

“Katie Hepburn wants to direct” :
*une actrice qui voulait intervenir
dans le processus de production*

Jules Sandeau



Contrairement à d'autres actrices telles que Mae West, Ida Lupino ou Barbra Streisand, Katharine Hepburn n'a jamais été créditée autrement que comme actrice au générique de ses films, et aucun de ses projets en tant que réalisatrice ou scénariste n'a abouti. Elle a cependant conservé une réputation de star qui cherche à intervenir dans le processus de production et y parvient souvent. Dans le contexte d'une industrie dominée par les hommes – et plus largement d'une société patriarcale où les hommes cherchent à conserver le monopole de la création artistique –, cet « interventionnisme » représente une menace pour le pouvoir masculin et fait donc logiquement partie des traits de son image les plus lourds d'enjeux d'un point de vue genre.

Cet article se propose d'étudier la manière dont les films d'Hepburn et les discours médiatiques qui accompagnent leur sortie, ont à la fois entretenu et tempéré cette réputation. Il s'agira ainsi de mettre en lumière la persistance de cette facette de son image tout au long de sa carrière en adoptant une perspective diachronique attentive aux évolutions qui touchent cette dimension essentielle de sa *persona*, et en prêtant une attention particulière aux enjeux de genre qui la sous-tendent¹. L'analyse des films d'Hepburn qui travaillent cette image d'actrice cherchant à obtenir du pouvoir dans le processus de production, sera articulée à un examen des discours véhiculés par la presse états-unienne à ce sujet², lesquels jouent un rôle déterminant dans la pérennité

¹ Comme c'est communément le cas aujourd'hui dans le champ des *star studies*, nous désignons par *persona* ce que Richard Dyer nommait « *star image* » dans son ouvrage fondateur de 1979 : la « polysémie structurée » qui résulte de la convergence des différents textes médiatiques produisant des significations sur la stars (Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 62-68)

² Les articles cités sont pour la plupart archivés dans les *Katharine Hepburn papers* et les *Katharine Hepburn clippings* de la Margaret Herrick Library (MHL) et de la New York Public Library (NYPL).

de cette réputation³. Dans la mesure où les productions hollywoodiennes⁴ et les images de star⁵ doivent en grande partie leur popularité à leur caractère fortement polysémique, cet article cherchera notamment à souligner les ambivalences qui traversent les représentations d'Hepburn en actrice « interventionniste ».

Hepburn à Broadway : *Morning Glory* et *Stage Door*

Dès son arrivée à Hollywood, Hepburn a une réputation d'actrice incapable de rester à sa place dans le processus de création artistique. Les magazines racontent que, lors de ses débuts à Broadway quelques années plus tôt, elle a été congédiée de plusieurs pièces parce qu'elle refusait d'obéir au metteur en scène ou critiquait le jeu des autres acteurs et actrices qui partageaient l'affiche avec elle⁶. Ces anecdotes s'intègrent alors parfaitement à son image de star arrogante, qu'elle entretient notamment en snobant les journalistes qui veulent l'interviewer⁷. Originaire de Nouvelle-Angleterre, elle est souvent dépeinte par la presse comme une aristocrate qui regarde Hollywood de haut et prend plaisir à dominer ses interlocuteurs⁸. Les rumeurs concernant son attitude sur les

³ Sur la nécessité de prendre en compte ces matériaux extra-filmiques dans l'étude de l'image des stars, voir Richard Dyer, *op. cit.*, p. 62-67.

⁴ Noël Burch, « Double langage. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », dans Noël Burch, *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 165-192

⁵ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, *op. cit.*, p. 67-68 ; Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, Routledge, 2004, p. 4

⁶ “She never hesitates to tell the finest actress or actor that he doesn't know how to read his lines. And that he's a nitwit of the highest order. As far as acting is concerned. As a result, she was constantly being thrown out of New York shows.” (*Photoplay*, August 1933, p. 99); “Katharine Hepburn's star rose on Broadway, in the so-called legitimate theater, with a series of jerks and starts and frequent swoopings back to earth. She had a reputation, partly justified, as a stubborn and self-willed young woman. She was fired from several important parts because she refused to obey the instructions of stage directors.” (*Collier's*, October 28, 1933, p. 21)

⁷ Isabelle Dhommée, *Les Cinq « empoisonneuses » : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente : analyse du phénomène social de la star*, Villeneuve d'Ascq, ANRT, 2000, p. 205-206

⁸ “She loves to fight. Matching her intellect against anyone's. And above all, she not happy unless she domineers. (...) She has detached herself from all Hollywood. High on a hill built of her own cunning, she stands. And surveys this Hollywood below her. And imagines her skirts are free to it. At its bewildered groping, heart-breaking blunders, she laughs. And laughs. And laughs. She's smart. She's shrewd. She's clever. But she's forgotten one thing. Hollywood always laughs last. One day she'll find that out.” (*Photoplay*, August 1933, p. 100-101).

planches à ses débuts contribuent ainsi à la faire passer pour une actrice qui s'estime supérieure à tout le monde, et notamment à ses collaborateurs.

Sorti en 1933, *Morning Glory* est le premier film à travailler cette dimension de son image. Hepburn y incarne Eva Lovelace, une jeune actrice ambitieuse venue tenter sa chance à Broadway, qui ne parvient pas à percer dans un premier temps parce qu'elle possède une haute idée d'elle-même. Après un certain nombre de déconvenues, elle finit par prendre conscience du problème et concède au metteur en scène Joseph Sheridan (Douglas Fairbanks) à propos de sa première prestation : « Je ne vous écoutais pas quand vous me disiez quoi faire. Vous savez, j'étais très sûre de moi à l'époque⁹ ». Comme le souligne Noël Burch, le film soutient que le problème de l'héroïne réside dans le fait qu'elle a « trop d'idées sur le théâtre, sur le métier de comédienne, qu'elle est trop intellectuelle¹⁰ ». Un écrivain lui explique ainsi que « les jolies filles comme [elle] ne doivent pas être intellectuelles¹¹ », et Sheridan lui conseille également de « jeter ses théories intellectuelles par la fenêtre¹² » lorsqu'elle entre sur scène à la fin du film, un conseil qui s'avère judicieux puisque la performance de l'actrice est un triomphe et lui permet finalement de devenir une star.

Le fait que l'héroïne révèle son talent sous la direction de nombreuses figures masculines, dont un producteur, un metteur en scène et un acteur plus expérimenté, témoigne de la menace que représente Hepburn en tant qu'actrice qui cherche à exercer un pouvoir dans le processus de création. De la même manière que le film la subordonne aux hommes, certains critiques insistent également sur le mérite du réalisateur en des termes qui confirment, s'il en était besoin, que c'est Hepburn elle-même qu'il s'agit de soumettre à l'autorité patriarcale. On peut ainsi lire par exemple dans le *Los Angeles Times* : « Lowell Sherman a accompli encore plus avec Mademoiselle Hepburn que ce qu'il avait accompli avec Mae West. Il l'a transfigurée. (...) Sherman sait comment diriger les femmes¹³ ». Dans le même esprit, le critique du *Hollywood Filmograph* déclare que l'actrice fait preuve d'un grand talent « quand elle est correctement

⁹ “Well, naturally, I wasn’t very responsive when you tried to tell me what to do. You see, I was very sure of myself in those days.”

¹⁰ Noël Burch, « La garce et le bas bleu », dans Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 35.

¹¹ “Pretty little girls like you mustn’t be highbrow.”

¹² “Throw all your highbrow theories right out the window.”

¹³ “Lowell Sherman has done with Miss Hepburn much what he did with Mae West in *She Done Him Wrong*. He has transfigured her. (...). Sherman knows how to direct women (...).” (Philip K. Sheuer, *Los Angeles Times*, cité par Homer Dickens, *The Films of Katharine Hepburn*, New York: Citadel Press, 1990, p. 47).

dirigée » et félicite ainsi Sherman dont la « brillante direction » a permis de faire émerger « la délicieuse nouvelle Hepburn¹⁴ ».

Mais si *Morning Glory* soutient donc que l'accomplissement d'Hepburn en tant qu'actrice doit passer par une soumission aux hommes dans le processus de création, la seule scène qui la montre à l'œuvre contredit quelque peu ce scénario misogyne. Il s'agit du passage où, sous l'effet de l'alcool, l'héroïne improvise une représentation pour les invités d'une soirée mondaine organisée par le producteur Louis Easton (Adolphe Menjou). Alors qu'elle se faisait jusqu'ici discrète et manifestait une humilité nouvelle, elle retrouve subitement son assurance et incarne Hamlet puis Juliette devant l'assemblée de professionnels du théâtre présents à la soirée, qui applaudissent l'actrice avec enthousiasme.

Ce tour de force est loin d'être dénué d'ambivalence. D'un côté, l'héroïne se transforme en grande actrice parce qu'elle met de côté son intelligence et se laisse guider par son instinct. L'alcool joue un rôle central dans la mesure où il aide Eva à perdre le contrôle, condition nécessaire à l'éclosion de son talent selon le film. Le fait que ce soient des hommes qui l'encourageaient à boire un peu plus tôt confirme que cette désinhibition de la femme trop intellectuelle est indissociablement une subordination au pouvoir masculin. Mais, d'un autre côté, Hepburn retrouve ici l'assurance et l'autorité qu'elle manifestait dans ses premiers films. D'une voix grave et sèche qui évoque ses performances dans *A Bill of Divorcement* (1932) et *Christopher Strong* (1933), elle annonce : « Je sais que je suis une grande actrice. Je suis la meilleure de toutes les jeunes actrices », puis se met en scène en donnant des ordres aux professionnels présents (« Vous, taisez-vous », « Regardez-moi », « Éteignez la lumière »). En d'autres termes, la star se révèle une grande actrice lorsqu'elle renoue avec sa *persona* controversée de star androgyne, sûre d'elle et autoritaire¹⁵. Alors que le film soutient par ailleurs qu'Hepburn doit se laisser diriger pour devenir une bonne actrice, il la montre donc triompher ici dans une représentation dont elle contrôle la mise en scène. Cette métamorphose en actrice autoritaire est soigneusement circonscrite et la scène insiste sur le fait qu'Eva « n'était pas elle-même » puisque sous l'effet de l'alcool, mais ce tour de force constitue

¹⁴ “RKO's 'Morning Glory' is remarkable for Lowell Sherman's brilliant direction and the first presentation of the real Katharine Hepburn. This is Sherman's picture; in every scene, in every sparkling bit his smooth efforts may be discovered. (...) Not the least of his triumphs is the delightful new Hepburn, who does not shout hoarsely, whose face and ability is not submerged beneath a hideous coat of make-up, as has been the case previously. Miss Hepburn's real voice radiates charm, and she shows a great ability at characterization when properly directed.” (Harold Weight, *Hollywood Filmograph*, August 5, 1933, p. 8).

