



Les Quatre filles du docteur March

Little Women

de George Cukor

fiche technique

Etats-Unis (1935) 1 h 57.

Réalisation :
George Cukor.

Scénario :
Sarah Y. Mason, Victor
Heerman, d'après le
roman de Louisa May
Alcott.

Musique :
Max Steiner.

Interprètes :
Katharine Hepburn
(Jo March)

Joan Bennett
(Amy March)

Frances Dee
(Meg March)

Jean Parker
(Beth March)

Spring Byington
(Marmee)



Du Biedermeier au romantisme

Deux ans avant *David Copperfield* (1935), Cukor tourna *Les Quatre Filles du docteur March*, une adaptation de *Little Women*, célèbre roman de Louisa May Alcott dont les événements se déroulent pendant et après la guerre de Sécession. Ce fut, de son propre aveu, l'œuvre préférée du cinéaste. Le film illustre une double allégeance: d'abord, la fidélité à l'original, politique constante chez Selznick ; ensuite, l'ambition express de Cukor, qui était de rendre l'essentiel, à savoir "un merveilleux portrait de la vie de famille en Nouvelle-Angleterre, pleine de rigueur et d'une austérité admirable" Si Cukor

se dit le chantre de la frugalité, il la dépeint ici avec toute la gamme du pittoresque. Le genre est donc celui de la chronique victorienne, avec son esthétique de bric-à-brac et sa sentimentalité moralisante. La distribution est loin d'être entièrement satisfaisante. Dans ces conditions, l'écueil de la mièvrerie était difficile à éviter. Mais l'œuvre est complexe et personnelle. C'est que le cinéaste a su faire sien un certain militantisme teinté de transcendantalisme (Alcott avait eu pour précepteurs Thoreau et Emerson), et les idéaux de l'acceptation totale du devoir ainsi que du don de soi permettent au film de dépasser les limites de ce qui n'aurait pu n'être que du Biedermeier à l'américaine. Dans un film qui se veut fable, affabu-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

lation du réel plutôt qu'un essai de rendre la lettre, connue de tous, du roman, les *little women* auraient profité d'une plus grande netteté de traits. Or Amy, la jolie et vaniteuse blonde, n'a ostensiblement aucun coeur (Joan Bennett) ; L'ainée, Meg, belle et sereine, est proprement amorphe (Frances Dee); la petite Beth, évanescence gardienne du secret de sa mort imminente, est vieille et potelée (Jean Parker), tandis que Cukor lui-même avoua que le choix de la mère (Spring Byington) fut malencontreux. Ainsi Katharine Hepburn dans le rôle de Jo n'est-elle pas seulement la personnalité dominante: elle véhicule la passion du film et le conflit qui l'accompagne. Autrement dit, le personnage qu'elle incarne, mais aussi le jeu de l'actrice, amènent le spectateur à réfléchir sur la distinction entre artifice et art, entre sentiment et sentimentalité, sur les exigences de la liberté. Sa tante, Aunt March, méchante et bonne fée tour à tour, qui représente, par son argent et son statut, le pouvoir du réel, est interprétée avec succès par Edna May Oliver. Un seul homme compte dans ce film d'où le père est absent. C'est Paul Lukas, le professeur Fritz Bhaer, distrait et hésitant en apparence seulement. Avec sa tête de Schubert, sorti de sous une peau d'ours, il est le porte-parole bredouillant d'un idéalisme avec lequel Jo pourra s'identifier.

Grâce et fluidité sont les constantes plastiques de l'œuvre de Cukor. Ainsi l'enchevêtrement des opposés fonctionne au niveau de la forme. Ouverture et clôture sont fictives il s'agit de la même prise de vue d'une carte de Noël enneigée à la Dickens. Or ce qui a plu à Cukor, c'était qu'il se soit servi de « neige véritable », que les actrices se soient passé les châles usés dans une réelle frugalité de tournage,

