

## Joe, Kate et Spencer, 1949 : quelques acteurs deviennent amateurs

Yola Le Caïñec

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2414>

DOI : [10.4000/doublejeu.2414](https://doi.org/10.4000/doublejeu.2414)

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 109-119

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Yola Le Caïñec, « Joe, Kate et Spencer, 1949 : quelques acteurs deviennent amateurs », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2414> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2414>

---



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

# JOE, KATE ET SPENCER, 1949 : QUELQUES ACTEURS DEVIENNENT AMATEURS

Le geste amateur, tel qu'il peut être identifié dans le domaine des études actorales, est un geste qui ne relève pas du reproductible. Il s'oppose en ceci à une certaine économie du cinéma qui attend de l'acteur qu'il puisse accomplir exactement le même geste, la même expression, non pas tant pour les différentes prises qui seront réalisées pour une même scène, que pour les raccords entre les différentes valeurs de plans qui devront permettre au moment du montage de recréer un mouvement dans la continuité. La division minutieuse du travail imposée par le fonctionnement des studios hollywoodiens nécessite une maîtrise extrême à tous les niveaux de la fabrication du film, l'acteur ne pouvant y échapper. Si le hasard survient, il doit être immédiatement assimilable par le plan de travail, sinon il est effacé. En ce sens, il y aurait une incompatibilité entre le jeu amateur et l'hyperstructure des studios. Pour accéder à leurs écrans, il faut d'emblée posséder un don, ce « petit quelque chose en plus », pour paraphraser l'acteur Norman Maine (James Mason) au sujet de l'aspirante actrice Esther Blodgett (Judy Garland) dans *Une étoile est née* (*A Star Is Born*, George Cukor, 1954), qui permet d'impressionner la pellicule, notamment dans l'ultime épreuve du gros plan. En d'autres termes, il faut avoir été avant tout identifié comme *professionnalisable*. À défaut de cette qualité, on reste invisible.

L'acteur amateur hollywoodien est alors une figure ou plutôt une forme que pourra prendre l'acteur professionnel selon les besoins de la fiction. Au-delà de situations d'improvisation où le jeu se redéfinit visiblement à l'aune d'imprévus comme lors de la présence d'animaux sur le plateau, c'est l'insertion de films explicitement désignés comme amateurs qui manifesterait le plus clairement la distinction à Hollywood de ce que sont respectivement le jeu amateur et le jeu professionnel. L'esthétique

de la mise en abyme accentue le rapport dialectique des deux formes : la relation entre le film-cadre et le film amateur inséré est comme nourrie de l'interaction entre les deux modalités actorales.

La forme amateur et la forme professionnelle, s'opposant et se complétant tout à la fois, exerceraient finalement l'une sur l'autre un « jugement mutuel »<sup>1</sup> selon les termes qu'emploie Stanley Cavell au sujet du rapport qu'entretient le film *Madame porte la culotte* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949) avec son film amateur inséré *The Mortgage the Merrier*<sup>2</sup>. Le paradoxe de ces films conçus pour être perçus comme amateurs est directement lié à la théorie, c'est-à-dire pour Cavell à « la question de l'existence de la caméra en tant que telle »<sup>3</sup>. Les significations y sont donc logiquement intensifiées, et donc nécessairement le travail de l'acteur. S'affichant dans leur autonomie narrative, leur complétude artistique au niveau de la direction actorale ou de la mise en scène, et faisant advenir leur propre « événement cinématographique »<sup>4</sup> (selon une formulation cavellienne) par le moment de leur projection, ces films *volontairement* amateurs émergent de la grande machine hollywoodienne selon le cadre des conventions classiques, à savoir qu'ils ne doivent pas créer d'effet de rupture diégétique ou esthétique. S'ils sont conçus spécifiquement comme devant être – ou paraître – amateurs, leur visibilité doit rester imperceptible, à la manière de certains trucages, finalement, selon la terminologie metzienne<sup>5</sup>.