¹⁵ Sur cette scène, voir Andrew Britton, *Katharine Hepburn: Star as Feminist*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 64-65.

indéniablement le clou du film¹⁶ et détermine l'idée que le public se fait d'Hepburn en tant qu'actrice dans la mesure où s'agit du seul passage qui montre l'héroïne en train de jouer.

Sorti quatre ans plus tard, *Stage Door* (1937) se révèle encore plus ambivalent dans le discours qu'il tient sur la place d'Hepburn dans le processus de création. La star y incarne à nouveau une aspirante comédienne venue tenter sa chance à Broadway et qui rencontre des difficultés du fait de sa tendance à contester les choix de l'auteur et du metteur en scène. Présentée encore une fois comme une femme trop intellectuelle, elle empêche le bon déroulement des répétitions en donnant son avis à tout bout de champ, et la mise en scène souligne cette intrusion dans le domaine de la création réservé aux hommes par une division du cadre dans le sens de la profondeur. On la voit ainsi s'avancer au premier plan pour remettre en question les figures d'autorité masculine alors qu'elle devrait se contenter de « faire ce qu'on lui dit¹⁷ » en restant au second plan. Dans la lignée de *Morning Glory*, *Stage Door* dépeint donc Hepburn comme une actrice dont le jeu est miné par une « intelligence encombrante¹⁸ » et une incapacité à obéir aux créateurs masculins.

Cependant, un certain nombre de scènes véhiculent une toute autre image d'Hepburn/Terry. Celle qui se déroule dans l'appartement d'Anthony Powell (Adolphe Menjou), un producteur qui utilise son pouvoir pour abuser des jeunes actrices, prend clairement le parti de l'héroïne qui refuse de se laisser assigner au statut de créature façonnée par un Pygmalion et démontre l'efficacité de son jeu cérébral¹⁹. Non seulement Terry désamorce dans cette scène les tentatives de séduction de Powell et parvient à négocier une relation égalitaire avec lui dans le processus de création, mais elle protège également sa colocataire, Jean (Ginger Rogers), de cet homme peu scrupuleux qui cherche à profiter de la jeune danseuse. La solidarité féminine qui s'esquisse ici sera renforcée dans les dernières scènes du film, puisque le triomphe final de Terry sur les planches s'accompagne d'une valorisation de la sororité comme moyen de résistance à la domination patriarcale qui règne dans le monde du théâtre.

De manière significative, les conseils qui permettent à l'héroïne de rencontrer le succès sur scène ne lui sont plus dispensés par des figures paternelles bienveillantes – comme c'était le cas dans *Morning Glory* – mais par une autre actrice, Kay (Andrea Leeds). Certes, ce « marrainage » sert dans une

¹⁶ Noël Burch, *op. cit.*, p. 35

¹⁷ Terry Randall : « What am I supposed to do? Walk around like a puppet or use my intelligence? » – Anthony Powell : « You're to do as you're told! ».

¹⁸ Noël Burch, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ Jules Sandeau, « Quand Hepburn joue l'actrice. De *Morning Glory* (1933) à *Stage Door* (1937) », dans Jean-Loup Bourget et Françoise Zamour (dir.), *Jouer l'actrice. De Katharine Hepburn à Juliette Binoche*, Paris, Éditions Rue D'Ulm, 2017, p. 44-45.

certaine mesure à conformer Hepburn aux normes de genre, puisque le rôle de Kay consiste à guider l'héroïne sur le chemin de la féminité conventionnelle²⁰, mais il contribue en même temps à la consolidation d'une communauté féminine dont les hommes sont exclus. De surcroît, la performance de Terry est l'occasion d'une communion entre femmes qui pleurent ensemble la mort de Kay – laquelle s'est suicidée parce qu'elle n'a pas obtenu le rôle – et s'enfuient juste après la fin de la pièce pour se retrouver entre elles, au grand dam du producteur. Cet acte de rébellion féminine contre une figure d'autorité masculine achève d'entériner l'amitié entre Terry et Jean, dont la relation était partie sur de mauvaises bases mais qui finissent par partager leur vie de femme célibataire préférant la carrière au mariage.

On peut également voir l'interprétation bouleversante que Terry fait de la scène centrale de la pièce comme une réappropriation féminine d'un texte masculin. Alors qu'elle était incapable de saisir l'émotion de son personnage de femme pleurant son mari lors des répétitions, elle parvient finalement à la jouer le soir de la première, mais en s'inspirant pour cela du chagrin qu'elle éprouve suite à la mort de Kay, donc d'une autre femme. Si le fait qu'elle s'écarte alors quelque peu du texte original indique qu'elle a cessé d'écouter son esprit pour laisser parler son cœur, cela souligne également le détournement qu'elle est en train d'opérer pour elle et pour ses amies présentes dans le public. La scène fait progressivement la part belle aux spectatrices, pour se terminer par un gros plan sur le visage de Jean. Par un dispositif de mise en abîme qui fait écho au rapport d'Hepburn à ses fans, le film valorise donc la complicité entre actrices et spectatrices et leurs résistances ordinaires au sein d'un système de production dirigé par les hommes.

Comme *Morning Glory*, *Stage Door* soutient donc qu'Hepburn est une mauvaise actrice lorsqu'elle ne se soumet pas aux hommes dans le processus de création, mais la montre en même temps briller en tant qu'actrice lorsqu'elle se soustrait à leur autorité. Cette ambivalence n'a rien d'exceptionnel dans la mesure où elle contribue à la polysémie de l'image de la star qui, comme le soutient Richard Dyer²¹, permet à des publics différents de choisir dans cette image les significations qui leur parlent le plus. En ce sens, le discours contradictoire que ces deux films tiennent sur le rapport d'Hepburn aux hommes dans le domaine de la création n'est que l'une des nombreuses ambivalences de l'image de la star.

²⁰ Jules Sandeau, « Quand Hepburn joue l'actrice », *op. cit.*, p. 44.

²¹ Richard Dyer, *Heavenly Bodies*, *op. cit.*, p. 4.

Une star aux commandes de sa carrière : *The Philadelphia Story*

Après avoir vu sa popularité chuter considérablement pendant la seconde moitié des années 1930, Hepburn signe un retour spectaculaire au tournant des années 1940 dans la pièce *The Philadelphia Story*, écrite pour elle par Philip Barry, puis dans l'adaptation cinématographique de cette pièce, produite par la MGM et réalisée par George Cukor.

S'appuyant abondamment sur l'image médiatique d'Hepburn, *The Philadelphia Story* s'attaque notamment à sa réputation d'actrice qui cherche à obtenir du pouvoir dans la mise en scène, même si le discours du film à ce sujet est moins explicite que celui de *Morning Glory* et *Stage Door*, dans la mesure où Hepburn n'y incarne pas une actrice. Pour bien saisir les enjeux qui sous-tendent cette dimension de son image au moment de *The Philadelphia Story*, il faut rappeler qu'Hepburn a joué des imposteurs à de nombreuses reprises au cours de la seconde moitié des années 1930²². Des films comme *The Little Minister* (1934), *Sylvia Scarlett* (1935), *Quality Street* (1937) ou *Bringing Up Baby* (1938) ont ainsi entretenu son image de femme qui aime se mettre en scène dans des performances qui lui donnent souvent du pouvoir sur autrui, en particulier sur les hommes. En ce sens, ce goût pour la mascarade rejoue sa réputation d'actrice qui cherche à contrôler la mise en scène de ses performances.

Afin de neutraliser ces deux dimensions de son image menaçantes pour le patriarcat, *The Philadelphia Story* mobilise un dispositif à double détente : il autorise d'abord Hepburn à contrôler la mise en scène pour lui retirer ensuite ce privilège. La star incarne Tracy Lord, une aristocrate de Philadelphie victime de l'intrusion de deux journalistes qui se font passer pour des amis de son frère avec la complicité de Dexter, son ex-mari, afin d'écrire un article sur son remariage avec un nouveau riche. Loin de se laisser duper par cette manigance, l'héroïne la perçoit immédiatement à jour et décide de jouer un tour aux deux reporters. Elle leur offre ainsi, avec sa mère et sa sœur, une caricature de famille aristocratique conforme aux préjugés qu'ils nourrissent à l'égard de la classe supérieure. Cette mascarade confère à l'héroïne du pouvoir sur les journalistes, mais aussi au sein de sa famille, notamment parce qu'elle profite de la situation pour tourner en dérision l'autorité de son père, qu'elle prive de son statut de patriarche en lui donnant le rôle de l'Oncle Willie.

Après avoir permis au public de se délecter de la représentation dirigée par Tracy et, à travers elle, de Hepburn en tant que comédienne contrôlant la mise en scène de son image, le film lui retire rapidement ce pouvoir. C'est le père

²² Sur ce point, voir Jules Sandeau, « Les impostures de Katharine Hepburn », *À l'épreuve* [en ligne], n° 4, « L'imposture », 2018.

qui met fin à la représentation orchestrée par l'héroïne en réaffirmant son statut de « chef de famille²³ ». Cette reprise en main patriarcale correspond au moment où l'écart de Tracy aux normes de féminité est violemment condamné par Dexter et son père dans deux plaidoyers auxquels elle ne trouve rien à répondre²⁴. Le renversement de pouvoir entre Hepburn et les figures d'autorité masculines sera définitivement entériné dans la dernière scène. Non seulement Tracy demande pardon à son père pour tout ce qu'elle lui a fait subir et accepte de se remarier avec Dexter, mais ce dernier lui dicte le discours qu'elle fait aux invités²⁵. La position dans laquelle se retrouve alors l'héroïne évoque celle d'une actrice qui ignore son texte et dépend d'un scénariste et metteur en scène masculin auquel elle se soumet totalement. Tout en réservant à Hepburn une scène jubilatoire qui cultive les dimensions controversées de son image, *The Philadelphia Story* la dépossède donc finalement du contrôle de la mise en scène pour la soumettre aux hommes.

