Les genres de la séduction chez Howard Hawks

Jean-Louis Libois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1753>

DOI : 10.4000/doublejeu.1753

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 117-126

ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Louis Libois, « Les genres de la séduction chez Howard Hawks », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1753> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1753>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LES GENRES DE LA SÉDUCTION CHEZ HOWARD HAWKS

Cinéaste hollywoodien par excellence, Howard Hawks, au fil des propositions et au gré de ses propres désirs rencontre tous les genres, sans exception : des films de guerre ou des westerns, en passant par les comédies – y compris musicales – sans oublier le film noir, le film d’aventure ainsi que le péplum de série A. Cette traversée des genres, il l’effectue sans grand psychodrame et avec une évidence qui a séduit les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* d’alors et qui, plus généralement, s’est imposée au point que son biographe Todd McCarthy peut écrire qu’il représente « le parfait exemple de la politique des auteurs en action » tant il a su « plier toutes ces forces exceptionnelles » (que sont les producteurs, écrivains, scénaristes et acteurs) à sa volonté propre pour leur faire exprimer la quintessence de sa propre vision du monde »¹.

Les univers déployés dans les genres visités par Hawks (l’armée, l’aviation civile, les bas-fonds urbains, la conquête de l’Ouest...) sont à forte coloration masculine et justifient pleinement les commentaires qui évoquent les hommes entre eux, l’amitié virile... Exclusivement tournés vers l’action, ils sont peu enclin, en effet, au sentimentalisme. De cette immaturité affective et sexuelle, d’ailleurs, témoignent quelques grandes comédies du cinéaste. Ainsi, celles incarnées par Gary Grant à trois reprises dans *L’Impossible Monsieur Bébé* (1938), *Allez coucher ailleurs* (1949) et *Chérie*,

1. T. McCarthy, *Hawks*, J.-P. Coursodon (trad.), Paris – Arles, Institut Lumière – Actes Sud, 1999, p. 471.

je me sens rajeunir (1952) dont il ressort que parfois les femmes « portent la culotte » et les hommes des robes !

Plus précisément, le récit hawksien consiste en la recherche d'un équilibre entre les deux sexes, d'une égalité basée sur la différence et c'est aux femmes qu'il revient d'assaillir la forteresse masculine en usant de ces trésors de séduction qui font la richesse et la complexité de ces films.

« Se dégeler au contact d'une femme qui a l'expérience du monde [est un] thème qui n'a jamais varié dans son œuvre »². Tel peut également s'énoncer le programme fixé par les femmes au héros hawksien dans le film d'aventure *Seuls les anges ont des ailes* (1939), le film noir *Le Grand Sommeil* (1946), le western *Rio Bravo* (1959) ou bien encore dans la comédie musicale *Les Hommes préfèrent les Blondes* (1953).

L'HOMME BLESSÉ (*SEULS LES ANGES ONT DES AILES*)

C'est à l'arrivée de la jeune Nancy Raye Gross (« Slim »), en août 1939, dans sa vie de cinéaste qu'il doit, selon Todd McCarthy, sa période la plus créatrice ainsi qu'une nouvelle manière de traiter les rapports entre les hommes et les femmes³. Durant ces huit années de vie commune, Hawks, réalisera *Seuls les anges ont des ailes* (1939), *Le Port de l'Angoisse* (1944) ainsi que *Le Grand Sommeil* (1946) : « Dans la plupart de ces films, on a aussi l'impression [écrit son biographe] que ces hommes et ces femmes sont faits l'un pour l'autre, faits pour être ensemble »⁴. Plus généralement, *Seuls les anges ont des ailes* est considéré comme « la matrice de presque tous les drames à venir »⁵.

Au départ, il y a certes le monde des hommes ignorant tout de celui des femmes ou plus précisément feignant de l'ignorer, car ce sont souvent des récits de « la deuxième fois » qui sont mis en scène, à l'instar de celui vécu par le héros Jeff (Cary Grant). Réfugié dans une « colonie » d'aviateurs que certains critiques n'ont pas hésité à qualifier de « port d'opérette », le héros subit ce retour du refoulé en la personne de la jeune Bonnie (Jean Arthur) tout droit venue de la mer. Elle n'a que l'embarras du choix parmi ces grands enfants qui jouent à être des hommes et que la première femme laisse désarmés. Première rencontre, première victime... Ayant rendez-vous avec elle pour dîner au retour de sa mission, un jeune pilote prend des ris-

2. T. McCarthy, *Hawks*, p. 429.

3. *Ibid.*, p. 384.