emblème possible de la manière dont le cinéaste transforme un monde de clichés en quelque chose de... réel. De même les intérieurs, qui vont de la maison de la modeste bourgeoisie, chaleureuse et fanée, à l'Europe entrevue des villes d'eau, en passant par la grande résidence élégante du grand-père de Laurie, sont magistraux. (Les décors sont de Van Nest Polglase.) Broderies et dentelles couvrent les murs et les dossiers des sièges; les crinolines sont rapiécées, un gant sert de talisman. Une Madone de Raphaël préfigure le désir de visiter l'Europe, le piano mal accordé désigne non seulement le souhait d'un meilleur instrument (souhait qui sera exaucé), mais aussi la nécessité d'aspirer à un art plus exigeant, à des sonorités plus élevées. La thématique de l'épuration d'une culture «embourgeoisante» est omniprésente. Le lied *Seul celui qui connaît la nostalgie*, chanté par l'Allemand en exil à New York qui s'accompagne au piano, est l'expression absolue d'un paradoxe apparent. C'est en s'éloignant de ses origines que l'être apprend les racines d'un vrai symbolisme. L'art chante l'incontournable clivage, comme Mignon son « désir ardent ». Cette musicalité s'accorde difficilement avec les trémolos mélodramatiques de Max Steiner, qui inondent chaque séquence.

Le dialogue trahit le même principe d'oscillation. Tantôt les paroles prises mot à mot du livre (certaines répliques sont célèbres) résonnent, tantôt les cris des filles deviennent un babil indistinct. Le personnage le plus intellectuel, ayant le plus de choses à dire, Fritz Bhaer, a du mal à s'exprimer pour des raisons qui ne tiennent pas seulement à son manque de maîtrise de l'anglais. C'est ainsi que sa proposition de mariage ne s'articule pas, mais trou-

ve son achèvement dans le beau geste de Jo glissant sa main dans la main de l'homme qui ne sera plus vide.

A la dichotomie fixité-plasticité, à la fois iconographique et sonore, correspond le mouvement de la caméra. Car celle-ci ne suit discrètement les allées et venues des March, leurs fusions et leurs désagréations, que pour mieux les sertir, soit en gros plans individuels, soit en camées de portraits de famille (par exemple, lorsque les cinq têtes de femmes, penchées les unes vers les autres mais toutes prises de face, forment un tableau immobile pour clore la longue exposition).

Une parfaite mise en abyme de l'opposition statique/dynamique est fournie par la pièce de Noël, *La Malédiction de la sorcière*. Jo, qui a la passion du théâtre amateur, a énormément de mal à apprendre à Amy comment jouer avec conviction son rôle de femme du moyen âge, amoureuse et surprise par un brigand. Plus Jo incarne le rôle avec fougue, plus le jeu de sa sœur devient statique et exsangue. Dans cet espace infime, contraint par un art désuet et conventionnel, n'est-il pas logique que tout « se casse la figure » et que le décor s'effondre sur la tête des spectatrices enchantées ?

En effet, Jo doit sortir de son gothique euphorisant. Ce garçon manqué de quinze ans, ne pouvant se battre à côté des hommes, est une dévoreuse de livres. Jo aspire à être écrivain. Ayant une facilité naturelle, elle se livre à des imitations d'histoires à sensation. Son premier succès est pour elle un moment de jubilation, et bientôt elle s'adonne à une écriture alimentaire qui fournit un certain nombre de biens matériels pour la famille, astreinte à maints sacrifices. Prise dans les rets de la convention «litté-

raire», elle l'est aussi sur le plan psychique. Comme Peter Pan, la difficulté qu'elle éprouve devant l'image traditionnelle de son rôle sexuel se traduit par son refus de grandir. Ce déchirement trouve son expression pendant la cour faite à sa sœur aînée Amy, à qui elle reproche amèrement une volonté destructrice du délicieux monde imaginaire que les quatre filles s'étaient construit. La même confusion, et la peur de s'engager dans un avenir trop confortable et prévisible, inspire son refus de la demande en mariage de Laurie et sa décision de partir pour tenter sa chance et trouver du matériau pour ses livres. Cette décision paraîtrait singulièrement indolore si la rage du conflit n'avait pas en partie trouvé à s'exprimer auparavant. D'abord par ses fuites dans sa mansarde de rêve (décor inspiré par les tableaux de Spitweg). Linda, dans *Vacances*, créera à son tour un univers à elle, loin des exigences adultes; Mary, L'héroïne de *Femmes* (Norma Shearer), se barricadera dans un monde douillet où les amoureux sont éternels. Ensuite, dans une scène où le jeu de l'actrice devient hystérique et exacerbé, Jo se vante de s'être sacrifiée pour fournir des sous à sa mère. Telle la sainte femme dans *La Femme pauvre* de Léon Bloy, elle fait le sacrifice castrateur de sa belle chevelure. A la différence de son homologue du vingtième siècle Théodora (dans *Théodora devient folle* de Richard Boleslawski), Jo quitte la maison avec la bénédiction de ses parents. Avec un tel besoin d'intégrer la filiation dans son désir, est-il étonnant qu'elle prenne pour mari une douce figure de père ?

