

*George Cukor,
le « cinéaste des scénaristes » ?*

Yola Le Caïnek et Patrick McGilligan¹



*Remerciements à Katalin Pór pour nous avoir proposé
ce nouveau champ de réflexion sur Cukor.*

Introduction : pourquoi attribuer à Cukor une nième étiquette ?

Aborder George Cukor comme « le cinéaste des scénaristes », c'est tout d'abord vouloir rebattre les étiquettes qui l'ont stigmatisé toute sa carrière durant, comme s'il n'était jamais « assez » pour être *simplement et directement* considéré comme un réalisateur. D'homme de théâtre sophistiqué et de « cinéaste sans cœur », il est passé à la réputation de « cinéaste de films à costumes » puis, de façon durable, à celle de « cinéaste de femmes parce que j'ai eu la chance de travailler avec plusieurs grandes stars féminines », selon ses propres mots².

Emmanuel Burdeau résume une vision ambiguë d'un aspect de la réception de Cukor, en France du moins, en partant du fait qu'il :

fut l'image même du cinéaste hollywoodien, l'archétype de ceux dont on a coutume de dire qu'ils furent de grands artisans « et peut-être un peu plus ». Cukor eut pour lui plus et moins qu'une signature d'auteur, une sensibilité spéciale au féminin qui le rendit disponible à toutes sortes de projets et de genres, et lui valut le titre de « *woman director* »³.

¹ Cet article s'inspire d'une communication : « George Cukor, le cinéaste des scénaristes ? », communication à double voix avec Yola Le Caïnek et Patrick McGilligan, Colloque international, « Mais où est donc passé le scénariste ? », Université Lumière Lyon 2, 26-27 novembre 2018.

² « American Film Institute / 1978 », dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews*, University Press of Mississippi, 2011, p. 110.

³ Emmanuel Burdeau, « Les six époques de George Cukor » (introduction), *Cahiers du cinéma*, n° 615, septembre 2006, p. 83.

L'idée de disponibilité liée à celle de sensibilité au féminin, aussi exacte soit-elle, ne rend pas justice au volontarisme de Cukor pour certains projets qu'il a initiés lui-même, ou à la stratégie qu'il a élaborée pour infléchir certains aspects de son travail à Hollywood. La création de sa propre société de production, la G-D-C [George Dewey Cukor] Enterprise, pour l'achat des droits des sujets et l'écriture de scénarios, en 1963 après la fin des obligations de son contrat avec MGM, permettrait alors d'élucider autrement cette sensibilité au féminin. En effet, G-D-C Productions (que l'on retrouve pour les génériques de *Justine* et *Voyages avec ma tante / I Travels with My Aunt* respectivement en 1969 et 1972) répond au désir de Cukor de mieux contrôler l'écriture du scénario et s'inscrit dans la continuité, comme le note Patrick McGilligan, de « plusieurs projets de films sur des « femmes remarquables » qui occupaient l'imagination de Cukor après 1960⁴ », comme *Bloomer Girl*⁵, biopic sur Amélia Bloomer⁶ racontant comment elle « a inventé au XIX^e siècle les *bloomers*, [comment] elle militait également pour la tempérance, le vote des femmes, et la réforme féministe » résume McGilligan⁷. Le scénario était de John Patrick auteur de théâtre et scénariste de *Les Girls* en 1957, les chansons de Harold Arlen et E.Y. Harburg. Plus tard, entre 1975 et 1977, Cukor travaille lui-même à un scénario avec James Toback sur Victoria Woodhull, une activiste pour l'amour libre du tournant du siècle qui a été la première femme à faire campagne pour la présidence des États-Unis. Le film avait déjà un titre, *Vicki*, et une actrice, Faye Dunaway, pour le rôle principal. Cukor n'ayant jamais été satisfait du scénario, le producteur George Barry s'est impatienté et a arrêté le financement⁸.

Sa participation de plus en plus assumée au scénario peut être mise en écho avec une interview de 1978 où Cukor s'indigne de « la manière dont les femmes ont été si longtemps écartées dans les films, la manière dont elles ont

⁴ Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, St. Martin's Press, New York, 1991, p. 293.

⁵ Il développe ce projet en même temps que deux autres, *Peter Pan* et *The Nine-Tiger Man*, avec Gene Allen et le soutien de George Hoyningen Huene jusqu'en 1973. Aucun ne peut aboutir du fait de difficultés financières. Les recettes des films réalisés par Cukor après *My Fair Lady* sont d'autant plus insuffisantes qu'aucun de ses projets n'a été produit uniquement par G-D-C Productions, excluant pour le cinéaste les recettes de participation. Cf. Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, op. cit., p. 325.

⁶ Amelia Jenks Bloomer (1818-1894) est une suffragette et une réformatrice sociale. Elle a fondé la revue féministe *Lily*. Elle portait des pantalons longs qui ont ensuite porté son nom, des *bloomers*.

⁷ D'après ce résumé du biopic que fait Patrick McGilligan, il n'est pas étonnant que le nom de Katharine Hepburn lui ait été associé, mais l'actrice ne put réellement s'y engager, au profit de Shirley MacLaine (et Harry Belafonte). Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, op. cit., p. 293.

⁸ Cf. Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, op. cit., p. 321-323.

été assignées à des rôles si limités⁹. » Le lien entre la démarche de Cukor pour une plus grande autonomie dans sa création et ses recherches pour l'écriture tournées vers des destins de femmes émancipées dépasse la simple coïncidence. Et, dans ce sens, ce n'est pas un hasard si la plupart de ses scénaristes et collaborateurs.trices étaient féministes, libéraux ou communistes, comme Zoë Akins, Donald Ogden Stewart et Walter Bernstein.

Sa relation avec les scénaristes n'a pourtant jamais été questionnée en tant que telle ; pour autant l'étiquette aurait pu être féconde et renouveler son image hollywoodienne. Cukor était « vu comme subordonné à son scénario, subordonné aux studios, et non comme un écrivain, non plus comme un activiste même quand l'activisme était le sujet de ses films » résume Patrick McGilligan¹⁰. Cette réputation provient sûrement aussi des déclarations de Cukor lui-même qui précisait toujours qu'il n'était pas un écrivain, même s'il reconnaissait dans son travail une « collaboration étroite et suivie » avec les scénaristes où il « fait des suggestions (“un sacré paquet de suggestions” comme il dit), des propositions concrètes¹¹ [...] ». En s'affichant ainsi tout au long de sa carrière, en risquant en toute conscience sa renommée face à celle d'autres cinéastes comme John Ford qui, par exemple, écrivait et participait à ses films, ne préservait-il pas surtout une zone de liberté très privilégiée dans son travail, incontrôlable par les studios parce que non identifiée ?

Dans un entretien très éloquent sur ce sujet avec Charles Tesson après la sortie de son dernier film *Riches et célèbres* en 1982, Cukor approfondit la contradiction en paradoxe : « Je suis le seul scénariste qui n'écrive pas de scénario ». Certes, il s'agit pour lui de dire par là qu'il est avant tout un “*director*”, que c'est déjà bien « assez difficile comme ça », et qu'il ne comprend pas cette manie chez les nouvelles générations de cinéastes de vouloir tout faire, manie qu'il qualifie d'ailleurs de française¹². Mais il semblerait aussi qu'il laisse apercevoir la façon dont on pourrait définir le plus justement possible le réalisateur qu'il était, « un scénariste sans papier ni crayon¹³ ».

Cette image originale d'un scénariste non écrivain s'éclaire dans la relation que Cukor a au texte, sacré et absolu dans sa forme écrite, amenant chez lui une démarche non de créateur mais d'interprète. Cela apparaît nettement dans un autre entretien en 1960 où il classe les réalisateurs en deux catégories : « les créateurs qui adaptent le sujet qu'ils choisissent ou qu'on leur propose à leurs

⁹ “American Film Institute / 1978”, dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰ Patrick McGilligan, entretien avec Yola Le Caïnec, Paris, 9 juillet 2008.

¹¹ Charles Tesson, « Rencontre avec George Cukor : “I’m a director” », *Cahiers du cinéma*, n° 334 335, avril 1982, p. 16.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 15.

préoccupations. Ce sont par exemple Lubitsch, Ford, Hitchcock. Si le scénario leur convient, ça va, sinon ils le triturent jusqu'à ce qu'il s'adapte à ce qu'ils ont envie de faire. Et il y a aussi les interprètes, ceux qui se soumettent au texte et au sujet¹⁴. » En se situant lui-même dans la seconde catégorie, l'une des seules étiquettes qu'il se soit lui-même attribuées, Cukor permet de comprendre son rapport ambivalent à l'auteurat¹⁵. L'hypothèse est qu'il ne refuserait pas tant l'auteurat qu'il revendiquerait une préférence pour l'interprétariat. Cinéaste libertaire doublement opprimé comme homosexuel par la censure même du Code de Production (Hays Office) qu'il devait appliquer dans ses films, il préfère construire, quitte à la réduire, son image hollywoodienne pour bénéficier d'une liberté propre au sein de son travail de réalisation. L'interprétation, située dans l'intervalle discret entre le texte et la mise en scène, ne lui ouvre-t-elle pas en effet cet espace collaboratif libre nécessaire à sa création ? Dès lors, le scénario formerait bien le point névralgique de sa poétique, et son cinéma se définirait à l'aune de la relation qu'il développait avec ses scénaristes. Dans leur travail avec Cukor, ils sont certes libres et autonomes dans l'écriture, mais toujours subtilement influencés à distance. Sans nier les autres spécificités de Cukor, nous proposons de les voir toutes converger en une seule, celle d'être un « cinéaste des scénaristes », ultime étiquette qui annulerait, finalement, selon nous, toutes les autres.

C'est cette nouvelle approche de Cukor que nous nous proposons d'étudier dans cet article en considérant différentes constantes de sa relation aux scénaristes au fil des cinq décennies de sa carrière hollywoodienne, de 1930 à 1981 ; nous empruntons à dessein leur chemin à rebours pour les présenter ci-après. D'un point de vue général tout d'abord, ce qui ressort de la relation que Cukor revendique au scénario et à l'écriture des scénaristes est le caractère sacré du texte pour lui. C'est pourquoi il privilégie dans son travail de création les conditions pour que les meilleurs scénaristes soient dans son équipe où il travaille avant tout dans la pensée du groupe et s'efface volontairement comme auteur. Cela n'empêche pas cependant sa large implication dans les processus d'écriture scénaristique comme l'explique Walter Bernstein, qui a été le scénariste de son tournant vers la modernité au début des années 1960 avec *La Diablesse en collant rose / Heller in Pink Tights* avec Sophia Loren et *Quelque chose va craquer / Something's Got To Give*, le film inachevé de Marilyn Monroe. Ce peut être expliqué par le mode collaboratif de son travail reposant sur l'échange et la fidélité que montre la série de films qu'il réalise avec le couple de scénaristes

¹⁴ Jean Domarchi, « George Cukor aime diriger les femmes (entretien) », *Arts*, 12 octobre 1960.

¹⁵ Terme emprunté à Christian Viviani dans Christian Viviani, « Le paradis et les étrangers : Hollywood et les scénaristes », *Positif*, n° 367, septembre 1991, p. 67-71.

Ruth Gordon et Garson Kanin entre les années 1940 et 1950. Pour chacun de ses cinquante films, à terme, il s'agissait de trouver le scénario approprié. Plus, le travail avec le ou la scénariste, comme Zoë Akins de laquelle il était très proche durant les années 1930 et qu'il sollicitait souvent de façon informelle, se faisait non seulement en amont, mais aussi pendant le film.