4. *Ibid.*

5. O. Eyquem, « Howard Hawks, ingénieur », *Positif*, n° 195-196, juillet-août 1977, p. 7.

ques et meurt. Le verdict tombe dans la bouche de Jeff qui lui intime l'ordre de quitter les lieux : « Vous avez déjà fait assez de mal. » La réplique est non moins cinglante dans celle de Bonnie : « Comment était-elle?... La femme ? », « Elle vous ressemblait » répond quelque peu désespéré son interlocuteur.

Entre fixation infantile à un univers asexué et comportement névrotique, le protagoniste masculin louvoie. Faire revivre à ses héros des situations antérieurement vécues semble être dès lors l'enjeu essentiel du récit : « Encore une chose que je ne ferai jamais, me brûler deux fois au même endroit » affirme Jeff avant, quelques séquences plus tard, de saisir à pleines mains pour la seconde fois la cafetière posée sur le feu. « Je croyais que ça ne vous arrivait pas [...]. De vous brûler une deuxième fois » conclut sarcastique Bonnie. Le récit qui s'ensuit semble soumis au principe de « l'éternel retour » : celui d'un pilote accusé de non assistance à personne en danger qui revit la même aventure, l'irruption de sa femme (Rita Hayworth) qui est aussi la première femme de Jeff : tous ses personnages ont une dette avec le passé. Ce passé exorcisé par tous ces protagonistes, plus rien ne s'oppose à ce que le héros Jeff convole aux côtés de celle qui, sans céder au découragement, s'est intégrée au monde masculin des pilotes, en acceptant les rituels virils.

Auparavant, il devra néanmoins sacrifier à ce qu'Olivier Eyquem nomme judicieusement le « rituel dévirilisateur » qui ramène les héros hawksiens dans la cour des femmes, en amoindrissant « leur résistance bornée, les préparant à accueillir sans réticence la femme comme égale et accomplir ainsi la dernière étape de réconciliation avec eux-mêmes »⁶. Ici, une balle partie incidemment du revolver dont s'est emparé Bonnie pour finir dans l'épaule de Jeff parachève pourtant le processus de séduction ayant consisté pour Bonnie à faire parcourir le chemin à l'envers à l'homme jusqu'à la « scène primitive » de la « première fois ». Au total, conclut Robin Wood, « À la fin de *Seuls les anges ont des ailes*, presque tous les personnages ont connu un processus d'amélioration »⁷. « À cause, à cause d'une femme » (Paul Verlaine).

LA FEMME EST L'AVENIR DU GENRE (*LE GRAND SOMMEIL*)

La femme est l'avenir du genre, c'est ainsi qu'on peut comprendre le plan d'ouverture, très largement commenté, du film *Le Grand Sommeil* puisque

6. O. Eyquem, « Howard Hawks, ingénieur », p. 10.

7. R. Wood, « Howard Hawks », *Revue du cinéma, Image et son*, n° 227, avril 1969, p. 14.

c'est à elle qu'on doit en effet de déterminer par avance le véritable destin du détective. Philipp Marlow en quête d'auteurs d'enlèvements et chantages en tous genres. Ce plan du couple en flashforward, dans l'intimité d'une cigarette fumée en se faisant face, indique la voie à suivre du récit. Ici, pas de destinée funeste qui rattrape le héros à la manière d'un *Citizen Kane* et pas davantage de prédestination tragique à la manière des films noirs (et à ce titre, on peut comprendre que Roger Tailleur⁸ ait pu qualifier *Le Grand Sommeil* de « gris ») mais, au contraire, la promesse d'un avenir radieux.

Que la femme (forcément fatale) d'un film noir soit l'avenir de l'homme surprend et pourtant c'est bien sous forme d'apothéose sentimentale que se conclura ce récit fait de « bruit et de fureur ». Il faut pourtant se rendre à l'évidence, plus le récit progresse, plus le héros mûrit ; arrivé à son terme « l'aventurier solitaire fait place à l'amant heureux » selon les termes de Roger Tailleur qui préfère le héros houstonien du *Faucon maltais* car Marlow lui semble être « un Spade beaucoup trop comédie américaine ».

Tout avait pourtant commencé par un contrat à la manière du film noir dûment établi entre le détective Philipp Marlow (Humphrey Bogart) et le père de l'héroïne ; scène enchâssée dans la double apparition de deux femmes fatales, l'une en modèle réduit de type Lolita (nymphomane, mais suçant encore son pouce), et l'autre, grandeur nature, incarnée par Lauren Bacall. De leur hauteur respective, elles jaugent, à tour de rôle, cet étranger masculin, âgé de 47 ans à la ville et un peu moins à l'écran. « Vous n'êtes pas grand » indique la plus jeune (Carmen) avant de poursuivre : « Vous êtes beau garçon. Vous êtes mignon », tandis que la seconde (Vivian), décrite par son père comme intelligente et impitoyable, après un tour d'horizon quasi maternel conclut : « Et bien, vous êtes dans un bel état ».