*Monsieur Joe* (*Mighty Joe Young*) d'Ernest B. Schoedsack en 1949 figure très exactement cette combinaison féconde entre le *truc* et la forme amateur. Cette convergence peut être notée plus précisément au dénouement, lors de la projection d'un film de famille dans le bureau de Max O'Hara (Robert Armstrong), un chasseur de spectacles à sensation. Ce film lui a été envoyé d'Afrique par Jill Young (Terry Moore) qu'il avait convaincue au début du film, alors qu'il était en safari à la recherche d'animaux pour créer un spectacle, de se produire à Hollywood avec son gorille géant apprivoisé, « Joe ». Joe s'étant révélé incontrôlable dans certaines situations et inassimilable par le système, Jill avait décidé de le ramener dans leur pays. C'est de là qu'elle envoie au producteur, qui avait accepté de les laisser repartir, un petit film épistolaire (fig. 1).

- 
1. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie de remariage*, Paris, L'Étoile – Cahiers du cinéma (Essais), 1993, p. 58.
  2. Marie-Thérèse Journot, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Paris, Armand Colin (Cinéma/ Arts visuels), 2011. Marie-Thérèse Journot analyse le film comme un film de famille.
  3. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur...*, p. 194.
  4. *Ibid.*, p. 198.
  5. Christian Metz, « Trucage et cinéma », in *Essais sur la signification du cinéma*, Paris, Klincksieck, 1973, t. II, p. 173-192.



Fig. 1 – *Monsieur Joe*, Ernest B. Schoedsack, 1949.  
Source : DVD de *Monsieur Joe*, Éditions Montparnasse, 2006.

S'il est difficile de parler exactement de jeu pour la figurine, animée en *stop motion*, qui représente le singe géant à l'écran, le spectateur accepte l'idée qu'elle joue et donc que le singe géant existe comme acteur par sa présence dans le film amateur, ce qui n'avait pas eu lieu dans le reste du film. La figurine était jusqu'alors la projection des sentiments humains intradiégétiques mais aussi extradiégétiques, les spectateurs s'identifiant immédiatement aux personnages du film confrontés à la réalité hybride, mi-sauvage et mi-humaine, du monstre-animal, notamment la jeune femme Jill Young qui l'a élevé. Dans le petit film épistolaire du dénouement, Joe semble parfaitement domestiqué, non plus seulement par Jill mais par la caméra, et l'opérateur identifié par les destinataires. Joe ne fait plus peur et en même temps lui-même n'a plus peur. Même s'il persiste en lui quelque chose de non contrôlable, cela appartient désormais au champ humain ou, pour le dire plus clairement, infantin. Le geste qu'il fait, probablement répété avec Jill, d'éplucher une banane, s'accompagne en effet d'un autre qui semble plus improvisé et volontaire, à savoir celui d'agiter la main pour dire au revoir. Il prolonge ici le mythe de Pinocchio où la figurine inerte devient humanoïde. La particularité de sa métamorphose, cependant, est qu'elle est spécifiquement cinématographique et est proprement l'accomplissement d'une esthétique volontaire pour faire advenir à l'écran un acteur amateur doté d'une volonté propre. Né de la double technique du *travelling matte* et de la transparence attestée par le cadre végétal circulaire et le point de brûlure surexposé sur le couple de chair, on peut assimiler Joe à un acteur amateur qui s'affiche au premier plan comme forme actorale hybride croisant la mécanicité reproductible du geste et son expression hésitante, voire imperceptible. Cette incarnation inédite finale de Joe comme membre de la famille filmée n'a donc rien de superfétatoire, et par son geste amateur il devient crédible en tout, non seulement comme singe géant mais comme préfiguration des enfants à venir du jeune couple. Cette ultime manifestation de Joe à l'écran traduit son ambivalence comme être autonome ayant accédé à la conscience du jeu. S'il s'approprie à l'écran, c'est qu'il le veut. La croyance ultime



Fig. 2 et 3 – *Madame porte la culotte*, George Cukor, 1949.  
Source : DVD de *Madame porte la culotte*, Warner, 2006.

en l'humanité de Joe accomplit le programme esthétique d'hybridation visuelle pour lequel Willis O'Brien, assisté par Ray Harryhausen, a été oscarisé en 1949. L'effet spécial de la figurine trouve finalement sa forme la plus aboutie dans l'effet amateur du jeu du personnage qu'elle représente.

