

## ANALYSE DE DEUX SEQUENCES SUCCESSIVES

“DES LEOPARDS DANS LE CONNECTICUT<sup>1</sup> ou la loi du cadre et la loi de la jungle »

Si l'on en croit Stanley Cavell, la comédie classique américaine, tout du moins en ce qui concerne cette catégorie particulière définie par le philosophe américain et nommée « comédie du remariage », est un espace de discussion politique, de remise en question d'un des fondements majeurs de la société : le mariage. « L'impossible Monsieur Bébé » est ainsi le troisième d'un corpus de sept films que Cavell aborde chronologiquement et qui vise à poser la question du couple.

Or c'est bien cette question qui est, par ailleurs, au centre de l'œuvre de Howard Hawks, cinéaste américain peu préoccupé par la question de la famille (et, par extension par celle de la communauté) mais littéralement obsédé par la complexité des rapports entretenus par l'homme avec son alter-ego féminin. Les conditions de possibilité du couple forment une ligne de force dans la filmographie hawksienne qu'on peut, sans y regarder de trop près, diviser en deux genres et en deux catégories : des films d'aventures en forme d'odes vibrantes au triomphe d'une virilité conquérante et victorieuse de toutes autres formes de vie et des comédies mettant en péril ladite virilité en offrant au féminin et à la civilisation un ascendant castrateur sur la figure masculine. « L'impossible Monsieur Bébé » appartient bien sûr à la seconde catégorie.

Du fait d'un code de censure très actif à Hollywood en cette fin des années 30, le film de Hawks procède par métaphores et personnifications animales pour aborder la question sexuelle que le code en question, code de production, dit code Hays, du nom du sénateur William Hays qui en porta le projet, vise à éradiquer du grand récit hollywoodien. L'avant dernière séquence du film – en forme de conclusion provisoire en prison, décor souvent privilégié par les cinéastes frondeurs pour aborder la notion de mariage – est particulièrement représentative de cette articulation entre l'homme, la femme et l'animal : il y a là la mise en perspective des rapports conflictuels entre masculin et féminin, rapports médiatisés par la présence animale, elle-même métaphore de l'inéluctable confrontation entre la loi du désir et celle de la société.

---

<sup>1</sup> Titre emprunté au livre de Stanley Cavell, « *A la recherche du bonheur – Hollywood et la comédie du remariage* », collection essais, éditions du Cahiers du Cinéma, chapitre 3, Paris, 1993, p.109.

Partie 1 : La loi du genre contre la Loi tout court ! – plans 1 à 22 :



Plan 1

Le premier plan de la séquence, cadré en plan d'ensemble, présente les personnages en pieds dans le couloir central de la prison qui distribue les cellules à droite et à gauche du cadre, séparant ainsi les couples par tranches d'âge – les plus jeunes à gauche, les plus âgés à droite. Le centre est ainsi, légitimement, occupé par les figures de l'autorité garantes de l'ordre social et de la bien séance des comportements : gardien de prison, shérif hystérique au premier plan, psychanalyste caricaturalement teuton et rigide immédiatement derrière et adjoint gardant le passage séparant les cellules du bureau du shérif. La loi, la rationalité, l'ordre et leurs contrevenants sont ainsi répartis. Chacun occupant ici la place qui lui revient en toute logique du point de vue de l'autorité puritaine, c'est-à-dire du point de vue du code de censure en vigueur en charge de régir les corps et leurs comportements. La séquence va, bien entendu, s'employer à brouiller ces places trop évidentes et stériles, à intervertir les rôles, à confondre les uns et les autres. Le rapport des figures avec le cadre – cinématographique comme social – va, dans cette optique, être particulièrement déterminant.

La prison comme décor métaphorique du mariage est un élément récurrent dans la comédie américaine. Ne citons que le délicieux final de « *La veuve joyeuse* » d'Ernst Lubitsch en 1934 pour nous en convaincre.



- C'est un complot.  
- Contre nous deux.

Ils veulent qu'on s'aime.

Nous sommes piégés !



Plan 2

Un raccord dans l'axe suivi d'un panoramique droite-gauche vient resserrer le cadre autour d'un shérif dont les questions portent le double sens – « bone » par exemple, signifie tout à la fois « os » et « érection » en anglais –, d'un psychanalyste auquel – ironiquement – échappe la grivoiserie, et des deux contrevenants à l'ordre public et à la morale, enfermés comme des bêtes dans des cages – la posture de Susan Vance, interprétée par Katharine Hepburn, évoquant celle d'un singe dans un jardin zoologique.

Notons que le plan est un condensé de métaphysique hawksienne : l'essentiel de l'activité du héros hawksien dans le cadre restreint de la comédie (la ville s'opposant aux grands espaces du film d'aventures) consiste à courir après son érection – David aura cherché un os – de dinosaure ! – durant tout le film.

Le mouvement de caméra droite-gauche qui accompagne le déplacement du shérif et du psychanalyste contrevient quant à lui au sens de lecture traditionnelle, ce qui nous donne une idée assez claire du parti que choisit ici le cinéaste. Les questions posées par l'autorité – qui et quoi ? – concernent l'identité : qui êtes-vous ? Que vouliez-vous ? Or ces questions, et la figure du psychanalyste – régulièrement moquée dans le cinéma américain – qui devrait s'en faire l'écho, renvoient en fait à la notion de désir symbolisée par le motif changeant du léopard. Ce sont les circonvolutions mouvantes de ce désir – amoureux – qui déterminent en fait une identité qui ne va plus de soi pour David. Si le scientifique devait se marier au tout début du récit, l'arrivée de Susan aura fait de lui un autre homme. David ne peut donc pas répondre aux questions d'une loi qui, elle-même, s'avère incapable de prendre la juste mesure de la situation.



Plan 3

S'instaure alors avec le plan numéro trois, plan rapproché, le début d'un discret mais passionnant champ contre-champ. David est cadré en plongée, derrière les barreaux de sa cellule et doit répondre – c'est sur cette question que s'est fait le raccord avec le plan précédent – d'un vol. Or le jeune homme répond par une question concernant le montant du vol. Les rôles entre prévenu et représentant de la loi s'inversent insidieusement puisque c'est alors le prévenu qui questionne le shérif qui, lui, ne se fait pas prier pour répondre.



Plan 4

Ce renversement est redoublé par la place perverse de la caméra de Hawks qui nous montre également la loi et l'ordre derrière les barreaux. La « screwball<sup>2</sup> comedy » gagne ici ses galons en matière de non-sens et d'absurdité. « Le shérif est en prison » pourrait-on dire en paraphrasant le titre d'une comédie de Mel Brooks.