Rajeuni à son corps défendant, c'est tout ragaillard que, sortant de son rôle du détective professionnel, Philipp Marlow se livre à des plaisanteries de potache, aussi bien avec la bibliothécaire, fausse jeune fille à laquelle il avoue qu'outre les livres, il « collectionne les blondes et les bouteilles » qu'auprès de la pseudo-librairie à laquelle il demande en imitant un étudiant boutonneux « un Ben Hur de 1860 » ! Sans oublier la très belle librairie d'en face (Dorothy Malone) qui sous ses yeux se transforme en vamp. Autant dire avec Alain Garsault qu'« il ne laisse personne indifférent, aucun personnage féminin : Vivian, Carmen, la bibliothécaire, la librairie [...], la femme chauffeur de taxi [...], la serveuse au bar qui lui donne du feu et enfin les deux hôtesses au club de Mars »⁹.

8. R. Tailleur, « De solitude et de nuit », *Humphrey Bogart*, B. Eisenschitz (éd.), Paris, Le Terrain Vague, 1967, p. 134.

9. A. Garsault, « Le Grand Sommeil, découvert et revisité », *Positif*, n° 446, avril 1998, p. 76.

La liste est longue des femmes à conquérir (plus longue encore que celle des meurtres à éclaircir) au point qu'on peut avancer qu'ici le groupe dont l'héroïne Vivian doit s'extraire, en redoublant de séduction, est essentiellement féminin.

La première confrontation au domicile paternel lui a montré la voie à suivre : la domination. Aux remarques peu amènes sur son état physique, elle ajoute une dose de mépris lorsque dans son bureau à sa première remarque « Je commençais à croire que vous deviez travailler au lit comme Marcel Proust », elle ajoute : « un écrivain français, vous ne pouvez pas connaître ». Lorsqu'il fanfaronne, peu après s'être amusé de la police par voie téléphonique, elle lui décoche ce trait « Vous aimez bien jouer n'est-ce-pas ? », la maîtresse d'école ne serait pas loin qui moque gentiment un élève farceur si une touche érotique ne modifiait légèrement la scène quand il lui conseille vivement de se gratter une bonne fois pour toutes le genou qu'elle dévoile et qui la démange.

Ainsi, la femme hawksienne doit-elle, ici, faire de l'homme son égal et non l'inverse. Elle est à ce titre toujours en avance sur son alter ego masculin, tant au niveau de l'intrigue policière qu'au plan sentimental. Et son adresse : « Vous n'avez pas l'air de courir en tête » – lorsqu'elle le délivre des cordes qui l'emprisonnent – rappelle qu'auparavant, à la question de savoir en effet si elle tenait la distance, elle rétorquait au détective « Tout dépend qui est en selle »¹⁰.

Si le héros connaît le classique processus de « dévirilisation » que les scénari hawksiens impose à ses protagonistes masculins, et dont son état de prisonnier à la merci de Vivian témoigne, il lui reste encore à grandir. L'occasion lui est fournie, lorsqu'en guise de bouquet final, il met seul en scène un subtil traquenard destiné à confondre ses ennemis sous le regard admiratif de celle qui contemple les progrès accomplis par son élève. La conclusion dès lors est moins policière que sentimentale. Ainsi, lorsqu'à la question posée – non sans quelque suffisance – par Marlow « Tu as un problème », elle répond docile « Rien que tu ne puisses résoudre », l'avenir conjugal selon Roger Tailleur¹¹ est tout tracé.

À l'inverse du scénario de *Chérie je me sens rajeunir* (1952) dans lequel Robin Wood voyait « le portrait d'une régression vers le primitivisme »¹² et rompant avec le microcosme originel de *Seuls les anges ont des ailes* qualifié

10. Séquence rajoutée après coup, à la demande de la Warner afin de remettre au premier plan l'insolence de Lauren Bacall et qui aboutit à ce que pour cette version remaniée du film « L'intrigue est en partie sacrifiée au profit de tout ce qui renforce l'histoire d'amour entre Marlow et Vivian. C'est-à-dire dans le prolongement du *Port de l'Angoisse* », *ibid.*

11. R. Tailleur, *De solitude et de nuit*, p. 135.

12. Cité par T. McCarthy, *Hawks*, p. 637.

par Todd McCarthy de « domaine d'adolescent »¹³, *Le Grand Sommeil* se conclut par le passage du héros à l'âge adulte : « Désormais l'aventurier solitaire fait place à l'amant heureux » aux côtés d'une Lauren Bacall « la compagne indéfectible, l'épouse de la fiction et de la vie »¹⁴.