La même année, cinq mois plus tard, un autre film de famille s'invite dans *Madame porte la culotte*. Ce film amateur suit une identique application scrupuleuse mais plus ironique du *happy ending* que pour *Monsieur Joe*, et, chose étonnante, regroupe pareillement dans un plan, même si de façon inversée, deux êtres humains et un animal : une vache a ainsi été visiblement poussée jusqu'à son apparition dans le cadre où on l'aperçoit en bas à gauche en arrière-plan, derrière Spencer Tracy. Cette fois, c'est une femme, Katharine Hepburn, qui joue à l'animal<sup>6</sup>, conviant l'homme à la rejoindre dans cette libération du corps rendu à la nature de son désir : ils s'enferment ensuite tous deux dans la grange, et un carton « *Censored* » apparaît comiquement à l'écran (fig. 2 et 3).

Katharine Hepburn se rapproche de Joe à plusieurs titres. À noter tout d'abord la convergence prénominale avec le personnage de Joe qu'elle incarne dans l'adaptation *Les Quatre Filles du docteur March* (*Little Women*) réalisée par George Cukor en 1933, convergence d'autant plus signifiante que ce prénom participe de la construction androgynique hepburnienne à l'écran. Joe, l'aînée des sœurs March qui veut s'émanciper dans la remise en question de la distribution traditionnelle des rôles sexuels

6. Signalons l'analogie formelle entre la tête de Katharine Hepburn et la tête d'une jument dans *Mademoiselle Gagne-Tout* en 1952. Cette analogie pourrait faire référence à l'anecdote hollywoodienne que rapporte Jacqueline Nacache selon les témoignages de David Selznick : « Quand elle apparut sur le plateau de la RKO, ce fut la consternation : "Ciel, cette tête de cheval !", s'écria-t-on, et quand on visionna les premières rushes [il s'agit d'un film de George Cukor, *Héritage*] une tristesse à couper au couteau tomba sur le studio. » Jacqueline Nacache, « Comédie américaine : le moment du double », in *L'invention de la figure humaine*, Jacques Aumont (dir.), Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 87.

et veut réorganiser le monde à l'aune de sa propre liberté, appartient à la lignée des personnages rebelles incarnés par l'actrice des années trente et quarante qui racontent l'émergence possible d'une femme nouvelle dans la société.

Cette résurgence de la figure subversive positive de Katharine Hepburn dans sa mise en relation avec le grand singe Joe éclaire étonnamment le contexte de 1949, où, dans *Madame porte la culotte*, le caractère rebelle de son personnage est menacé par un retour de morale incarné par son mari. Le film de famille amateur, intégré dans un cadre classique, participe de cette menace, car outre la nature contractuelle des relations entre les deux époux sur laquelle il fonde sa diégèse, il signifierait la codification et l'appropriation de l'image même de la rébellion portée par Katharine Hepburn depuis deux décennies à Hollywood.

À partir de 1949, écrit David Halberstam, un changement aussi spectaculaire que brutal s'était opéré comme si on avait coupé un interrupteur géant. La nouvelle femme n'existait plus pour elle-même, mais seulement en tant que soutien de son mari, pour l'aider dans sa carrière et prendre soin de ses enfants<sup>7</sup>.

La société américaine confortablement installée dans l'économie prospère de ses classes moyennes retrouve vite le traditionalisme patriarcal qu'elle a dû oublier durant la guerre et l'immédiat après-guerre pour donner une place sociale et professionnelle forte aux femmes dont elle avait alors besoin. La reprise de contrôle des femmes est d'autant plus urgente et nécessaire qu'elles ont goûté à la liberté et à l'autonomie.