Plan 5

Ce que nous confirme un nouveau contre-champ montrant David depuis l'intérieur de sa cellule, c'est-à-dire sans que des barreaux n'interfèrent entre le personnage et le spectateur. Si le shérif tente de reprendre le contrôle de la situation en revenant sur le questionnement identitaire – quels sont les noms de vos complices ? – la réponse de David renvoie quant à elle à la forme la plus animale et pulsionnelle du cinéma : les personnages de

<sup>2</sup> « Screwball » renvoie en anglais au vocabulaire du baseball et définit une balle dont la trajectoire est indéchiffrable par le batteur. On songe au personnage de « Screwy squirell », l'écureuil fou, de Tex Avery et, par extension aux cartoons de Chuck Jones, héritiers directs de ce type de comédies et dont l'humour nonsensique, absurde, se base sur l'inversion constante des rapports de forces logiques entre les personnages. Notons d'ailleurs que le personnage de Bugs Bunny a été inspiré à Chuck Jones par celui incarné par Clark Gable dans le « *New-York Miami* » (« *It happend one night* ») de Frank Capra en 1934, autre comédie du corpus défini par Stanley Cavell.

cartoons – ici ceux de Disney – dont s’inspire un film qui, à son tour, deviendra une référence pour des réalisateurs comme Tex Avery ou Chuck Jones dans les années 40.



Plan 6

La réponse du shérif met l’accent sur sa méconnaissance des choses du cinéma et permet à Hawks de se mettre à peu de frais le public dans la poche tant les spectateurs ne peuvent que connaître ces deux personnages archi-populaires. Tout est ainsi mis en œuvre pour que le spectateur vienne occuper une place aux côtés de David et face à la loi. Notons à quel point la mise en scène de Hawks n’est pas ostensible – c’est là la loi, bien connue des cinéphiles, qui régit l’essentiel du cinéma classique et qui veut que ce cinéma-là repose sur l’invisibilité quasi-absolue de la mise en scène.



Plan 7

C’est alors au tour de Susan d’entrer véritablement en scène au terme d’une série d’appels ignorés ou repoussés par le shérif. Pour que Susan puisse occuper le premier plan il va lui falloir mentir ostensiblement, jouer un rôle conforme à la volonté de la loi c’est-à-dire contraire à la personnalité réelle de la jeune femme. L’actrice se dédouble – son personnage va ainsi en interpréter un autre directement issu d’une séquence similaire dans un mélodrame à succès de William Wellman sorti cinq ans plus tôt, « *Midnight Mary* », où le personnage de Mary Martin, incarné par Loretta Young, se dénonçait auprès d’un policier pour sauver l’honneur de l’homme qu’elle aimait.



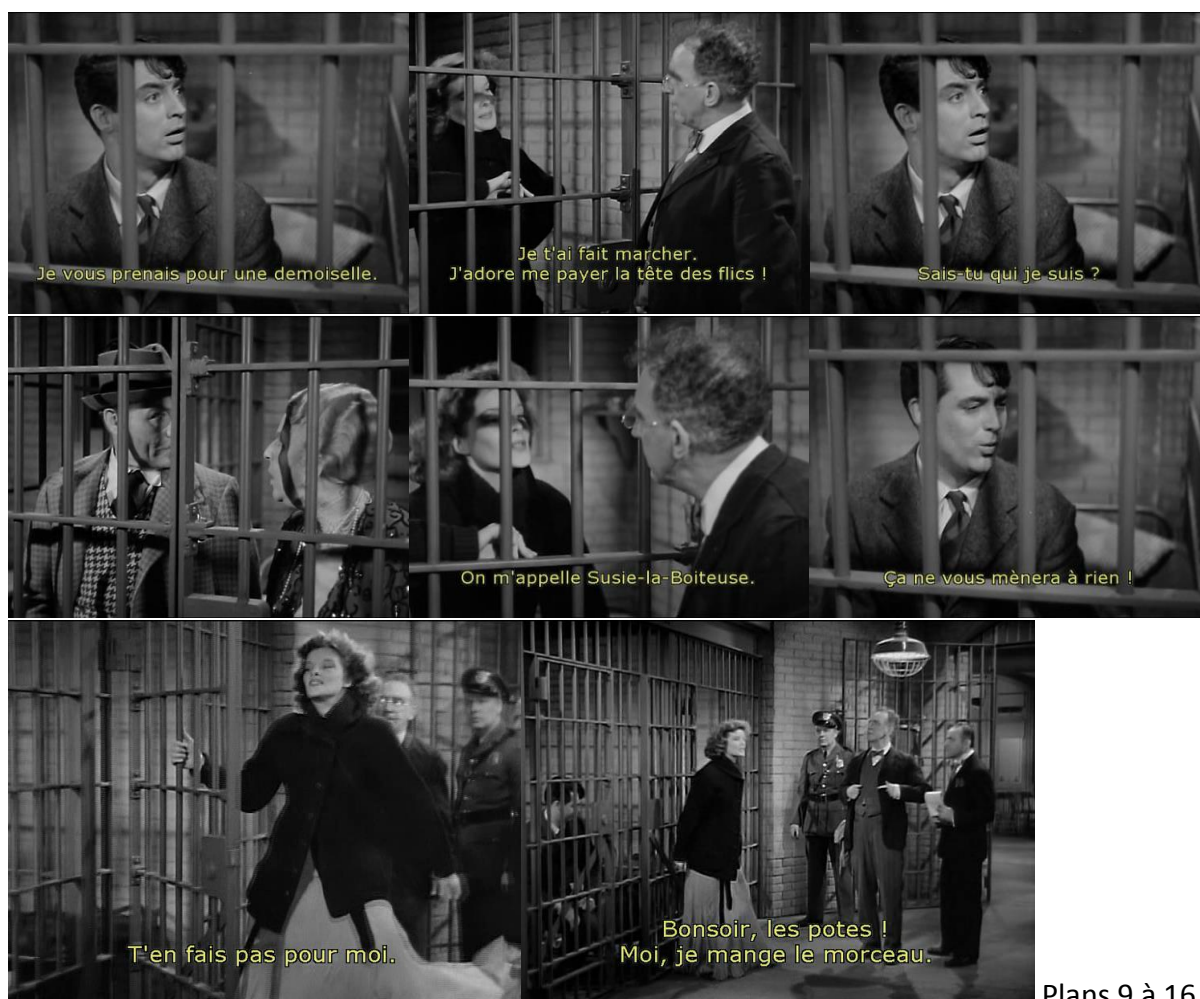
Le numéro de Katharine Hepburn parodie ici l'interprétation subtile de Loretta Young. La finesse d'Hepburn est ailleurs tant elle consiste à interpréter de manière excessive ce que Hawks dénonce de fait déjà comme un cliché : la femme qui se sacrifie pour l'être aimé. Le féminin, porteur de la sexualité dans un cinéma puritain conçu par les hommes, est directement visé par le code Hays, et les grands rôles de femmes d'avant la censure seront difficiles à retrouver une fois le code appliqué. Hawks, grand misogyne s'il en est, n'en considère pas moins la femme comme l'égal de l'homme à bien des égards et contribuera énormément à la construction d'une place nouvelle pour la femme dans le système hollywoodien : intelligente et indépendante, en un mot « moderne », l'héroïne hawksienne trouve en Katharine Hepburn une incarnation idéale tant l'actrice interprète ici un personnage très proche d'elle qui peut dès lors s'amuser à jouer une caricature de gangster...



