

LA GARCE ET LE BAS BLEU

Noël Burch
Université Lille III

Voilà longtemps que je m'interroge: comment se fait-il qu'aucune tentative concertée ne semble avoir été conduite à ce jour, ni en France, ni même dans les pays anglo-saxons, pour fonder, dans le cadre des études cinématographiques, pourtant si répandues aujourd'hui, une discipline comparable aux très vénérables études de littérature comparée, par exemple.

De souche nord-américaine, acclimaté en France depuis près d'un demi-siècle, je suis plus que d'autres sans doute sensible aux configurations culturelles qui différencient les cinémas de ces deux nations, historiquement premiers et aujourd'hui encore, sans doute, les plus influents dans le monde. Si je m'étais abstenu jusqu'ici d'aborder cette question de front, c'est en raison de la grande incertitude où je demeure: à quoi cela pourrait-il bien servir? Pour le "sociologisme vulgaire" que je pratique volontiers et sans état d'âme... pas grande chose sans doute. Une fois établi que selon tels critères, à telle époque et/ou dans tel genre, il existe tel système de similitudes/oppositions entre les produits *made in Hollywood* et ceux de Paris, qu'y aurait-il de plus à en dire? On n'a guère besoin de chercher si loin pour se procurer des munitions dans la nouvelle guerre froide, sociale et culturelle, entre modèles anglo-américain et européen... et il existe bien d'autres sources plus directes pour l'étude comparée de l'imaginaire social¹.

Limitée aux enjeux des institutions cinématographiques elles-mêmes, la quête serait peut-être plus fructueuse: repérer telle représentation comme lieu de confluence entre des déterminations externes et parfaitement hétérogènes -idéologies dominantes, froides considérations financières et commerciales, groupes de pression conservateurs, etc.- mais aussi internes: logique du système de studios américains vs celle de la myriade de productions indépendantes à "l'âge classique" français, contradictions entre secteurs conservateurs et libertaires parmi les décideurs artistiques, échanges entre théâtre et cinéma avec les rapports de classe qu'ils impliquent, etc.

Loin de vouloir avancer pour l'esquisse qu'on va lire une justification théorique pouvant valoir pour d'autres travaux à venir, j'espère simplement susciter un intérêt plus sérieux pour l'étude comparée de la représentation des rapports sociaux de sexe... que pour ma part je tiens pour central à la narrativité cinématographique elle-même.

Car en fin de compte, c'est sans doute surtout à l'intérieur du combat féministe - mais auquel un homme a quelque scrupule à se mêler- que ce type de travail aura d'abord son utilité. C'est que l'étude comparée, mieux je crois que ce "travail de taupe" qui a produit de grandes choses mais s'enferme presque toujours dans une seule et unique

¹ Mais on s'étonne précisément qu'à l'exception de l'admirable ouvrage de Kristin Ross (1995), les tenants des *cultural studies* ne se soient guère intéressés à cette question.

formation sociale, et par-delà les enjeux aléatoires de la "théorie du cinéma", peut améliorer notre compréhension, aujourd'hui et demain, des stratégies d'un ordre patriarcal toujours aussi résolu à vendre cher sa peau. Au minimum cette approche permet de défamiliariser, de "dé-universaliser" certains traits cinématographiques et culturels qui vont peut-être un peu trop de soi.

Je veux donc examiner ici deux constructions -et deux exorcismes- de la "menace féminine" telle qu'on peut la rencontrer dans les quinze premières années du cinéma parlant: la "garce" française dans son avatar la plus distinguée, et la "career woman" issue de la haute société américaine: Edwige Feuillère vs Katharine Hepburn. Venues du théâtre, ces deux personnalités de femmes fortes qui "crèvent l'écran" encore aujourd'hui, représentent chacune à la fois un atout et un problème pour le cinéma national de leur époque.

Dès sa venue à Hollywood en 1932 tourner une pièce anglaise, *Bill of Divorcement*, sous la direction de Cukor pour Selznik, la future star semble décidément peu à sa place: "Bientôt Hepburn arrive par le train et son look n'était pas du tout Hollywood. Elle portait un tailleur de soie de la couturière new-yorkaise, Elizabeth Hawes; sa coiffure dégageait un air de suffisance, les cheveux ramassés sous un bibi plat comme une galette" (McGilligan, pp. 82-83). Par ses origines sociales et géographiques, par sa formation théâtrale, par sa fréquentation ostentatoire des milieux les plus intellectuels de Hollywood, par son refus des rites publicitaires, Katharine Hepburn, sous le regard grossissant des échetiers et des *fan* magazines, se coule tout naturellement dans un grand stéréotype de l'imaginaire petit bourgeois américain: la jeune aristocrate de la Nouvelle Angleterre, intellectuelle "prétentieuse" aux "idées avancées" (et notamment sur les rapports de pouvoir entre les sexes).

Le pays subit alors de plein fouet les effets de la Grande Crise, Roosevelt n'est pas encore président. Le ressentiment un peu anarchisant envers les riches, qui va de soi dans le peuple américain depuis l'éviction de la noblesse anglaise en 1776, est à son comble et personne ne doute que ce sont les gens fortunés -de par leurs compétitions acharnées, leurs spéculations inconséquentes, à leur oisiveté même- les grands responsables d'une situation tragique dont par ailleurs ils ne souffrent guère. Hollywood, au moins depuis Griffith -et face au mépris culturel que lui vouaient d'emblée les couches instruites, ce *non-public*- a le plus souvent caressé dans le sens du poil cette défiance populaire. Dans les mélodrames de l'époque de Griffith, les riches étaient clairement perçus comme responsables de la misère du peuple (*A Corner in Wheat*, 1912) même s'ils sont parfois excusés parce que plus malheureux que les pauvres (*Gold Is Not All*, 1910). Dans les années vingt un cynisme de bon aloi s'amuse à représenter les chefs de bande des nouveaux films de gangsters sous les traits de PDG "respectables". Dans les années le cynisme sera plus mordant, mais ne se risquera plus à l'association entre grand capital et crime: le gangster sera ce parvenu plébien qui singe les riches tels Scarface, Little Cesar (Eckert, 1994). A partir de la crise et du parlant, le pire défaut des riches sera d'être des snobs, imbus des préjugés sociaux et des goûts élitistes de leur caste. Leurs pires méfaits consisteront, par exemple, à snober la fiancée prolétaire de leur fils (*Kitty Foyle*, 1940, *Une Place au soleil*, 1948).

Typiquement hollywoodien, cet amalgame sous un signe négatif de richesse et culture d'élite sera toujours très payant dans un pays où, à l'encontre de la France, la culture n'a jamais été une valeur fondamentale: dans les familles des couches moyennes, au cinéma

comme à la ville, elle a toujours été abandonnée aux femmes et souvent dans un esprit de demi-raillerie (Fiedler, 1996; Carlander, 1973) (*The Philadelphia Story* amplifie cette vision en se situant dans une maisonnée hyper-riche peuplée de bas-bleu), où l'anti-intellectualisme imprègne les couches petites-bourgeoises et populaires presque autant que dans la "mère patrie" anglaise, championne mondiale en la matière².

De par sa forte personnalité, ses origines régionales (Nouvelle Angleterre) et familiales (père aisé, mère actrice et suffragette), de par son accent, sa manière, son physique même, Hepburn ne pouvait que tenir, à Hollywood, le triple rôle de bas-bleu/career woman/mégère à apprivoiser... ne pouvait être, en somme, que triple bouc émissaire. Et ce rôle, elle le tiendra effectivement dans une série de films qui va de *Morning Glory* (1931) à *Woman of the Year* (1942) en passant par *Alice Adams*, *Stage Door*, *Bringing up Baby* et *The Philadelphia Story*. Le travail de tous ces films (et d'autres) consiste à réduire -au nom de la "normalité" patriarcale- cette forteresse trois fois redoutable: femme économiquement indépendante, intellectuellement non-conformiste (souvent féministe et "libérale"), imbue de l'autorité des classes dirigeantes et privilégiées. Dans ces films-là (mais nous verrons que jusqu'en 1938 sa carrière à l'écran aura deux facettes), le talent de Katharine Hepburn sera donc l'occasion d'un spectacle à double détente: en tant que femme hors norme, au charisme bouleversant, c'est elle qui portera le film, même lorsque son comportement est manifestement hors norme, asocial³ -et ce jusqu'au moment de vérité si attendu quand, par une purgation plus ou moins violente des fausses valeurs (attribuées toujours à ses origines oisives), la déviante sera remise dans le "droit chemin" (le balisage de ce processus, et même sa finalité, évoluant considérablement au cours de la décennie).