Ce deuxième film de famille, présenté comme la partie d'une série plus grande, « *Bonner Epics Present "The Mortgage the Merrier": a Too Real Epic* », crée certes un appel d'air, notamment du fait de sa durée assez longue, mais est projeté dans un intérieur exigü et encore davantage étouffant que les bureaux du producteur philanthrope de *Monsieur Joe*. Le bruit du projecteur, qui fait naître son image sur un petit écran, résonne lugubrement dans le salon d'Adam et Amanda Bonner pour quelques amis qu'ils ont reçus à l'occasion d'un dîner d'humeur mondaine. Toute la mise en scène de Cukor se construit alors dans l'idée que ce petit film amateur, loin de figer les représentations de l'amour libre qu'il propose, peut injecter de la subversion en contaminant l'espace diégétique, l'espace actoral ou encore l'espace filmique du grand film où il s'insère. Au-delà

---

7. David Halberstam, *Les Fifties : la révolution américaine des années cinquante*, Paris, Seuil, 1995, p. 458.

8. On peut traduire le titre du film par : « L'hypothèque et la gaieté ».

de leurs similarités, Cukor s'appuie donc logiquement sur les différences entre les deux films, notamment dans la surenchère de sophistication et de jeu sur les signes qu'on peut trouver de l'un parlant à l'autre muet. Le film d'amateur inséré est ainsi porté vers une recherche d'hypersignifiante non seulement parce qu'il imite ce que serait « le film d'amateur imaginaire »<sup>9</sup>, mais aussi parce qu'il simule une prise de vue directe documentaire non sonore, alors qu'il est « fictif et produit de façon sophistiquée »<sup>10</sup>, selon les termes de Cavell. Cette suprême sophistication<sup>11</sup> accomplit un jeu absolu avec les signes et sert de masque infaillible à une écriture contestataire qui vise les codes et les normes auxquels le film-cadre doit se tenir.

La séquence de la projection de *The Mortgage the Merrier* ressemble en effet à un dispositif. Elle se situe très précisément dans le premier tiers de *Madame porte la culotte* où le couple Bonner s'affiche dans un bonheur dynamique – avant la crise conjugale – confirmé justement par ce petit film qui raconte la fin de l'achat de leur maison de campagne. La bande comporte d'autres saynètes liées à la partie de campagne, du jeu de tennis à la promenade en barque, clairement agencées pour la caméra, ce qui les écarte de l'idée d'authenticité. L'opérateur n'est pas identifié mais sa présence complice transparait au travers de regards caméras qui coïncident également avec une adresse consciente au spectateur, lequel, dans un contre-champ régulièrement montré, réagit largement et amplement en la personne de Kip Lurie (David Wayne), prétendant loufoque et provocateur d'Amanda. Dans le petit salon, il commente chaque scène, soit pour l'admirer, soit, surtout, pour la moquer<sup>12</sup> dès qu'une imperfection (les personnages ont la tête en bas) ou une exagération (du jeu) apparaît.

Dans la pensée même de ses qualités et de ses défauts, ce film de famille montre une maîtrise certaine de la mise en scène, qui renvoie au métier d'avocat que partagent Adam et Amanda. La continuité diégétique est bien préservée à ce niveau. Outre le dispositif clair du film dans le film qui inscrit *Madame porte la culotte* dans une esthétique tant pratiquée par Hollywood, une autre forme de continuité apparaît plus subtilement par une mise en abyme proprement actorale, puisque les effets de miroir concernent avant tout l'image même des deux acteurs qui ont déjà accompli

9. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur...*, p. 197.