Revendication : une relation volontaire au travail du scénariste et au scénario

Comme un prologue au dossier « George Cukor ou l'art de faire briller l'acteur » consacré au cinéaste en janvier 2019¹⁶, *Positif* ressort un long entretien de Cukor sur ce qu'est un metteur en scène. La parole du réalisateur, qui certes est générale sur le fonctionnement hollywoodien, met aussi en évidence la spécificité de son travail avec le scénariste :

S'il accepte l'ouvrage, depuis cet instant jusqu'à ce que le film soit prêt à être projeté, [le metteur en scène] reste en étroite collaboration avec son supérieur, le producteur et l'auteur ou plus souvent les auteurs. Disons que le film doit être fait d'après un roman à succès et que deux scénaristes ont été désignés pour l'adapter à l'écran. Il se peut que le metteur en scène n'écrive pas un mot de l'histoire – pour ma part, étant piètre écrivain, je ne le fais jamais – mais il devra assister à toutes les conférences avec le producteur et les scénaristes et discuter avec eux, scène par scène, ligne par ligne, des moindres détails du scénario. S'il est lui-même auteur, il peut apporter autre chose que des idées. Certains metteurs en scène sont de très bons écrivains, mais, écrivain ou pas, la présence du réalisateur est essentielle dans ces conférences sur le scénario, parce que c'est lui qui, finalement, transportera à l'écran l'œuvre du scénariste par le truchement des acteurs et de l'appareil. Il est donc de toute nécessité pour lui d'avoir en main un scénario aussi bien construit que possible avec le meilleur dialogue possible, afin de traiter le sujet comme il désire le traiter et d'en tirer toute la puissance dramatique. Une scène brillamment conçue par un écrivain peut être impossible à traduire en images mouvantes et parlantes. Le metteur en scène qui, probablement, connaît à ce moment les interprètes du film, usera de son influence pour diriger la composition du scénario dans les lignes qui conviendront le mieux au style et à la personnalité de ces acteurs¹⁷.

À ce titre Cukor se désigne « comme une sorte d'instituteur » en évoquant son rôle d'intermédiaire entre le texte et l'actrice inexpérimentée Taina Elg dans *Les Girls* en 1958 – qui raconte sous la forme d'un procès les aventures

¹⁶ Cf. *Positif*, n° 695, janvier 2019, p. 91-111.

¹⁷ George Cukor, « Le Metteur en scène », *Positif*, n° 694, décembre 2018 ; texte publié originellement dans l'ouvrage collectif *La Technique du cinéma*, Paris, Payot, 1939 (trad. Jean-Georges Auriol).

amoureuses de trois jeunes femmes avec leur directeur de troupe Barry Nichols (Gene Kelly) : « J'ai dû réajuster le texte à ses possibilités, lui donner confiance en elle¹⁸. » Ici le texte joue d'autant plus un rôle direct positif dans la direction d'acteur que Cukor est totalement partie prenante du casting de Taina Elg. Son interprétation du scénario se joue dans la meilleure interprète qu'il lui trouvera. L'actrice a en effet été doublement choisie par Cukor, estime Emanuel Levy. Kay Kendall ayant refusé, puis accepté de jouer le rôle de l'Anglaise, Cukor avait dans un premier temps proposé le rôle de Sybil à Taina Elg. Qu'elle corresponde exactement comme actrice aux attentes de Cukor est avéré par le fait qu'il a répété avec elle avant de filmer ses essais. Il l'a donc logiquement gardée dans la distribution et lui a attribué, après la réponse positive de Kendall, le rôle de la Française. L'actrice idéale, c'est-à-dire « créatrice¹⁹ » pour Cukor, nous y reviendrons, est donc moins ce qu'elle est que ce qu'elle peut être dans sa rencontre avec un texte. Son empirisme, selon les termes de Domarchi²⁰, se définit dans la recherche spontanée d'une interprétation au carré, c'est-à-dire de lui-même et l'actrice. Il peut être intéressant de noter pour ce film que le choix de Mitzi Gaynor pour l'Américaine s'est fait contre l'avis de Cukor, en opposition et pour confirmer le parti pris pour Taina Elg²¹.

Ce parti pris se prolonge en effet dans les choix affirmés de mise en scène que Cukor réalise au moment du tournage sur le scénario que John Patrick écrit à partir d'une histoire originale de Vera Caspary, auteure victime de la *Chasse aux sorcières*²². Cukor intervient en plein cœur du récit de l'aventure du personnage jouée par Taina Elg, Angèle la Française, avec Barry, en choisissant de développer le personnage et ses amours avec Barry par rapport au découpage scénaristique. Il s'agit probablement pour Cukor de préparer l'opposition entre Angèle, prise à son propre piège en tombant amoureuse et perdant le contrôle des événements, et Barry qui sait gérer mieux qu'elle ses sentiments. Elle récupère ainsi la chanson « Ça c'est l'amour » alors que le scénario l'attribuait à Barry sous le titre « Quand arrive l'amour²³ ». Sous l'action cukorienne, la jeune actrice inexpérimentée est substituée à la star

¹⁸ Jean Domarchi, « George Cukor aime diriger les femmes (entretien) », art. cit.

¹⁹ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 3.

²⁰ Jean Domarchi, « Petit panégyrique d'un grand directeur », *Cahiers du cinéma*, n° 113, novembre 1960, p. 17.

²¹ Le choix de Mitzi Gaynor pour l'Américaine s'est fait contre l'avis de Cukor. Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, op. cit., p. 241.

²² Vera Caspary, écrivaine et scénariste née à Chicago en 1899 dans une famille juive ; après avoir visité l'URSS elle travaille avec Ornitz, et adhère à la Ligue antinazie. Elle est visée par la liste noire. Elle est l'auteure du roman à succès *Laura* en 1942, qui sera adapté deux ans plus tard par Otto Preminger avec Gene Tierney dans le rôle de Laura.

²³ Le scénario est consultable dans les collections de la Cinémathèque Française (Bifi).

masculine Gene Kelly qui signe par ce film la fin de son contrat avec MGM. Le photogramme ci-dessous montre la mise en valeur du personnage féminin : Angèle reçoit la lumière et domine par sa hauteur, à l'opposé de Barry, inscrit dans une horizontalité plus sombre.



Les Girls, MGM, 1957

Angèle (Taina Elg) chante « Ça c'est l'amour » à Barry Nichols (Gene Kelly).

On comprend pourquoi Cukor, optant pour ce mode opératoire, n'a jamais revendiqué une phrase des scénarios qu'il a tournés, et d'ailleurs en effet, il n'avait pas besoin d'écrire, puisque pour lui un film s'écrivait autant au tournage qu'à l'étape scénaristique : « d'un côté il y a le scénario, de l'autre il y a la façon de tourner la scène²⁴ ». Il avait également largement conscience de la part du montage dans le processus créatif. Ayant connu à plusieurs reprises l'expérience malheureuse d'un film remonté contre son avis, et sachant la loi qui ne lui donne légalement aucun droit comme réalisateur à ce stade de la production²⁵, il veut aussi se donner la possibilité de ce contrôle avec les G-D-C Productions. Si Cukor a survécu à ces contraintes et contradictions, c'est que pour chaque film il a pu reconfigurer un schéma émancipatoire. Certes, Cukor représente, « dans le cadre d'une tradition formelle hollywoodienne, la modération et l'équilibre²⁶ » selon les mots de Vincent Ostria, mais sa servitude reste volontaire à la seule mesure des possibilités subversives qui s'offrent à lui. Le travail avec le scénariste en est une, et cela passe bien par une recherche d'équilibre et de compromis. Équilibre entre le scénario et le tournage, compromis dans sa relation avec les scénaristes pour accorder cette dernière à

²⁴ Charles Tesson, « Rencontre avec George Cukor : "I'm a director" », *Cahiers du cinéma*, n° 334-335, avril 1982, p. 16.

²⁵ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 7-8.

²⁶ Vincent Ostria, « *A director is dead* », *Cahiers du cinéma*, n° 346, avril 1983, p. 42.

son autre relation, nécessaire et profonde, avec le texte : « Je ne suis pas un écrivain. J'influence l'écriture sur mes films ; je suis très généreux en conseils gratuits. J'ai toujours essayé de travailler sur un matériau pourvu d'une certaine classe initiale mais que j'annote²⁷. »

La problématique de Cukor pourrait être celle de contrôler le tournage par le scénario en vue de limiter les possibilités de montage et garder le *final cut*. Mais sa qualité de cinéaste-interprète l'amène surtout à vouloir contrôler le tournage par la direction d'acteur. Cette modalité de contrôle n'étant pas dominante, elle expliquerait les violences subies par ses films au montage, le système hollywoodien tendant à normaliser tout ce qui dissemble de lui. La voie scénaristique est à ce titre largement émancipatoire pour Cukor. La création de G-D-C Enterprise suit juste ses démêlés du début des années 1960 au sujet du scénario de *Lady L*. Bien que son contrat avec MGM ait porté la mention "*no script approval*", il a demandé à quitter le projet *Lady L*, ayant des réticences sur le scénario que le studio n'a pas voulu entendre. Ce geste de rupture suit d'autres gestes de rébellion qui consistaient pour partie à intervenir autant que possible sur le scénario déjà écrit. Il est ainsi capable de braver les interdits hollywoodiens comme pour *La Croisée des destins* en 1956 où il a décidé d'envoyer le scénario, qu'il trouvait mauvais, à l'auteur original John Masters pour avoir son avis²⁸. Quand il ne parvient pas à agir sur l'écriture, comme pour *Ma vie à moi* en 1950 dont il jugeait l'histoire horrible, et conséquemment désapprouvait²⁹ la version choisie du scénario où l'héroïne ne se suicidait pas³⁰, il agit au niveau de la mise en scène par l'ajout ou l'accentuation. L'approche qu'il a eue de ce scénario, dont la diégèse fait sûrement résonner une partie de la biographie de son auteure Isobel Lennart ancienne activiste communiste qui a dénoncé lors de la Chasse aux sorcières pour garder son emploi³¹, est unique dans sa filmographie. Cela tient à deux contraintes que le cinéaste énonce lui-

²⁷ "American Film Institute / 1978", dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews*, *op. cit.*, 2011, p. 112

²⁸ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance: Hollywood's Legendary Director and His Stars*, Morrow, 1994, p. 233.

²⁹ « Le cinéma selon George Cukor », propos recueillis par Richard Overstreet (1964), *op. cit.*, p. 130.

³⁰ Dans la première version, l'héroïne Lily devait se suicider suivant le funeste présage de la mort de l'ancien mannequin Mary qu'elle rencontre en arrivant à New York.

³¹ Isobel Lennart (1915-1971), liée au Parti communiste américain de 1939 à 1944 après avoir été congédiée par MGM où elle avait essayé d'organiser un syndicat dans le service des courriers, a vu réaliser son premier scénario en 1942. En 1947, la Commission de la Chambre sur les activités anti-américaines l'a laissée poursuivre sa carrière après sa dénonciation de vingt et une personnes liées au parti communiste.

même, la première est que *Ma vie à moi* est un film « mécanique³² », l'autre est qu'il doit rendre compréhensibles l'histoire et sa mécanique pour permettre à la star du film, Lana Turner, d'interpréter au mieux son personnage³³. Selon les termes de Carlos Clarens, Cukor a eu recours à la méthode de l'oubli, c'est-à-dire qu'il a renforcé méthodiquement dans le film les éléments diégétiques propres à *faire oublier* l'histoire de l'héroïne, Lily Brannel James. Ainsi, la rencontre avec Nora³⁴ qui porte Lily vers la renaissance et renverse celle, funeste, avec Mary³⁵. Cela s'accomplit aussi par la forme. Le personnage est porté dans des domaines visuels inédits et expérimentaux par des contrastes intensifiés du noir et blanc jusqu'à trouser la pellicule et en même temps le stéréotype féminin mortifère véhiculé par le scénario. Chez Cukor, il est remarquable que les héroïnes ne sont jamais ridicules, tout son travail de direction et de mise en scène va dans ce sens, même s'il doit résister à des scénarios mécaniques ou sans humour, comme il le déplore souvent. Même s'il s'appuie sur les éléments réalistes sociaux imposés comme arguments moteurs, il sait les détourner au profit des acteurs, et *a fortiori* des actrices, repensant peut-être l'Amérique comme ayant plus besoin d'héroïnes que de héros.