Plan 8

C'est au son d'un « amène-toi ! » tonitruant que se clôt le plan 7. Susan, en décidant d'interpréter un personnage conforme à ce qu'attend d'elle la loi, reste maîtresse du jeu et commande leurs déplacements au shérif comme à la caméra, cadres tout à la fois légal et cinématographique. L'action se décale donc en se recentrant autour de Susan et du shérif qui font ici jeu égal en se partageant chacun la moitié du cadre. Susan interprétant un gangster est en toute logique séparée de nous par des barreaux contrairement à David un instant plus tôt. Le mensonge réinstaure donc une forme d'ordre ! La loi et la vérité semblent à cet instant n'entretenir aucun lien...





Plans 9 à 16

Il est tout à fait intéressant de constater que Hawks fait ici un usage pervers du montage de la bande-son avec la bande-image. En effet, les phrases prononcées tantôt par le shérif – « je vous prenais pour une demoiselle » – tantôt par Susan – « sais-tu qui je suis ? » – et ayant toutes deux trait à l'identité de la jeune femme, ces deux phrases donc sont entendues alors qu'à l'image c'est le visage hébété de David derrière les barreaux qui nous est montré. Ce qui est dit ici n'a, d'un point de vue réaliste, aucune espèce d'importance. Si, en revanche, nous considérons ce dialogue comme le commentaire du sentiment amoureux qu'entretient David à l'égard de Susan, il prend une toute autre valeur. Comme souvent dans le cinéma classique, le mot appelle l'image et vice versa : les mots ne valent que parce qu'ils déclenchent une réaction chez David, réaction qui se matérialise par l'expressivité d'un visage où s'exprime tout à la fois la stupeur et l'inquiétude. Considérons que l'entreprise qui consiste à savoir qui est l'autre est une conséquence du sentiment amoureux et observons dès lors que la question de l'identité – apanage jusqu'ici de la loi – passe tacitement de la sphère publique à la sphère privée. Deux logiques grimacières s'affrontent et se complètent alors : pantomime de Susan face au shérif, réactions cartooniques du côté de David.

Le plan 15, aussi beau que discret, montre le personnage de Susan se mettant en mouvement à l'intérieur d'un cadre qu'elle va proprement déplacer lorsqu'un autre mouvement, celui de la caméra – un panoramique droite-gauche –, vient prolonger celui du personnage monté sur la porte de la cellule. Susan a le pouvoir de faire se déplacer, se décaler,

le cadre rigide de la prison et du cinéma classique. Dans un élan de mise en scène (le déplacement du personnage dans et sur un élément de décor) et de réalisation conjoint (le mouvement d'appareil), elle se trouve réunie avec David dans un même cadre. Jeu d'enfant dans la manière de se déplacer sur la porte mais également enjeu de la comédie romantique – être, enfin, réunis dans un même cadre. Dans un même cadre et sur un pied d'égalité. Ce qui n'est pas encore le cas ici, si l'on observe le rapport des deux protagonistes avec le cadre : lui, assis à gauche, derrière des barreaux, le visage partiellement caché par ces derniers ; elle, debout à droite, libre, repoussant déjà les limites du cadre en un raccord dans l'axe nous faisant passer d'un plan rapproché (le cadrage induit par le lieu clos qu'est la prison) à un plan d'ensemble.

Susan est ici, comme dans l'ensemble du film, le vecteur de la libre circulation d'un plan à un autre, vecteur de troubles, de bouleversements en conséquence. De manière amusante, ironique, sa capacité à se mouvoir se voit minorée par un boitement dont Susan s'affuble elle-même pour parfaire son personnage de truand : le mensonge est total car paradoxal – c'est en boitant que la jeune femme retrouve la possibilité de se déplacer. On retrouve la dimension enfantine, espiègle qui ponctue tout le film. La question de l'âge des protagonistes est essentielle lorsque Hawks aborde le thème amoureux, particulièrement à travers la comédie. On songe à cette variation sur « *Bringing up Baby* » que constituera en 1952 « *Monkey business* » et qui verra le couple Grant-Ginger Rogers littéralement retomber en enfance à l'aide une formule chimique mis au point par... un singe. On songe également au film suivant mettant en scène le couple Grant-Hepburn, « *The Philadelphia story* » que réalise George Cukor en 1940 et dont l'argument est, pour le personnage de Cary Grant, d'empêcher le remariage de son ex-épouse, Hepburn donc, afin de pouvoir l'épouser de nouveau lui-même. Il est dit au début du film que tous deux ont passé leur enfance ensemble or cette enfance – de cinéma – nous aura été en définitive montrée dans « *Bringing up Baby* » où, déjà, de plus, un mariage doit et sera empêché, mais cette fois celui de Grant par Hepburn. La production industrielle induit ce type d'usage de l'acteur qui, au début de chaque nouveau film, apparaît à l'écran avec un « background » qui permet tout à la fois de fidéliser le public d'une star tout en optimisant l'économie narrative : nous connaissons et reconnaissons des personnages, des situations dont on va nous proposer des variantes. Loi du genre, des séries, de l'art industriel.







Plans 17 à 22

David et Susan – par la grâce fantasque de cette dernière – se retrouvent alors dans les rôles respectifs de Jerry les pincettes et de Suzy la boiteuse en une sorte de parodie de film de couple criminel – un sous-genre en lui-même du film de gangsters né dans les années 30 sous l’impulsion du studio Warner et largement favorisé par le contexte de crise économique : on pense à « *You only live once* » que réalise l’année précédente, en 1937, Fritz Lang et qui aborde un fait divers contemporain de sa réalisation et qui fera flores au cinéma : Bonnie and Clyde. Ce qui compte ici avant tout – en terme de rythme mais également de vision du monde – c’est la fluidité de la circulation des personnages et des idées qui est la marque narrative de toute comédie. Ainsi l’usage d’un troisième terme lors d’un face à face est une constante du genre. Si le duel est la marque du drame, c’est bel et bien le chiffre trois qui permet le décalage propice à l’humour lors des affrontements verbaux dans la comédie. Pour le dire simplement Suzy la boiteuse vient en aide à Susan dans son face à face avec le shérif ! Elle incarne ce que le shérif peut voir et comprendre du monde : une fausse identité révélée, un mensonge permanent concernant des êtres dont la loi exige une sorte de pérennité identitaire qui est un pur fantasme tant tout un chacun voit son identité tributaire des circonvolutions changeantes du désir individuel (notion tout à fait sacrée dans l’idéologie comme dans le cinéma américain dont Hawks est un représentant important). Le couple se met ainsi au diapason du décor qui lui est imposé : la prison induit un certain changement d’identité et le scientifique et l’héritière se font chefs de bande !

Notons le dialogue qui précise que Susan « a vu tout ça dans un film ». Hawks est coutumier de ce jeu direct avec le cinéma. Ainsi, Grant dit du prétendant de Rosalind Russel dans « *His girl Friday* », sa comédie suivante en 1940, qu’il ressemble à l’acteur Ralph Bellamy... qui incarne effectivement le personnage ! Il (du moins le metteur en scène) s’adressera directement à Cary Grant durant le générique de « *Monkey business* » en lui demandant à plusieurs reprises d’attendre avant d’entrer dans la cadre. Si l’adresse directe au spectateur est coutumière dans la comédie afin de créer une complicité avec le public elle

n'est guère prisée d'ordinaire par un cinéma – le cinéma classique hollywoodien – qui ne cherche rien tant que de faire oublier au public qu'il est au cinéma ! Il y a, dans cette attitude décomplexée de Hawks face aux règles en vigueur, une forme de modernité dont on trouvera les traces jusque dans certains films de la nouvelle vague française pour laquelle le cinéaste constituera – avec Alfred Hitchcock – une sorte de figure tutélaire.