10. *Ibid.*

11. Pour Joseph Litvak, la notion de sophistication, sans en être l'équivalent, peut désigner l'homosexualité – Cukor n'a jamais caché son homosexualité à Hollywood – dans le champ culturel et littéraire : Joseph Litvak, *Strange Gourmets: Sophistication, Theory and the Novel*, Durham, Duke University Press, 1997.

12. Marie-Thérèse Journot rapproche alors Ozu et Cukor « pour avoir montré qu'on s'ennuie beaucoup devant les films amateurs des autres » : Marie-Thérèse Journot, *Films amateurs dans le cinéma...*, p. 32.

un chemin de carrière et assis leur succès auprès du public. Le devenir amateur prend ici un sens comique : il est bien la preuve, comme ce fut le cas pour le *truc* dans *Monsieur Joe*, qu'il y a bien *acteur*, mais alors que le spectateur et la spectatrice peuvent en douter pour Joe, ils ne le peuvent pas pour Katharine Hepburn et Spencer Tracy. Ce renversement méta-actoral fonctionne d'autant mieux qu'il s'appuie sur une réalité plurielle nourrie certes des personnages, mais aussi de la biographie des acteurs.

Katharine Hepburn et Spencer Tracy forment un couple de cinéma, constitué à l'écran en 1942 avec *La Femme de l'année* (*Woman of the Year*, George Stevens)<sup>13</sup>, largement identifié comme tel à Hollywood, notamment par deux films de George Cukor écrits par un autre couple, celui des scénaristes Ruth Gordon et Garson Kanin qui se tendent autant de miroirs dans des fictions où l'amour est lié étroitement au travail jusqu'à se confondre avec lui. *Madame porte la culotte* en 1949 et *Mademoiselle Gagne-Tout* (*Pat and Mike*) en 1952 situent leurs personnages dans un milieu professionnel, respectivement le milieu juridique où lui est substitué du procureur, elle avocate, et le milieu sportif où elle est une enseignante de sports devenue championne, lui un entraîneur sentimental un peu véreux. Dans le premier film, l'éloquence dont doivent être dotés communément un acteur et un avocat favorise le glissement actoral. Dans le second, un rapport réaliste au métier que Katharine Hepburn doit incarner est assuré par la qualité sportive propre de l'actrice. Ce n'est pas un hasard alors si l'intrigue s'appuie principalement sur des scènes de golf et de tennis où l'actrice excellait elle-même dans une pratique amateur. Même si une doublure assure une partie de la finale que son personnage, Patricia Pemberton, dispute face à la joueuse professionnelle Gussy Moran, Katharine Hepburn interprète malgré tout une partie des plans. Des plans joués dans la continuité des échanges de balles. Mais aussi des plans surjoués qui appartiennent directement à la réalité psychologique de son personnage : Patricia, surdouée dans tous les sports et notamment le tennis, a un point faible, un talon d'Achille, son fiancé Collier qui, condescendant et voulant trop la rassurer, lui fait perdre toute confiance en elle. Quand Collier arrive dans la salle où se joue le match, logiquement, elle perd ses moyens. Son jeu n'est plus assuré dans ses gestes, mais devient laborieux et impuissant, manifestant par là aussi un désir contrarié plus ou moins conscient d'échapper à la dévalorisation patriarcale que lui fait subir Collier. Cette détérioration affecte aussi l'espace où Patricia projette son angoisse : un filet fantastique se hisse de plus en plus haut entre elle et son adversaire, sa raquette se rétrécit et une balle animée se multiplie à l'écran, causant son évanouissement (fig. 4-7).