L'ambivalence de ce dispositif est complexifiée par les discours qui entourent la sortie du film. La plupart des articles de journaux et de magazines prennent le contrepied de l'entreprise de neutralisation d'Hepburn au cœur de *The Philadelphia Story* en la présentant au contraire comme celle qui a orchestré son retour sur le devant de la scène. La presse explique notamment qu'elle a acheté et revendu les droits de la pièce, imposé sa présence en tête d'affiche et choisi son scénariste et son réalisateur. Lorsqu'il annonce que la star avait déjà acquis les droits de l'adaptation cinématographique en mars 1939, *Motion Picture Herald* précise par exemple que c'est la première fois dans l'histoire du « théâtre légitime » qu'une actrice achète ainsi les droits de la pièce dans laquelle elle joue²⁶ et insiste sur les bénéfices conséquents qu'elle a réalisés en revendant la pièce à la MGM²⁷. Le fait que la star ait imposé ses conditions au studio (notamment sa présence dans le film) est également mentionné à plusieurs

²³ *Seth Lord*: “I find very unamusing the stupid, undignified spectacle we’re making of ourselves for the benefit of those two newspaper people. (...) I insist that we inform Connor and the camera lady that we’re all aware of their purpose here.” – *Tracy*: “All right. I’ll tell them myself.” – *Seth Lord*: “It’d look better coming from me, don’t you think, as the titular head of the family?”

²⁴ Voir Noël Burch, *op. cit.*, p. 46-47 ; Isabelle Dhommée, *op. cit.*, p. 359-360

²⁵ Dans l’article qu’elle a consacré à la voix de Hepburn, Marguerite Chabrol remarque justement que « ses personnages tendent à perdre leurs moyens dès lors qu’ils ne parlent pas » (Marguerite Chabrol, « Katharine Hepburn : une voix incarnée », *Bulletin du CiCraHo*, n° 6, 2012, p. 263).

²⁶ “In March Katharine Hepburn acquired the screen rights to Philip Barry’s play, ‘The Philadelphia Story’. This was reputed to be the first instance in which a stage player bought the screen rights to a legitimate play” (*Motion Picture Herald*, January 27, 1940, p. 23).

²⁷ *Motion Picture Herald*, March 2, 1940, p. 44 ; January 11, 1941, p. 23.

reprises dans la presse²⁸. Alors que pendant les années 1930, de nombreux articles expliquaient comment Hepburn avait dû être maîtrisée par des hommes à poigne pour s'accomplir en tant qu'actrice (George Cukor, Lowell Sherman, Leland Hayward, John Ford, etc.), elle est célébrée ici comme le « maître d'œuvre » de ce succès. Ces discours reçoivent un bon écho du côté du public, comme en témoigne par exemple le courrier d'une spectatrice qui déclare à propos de la star : « Peut-être qu'elle est difficile. Mais mon conseil aux producteurs est : laissez-lui sa liberté. Car elle semble savoir en faire usage très intelligemment²⁹ ».

Le retour d'Hepburn au sommet du box-office grâce à *The Philadelphia Story* s'appuie donc sur une image profondément ambivalente puisque, en même temps que le contrôle de la mise en scène de sa propre image lui est retiré à l'écran, il est plus que jamais valorisé dans les articles de magazine qui insistent sur son pouvoir dans le processus de production du film.

Une actrice « comme chez elle » : les comédies romantiques des années 1940

Suite au succès de *The Philadelphia Story*, Hepburn pilote un autre projet qui se révèle également un grand succès public et critique : *Woman of the Year* (1942). Ce film constitue sa première collaboration avec Spencer Tracy, son compagnon à la ville et son partenaire privilégié à l'écran, avec lequel elle tourne notamment d'autres comédies romantiques comme *Without Love* (1945) ou *Adam's Rib* (1949). Contrairement d'autres films du couple, comme *The Sea of Grass* (1947) ou *State of the Union* (1948), qui sont annoncés comme des « *Tracy pictures*³⁰ » et sont effectivement plus centrés sur l'acteur, leurs comédies

²⁸ Outre ses nombreuses mentions dans la presse professionnelle, voir par exemple le *Hollywood Citizen News* : « No Hepburn; no picture. She knew what she was doing. I told you she was a smartie pants. » (*Hollywood Citizen News*, January 3, 1941, Katharine Hepburn clipping files, MHL).

²⁹ «The movie-makers have a name for her – Temperamental, Hard-to-Get-Along-With Hepburn – but I call her Katharine, Katharine-the-Great, since that outstanding performance, that amazingly vivid portrayal of hers in *The Philadelphia Story*. Maybe the part she played, a pampered darling, is also her true-life role. Maybe she is difficult. But my humble advice to her producers is – give her her head. Because she seems to have a very good one on those square shoulders – and she knows how to use it.» (*Motion Picture*, July 1941, p. 16).

³⁰ *The Sea of Grass* est annoncé dans son *pressbook* comme un « *Tracy picture* » et la presse rappelle à la sortie de *State of the Union* que Hepburn a remplacé Claudette Colbert au pied levé dans ce film clairement centré sur Tracy (voir par exemple *Hollywood Reporter*, October 13, 1947, MHL).

romantiques sont plutôt perçues comme des « *Hepburn pictures* ». Comme pour *The Philadelphia Story*, la presse insiste sur le pouvoir de la star dans la production de *Woman of the Year*, en racontant notamment que c'est elle qui a proposé le scénario original du film à la MGM, mais aussi qu'elle s'est imposée dans le rôle principal, a choisi son partenaire masculin et son réalisateur, et a participé activement à l'élaboration du script³¹. De même, *Without Love* est l'adaptation cinématographique d'une pièce dans laquelle elle a non seulement joué sans Tracy, mais qui a été « écrite pour elle et qu'elle a elle-même vendue à la Metro³² ». Enfin, Hepburn déclare avoir contribué à l'écriture du scénario d'*Adam's Rib*³³, tandis qu'un faux journal édité par le studio pour faire la promotion du film ressuscite l'image d'une Hepburn aux commandes de sa carrière, qui choisit les films dans lesquels elle tourne et supervise leur conception :

Hepburn l'a encore fait – choisir un scénario à succès. C'est l'actrice qui a informé la MGM de l'idée de Garson Kanin et Ruth Gordon ; et a fait venir les scénaristes en Californie où ils ont écrit *Adam's Rib* spécialement pour Mademoiselle Hepburn et Spencer Tracy. (...) C'est la quatrième fois qu'elle touche le jackpot – *Without Love*, *Woman of the Year* et *The Philadelphia Story* étaient tous « repérés » par Hepburn – l'actrice qui a du flair pour les scénarios³⁴.

³¹ Voir par exemple : “It was Miss Hepburn who first recognized the witty worth of the script (...); it was she who helped edit it, who personally peddled it to the producer, who demanded Spencer Tracy for her leading man, and got him; and more amazingly, demanded George Stevens be brought from another studio to direct and got him, too.” (*Baltimore Evening Sun*, February 19, 1942) ; “The actress liked the story idea so well that she sat in on story conferences with the writers and helped them shape the yarn. Miss Hepburn also had a big hand in selling the story to Metro executives. The angle of having an actress to play the leading role sitting in with the writers is a new one and that it pays off handsomely is evident in the case of *Woman of the Year*.” (*Variety*, July 18, 1941).

³² “The comedy was especially written for her and she herself sold it to Metro.” (Kate Cameron, Journal non identifié, *Without Love clippings*, MHL). Voir également *Washington D. C. Times Herald*, May 5, 1942 ; *Photoplay*, July 1942, p. 4, 23 ; *Showmen's Trade Review*, July 18, 1942, p. 21.

³³ “‘Did you select *Adam’s Rib*?’ I asked. ‘I actually worked with Garson Kanin and Ruth Gordon on the script, I was so enthused about it,’ she said.” (*L.A. Examiner*, March 19, 1950, MHL).

³⁴ “Hepburn chooses fourth sock hit” / “Hepburn has done it again – chosen a hit story. It was the actress who tipped off MGM to the Garson Kanin-Ruth Gordon idea; and had the two brought to the Coast where they wrote *Adam’s Rib* especially for Miss Hepburn and Spencer Tracy. (...) This is the fourth time she’s hit the jackpot – *Without Love*, *Woman of the Year*, and the *Philadelphia Story* all being ‘scoute’ by Hepburn – the actress with story sense.” (*Adam’s Rib promotional mailer*, p. 3, *Jack Atlas papers*, MHL).

Le *pressbook* du film abonde dans le même sens en citant notamment les scénaristes, Ruth Gordon et Garson Kanin, qui expliquent s'être fortement inspirés d'Hepburn pour écrire les dialogues³⁵, sur quoi la star renchérit :

« Je suis plus que reconnaissante vis-à-vis de mes ami-e-s s'ils peuvent trouver dans mon caractère quoi que ce soit qui les inspire », dit-elle, « spécialement quand l'œuvre s'avère être une histoire dans laquelle je suis vraiment comme chez moi »³⁶.