Cette première partie se clot sur un double sens : celui de l'expression « ladykiller », à la fois assassin et homme à femme, dont le shérif et Susan à sa suite affublent un David atterré, « killing » signifiant tout à la fois plaisanter et tuer en anglais. Si le terme qualifiait dans son sens figuré un séducteur dans la bouche du shérif, Susan n'hésite pas à prendre l'expression dans son sens le plus littéral pour faire de David un « vampire » et combler ainsi les attentes du shérif bien au-delà de toute espérance. Ce paroxysme dans le délire appelle un changement d'axe de caméra et de grosseur de plan : Susan s'est ouvert un espace plus large en faisant porter un autre regard sur la situation à l'autorité. Cette nouvelle liberté de mouvement s'accompagne en toute logique d'un nouveau déplacement d'appareil justifié : un panoramique droite-gauche accompagne Susan, au bras du shérif !, jusqu'au bureau de ce dernier, bureau sur lequel Susan n'hésite pas à s'asseoir alors même que le shérif le lui propose. Observons ce détail : Susan est déjà en train de s'asseoir sur ce symbole de l'autorité lorsque le shérif l'engage à le faire, c'est elle qui dirige à présent le récit tandis que lui, s'entretient dans l'illusion d'être encore aux commandes... Observons de plus que le plan 22 – relativement long – produit un effet de montage au sens où sont réunis en un seul plan des cadrages très différents. Si le plan s'est ouvert sur un plan d'ensemble de la prison montrant Susan et le shérif surcadrés par les portes, en pieds et côte à côte au centre de l'image, il se clot sur un plan rapproché montrant Susan de dos sur la gauche et les figures de l'autorité – shérif et psychanalyste – de face et occupant toujours le centre. La question du cadre, on le voit, est indissociable de celle du contrôle, du pouvoir, tant le cadre au cinéma est un espace en définitive politique où occuper le centre ou les marges n'est jamais anodin. Observons enfin que les déplacements de ce cadre au fil de la séquence ont toujours eu lieu de droite à gauche – c'est à dire dans le sens inverse du sens de lecture usuel – ce qui renforce le contre-sens littéral d'une situation qui voit les forces de l'ordre public œuvrer à l'encontre du sens naturel du désir individuel. La loi, qui pousse ici Susan au mensonge, induit le contre-sens : alors qu'un couple commence à s'aimer sous les yeux du shérif, Susan est obligée pour être entendue d'inventer une histoire de couple au bord de la rupture se doublant – c'est le cas de le dire – d'une trahison entre deux complices ! Or le couple n'est pas plus complice qu'il ne se déteste !

Partie 2 – Contrôler le centre du cadre cinématographique pour s'échapper de celui de la loi – plans 23 à 31 :

De quoi s'agit-il au final ? D'inventer une histoire de marginaux pour occuper la marge du cadre, celle qui permet d'en gagner les bords et même de les franchir, de s'en échapper. De produire un récit dans un récit qui permettra à la loi, c'est-à-dire aux figures qui l'incarnent, d'occuper le centre, de penser que leur contrôle sur l'espace s'exerce toujours fermement depuis cette position. De créer les conditions de sa disparition pour la star (Katharine

Hepburn) en laissant le champ libre de sa présence aux seconds rôles Walter Catlet et Fritz Feld...



Plans 23 à 28

Susan va donc s'employer à construire les conditions de sa disparition. Cigare, cigarette, fenêtre vont en être les vecteurs. C'est elle, par ses faits et gestes, qui semble prendre le contrôle de la mise en scène. Non contente d'avoir transformé le bureau du shérif en scène de théâtre par la seule grâce de son personnage de gangster cabotin au féminin, elle va, par une suite de mots et de gestes anodins, prendre d'assaut le bord du cadre et se soustraire à sa loi. Alors que le shérif paraît faire figure de metteur en scène en disposant tous les éléments utiles à recueillir une confession « en bonne et due forme », Susan nous est montrée de dos – la question identitaire demeure en suspend – et comme n'étant qu'une partie de la mécanique légale de l'interrogatoire. Or, en répondant à la première question du shérif – « maintenant parlez » – par une affirmation – sans rapport, banale au possible : « je veux une cigarette » – Susan entraîne un changement d'axe qui la fait se retrouver au centre

d'un plan rapproché lui redonnant toute son importance d'actrice, de fabulatrice. C'est elle, la figure de metteur en scène ici et non le shérif. On peut tout aussi bien se souvenir ici du comédien Joseph Tura interprétant un espion nazi dans la kommandantur du commandant Erhart dans le « *To be or not to be* » qu'Ersnt Lubitsch réalisera en 1942 que des affrontements absurdes des personnages de Chuck Jones comme nous l'avons précédemment évoqué.

Raccord de geste pour le passage au plan suivant à partir d'un nouvel ordre de « Suzy la boîteuse » : « passez-moi une allumette ! ».Devant le refus du shérif de céder l'un de ses cigares, ce sera le psychanalyste qui proposera à Susan l'une de ses cigarettes. La femme hawksienne peut se comporter comme un homme – fumer le cigare – tout en profitant des avantages de la condition féminine – la cigarette qui lui est offerte. A la faveur de ce nouveau changement d'axe, l'intérêt majeur réside dans le décor, et dans le rapport des personnages à celui-ci : les trois figures s'inscrivent dans le plan 24 devant trois cadres de fenêtres qui, s'ils viennent rappeler les barreaux par leur verticalité n'en sont pas moins symbolique d'une possible ouverture, d'une prochaine évasion... La fumée de la cigarette va naturellement permettre à Susan de réclamer l'ouverture de l'une de ces fenêtres. Comme chez Lubitsch c'est à celui qui se croit le metteur en scène – ici le shérif – que revient la tâche inconsciente de créer les conditions de sa perte totale de contrôle de la situation. C'est ainsi le shérif qui va ouvrir la fenêtre par laquelle Susan va, dans quelques instants, disparaître. Aussitôt après avoir allumé sa cigarette, Susan lui demande sur le mode de l'affirmation : « Un peu d'air. On étouffe. » La fumée rejetée sur le psychanalyste vient alors souligner l'étroitesse d'un cadre qui appelle le plan suivant : raccord sur le son de la fenêtre qu'on soulève et « ouverture » du cadre par le shérif. Il s'agit d'une ouverture relative : aucune profondeur de champ mais un mur qui semble réduire l'espace cinématographique à ce qu'il est réellement, une surface plate. Il y aura pourtant entre cette fenêtre et ce mur, un espace suffisant pour que Susan s'éclipse comme s'il s'agissait de la collure entre deux plans (au double sens du terme).