13. Katharine Hepburn, *Moi : histoires de ma vie*, Paris, Presses de la Renaissance, p. 202-203.



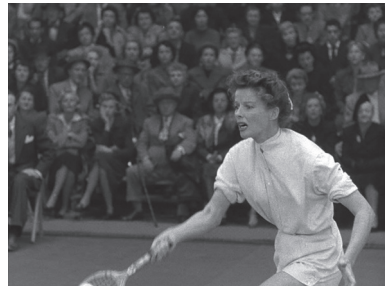
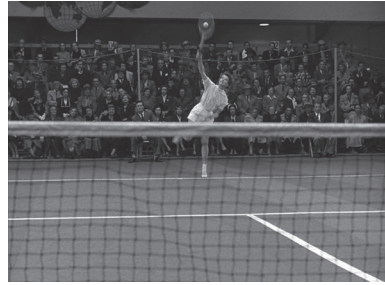


Fig. 4 et 5 (gauche) – Jeu amateur d'Amanda / Kate Hepburn.  
Source : DVD de *Madame porte la culotte*, Warner, 2006.

Fig. 6 et 7 (droite) – Quand Patricia Pemberton perd ses moyens.  
Source : DVD de *Madame porte la culotte*, Warner, 2006.

Finalement, Patricia, saisie dans son mouvement de panique, a quitté le champ du jeu professionnel et devient amateur. C'est ce que disent du moins d'autres images de *Madame porte la culotte* aperçues dans le film de famille qui s'ouvre sur un plan frontal où Amanda joue au tennis. On voit moins bien, nécessairement, puisque ce sont des images voulues amateurs, mais ce qui frappe est l'analogie formelle des postures de jeu entre Amanda parfaitement détendue et Patricia Pemberton paniquée. La similitude des deux positions du corps pour la projection de la balle en extension et sa récupération en revers suggère, sinon un effet citationnel d'une séquence à l'autre, au moins une référence en contre-champ à la qualité sportive de Katharine Hepburn qui lui permet d'infléchir son jeu de tennis en surjeu comique.

L'intertextualité se réfère aussi au mécanisme de l'humour qui s'applique dans les films amateurs. *The Mortgage the Merrier* le porte jusqu'au burlesque, déclinant par exemple un grotesque filé de la moustache comme symbole d'autorité que se partagent Adam et Amanda. La portée drolatique de cette confusion s'approfondit dans la crise que vivent alors les deux époux rivaux sur une affaire juridique, et confère directement une force

dramatique, ou plutôt mélodramatique<sup>14</sup> selon Cavell, au jeu amateur dans le film-cadre. Le couple Bonner, qui se regarde à l'écran, s'y recompose en effet par réflexion sur son propre modèle héroïque. Le contre-champ que les Bonner constituent n'est alors pas seulement spectatorial mais aussi formel et narratif. C'est une image plus profonde qu'un miroir qui s'offre à eux, une image détachée de l'esthétisation mondaine et rattachée à la proximité de leur désir. La projection matérielle les convie à une autre forme de projection dématérialisée, onirique. Et, plongés dans le noir de leur salon, Adam et Amanda s'identifient d'autant plus à cette harmonie contenue dans *The Mortgage the Merrier* qu'elle est positivement altérée par la situation fictionnelle dans *Madame porte la culotte*. La séquence de projection intervient après qu'Amanda a décidé de défendre une épouse trompée qui a tiré sur son mari et sa maîtresse, affaire dont Adam a reçu malgré lui la charge comme substitut du procureur. Amanda est en quelque sorte le déclencheur direct de la dispute même si c'est Adam qui, le premier, aurait dû refuser cette affaire par égard pour le féminisme affirmé de sa femme. Amanda, en tout cas, accepte la responsabilité de l'offensive, et prend en charge la réconciliation ; c'est donc elle qui va retrouver Adam en retrait parmi les spectateurs dans l'obscurité du salon pour oser une reconfiguration de l'image de l'amour<sup>15</sup>. De même, c'est elle qui semble être à l'origine de la projection, comme si, d'emblée, avant les rixes du tribunal, elle avait voulu exposer son intimité conjugale pour la soumettre à la perspicacité critique d'un regard extérieur.