Ma vie à moi : Le chapeau de Lily (Lana Turner) la présente en rupture avec les autres personnages, de gauche à droite, en plus de Lily, Nora (Margaret Phillips), Jim (Louis Calhern) et Steve (Ray Milland), qui restent dans des contrastes doux, notamment les reflets sur la chemise satinée de Nora.

Cette méthode de l'oubli s'apparente à une autre de la soustraction, qui suit un principe similaire d'équilibrage. Le scénario de *The Nine-Tiger Man*, l'un des

³² “Jeff Wise and Robert Smith / 1973”, dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor : Interviews, op. cit.*, p. 87.

³³ Gavin Lambert, *On Cukor*, Rizzoli, New York, 2000, p. 185.

³⁴ Nora est la femme de l'amant de Lily, laquelle ignore qu'il est marié. Nora, handicapée des jambes suite à un accident, est venue du Montana à New York pour l'anniversaire de Steve. Elle reçoit Lily, venue pour tout lui dire, dans la suite de l'hôtel qu'elle partage avec son mari. Lily choisit progressivement face à Nora de renoncer à lui prendre son mari.

³⁵ Mary Ashlon (Ann Dvorak), qui se suicide au début du film, approfondit le type de la femme âgée qui essaie de reconquérir la jeunesse, et tombe dans l'alcoolisme, la dépression.

trois projets de G-D-C Productions que Cukor préparait après *My Fair Lady* mais qui n'a pas abouti, a ainsi été recentré pour harmoniser la part entre la fiction et le document historique :

Mon film est une comédie romantique, chose bigrement difficile à faire, d'ailleurs. Ça doit être joué avec naturel et beaucoup d'allure et je trouve que c'est ce qu'il y a de plus difficile à écrire, à jouer et à mettre en scène. Comme sous-titre à son roman, M^{me} Blanche a écrit : « l'histoire de bas comportements dans la haute société », et c'est cela l'essentiel de la chose. Il faut un style plutôt audacieux mais sans vulgarité. Terence Rattigan a écrit un merveilleux scénario et nous travaillons maintenant à le resserrer. L'histoire se passe aux Indes en 1857 et nous voulons rendre l'époque très présente. Il y a des émeutes – que les Anglais appellent la Mutinerie des Cipayes et les Indiens la Première Guerre de l'indépendance – et l'arrière-plan historique, je l'espère, très authentique. Nous montrerons aussi la vie aisée en Angleterre, la façon dont les Anglais vivaient aux Indes au début de l'ère colonialiste et les différences des mœurs européennes et indiennes³⁶.

Son énoncé, passant du « je » au « nous », traduit chez Cukor un double rapport à l'écriture, d'une part, une sensibilité particulière à ce qu'un film exige d'un texte, et d'autre part, la nécessité d'une relation de travail avec les scénaristes. Son identité, à Hollywood, d'homme de théâtre a certainement favorisé avec ces derniers une collaboration de confiance. Nul n'ignore en effet que ses premiers pas dans le milieu artistique le destinaient au théâtre à Broadway, et qu'il fut appelé à Hollywood à la toute fin des années 1920 pour les débuts du parlant. Alors âgé de trente ans, il a fait le choix de consacrer tout le restant de sa carrière au cinéma sans revenir au théâtre. Il n'en aborde pas pour autant le cinéma avec dépit. Sa capacité à s'adapter et à réinvestir ses expériences dans les différents postes qu'il occupe donne d'emblée à sa pratique artistique une plasticité remarquable, qui favorise d'une certaine façon un rapport décomplexé au texte. Parti du poste d'aide-régisseur en 1919, en tournée avec le théâtre de Chicago, puis à Rochester surtout pour les saisons d'été, il parvient au poste de directeur et en 1926 crée sa propre troupe, qui, réputée notamment pour son organisation, remporte un grand succès. Dans le même temps, dès 1925, il travaille à Broadway comme régisseur puis comme metteur en scène. Il rejoint Hollywood en 1929 où il est nommé directeur de dialogues, puis assistant de réalisation ; sa tâche y est alors essentiellement de suivre, de faire répéter les acteurs, ce qui lui confère vite un statut de coréalisateur, et le propulse enfin, par la qualité de son travail, au poste de réalisateur en 1931.

³⁶ « Cukor et les Indes galantes », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 13-14.

Cukor l'a toujours dit, il était heureux à Hollywood et n'aurait pas souhaité revenir au théâtre. Il évalue à « trois ou quatre ans » le temps qu'il lui a fallu pour se « familiariser » avec la réalisation cinématographique³⁷. Finalement, cinéma et théâtre s'articulent et s'équilibrent dans son œuvre comme la mesure positive l'un de l'autre : ou bien le scénario vient du théâtre, ou bien l'acteur, ou bien le sujet du film lui-même. Ceci, avec vingt-deux films adaptés de pièces pour vingt-cinq films qui adaptent nouvelles, romans ou sujets originaux, si on excepte les trois premiers films coréalisés, *Grumpy*, *The Virtuous Sin* et *The Royal Family of Broadway*³⁸.

Cette stabilité de son œuvre favorise sa réputation à Hollywood d'un cinéaste qui respecte le scénario. Parce qu'il en fait en plus le lieu d'une volonté d'indépendance, comme le montre la création des G-D-C Productions en 1963, il peut construire des collaborations suivies et approfondies avec les scénaristes. L'étrange est que ce rapport spécifique au scénario lui confère rapidement une autre réputation, celle de *dominative director*, quasiment opposée à l'étiquette qu'il s'attribue d'*interpretative director*, car même s'il ne désignait pas les scénaristes, finalement les scénaristes écrivaient pour lui en réaction directe à la logique séparatiste des studios.

Extension et implosion des catégories

Du cinéaste des femmes au cinéaste des scénaristes (années 1930), Zoë Akins

Quand Cukor évoque les stars féminines, il rattache leur réalité hollywoodienne à la question du scénario : « Les actrices de la Metro, où j'étais, avaient toutes une très grande personnalité : Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford... Ces femmes qui faisaient deux films par an représentaient des valeurs sûres pour la compagnie : elles avaient donc des scénarios écrits à leur image³⁹. » Il distingue alors celles qui savent exister par elles-mêmes à l'écran au-delà de cette image textuelle, les appelant les « actrices créatrices⁴⁰ » comme Greta Garbo, et celles qui n'y parviennent pas, plus nombreuses, pour qui tout doit venir du scénario. Dans tous les cas, précise Cukor, il faut partir du fait

³⁷ “Gene D. Phillips / 1972”, dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews, op. cit.*, 2011, p. 7.

³⁸ Cf. Yola Le Caïnec, « La vie publique de George Cukor », *George Cukor On/Off*, Capricci, 2014.

³⁹ Rui Nogueira, François Truchaud, “Cukor’s junction”, *Cahiers du cinéma*, n° 197, Noël 67 / janvier 68, p. 13.

⁴⁰ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 3.

que les actrices ne sont pas des scénaristes⁴¹. L'étiquette de « cinéaste des femmes » qu'il se voit attribuer malgré lui dès ses débuts à Hollywood et qui semble entérinée dans ce même Hollywood à la fin des années 1930, est donc certainement à analyser et à mettre en perspective critique tout autant par le nombre de femmes scénaristes avec lesquelles il a travaillé que par les actrices qu'il a dirigées. Molly Haskell relève bien cette spécificité de Cukor : « En ce qui concerne les scénaristes, les génériques de presque tous les films des années trente de George Cukor comprenaient des femmes⁴². »

Parce que certaines collaborations avec des femmes scénaristes ne sont pas ponctuelles, et sont même plutôt régulières, elles prennent en effet sens. Zoë Akins écrit l'histoire originale de *Girls About Town* en 1931, puis co-écrit *Le Roman de Marguerite Gautier* en 1936 avec Frances Marion et James Hilton (d'après le roman d'Alexandre Dumas fils) et enfin rédige le scénario de *Zaza* d'après la pièce de Pierre Berton et Charles Simon. Jane Murfin conçoit le scénario de *What Price Hollywood?* en 1932 avec Ben Markson, scénario qui est écrit par Gene Fowler et Roland Brown et enfin adapté par Robert Presnell, d'après un sujet original d'Adela Rogers St. John et Louis Stevens, elle est impliquée dans *Rockabye* en 1932, une histoire écrite avec Kubec Glasmon d'après la pièce de Lucia Bronder, puis dans *Haute société* avec Harry Wagstaff Gribble d'après la pièce de Somerset Maugham. Enfin, Anita Loos, dernière citée mais pas la moindre des scénaristes, adapte pour l'écran *The Women* en 1939 avec Jane Murfin d'après une pièce de Clare Boothe Luce, puis écrit le scénario de *Susan and God* en 1940.

La collaboration avec Anita Loos qui « a inventé le concept du scénariste professionnel » selon les mots de Christian Viviani⁴³, éclaire sûrement la façon dont Cukor pouvait concevoir le métier de scénariste à Hollywood. Christian Viviani exemplifie avec Anita Loos et Elinor Glynn deux catégories :

Il y avait d'un côté les « pro », ceux qui acceptaient d'écrire sur commande, ceux qui connaissaient les tenants et aboutissants d'une écriture proprement cinématographique, ceux qui ne prétendaient pas à une qualité d'auteur. De l'autre côté, on trouvait la célébrité, le journaliste, dramaturge ou écrivain, qui arrivait à Hollywood avec déjà sa réputation avec lui⁴⁴.

Dans la suite d'Anita Loos, on trouve ainsi d'autres scénaristes qui ont décidé de se consacrer entièrement à l'écriture scénaristique comme Jane Murfin dès

⁴¹ Charles Tesson, « Rencontre avec George Cukor : "I'm a director" », art. cit., p. 16.

⁴² Molly Haskell, *Adulée ou avilie, la Femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda* (traduction de Béatrice Vernet), Seghers, Paris, 1977, p. 115.

⁴³ Christian Viviani, « Le paradis et les étrangers : Hollywood et les scénaristes », *Positif*, n° 367, Sept. 1991, p. 67-71.

⁴⁴ *Ibid.*

la fin des années 1920 et plus tard Garson Kanin. Les précautions locutoires de Cukor quant à sa qualité de scénariste pourraient alors venir du caractère instable, parce que récent, de la profession. C'est seulement au crépuscule de sa carrière, à la fin des années 1960, qu'il se décrit lui-même dans un processus d'écriture scénaristique spécifique à la fin de sa carrière avec les G-D-C Productions : « Depuis *My Fair Lady*, j'ai écrit beaucoup de scripts⁴⁵ ».

Outre leur manière d'envisager l'exigence d'une écriture proprement cinématographique, les femmes scénaristes – les deux éléments, manière et femme, sont-ils liés ? – donnèrent d'emblée aux films de Cukor durant les années 1930 et le début des années 1940 un point de vue féminin (sans pour autant qu'ils contiennent une revendication féministe), à savoir « ce que les femmes voulaient voir⁴⁶ » selon les mots de Molly Haskell. Les auteures n'ont cependant pas l'exclusivité dans la filmographie de Cukor et, en faveur de sa propre intervention sur le scénario, l'écriture s'appuie sur un travail d'équipe mixte où le concept d'auteur se dilue.

What Price Hollywood?, en 1932, compte sept personnes dans l'écriture qui ne sont d'ailleurs pas toutes mentionnées par le générique et dont la paternité sur le scénario reste ambiguë.