C'est le sésame que représente le mot « léopard » qui engendre un nouveau changement de plan. Ce mot, énigmatique aux yeux de l'autorité, désigne beaucoup de choses différentes dans le film en fonction du degré d'interprétation qu'il est possible d'appliquer à sa lecture. Il s'agit bien sûr de cet animal qui a été offert à Susan et dont elle s'est servie pour poursuivre sa relation avec David. A un niveau plus symbolique le léopard représente donc le désir – une certaine animalité qui chez Hawks est très souvent présente du fait du caractère extrêmement pulsionnel de ses personnages. Il désigne aussi le second léopard du film, très agressif, très opposé à Bébé en cela qu'il demeure vraiment sauvage et non domestiqué et dont l'existence fait question aux yeux de la plupart des personnages : c'est le pendant plus brutal du désir, ce tribut à la sauvagerie que doit payer le désir pour résister à la civilisation c'est-à-dire, pour Hawks, à une certaine forme de domesticité des hommes par rapport aux femmes, à une sorte de castration symbolique que la présence du personnage du psychanalyste valide en quelques sortes.

Ce mot – « léopard » – parfaitement incongru dans la plupart des conversations qui peuvent être tenues dans la bonne société du Connecticut est enfin synonyme de dévoilement, de révélation – « Je comprends tout » s'exclame ainsi le shérif qui n'a rien compris ! La manière dont s'écrit le mot « léopard », c'est-à-dire dont il s'interprète, fait

d'ailleurs question entre le shérif, son adjoint et Susan qui est celle qui propose l'orthographe la plus fantasque du mot.



Plans 28 à 30

Le plan 28 produit un nouvel effet de montage dans la mesure où il se commence en gros plan et se termine en plan rapproché, presque moyen, qui voit Susan, accentuant toujours davantage son affabulation, s'asseoir sur le rebord de la fenêtre, cadre dans le cadre. Sans être ostensible, un entrelacs d'espaces s'est construit à l'écran, une imbrication de cadres suffisamment lâche pour produire la perméabilité nécessaire à la disparition d'un personnage. A mesure que Suzy la boîteuse accumule les clichés sur le couple et le crime, Susan se rapproche de la liberté : il s'agit de fabriquer un récit conçu pour le cadre factice d'un bureau de shérif de cinéma afin de donner du grain à moudre à ses occupants, de les divertir, de faire diversion, pour permettre à un personnage de pur fiction comme Suzy d'être en quelque sorte le véhicule par lequel Susan sort du champ, quitte le cadre de l'image elle-même. Beau moment scénographique où les trois hommes accomplissent un même déplacement qui les éloigne de la fenêtre par laquelle Susan s'enfuit, en un déplacement inverse.



« C'est le pur fonctionnalisme qui, chez Hawks, tend à remplacer la structure de l'englobant. On a souvent remarqué la claustrophilie de certains films de Hawks : précisément « *La terre des pharaons* », où l'invention consiste à fermer du dedans la salle funéraire, mais aussi « *Rio Bravo* », qu'on a pu appeler « western en chambre ». C'est que, dans l'effacement de l'englobant, il n'y a plus comme chez Ford communication d'un intérieur organiquement situé, et d'un dehors qui l'entoure, qui lui donne un milieu vivant d'où viennent les secours autant que les agressions. Ici, au contraire, l'inattendu, le violent, l'évènement arrivent de l'intérieur, tandis que l'extérieur est plutôt le lieu de l'action coutumière ou préméditée, dans une curieuse inversion du dehors et du dedans. Tout le monde entre et passe dans la pièce où le shérif prend son bain, comme sur une place publique (« *El Dorado* »). Le milieu extérieur perd son incurvation, et prend la figure d'une tangente à partir d'un point ou d'un segment qui fonctionne comme intériorité : le dehors et le dedans deviennent donc extérieurs *l'un à l'autre*, ils entrent dans une relation purement linéaire qui rend possible une permutation fonctionnelle des opposés. D'où le mécanisme constant des inversions chez Hawks, qui opère en toute clarté, indépendamment d'un arrière-fond symbolique, même quand elles ne se contentent pas de porter sur le dehors et le dedans, mais, comme dans les comédies, concernent toutes les relations binaires. Si le dehors et le dedans sont de pures fonctions, le dedans peut prendre la fonction du dehors ; mais aussi la femme peut prendre la fonction de l'homme dans le rapport de séduction, et l'homme celle de la femme (« *L'impossible Monsieur Bébé* », « *Allez coucher ailleurs* », et les rôles de femmes dans les westerns de Hawks). Les adultes ou les vieillards ont des fonctions d'enfants, et l'enfant une fonction monstrueuse d'adulte mûr (« *Boule de feu* », « *Les hommes préfèrent les blondes* »). Le même mécanisme peut intervenir entre l'amour et l'argent, le langage noble et l'argot... Ces inversions comme permutations fonctionnelles constituent, nous le verrons, de véritables *Figures* assurant une transformation de la forme. Hawks se livre à une déformation topologique de la grande forme : c'est pourquoi les films de Hawks conservent une grande « respiration », comme dit Rivette, bien qu'elle soit devenue fluide, exprimant la continuité et la permutation des fonctions plus que l'unité d'une forme organique. »<sup>3</sup>

Lent parcours visant à traverser tous les cadres qui l'enserrent et l'empêchent de circuler librement, la trajectoire de Susan dans la séquence laisse tout le côté gauche du champ ouvert alors que le côté droit réunit tous les représentants de l'ordre. Ce que ces messieurs comptaient élucider – l'identité de la jeune femme et de ses comparses – n'aura servi qu'à permettre à la jeune femme d'éluder les obstacles, corps ou décors, la séparant de la sortie de champ. Et c'est un ultime panoramique droite-gauche qui accompagne le shérif et ses sbires du centre jusqu'à un bord cadre qui confond un mur du bureau et la limite gauche du cadre de l'image contre laquelle tout le monde se masse au bruit de l'automobile qui démarre au-dehors. Quitter le centre pour la marge, gagner la marge – quand tous pensent que c'est le centre qui compte – pour disparaître afin de garder – ce n'est pas la loi du drame mais bien celle de la comédie – le possible d'une circulation, d'un dynamisme qui est le propre des personnages comiques, toujours enclins à se fabriquer des issues là où d'autres ne verraient que des impasses.

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, « Cinéma 1 – L'image-mouvement », Collection « Critique », « Editions de Minuit, Paris, 1983, pp. 227-228.

