, premier rôle masculin) avant de pouvoir être identifiée sur une bicyclette par des plans serrés. Comme pour répondre directement à l'étonnement du spectateur qui comprend par la longueur de la séquence et les cadres larges sur le paysage vallonné l'effort qu'elle produit, elle regarde et se dirige vers la caméra, certifiant que c'est bien elle au spectateur qui la connaît déjà médiatiquement comme cycliste âgée dans la ville de New York. Ces images activent la réputation athlétique de Hepburn (cf. le dernier film tourné avec Cukor en 1952, *Mademoiselle Gagne-Tout*), mais déplacent la performance, moins de nature physique qu'actorale : il s'agit pour Hepburn de parvenir à nous projeter, par son interprétation en costume, au début du XX^e siècle, dans les campagnes galloises. Ce qu'elle joue à l'écran est alors la rencontre entre un paysage et un personnage, rencontre aérienne favorisée par le point de vue en légère plongée sur le visage et le mouvement du corps suspendu sur les pédales. Plus profondément, Cukor dévie la problématique sexuelle de sa figuration en renouant avec l'image archétypale *androgénique* (terme composé des mots "androgyné" et "photogénique") du visage de Hepburn dans *Sylvia Scarlett* quand Sylvester se révèle être aussi Sylvia sous l'aurole d'un chapeau ; image que l'on retrouve quatre ans plus tôt dans *Il neige au printemps*, mais de façon plus revendiquée, avec moins de gravité. Hepburn y incarne Jessica Medlicott, une actrice, riche et veuve, chez qui la vieillesse est un argument de persistance, voire d'augmentation, de son pouvoir séducteur. L'intrigue du premier téléfilm repose sur le fait que Jessica doit se défendre d'un jeune amant (avec une ambiguïté sur la nature exacte de leurs relations) qui se pose en victime d'une promesse

... un accessoire privilégié (Katharine Hepburn dans *Le blé est vert*)



de mariage rompue par elle. Elle fait appel à un avocat, Sir Arthur Glanville-Jones (Laurence Olivier), un ancien amant qui l'aime toujours. Alors que le procès semble tourner en sa défaveur et qu'elle se voit accusée de nier son âge, notamment par son avocat qui lui demande de rester discrète, elle décide de montrer par elle-même l'impossibilité de sa relation avec ce jeune homme en jouant la vieille dame folle. Entre les deux journées du procès, elle se change pour arborer une tenue rouge excentrique d'une coquetterie provocatrice inappropriée à la situation, son chapeau à plumes blanches laissant flotter autour de son visage une nuée poudreuse rajeunissante, qui lui permet d'aller au bout de sa mise en scène à l'insu de sir Arthur. Celui-ci, se vengeant en humiliant Jessica dans sa plaidoirie, favorise le fait qu'elle fasse stratégiquement glisser son comportement de la coquetterie provocatrice au registre de la colère furieuse contre son propre avocat, pour s'en prendre ensuite au président du tribunal qui l'exclut de la salle du procès, sous les rires de l'audience. La mise en scène agit alors doublement par une hyperthéâtralisation de la scène, en faveur du personnage qui gagne ainsi son procès, et en faveur de l'actrice qui atteste à l'écran de sa vitalité subversive intacte, comme un pied de nez ultime à sa réputation de *Box-Office Poison*.

Dans *Le blé est vert*, une scène répond à cette spectacularisation de la vieillesse, lorsque Lily décide de convaincre et donc de séduire le notable du village, afin qu'il finance les études de son protégé Morgan Evans. Sur les conseils de ses amis, elle accepte, malgré ses réticences, d'adopter une ruse vestimentaire : changer de chapeau. En place d'un petit canotier, elle se couvre d'un chapeau volumineux enrubanné. Cet artifice permet à Lily d'amorcer très vite chez l'écurier une comédie propre à le séduire, n'hésitant pas à feindre un évanouissement pour obtenir son soutien financier. La scène où Lily change de chapeau prend d'autant plus de sens qu'elle est spécifique à

l'adaptation de Cukor et n'est pas présente dans la pièce d'origine, dont il avait rencontré l'auteur à Londres.