Générique (début) de *What Price Hollywood ?*

⁴⁵ Rui Nogueira, François Truchaud, “Cukor’s junction”, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ Molly Haskell, *La Femme à l'écran*, *op. cit.*, p. 116.

Cette histoire, prévue initialement pour la *It Girl*⁴⁷ Clara Bow, constitue le récit fondateur de la série *A Star Is Born / Une étoile est née*, qui était bien pour Cukor en effet, *It* désignant le *sex appeal*, l'histoire d'un désir entre deux êtres. Dans le premier tiers du film, Mary Evans, une aspirante actrice, vient pour un essai que le réalisateur Max Carey lui avait proposé suite à leur rencontre. Consciente d'avoir raté l'essai, elle rentre chez elle et répète sa réplique toute la nuit. Le jeu juste est montré comme une recherche physique et non intellectuelle entre la précision du corps et du mot.

L'importance du scénario est signifiée par la recherche précise que l'actrice va entreprendre sur une seule phrase après son cuisant échec sur le plateau, elle y tient d'ailleurs le script comme Cukor le faisait lui-même. Être obsédé par chaque ligne du scénario est un caractère essentiel de Cukor, et fait de sa relation aux scénaristes une relation nécessaire.



READY FOR REHEARSAL....Anna Magnani and Director George Cukor are caught in a reading of a forthcoming scene on the set of Hal Wallis' "Wild is the Wind" for Paramount.

(PLEASE CREDIT "WILD IS THE WIND")

Collection Yola Le Caïneç.

⁴⁷ La *It Girl* est dotée du *sex appeal*.

McGilligan rapporte ainsi une anecdote racontée par le monteur et réalisateur Edward Dmytryk lors du film *Zazou* avec Claudette Colbert. L'actrice ne parvenant pas à dire une réplique, Cukor appelle la scénariste Zoë Akins, la fait venir en limousine de Pasadena situé à trente minutes de voiture, afin qu'elle trouve une autre phrase pour Claudette Colbert⁴⁸. La durée globale de cette opération a été de deux heures, ce qui est d'autant plus considérable que Cukor aurait été tout à fait légitime pour faire cette modification lui-même. Mais le texte est sacré pour lui – le livret du scénario de Cukor porte les stigmates de l'attachement qu'il lui porte, il le serre tant, le mettant dans ses poches, qu'il est très abîmé et doit être régulièrement renouvelé – et il ne peut intervenir seul sur lui, il a besoin du scénariste, une habitude sûrement liée selon Dmytryk à son passé dans le théâtre où le texte ne peut être changé sans le consentement de l'auteur.

Zoë Akins est certainement pour Cukor la scénariste qu'il estime le plus⁴⁹ et de laquelle il est la plus proche. Elle est son aînée de trente ans, mais, comme lui, elle vient du théâtre et a fait ses débuts au cinéma en même temps que lui. Si elle s'est rendue en Californie pour des raisons de santé, et a exercé différents métiers à Hollywood, elle y est vite connue pour son esprit, son anglophilie, et son train de vie mondain. C'est en 1935 qu'elle gagne une réputation d'auteure pour *The Old Maid* qui adapte une pièce d'Edith Wharton qui a reçu le prix Pulitzer. Alors qu'elle travaille avec Selznick, elle suit le travail de Cukor tandis qu'il est à Paramount, RKO et MGM jusqu'en 1958 où elle meurt d'un cancer. Même si elle est globalement perçue par ses contemporains comme d'une époque révolue, Cukor la consulte souvent pour les scénarios de ses films sans qu'elle soit créditée. Il cite aussi cette phrase qu'il tient d'elle : *"I submerge myself, as in water, and the writing is automatic"*. D'une certaine façon, pour Patrick McGilligan, Zoë Akins fut la muse de Cukor, les sept films sur lesquels ils ont travaillé ensemble en témoignent, et traduisent pour sa première décennie hollywoodienne la nature profondément empathique de son travail avec les scénaristes.

Usage : un mode de travail collaboratif avec les scénaristes (années 1940 et 1950), Ruth Gordon et Garson Kanin

La réciproque est vraie et Cukor, s'il est inspiré par les scénaristes, est aussi un réalisateur qui peut les inspirer. Très précis sur la valeur des scènes, il trouve

⁴⁸ Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life – A Biography of the Gentleman Director*, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 89.

là sa part dans le travail avec eux, qui pouvaient compter sur la pertinence de ses remarques. Il définit d'ailleurs ce travail en des termes de méthode et de rigueur précautionneuse :

Cette collaboration entre metteur en scène et scénaristes est caractéristique de l'attitude que doit avoir le metteur en scène avec toute personne qui prend part à la production. Savoir discerner ce que chacun de ses collaborateurs peut donner doit être l'élément essentiel du métier de metteur en scène ; eux sont experts dans leur partie ; lui a des lumières sur tout. D'une part, il ne doit pas aborder son travail avec des idées préconçues en imposant sa volonté avec rigueur, car il se priverait des idées originales que peuvent lui apporter spontanément ses collaborateurs. D'autre part il ne doit pas se laisser intimider par les spécialistes⁵⁰.

David Jarraway explique dans une étude très éclairante⁵¹ comment Cukor, qui se retrouve parfaitement dans l'esprit⁵², la vitalité d'Hollywood (reposant sur l'excitation et l'investissement de tous ceux qui y travaillent), a pu s'intégrer dans ce système qui le rejetait *a priori* comme homosexuel en s'appuyant lui-même sur le travail d'équipe. L'idée de Jarraway est que Cukor dilue ou fragmente sa personnalité artistique en la floutant parmi celles de ses collaborateurs, qu'il choisit les meilleurs possibles : en leur donnant une place majeure et en s'effaçant le plus qu'il peut, il veut rassurer les studios qui peuvent alors lui confier des projets importants.

Ce travail collaboratif de Cukor prend particulièrement sens dès lors qu'il est relié à la question de l'interprétation, notamment parce que le cinéaste compte les scénaristes parmi ses collaborateurs les plus proches. S'il intervient sur le scénario au moment de la préparation du tournage, il laisse le scénariste travailler seul dans un premier temps⁵³. Son intervention peut être décisive, comme dans *Car sauvage est le vent / Wild Is The Wind* en 1957 où il fait modifier le dénouement par le scénariste Arnold Schulman contre l'avis des studios : au lieu de faire mourir la femme adultère comme dans le roman adapté *Furia* (Vittorio Nino Novarese), le mari plaide pour qu'elle lui pardonne de l'avoir

⁵⁰ George Cukor, Le Metteur en scène, « dossier Cukor », *Positif*, *op. cit.* ; texte publié originellement dans l'ouvrage collectif *La Technique du cinéma*, *op. cit.*

⁵¹ David Jarraway, "Cukor and Collaboration: Subjective Displacement in America's Postwar Years.", *ESC* 33-3 (September 2007), p. 31-65. David Jarraway fait porter son analyse sur deux films d'après-guerre, *Une femme de tête* de George Stevens et *Madame porte la culotte* de George Cukor, mais j'étends son idée pour une approche globale du travail de Cukor.

⁵² Cf. Peter Bogdanovich, *Who the Devil Made It?: Conversations with Legendary Film Directors*, Ballantine Books, New York, 1997, p. 437-70.

⁵³ Cf. Tay Garnett, « Question 7 », *Un siècle de cinéma : Portraits de cinéastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*, présentation et traduction par Thierry de Navacelle, Hatier, Paris, 1981, p. 70.

niée comme individu et accorde de lui donner une nouvelle chance, ce qu'elle accepte (on aurait pu tout aussi bien imaginer qu'elle refuse la demande de son mari comme dans *Maison de poupée* de Henrik Ibsen).

L'interprétation dépasse donc largement la littéralité, et doit être conceptualisée dans l'analyse de la spécificité cukorienne, au-delà de la suite logique qu'elle donne à son passé d'homme de théâtre.

Puisque j'ai commencé avec le théâtre, pour le meilleur et pour le pire je suis un metteur en scène de « l'interprétation » : le texte détermine systématiquement ma manière de tourner. Dans mon cas, le meilleur style de mise en scène est l'absence de tout style. Mon ambition est d'obtenir le meilleur de mon équipe et de faire en sorte que le public ne puisse trouver aucune trace d'intention ni aucun effet de mise en scène dans mes films ; mais qu'au contraire le spectateur y voie les acteurs en train de jouer le sujet de manière convaincante, simple, fluide. Un réalisateur qui veut obtenir cela doit utiliser un style différent pour chaque film⁵⁴.

Cukor, dans ce propos qui pourrait s'apparenter à un manifeste esthétique, relie trois éléments, le texte scénaristique, l'équipe, et l'évitement de ce qui fait style, pour définir ce que doit être pour lui l'effort d'indétermination et de variation d'une poétique cinématographique. Il ne veut pas avoir le rôle d'un créateur absolu, mais plutôt d'un coordonnateur qui serait capable d'activer pour chaque film une créativité multiple, d'autant plus infinie qu'elle procéderait toujours d'une nouvelle combinaison collaborative capable de répondre d'un côté aux logiques impératives du code Hays, de l'*entertainment* et du *Star System*, et de l'autre côté aux flux propres de son désir sur lesquels repose l'énergie créatrice de ses films en marge des représentations requises par la convention sur les écrans.

Le rapport spécifique que Cukor entretient avec les scénaristes confirmerait, d'une certaine façon, une stratégie de survie individuelle dans un milieu homophobe. Le scénario, constituant la base commune de travail pour une équipe, est logiquement le lieu où un cinéaste peut agir le plus efficacement, il y soumet ainsi la photographie de son film⁵⁵, et en impose l'absolu respect à ses acteurs⁵⁶. La première place que lui prête Cukor en se qualifiant volontairement de metteur en scène de l'interprétation serait doublement stratégique. D'une part, sous couvert d'exécuter l'œuvre d'un autre, il peut élaborer une traduction

⁵⁴ Ermanno Comuzio, *George Cukor*, Il Castoro Cinema, « La Nuova Italia », 1977, p. 5-6.

⁵⁵ Cf. Tay Garnett, « Question 13 », *Un siècle de cinéma : Portraits de cinéastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*, op. cit., p. 72. Cukor dit exactement que le chef opérateur « doit savoir la signification de la scène, sa place dans l'histoire et l'impact désiré. Je ne veux pas d'une scène magnifiquement photographiée et qui n'aurait aucun rapport avec le scénario ».

⁵⁶ Cf. Tay Garnett, « Question 1 », *Un siècle de cinéma : Portraits de cinéastes : 42 metteurs en scène répondent à un questionnaire*, op. cit., p. 67.

subtile en images et en incarnations actorales des dialogues et des descriptions servant sa propre projection à l'écran. D'autre part, sous prétexte de jouer par la mise en scène un texte écrit et de l'optimiser cinématographiquement, il peut interférer très précisément sur la façon dont travaille son équipe en plateau.

Chose liée sûrement, le mode collaboratif de son travail repose sur l'échange et la fidélité, comme le montre la série de films avec le couple marié sans enfant de scénaristes Ruth Gordon et Garson Kanin, qui eux aussi, encore, viennent du théâtre. Ruth Gordon a un passé d'actrice à Broadway que Cukor connaissait et appréciait (voir le film écrit par Ruth Gordon sur sa propre enfance, *The Actress*, en 1953). Garson Kanin, qui peut être identifié comme le chef d'« une sorte de néoréalisme américain » selon les termes d'Emanuel Levy⁵⁷, est le seul exemple à Hollywood d'un réalisateur qui décide de devenir exclusivement un auteur scénariste. Leur collaboration avec Cukor commence à la fin des années 1940 avec *Othello/A Double Life*. Mais les deux scénaristes sont surtout intéressés par l'écriture de films néoréalistes d'après-guerre, qu'ils peuvent investir de ce que l'on peut appeler un humour sérieux, comme dans *Je retourne chez maman/The Marrying King* en 1952 avec Judy Holliday et Aldo Ray⁵⁸. C'est un scénario qu'ils voulaient atypique, ni comique, ni théâtral : une tragicomédie de « remariage », pour reprendre la terminologie cavellienne, où selon eux, ils ont « fait arriver au plus près de l'idée “de placer un miroir face à la nature”⁵⁹. » Le réalisme est un critère important pour Cukor. Il avait en effet toujours soin de se documenter avant d'aborder un scénario, pensant précisément sa fiction et ses personnages en fonction du milieu dans lequel ils évoluent. Exemplairement cukorienne, l'héroïne Gladys Glover (incarnée par Judy Holliday) dans *Une femme qui s'affiche/It Should Happen to You* est affirmée dans la séquence d'ouverture comme « une chose réelle », digne d'être documentée par la caméra amateur de Pete Sheppard (premier rôle de Jack Lemmon). Et dans le cas précis de *Je retourne chez maman*, il a associé son actrice principale Thelma Ritter (pour le rôle de Mae Swasey) à ses recherches sur les marchés matrimoniaux durant la préparation du film.