En effet, c'est le musicien / critique / rêveur / prof de langues / Bhaer / «bear» qui lui apprend ce que c'est que la culture. Il l'emmène au ballet. En rentrant de l'opéra, Hepburn

n'annonce-t-elle pas de façon frappante Garbo s'évanouissant de félicité dans *Le Roman de Marguerite Gautier* ? Le film se termine sur une scène de pluie (authentique ?) où le couple se fiance sous un parapluie; le regard affectueux de la gouvernante exprime bien le sentiment de la légende qui accompagne la scène dans une édition 1900 du roman, illustrée par Jessie Willcox Smith: «*Les passants les prenaient sans doute pour deux fous non dangereux.*»

Positif n°370

Le réalisateur

de goût, cultivé soigneux, sans vrai génie, mais intelligent et honnête, qui compta dans sa carrière plus d'une bonne ou excellente réussite. Venu du théâtre, il s'établit à Hollywood avec le parlant et s'essaya à tous les genres : pièces et répertoire, films à costumes, comédies musicales et légères, adaptations de romans, etc., avec un bonheur inégal, consentant parfois au pire. C'est un homme lucide, modeste et sincère, qui a ainsi décrit les servitudes de son métier : "J'avais passé cinq semaines à surveiller le montage de *la Diablesse*. Le film valait ce qu'il valait, mais au moins il avait un sens ; j'ai eu le malheur de m'absenter ; on a remonté le film d'une façon stupide. et il a tout perdu. Légalement, je n'avais aucun droit de protection. [...] En Europe, un metteur en scène est bien mieux considéré. A Hollywood, quand vous venez de terminer un film, tout le monde se croit en mesure de vous donner son avis."

Après avoir été acteur et metteur en scène à Broadway, il est appelé à Hollywood où il est directeur de dialogues pour Lubitsch, entre 1930 et 1932.

Filmographie

1930 *Virtuous Sin*, *Royal family of Broadway*

1931 *Tarnished Lady*

1932 *One Hour with you*
co-réalisateur Ernest Lubitsch

1933 *Dinner at eight*
(Les invités de huit heures)
Little Women
(les quatre filles du docteur March)

1935 *David Copperfiel*
, *Sylvia Scarlett*

1936 *Roméo et Juliette*
Camille
(le Roman de Marguerite Gautier)

1938 *Holiday*
(Vacances)

1939 *Zaza*

1940 *The Women*
(Femmes)
The Philadelphia Story
(Indiscrétions)

1941 *Two-faced Woman*
(la Femme aux deux visages)

1942 *Keeper of the Flame*
(la Flamme sacrée)

1944 *Gaslight*
(Hantise)
Winged Victory

1947 *Othello*

1948 *A Double Life*.

1949 *Edward my Son*
(Edouard mon fils)
Adam's Rib
(Madame porte la culotte)

D O C U M E N T S

1951 A Life on her Own, born
Yesterday
(Comment l'esprit vient aux femmes)

1952 The Marrying kind
(Je retourne chez maman)

1953 The Actress, it should happen
to you
(Une femme qui s'affiche
A Star is born
(Une étoile est née)

1956 Bhowany Junction

1957 The Girls
Wild is the Wind
(Car sauvage est le vent)

1960 Heller in Pink Tights
(La Diablesse en collant rose)
Let's make love
(le milliardaire)

1962 The Chapman Report
(les liaisons coupables)

1964 My fair Lady

1969 Justine

1972 Travels with my Aunt
(voyages avec ma Tante)

1975 L'Oiseau bleu

1981 Rich and famous
(riches et célèbres)

L E F R A N C E

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
RÉPONDEUR : 77.32.71.71
77.32.76.96