LES FLEURS DU MÂLE OU LE TAUREAU PAR LA QUEUE (*Rio Bravo*)

Ce titre *Le Taureau par la queue* initialement prévu pour *Rio Bravo* et refusé – à juste titre – par l'interprète Angie Dickinson, à défaut d'être très poétique, avait le mérite de désigner l'enjeu scénaristique de ce western singulier : la prise de pouvoir de la femme sur l'homme. Le film s'ouvre magistralement sur une histoire d'hommes (et non de surhomme, comme la présence de l'acteur John Wayne pourrait le laisser supposer) où l'un tombe quand l'autre se redresse qui à son tour tombe... tandis que la séquence suivante amène – bien involontairement – le shérif Chance (J. Wayne) à parcourir, l'œil aux aguets, la rue principale pour déposer un colis aux pieds de deux représentantes de la gent féminine renfermant une large culotte de dentelles rouge. « C'est une chose utile mais pas pour vous » lui lance l'héroïne Feathers (Angie Dickinson), le surprenant culotte à la main avant d'ajouter lorsqu'il tourne les talons : « Shérif, vous oubliez vos culottes ». Un shérif mis à terre par un alcoolique sous les yeux des clients d'un saloon puis, peu après, surpris travesti – à l'image du Cary Grant de *Allez coucher ailleurs* – sous le regard amusé d'une belle jeune femme ; voilà qui écorne l'image du héros invincible et viril. C'est pourtant dans cet état de perte de crédibilité (et de virilité) qu'il va devoir affronter une bande de tueurs à gages ainsi que les assauts de séduction répétés de la part d'une femme. Aux arguments musclés des premiers succèdent ceux de la rhétorique amoureuse. Autant la mise en scène des actions proprement dites est essentiellement visuelle (ainsi la première séquence), autant celle de la relation amoureuse fait une large place au dialogue dont la subtilité étonne – et pas seulement le spectateur. Alfred de Musset au secours du western par l'entremise des scénaristes du *Grand Sommeil*, Jules Furthman et Leigh Brackett témoigne de l'importance attachée par le cinéaste à la confection du scénario amoureux qu'il réécrit sans cesse jusqu'au dernier moment.

13. T. McCarthy, *Hawks*, p. 366.

14. R. Tailleux, *De solitude et de nuit*, p. 134.

Lorsque citant la définition du dandy de Baudelaire selon laquelle « la beauté [...] consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému », Stanley Cavell y voit le type fondateur du héros de western ou de l'entité Bogart, on ne peut s'empêcher d'ajouter avec Arnaud Macé que « si ce prototype triomphe du méchant ou de l'homme ordinaire, il n'en va pas toujours de même avec la femme »¹⁵. Le héros hawksien est tout entier dans cette triple définition. « Je sais vous n'avez besoin de personne » répète tel un leitmotiv l'héroïne dans son dépit amoureux à celui, qui au fil des événements, ne cesse d'étaler son incomplétude. Il ne devra en effet sa survie qu'à la conjonction des aides apportées par un alcoolique, un vieillard handicapé, un jeune homme inexpérimenté et... une femme amoureuse. C'est par un pot de fleurs habilement lancé, à bon escient, par les soins de Feathers qu'advient sa libération des mains des hors la loi. Néanmoins, après ce second acte de « dévirilisation » du héros, le chemin reste long jusqu'à l'aveu amoureux. Hawks éprouvant quelques difficultés à faire basculer son interprète¹⁶ de l'homme d'action à l'homme amoureux décide de placer Angie Dickinson au centre de la mise en scène et de rehausser le niveau d'insolence de ses dialogues tout en reléguant John Wayne en hors champ et en lui attribuant quelques rares contrechamps et des bribes de dialogues. Périphrases, antiphrases et autres non-dits, en revanche, fusent et tissent une toile d'araignée dans laquelle le héros se prend de plus en plus les pieds. Ainsi, lorsqu'il la menace d'arrestation, si elle reprend son ancien métier de chanteuse « légère », elle ne peut que s'exclamer : « J'ai cru que vous ne le diriez jamais » et répondre à son interlocuteur masculin qui demande : « Quoi ? », « Que vous m'aimiez. » Et s'il objecte : « J'ai dit que je vous arrêteraï ». Elle peut répondre heureuse et soulagée : « C'est la même chose ».