La façon dont le duo Gordon/Kanin fonctionne de façon égalitaire, à « cinquante-cinquante » à la manière du couple de personnages formé par

⁵⁷ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, *op. cit.*, p. 199.

⁵⁸ La citation complète est éclairante quand Kanin explique en ces termes à Cukor le scénario de *Je retourne chez maman* : « Le but est le réalisme, son ton est le documentaire plutôt que l'art pour l'art, son moyen est la photographie plutôt que la caricature. Je crois que c'est celui que nous avons fait arriver au plus près de l'idée “de placer un miroir face à la nature”. » Gavin Lambert, *On Cukor*, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 207. La fin de la phrase est une citation de Shakespeare, plus précisément des instructions de Hamlet aux comédiens : l'objet du théâtre a toujours été de « présenter un miroir à la nature ». (Merci à Jean-Loup Bourget pour cet éclairage).

l'athlète Pat et son agent entraîneur Mike (Katharine Hepburn et Spencer Tracy) dans *Mademoiselle Gagne-Tout/Pat and Mike* en 1952, reflète également le partage avec le réalisateur dans l'écriture du film. Leur méthode, unique, comme de ne jamais montrer leur travail avant d'avoir fini, est liée à leur relation à Cukor. Tous trois ont en effet fait front ensemble au tournant de leur carrière au début des années 1950. Pour les scénaristes, il s'agissait d'être suffisamment identifiés pour se voir confier des projets bien définis et sur lesquels ils auraient la main. Pour Cukor, ses nombreuses adaptations d'œuvres littéraires lui avaient valu, dans les années 1930 et 1940, d'être répertorié comme un réalisateur classique, et les années 1950 sonnent précisément le glas des films littéraires, comme il l'éprouve lui-même dans l'échec de différents projets prometteurs. Emanuel Levy raconte très précisément le cas de *Fanfare for Elizabeth*, une adaptation d'un roman d'Edith Sitwell, qui n'a pu recevoir successivement l'aval de deux studios, MGM et Columbia :

Les temps étaient mauvais pour de tels projets littéraires ; l'industrie cinématographique était en pleine mutation, et il était difficile de faire entrer en production toute forme de projet. Metro annula onze projets qui étaient prêts, et Fox six. Cukor vit le manque d'intérêt en l'œuvre de Sitwell comme un reflet de la mort du Vieil Hollywood. Pour la première fois, il pouvait se considérer lui-même comme une victime des nouvelles technologies : CinemaScope, 3-D, Todd-AO.⁶⁰

Pour renouveler son cinéma progressivement en répondant aux nouvelles exigences des studios sans sacrifier une vision propre de son travail, sa collaboration avec le couple des scénaristes est alors fondamentale et contient une forme d'utopie créative hollywoodienne sur cinq films de 1950 à 1953, après *Othello*. Emanuel Levy évoque leur relation comme « mutuellement gratifiante » et nécessaire, voire dépendante, Cukor ayant trouvé grâce à eux une voie médiane dans la crise des studios, et les Kanin étant assurés avec Cukor du respect à la lettre de leur scénario. La pression des studios est en effet encore grande, et conforte Cukor dans l'idée de l'importance d'un scénario juste. Il l'éprouve surtout avec *The Actress* dont Ruth Gordon a rédigé le scénario à partir de sa pièce *Years Ago*. Cukor décrit littéralement un empoisonnement.

Le producteur avait fait quelques petites coupures et elles eurent un effet énorme sur le film. Ruth était très ennuyée parce que ces coupures avaient complètement changé le sens du film. Jean Simmons qui jouait le rôle de Ruth

⁶⁰ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance: Hollywood's Legendary Director and His Stars*, op. cit., p. 196.

jeune fille avait la volonté, le côté légèrement cynique d'une actrice mais en cours de montage, sa virulence s'était atténuée et le rôle totalement modifié...⁶¹.

Un an plus tard, c'est l'intervention de Columbia sur le scénario d'*Une femme qui s'affiche* qui contraint Garson Kanin à modifier le titre initial *A Name for Herself*⁶² ainsi que la fin du film avec initialement une « scène où Pete et Gladys s'arrêtent à un motel, et il montre un panneau par la fenêtre, où est écrit Monsieur et Madame Sheppard⁶³ », et non un panneau vide comme l'ont imposé les studios.

C'est durant cette période, malgré tout féconde, que MGM prolonge le contrat de Cukor après l'avoir « loué » à Columbia et à Warner pour respectivement *Une femme qui s'affiche* et *Une étoile est née*. Cette double « location » est signifiante : metteur en scène remis sous la lumière par ses films autrement sophistiqués et à coloration (néo)réaliste avec les Kanin, Cukor est vite convoité par d'autres studios ou par des personnalités (Anna Magnani a accepté de faire appel à lui en vertu de sa réputation pour *Car sauvage est le vent*⁶⁴ adaptant le roman de Vittorio Nino Novarese, *Furia*, après que Preston Sturges a quitté le projet, regrettant que l'histoire d'amour ait absorbé le film d'action), pour des projets très importants, qui vont le confronter directement, cette fois, aux nouvelles technologies, comme la couleur et le CinemaScope. Le statut de réalisateur de remplacement, relevé par Emanuel Levy à la fin des années 1950 et au début des années 1960, statut qui se prolonge en 1968 pour *Justine*, aurait dans cette perspective paradoxalement libéré Cukor : c'est durant cette période en effet qu'une renégociation de son contrat lui permet de travailler avec d'autres producteurs. Et, même si le montage lui échappe le plus souvent, *La Diabliesse en collant rose* sera un projet qui procède de son initiative, et il disposera d'une réelle liberté sur *Le Milliardaire/Let's Make Love* en 1960, comme pour *Les Liaisons coupables/The Chapman Report* et *My Fair Lady*, respectivement en 1962 et en 1964.

⁶¹ « Le cinéma selon George Cukor », propos recueillis par Richard Overstreet (1964), dans Jean Domarchi, *George Cukor*, Seghers, 1965, p. 96.

⁶² Patrick McGilligan, *George Cukor : A Double Life*, op. cit., p. 214.

⁶³ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, op. cit., p. 219.

⁶⁴ C'est sur l'initiative du scénariste de la version américaine du roman italien, Arnold Schulman, que la demande est faite auprès de Cukor. Patrick McGilligan évoque une version filmique italienne « *vintage* » adaptant le même roman. Selon McGilligan *Car sauvage est le vent* serait pour Magnani un *remake* que l'actrice aurait conçu comme « une rebuffade » par rapport à Rossellini qui l'a quittée pour se marier avec Ingrid Bergman. Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, op. cit., p. 251-253.

Le scénariste de la situation : Walter Bernstein (années 1960)⁶⁵

Walter Bernstein pourrait bien incarner la façon dont Cukor envisageait le travail d'un scénariste. Leur collaboration, certes courte (deux ans), s'est articulée positivement à son passage vers la modernité au tournant des années 1960.

Dès 1960, en effet, *La Diabliesse en collant rose*, introduisant comme nouveau scénariste Bernstein issu du journalisme et au début de sa « deuxième » carrière hollywoodienne interrompue après la guerre lors du maccarthysme, éclaire tous les autres films du cinéaste, dévoilant la face la plus subversive et la plus personnelle de son œuvre, de *Sylvia Scarlett* en 1935 à *Voyages avec ma tante* en 1972 où Katharine Hepburn d'ailleurs passe de l'un à l'autre film du statut d'actrice à celui de scénariste. Ce qui réunit ces films, c'est d'une part la déclinaison de la vie comme une aventure toujours renouvelée, et d'autre part la représentation d'un monde de créatures nourries de théâtre et d'existences figurées.

La Diabliesse en collant rose relie en outre Sophia Loren à la filiation des actrices dont Cukor révèle à l'écran l'*androgénie*⁶⁶. L'héroïne qu'elle incarne, Angela, trop dépensière, est la vedette de la troupe de théâtre ambulante de Tom Healy, amoureux d'elle. Elle assure à la troupe le succès dans l'Ouest américain mais aussi de nombreuses déconvenues par sa beauté coquette et provocatrice qui séduit particulièrement un homme hors-la-loi, Mabry, lequel la gagne aux cartes où elle s'est imprudemment mise en jeu. Ce dernier les accompagne et les sauve des Indiens dans leur dernière course en roulottes avant de renoncer à Angela qui préfère investir et se marier avec Tom Healy dans un théâtre à Bonanza.

Détournant par l'intrusion théâtrale le genre du western réputé comme masculin,⁶⁷ cette adaptation d'un roman de Louis L'Amour déjoue aussi subtilement, par le biais du personnage d'Angela, qui ne renonce jamais à sa liberté, toutes les étiquettes abusives subies par le cinéaste à Hollywood. Alors que dans le script original, celle-ci projette un idéal dans la sédentarisation du théâtre et son mariage avec Healy, dans le film elle montre beaucoup de réticence, notamment dans la scène du balcon de la chambre d'Healy à Cheyenne, où la présence de Cukor s'affirme par l'ajout d'une saynète

⁶⁵ En complément de cette partie de l'article, se référer également à l'entretien avec Walter Bernstein dans le cahier création de ce même volume.

⁶⁶ Ce terme est composé à partir de « androgyne » et « cinégénique », cf. Yola Le Caïnac, « Le gai cinéma à la télévision : *Il neige au printemps* et *Le blé est vert* », dans « George Cukor l'art de faire briller l'acteur », *Positif*, n° 695, janvier 2019, p. 108-110.

⁶⁷ "American Film Institute / 1978", dans Robert Emmet Long (dir.), *George Cukor: Interviews*, *op. cit.*, p. 111.

totale­ment absente du scénario. La séquence se construit en deux temps. Dans un premier temps, après que leur premier spectacle a été refusé par le directeur du théâtre de Cheyenne, Healy est rejoint par Angela sur le balcon (dans le scénario, ils sont d'abord dans la chambre, puis sur le balcon, attirés par le bruit de la rue). Leur échange sur le type de spectacle qui pourrait convenir au public de Cheyenne⁶⁸ se transforme en une scène d'intimité qu'Angela fait tourner court ; la mise en scène insiste alors sur le refoulement et l'humiliation du désir de Healy. Dans un deuxième temps, rentrés dans la chambre, leur tendre dispute prolonge le scénario d'une saynète pygmalionnienne, caractéristique de la poésie cukorienne comme l'analyse Christian Viviani⁶⁹, où Healy fâché demande à Angela (en déshabillé bleu depuis le début de la séquence), si elle veut vraiment l'aider, de revêtir un kimono. Perturbée, elle ne sait lequel choisir des transparents vaporeux ou du rouge opaque. Healy, attendri, lui indique le rouge qu'elle revêt en s'avançant vers la caméra mais en revenant à la charge auprès de Healy, lui disant qu'à vouloir tout, il veut trop.