### Partie 3 – Du simple au double et inversement ou la logique du « deux en un » – plans 31 à 82

En s'évadant de prison et du cadre, Susan a fabriqué un hors-champs ostensible rapidement souligné par la direction des regards dans le plan 30 ainsi que par celle des index du psychanalyste et de l'agent de police dans le plan 31. C'est un hors-champ gagné de haute lutte par Susan grâce au dédoublement du personnage, la riche héritière s'étant muée l'espace d'une séquence en un gangster notoire. Le rôle que Susan s'est choisi crée la situation idoine : évasion puis poursuite par la police. Ce sont, on le voit bien ici, les personnages qui entraînent le récit – comme toujours chez Hawks, ils ne sont pas des pantins au service d'une mécanique scénaristique dont ils ne seraient que des rouages. Mais nous ne sommes pas dans un film de gangster et le réalisateur n'est pas dupe, lui, de la supercherie employée par son personnage féminin, aussi laissons-nous la poursuite hors-champ et restons-nous focalisés sur le dindon de la farce : le shérif. C'est alors dans le même plan que s'en vont les policiers à la poursuite de Susan et que s'en viennent Miss Swallow et l'avocat de la tante de Susan. L'idée de proposer une transition entre deux scènes dans le plan, c'est-à-dire sans montage, participe au sentiment de profusion de personnages et de situations différentes cohabitant dans un même espace, un même monde. Sans hâte, Hawks conserve pourtant un rythme soutenu grâce à ce choix de mise en scène.



Plan 31

Il est intéressant de noter que Hawks n'utilise pas ici le raccord dans l'axe qui serait le choix le plus traditionnel pour resserrer le cadre autour des personnages. Si nous opérons bien un rapprochement, la caméra se décale de trente degrés environ pour venir saisir au mieux les quatre protagonistes. Ce décalage induit une situation où le raccord est difficile tant chaque personnage semble participer à une histoire différente. Produire, à terme, un raccord harmonieux devient ici un véritable enjeu de mise en scène qui témoignerait d'une compréhension entre tous les protagonistes qui n'est pour l'instant guère de mise.



Plan 32

La première chose que dit le shérif relève de l'aveu scénaristique : le léopard est pointé comme l'obsession de la loi tant il symbolise ce qui est prohibé. C'est bien là le rôle de l'animal dans le récit et dans la mise en scène – présence aussi incongrue que subversive – tant il est l'élément perturbateur du déroulement « normal » des choses.



Plans 33 à 36

S'ensuivent quatre plans proposant des changements de points de vue subtils tant les deux angles de caméra que le montage fait alterner sont proches. L'occupation du cadre est ainsi

clairement répartie puisque les deux hommes de loi – shérif et avocat – font office de figures centrales chacun à leur tour ou ensemble, et que Miss Swallow et le psychanalyste ont avant tout pour mission de redoubler le cadre, de donner en fait un cadre à la scène : celui de la bienséance que nos deux représentants de la loi tente de maintenir avec des objectifs contraires – garder sous les verrous ou faire libérer la clique de personnages encore en prison. Bien entendu, comme dans toute comédie où le quiproquo joue un rôle important, la divergence d’objectifs provient avant tout du régime d’inégalités cognitives mis en œuvre par le récit. De simples présentations deviennent ainsi objet de débat : la seule et unique activité de la police consistant ici à définir et à acter l’identité des uns et des autres.

D’une manière générale, la confrontation de l’ordre et du sentiment amoureux est d’autant plus pertinente dans le film que ce sont deux définitions de la notion d’identité qui s’affrontent, l’une réductrice dans une volonté de fixité dont dépend la stabilité sociale, l’autre mouvante car suivant les circonvolutions du désir. On retrouve l’ambivalence statique-dynamique chère au cinéma burlesque où les protagonistes étaient d’ailleurs bien souvent confrontés aux forces de l’ordre.

Si le shérif occupe bien la même place centrale dans les plans 34 et 36, notons qu’elle n’exprime pas la même chose : figure d’autorité sûre de son bon droit dans le premier plan, sa position dominante est renversée dans le second où, déjugé par le psychanalyste jusqu’ici son allié, sa posture est à présent celle d’un personnage cerné par ses erreurs...



C’est un fondu enchaîné faisant brièvement cohabiter le petit groupe de face et de dos qui prend acte de la contradiction dans laquelle se trouve le représentant d’un ordre bien vacillant à présent et qui nous conduit au plan 37, c’est-à-dire du dehors à l’intérieur de la prison.



Avec l'entrée en scène de l'avocat et de Miss Swallow, les figures incarnant la loi et l'amour se dédoublent : Alexander Peabody se présentant comme le contrepoint tout en calme et sérieux d'un shérif volontiers hystérique et grotesque, alors que Miss Swallow est aussi rigide et froide que Susan s'est montrée fantasque et chaleureuse. Nous sommes en présence de deux formes de rationalité censées régir au mieux le bon déroulement des choses, leur bon ordre c'est-à-dire leur retour à la normale, à la norme qui définit la société. Ces figures font, par contraste, apparaître paradoxalement le shérif comme un vecteur pervers d'anarchie tant ses mises sous les verrous à répétition et sans plus de discernement inversent l'ordre social établi : une tenante de la bourgeoisie telle que Miss Carleton-Random jetée derrière les barreaux comme s'il s'agissait d'une criminelle est bien entendu contraire à la fonction même de représentant de l'ordre ! Notons que ses erreurs n'atteignent pas le shérif sur un plan moral – envoyer des innocents en prison ne semble pas lui poser problème – mais plutôt sur le plan pragmatique de sa réélection prochaine. L'ordre social repose davantage, nous dit Hawks, sur la volonté de chacun d'y conserver sa position que sur le sens profond de cette position par rapport à la collectivité. Comprendons que le shérif pense d'abord à sa carrière et non à de quelconques soucis de vérité ou de justice.

Il n'est d'ailleurs ici aucunement question de compréhension. « David, je ne comprend pas » sont d'ailleurs les premiers mots prononcés par Miss Swallow lorsqu'elle le retrouve. Voilà qui justifie l'absurdité de la plupart des situations loufoques qui nous ont jusqu'ici été présentées : leurs bout à bout exprimaient avant tout une certaine idée du désir et de l'amour, étrangère à la société rationnelle, sûre d'elle-même et de ses choix, que représentent tous les



protagonistes à l'exception de Susan et de David. « Je ne pourrais jamais vous expliquer » répond-t-il d'ailleurs à sa fiancée. Cette incompréhension intime – ou supposée l'être – se double d'une incompréhension légale – « Huxley, quelle idée de me jeter des pierres ? » questionne l'avocat Peabody. Si le cadrage était légèrement plus serré pour montrer l'incompréhension de la fiancée, il n'en demeure pas moins que l'axe de prise de vue – le point de vue, donc – reste le même lorsque l'avocat s'étonne à son tour du comportement de David. Qu'elle relève de la sphère intime ou publique, la société, en tant qu'institution réclamant de chacun de ses membres une certaine conformité comportementale, existe aussi bien dans ses manifestations institutionnelles (l'avocat) que dans l'esprit des individus (Miss Swallow).



Plan 40

Il est bien évident que le comportement ostensiblement enfantin de David ne sera pas récompensé : face à la figure matriarcale que représente Madame Carleton-Random, le scientifique fait figure de gamin à qui ses étrennes échappent parce qu'il n'a pas été sage. Il y

a quelque chose d'extrêmement négatif chez Hawks à l'égard d'un pouvoir féminin qui serait dominant socialement et ne s'exprimerait que sous un angle maternel et répressif visant à maintenir l'homme en état d'enfance. Il y a quelque chose d'un pouvoir castrateur qui dénote d'une profonde misogynie : l'être tout à la fois primitif (la recherche de l'os) et érotique (le double sens de cet objet transitionnel) masculin est tenu à distance par un pouvoir féminin relayé par la loi, c'est-à-dire à dire par la civilisation. C'est donc en toute logique que le léopard doit investir de nouveau le champ...