Deuxième film (après *Christopher Strong* -voir ci-dessous) d'une longue série de véhicules taillés sur mesure pour Hepburn, *Morning Glory*, adapté par Zoe Akin de sa pièce, raconte l'ascension difficile d'une jeune actrice débarquée à New York sans expérience professionnelle mais remplie de la morgue de sa classe et de références livresques -donc un personnage qui correspond parfaitement à l'image médiatique naissante de Hepburn en tant que point focal fascinant des inimitiés de classe et de sexe. Car si cette comédienne débutante joue mal sur scène pendant les deux tiers du film, ce n'est qu'accessoirement par manque d'expérience, problème résolu sans difficulté par un apprentissage élié. Le vrai obstacle à l'éclosion de son talent est qu'elle a trop d'idées sur le théâtre, sur le métier de comédienne, elle est trop intellectuelle. Si l'on doutait de la curieuse spécificité féminine de cette voie vers la gloire pour Hollywood, il n'est qu'à songer aux films de réussite théâtrale masculine, où le héros est rarement acteur ou seulement acteur, plus généralement aspirant auteur ou metteur en scène, et dont le problème est au contraire de faire admettre ses idées, ce qui sera la condition même de la reconnaissance/éclosion de son talent (voir par exemple, toutes les comédies musicales que Rick Altman appelle "backstage movies" de *Forty-second Street* à *The Bandwagon*).

Ce n'est donc que lors d'une réception où, contre ses habitudes spartiates, la jeune femme s'est enivrée, se délivrant ainsi de son "intelligence encombrante" (et de ses

² Et où, à l'encontre de la vision "hollywoodienne" comme de la réalité américaine, c'est l'aristocratie qui a toujours donné le ton pour ce philistinisme historique!

³ Source de lectures volontaristes, "à contre-courant" (*against the grain*) qui détachent la *persona* de Hepburn du contexte narratif et des connotations sociales pour en faire une simple héroïne féministe, y compris dans un film aussi misogyne que *The Woman of the Year!* (cf. Brian Neve, 1992; Jeanine Basinger, 1993).

inhibitions -à l'issue de cette soirée la présumée vierge prendra un metteur en scène pour amant) qu'elle pourra enfin donner libre cours à son "instinct" (de femme), et révéler ainsi son génie à une assistance de professionnels médusés par une récitation shakespearienne qui est le clou du film. La scène de l'ivresse est la variante la plus fréquente d'un passage obligé, cette "crise d'illumination" que doit subir la "frigide intello" pour enfin découvrir sa "vraie nature de femme". La scène d'ivresse sera notamment à l'honneur, à partir de 1938, dans les films du grand règlement de comptes misogyne où elle ramènera l'amazone non plus à son talent enfoui mais à sa sexualité refoulée (cf. *The Philadelphia Story* et *The Woman of the Year*)⁴.

L'auteur de *Morning Glory*, Zoe Akin est féministe, et collabore régulièrement avec Dorothy Arzner. Dans ce film qui date d'avant l'application stricte du Code Hays en 1934 -lequel est centré sur l'ordre familial et la sacralisation du mariage, la féminisation de Hepburn (son "humanisation") a pour seul objectif l'épanouissement de son art. A la fin du film, ce n'est qu'avec une ombre de regret qu'elle renonce à l'amour en faveur d'une carrière, perçue ici comme une aspiration supérieure.

Dans *Stage Door* (1937), nous retrouvons "la même" comédienne aspirante, encore plus snob et orgueilleuse, flanquée cette fois-ci d'une futile femme-mentor à l'accent britannique "ayant passé l'âge de plaire", adepte démodée du Grand Shakespeare: de valeur positive dans *Morning Glory*, le "Bard of Avon" est devenu handicap de classe -signe du cordon ombilical coupé entre Hollywood et le "théâtre légitime"⁵. Celui-ci n'est plus représenté de façon positive dans ce film que par une scène isolée, fragment d'une émotion convenue, presque parodique, jusqu'à ce que le génie enfin réveillé de Hepburn lui insuffle la Vie. Mais ce personnage devra être passé par une épreuve autrement plus pénible que l'ivresse pour libérer enfin l'émotion vraie⁶ en elle. Refusant de croire au talent de sa fille rebelle, son milliardaire de père finance secrètement une création à Broadway; en imposant sa fille dans le rôle principal, il espère que l'humiliation d'un échec attendu la ramènera à lui. Le leurre du film consiste à donner raison au père en nous cachant soigneusement le talent de Hepburn jusqu'à la dernière scène; lors des répétitions antérieures elle fait un numéro d'obstruction "intello" qui interrompt sans cesse le travail. Son génie n'éclatera que grâce à une punition morale qui ébranlera ses certitudes pseudo-masculines: le soir de la première, elle sera indirectement responsable du suicide d'une comédienne écartée, le milliardaire ayant acheté pour sa fille -mais à son insu- le rôle sur lequel comptait la malheureuse. Ce choc émotionnel permettra à Hepburn de nous émouvoir enfin dans le désormais célèbre monologue, sorte de condensé abstrait et vide de "l'émotion simple et pure": "*The callalilies are in bloom again...*".

Tout comme *Morning Glory*, *Stage Door* s'achève, pour l'histoire du personnage de Hepburn⁷ sur la consécration d'une grande actrice et sa solitude, cette fois franchement tragique. face à la foule qui l'acclame. Le film sortira sur les écrans en 1937 et pour la *persona* Hepburn, il marquera la fin d'une époque héroïque.

Car 1938 sera l'année de *Bringing up Baby*, réalisé par le plus misogyne des auteurs hollywoodiens. Or, on aurait tort de ne voir qu'un effet de genre dans le contraste entre le dénouement pathétique mais triomphal de *Stage Door* et celui du film de Hawks, où le personnage de Hepburn détruit par maladresse le travail de toute une vie de celui qu'elle aime -gaffe énorme couronnant toute une succession de faux pas qui à la fois structurent le film et résument toute la personnalité de l'héritière gâtée et insouciant qu'elle incarne.

Avec ce tour de vis, Hawks et son studio font écho à un sentiment qui se développe dans l'industrie: au mois de mai de cette même année 1938, Hepburn, avec quatre autres figures de féminité "inassimilables" aux stéréotypes hollywoodiens (Dietrich, Garbo, Crawford et Mae West) seront nommées "poisons du box-office" par un placard émanant de l'association d'exploitants indépendants paru dans le très influent *Hollywood Reporter*⁸. Ce n'était pas qu'un coup de pub. Pour Hepburn, comme pour Dietrich, Garbo et West (Crawford sauvera sa carrière par une reconversion dans le mélodrame: *Mannequin*, 1938), cette fin de décennie marquera un réel tournant: dorénavant l'appriivoisement de la mégère sera mené jusqu'au bout: on n'encouragera plus guère la *career woman* dans sa carrière, que ce soit au théâtre ou ailleurs: le travail du film sera de la ramener par le chemin le plus court à sa "nature de femme" et au mariage (emblématique est la séquence finale de *The Woman of the Year* où le bas-bleu Tess Harding est humiliée pour son incompetence domestique -scène qui vient comme en écho aux innombrables maladroites de la riche oisive de *Bringing up Baby*).

Mais pour comprendre le ton hostile de cette fameuse dénonciation -et les sentiments sans doute d'une grande partie du public qui commençait à bouder effectivement ces vedettes- il faut examiner l'autre face de la première carrière de Hepburn, que l'on a souvent tendance à confondre aujourd'hui avec ces histoires de "bas-bleu à abattre" de la fin de la décennie. Alors que la différence est patente. Si ces derniers films passent toujours en France pour d'innocentes comédies et auprès de quelques féministes anglo-américaines, pour des portraits de femmes admirables, -il s'agit là de meurtres rituels. Alors qu'elle avait derrière un autre cycle de films plutôt féministes.

À revoir aujourd'hui ces six films, de *Christopher Strong* (1931) à *Holiday* (1938), écrits presque tous avant l'application stricte du Code Hays en 1934, on comprend mieux pourquoi Hepburn figure sur cette sorte de liste noire aux côtés de l'impénétrable lesbienne

⁴ Dans l'un des très rares films français qui reprennent ce motif de la "femme à carrière" que l'on doit mater, *L'Inévitable Monsieur Dupont* (1944), imitation manifeste d'une comédie américaine, André Luguet, pour apprivoiser une patronne de choc, parviendra à rappeler à Lise Delamare qu'elle est femme en la faisant boire.

⁵ Le *legitimate theater* s'opposait à l'origine au music-hall et autres spectacles populaires; aujourd'hui, la catégorie inclut aussi bien Tchekhov qu'un auteur de boulevard comme Neil Simon.