Il n'y a pas de légende

Cette saynète de *rhabillage* s'inscrit dans la logique scénaristique initiale, prolongeant notamment un élément de dialogue entre Healy et Angela au sujet du directeur de théâtre de Cheyenne, et plus spécifiquement cette phrase de Healy détachée du reste de la réplique par un élément descriptif éloquent :

⁶⁸ Le spectacle *Mazepa* qui résulte de leur réflexion est commenté dans l'entretien avec Walter Bernstein dans le cahier création de ce même volume.

⁶⁹ Cf. Christian Viviani, « George Cukor, le geste récurrent », dans « George Cukor l'art de faire briller l'acteur », *Positif*, *op. cit.*, p. 92-94.

« (*Méchamment*) J'aimerais lui tordre le cou ! Chaque fois qu'il te regarde, il te déshabille⁷⁰. » L'agressivité et la revendication *possessionnelle* de la réplique se retrouvent en effet exactement dans la scène du kimono, puisque Healy ordonne sévèrement à Angela, un peu comme un père à une fille, de revêtir un kimono. Le choix qu'il fait du kimono rouge tient certes à l'opacité de son tissu qui cache le corps d'Angela et donc apaise le désir de Healy ; celui-ci peut ensuite renvoyer Angela dans sa chambre, mais la diégèse est supplantée par l'expression visuelle de la scène, Angela étant marquée par le chromatisme bleu, lumineux et aérien, et Healy par le chromatisme rouge sombre.

L'aspect visuel compenserait une univocité et donc une faiblesse du scénario. Cukor, dans ce film, s'adresse surtout au regard du spectateur et de la spectatrice : « *La Diabliesse en collant rose* n'est pas un très bon film, il a été coupé et monté d'une façon stupide, mais *visuellement* il est merveilleux. L'histoire n'était pas très bonne au départ. Certains éléments, même, étaient très mauvais. Mais regardez ce film avec les yeux [...]»⁷¹. Cette recommandation n'est pas seulement une invitation à la contemplation. Cukor construit en effet toujours dans ses films, en plus de l'implicite diffusé dans ses dialogues, une subversion d'ordre figuratif pour ses personnages. Par le rouge du kimono, il installe un devenir chromatique pour son héroïne qui sera élucidé dans la scène suivante. Le rouge qui la recouvre des pieds au cou annonce en effet la perruque de Mazeppa avec laquelle, déguisée en homme et attachée sur la croupe d'un cheval, elle accomplira un exploit théâtral masculin. Cet exploit est de sa propre composition.



7. *La Diabliesse en collant rose* : Mazeppa (Angela Rossini/Sophia Loren) ligotée sur le dos d'un cheval dans le théâtre de Cheyenne.

⁷⁰ Jean Domarchi, *George Cukor, op. cit.*, p. 144.

⁷¹ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *op. cit.*, p. 6.

Sous les yeux médusés d'un public d'hommes dans le petit théâtre de Cheyenne, elle met alors elle-même en scène la vacuité du désir masculin qu'elle contrôle absolument en s'en jouant. L'émancipation par la maîtrise du regard masculin au sein de l'espace écranique est la plus forte selon Laura Mulvey⁷² qui décrit la femme dans le cinéma classique hollywoodien enfermée dans un triangle de désirs dont les deux autres sommets sont constitués par le regard du réalisateur et le regard du spectateur. Le travail minutieux de mise en scène de Cukor consiste à ce niveau dans le renversement de l'ordre du regard.

Ce renversement lui permet cette suprême subversion en 1981 dans *Riches et Célèbres/Rich and Famous* de représenter « le corps masculin comme objet de désir⁷³ », l'une des premières fois à l'écran selon Vito Russo⁷⁴, dans la scène d'hôtel largement développée entre Liz Hamilton et le jeune homme Jim qu'elle a rencontré dans la rue. Ce dernier est incarné par le seul acteur, Matt Lattanzi, que Cukor a apporté au casting du film où il est nommé tardivement, alors que le tournage avait déjà commencé, comme directeur de remplacement. Reposant sur un argument scénaristique laconique d'intermède sexuel, « Bisset ramasse un prostitué sur la Cinquième Avenue⁷⁵ » résume Emanuel Levy, cette scène, même si elle représente une part plus qu'infime de son œuvre, la contient toute entière, avec l'idée empirique aristotélicienne que la pensée doit partir du détail, à la condition qu'il contienne l'ensemble.

Dans cette perspective, la scène fondatrice de son cinéma serait hypothétiquement celle dans *À l'Ouest rien de nouveau* de Lewis Milestone en 1930 où Cukor officiait comme directeur de dialogues⁷⁶. Trois jeunes soldats allemands de la Première Guerre mondiale arrivent nus, chez trois jeunes Françaises, après avoir traversé à la nage une rivière interdite à la circulation. Les voyant débarquer ainsi, elles leur procurent en riant de quoi se draper. Le caractère sexuel de la scène emprunte visiblement au registre du théâtral.

⁷² Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel*, Milan/Paris, Éditions Mimesis, 2017, p. 50.

⁷³ Luca Prono, "George Cukor", *Encyclopedia of Gay and Lesbian Popular Culture*, *op. cit.*, p. 78. La citation est de Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, *op. cit.*, 1987, p. 78.

⁷⁴ Cf. Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, édition révisée, Harper, New York, 1987, p. 299.

⁷⁵ Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, *op. cit.*, p. 388.

⁷⁶ Cf. Yola Le Caïneg, *La Subversion du féminin à l'écran dans le cinéma de George Cukor*, ouvrage à paraître aux Éditions des Presses universitaires de Rennes en 2021.



À l'Ouest, rien de nouveau (séquence des trois Françaises),
Lewis Milestone avec Cukor à la direction de dialogues, 1930.

Comme une parenthèse de pur théâtre, la scène suspend et contrôle les flux de désirs qui la traversent, dont probablement celui de Cukor. Le cinéaste affirmerait symboliquement, eu égard à l'hostilité qu'Hollywood déploie pour les homosexuels, son point de vue dans un film de guerre. On comprend peut-être plus précisément ici en effet les formes de liberté dont Cukor voulait pouvoir bénéficier au sein des scénarios, le texte l'intéressant certes pour le film qu'il contenait en puissance, mais aussi pour les possibilités d'accueil de scènes extra-scénaristiques que ce texte pouvait tolérer. Walter Bernstein mentionne bien que l'art scénaristique de Cukor ne reposait pas sur sa compréhension globale des ressorts narratifs et filmiques d'un scénario, mais consistait dans le fait de savoir faire jaillir d'une scène particulière toutes les valeurs et tous les miroitements de sens qu'elle pouvait contenir⁷⁷. C'est ce que Jean Domarchi nomme art de la dramatisation :

Quel que soit le budget du film à réaliser, Cukor réussit à dramatiser son scénario en combinant de la manière la plus efficace possible les possibilités que lui fournissent le décor, les acteurs et le script. Il ne lui suffit pas, en effet, de disposer d'un script généralement remarquable, il en exploite au maximum les possibilités en dépassant de fort loin les indications données par ses scénaristes. Il suffit pour s'en convaincre de lire attentivement des scripts aussi élaborés qu'*Une étoile est née* ou *La Diabliesse en collant rose* ou *Les Girls*. Cukor ne se borne pas à photographier le script, il en fait un film qui est véritablement sa création personnelle : il le fait vibrer à un point tel qu'il lui impose sa marque personnelle⁷⁸.

⁷⁷ Cf. Entretien avec Walter Bernstein, dans le cahier de création de ce même volume.

⁷⁸ Jean Domarchi, *George Cukor, op. cit.*, p. 74.

Trente ans après *À l'Ouest rien de nouveau*, *La Diabliesse en collant rose* montre en effet à ce niveau un art plus élaboré lié à une maîtrise plus profonde du rhizome scénaristique : la scène du kimono rouge infuse l'intégralité du film en figurant une héroïne sachant parfaitement diriger le monde et les êtres par la seule présence de son désir. L'alternative au point de vue masculin s'appuie sur la plasticité de ce nouveau désir parvenant à agir de façon invisible en épousant les pressions figuratives du premier. Ce n'est encore une fois pas un hasard si, exactement dans l'élan de la décennie qui s'ouvre par *La Diabliesse en collant rose* et qui voit agoniser les studios, Cukor prépare son émancipation en créant sa propre société de production pour jouir précisément de plus de liberté au niveau du scénario, non pas seulement pour l'interpréter plus librement, mais pour pouvoir désormais revenir sur l'écriture, la faire reprendre ou l'approfondir là où il le souhaitait par le scénariste, qu'il voulait en outre pouvoir choisir.

La Diabliesse en collant rose débute en effet pour Cukor comme les autres films de sa carrière, dans la tradition hollywoodienne de MGM d'où il venait, où sont fournis directement au réalisateur le scénario, sans échange possible avec le ou la scénariste, et le casting de star quinze jours avant le début du tournage. Dans le rôle de Healy, Anthony Quinn a été imposé par Carlo Ponti et Marcello Jerusi. Cukor aurait préféré Jack Lemmon, ou Roger Moore, plus « légers », selon lui. Angela étant le personnage-relais de Cukor, on comprend que la défection du désir d'Angela pour Healy soit beaucoup plus présente à l'écran que dans le scénario. La mort du scénariste oscarisé Dudley Nichols⁷⁹ emporté par un cancer au début de l'année 1960 reconfigure cependant la situation. Le scénario, en effet, encore à l'état de canevas, doit être repris très rapidement, le tournage approchant. C'est Bernstein qui est choisi par la production, laquelle l'a sollicité pour la raison, entre autres, qu'il avait déjà travaillé sur un film avec Sophia Loren au début de sa carrière alors qu'elle ne parlait pas couramment l'anglais.

Bernstein commence à écrire alors que le tournage lui-même commence. Il apporte héroïquement les pages du scénario le jour même⁸⁰, voire la veille du jour, où les scènes correspondantes sont tournées, ce qui laisse concevoir la part d'improvisation de leur préparation. Tout se fait très vite, de Gene Allen, le directeur artistique, qui réalise les installations visuelles, à Cukor qui les approuve ou non. Le scénariste doit lui-même s'adapter rapidement sur le plateau aux demandes du réalisateur, qu'il s'agisse de réécrire des répliques

⁷⁹ Il a refusé son Oscar en 1935, réclamant un véritable syndicat des scénaristes, qu'il présidera ensuite.

⁸⁰ Entretien de Patrick McGilligan avec Walter Bernstein cité par Yola Le Cañec, *cf.* « Entretien avec Walter Bernstein, ses débuts de scénariste à Hollywood avec George Cukor » dans le cahier création du présent numéro.

pour l'actrice, ou de remanier des éléments qui ne fonctionnent pas. Cukor éprouve alors en toute liberté une relation directe avec le scénariste. Le fait qu'il ne veut pas intervenir lui-même sur le scénario est d'autant plus significatif qu'il a quasiment les pleins pouvoirs lors du tournage, ayant pris le rôle des producteurs absents.

Carlo Ponti et Marcello Jerusi n'en signifieront pas moins leur autorité plus tard en imposant des scènes d'action au détriment d'autres scènes qui ont été coupées parce qu'elles ne correspondaient pas suffisamment au genre du western. Ce qui a probablement permis que *La Diablesse en collant rose* reste un film personnel, c'est l'équilibre qu'a pu trouver Cukor avec Bernstein dans le processus et le principe de l'écriture du film. Bernstein ne croit pas en effet dans l'idée d'un seul auteur au cinéma :

J'accepte, dit-il à Patrick McGilligan, la nature coopérative de la réalisation d'un film. Cette idée est une de celles qui m'attirent au cinéma, J'aime travailler avec d'autres personnes, de façon à ne jamais ressentir ou à n'avoir jamais ressenti – peut-être est-ce un manque d'ego – de l'amertume. J'accepte la nature de cette monstruosité – non seulement je l'accepte mais je l'aime bien. Quand je travaille avec des gens que je respecte, qui ajoutent de la créativité à l'ensemble de la chose, je trouve ça exaltant⁸¹.