Plan 41

Et c'est à la fin d'une étrange procession que cela se produit : deux hommes de peine, auxquels succèdent un chien au nom d'homme, George, puis Bébé, le léopard inoffensif dont le nom évoque la progéniture humaine. Quatre figures, quatre variations autour du motif de la domestication entrent ainsi en scène comme pour souligner la condition de l'homme dans un monde que régissent les femmes : des enfants évoluant au sein d'un matriarcat appelé « civilisation ».



Plans 41 et 42

Les deux hommes viennent réclamer de l'aide au shérif pour récupérer leur léopard, qui s'est enfui du cirque, au terme d'un panoramique droite-gauche qui se conclut en un plan d'ensemble où toute la partie gauche du cadre où se trouvent le shérif, le psychanalyste, l'avocat et la Mme Carleson-Random est empêché par les barreaux de la porte à demi close : il y a là la préfiguration de la mise sous les verrous de tous les tenants de l'ordre (loi, santé mentale, affaires et argent) garants du bon fonctionnement social.

Un raccord à l'axe légèrement différent du plan précédent vient effacer la grille et resserrer le cadre autour de la question du second léopard, ce qui vaut au shérif une nouvelle occasion de

prononcer sa phrase fétiche : « ne me dites pas que vous recherchez un léopard ! » La scénographie distribue alors les personnages comme suit : un employé du cirque en amorce à droite, le shérif et son interlocuteur au deuxième plan et de part et d'autre d'un David Huxley occupant le centre mais à l'arrière-plan, entouré à gauche du jardinier, de la tante, du psychanalyste et de l'avocat – tous les personnages gravitant en fait du côté de Susan – et à droite par sa fiancée, Miss Swallow. Si l'on continue de considérer que le léopard est l'incarnation de la pulsion, du désir, alors ce plan place cette question au centre du cadre – donc du film – avec David en ligne de mire, sommé de choisir entre Susan et Miss Swallow. Il est intéressant de noter que si Miss Swallow est effectivement présente, Susan est représentée par un « staff » imposant. C'est avec toute une société que David va devoir traiter s'il veut infléchir sa destinée sentimentale en direction de la jeune héritière. Concrètement donc, le plan nous présente dans sa disposition même toute l'étendue du dilemme sentimental qui trouve sa prolongation dans l'organisation de la société elle-même.



Plan 43

Le plan suivant nous montrant, à la suite d'un raccord de direction de regard – celui du shérif, sidéré –, le léopard juché sur une table avec George à sa suite sur le sol, renvoie métaphoriquement au couple formé par Susan et David. La carpe et le lapin. Le léopard et le chien. Ce plan vient répondre au dilemme posé par le plan précédent : le choix est fait depuis que David et Susan se sont croisés et tout va rapidement se résoudre à l'aide de non pas d'un mais bien de deux léopards !







Plans 44 à 53

Il est amusant de constater alors les ravages du désir sur les tenants de l'ordre social : le léopard les fait naturellement paniquer avec, en point d'orgue, un shérif de plus en plus cartoonesque grimpant aux barreaux de sa propre prison. Qui ose alors se risquer dans le sauvage contre-champ ? David, qui apprivoise petit à petit son propre désir, et donc l'animal, au cours du film, et Madame Carleson-Random sans doute encore intéressée aux choses de l'amour puisque disposant d'un prétendant chasseur de fauves en la personne du major. Pour côtoyer les femmes dans « *Bringing up Baby* », il faut aux hommes une certaine expérience de l'animalité et une vraie expertise concernant le degré de dangerosité de chacun de ses représentants.

Le dialogue vient alors contredire l'image. Cette dernière a beau réunir David et l'animal, l'employé du cirque révèle qu'en matière de léopard – et donc d'amour –, le vrai défi consiste à s'affronter avec celui qui s'est évadé il y a peu et sème la terreur dans toute la région !



Plan 54

De quoi parlons-nous ? Ou plutôt de qui ? De Susan évidemment. Une nouvelle fois, logique onirique pure, le mot appelle l'image. « *Le cinéma*, a écrit Michel Mourlet, *substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs* ». C'est là la profession de foi du cinéma hollywoodien. Aussitôt évoqué, aussitôt convoqué : David doit affronter le péril à l'instant promis.

Ce danger se signale d'abord par une bande son toute en feulements menaçants émanant d'un hors-champ qui résiste à Susan. Si l'existence même du hors-champ repose sur la possibilité qu'il devienne champ (pas de hors-champ en photographie par exemple mais un hors-cadre), alors celui qui nous est présenté ici résiste à sa propre nature ! Sans que le cadre ne bouge d'un pouce c'est au personnage de traîner littéralement le hors-champ dans le champ. Ce hors-champ qui semble tant se faire prier est bien entendu fantasmatique et c'est bien entendu Susan qui en est le dépositaire. Tant qu'elle ignore tout de la vraie nature de la bête (c'est à dire de la sienne), elle la domine évidemment dans la lutte pour faire entrer l'animal dans le cadre. Si l'on considère que le désir nous pousse bien souvent à enfreindre les règles, à sortir du cadre social conçu pour nous, alors il s'agit maintenant, touche finale et assez noire à l'histoire d'amour entre Susan et David, de dresser l'animal sauvage, c'est-à-dire de domestiquer ce désir subversif pour que le cadre – la société – l'accepte. Susan, qui avait disparu, ne peut revenir en société qu'au prix de sa propre animalité sacrifiée, présentée à tous comme apprivoisée.





Plans 55 à 58

C'est à un véritable face à face avec elle-même que se livre ici le personnage dans un champ contre-champ qui tient du jeu de tire à la corde. Il faut réellement considérer les deux léopards comme l'incarnation de deux facettes de la libido de Susan ou deux éléments de sa personnalité, presque au sens psychanalytique : il y a ici affrontement entre le surmoi (Susan en personne) et le « ça ». Il s'agit de traiter directement avec la pulsion pour pouvoir prétendre au mariage. Ou comment Susan devient-elle une nouvelle Miss Swallow ?





Plans 59 à 64

A partir de l'entrée de Susan dans la prison, les deux léopards sont en présence, dans un espace filmique contiguë. La présence du félin agressif va accomplir en une sorte de fulgurant raccourci l'inversion que l'ensemble de la séquence nous a jusqu'ici promis : toute une bonne société est jetée en prison (et s'y jette elle-même dans la diégèse !). Une fois la société derrière les barreaux, les amoureux sont – un instant – seuls au monde avec leurs deux léopards sur les bras : c'est-à-dire d'une part une animalité, un désir acceptable ; de l'autre, cet autre versant du désir, effrayant et subversif à ce point tel qu'il est capable par sa seule émergence de renverser l'ordre commun des choses. Le choix n'est pas de s'aimer ou pas, mais bien de s'aimer dans ou hors de l'ordre social.