Comme accessoire privilégié de Jessica et Lily, le chapeau, prolongement effectif du caractère aérien de Hepburn, est défini symboliquement comme une arme qui les rend maîtresses des illusions. *Il neige au printemps* et *Le blé est vert* forment à ce titre la réponse télévisuelle au fait que, comme le dit Naremore, « la majeure partie [des] films [de Hepburn] a développé des stratégies pour alléger ou normaliser son style théâtral hautement ostensible ». Le pouvoir de représentation multiplié conféré à Hepburn lui permet de mettre en lévitation au sein de la fiction sa propre image hollywoodienne. Et en même temps, celle de Cukor.

Si Cukor, s'interrogeant en 1975 sur la manière de filmer à la télévision, s'est vu conseiller par la société de production télévisuelle ABC de faire comme au cinéma, il a néanmoins accentué les traits d'intimité de sa mise en scène et de sa direction avec l'actrice, ce dont témoigne la valeur autobiographique pour le cinéaste, croissante d'un téléfilm à l'autre. Patrick McGilligan les dit testamentaires, tout comme *Voyages avec ma tante* prévu initialement avec Hepburn. À la même croisée de leur âge, ils se retrouvent sur leur volonté de dialectiser la réalité de femmes vieillissantes par leur capacité à subvertir le genre de la comédie classique hollywoodienne. Transcendant les genres, Hepburn favorise le processus identificatoire de Cukor ; même si tous deux gagnent un Emmy Award pour *Il neige au printemps*¹, c'est dans *Le blé est vert* que ce processus opère le plus nettement, parce que Hepburn, véritable Pygmalion, forme un jeune homme. Son approche projective de l'actrice consiste en une étonnante mise à nu où Hepburn y joue avec et contre elle-même, révélant un pouvoir d'incarnation sans limite.

Cukor déjoue ainsi magnifiquement la politique de recyclage des studios à l'endroit des actrices des années 1930, et désapprouve en même temps sa propre image hollywoodienne domestiquée à renfort d'étiquettes, la dernière en date étant celle de cinéaste patrimonial au début des années 1970, pour sa double participation au festival Filmex et au projet ciné-visuel *The Movies* qui voulait offrir à la télévision une vision compilée des films de cinéma.

1. Hepburn avait reçu un Oscar pour *Morning Glory* (Lowell Sherman, 1933), et Cukor une seule distinction en 1964 pour *My Fair Lady*.

Téléfilms en DVD (éditions étrangères)

Le blé est vert/ *The Corn Is Green* (Warner espagnol), *Il neige au printemps*/ *Love Among the Ruins* (Warner espagnol).
On Cukor (Winstar, Zone 1).

Pygmalion (Katharine Hepburn, Ian Saynor dans *Le blé est vert*)

Propos sur les acteurs*

George Cukor



JE SUIS PERSUADÉ que les metteurs en scène peuvent influencer sur les interprétations. Un metteur en scène se doit de s'intéresser au jeu des acteurs, et non à lui-même. Je ne dis pas ça pour paraître noble, mais il faut penser à ce que fait l'autre et à comment réussir ensemble. Tout est une collaboration. Je crois qu'il faut anticiper. Que peuvent-ils faire ? Qu'est-ce que je peux leur donner ? Que peuvent-ils obtenir de moi ?

Parfois, vous avez travaillé une scène jusqu'à un certain degré d'émotion et le chef opérateur dit : « Stop ! Je n'ai plus de pellicule. » Cela provoque toujours une grande crise, parce que vous devez pouvoir ramener les acteurs à ce degré. Je stimule leur imagination. Je leur donne du courage et je leur dis : « N'ayez pas peur de vous ridiculiser. » Ils savent que je suis là ; donc, si vraiment ils se ridiculisent, il y a des chances que je les ramène à la raison.