⁶ Ce thème de la libération de l'émotion vraie chez une femme de spectacle se retrouve parfois au cinéma français de ces mêmes années, mais, typiquement, cette émotion exprime la satisfaction sexuelle enfin trouvée dans les bras d'un "vrai homme", un homme du peuple, par opposition aux gigolos et aux invertis du monde de spectacle (Gabin dans *Paris-Béguin*, Genina, 1993 ; Charles Boyer dans *Le Bonheur*, L'Herbier, 1934) cf. Sellier/Burch (1996).

⁷ Le film est fait de deux histoires parallèles, celle de l'héitière en rupture de ban, et celle d'une fille du peuple, Ginger Rogers, dont le franc parler et la sincérité totale renforcent l'implicite "leçon de simplicité" que le film administre à la prétentieuse Hepburn: les femmes du peuple sont naturellement "libérées", elles prennent la vie comme elle vient, avec ses succès et ses échecs... Comme si, dans la vie réelle, ce n'était pas précisément l'argent et l'instruction qui l'accompagne qui permettaient aux femmes aisés d'être des *career women* et d'assimiler les idées avancées -Hepburn la femme en étant l'illustration vivante.

⁸ Je suis redevable à Isabelle Dhomée qui a attiré mon attention à la fois sur l'évolution de la carrière de Hepburn dans les années trente et sur ce curieux placard du *Hollywood Reporter*. La thèse en doctorat de Dhomée (2000) est précisément consacrée aux carrières dans les années trente et quarante de ces cinq femmes.

venue du froid, de l'altière dompteuse des cabarets de Berlin ou de la plantureuse insolente de Brooklyn. Car Hepburn, dans ces films-là, avec des auteurs et réalisateurs qui étaient ses amis, avait pu sortir de son rôle de "bas bleu à amadouer". Dans ces films-là, elle ne venait plus "de Boston", mais d'une planète lointaine... à plus d'un titre.

En effet, quatre films de cette série peuvent être considérés comme émanant de la communauté gay et lesbienne de Hollywood. Ce sont *Christopher Strong* de Dorothy Arzner d'après Zoe Akin, *Little Women*, *Sylvia Scarlett* et *Holiday* de George Cukor. Quant à *A Woman Rebels*, il retrace avec sympathie et audace la vie d'une féministe anglaise du début du siècle. *The Little Minister*, enfin, d'après James M. Barrie (sans doute le moins radical des six films -et l'un des plus populaires) met en scène une jeune aristocrate écossaise en rupture de classe, qui court la forêt déguisée en gitane pour prêter main forte à des ouvriers en grève pourchassés par la troupe, avant de séduire assez agressivement un beau pasteur.

Il est à remarquer d'emblée que tous ces films sauf un se passent en Grande Bretagne. Voilà qui apparaît avec le recul comme une stratégie obligatoire visant à "normaliser" l'accent et la manière de Hepburn, à faire oublier la méfiance populaire qui avait servi de ressort narratif essentiel depuis les débuts de l'actrice dans *Quality Street* en 1930, et parler d'autre chose. La seule entorse à cette règle du dépaysement géographique n'en étant pas vraiment une, puisque *Little Women* est situé pendant et après la Guerre de sécession, et la convention veut qu'à cette époque lointaine, tous les Américains un peu respectables avaient des manières et une diction qui étaient encore celles de la mère patrie mythique (Fiedler, 1966), étaient donc "naturelles" et n'avaient pas la connotation "snob" qu'elles avaient dans le contexte du parlant et de la crise⁹. Dans la même "logique" -déjà à cette époque l'histoire d'Amérique apparaissait aussi lointaine et mythifiée que celle de l'Europe- il était plus aisé pour Hollywood de représenter favorablement l'aristocratie anglaise chez elle que dans la "démocratie idéale" nord-américaine. Hollywood grouillait alors d'acteurs et d'actrices, souvent d'âge mûr, qui conservaient ou cultivaient un accent britannique précisément pour ce type d'emploi, dont la relative raréfaction après la deuxième guerre mondiale signifiera des changements majeurs intervenus, notamment dans les relations entre cinéma et théâtre "légitime".

Dans ces six films, la force de caractère et l'intelligence de Hepburn sont données d'emblée comme positives, ce ne sont pas des fausses valeurs auxquelles il faut renoncer pour réussir, pour être au contact de sa féminité en vue d'une carrière théâtrale... ou d'un mariage. Ce sont au contraire des qualités que le film travaille à lui conserver coûte que coûte: dans les plus radicaux de ces films, l'objectif de l'héroïne se situe sur un terrain que les hommes se réservent, elle entend être écrivain (*Les Quatre filles du Docteur March*), aviatrice (*Christopher Strong*), leader politique même (*A Woman Rebels*) et non plus actrice de théâtre, cet espace de réussite légitime traditionnellement alloué aux femmes par le patriarcat. Mais ce qui a sans doute dû troubler bien plus que ces images de femme "réellement modernes" -il y en avait d'autres dans le cinéma américain de l'époque- était que ces films -ceux d'Arzner et de Cukor surtout- remettent explicitement en cause les rôles

⁹ Qu'elles avaient en fait depuis au moins les fameuses émeutes de l'Astor Place à New York, où il y a eu quarante morts au cours de bagarres opposant les tenats petits bourgeois d'un acteur shakespearian américain qui prenaient de grandes libertés avec l'oeuvre du Bard d'Avon et les défenseurs "snobs" d'un acteur traditionaliste anglais. C'est à partir de cette date que s'effectue la coupure entre culture de masse et culture noble laquelle est encore aujourd'hui beaucoup plus retranchée qu'en France, par exemple.

sexuels traditionnels, jusque y compris les enjeux sacrés d'amour et de mariage. Les stratégies qu'ils emploient pour le faire -et qui mériteraient une étude plus détaillée que je n'en peux donner ici (Dhomée, 2000)- jouent sur le type d'ambiguïté qu'on peut considérer comme constitutifs de l'entité "Hollywood" pendant toute l'époque classique. Chez Cukor, cela relève souvent du "private joke" à l'intention de la sous-culture gay/lesbienne. Dans le cas de *Sylvia Scarlett* ces plaisanteries, si privées fussent-elles, provoqueraient une gêne telle qu'en dépit du prologue hâtivement ajouté à la demande du studio -pour montrer que le personnage de Hepburn n'était pas toujours-déjà travesti en garçon- le film fut un échec retentissant.

Christopher Strong (1932) se ressent trop de ses origines théâtrales pour être un des meilleurs films de Dorothy Arzner, lesbienne, féministe et seule femme réalisatrice dans le Hollywood de son époque. Pour mieux apprécier son remarquable talent, il faut voir ces deux grandes comédies/mélodrames que sont *Honor Among Lovers* (1931) et *Merrily We Go to Hell* (1932), ou bien sa version spirituelle et irrespectueuse de *Nana* (1934), seule adaptation cinématographique à avoir donné la parole à l'héroïne de Zola. Mais dans cette "série bis" de véhicules hepburniens, tout entière consacrée aux inégalités et incompréhensions profondes qui minent les rapports historiques entre les sexes en Amérique¹⁰, *Christopher Strong* est à la fois le réquisitoire le plus franc et le plus pessimiste. Tirée par Zoe Akin de sa propre pièce, elle raconte l'histoire d'une grande aviatrice qui se laisse aller à épouser par amour un bel aristocrate anglais, Sir Christopher Strong: que le film prenne son nom pour titre, résume toute l'ironie du texte, puisqu'il n'est ni le personnage principal de l'histoire, ni même "l'homme" de ce mariage, et que sa "force" n'est en fin de compte qu'une autorité patriarcale perçue comme aussi arbitraire que dérisoire. Sur son insistance (la scène se passe, de manière significative sur l'oreiller, où la femme est à son plus vulnérable [Dhomée, 2000]) il persuade Hepburn qu'elle doit abandonner sa carrière d'aviatrice, trop dangereuse et trop malséante pour sa nouvelle situation d'épouse d'un pair du royaume. Mais à la longue, celle-ci s'apercevra que pratiquer son sport lui est plus important que tout et devant l'intransigeance suffisante de son mari aveugle, elle se suicide aux commandes de son appareil, s'élevant toujours plus haut jusqu'à ce que l'oxygène vienne à manquer, métaphore d'une utopie hors d'atteinte: la liberté des femmes.

Mais ces non-conformistes de Hollywood n'auront guère plus que trois années pour faire rimer aussi clairement mariage et mort ("*wedlock is deadlock*" comme dira Hitchcock, mais l'ambivalence de sa vision s'accordera mieux à l'ère Hays) (Modleski, 2002).