Tour à tour maternelle devant les émois amoureux du sexe masculin, amoureuse à la recherche d'un homme de confiance (par opposition à son ancien partenaire, joueur professionnel), initiatrice du désir avec le physique de son ancien emploi, Feathers déploie toutes ses facettes féminines en vue de la conquête de cet homme mal dégrossi. La conclusion de Robin Wood s'impose lorsqu'il évoque le dénouement du double scénario amoureux et justicier de *Rio Bravo* :

La scène finale entre eux où Chance lui avoue son amour en lui interdisant de descendre dans le saloon..., loin d'apparaître comme descendante

15. A. Macé, « Stanley Cavell, devenir américain », *Cahiers du Cinéma*, n° 614, juillet-août 2006, p. 84.

16. T. McCarthy, *Hawks*, p. 708-709.

après celle de la mitraillade et du dynamitage avec Burdett et ses hommes, est la vraie cime du film¹⁷.

DIAMONDS ARE THE GIRLS BEST FRIENDS (*LES HOMMES PRÉFÈRENT LES BLONDES*)

Pour tardif qu'il soit, *Les Hommes préfèrent les Blondes* (1953) ne constitue pas pour autant une révélation ultime de la vraie nature des relations hommes-femmes vues par le prisme du cynisme d'un cinéaste qui aurait tenté de faire croire jusqu'alors que la femme était l'avenir de l'homme.

Ce film précède de six ans *Rio Bravo* et fait pour le moins figure d'exception. Si, en effet, Hawks a réalisé des comédies pures et qu'un fond de comédie irrigue l'ensemble de sa filmographie, en revanche, *Les Hommes préfèrent les blondes* constitue sa seule comédie musicale. Du scénario de la comédie musicale (provenant d'une adaptation théâtrale d'un roman d'Anita Loos), Hawks reconnaîtra avec son collaborateur, Charles Lederer, l'inexistence d'une histoire digne de ce nom. De surcroît, près de la moitié du film est composée de moments musicaux dont la réalisation est confiée au chorégraphe Jack Cole. Cette « glorification de l'immoralité » que déplore la commission de censure, avec des figures féminines outrées et leurs alter ego masculins caricaturaux, assène quelques vérités sur le commerce des hommes et des femmes. Qualifiée de « vraie chercheuse de diamants » par un protagoniste, Lorelei (Marylin Monroe), dispense tout son savoir en la matière. Ainsi peut-elle dire à son futur mari à propos de son amie (Jane Russell) qu'« elle a toujours le béguin pour les hommes qui ne sont que beaux. Il est aussi facile pourtant de s'amouracher d'un homme riche. Elle dit que quand un homme est beau, elle oublie l'essentiel » ; avant de conclure : « Elle a besoin d'une amie comme moi pour l'éduquer. » De la même manière, elle admet qu'elle aime vraiment son futur mari parce que

c'est le seul milliardaire du monde qui soit accommodant. Il n'a jamais le dernier mot. Il m'obéit en tout et il a l'argent nécessaire.

Le sexe et l'argent tiennent lieu de monnaie d'échange et l'exercice de la séduction n'est là que pour favoriser le commerce. « L'abattage des deux femmes interprétées par Marilyn Monroe et Jane Russel suffit à convaincre les insignifiants propriétaires de diamants ainsi que le détective falot.

17. R. Wood, « Howard Hawks », p. 34.

Cynisme ou gestus social brechtien ? Les pauvres (femmes du moins) tiennent leur revanche sur les classes possédantes. « Être riche pour un homme, c'est être jolie pour une femme » expose en toute franchise la blonde Lorelei à son futur beau-père, en s'avançant toute poitrine dehors vers lui pour finir de le convaincre ! À défaut d'abolir les classes, la séduction féminine parvient à les réconcilier. Il y a en effet du Marx et du Engels (celui de *L'Origine de la famille, de la vie privée et de l'État*)¹⁸ dans cette séquence finale du mariage dans une église – aux faux airs de casino – où les deux jeunes femmes revêtues de robes blanches se dirigent vers leurs époux au son de la « marche nuptiale » qui, peu à peu, se transforme sous leurs pas en *Diamonds Are The Girls' Best Friends*.

JEAN-LOUIS LIBOIS

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

18. Plus sérieusement on pourra se reporter à la dialectique très en cours dans la revue *Tel Quel* à la fin des années soixante dans laquelle le texte « Numismatiques » de J.-J. Goux (n° 35, Automne 68, p. 88) examine le quatuor constitué par « l'Or, le Père, le Phallus et la Langue » à partir du postulat de K. Marx : « Il en est de l'homme comme de la marchandise ».