Parce qu'Hepburn est « vraiment comme chez elle » dans ces comédies romantiques, la menace que représente son pouvoir dans le processus de production est à la fois ravivée et canalisée par les films et les discours médiatiques qui entourent leur sortie. Certains articles qui évoquent le tournage de *Woman of the Year* tentent ainsi de contrebalancer le pouvoir de l'actrice dans la production du film en insistant sur l'autorité du réalisateur. *The Family Circle Magazine* raconte ainsi que George Stevens a su imposer sa volonté contre celle de l'actrice lorsque celle-ci cherchait à définir son image à l'écran comme elle l'entendait :

Examinons les problèmes auxquels a été confronté Mr. Stevens (...). Tout d'abord, Katharine Hepburn. C'était le travail de George d'obtenir la sincère coopération de Mademoiselle Hepburn lorsque le personnage qu'elle incarnait s'écartait de ses convictions personnelles. Au début du film, Katie est présentée comme la première femme journaliste du pays. Ok. Elle aime ça. (...) Le rebondissement logique de l'histoire est que Katie doit devenir féminine. C'est ça qu'elle n'appréciait pas. Mademoiselle Hepburn (...) n'aime pas apparaître manifestement féminine à l'écran. Elle adore les scènes d'amour où, soit elle est sur un pied d'égalité avec le gars, soit elle a un peu le dessus sur lui. S'il y a une confrontation, Katie n'aime pas perdre³⁷.

³⁵ “The authors admitted (...) that they had not trouble writing the dialogue for Miss Hepburn, since the story is about a woman somewhat cracked on the subject of equality between the sexes. “Kate is a great one for the underdog and a number one advocate for the cause of feminine independence. Kate without a cause isn’t Hepburn. She actually put the words to our pen” (*Adam’s Rib pressbook*, MHL).

³⁶ “I am more than grateful to my friends if they can find anything in my make-up to inspire them to work,’ she says, ‘especially when the work turns out to be a story in which I am very much at home’” (*Ibid.*)

³⁷ “Let’s take a look at the problems that confronted Mr. Stevens (...). First, Katharine Hepburn. It was George’s job get the sincere co-operation of Miss Hepburn in portraying a character that clashed with her own personal convictions. At the beginning of the film Katie is presented as the No. 1 woman columnist of the country. Okay. She likes that. (...) The logical twist to the story is that Katie must become feminine. That is what she did *not* relish. Miss Hepburn isn’t the clinging-vine type and she doesn’t like being obviously feminine on the screen. She loves scenes during which she either breaks even with the guy or shades him

Le magazine cite comme premier exemple de scène ayant donné lieu à un conflit entre la star et son réalisateur celle où Hepburn doit « exposer une généreuse portion de ses jambes » au regard du héros³⁸. Contre les objections de l'actrice, Stevens réussit à imposer ce déshabillage, de la même manière qu'il l'a empêchée de répondre ce qu'elle voulait à Tracy dans leurs affrontements verbaux³⁹. Pour finir, l'article explique comment le réalisateur argumenta, face aux deux stars dubitatives, la nécessité de tourner une nouvelle conclusion plus radicale dans son portrait d'Hepburn en bonne épouse. Tous les conflits mentionnés par l'article ont donc pour enjeu la soumission de l'héroïne au pouvoir patriarcal (dans le domaine du regard, de la parole et des tâches domestiques). Le but de ces discours est ainsi de retirer à Hepburn le droit de contrôler sa propre image, en particulier lorsque l'ordre de genre est menacé par ses écarts aux normes dominantes de fémininité. On retrouve le même type de discours dans d'autres magazines. Dans un article intitulé « Ne soyez pas gentils avec Katie⁴⁰ ! », un journaliste de *Silver Screen* explique ainsi que George Stevens a eu le dessus sur elle pendant le tournage, et ajoute que l'actrice a aimé ça car elle apprécie avant tout les personnes qui lui tiennent tête et ne la laissent pas imposer ses décisions⁴¹. Ainsi, Hepburn est dépeinte comme une femme directe et ferme, mais qui aime être remise à sa place. De la même manière que *The Philadelphia Story* confisquait à Hepburn le pouvoir de la mise en scène à l'intérieur de la diégèse, les discours qui entourent la sortie de *Woman of the Year* tentent également de relativiser le contrôle qu'elle est parvenue à obtenir dans le processus de production.

a little. If there's an argument, Katie doesn't like to lose." (*The Family Circle Magazine*, June 26, 1942, p. 10-11).

³⁸ *Screenland* relate également des conflits autour de l'apparence physique de la star. Celle-ci aurait en effet refusé de rembourrer ses vêtements pour donner l'illusion d'avoir plus de formes (*Screenland*, January 1942, p. 56).

³⁹ "Then there was the dialogue. Spencer would throw a nifty at Kate, and she would be given a certain line to toss back. "But I wouldn't say that," Katie would yell. "If some so-and-so of a man said that to me, I'd tell him!". Yes, indeed. That Katie took a lot of convincing" (*The Family Circle Magazine*, June 26, 1942, p. 17).

⁴⁰ "Don't Be Nice to Katie!", *Silver Screen*, April 1942, p. 34, 66-68.

⁴¹ Voir également : "When Katharine was introduced to Tracy for the first time, she took a good, long look at him and remarked: 'Don't you think I'm a little too tall for you, Spencer?' Tracy smiled, gave her look for look and answered, 'Don't worry, Miss Hepburn, it won't take me long to cut you down to my size.' Katie loved that. Her pet phobia is people who 'yes' her. Director George Stevens and Hepburn first met when he directed her in 'Alice Adams.' They fought for weeks about how she should play Alice. She finally admitted he was right and likes that picture better than any she's done – so far." (*Modern Screen*, March 1942, p. 78).

En tant qu'« Hepburn picture », *Without Love* attise cette dimension de son image, que la star entretient également en déclarant vouloir porter à l'écran *Mourning Becomes Electra* d'Eugene O'Neill⁴². *Silver Screen* rappelle alors qu'Hepburn « s'intéresse assidument à chaque phase de la production de ses films et travaille en étroite collaboration avec les scénaristes, les producteurs, les réalisateurs, les caméramans et même les monteurs⁴³ », tandis que le *Hollywood Citizen News* la dépeint comme une « Madame Je-sais-tout » ne cessant d'interférer auprès du réalisateur lors des tournages :

Sur le plateau, elle s'intéresse à chaque scène, qu'elle y figure ou non. Un jour, pendant le tournage de *Keeper of the Flame*, elle regarda Spencer Tracy jouer une scène avec un autre acteur. Puis elle dit à Cukor, le réalisateur : « Je ne pense pas que cela a été fait correctement. Je pense que Spencer aurait dû être assis au moment où il prononce cette réplique ». Cukor ne dit rien. Puis, après une scène d'Audrey Christie, elle déclara à Cukor : « Mademoiselle Christie devrait dire ces répliques plus doucement. Ce n'était pas bon. » Cukor ne dit rien. Puis, lors d'une scène au cours de laquelle Tracy et Mademoiselle Christie sont en train de parler et sont interrompus par quelqu'un qui leur annonce que l'arrière de la maison est en feu, elle dit à Cukor : « Je ne pense pas qu'ils auraient dû être informés du feu par quelqu'un. Ils auraient dû déjà avoir senti la fumée ». Le réalisateur répondit : « Cela doit être merveilleux de tout savoir à propos du jeu d'acteur et des incendies »⁴⁴.

L'un des enjeux de la scène finale de *Without Love* est précisément de déposséder Hepburn du pouvoir qu'elle cherche à exercer sur la mise en scène. Jalouse d'une femme dont son mari, Patrick (Tracy), fut passionnément amoureux, l'héroïne la parodie longuement dans une performance qui permet à Hepburn de démontrer ses talents d'actrice en s'écartant momentanément de

⁴² “Hepburn Yearns to Film ‘Electra’”, *Los Angeles Times*, March 12, 1944. Hepburn espérait que Garbo accepte de repousser sa retraite pour tenir le rôle principal (Anne Edwards, *Katharine Hepburn: A Remarkable Woman*, New York, St Martin's Griffin, 2000 [1985], p. 218)

⁴³ “Hepburn takes a keen interest in every phase of her films and works closely with the writers, producers, directors, cameramen, and even the film editors. She's always on the ball (...)” (*Silver Screen*, June 1945, p. 79)

⁴⁴ “On the set, she takes an interest in every scene, whether she is in it or not. One day, during the filming of *Keeper of the Flame*, she watched Spencer Tracy play a scene with another actor. Then she said to Director Cukor: “I don't think that was done correctly. I think Spencer should have been sitting when he spoke those lines.” Cukor said nothing. Then, after Audrey Christie did a scene, she said to Director Cukor: “Miss Christie should speak those lines more softly. It wasn't done correctly.” Director Cukor said nothing. Then, during a scene in which Tracy is talking to Miss Christie and they are interrupted to be told that the rear of the house is on fire, she said to Director Cukor: “I don't think they would have to be told about the fire. They would smell the smoke.” Director Cukor said: “It must be wonderful to know all about acting, and all about fires.” (*Hollywood Citizen News*, March 29, 1945).

son image de femme androgyne. Munie d'un fume-cigarette qu'elle tient avec distinction, elle arbore une longue robe de soirée recouverte d'une cape en plumes et déambule dans la maison en débitant des futilités d'une voix aiguë. Patrick/Tracy met finalement un terme à cette mascarade, geste par lequel l'acteur et son personnage regagnent un pouvoir qu'ils avaient momentanément perdu. Comme dans *The Philadelphia Story*, où le personnage du père retrouvait son pouvoir en interrompant la représentation orchestrée par l'héroïne à l'intention des journalistes, Hepburn se voit donc finalement refuser le contrôle de son image. Après avoir mis fin à la représentation de Jamie qui chantait en français tout en s'accompagnant au piano, Pat reprend le contrôle de cet instrument « paternel⁴⁵ », ainsi que de la narration, comme en témoigne l'histoire qu'il invente à propos de leur hypothétique divorce à Reno. À la comédie dirigée par Hepburn et dont Tracy était le spectateur agacé se substitue ainsi une comédie dirigée par lui dans laquelle les deux stars manifestent une complicité qui semble naturelle⁴⁶. L'assurance virile de Tracy et la « complémentarité⁴⁷ » du couple sont ainsi mis au service d'une neutralisation du pouvoir que l'actrice continue de revendiquer sur la mise en scène de ses films.