Pour Bernstein, la création collective s'érige à partir de trois pôles, du scénariste qui écrit un texte, au metteur en scène (Cukor répétait « je suis le metteur en scène » pour dire qu'il n'était pas autre chose) jusqu'au monteur, en comptant les acteurs. Si la réalisation reste un poste où l'on exprime sa propre vision d'une scène, Cukor pouvant positionner la caméra d'une autre manière que Bernstein le prévoyait dans son texte, les deux hommes s'entendent sur la nature collaborative de la création cinématographique et le fait qu'un film ne se met à exister véritablement que parce qu'un scénariste commence à l'écrire ; en ce sens le scénariste est « le créateur original » dont le texte doit être respecté.

À regarder *La Diablesse en collant rose*, on comprend l'importance du style scénaristique de Bernstein pour Cukor. Il n'écrit que ce qui doit arriver, projetant parfois des actions à venir, mais jamais plus. Dans le sens de l'efficacité, il ne donne pas d'indications de découpage car, pour lui, cette décision revient au réalisateur. L'écriture de Bernstein, dans sa sobriété et sa densité, est à l'image de ce que Jean Domarchi appelle la "*Cukor's touch*"⁸², qui consiste « dans le refus de l'outrance, certes, c'est-à-dire dans l'utilisation judicieuse de l'allusion, c'est-à-dire de la litote et de l'ellipse. Mais plus profondément dans l'aptitude à traduire par le comique des situations

⁸¹ Patrick McGilligan, *Portrait de Walter Bernstein*, juin 2019. (Cf. Entretien avec Walter Bernstein)

⁸² Jean Domarchi, *George Cukor, op. cit.*, p. 84.

dramatiques⁸³ ». Leur entente procéderait donc également d'une conception commune de ce que doit être la pratique du langage au cinéma, que ce soit dans le scénario ou dans la réalisation.

Une scène du film est particulièrement représentative de cette collaboration magique entre Bernstein et Cukor, celle où les Indiens investissent les roulottes abandonnées par la troupe et Mabry. Dans le scénario, Bernstein avait juste inscrit les mots suivants : « Maintenant, les Indiens viennent, ils essaient quelques costumes et ils poursuivent leur route. » Au tournage, Cukor se saisit de la phrase à la lettre pour développer une scène qui correspond exactement à ce qui l'intéressait dans le film, à savoir un portrait de l'Ouest américain à l'aune de la fantaisie que pouvait y apporter une troupe de théâtre nous révélant les coulisses des saloons et des canyons désertiques. L'explosion théâtrale qui advient par cette scène pleine de mouvements, de cris et de couleurs proches du formalisme, intervient au creux d'une séquence tendue dramatiquement. La troupe Healy a dû fuir Cheyenne à cause des dettes d'Angela et est poursuivie par des Indiens qui viennent de tuer les deux cochers. La troupe décide alors d'abandonner les roulottes et de passer par les montagnes. Ce moment suspendu de carnaval indien, où les guerriers s'amuse visiblement avec des costumes, des étoffes, des masques et des instruments de musique, construit en contrepoint une tragédie westernienne classique. De fait, il s'agit bien d'une attaque puisque les Indiens, en s'amusant, fouillent les roulottes et peuvent y mettre le feu plus rapidement. La destruction de tout ce que possède la troupe ambulante du Théâtre Healy est moins terrifiante qu'absurde, et projette les fuyards qui observent de loin la fumée de leur vie passée dans leur destinée forcée. « L'impression romanesque de la durée – impression indépendante de la durée réelle de l'action⁸⁴ », dans laquelle excellait Cukor selon Jean-Loup Bourget, permet un double rapport temporel pour les spectateurs et les spectatrices qui vivent la fulgurance légère de la scène en même temps que la perte dramatique qu'elle signifie pour les acteurs.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Jean-Loup Bourget, « Apologie du “director” », *Positif*, n° 275, janvier 1984, p. 21.



La Diabliesse en collant rose :
la scène des Indiens en folie dans les roulottes du Théâtre Healy.

Même s'il est sur le plateau, placé près de l'assistant-réalisateur, Bernstein, de son côté, ne s'occupe pas du tournage, si quelque chose ne fonctionne pas ou ne peut être tourné (comme cela aurait pu être le cas dans la scène où Marilyn Monroe se baigne nue dans la piscine même si « dans le scénario, la scène figurait comme une immersion nue de minuit⁸⁵ » et que Monroe est « tout d'abord entrée dans l'eau revêtue d'un bikini couleur chair⁸⁶ »), il attend une commande spécifique pour en reprendre l'écriture. De même, la convention étant que personne ne doit parler directement aux acteurs sur le plateau en dehors du réalisateur, Bernstein soumet ses remarques à Cukor sur leur interprétation, lequel les transmet aux acteurs s'il les juge pertinentes. Pour Cukor, le scénariste a une parfaite légitimité auprès des acteurs, dans la continuité de sa propre expérience, sûrement, de répétiteur de dialogues en 1930. Ainsi, Bernstein peut se retrouver seul avec certains acteurs, comme avec Monroe pour travailler sur le script de *Quelque chose va craquer !*.

L'harmonie créative entre Bernstein et Cukor est sûrement avérée par la demande que le deuxième fait au premier après le tournage de *La Diabliesse en collant rose*. Alors que le film est en postproduction, Cukor part finir (pour une dizaine de plans) celui de Charles Vidor mort sur le tournage de *Le Bal des adieux / Song Without End* et fait appel à Bernstein, qui n'était pas requis pour le montage et travaillait déjà sur un autre film avec Sophia Loren. Suite à l'insistance de Cukor et au délai précis de deux semaines qu'il proposait,

⁸⁵ Anthony Summers, *Goddess: The Secret Lives of Marilyn Monroe*, Londres, Phoenix, 2007, p. 367.

⁸⁶ *Ibid.*

Bernstein a accepté de le rejoindre. Il a passé les deux semaines à réécrire une seule scène entre Liszt et Wagner, déjà écrite par Oscar Millard, puis Cukor l'a tournée, et ensuite Walter Bernstein est reparti.⁸⁷

Conclusion : le scénario, un outil de pensée

Pendant ce temps, *La Diablesse en collant rose* a été achevé en salle de montage sans suivre ses conseils.

J'avais passé cinq semaines à surveiller le montage de *La Diablesse*. Le film valait ce qu'il valait, mais au moins il avait un sens ; j'ai eu le malheur de m'absenter ; on a remonté le film d'une façon stupide⁸⁸ et il a tout perdu. Légèrement, je n'avais aucun droit de protection [...]. En Europe, un metteur en scène est bien mieux considéré. À Hollywood, quand vous venez de terminer un film, tout le monde se croit en mesure de vous donner son avis⁸⁹.

La même année, encore en négociations pour le projet de *Lady L.*, il finit par y renoncer à cause des déficiences du scénario que la production ne voulait pas faire réécrire, et accepte de tourner *Le Milliardaire*.

Tout comme *La Diablesse en collant rose*, Cukor a cherché à y compenser les trop grandes variations de registres du texte scénaristique par des effets visuels très stylés. Malgré sa semaine supplémentaire bénévole de travail en salle de montage, le film a été également remonté et a subi la censure à cause des costumes et numéros trop suggestifs.

Contre toute attente, le numéro central "*Let's make love*" a été finalement autorisé, démontrant l'art cukorien de greffer une mise en scène suggestive sur des éléments scénaristiques neutres. Cette qualité de son écriture lui a permis d'accuser le tournant de la modernité au début des années 1960, et de croire le jeu d'équilibres suffisamment fécond entre le scénario et la mise en scène pour accélérer le processus de libération de l'expression alors que le code Hays, certes affaibli, était encore en vigueur.

La séquence d'ouverture de *Justine*, où apparaît pour la première fois sur les écrans hollywoodiens la mention *George Cukor production*, pourrait être le point d'aboutissement de ce portrait de Cukor comme « cinéaste des scénaristes ».

Le scénario, explique Cukor, ne donne rien d'autre qu'une description des événements : trois danseurs et la fille apparaît et elle est inapte. Ceci est un

⁸⁷ L'histoire de cette unique réécriture est précisée dans l'entretien avec Walter Bernstein.

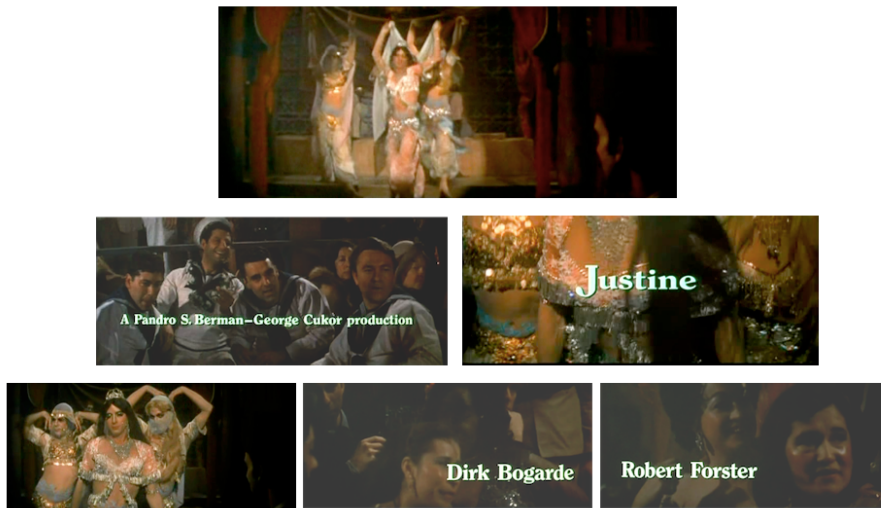
⁸⁸ Une erreur de ce remontage est montrée dans l'entretien avec Walter Bernstein.

⁸⁹ Georges Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*, Paris, Microcosmes/Éditions du Seuil, remis à jour par Émile Breton, 1975, p. 58-59.

concept intellectuel : un danseur inapte pourrait être pathétique ou comique. L'idée de l'histoire est qu'elle n'a pas le cœur à ça. Elle a le sourire professionnel mais pour elle ce n'est que routine et elle en a marre. On doit traduire tout cela avec l'histoire qu'on crée pour la fille⁹⁰.

Carlos Clarens, qui a assisté à son tournage, raconte alors la « précision d'horloge⁹¹ » de la mise en scène que Cukor suivait près de la caméra pour l'introduction du personnage de Melissa (Anna Karina) :

L'idée de la scène est de mettre en valeur l'imperfection de Melissa dans la danse comparée aux trois autres sur la scène, tous trois, soit dit en passant, s'avérant être des hommes, non des travestis professionnels, mais des danseurs du ventre experts⁹².



Générique (début) de *Justine*

La mise en scène de Cukor remet au centre le personnage féminin sanctionné négativement par le scénario, et prend une dimension idéologique par son « art précis du cadrage, sobre, invisible, mais tranchant comme l'arête d'une lame » selon les mots de Christian Viviani⁹³. Ce choix ne s'effectue pas

⁹⁰ George Cukor, propos rapportés par Carlos Clarens, "Cukor and Justine", *Sight and Sound*, vol. 38, n° 2, janvier 1969, p. 76.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Christian Viviani, « Katharine Hepburn et George Cukor », *Positif*, n° 425-426, juillet-août 1996, p. 159.

cependant, à proprement parler, contre le scénario. Il s'inscrit dans la continuité directe de son matériau. Cukor en effet revendique ne jamais improviser, et affirme d'ailleurs n'avoir :

[...] jamais vu un réalisateur improviser : pour moi c'est un cauchemar. Je pars toujours d'une base très solide, et si parfois les idées ne sont pas sur le papier, elles ont été très réfléchies avant. Je n'aime pas travailler à toute vitesse comme la T.V. J'aime penser les choses et réfléchir⁹⁴.