Logiquement, ainsi, ce film de famille serait un prolongement de la volonté d'Amanda. Il s'agit de rappeler à Adam que leur vie conjugale peut s'exprimer de façon pacifique et joyeuse dans la célébration collective de la différence des sexes. Ces images de la fin de l'achat de leur maison de campagne, où ils sont toujours réunis dans les plans, ne formant qu'un seul être, veulent régénérer leur existence citadine qui est nettement plus individuelle et menace de les éloigner l'un de l'autre. La guerre des sexes semble en effet contaminer surtout l'espace urbain où les hommes et les femmes sont représentés dans la solitude, et leurs relations construites sur la rivalité ou la tromperie. Dans leur maison de campagne, ainsi, une utopie conjugale est visible malgré la persistance de ce que Cavell appelle la « culture capitaliste »<sup>16</sup> reliant de façon contractuelle le mariage et l'acte de propriété qui y est célébré en même temps que la fin de l'emprunt et de l'hypothèque. L'utopie est d'autant plus rendue appréhendable par

14. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur...*, p. 197.

15. Quelque chose se joue ici de la comédie de remariage dont *Madame porte la culotte* est le dernier film identifié par Stanley Cavell.

16. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur...*, p. 198.



Fig. 8 et 9 – Une analogie formelle du film amateur au salon des Bonner.  
Source : DVD de *Madame porte la culotte*, Warner, 2006.

l'allure onirique du film. Pour Marie-Thérèse Journot, si le film amateur injecte de la narration faisant partie des attendus classiques, il peut être « au deuxième degré [...] assimilable au rêve » : « grâce à la banalité du scénario, à l'absence totale d'événements, l'attention peut flotter et ne retenir qu'un signifié global, purement symbolique »<sup>17</sup> (fig. 8 et 9).

Dans *Madame porte la culotte*, l'effet de suspension créé par *The Mortgage the Merrier* est tel que l'aparté amateur qu'il constitue à l'écran, et, plus avant, qui se glisse subtilement entre les deux personnages dans leur salon, loin d'être instrumentalisé au profit de l'écriture classique dominante, décentre totalement le regard des personnages et des spectateurs par une mise à distance qui émancipe brusquement les consciences de la transparence imposée des codes. Kip, finalement, dans la violence de ses commentaires, ne fait que réagir à la brutalité du film dont la valeur subversive repose sur la vision glorieuse et libre, à l'image du rire de Katharine Hepburn, qu'il donne de l'amour. Cette vision est renforcée à l'écran pour les spectateurs et spectatrices de *Madame porte la culotte* par l'épaisseur même constituée par la réalité des acteurs en couple non officiel à Hollywood. La mise en scène s'appuie en effet sur la symbiose vécue des acteurs avec leur personnage, jouant d'une confusion multipliée entre les milieux professionnel, conjugal ou tout simplement intime qui s'expose dans la forme amateur de leur jeu. Il n'y est plus vraiment question d'interpréter des personnages ou même de les incarner, mais de trouver l'entre-deux du jeu pour être et jouer en même temps, pour, tout simplement, *jouer à être*. Finalement, cette coprésence des deux modes d'apparition actorale à l'écran, déclinée tout au long de cette séquence dans le salon des Bonner, produit l'idée essentielle que la figuration amateur s'offre comme un devenir, ouvre le champ des possibles du réel sclérosé

17. Marie-Thérèse Journot, *Films amateurs dans le cinéma...*, p. 32.

par l'ordre rétabli en 1949 voulant renvoyer les relations amoureuses à la normalité d'avant-guerre. Or l'amateur est celui qui aime à aimer. Et l'acteur amateur est celui qui aime à jouer à aimer. La modélisation s'inverse, et le professionnalisme se surprend à rêver l'amateurisme.

Tout comme Joe avait accédé à une forme d'être en se révélant comme acteur amateur aimant à jouer devant la caméra, Kate et Spencer en amateurs définissent l'image en devenir d'un amour libre dans le salon des Bonner, figurant ainsi au spectateur et à la spectatrice la forme d'un devenir toujours possible au-delà des conventions sociales rétrogrades.

YOLA LE CAÏNEC  
UNIVERSITÉ RENNES II