Retenant le même dispositif à double détente que *The Philadelphia Story* et *Without Love, Adam's Rib* se révèle particulièrement intéressant dans sa manière de faire allusion au médium cinématographique, et plus précisément aux comédies romantiques du duo Hepburn-Tracy. La scène de projection du film de famille peut en effet être lue comme une mise en abyme des films tournés par le couple, qui souligne le risque encouru par Tracy d'être relégué au rôle de faire-valoir dans des comédies supervisées par Hepburn et centrées sur elle. En effet, ce film familial où les protagonistes se mettent en scène dans leur maison de campagne du Connecticut fait d'emblée la part belle à Amanda (Hepburn). Elle est la première à apparaître à l'écran lors d'une scène où ses talents de tenniswoman sont mis en avant tandis qu'Adam (Tracy) est absent. Après avoir été introduite comme une femme exceptionnelle et posée comme le centre de l'attention, l'héroïne conduit la caméra jusqu'à son mari qu'elle réveille d'une sieste. Contrairement à son épouse qui maîtrise son image, il est manifestement

⁴⁵ Au début du film, Jamie explique à Pat que son père jouait du piano pendant des heures, et le fait que Pat joue également de cet instrument contribue à faire de lui une figure paternelle de substitution pour l'héroïne.

⁴⁶ Voir par exemple les critiques du *Hollywood Reporter* (March 19, 1945) et du *New York Times* (March 25, 1945).

⁴⁷ “When we mentioned above that were hints that teams are being popularized again, we had one particularly pair in mind – Katharine Hepburn and Spencer Tracy. This isn’t their first film together but it seems as though they complement each other more with every film they make.” (*Motion Picture*, June 1945, p. 8).

pris au dépourvu, comme en témoigne le fait qu'il ordonne au caméraman d'arrêter de filmer et se rhabille maladroitement en se levant. Ridiculisé dès sa première apparition, Adam est également présenté comme dominé par Amanda qui porte littéralement le pantalon, tandis que le sien a visiblement du mal à tenir. Les commentaires des invités attirent d'ailleurs l'attention sur cette symbolique vestimentaire⁴⁸ que l'on retrouve dans les slogans promotionnels du film⁴⁹. Encore une fois, l'enjeu du contrôle de la mise en scène a une dimension genrée, puisque le pouvoir exercé par Hepburn dans ce domaine ébranle la masculinité de son partenaire qui vit d'ailleurs la projection comme une humiliation.

La conclusion d'*Adam's Rib* permettra à Adam de réaffirmer sa masculinité menacée en célébrant la « différence des sexes » (« Vive la différence ! »). Non seulement le film lui permet d'avoir le dernier mot face à Amanda et sa thèse selon laquelle « il n'y a pas de différence entre les sexes⁵⁰ », mais la mise en scène sous-entend également qu'Adam prouve l'existence de cette différence « par la pratique » – de l'acte (hétéro)sexuel – puisque le héros clôt la discussion en fermant les rideaux du lit à baldaquin de la chambre conjugale. Outre qu'il vise à naturaliser la binarité de genre en la renvoyant à des caractéristiques biologiques, ce geste du personnage masculin met symboliquement fin à la comédie que constitue le film, placé dès son générique sous le signe de la représentation théâtrale⁵¹. Cette conclusion permet ainsi à Tracy de mettre un terme à une « représentation » dominée par Hepburn, puisque les performances qui parsèment le film sont non seulement suscitées ou inspirées par Amanda⁵² mais également un moyen par lequel celle-ci assoit son pouvoir sur Adam, comme en témoigne le fait qu'elle gagne le procès, théâtre par excellence dans le film. Certes, Adam rétablit sa domination en

⁴⁸ “Cute outfit, Amanda. Really cute.” / “Oh, cute outfit, Adam! Really cute!”

⁴⁹ “Who wears the pants in your family?” / “It's the hilarious answer to who wears the pants”

⁵⁰ “There's no difference between the sexes.”

⁵¹ Cette affiliation avec le théâtre est rappelée régulièrement par les cartons assurant la transition entre les scènes au tribunal et celles au domicile des protagonistes. Plus généralement, la mise en scène et la conception dramatique relèvent d'un style que Marguerite Chabrol a analysé sous le terme de « faux Broadway » et qui consiste à adopter « des structures de mise en scène analogues à celles déployées pour les adaptations de pièces de théâtre, mais à propos de scénarios originaux » (Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : Stratégies d'importation du théâtre newyorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS, 2016).

⁵² Celle de Kip (David Wayne) qui tente de séduire l'héroïne en lui interprétant une chanson qu'il a écrite pour elle ; celle de Doris (Judy Holliday) dont le témoignage au tribunal est dénoncé comme une performance par Adam (“What we have seen is a performance, complete with makeup and costume”) ; ou encore celle d'Adam lui-même qui simule des larmes à la fin du film pour empêcher le divorce du couple, une stratégie déjà employée par Amanda pour rendre un coup que lui avait donné son mari.

« jouant le jeu » à son tour – lorsqu'il simule des larmes pour attendrir son épouse – mais c'est seulement en tirant le rideau qu'il retrouve pleinement son pouvoir.

Le fait que le film de famille se déroulait dans une propriété du Connecticut renvoyait directement à la *persona* de Hepburn etachevait ainsi de la poser comme la maîtresse de cette mise en scène du couple. C'est dans cette même maison qu'Adam réaffirme finalement sa prééminence en proclamant « Vive la différence ! » sur le lit conjugal. Ainsi, la performance cinématographique dominée par Hepburn est définitivement exorcisée par un « retour à la réalité » imposé par Tracy et qui permet à ce dernier de reprendre le dessus sur sa partenaire. Ce renversement du rapport de force entre les deux stars est d'autant plus décisif qu'il a lieu « chez Hepburn », aussi bien au sens géographique (dans « son » Connecticut) que générique (dans « sa » comédie romantique).

Devenir actrice et objet du regard : *Summertime*

Comme *Adam's Rib*, *Summertime* (1955) fait lui aussi explicitement allusion au médium cinématographique, et le contrôle joué par Hepburn dans la création cinématographique est thématisé d'autant plus clairement que son personnage n'y apparaît pas devant, mais derrière la caméra. La star tient le rôle de Jane Hudson, une touriste américaine en vacances à Venise, qui tombe amoureuse de Renato de Rossi (Rossano Brazzi), un antiquaire avec lequel elle vit une brève idylle avant de repartir chez elle. Le film insiste notamment sur les inhibitions de l'héroïne, présentée comme une « vieille fille » qui a peur de ses désirs et se méfie des hommes, mais qui finit par laisser s'exprimer sa féminité au contact du séducteur italien. Des affiches annoncent ainsi : « Elle est arrivée à Venise en tourist... et elle est repartie en femme⁵³ ». Or le film articule ce devenir-femme de l'héroïne à une évolution de son rapport à la caméra.

Construite comme une femme effrayée par la vie, et plus précisément par l'amour et la sexualité, Jane est déjà en train de filmer lors de sa première apparition à l'écran, alors même que son train n'est pas encore arrivé à destination. L'usage compulsif qu'elle fait de sa caméra pendant la première moitié du film est présenté comme une manière de maintenir une distance avec tout ce que symbolise Venise en tant que « ville de l'amour », pour reprendre l'expression qui figure sur la couverture du guide qu'elle fait tenir à l'homme

⁵³ “She came to Venice a tourist... and went home a woman!” (*Summertime Pressbook*, MHL, p. 5).

qui partage son compartiment dans la première scène. Un moment crucial dans la trajectoire de l'héroïne est celui où elle tombe dans le canal en reculant alors qu'elle est en train de filmer la boutique de Renato. Située vers le milieu du film et mise en avant dans de nombreux matériaux promotionnels, cette chute fonctionne comme une métaphore de l'immersion de Jane dans la vie et résume ainsi l'évolution de l'héroïne qui doit accepter de passer devant la caméra, c'est-à-dire de devenir actrice de ce film d'amour ayant Venise pour décor.

Présentée par le scénario comme une libération, cette immersion de Jane dans la vie revient néanmoins à l'assigner au statut d'objet du regard. La violence de cette opération est sensible dans la scène où l'héroïne tombe dans le canal. Le geste par lequel le petit garçon sauve la caméra *in extremis* en la prenant des mains de Jane est une confiscation puisqu'elle ne s'en servira plus jusqu'à la fin du film. En la dépossédant ainsi de sa caméra, le film lui ôte le double pouvoir que lui conférait cet appareil depuis le début du film : celui d'être sujet du regard et auteure de son histoire. Ce pouvoir était clairement souligné dès la première apparition de l'héroïne dans le train. La caméra commence en effet par adopter son point de vue alors qu'elle donne des ordres au passager qui partage son compartiment à la manière d'un réalisateur dirigeant un acteur. Ce n'est qu'à la faveur du contrechamp que nous la découvrons en train de filmer. Le fait que la personne à qui elle demande de tenir le guide touristique soit un homme et qu'elle prenne alors une voix grave et sèche mettent en relief le renversement du dispositif patriarcal traditionnel décrit par Laura Mulvey⁵⁴, où l'homme est sujet du regard tandis que la femme est objet du regard masculin. En d'autres termes, Hepburn s'approprie dans cette première scène un pouvoir traditionnellement masculin que le film va ensuite s'attacher à lui retirer. Alors que le passager qu'elle prend au dépourvu a l'air un peu ridicule lorsqu'il suit ses instructions concernant la manière de tenir le guide, c'est elle qui est devenue l'objet du rire dans la scène où elle tombe dans le canal, comme en témoigne le fait que la boutade qu'elle lance pour tenter de « sauver la face » tombe à plat (« Vous auriez dû me voir aux Jeux Olympiques⁵⁵ »). De plus, la mise en scène insiste sur le fait que, de sujet du regard, elle est devenue l'objet de tous les regards des gens venus lui porter secours ou simplement satisfaire leur curiosité.

Plongeant littéralement l'héroïne à la fois dans la vie et dans Venise qu'elle idéalisait à travers sa caméra, cette scène peut également être vue comme une manière pour le réalisateur, David Lean, qui tourne ici son premier film avec

⁵⁴ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16 (3), Autumn 1975, p. 6-18.