D'une certaine manière, « Bringing up Baby » est une comédie (un film urbain et contemporain donc) qui porte la marque de l'autre grande veine de l'œuvre hawksienne : le film d'aventures. Et cette marque est une empreinte, celle d'un léopard rendu à l'état sauvage au cœur du monde civilisé. De ce point de vue, la séquence de la prison se présente comme une sorte de point culminant concernant le détraquement de la mécanique sociale. Ce n'est qu'après avoir atteint et passé ce point-là que quelque chose de l'amour pourra être conjointement vécu par Susan et David. Le léopard apparaît ainsi comme un élément vecteur de chaos tout droit sorti de l'inconscient de Susan. D'ailleurs tant qu'elle ignorait tout de la nature de la bête, Susan la dominait. Ne ramenait-elle pas l'animal féroce au bout d'une simple laisse un instant plus tôt ?



Plans 65 à 81

Pour s'aimer de manière socialement acceptable, il convient dès lors de montrer patte blanche aux tenants même de cette société, ici poussés dans leur ultime retranchement, la cellule que chacun s'est choisi en urgence face au danger et qui, en même temps, représente non sans une mordante ironie le renoncement facile de chacun à sa liberté individuelle.

Alors que le montage s'accélère pour montrer David volant au secours de Susan au prise avec une situation, un désir, une bête sauvage qui la dépasse, laissons parler Stanley Cavell : « Le tableau du dénouement est une répétition ou une interprétation, non seulement du plan d'ouverture sur Grant, mais de l'image sur laquelle la scène finale (avant l'Épilogue) s'était conclue. Dans cette scène, Grant affronte le second léopard, le sauvage, le tueur, et cette fois il utilise correctement un instrument approprié, un outil de dompteur qu'il place devant lui, et il force la bête à entrer dans une cage, ou plutôt une cellule ; comme par hasard, c'est précisément la cellule où Hepburn avait été enfermée. Dans ce dernier jeu (il s'agit de jouer au dompteur ou au sauveteur), la femme se tient à présent derrière l'homme, et, après qu'ils ont gagné, l'homme se retourne pour la regarder en face, essaye de dire quelque chose puis perd connaissance et s'écroule de tout son long dans ses bras : c'est leur première étreinte. De manière un peu surprenante pour nous, elle supporte aisément le poids de tout son corps. Comme c'est de règle dans les comédies, la nature a suivi son cours. »<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Stanley Cavell, « *A la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage* », Collection Essais, Editions Cahiers du cinéma, Paris, 1993, p.122.





## Plan 82

« Ce sous-dénouement est construit sur une sorte de mot d'esprit cinématographique ou grammatical. Le montage dans cette séquence qui alterne les plans entre léopards insiste sur le fait qu'on ne nous montre jamais les deux léopards dans la même image. C'est ainsi reconnaître que, si dans ce récit de fiction il y a deux léopards, dans la réalité cinématographique, il n'y en a qu'un ; un seul Bébé avec deux natures ; vous pourrez les qualifier d'appivoisée et de sauvage, ou bien de latente et d'éveillée. C'est cette connaissance, cette reconnaissance, qui amène un homme, jusqu'alors dans une stupeur d'innocence, à montrer qu'il a acquis une conscience – en trouvant le courage de la laisser s'effondrer. »<sup>5</sup>

Qu'est-ce que l'amour sinon le possible d'un autre regard porté sur soi-même grâce à l'autre. Au plus fort du danger, Susan déclare son amour à David et, se faisant, révèle que le jeune homme lui permet en quelque sorte de s'affronter elle-même. David de son côté, révèle également son amour par un courage dont le récit l'avait jusqu'ici exempté. Abasourdi par la démonstration de ce qu'il ne s'était jamais formulé – son amour pour Susan c'est-à-dire sa capacité nouvelle à affronter le danger que représente le féminin – David tombe dans les bras de sa partenaire... en perdant connaissance. Il y a là la parodie de la fin hollywoodienne

<sup>5</sup> Stanley Cavell, « *A la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage* », Collection Essais, Editions Cahiers du cinéma, Paris, 1993, p.123.

typique, où le machisme triomphant est ici remplacé par son contraire, les rôles masculin et féminin étant de nouveau inversés.

De trois axes en guise de conclusion :

1) Une misogynie galopante qui produit son exact contraire :

Le film exalte une misogynie confinant parfois à la paranoïa que va venir confirmer l'épilogue où Susan parachève sa mainmise sur David en faisant s'écrouler sa grande œuvre : le squelette du dinosaure. Cela alors même qu'elle ne vient dans aucun autre but que de lui remettre, enfin, la pièce manquante. Calcul ou acte manqué nul ne le saura. Il est néanmoins très important de souligner à quel point la misogynie hawksienne est constructive : en effet son caractère obsessionnel lui confère la caractéristique de ne jamais sous-estimer l'ennemi et, ainsi, de produire des personnages féminins extrêmement forts, faisant jeu égal avec leurs partenaires masculins, phénomène rare de tout temps (et sans doute encore plus aujourd'hui qu'auparavant). La première des théories féministes concernant le cinéma consiste à statuer sur l'impact du personnage féminin sur l'avancée du récit – en d'autres termes, la femme joue-t-elle autre chose que les utilités ? Dans le cas de Hawks, le personnage féminin est le moteur même d'un récit qui, sans lui, n'existerait pas.

2) Un pessimisme qui irrigue singulièrement la comédie :

Un deuxième point, concomitant au premier, concernerait l'extrême noirceur des comédies de Howard Hawks dont on sait que l'un des principes de base est d'aborder les genres par leurs contraires (il faut ici se souvenir combien un film noir comme « *Le grand sommeil* » possède un ton détendu presque badin). La trajectoire de David au cours de film ne va en définitive consister qu'à se soumettre, d'un désir féminin à un autre, jusqu'à y abandonner son grand projet paléontologiste. Le film n'étant cependant pas avare de complexité sous son apparence futile, il est également permis de voir dans cet effondrement final une ode à la vie, au présent et donc à un amour non dénué de ce romantisme et de cette passion qui faisait cruellement défaut à miss Swallow et qu'amène sans doute avec elle Susan. Néanmoins, le final en prison et l'épilogue qui fait se succéder une montée (à l'échelle) puis un écroulement (du squelette) ne présage sans doute rien de bon quant au devenir de David. On sait, à l'aune de sa filmographie, que l'homme des comédies hawksiennes est un être minoré, amoindri, dominé.

3) Un usage novateur du langage où le cinéma parlant gagne ses lettres de noblesse :

Le film est une borne dans le cinéma parlant qui va amener Hawks à radicaliser le travail entrepris ici sur le dialogue dans sa comédie suivante et, peut-être, son chef-d'œuvre en la matière, « *La dame du vendredi* » en 1940. Il s'agit, comme l'écrit Stanley Cavell, de donner « des mots pour une conversation » qui n'avait pas encore eu lieu dans le cinéma américain, entre hommes et femmes, à propos du mode d'organisation sociale dont toutes et tous sont tributaires. « *Bringing up Baby* » fait ainsi partie du fameux corpus défini par Cavell qui vise à discuter des règles (le mariage en premier lieu) et à redéfinir, à l'intérieur du cadre cinématographique, les modes de représentation des uns et des uns...