Son écriture, funambule, s'élabore entre la précision du texte et la composition minutieuse de la scène. « Il ne suffit pas d'être précis dans les dialogues [...], mais il faut que tout soit conçu mécaniquement, en fonction de la caméra⁹⁵. » L'art de l'invisible se double chez Cukor d'un art de l'équilibre dont le scénario reste le point d'ancrage gravitationnel. Son influence s'exerce de la caméra à la prise en compte des réalités du tournage étendues à la société, comme ce fut le cas pour *Une étoile est née* où le rapport problématique de l'actrice à son corps nécessitait des modifications permanentes au scénario, comme le rappelle Ronald Haver⁹⁶. La pensée du scénario excède chez Cukor un rapport direct du texte à sa photographie. Le scénario doit apporter un champ réflexif le plus exhaustif possible (relativement au film certes), et en cela Cukor ne se distingue pas tant des autres réalisateurs que de leur rapport à la condition des actrices dans le film.

Dans un entretien en 1978, il dénonce explicitement des habitudes scénaristiques hollywoodiennes sexistes. Il propose une analyse de l'évolution du jeu américain durant les quarante années de sa carrière à l'aune de la pauvreté croissante des rôles féminins :

La qualité du jeu est devenue préoccupante. Je crois que les personnages de femmes ont été conçus soit comme des secrétaires, soit comme des prostituées, et parce que leurs rôles sont très limités les actrices ne peuvent pas faire montre d'une large palette de jeu⁹⁷.

Cette conscience explique sûrement que Cukor oriente, le plus souvent possible, ses films vers les personnages féminins. Stewart Granger, qui a répété

⁹⁴ Rui Nogueira, François Truchaud, "Cukor's junction", *Cahiers du cinéma*, n° 197, *op. cit.* p. 15.

⁹⁵ Jean Domarchi et Éric Rohmer, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 4.

⁹⁶ « Garland avait une forme pour laquelle il était difficile de concevoir des costumes. "Elle était lourde, elle n'avait pas de taille, et ses hanches commençaient sous sa poitrine", se rappelle Walter Plunkett, qui avait dessiné pour elle ses costumes à MGM », Ronald Haver, *A Star Is Born: The Making of the 1954 Movie and Its 1983 Restoration*, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁷ *Ibid.*

avec George Cukor le rôle de Norman Maine au moment où le studio espérait encore avoir Cary Grant⁹⁸, évoque très clairement les choix de Cukor qui apparaissent dès la préparation du film en 1954 avec les acteurs et notamment Judy Garland : « Tout le film était fait pour elle [...]. Maine était subordonné à Esther. Dans la version originale Fredric March⁹⁹ était le personnage important, mais la version de Cukor était de façon évidente un film sur le personnage féminin¹⁰⁰. » Katharine Hepburn s'est appuyée sur cette même idée pour expliquer à Cukor pourquoi George Stevens était plus indiqué que lui pour tourner *La Femme de l'année/Woman of the Year* (Georges Stevens, 1942), « un tel scénario nécessitait un réalisateur très macho, parce que l'histoire devait être racontée du point de vue de l'homme et non de celui de la femme¹⁰¹ ». Ainsi, le scénario chez Cukor est un incontournable outil idéologique.



Bibliographie

1. Textes de George Cukor

« The Director », dans Stephen WATTS (dir.), *Behind the Screen: How Films are Made*, Londres, Barker, 1938.

Préface, dans William A. EWING, *The Photographic Art of Hoyningen-Huene*, Thames & Hudson, 1998.

⁹⁸ Pour le personnage de Norman Maine, Cary Grant a été envisagé dès le début par la production, Judy Garland et Cukor. « Un après-midi, assis près de la piscine, Cukor vit Grant lire son rôle. Il avait les larmes aux yeux ; c'était la meilleure interprétation qu'il avait jamais vu donner par Grant. » Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, *op. cit.*, p. 222.

⁹⁹ Norman Maine est interprété par Fredric March dans la version *Une étoile est née* de William Wellman en 1937 face à Janet Gaynor dans le rôle d'Esther Victoria Blodgett.

¹⁰⁰ Cité dans Emanuel Levy, *George Cukor, Master of Elegance*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰¹ Katharine Hepburn, *Moi – Histoires de ma vie*, *op. cit.*, p. 156.

2. Sur George Cukor

Monographies

BERNADONI James, *George Cukor: A Critical Study and Filmography*, Jefferson, McFarland, 1985.

CAREY Gary, *Cukor and Co.: The Films of George Cukor and His Collaborators*, New York, The Museum of Modern Art, 1971.

CLARENS Carlos, *George Cukor*, Londres, Secker & Warburg, 1976.

COMUZIO Ermanno, *George Cukor*, Florence, La nuova Italia, "Il Castoro cinema", 1977.

DOMARCHI Jean, *George Cukor*, Paris, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1965, 170 p.

ESTRIN Allen, *Frank Capra, George Cukor, Clarence Brown*, New York / Londres, Barnes / Tantivy, « The Hollywood Professional », 1980.

GANZO Fernando (dir.), *George Cukor On/Off*, Paris, Capricci, 2014.

LAMBERT Gavin, *On Cukor*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1972, 208 p. ; Rizzoli New York, International Publications, 2000.

LE CAÏNEC Yola, *La Subversion du féminin à l'écran : George Cukor fait son cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître en 2021.

LEVY Emanuel, *George Cukor, Master of Elegance : Hollywood's Legendary Director and His Stars*, New York, Morrow, 1994.

MCGILLIGAN Patrick, *George Cukor: A Double Life. A Biography of the Gentleman Director*, New York, St. Martin's Griffin, 1997.

PHILLIPS Gene D., *George Cukor*, Boston, Twayne, 1982.

Entretiens

DOMARCHI Jean, « George Cukor aime diriger les femmes (entretien) », *Arts*, 12 octobre 1960.

LONG Robert Emmet (dir.), *George Cukor: Interviews*, Jackson, Mississippi, Londres, University Press of Mississippi, 2011.

- MADSEN Axel, « Cukor et les Indes galantes », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 13-14.
- NOGUEIRA Rui, TRUCHAUD François, “Cukor’s Junction”, *Cahiers du cinéma*, n° 197, Noël 1967 – janvier 1968, p. 13-15.
- TESSON Charles, « Rencontre avec George Cukor : I’m a director’ », *Cahiers du cinéma*, n° 334-335, avril 1982, p. 15-16.

Articles

- BOURGET Jean-Loup, « Apologie du *director* : sur George Cukor », *Positif*, n° 275, janvier 1984, p. 19-25.
- CLARENS Carlos, “The Cukor’s Touch”, *Film Comment*, vol. 19, n° 2, mars-avril 1983, p. 58-60.
- COMOLLI Jean-Louis, « George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 150-151, décembre 1963-janvier 1964, p. 120-121.
- DOMARCHI Jean, « Petit panégyrique d’un grand directeur », *Cahiers du cinéma*, n° 113, novembre 1960, p. 16-21.
- DURAND Jacques, “What price Cukor?”, *Écran*, n° 51, octobre 1976, p. 22-24.
- JARROWAY David, “Cukor and Collaboration: Subjective Displacement in America’s Postwar Years”, *ESC 33-3* (September 2007), p. 31-65.
- KANIN Garson, “George Cukor’s Loving Marriage to the Movies”, *New York Times*, 30 janvier 1983.
- KROHN Bill, « La fin d’un primitif », *Cahiers du cinéma*, n° 346, avril 1983, p. 39-41.
- LANGLOIS Gérard, « George Cukor, le dernier des grands hollywoodiens », *Combat*, 16 novembre 1966.
- LIPPE Richard, “Autorship and Cukor: a Reappraisal”, *Cineaction*, n° 21 / 22, Toronto, été-automne 1990, p. 32.
- HOUSTON Penelope, “Cukor and the Kanins”, *Sight and Sound*, vol. 24, n° 4, printemps 1955, p. 186-191 et p. 220.
- JOMY Alain, « Connaissance de George Cukor », *Cinéma*, n° 77, juin 1963, p. 96-117.

- OSTRIA Vincent, «A director is dead», *Cahiers du cinéma*, n° 346, avril 1983, p. 41-43.
- ROHMER Éric et DOMARCHI Jean, « Entretien avec George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 115, janvier 1961, p. 1-10.
- ROUDOT Jeanne, « George Cukor, metteur en scène », biographie publicitaire MGM, 1936, 4 p.
- VIVIANI Christian, « Katharine Hepburn et George Cukor », *Positif*, n° 425-426, juillet-août 1996, p. 156-159.

Dossiers, revues

- « *American Report* : réponses de George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 150-151, décembre 1963 – janvier 1964, p. 35-37.
- « Cukorama 1 », *Écran*, n° 51, octobre 1976, p. 31-35.
- « Cukorama 2 (1940-1976) », *Écran*, n° 52, novembre 1976, p. 33-43.
- « George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 54, Noël 1955, p. 49.
- « Les six époques de George Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 615, septembre 2006, p. 83-92.
- « Rétrospective Cukor », *Cahiers du cinéma*, n° 153, février 1964, p. 56-59.
- « George Cukor : l'art de faire briller l'acteur », *Positif*, n° 695, janvier 2019.

3. *La Diablesse en collant rose* : critiques et études

- ALLOMBERT Guy, « *La Diablesse en collant rose* », *Image et Son / La Revue du cinéma*, N° saison 61, décembre 1961, p. 88.
- COURSODON Jean-Pierre, « *La Diablesse en collant rose* », *Cinéma*, n° 51, novembre 1960, p. 123.
- DOMARCHI Jean, « Cukor : diablerie et génie », *Arts*, 28 septembre 1960.
- DOMARCHI Jean, « L'Ouest revisité », *Cahiers du cinéma*, n° 113, novembre 1960, p. 52-54.

- DYER Peter John, "Heller in Pink Tights", *Sight and Sound*, n° 2, vol. 29, été 1960, p. 147.
- FIESCHI Jacques, « *La Diablesse en collant rose* », *Cinématographe*, n° 88, avril 1983, p. 76.
- MAGNY Joël, « *La Diablesse en collant rose* », *Cinéma*, n° 280, avril 1982, p. 106-107.
- MAZOYER Jean, « *La Diablesse en collant rose* », *Image et Son / La Revue du cinéma*, n° 233, novembre 1969, p. 55.
- TÖRÖK Jean-Paul, « *La Diablesse en collant rose* », *Positif*, n° 51, janvier 1961, p. 51.
- « *La Diablesse en collant rose*, fiche filmographique », *Image et Son / La Revue du cinéma*, n° 233, novembre 1982, p. 16.

4. Hollywood / Études de Genre

- PRONO Luca, "George Cukor", *Encyclopedia of Gay and Lesbian Popular Culture*, Westport / Londres, Greenwood, 2007, p. 74-78.
- HASKELL Molly, *Adulée ou avilie : la femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda*, trad. Béatrice Vernet, Paris, Seghers, 1977.
- DYER Richard, MCDONALD Paul, *Le star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, trad. Noël Burch et Sylvestre Meininger, Paris L'Harmattan, « Champs visuels étrangers », , 2004.
- LAUGIER Sandra, « Présentation : L'image de la femme dans le cinéma américain contemporain », *Cités*, n° 9, 2002, p. 127-170.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel*, Milan/Paris, Éditions Mimésis, 2017.
- RUSSO Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, édition révisée, New York, Harper, 1987.
- VIVIANI Christian, « Le paradis et les étrangers : Hollywood et les scénaristes », *Positif*, n° 367, septembre 1991, p. 67-71.