⁵⁵ "You should've seen me in the Olympics."

une grande star hollywoodienne, d'affirmer son pouvoir narratif et esthétique sur Hepburn. Alors que les caméras de Lean et de l'héroïne coïncidaient parfois dans la première moitié du film, ce ne sera plus jamais le cas à partir de ce moment. Par là, le regard du réalisateur se pose non sans ambiguïté⁵⁶, comme le seul capable de voir la véritable Venise au-delà du fantasme romantique qu'en a l'héroïne et, de manière corrélative, comme le seul capable de voir clair en Jane et de la guider ainsi vers son épanouissement amoureux. Par l'intermédiaire de Renato qui voit les sentiments profonds de l'héroïne derrière les apparences (« Vous plaisantez beaucoup mais au fond de vous... je pense que vous pleurez⁵⁷ »), le réalisateur finit donc par diriger totalement l'héroïne qui usurait le pouvoir de la mise en scène, ainsi que la star qui l'incarne, réputée pour se mêler du travail des réalisateurs.

La dimension patriarcale de cette confiscation par les hommes du pouvoir que s'octroyait l'héroïne dans la sphère du regard transparaît dans la scène de la première rencontre entre Renato et Jane. Cette dernière est en train de filmer la place Saint-Marc lorsque Renato l'aperçoit pour la première fois. La caméra de Lean adopte alors le point de vue du personnage masculin à la faveur d'un gros plan sur les jambes de l'héroïne qui passe ainsi de sujet à objet du regard. La gêne manifestée par Jane lorsqu'elle s'aperçoit qu'un homme est en train de la regarder n'est pas attribuée par le film à une réaction face à l'objectification des femmes sous le patriarcat, mais à un puritanisme présenté comme proprement américain. Dès leur seconde rencontre, Renato apprendra à l'héroïne à accepter le regard masculin en lui suggérant d'enlever les lunettes noires qu'elle avait mises dans la scène précédente pour se protéger de lui. La réussite de l'entreprise sera immédiatement soulignée par le fait qu'elle « se fera belle pour lui » le lendemain, signe qu'elle est prête à la fois à vivre et à être regardée par les hommes.

Summertime retire donc à Hepburn le pouvoir du regard, qui reste monopolisé par les hommes, en l'occurrence le personnage masculin et le réalisateur du film. Devenir pleinement actrice signifie donc ici, pour l'héroïne et la star qui l'incarne, être dépossédée du contrôle de la narration et de la mise

⁵⁶ Tout en rappelant à plusieurs reprises que Venise n'est pas totalement identique au fantasme qu'en a l'héroïne (le canal faisant office d'égout pour les habitants, les cartes postales pornographiques, etc.), le réalisateur offre cependant une vision romantique de la ville qui correspond parfaitement l'idéalisation dont elle est l'objet chez l'héroïne et chez les Américains à qui le film est destiné, comme en témoignent par exemple la critique du *New York Times* (“The beautiful city of Venice, with (...) its bewitchingly romantic air comes off the principal performer in David Lean's and Ilya Lopert's *Summertime*”, *The New York Times*, June 22, 1955) dans la lignée de la bande-annonce (“This is *Summertime* in Venice, a city made for romance!” / “Yes, this is Venice. Captivating, enchanting Venice. The world's most beautiful city, and inviting place for lovers”).

⁵⁷ “You make many jokes but inside... I think you cry.”

en scène. De surcroît, la radicalité de l'opération par laquelle Hepburn est « remise à sa place » à l'intérieur de la diégèse n'est pas contrebalancée par des discours insistant sur le pouvoir qu'elle a réussi à obtenir dans la production du film, comme c'était notamment le cas au moment de *The Philadelphia Story*. Son image retrouvera cependant cette ambivalence lors de son retour spectaculaire au sommet du box-office à la fin des années 1960.

« Une réalisatrice sur chacun de ses films »

Les discours qui accompagnent son comeback dans *Guess Who's Coming to Dinner* (1967) valorisent en effet le pouvoir d'Hepburn au sein de l'industrie. Le réalisateur, Stanley Kramer, déclare ainsi : « Je ne l'ai pas dirigée. Elle m'a dirigé (...). Elle se mêle de tout dans la production d'un film. Elle m'a rendu fou mais elle l'a fait pour le bien du film. Je l'adore⁵⁸ ». Clamant haut et fort sa légitimité à « s'immiscer dans les domaines du scénariste ou du réalisateur⁵⁹ », la star exprime également son désir de passer derrière la caméra. Après avoir émis le souhait de porter à l'écran la pièce de Ruth Gordon *A Very Rich Woman* en 1965⁶⁰, elle annonce trois ans plus tard vouloir réaliser l'adaptation cinématographique des romans *Martha, Eric and George* et *Martha in Paris* de Margery Sharp, se déclarant séduite par son héroïne « vigoureuse et aux idées arrêtées », qu'elle est cependant trop vieille pour incarner elle-même à l'écran⁶¹. Appuyée par sa productrice et amie Irene Mayer Selznick, qui met en avant l'expérience acquise par l'actrice sur les tournages de ses films⁶², Hepburn ne manifeste aucun doute sur sa compétence en la matière et invoque des grands noms (masculins) de l'industrie pour démontrer sa légitimité (« J'ai toujours été

⁵⁸ “‘I didn’t direct her. She directed me,’ says Stanley [Kramer]. ‘She meddles and butts into every job on a picture. She drove me crazy but she did it for the good of the film. I love her.’” (*L.A. Herald Examiner*, March 9, 1969, MHL).

⁵⁹ “Some feel she likes to meddle in the production end to much. She is often a little too free with advice. Katharine herself says, ‘I’m a madly irritating person.’ In *Dinner* she made so many comments and criticisms that director Stanley Kramer said, ‘She got into everybody’s hair.’ He was also obliged to add that half the time she was right. When asked about this trespassing on the writer’s or director’s domain, her comment was, ‘I know what I’m doing. I know the difference between an amateur and a professional’” (*Coronet*, April 1968, MHL).

⁶⁰ “Katie Hepburn Wants to Direct”, *L.A. Times*, May 10, 1965, MHL.

⁶¹ “‘This isn’t a fantasy. I, too, loved the books in which the heroine is a vigorous, opinionated girl, exactly like me. But,’ [Hepburn] added, ‘it’s 30 years too late for me to play the role.’” (“Katharine Hepburn Will Essay a New Role – Movie Director”, *New York Times*, October 9, 1968, NYPL).

⁶² “‘Actually, it’s not such a startling idea. Let’s face it. She’s spent so many years on movie sets that she’s eminently qualified to direct’” (*Ibid.*)

intéressée par la réalisation – Louis B. Mayer m'avait demandé assez sérieusement de passer derrière la caméra il y a 20 ans, ainsi que John Ford, le réalisateur – mais je n'avais jamais eu une vraie opportunité de le faire⁶³ »). Aucun de ces projets ne se concrétisera, mais ils contribuent à raviver son image de star ayant toujours cherché à avoir du pouvoir au sein du processus de production, comme en témoigne notamment un article de *Life* qui décrit son « interventionnisme » sur les tournages et évoque ses « ambitions refoulées dans le domaine de la réalisation⁶⁴ ». Lorsqu'elle annonce vouloir passer derrière la caméra, George Cukor et George Stevens s'accordent pour dire qu'« elle a toujours été une réalisatrice sur chacun de ses films⁶⁵ ». Dans le même esprit, on peut lire dans le *New York Post* :

Avec l'âge et l'expérience, elle s'est transformée en mère poule. Sur le plateau, elle fait des suggestions sur tout. Henry Ephron, co-auteur avec sa femme, Phoebe, de *Desk Set*, dont il est également le producteur, se souvient avec une relative bienveillance que Mademoiselle Hepburn avait essayé d'intervenir sur le scénario, la réalisation, le casting, les costumes, la mise en scène et le décor. Parfois elle y est parvenue⁶⁶.

⁶³ “The fact is I've always been interested in directing – Louis B. Mayer quite seriously asked me to direct films 20 years ago, as did John Ford, the director – but I've never had a real opportunity to do so before this. ‘Martha’, I feel, is my first chance, and I think I can do a damn good job of it.” (*Ibid.*)

⁶⁴ “So she pogoed around the set exercising her run-of-the-place privileges, stopping to get a word in edgewise about the placing of a key light, to lock horns with wardrobe over a suit and accessories chosen for a character actress, to engage the hairdresser in a discussion about shampooing (“I’m the best hair washer in the world,” she proclaims) and to crouch and squint through the camera viewfinder so she can pass judgment on the angle of the shot. She calls this “keeping a set alive so everyone won’t go to sleep,” but she has – and admits it – repressed directorial ambitions, and sometimes she trespasses into the director’s domain. Stanley Kramer (...) occasionally took umbrage. “She’s into everything with comments,” he grumbles. “Finally I said to her, ‘I’ll give you the whole thing.’ Now, now, Stanley,’ she cooed, ‘let’s not lose our equilibrium.’ She is all-seeing, all-participating. What I really mean is she’s in everybody’s hair. Is she right? Half the time she is.” (*Life*, January 5, 1968, p. 63-64).

⁶⁵ “Cukor also told how he had met George Stevens in Paris, and was greeted with ‘did you hear about our Katy becoming a director?’ Both then agreed that she had always been a director on all her pictures, and a major force in their artistry” (*Box office*, December 2, 1968, MHL); “Katharine Hepburn has picked out her next film, I’m told, and she won’t star in it: she’ll be directing it. ‘Of course,’ quipped my informant, ‘this isn’t anything new for her. She’s directed every movie she’s ever been in.’” (*L.A. Times*, October 7, 1968, MHL).

⁶⁶ “With age and experience, she has turned into a mother hen. On the set she is into everything with suggestions. Henry Ephron, co-author with his wife, Phoebe, of *Desk Set* and producer of the movie as well, recalls rather tolerantly that Miss Hepburn tried to contribute to the script, directing, casting, costumes, staging and set decoration. Sometimes she succeeded.” (*New York Post*, April 20, 1968, NYPL).