Le trait le plus remarquable sans doute de l'adaptation des *Quatre filles du Dr. March* (par Sarah Mason et son mari Victor Heermann pour le producteur Selznik et le réalisateur Cukor), est sa fidélité au chef d'oeuvre autobiographique de la pionnière féministe qu'était Louisa May Alcott. Dans le contexte hollywoodien, cette fidélité se signale surtout par le dénouement: Jo, l'héroïne, ayant compris à la fois les insuffisances des hommes et la vanité de l'amour romantique, accepte d'épouser sans amour son mentor, un intellectuel plus âgé qu'elle, personnage un peu comique (féminisé) avec son accent européen (Hollywood mettra encore trois ou quatre décennies avant de représenter avec quelque vraisemblance un universitaire), et qui ne possède surtout aucun *sex appeal*, Paul

¹⁰ Cf. Fiedler (1966). Mais le décor britannique de la plupart de ces films n'est pas que de convention, ne serait-ce qu'en raison de l'importance historique du féminisme britannique.

Henried s'étant enlaidi pour ce rôle... Mais elle sait qu'avec lui, elle pourra tranquillement continuer d'écrire ses romans.

D'autre part -et c'est une caractéristique de tous les films de cette tendance proto-féministe- Hepburn sera présentée comme une sorte de garçon manqué, *une adolescente non encore sexuée*¹¹. Il y a là certes comme un écho du thème de la "femme endormie" dans le corps cuirassé d'un bas-bleu snob. Et certes le travail du film consistera à la conduire vers l'homme et le mariage. Mais en attendant d'entrer dans le circuit du désir -presque tout le film- elle gardera son franc-parler de Candide féministe, questionnant implicitement ou explicitement tous les présupposés traditionnels de la différence des sexes, revendiquant pour les filles les mêmes droits que les garçons (et pour les garçons, le droit à la timidité ou à la peur physique). Dans *Little Women*, Jo glisse sur la balustrade et saute les barrières en montrant ses jupons, "croise le sabre" avec un garçon de son âge, joue le méchant moustachu dans une pantomime et ne cesse de mettre en cause "innocemment" les règles de la bienséance féminine et de la hiérarchie entre les sexes. Et on retrouve la même athlète délurée dans ce chef d'œuvre mal-aimé qu'est *Sylvia Scarlett*.

Histoire "décousue", mélangeant allègrement les genres dans tous les sens du mot, *Sylvia Scarlett* va encore plus loin, trop pour le public de l'époque, nous l'avons dit. Et ce non seulement parce que Hepburn est travesti en garçon pratiquement du début à la fin¹², mais parce que ce travesti est prétexte à des jeux rien moins qu'innocents sur les identités et les rôles sexuels. Lorsque Sylvia/Sylvester se présente chez un artiste-peintre sur qui elle a jeté son dévolu (Brian Ahern) ayant revêtu une robe pour le séduire, elle ne parvient pas, "malgré elle" à abandonner son identité masculine: son franc-parler, son langage corporel sont toujours ceux d'un garçon et l'ambiguïté de la scène est telle que l'homme donne l'impression qu'il croit avoir affaire à un garçon travesti en fille! Les amours comiques entre l'aimable mais pitoyable père de Sylvia (Edmund Gwen) et une domestique cockney tournent insensiblement au drame et montrent sous une lumière crue le caractère destructeur de l'instinct de possession masculine; et tandis que le couple formé par Cary Grant et une vamp russe, basé sur la pure attraction physique et voué au désastre se laisse emporter par ce que l'on peut considérer comme le train de la normalité, ce couple bien plus trouble qu'incarne Hepburn et Ahern aime mieux descendre en marche...

Holiday, chronologiquement le dernier film de la série, qui réunit Cukor, Grant, Hepburn et le scénariste communiste Donald Ogden Stuart, est une allégorie de la revendication de la liberté de création collective à Hollywood précisément à une époque où celle-ci semble se rétrécir singulièrement. Le scénario de Stewart détourne la pièce de Phillip Barry, qui tourne autour de la liberté individuelle de l'artiste, pour poser la question de la solidarité: "le metteur en scène Johnny Cash (Grant) trahira-t-il ses amis et l'intégrité qu'ils incarnent pour s'allier à la richesse et le pouvoir" (Candace, 1990). C'était le dilemme de tous ces artistes dans le Hollywood de l'époque, où le centre de pouvoir se déplace de plus en plus vers les banques et la haute finance. Dans ce cadre, la révolte du personnage de Julia Seton (Hepburn) contre son riche aristocrate de père, sa revendication

¹¹ Cette dimension du personnage sera poussé au bout avec le seul film de l'époque où Hepburn change de classe. Dans *Spitfire*, c'est une jeune campagnarde hyper-active comme son surnom l'indique.

¹² Cukor et ses scénaristes pousseront leur insolence jusqu'à transformer la scène d'ouverture imposée après le preview désastreuse, où Hepburn devait apparaître en femme; ils en feront une parodie de mélodrame et des valeurs familiales, où Hepburn a déjà l'air d'un travesti, ce qui n'a en rien réconcilié le film avec le public.

d'autonomie en tant que femme souligne combien chez les libéraux (de centre comme de gauche) du Hollywood de l'époque l'émancipation des femmes faisait partie d'un combat plus large (Burch et Andersen, 1996).

Holiday est écrit, réalisé et interprété par la même équipe qui signera le très populaire *Philadelphia Story* moins de deux ans plus tard. Le contraste entre les deux films est saisissant et souligne l'évolution annoncée par le fameux placard "Wake up Hollywood Producers". Alors que *Holiday* se passait en Angleterre, ici la fille de riche sera définitivement rapatriée, elle fait partie du *mainline*, la grande bourgeoise de la Philadelphie (avec laquelle le scénariste communiste Donald Ogden Stewart a des comptes personnels à régler). Mais en moins de deux ans, comme il y a loin entre la Hepburn pathétique de *Holiday*, insurgée contre son père et le patriarcat rigide qu'il incarne, et cette oisive évaporée, gentiment excentrique, de *The Philadelphia Story*, à qui son père peut reprocher, avec la bénédiction du film, ses propres fredaines extra maritales, pour lui avoir refusé l'affection qu'il était en droit d'attendre d'elle! Au plus fort de la punition, Cary Grant en ex-mari, mettra les points sur les i: c'est une déesse de bronze avec un glaive étincelant et qui ne sait même pas qu'elle est, en essence, frigide! L'enjeu du film sera de remettre Hepburn au contact de sa féminité et de la remarier avec Cary Grant (ce thème si rassurant du remariage, par lequel les femmes réfractaires seront ramenées à la raison, est important à Hollywood dans la deuxième moitié de la décennie). Le film joue habilement sur le ressentiment de classe, dont le porte-parole est le personnage le plus sympathique du film, Jimmy Stewart en romancier journaliste. C'est lui qui découvre avant tout le monde que dans son for intérieur la déesse est humaine, ce qui a d'ailleurs pour fonction de le réconcilier (un peu) avec ces riches qu'il prétend haïr. Pour le public, la réconciliation est sans doute chose faite depuis que Hepburn, sa mère et sa petite sœur ont joué la comédie de snobs plus grands que nature, montrant par là qu'elles savent comment on les voit, pour prendre à contre-pied Stewart et son amie photographe. Le contentieux de classe est ainsi réglé imperceptiblement et à l'amiable. Mais il suffit de suivre l'habillement de la petite sœur Diana, l'ombre de Hepburn à qui elle est dévouée corps et âme, pour savoir quel est le véritable enjeu du film: au début, habillée en pantalon, elle est la version moderne de Jo, le garçon manqué de *Little Women*; mais peu à peu son costume se féminisera jusqu'à ce qu'elle soit habillée en demoiselle d'honneur pour ce qui sera en fin de compte le remariage de Hepburn et Grant.

Que s'est-il passé "dans l'opinion", et/ou au sein des diverses instances de médiation et de décision, hollywoodiennes et médiatiques, pour que la dénonciation du Hollywood Reporter fut si immédiatement suivi d'effet? Les recherches sont en cours. Mais déjà Isabelle Dhomée a offert le profil d'un changement massif à Hollywood, avec notamment le banissement des vamps surpuissantes et l'arrivée de "the girl next door".

Mais dans notre perspective comparatiste, il n'est peut-être pas inintéressant que le réquisitoire du père dans *The Philadelphia Story* repose, en des termes transparents aujourd'hui, sur ce même fantasme de père incestueux qui est au centre du cinéma français de cette même époque mais que le cinéma américain contourne depuis toujours. On mesure donc l'importance, dans l'imaginaire masculin américain, de l'exorcisme rituel de la femme réfractaire dans ce film, d'autant plus acharné qu'il est le fait d'artistes soucieux de racheter leurs audaces passé et leurs tares -de bas bleu, de rouge, de gays- par cet acte de conformisme; en effet, ce recours au fantasme de l'inceste est rarissime à Hollywood. Car cet atout suprême dans le jeu du pouvoir patriarcal, Hollywood répugne à le jouer, ne serait-

ce que par égard à la sensibilité féminine qu'il courtise¹³. La situation était et demeure très différente en France, où un patriarcat généralement plus archaïque a encore aujourd'hui les coudées plus franches à ce niveau -il n'est que de constater l'étonnante récurrence du fantasme de l'inceste dans le cinéma français jusqu'à nos jours... sans que cela semble troubler qui que ce soit.