(Intervention à l'American Film Institute, *American Film*, février 1978)

Greta Garbo (*Le Roman de Marguerite Gautier*, 1937 ; *La Femme aux deux visages*, 1941)

C'est vraiment difficile de parler de Garbo car elle dit tout dès qu'elle apparaît à l'écran. C'est GARBO... et tout le reste n'est que bavardage. Elle est là, à l'écran. C'est peut-être intéressant de savoir comment elle obtient tel ou tel effet ; mais peut-être que ça ne l'est pas. Elle est ce qu'elle est ; c'est-à-dire une actrice très créative qui pense beaucoup aux choses et qui joue d'une manière très personnelle.

Il faut la laisser faire à sa tête – qu'on la laisse faire selon ce qu'elle sent. Si vous vous rappelez, dans *Le Roman de*

Marguerite Gautier, quand le père vient lui dire de quitter son fils, elle se laisse tomber et met sa main sur la table. C'est très original. Il faut lui laisser faire ces choses et elles surgissent merveilleusement.

Vous vous souvenez, encore dans *Le Roman de Marguerite Gautier*, quand l'homme, le baron de Varville, lui fait ramasser son éventail : il reste là, debout. Quand elle s'est baissée, elle a fait quelque chose d'inoubliable. Elle fait un mouvement comme une danseuse... Isadora Duncan... un mouvement de balayage, un mouvement accompli sans plier le genou. C'était inattendu car c'est un mouvement qui n'est pas naturel. Pourtant, quand elle l'a fait, c'était de la grâce à l'état pur ; juste ainsi, pour une raison qui lui appartient.

(Entretien avec Richard Overstreet, *Film Culture*, automne 1964)

Cary Grant (*Sylvia Scarlett*, 1935 ; *Vacances*, 1938 ; *Indiscrétions*, 1940) et **Joan Fontaine** (*Femmes*, 1939) *Sylvia Scarlett* est un film où, pour la première fois, Cary Grant a ressenti que le public l'aimait. Jusque-là, il était un jeune premier assez beau, un peu raide... et un peu inexpérimenté, aussi... Mais soudain, pendant le tournage, il a senti son talent émerger – peut-être parce que c'était le premier rôle qui collait avec son propre bagage. Soudain, il s'épanouissait. Et comment ! Ce fut une interprétation merveilleuse.

C'est un moment intéressant quand les gens se réalisent. Par exemple Joan Fontaine. J'ai toujours pensé qu'elle avait du talent et un jour j'ai demandé qu'elle fasse des essais pour quelques scènes. Nous avons commencé à travailler ensemble et elle était pétrifiée : elle ne pouvait pas bouger. Mais le bout d'essai était quand même intéressant et quand j'ai fait *Femmes*, j'ai dit « Prenons cette fille, elle est ravissante et elle sera bonne dans le rôle de la jeune mariée ». Jusque-là, elle était à la RKO, dans des rôles pas très intéressants et elle n'était pas très bonne, notamment dans un film qu'elle avait fait avec Fred Astaire [*Demoiselle en détresse*, George Stevens, 1937]. Dans *Femmes*, il y a une scène où elle est à Reno, avec les autres, en attente de divorce. Tout à coup son mari l'appelle et il y a une longue conversation au téléphone : elle comprend qu'elle l'aime toujours. Joan joua la scène au téléphone et tout s'est mis en place. Tout ce dont elle avait rêvé en tant qu'actrice était en train de lui arriver. Elle s'acquitta de la scène avec une force et une émotion incroyables. C'était un moment palpitant de la voir comprendre qu'elle était une actrice. Et à la fin de la prise, elle m'a regardé et m'a dit : « Je suis vraiment une actrice. »

(Entretien avec Richard Overstreet, *Film Culture*, automne 1964) ■

* Morceaux choisis tirés de *George Cukor Interviews* de Robert Emmet Long, University Press of Mississippi/Jackson, 2001, traduits de l'anglais par Christian Viviani.

Qu'on la laisse faire selon ce qu'elle sent

(Cukor avec Greta Garbo, tournage du *Roman de Marguerite Gautier*)