L'emploi de l'expression « mère poule » à propos d'Hepburn témoigne du déplacement qui s'est opéré depuis le tournant des années 1940. Les discours qui accompagnaient la sortie de *The Philadelphia Story* la présentaient comme une star aux commandes de sa carrière ayant pris sa revanche sur Hollywood et imposé aux producteurs les conditions de son retour sur le devant de la scène. À l'inverse, son retour triomphal dans *Guess Who's Coming to Dinner* est thématisé en des termes qui mettent en avant son altruisme et sa générosité⁶⁷. Le *New York Post* explique ainsi que la star « donne des interviews à droite et à gauche » afin de promouvoir sa nièce, qui joue le rôle de sa fille dans le film⁶⁸, et le *New York Times* insiste sur son dévouement à Tracy, auquel elle a donné la force de jouer jusqu'au bout ce dernier rôle, « prenant soin de lui tout au long [du tournage] en figurant à ses côtés⁶⁹ ». Alors qu'Hepburn était présentée en 1940 comme une star ambitieuse et carriériste orchestrant son retour au sommet du box-office, elle est ramenée ici vers une féminité plus conventionnelle en tant qu'« être pour autrui » mettant sa célébrité et son énergie au service de sa nièce et de son partenaire masculin.

Certains discours ressuscitent cependant son image de femme dominatrice dont l'« interventionnisme » menace la masculinité des hommes qui travaillent avec elle. Dans un article intitulé « Kate fait un peu de domptage », le *Los Angeles Examiner* raconte par exemple comment Peter O'Toole a été tyrannisé par Hepburn sur le tournage de *The Lion in Winter* (1969)⁷⁰ et l'acteur multiplie

⁶⁷ Voir notamment *Pageant*, December 1967, MHL.

⁶⁸ “For ‘Guess Who’s etc.’ Miss Hepburn gave interviews left and right, partly because she cared very much for the movie and its theme, partly because she was concerned with her niece’s success in it. It was Katharine Houghton’s movie debut, and there was nothing Miss Hepburn wouldn’t do – including actually standing on her head for a still photographer – to insure interest and attention.” (*New York Post*, April 20, 1968, NYPL). Voir également l’article de *Life* qui déclare, photos à l’appui : “In [*Guess Who's Coming to Dinner*] she introduces her namesake niece, Katharine Houghton, 22, who had her famous ‘Aunt Kate’ on the set to give her coaching, encouragement and comeuppance.” (*Life*, January 5, 1968, NYPL, p. 61).

⁶⁹ “Until her return to the cameras in 1967, a full decade had passed since she had worked with anything resembling regularity. Spencer Tracy’s waning health was thought a primary reason for her inactivity throughout the mid-sixties. And she was the driving force in assuring his participation in – and completion of – the spiritually necessary ‘just one more’ picture. She nursed him through ‘Guess Who’s Coming to Dinner’ by co-starring with him.” (*New York Times*, April 27, 1969, NYPL).

⁷⁰ “The taming of Peter O’Toole has been accomplished by Miss Hepburn in one week. Peter, stop towering over me... Peter, come and sit down... Peter, don’t be silly.” O’Toole replied: 1 – that she is a droning old bag; and 2 – that he is reduced to a shadow of his former gay-dog self. However, he would comply with her wishes (...). ‘Personally’, said O’Toole, ‘the only exercise I take is jumping to conclusions’. And jumping when head mistress Hepburn calls, he might have added” (“Kate Does Some Taming”, *L.A. Examiner*, December 29, 1967, MHL).

les déclarations à ce sujet dans la presse (« Elle est terrifiante. C'est du pur masochisme de travailler avec elle. Elle a été envoyée par une sombre ruse du destin pour me tourmenter » ; « Je vous assure qu'à la fin du film, je n'aurai plus besoin de faux cheveux blancs. Elle ne cesse de faire des critiques. Le seul moment où elle se calme est lorsqu'elle tourne » ; « Avec elle, je subis une crucifixion quotidienne⁷¹ »). De même, lorsqu'elle est invitée au *Dick Cavett Show* en 1973, le *New York Post* explique qu'Hepburn « a pris [le présentateur] par surprise » en lui imposant de réaliser l'entretien à un moment où il ne s'y attendait pas⁷², ce qui perturba le dispositif habituel de l'émission (pas de public ni d'accompagnement musical⁷³) et permit à l'actrice de dominer la rencontre. Dans la lignée des discours qui insistent sur le pouvoir qu'elle s'arroge sur le tournage de ses films, *Variety* déclare qu'elle a « d'emblée pris les commandes [de l'émission], en parlant presque sans interruption pendant les deux parties de 90 minutes » tandis que Cavett « disparaissait dans le décor⁷⁴ ». L'actrice donne tellement l'impression de diriger l'entretien que le *New York Daily News* annonce avec humour : « Ne manquez pas le Katharine Hepburn Show avec Dick Cavett⁷⁵ ».

Alors que cette attitude était mise au compte de son tempérament dominateur et regardée d'un mauvais œil au début de sa carrière, elle est dorénavant perçue plutôt comme une idiosyncrasie inoffensive et n'est plus neutralisée à l'écran comme c'était le cas de *Morning Glory* à *Summertime*. Cela s'explique sans doute en grande partie par l'adoucissement de la *persona* d'Hepburn dans la dernière partie de sa carrière. Les discours sur sa relation avec Tracy à la ville, qui se multiplient après la mort de celui-ci en 1967⁷⁶, la

⁷¹ “She's terrifying. It is sheer masochism working with her. She has been sent by some dark fate to nag and torment me” (“Kate Does Some Taming”, *L.A. Examiner*, December 29, 1967, MHL) “I tell you by the end of the picture I won't need any false gray hairs. (...) She nags. She's ceaseless, that one. The only time Kate's still is when she's shooting” (“Plantagenet on a Film Platter”, *Los Angeles Times*, February 18, 1968, MHL); “With her I experience a particular and exact crucifixion each day” (“Katharine Houghton Cool Toward More of a Career... But Not Her Aunt Kate”, *L.A. Examiner*, February 16, 1968, MHL).

⁷² “She really took Cavett by surprise some weeks back by showing up in his studio, after a number of entreaties, and saying, ‘let's just sit and talk.’” (*New York Post*, October 2, 1973, NYPL).

⁷³ *New York Times*, October 3, 1973, NYPL.

⁷⁴ “In fact, the host faded into the set as the actress took charge from the outset, talking almost continually through two 90-minutes segs” (*Variety*, October 10, 1973, NYPL).

⁷⁵ “Don't Miss the Katharine Hepburn show with Dick Cavett” (*New York Daily News*, October 2, 1973, NYPL).

⁷⁶ La liaison entre les deux stars était déjà passée du statut de rumeur à celui de fait avéré avec l'article que *Look* avait consacré à Tracy en janvier 1962 (Anne Edwards, Katharine Hepburn, *op. cit.*, p. 316 ; William J. Mann, *Kate: The Woman Who Was Katharine Hepburn*, New York and London, Faber and Faber, 2006, p. 427-428). Parmi les nombreux articles qui abordent le

présentent notamment comme une femme dévouée qui n'a pas hésité à faire une longue pause dans sa carrière (de 1962 à 1967) pour s'occuper de son compagnon gravement malade. Loin des films qui la construisaient comme une femme menaçant la masculinité des hommes qui l'entourent (*The Philadelphia Story*, *Woman of the Year*, *Adam's Rib*, *Suddenly*, *Last Summer*, etc.), les plus grands succès commerciaux de sa fin de carrière soulignent avant tout son amour et/ou son admiration pour des patriarches vieillissants : Tracy dans *Guess Who's Coming to Dinner*, John Wayne dans *Rooster Cogburn* (1975) et Henry Fonda dans *On Golden Pond* (1981).

Emblématiques de cette évolution, les deux téléfilms qu'elle tourne avec George Cukor pendant les années 1970, *Love Among the Ruins* (1975) et *The Corn Is Green* (1979), s'appuient sur sa réputation d'actrice contrôlant la mise en scène de son image, mais à l'intérieur de scénarios où cette maîtrise de la représentation est mise au service d'un personnage masculin. Dans le premier, elle incarne une ancienne actrice de théâtre qui, pour assurer sa défense lors d'un procès, sollicite un avocat (Laurence Olivier) avec lequel elle a vécu une brève idylle quarante ans plus tôt. Alors qu'elle ne garde aucun souvenir de lui, le vieux célibataire est resté profondément amoureux de cette femme qui l'a jadis délaissé pour un autre. Consciente de la souffrance qu'elle a causée à cet homme, l'héroïne lui offre finalement une occasion de se venger de ce double affront. À la faveur d'une mascarade qui témoigne de ses talents de comédienne, elle utilise le tribunal comme le théâtre d'une performance où elle se ridiculise volontairement afin de permettre à l'avocat d'apitoyer le jury sur son sort en la faisant passer pour une vieille femme aussi inoffensive que pathétique. Si Hepburn est valorisée en tant que femme qui s'octroie le contrôle de la mise en scène – puisqu'elle désobéit alors aux directives de l'avocat sur le comportement à adopter face à la cour –, c'est uniquement parce que le pouvoir qu'elle usurpe permet la réhabilitation du personnage masculin.