Aggravée, sans doute, par le tournant conservateur à Hollywood après 1935-36, la virulence misogyne des deux grands films tournés après son retour en grâce passe les bornes: souvent seule tête d'affiche jusqu'alors, Hepburn partage désormais la vedette avec un partenaire masculin chargé de la mater (Grant, bientôt Spencer Tracy). Ce dressage, et qui vise explicitement cette image antérieure, dangereusement androgyne et rebelle, qui était encore dans tous les esprits, atteindra son apogée à la veille de l'entrée en guerre des États-Unis avec *La Femme de l'année* (Andersen et Burch, 1996) où une puissante journaliste snob et féministe sera ramenée à l'amour et aux choses simples par un journaliste sportif simple et viril. Au cours de la guerre, le personnage retrouvera un peu de dignité, notamment en veuve abusée d'un industriel en qui elle ignorait le traître nazi, tiendra des rôles de forte femme ambiguë pour Cukor (*Madame porte le culot*, 1948) et Huston (*The African Queen*, 1954) avant de devenir une grande dame moins problématique.

Contrairement aux studios hollywoodiens des années trente qui estiment s'adresser avant tout au public féminin -d'où le nombre impressionnant de stars féminines, de films où elles sont seules têtes d'affiches- le cinéma français pratiquera la marginalisation des femmes jusqu'à la Défaite de 1940: certes, quelques grandes vedettes féminines -sur qui pourra se faire le montage financier d'un film- émergent entre 1930 et 1940, mais elles peuvent se compter sur les doigts d'une main (Morlay, Darrieux, Feuillère, Romance et Morgan). Des femmes ne sont tête d'affiche que dans 5% des films à peine. Pour le reste, c'est une véritable défilée de jeunes premières délicieuses, plus ou moins interchangeables, simples faire-valoir des vraies "locomotives" de la décennie, ces acteurs sur le retour, bedonnants, au charisme écrasant, qui sont la marque de ce cinéma patriarcal à la lettre (Sellier/Burch).

Mais si peu nombreuses qu'elles soient, ces quelques femmes -aux profils bien individualisés (Sellier/Burch)- sont, chacune à sa façon, des femmes fortes. Pour les besoins de ce travail préliminaire je m'attacherai à la figure d'Edwige Feuillère, ne serait-ce parce qu'elle est sans conteste la plus forte de toutes. C'est de ce point de vue-là qu'elle est la Hepburn des rives de la Seine -toutes deux viennent du théâtre, toutes deux dégagent un air

¹³ Janet Walker a montré (dans un article inédit) que dans l'adaptation à l'écran de *King's Row* (1942), jugé impossible à l'époque puisque l'inceste est le ressort essentiel de ce best seller à sensation, les adaptateurs sont parvenus à expurger cette dimension du film (laissant pourtant des traces insolites). Trente ans après la disparition du Code Hays et de la révolution permissive, ce fantasme de l'inceste paternel n'apparaît guère que dans ce que l'on hésite à appeler "l'oeuvre" du pernicieux Paul Schrader (scénarios pour *Obsession*, *Taxi Driver*, *Hardcore*...). Ce tabou hollywoodien avéré pourrait renvoyer à aux origines historiques soulignées par Leslie Fiedler: "l'Amérique avait en fin de compte renié trop de pères pour pouvoir survivre autrement qu'en homme sans père. Abandonnée le fatherland, rejeté le Pape, reniés les évêques, renversé le Roi, il ne restait que la mère pour symboliser une autorité qui fut une avec l'amour".

aristocratique unique à l'écran- encore que, plus souvent que non, cet air chez Feuillère s'avère, au départ du moins, trompeur.

À la différence des dualités et des ruptures qui jalonnent la carrière de Hepburn, la série de films dont Feuillère est la vedette entre 1937 (*Feu!*) et 1948 (*L'Aigle à deux têtes*) reprennent un schéma unique: une femme forte tient tête au monde des hommes mais sera vaincue in extremis, soit par l'amour soit par la mort¹⁴. Le parcours de Feuillère contraste déjà avec celui de Hepburn en ce que la phase "féministe" viendra plutôt tardivement, en raison du traumatisme de la défaite de '40, et ne témoignera jamais de l'audace des films américains. Et d'ailleurs les quelques auteurs français d'avant-guerre tentés par une problématique semblable (Marie Epstein/Jean Benoît-Levy, Albert Valentin, Jean Grémillon) n'auront jamais le statut institutionnel d'une Arzner ou d'un Cukor: des films comme *Hélène*, *L'Entraîneuse* ou *Remorques* sont de véritables moutons à cinq pattes¹⁵ alors que *Little Women* et *Holiday* tout au moins sont de francs succès du *mainstream*, comme on dit aujourd'hui.

Le personnage typique campé par Feuillère est donc 1° une femme intellectuellement et souvent même physiquement forte (dans *L'Honorable Catherine* c'est une redoutable adepte de la boxe anglaise, dans *Mam'zelle Bonaparte* elle pratique l'escrime); 2° elle a connu, dans le passé, quelque traumatisme intime qui l'a guérie des sentiments en général et du sentiment amoureux en particulier, et donc 3° elle vit "en marge de la loi" (concept élastique qui peut faire d'elle une espionne dans *Marthe Richard au service de la France* ou la maîtresse secrète de Napoléon III dans *Mam'zelle Bonaparte*, cocotte redoutable dans *La Duchesse de Langeais* ou tout simplement escroc mondain dans *J'étais une aventurière* ou *L'Honorable Catherine*¹⁶), l'essentiel étant dans tous les cas que, 4° son pouvoir provient de l'usage qu'elle fait de ses charmes dévastateurs. À l'encontre du personnage de Hepburn -et de la plupart des *career women* des années trente hollywoodiennes- elle ne méconnaît pas son pouvoir sexuel sur les hommes, elle en use et abuse au contraire. Je reviendrai sur ce point capital quand il s'agira d'établir un bilan.

Lucrèce Borgia (Abel Gance, 1936) le premier film avec Feuillère en vedette -où elle tient le rôle titre du moins, car sa présence à l'écran est encore quelque peu minorée face aux hommes¹⁷- échappe à la règle qui gouverne la quinzaine de films qui vont suivre. *Lucrèce* est certes déjà une femme volontaire, se voulant libre d'aimer à sa guise, mais elle ne fait pas le poids face à son frère César, amoureux de sa sœur, infiniment jaloux et qui éloigne, par le meurtre au besoin, tous ceux qui approchent d'elle. De guerre lasse, elle finit par se retirer dans son château de Venise entourée par une cour de femmes (!), pour se consacrer à la musique et à la poésie. C'est sans doute le fruit du hasard, mais lorsqu'on voit

¹⁴ Il est vrai que sans être tout à fait abandonné, ce schéma sera nettement infléchi pendant l'Occupation en fonction de la gynolatrie de cette période du cinéma français (cf. Sellier/Burch, 1996).

¹⁵ Il faudrait une mention spéciale pour Jacques Feyder, authentique maître de l'époque et qui, avec Charles Spaak est responsable de quelques films qui passent aux crible les mythes et travers de la masculinité de façon exemplaire (*Les Nouveaux Messieurs*, *Le Grand jeu*, *La Loi du Nord*). Mais il serait difficile d'appeler ces films féministes au même titre que les derniers films de Grémillon, par exemple.

¹⁶ Dans quelques films, sa marginalité est plus "légitime" -vedette de théâtre amoureux d'un adolescent inconscient (*Lucrèce*) ou fière aristocrate mariée de force à un homme brutal (*L'Idiot*). Mais la dialectique insoumission/punition sera toujours respectée.

¹⁷ Et le rôle suivant, dans *Mister Flow*, sera dominé par la personnalité de Jouvet.

aujourd'hui *Lucrece Borgia* après avoir vu l'ensemble des productions qui l'ont suivie dans la carrière de la comédienne, on ne peut s'empêcher de penser qu'on vient d'assister à la naissance cachée d'un schéma, à ce traumatisme qui se profile mystérieusement dans le *back story* de tous ses rôles à venir.

Est-ce également un hasard si l'étonnante Feuillère semble offrir la synthèse des trois plus redoutables "poisons du box-office" du *Hollywood Reporter*: la beauté et le mystère de Garbo, l'inaccessibilité de Dietrich et la force intellectuelle et physique de Hepburn.

La puissance d'intimidation qu'elle incarne face à presque tous les hommes qu'elle rencontre s'exprime dans cet étonnant dialogue placé comme en exergue du film d'Ophüls, *Sans lendemain* (1939). Feuillère y est danseuse nue et entraîneuse dans un cabaret de bas étage, son client anonyme, un triste bourgeois:

T'es pas comme les autres, toi, t'as l'air distingué! Et l'air distingué, moi ça m'intimide [...] Je sens qu'avec toi, c'est pas possible, comme ça, de but en blanc! Tu comprends, tu connais les bonnes manières, tu joues du piano, enfin t'es quelqu'un, quoi! [...] Je t'avouerais que je ne te suis pas toujours très bien, et pour ça aussi que tu m'intimides.

Il semble que ce soit dès son troisième grand rôle, dans *Feu* de Baroncelli (1937) - que je n'ai pu visionner- que naîtra son personnage d'aventurière désabusée sous les traits d'une trafiquante d'armes que l'officier de marine qu'elle aime va remettre manu militari dans le droit chemin. Suivra *Marthe Richard au service de la France* (1937) de Raymond Bernard, qui reprendra le fantasme sous une forme parfaitement "légitime" tout en s'ingéniant à inclure la punition obligatoire (cf. ci-dessous). Mais c'est sans doute l'année suivante, avec *J'étais une aventurière* (1938), comédie sentimentale fort bien réussie par ce même réalisateur chevronné, que le modèle sera définitivement parachevé. Feuillère est escroc international, spécialiste de carambolages ingénieux où elle exploite la vulnérabilité concupiscente de riches messieurs, avec le concours d'un pickpocket efféminé (Jean Tissier, l'inverti de service du cinéma d'avant-guerre) et d'un "cervcau", beau garçon sur le retour, (Guillaume de Saxe). Dans une scène située vers le début du film, après avoir gentiment laissé sur le quai de la gare un de ses pitoyables dupes, "battu, cocu et content", Feuillère va signifier à de Saxe, qui veut passer la nuit dans son compartiment, que non seulement il n'est pas sa tasse de thé mais que "cela" ne l'intéresse plus beaucoup. C'est l'unique allusion au traumatisme enfoui, mais ici comme ailleurs il est tentant de voir comme une allusion persifleuse à l'inceste paternel, ce grand motif de l'époque, vu du point de vue féminin le moins passif de l'écran à l'époque. Nous voici aussi loin de la frivolité désabusée du boulevard que du fatalisme manichéen du réalisme poétique, aussi loin des Jacqueline Laurent, Jacqueline Delubac et autre filles fleurs sur lesquelles planent la lourde silhouette d'un Raimu, d'un Sacha Guitry ou d'un Harry Baur, que de Michèle Morgan ballottée, écrasée par le destin (*Le Quai des brumes, L'Entraîneuse, Gribouille, Remorques...*) (Burch/Sellier, 1996).

Ainsi rejeté, Guillaume de Saxe va se tourner vers Tissier, le pickpocket efféminé, et ce sera ce "couple" qui va harceler Feuillère en vue de s'attacher à nouveau les services d'une complice dont ils vont découvrir, après qu'elle les aura quittés pour l'amour de Jean Murat, qu'ils ne peuvent se passer de son talent pour continuer leurs escroqueries. Mais tout au long du film, c'est "la femme" de ce couple chamailleur, qui défendra, dans le style délicieusement mou qui a fait la gloire de Tissier, mais avec une réelle constance, le droit à la liberté de Feuillère. À la fin du film, ce sera même lui qui, grâce à ses "réflexes" de

pickpocket (très érotisés par Tissier) donnera la victoire à la femme, qui pourra enfin enterrer son passé de voleuse et se marier en paix.

Cette forme inhabituelle de "solidarité féminine" n'est qu'un des aspects de l'ambiguïté fondamentale de la figure-Feuillère, qui véhicule autre chose que la simple peur masculine des femmes. Sous l'Occupation surtout -mais aussi avant et après- ce sera bien mieux qu'une figure de sacrifiée rituelle, puisqu'elle force autant l'admiration que le désir du public masculin hétérosexuel, tout en étant sans nul doute pour beaucoup de spectatrices "une femme qui venge toutes les autres" selon une réplique de *La Duchesse de Langeais*. N'oublions que le cinéma français, à la différence de l'américain n'a jamais ciblé des publics sexuellement différenciés.

L'un des aspects les plus intrigants de l'itinéraire de récupération de l'héroïne de *J'étais une aventurière*, si l'on le compare à celui de Hepburn dans les films du début de sa carrière¹⁸, touche au rôle du sport et des activités physiques. Lorsque Feuillère rencontrera enfin l'homme de sa vie (Jean Murat) -d'abord victime désignée mais qu'elle épargne pour s'enfuir avec lui loin de ses complices encombrants- le réveil de "la femme" endormie en elle sera signifié par une étonnante régression infantile. Perdant toute la sophistication qui lui permettait de tenir la dragée haute aux hommes, elle deviendra en présence de celui qu'elle aime le parfait garçon manqué, elle reviendra vers cette phase qui, chez les adolescentes campées par Hepburn, permettait toutes les entorses à la loi du patriarcat. En tenue de sport, elle pédale sur un cylo-trainer, joue au cache-cache, puis à l'arroseuse arrosée et se chamaille comme une gamine avec l' élu de son cœur. Certes, l'opposition très années trente entre le sain exercice physique et l'atmosphère enfumée des boîtes de nuit est à l'honneur ici. Pourtant il me semble qu'entre ces films français et américains, ce qui est en jeu, ce sont deux visions du corps féminin et du statut de sa sexualité. Nous y reviendrons ci-dessous. En tout cas, à partir de ces scènes où Feuillère retombe en enfance, non certes pour créer le rapport incestueux type de l'époque, car la jeune Feuillère est déjà "la femme de trente ans", et Murat n'est pas encore une figure de père. Mais dorénavant le pouvoir de son personnage, association de sex-appeal et d'intelligence -figuré même comme "magie" dans une scène désopilante où elle restitue un porte-feuille que Tissier a volé "par habitude"- s'exercera uniquement pour protéger son bonheur contre les deux anciens complices débarqués en "cousins" dans son nid d'amour pour l'obliger de retravailler avec eux. *J'étais une aventurière* finira par la déroute de Saxe et la réunion du couple, sans doute en vue du mariage, encore que le cinéma français fétichise déjà beaucoup moins cette institution que l'américain. Mais l'ordre est bien restauré... ce qui traditionnellement est le propre de la comédie.

L'autre fin possible pour la femme déviante, rattachée, celle-ci, au mode pathétique du mélodrame, nous est offerte par *Sans lendemain* ou encore par *L'Émigrante* (1940). Dans le film d'Ophüls, Feuillère est la veuve d'un grand bandit assassiné qui élève seule son fils en gagnant modestement sa vie comme danseuse nue et entraîneuse dans un cabaret mal famé. Elle devient la proie des associés de son défunt mari qui l'obligent à faire pour eux un dernier coup. Il s'agit, bien entendu, d'enjôler un homme riche pour le faire chanter, car la figure Feuillère ne peut gagner son indépendance économique qu'en monnayant ses charmes d'une façon ou d'une autre. Elle s'incline pour protéger son rejeton, qui ignore

¹⁸ Ou même à des films plus tardifs comme *Pat and Mike (Mademoiselle Gagne-tout)* où ce sont ses prouesses sportives qui longtemps l'empêchent d'être sensible aux charmes de Tracy.

aussi bien son passé que la nature de son travail, et elle finira par mourir de la main d'un malftrat.

Cette version tragique de l'itinéraire Feuillère s'apparente au martyr chrétien, comme on le voit dans *L'Émigrante*, réalisé à la veille de la guerre de quarante par le très catholique Léo Joannon. Ce film retrace une vie de pécheresse rachetée, sanctifiée, racontée en flash-back à des touristes qui visitent une ville d'Afrique du Sud baptisée de son nom: "Christiana"! Jamais la figure-Feuillère n'aura été aussi noircie: propriétaire d'une boîte chic, Christine fait marcher à la baguette son amant officiel, un dangereux gangster qui la couvre de diamants sans obtenir grande chose en retour -Christine n'aime que les diamants, elle est dure et froide comme eux. Un "coup" ayant mal tourné, son gangster tient à partir en cavale avec les diamants offerts à sa maîtresse et dont il se juge encore propriétaire. Erreur fatale: pour récupérer son bien, Christine n'hésite pas à dénoncer "son homme" à la police. Mais le gangster s'évade, et c'est maintenant elle qui doit s'enfuir. Suit l'odyssée à bord d'un navire transportant des émigrants vers l'Afrique du Sud, sur lequel Feuillère¹⁹ a pu s'embarquer en manipulant un pauvre hère (Pierre Larquey), déjà abandonné par sa femme, et qu'elle laissera ensuite mourir seul dans un hôpital d'Afrique, implorant le nom de Christine. Tant de vilenies exigent certes punition mais méritent rédemption aussi: Christine aimera enfin sincèrement un officier de marine mais sera tirée dans le dos par le gangster, Gabin féminin mourant sur le quai non "des brumes" mais de la future Christiana, car elle a eu le temps de se défaire de ses précieux diamants pour payer la caution des immigrants qui vont la construire.