On retrouve un schéma similaire dans *The Corn Is Green*. Hepburn y incarne une « vieille fille » qui décide de fonder une école dans un village minier malgré l'opposition d'un châtelain très puissant, et qui prend sous son aile un jeune homme prometteur qu'elle prépare avec succès au concours pour l'obtention d'une bourse d'études à Oxford. La star incarne encore une fois une héroïne experte dans l'art de la mascarade comme en témoigne la scène où elle convainc le châtelain de devenir le parrain de Morgan. Les scènes introductives réactivaient déjà sa réputation d'actrice aux commandes de sa carrière. La manière dont elle s'approprie les lieux, recrute Miss Ronberry et John Goronwy pour l'assister, et supervise plus généralement la création de l'école

sujet après la mort de l'acteur, voir par exemple *Pageant*, December 1967 ; *L.A. Examiner*, February 2, 1968.

dès son arrivée au village, fait écho à son image d'actrice intervenant dans le processus de production, en l'occurrence ici dans le choix des décors, de la distribution et dans l'écriture du scénario. La veille de la diffusion de *The Corn Is Green* sur CBS, le *New York Times* consacre au tournage du téléfilm un article intitulé : « Hepburn aide Cukor à réaliser *The Corn Is Green*⁷⁷ ». Après l'avoir présentée comme l'« assistante réalisatrice non officielle de George Cukor⁷⁸ », le journal déclare qu'elle a « activement pris part au choix du lieu de tournage principal⁷⁹ » et s'appesantit sur l'interaction entre l'actrice et le réalisateur, qui plaisent régulièrement et se comprennent souvent sans avoir à se parler, mais peuvent également entrer en conflit lorsqu'Hepburn s'immisce dans le travail de son ami, ce qui n'empêche pas ses suggestions d'être souvent très bonnes. Dans le même esprit, le magazine *McCall's* évoque alors sa réputation de « femme dominatrice » (*dominating woman*) juste avant de citer la star qui lie son succès au contrôle qu'elle a exercé dans le processus de création⁸⁰. Publié quelques jours après la diffusion du téléfilm, cet article rappelle également qu'Hepburn a été congédiée de la production de *Travels With My Aunt* (1972) « parce qu'elle aurait été trop autoritaire et aurait exigé trop de changements dans le scénario⁸¹ » (pour lequel elle ne sera d'ailleurs pas créditez au générique alors qu'elle en était l'autrice principale⁸²). La star avait en effet travaillé pendant plusieurs mois sur le scénario de cet autre film de Cukor, dont elle devait tenir le premier rôle avant d'être remplacée par Maggie Smith⁸³ parce qu'elle était trop âgée pour être crédible dans les flashbacks revenant sur la jeunesse du personnage⁸⁴. Ces discours qui accompagnent la diffusion de *The Corn Is Green* confirment ainsi que sa réputation de femme cherchant à exercer un pouvoir dans la production est revenue au centre de son image.

⁷⁷ “After Making Nine Films Together, Hepburn Can Practically Direct Cukor; Hepburn Helps Cukor Direct ‘The Corn Is Green’”, *The New York Times*, January 28, 1979.

⁷⁸ “(...) unofficial assistant director and chief helpmate to George Cukor (...)” (*Ibid.*).

⁷⁹ “(...) she took an active part in choosing the main location (...)” (*Ibid.*).

⁸⁰ “‘When I’ve been successful, I’ve been in control,’ she says emphatically. ‘When I’ve been unsuccessful, I’ve been controlled’” (*McCall's*, February 1979, NYPL).

⁸¹ “As recently as 1972 she was thrown off the Graham Greene story *Travels With My Aunt* because she was said to have been too bossy, too demanding that script changes be made” (*McCall's*, February 1979, NYPL).

⁸² C'est du moins ce qu'affirment Hepburn elle-même (Anne Edwards, *op. cit.*, p. 360) et la co-scénariste Jay Presson Allen (Patrick McGilligan, *George Cukor: A Double Life*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2013 [1997], p. 313-314).

⁸³ *New York Times*, November 1, 1970, MHL ; *L.A. Times*, April 25, 1971, MHL.

⁸⁴ Selon Jay Presson Allen, c'est Cukor qui tenait absolument à ces flashbacks (Patrick McGilligan, *op. cit.*, p. 324), tandis qu'Anne Edwards attribue cette décision à James T. Aubrey, alors à la tête de la MGM (Anne Edwards, *op. cit.*, p. 359).

Au passage, on peut remarquer que ce sont surtout ses performances sur le petit écran (*The Dick Cavett Show*, *The Glass Menagerie*, *Love Among the Ruins*, *The Corn Is Green*) et à la scène (*A Matter of Gravity*) qui permettent alors le retour de cet aspect de sa *persona*⁸⁵, comme en témoigne *a contrario* l'absence d'une telle rhétorique dans les discours entourant la sortie de ses grands succès au cinéma de la période, *Rooster Cogburn* (1975) et *On Golden Pond* (1981). Peut-être cela est-il lié au renforcement de la domination masculine à Hollywood qui se traduit notamment par une raréfaction des stars féminines dans les films à gros budget qui trônent au sommet du box-office⁸⁶. En effet, si des actrices comme Barbra Streisand et Jane Fonda rencontrent le succès en tant que femmes intervenant dans la production et/ou la mise en scène⁸⁷, elles restent des exceptions et sont perçues comme beaucoup moins menaçantes pour l'ordre patriarcal que Hepburn⁸⁸.

Conclusion

Cette analyse diachronique de la carrière d'Hepburn au prisme de sa réputation d'actrice « interventionniste » a ainsi permis de mettre en évidence la récurrence avec laquelle cette dimension de son image a été thématisée dans ses films, de manière explicite lorsqu'elle incarne une actrice confrontée à des

⁸⁵ À propos de son travail sur le script de *A Matter of Gravity*, on peut lire dans *Cue*: “She worked with Bagnold and director Noel Willman on the script, but she declines to say just what her contribution was. ‘I’ve worked on all my plays and screenplays right from the beginning of my career on,’ she says. It was reported that she quite literally hovered over Philip Barry’s shoulder one the final rewriting of ‘The Philadelphia Story’. No one has ever objected. You just show an interest and you become part of the furniture. You see, there are two things I’ve always wanted to do – write and direct” (*Cue*, February 7, 1976, NYPL). Lors de la diffusion de *The Glass Menagerie*, *TV Guide* explique qu'elle a choisi son réalisateur (*TV Guide*, December 15-21, 1973, NYPL) et un critique remercie la star en soulignant son rôle décisif dans la production de cette nouvelle adaptation de la pièce de Williams (*Morning Star Telegram*, December 14, 1973, MHL).

⁸⁶ Cf. les chapitres “The Twilight of the Goddesses: Hollywood Actresses in the 1960s” et “Male Domination of the Hollywood Screen”, dans Paul Monaco, *The Sixties*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001, p. 120-155.

⁸⁷ Jane Fonda produit plusieurs films au tournant des années 1980 avec sa société IPC Films. Barbra Streisand a également un tel statut (au sein de First Artists Production Company et Barwood Films) et joue dans des films qui valorisent son intervention dans le domaine de la mise en scène – notamment *Funny Girl* et *Funny Lady*.

⁸⁸ De nombreuses féministes les comparent défavorablement aux stars de l’âge d’or comme Hepburn, Davis ou Crawford (voir par exemple Marjorie Rosen, “Hepburn: the star & the symbol”, *New York Sunday News*, November 15, 1981, NYPL). On retrouve la même thèse chez Andrew Britton, *Katharine Hepburn*, *op. cit.*, p. 241-243.

figures d'autorité masculines (*Morning Glory* et *Stage Door*), ou de manière plus implicite (*The Philadelphia Story*, *Adam's Rib*, *Summertime*, etc.). Tout en entretenant cette réputation, la plupart de ses films s'emploient à en neutraliser le potentiel subversif avec plus ou moins de virulence. Les représentations et discours qui s'appuient sur cette facette de sa *persona* se caractérisent donc globalement par une forte ambivalence, que celle-ci soit interne au film ou le produit de la confrontation entre son image à l'écran et à la ville. C'est seulement dans la dernière partie de sa carrière qu'Hepburn tend à être pleinement valorisée en tant que femme qui intervient dans le processus de production et dirige la mise en scène, mais uniquement parce que cet « interventionnisme » est mis au service des hommes et ne représente donc plus une menace pour le patriarcat.

À travers le cas d'Hepburn, cette étude a également permis de souligner l'intérêt d'une approche qui envisage la question de l'intervention de l'acteur dans le processus de création dans une perspective genrée. Les discours sur le pouvoir de l'acteur possèdent en effet des enjeux spécifiques lorsqu'il s'agit d'une actrice : le fait de contrôler le regard pour ne pas en être uniquement l'objet mais aussi le sujet, le fait de contrôler la narration pour pouvoir se raconter soi-même au lieu d'être racontée par les hommes, et donc, en somme, le fait ne plus être les créatures des auteurs masculins mais des créatrices à part entière.



Bibliographie

BRITTON Andrew, *Katharine Hepburn: Star as Feminist*, New York, Columbia University Press, 2003.

BURCH Noël, *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BURCH Noël, « La garce et le bas bleu », dans Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 29-66.

CHABROL Marguerite, « Katharine Hepburn : une voix incarnée », in Anne-Marie PAQUET-DEYRIS et Dominique SIPIÈRE (dir.), *Bulletin du CiClaHo*, n° 6, « Le Cinéma parle : études sur le verbe et la voix dans le cinéma anglophone », 2012, p. 257-271.

CHABROL Marguerite, *De Broadway à Hollywood : Stratégies d'importation du théâtre newyorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS, 2016.

DICKENS Homer, *The Films of Katharine Hepburn*, New York: Citadel Press, 1990.

DHOMMEE Isabelle, *Les Cinq « empoisonneuses » : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente : analyse du phénomène social de la star*, Villeneuve d'Ascq, ANRT, 2000.

DYER Richard, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 [1979].

DYER Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London, Routledge, 2004 [1986].

EDWARDS Anne, *Katharine Hepburn: A Remarkable Woman*, New York, St Martin's Griffin, 2000 [1985].

MANN William J., *Kate: The Woman Who Was Katharine Hepburn*, New York and London, Faber and Faber, 2006.

MCGILLIGAN Patrick, *George Cukor: A Double Life*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2013 [1997].

MONACO Paul, *The Sixties*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001.

MULVEY Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16 (3), Autumn 1975, p. 6-18.

SANDEAU Jules, « Quand Hepburn joue l'actrice. De *Morning Glory* (1933) à *Stage Door* (1937) », dans Jean-Loup BOURGET et Françoise ZAMOUR (dir.), *Jouer l'actrice. De Katharine Hepburn à Juliette Binoche*, Paris, Éditions Rue D'Ulm, 2017, p. 39-46.

SANDEAU Jules, « Les impostures de Katharine Hepburn », *À l'épreuve* [en ligne], n° 4, « L'imposture », 2018.