Film-limite, *L'Émigrante* permet de voir donc la part de l'idéologie catholique dans la version si spécifiquement française de la mégère apprivoisée qu'incarne Feuillère. Dans cette perspective, le traumatisme passé ne serait autre que le péché originel, et "l'opération Feuillère" typique, la transfiguration miraculeuse de Marie Madeleine en madone.

Signalons enfin qu'avant même l'encodage définitif des deux seules clôtures possibles pour le récit Feuillère -le mariage ou la mort- le besoin de punir son personnage de sa force se faisait déjà sentir. En témoigne, dès son premier film avec Raymond Bernard en 1937 l'étonnant dénouement, apparemment si incongru, mais déjà dans la logique du schéma à venir. Le film est tiré de la carrière d'une célèbre espionne française de la Première Guerre mondiale, Marthe Richard, jeune fille ayant perdu toute sa famille dans la zone occupée -avatar déjà du "traumatisme secret"- et qui se porte volontaire au Deuxième Bureau pour servir la France... et se venger. On l'envoie à Lisbonne où elle doit s'employer à séduire l'officier prussien (Von Stroheim) chargé de la protection de la flotte de sous-marins boches qui a ses quartiers au large du Portugal neutre. Elle parvient à se faire aimer de Stroheim et malgré l'amour sincère qu'elle porte au sympathique aristocrate, ne faiblira pas dans sa mission de haine: grâce à des fiancées sur l'oreiller, elle fait couler par l'aviation anglaise les sous-marins en question. La scène où elle vient annoncer la nouvelle à son amant est un morceau d'anthologie: Von Stroheim, au calme légendaire, ne bronche pas, continue de caresser les touches de son cher piano, assène à celle qu'il a aimé quelques injures misogynes bien senties. Puis, devant Feuillère médusée, il prépare une seringue, s'injecte une dose mortelle de poison et meurt sous les yeux horrifiés de la femme, gagnante

¹⁹ Latine, peut-être... La figure-Feuillère nous remet en mémoire cette autre figure ambiguë de pouvoir féminin, la Diva, qui anime tant de beaux mélodrames italiens construits entre 1910 et 1920 sur des fortes personnalité de femmes: Francesca Bertini, Lyda Borelli, etc...

certes sur le terrain des hommes, celui de la guerre, mais vaincue sur le sien propre, celui des sentiments: un tel héroïsme n'est à la portée que d'un homme.

S'il est une période de la première carrière de Feuillère où, sans vraiment sortir du schéma ci-dessous, la latence féministe de la *persona* est le plus en évidence, c'est pendant l'Occupation, où le cinéma français sera féminisé à un degré qui pourrait paraître presque suspect²⁰. Ce n'est qu'avec des films comme *L'Honorable Catherine* (L'Herbier) ou *La Duchesse de Langeais* (Giraudoux/Baroncelli) que le spectateur se trouvera enfin tout à fait du côté de la figure-Feuillère, dont la subjectivité de femme existe enfin pleinement à l'écran: en témoignent les changements manifestes intervenus depuis *J'étais une aventurière* lorsque L'Herbier réalise en 1942 *L'Honorable Catherine*, film qui fait revivre l'enjôleuse escroc. Cette fois elle a pour seul complice/témoin/censeur masculin un valet hors du circuit du désir, elle met K.O. d'un redoutable crochet ses victimes récalcitrantes et tient tête jusqu'au bout à son rival Raymond Rouleau, qui lui, amalgame les deux figures masculines (le bon et le méchant) du précédent film. On affirme souvent de ce film qu'il s'agit d'une imitation consciente de la comédie américaine à une époque où le marché de l'Europe nazie en était privé par la guerre. Mais je crois que plutôt que de voir planer l'ombre de Hepburn (ou plutôt de Claudette Colbert), il faudrait voir que précisément, pendant cette période de discrédit du patriarcat et de la recherche d'autres modèles, le cinéma français était un réceptacle idéal pour une certaine association entre des images-de-femme-libre et des aventures comiques ou sentimentales²¹ perçues à l'époque comme étant, effectivement, "à l'américaine". D'ailleurs, sans anticiper sur mes modestes conclusions, il faut souligner que de nombreuses images de femmes sur les écrans de Hollywood semblent avoir été prises par le public français pour des images de liberté féminine, sur la foi d'un certain langage corporel, d'une liberté d'allure et de parole. Les nuances idéologiques des films -presque toujours conservatrices- étaient trop intimement enchâssées dans l'imaginaire social d'une culture lointaine pour ne pas échapper dans la plupart des cas... longtemps avant que le formalisme de la politique des auteurs n'entreprenne de systématiser une lecture volontairement aveugle du cinéma américain, méprisant les analyses des discours.

Le détournement au cinéma par Jean Giraudoux du très misogynne roman de Balzac, *La Duchesse de Langeais*, est aussi le retournement le plus éclatant de la mythologie qui sous-tend la figure-Feuillère.

Ici, l'agent du traumatisme mystérieux est représenté en chair et en os: le Duc, cet homme plus âgé dont la violence lors de sa nuit de nocce l'a fait chasser par la duchesse de sa propre maison -l'horreur de "l'inceste" se précise donc, dans le contexte d'un cinéma qui à présent le récuse massivement (Sellier/Burch, 1996). Ce thème des maris maladroits qui rendent les femmes rancunières et dangereuses, est du pur Balzac; il est le ressort de la misogynie désabusée de son roman, sur le mode "elle n'y peut rien, c'est une bête blessée". Mais chez Giraudoux, grand auteur "féminin" s'il en fut, le coupable est au contraire la

²⁰ Si ces reprises un peu monotones du même schéma constituent l'essentiel de sa carrière de vedette au cinéma, la vraie vie professionnelle et artistique de Feuillère a été le théâtre, ne l'oublions pas. Et sa carrière filmique va tout de même culminer avec deux films hors norme, à forte tendance féministe, *Julie de Carneilhan* (1949) d'après Colette et *Olivia* (1950), adaptation par Jacqueline Audry des souvenirs pseudonymes d'un amour lesbien (cf. Sellier/Burch, 1996).

²¹ Reprenant ce schéma sous l'occupation, je vois *La Fausse Maîtresse*, *Premier Bal*, *Premier Rendez-vous*, *Départ à zéro*, *Le Journal tombe à cinq heures*, *Caprices*, *Mademoiselle Swing*, *Signé illisible*, et aussi, sur un mode plus typique de la misogynie américaine, *L'Inévitable Monsieur Dupont*, cf. note 4.

misogynie pernicieuse elle-même, celle en fin de compte de l'auteur Balzac sous le déguisement du cynique Ronquerelle qui tire dans le film les ficelles que le romancier rendait invisibles (par exemple: la lettre que le hasard égare dans le roman, séparant les deux amants, sera subtilisée dans le film par ce personnage). D'une cruauté distraite et un peu bête dans le roman, la duchesse du film est mue par des mobiles limpides: elle veut un amant "qui n'agit pas avec les femmes comme Napoléon avec les villes", qui apprécie "aussi" la conversation, la culture, bref elle veut un rapport d'égal à égal. Et ici, le général qu'elle fait languir ainsi est à la fois l'homme qui ne "pense qu'à ça" sans guère songer à la subjectivité en face de lui (cet homme que Feuillère avait déjà tenu à distance dans une dizaine de films) et l'homme qu'elle aime! Il est enfin reconnu que les "Murat" et les "De Saxe" ne font qu'un. Que la misogynie, personnifiée sans fard chez l'antipathique Ronquerolle mais communiquée si aisément au fougueux et sympathique général, peut cohabiter avec l'amour dans l'imaginaire masculin et vouloir la mort de la femme autonome... mûrt tragique au possible dans le film alors que dans le roman elle est traitée comme sans importance et somme toute méritée.

Quelles conclusions provisoires tirer de tout cela ?

D'abord, on voit émerger une "symétrie" intrigante. Chez Hepburn, la *différence* à réduire (ou à défendre, dans le cas des quelques films plus radicaux) est un certain refus de la sexualité, une certaine méconnaissance de la "vocation" sensuelle du corps féminin, une certaine "innocence", que l'on retrouve dans tous ses films de l'avant-guerre, avec des connotations certes différentes, depuis *Morning Glory* jusqu'à *Woman of the Year*. Chez Feuillère qui, elle, ne connaît que trop bien le pouvoir érotique de son corps, il s'agit de tout le contraire, il s'agit de l'empêcher d'en faire l'usage (illégitime) qui est le fait de son personnage dans tant de films, ceci soit en l'enfermant dans l'amour monogamique -au moins une fois par le biais de déssexualisation sportive- soit en la faisant mourir. On doit sans doute rattacher à cette opposition générale deux autres plus ponctuelles: alors que pour Feuillère la mort est échec et punition et rédemption, la seule fois que Hepburn meurt au cours de cette série de films, c'est une sorte d'amère victoire (*Christopher Strong*). Et d'autre part, alors que la prouesse athlétique est dans les deux cas signe d'autonomie, la régression au stade du garçon manqué, condition dans ses films les plus radicaux du franc-parler et du "franc-penser" de Hepburn, est, dans au moins un des films clef de Feuillère (*J'étais une aventurière*) la voie ouverte à la normalisation. D'autre part, même dans les plus "féministes" de ces films français, la revendication d'égalité et d'autonomie de la femme concerne l'amour: à quelques exceptions près, l'enjeu "travail de femme" est barré par le caractère illicite de celui-ci. Et tout cas la problématique américaine de la *career woman*, même en tant que repoussoir, est absent non seulement des films de Feuillère mais d'à peu près tout le cinéma français jusqu'à la fin des années cinquante, quand elle prend place dans le tableau misogynne de quelques films (*À Bout de souffle*, *Jules et Jim*), mais ne sera guère centrale que dans *La Proie pour l'ombre* d'Astruc, film ambigu mais qui eut le mérite de saisir le taureau par les cornes, d'où sans doute le très mauvais accueil à sa sortie en 1962.

En dernière analyse, le personnage-Feuillère relève de cette catégorie bien française, surtout rattachée aux vingt premières années du parlant, "la garce" dont la dangerosité provient toujours explicitement de sa sexualité. Mais ce qui fondamentalement la sépare de ses sœurs des années trente et quarante (Viviane Romance, Mireille Balin,

Ginette Leclerc, la jeune Simone Signoret), c'est sa "classe". Même quand elle descend au fin fond de l'abîme, on sait qu'"elle vaut mieux que ça". Même Mireille Balin en femme entretenue tenant la dragée haute à son amant prolétaire, Gabin (*Pepe le Moko*, *Gueule d'amour*), et malgré ses bijoux et ses fourrures, "sent son parvenu". Sans parler de Romance, de Leclerc, de Signoret dont la malfaisance est liée à la "bestialité" de leur basse condition sociale (*La Belle équipe*, *La Femme du boulanger*, *Manèges*). La garce avait bien existé dans le cinéma muet américain. Jusque dans le début des années trente, elle pourra encore porter sur ses gracieuses épaules quelques films impudiques (Jean Harlow et, dans un sens, la plantureuse Mae West). Mais après l'application stricte du Code Hays elle disparaîtra pendant un temps en tant que moteur de l'intrigue pour réparaître sous les traits de Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor), adversaire la plus dangereuse de Humphrey Bogart dans *Le Faucon maltais*. Et c'est bien dans le film noir *strictu sensu* que, à partir de Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck dans *Assurance sur la mort*, 1944) la sexualité féminine dangereuse va refaire surface à Hollywood, dans un genre dont les termes visent entre autres à contourner le Code, à travers des figures secondaires comme ces garces à l'américaine, si peu sensuelles -mais si excitantes pour l'œil!- ou comme ces tueurs homosexuels. Mais il n'est pas encore question que ces femmes malfaisantes contrôlent la diégèse: il faudra attendre notre époque cynique et permissive, et un film comme *The Last Seduction...* où l'héroïne la plus malfaisante de l'histoire du cinéma offre un étrange parallèle avec la première partie de *L'Émigrante*.

Il ne fait aucun doute que les spécificités de cette sorte d'apartheid des sexes qui caractérise la société américaine depuis maintenant deux siècles -idéalisation/peur des femmes, fuite des hommes dans l'amitié virile et l'homoérotisme refoulé- se reflète clairement dans tous les films de Hepburn évoqués ici. Et c'est dans les interstices de cette séparation historique que se glissent les contestations d'un Cukor ou d'une Arzner, dans les vides creusés par des décennies de peurs obscures et de méconnaissances profondes que se lovent la misogynie "si naturelle" d'un Hawks, ou de l'équipe responsable de *The Woman of the Year*. C'est ce qu'on appelle le "puritanisme" américain, mais ce terme est trop faible pour qualifier la guerre des sexes là-bas, aujourd'hui exacerbée par les progrès spectaculaires des femmes au point que l'observateur européen en reste interdit, s'enfermant généralement (s'il est français) dans des stéréotypes comme "les abus du politiquement correct".

Si se reflète dans les films de Feuillère la reconnaissance que la femme a un corps et des désirs (et ce même dans ses films d'avant-guerre), cela n'est pas pour nous surprendre s'agissant d'une société où jamais la sexualité en soi n'a été un mauvais objet. En revanche, c'est sur ce fameux "puritanisme américain" que se sont bel et bien construites les figures hollywoodiennes les plus récalcitrantes de femme moderne (Hepburn et les autres "poisons du box-office" mais aussi des figures tout aussi fortes comme celles campées par Barbara Stanwyck, Bette Davis, Sylvia Sydney, Rosalind Russell, Claudette Colbert, Ginger Rogers et j'en passe...). Cela est bien sûr lié aussi au marketing hollywoodien, déjà évoqué, au constat qu'au moins jusqu'à la fin de la guerre le spectateur américain de cinéma est avant tout une spectatrice, que dans la famille c'est la femme -fidèle en cela à son image de vierge-mère gardienne de la culture- qui décide des sorties cinéma. C'est ce qui fait que des auteurs féministes comme Anita Loos, Sara Mason, Zoe Akin ou Dorothy Parker vont pouvoir s'exprimer en tant que telles dans de nombreux scénarios spécialement orientés vers les femmes (mélos, comédies sentimentales). Mais même des films relevant des "genres masculins" et écrits par des hommes, westerns, films de gangster, et malgré souvent

un fond traditionnel de misogynie, privilégiant, plus ou moins subtilement, un regard féminin - désapprobateur de la violence, par exemple.

Le cas Feuillère est à la fois plus simple et plus complexe. Comme à peu près toutes les figures de star féminines qui émergent avant la guerre, elle répond d'une part à un besoin de spectacle -un besoin de voir une belle femme mener le jeu, jouer des tours à des hommes trop sûrs d'eux (spectacle qui flatte aussi bien la sourde envie de revanche des femmes que la pulsion masochiste, préœdipienne qui sommeille en chaque homme). Mais au même titre que la jeune fille en liberté surveillée (Darrieux), la femme mystérieuse à la dérive (Morgan) ou encore la garce malfaisante à détruire (Romance), cette figure de "superwoman" reflète aussi les peurs masculines d'une époque où des craquements apparaissent dans l'édifice patriarcal hérité du dix-neuvième siècle, plus stable encore certes que dans d'autres pays d'Europe -notamment ceux déjà nombreux au nord où les femmes votent-, craquements aggravés peut-être grâce à la fréquentation par des femmes de ce cinéma américain alors si féminisé. Hélas, nous n'en saurons jamais rien, car si très peu de Françaises dans cette avant-guerre écrivent *pour* le cinéma, elles sont encore moins nombreuses les femmes dotées d'une conscience de sexe à écrire sur le cinéma. Comme on le sait, en France, cet état de choses n'a guère évolué...

BIBLIOGRAPHIE

- BASINGER, Jeanine (1993), *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, New York, Knopf.
- BURCH, Noël et Thom ANDERSEN (1996), *Les Communistes de Hollywood*, Paris, Éditions de la Sorbonne Nouvelle.
- MIRZA, Candace (1990), "The Collective Spirit of Revolt: An Historical Reading of *Holiday*", *Wide Angle*, 12 (3) (juillet), pp. 98-116.
- CARLANDER, Ingrid (1973), *Les Américaines*, Paris, Grasset.
- DHOMÉE, Isabelle (2000), *Les Poisons du Box-Office*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle.
- FIEDLER, Leslie (1966), *Love and Death in the American Novel*, New York, Dell Publishing.
- MCGILLIGAN, Patrick (1992), *George Cukor. A Double Life*, New York, Harper.
- MODLESKI, Tania (2002), *Les Femmes qui en savaient trop*, Paris, L'Harmattan.
- NEVE, Brian (1992), *Film and Politics in America: A Social Tradition*, London, New York, Routledge.
- ROSS, Kristin (1995), *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- SELLIER, Geneviève et Noël BURCH (1996), *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Nathan.