



IDA LUPINO

RÉTROSPECTIVE

IDA LUPINO

Actrice, productrice, réalisatrice, scénariste
(1914-1995)

LE « DOSSIER » LUPINO

Le rendez-vous entre le festival d'Amiens et Ida Lupino ne pouvait pas ne pas avoir lieu. Depuis trop longtemps son chemin croisait celui des cinéastes ou des scénaristes auxquels nous avons rendu hommage. Nous avons commencé par la fin en ce qui concerne l'actrice, lors de l'hommage à Sam Peckinpah (en 1993), dans le rôle de la mère de *Junior Bonner* (1972). Elle prêtait son talent à un personnage moins falot qu'il n'y paraît, et ce malgré les mauvais traitements que lui fit subir sur le plateau le Grand Sam, despote avare de son pouvoir et particulièrement méfiant vis-à-vis de cette « femelle » qui se mêlait de mise en scène ! Avec Robert Aldrich, à qui nous avons rendu hommage en 1994, les choses s'étaient passées bien mieux



mais le film était une œuvre de jeunesse puisque *le Grand couteau* (*The Big Knife*) datait de 1955 et que l'aura d'Ida Lupino ne pouvait qu'aider à la carrière de l'encore jeune et déjà indépendant réalisateur d'*En quatrième vitesse* (*Kiss Me Deadly*, 1955). Il en fut de même pour Don Siegel qui, sur le tournage de *Ici brigade criminelle* (*Private Hell 36*, 1954), ne s'en prit qu'à Lupino productrice et interprète comme il le faisait sur chacun de ses tournages. La tension avec une victime expiatoire lui était nécessaire pour créer... En 1996, l'hommage à Isaac Bezzerrides marqua un tournant dans notre approche du travail de comédienne d'Ida Lupino. Nous avons affaire à deux sujets et scénario réalisés par deux personnalités qui influencèrent Lupino.



Avec l'aimable concours de la Cinémathèque municipale de Luxembourg, du British Film Institute, de l'UCLA Film Archives, de la Cinémathèque Française et du Théâtre du Temple.

Photo page précédente :

Ida Lupino dans *La Maison dans l'ombre*
(*On Dangerous Ground*) de Nicholas Ray

Raoul Walsh d'abord, dans *Une femme dangereuse* (*They Drive by Night*, 1940) d'après *The Long Haul*, roman de Bezzerides ; Nicholas Ray ensuite, qui signait *la Maison dans l'ombre* (*On Dangerous Ground*, 1952) sur un scénario original de Bezzerides.

Ce fut notre rétrospective « La Télévision des Cinéastes » (17^e festival d'Amiens) qui imposa Ida Lupino dans notre petit panthéon du cinéma. Elle y était présente en tant que comédienne dans *The Sixteen Millimeter Shrine* réalisé par Mitchell Leisen pour *la Quatrième dimension* (*The Twilight Zone*), épisode préféré du cinéaste dans cette série. Mais Ida Lupino se révélait aussi une réalisatrice marquante dans des séries au genre fortement affirmé : *Sybilla* pour *Alfred Hitchcock présente* ou *A Fist of Five* dans lequel elle dirigeait de main de maître un Lee Marvin au plus haut de sa forme pour *les Incorruptibles* (*The Untouchables*).

Le dossier Lupino prenait définitivement une vraie épaisseur à nos yeux d'explorateurs. Mais il y avait encore une découverte majeure à accomplir. La réalité de la place d'Ida Lupino dans le cinéma des femmes. Son travail était, et reste encore, largement sous-estimé. La raison en est relativement simple : la carrière d'Ida Lupino est double. L'aura de la comédienne éclipse son travail de réalisatrice. Alors que son rôle, dans l'Amérique du début des années cinquante, en fait une pionnière du cinéma indépendant.

Contribuer à rendre visible le cinéma selon Ida Lupino, montrer que nombre de ses œuvres sont accessibles et peuvent être proposées aux cinéphiles curieux, est la moindre des justices à rendre à une femme qui parvint à produire huit films dans un univers dominé par les hommes.

Jean-Pierre Garcia

QUI A PEUR D'IDA LUPINO ?

« J'aime le souvenir de ces époques nues » Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*.

La carrière d'Ida Lupino est aussi atypique qu'exemplaire. Elle épouse les mutations historiques d'Hollywood, depuis le classicisme des années 30 jusqu'à la révolution (culturelle et esthétique) provoquée, pour le meilleur et pour le pire, par la télévision. Lupino a tout connu de ces brusques transitions : du glamour de la star aux expérimentations télévisuelles en passant par le cinéma indépendant. Actrice, productrice, réalisatrice, scénariste : cette femme polycéphale a su, à sa manière discrète mais décisive, comme portée sur des pattes de colombe, changer la donne du cinéma américain. Que l'on tourne les pages de son œuvre, nous arrêtant au hasard des noms que nous désignerait notre doigt, c'est tout un pan de l'histoire que l'on revivrait, passant par les sésames Walsh, Mamoulian, Dwan, Ray, Aldrich, Hathaway, Curtiz, Negulesco, Wellman, Siegel, Peckinpah, Lang. Depuis sa découverte en 1933 par Allan Dwan alors qu'elle était une jeune actrice du théâtre britannique (Lupino, comme Hitchcock, est anglaise), elle n'a jamais cessé de gravir les échelons d'un Hollywood parfois impitoyable, ne se laissant jamais marcher sur les pieds, comme lorsqu'elle refusa de tourner dans un film que lui proposait la Warner avec qui elle était pourtant sous contrat. Elle rencontre le succès avec *la Lumière qui s'éteint* (*The Light That Failed*, 1939), mélodrame de William A. Wellman, mais son premier film important demeure *Une femme dangereuse* (*They Drive By Night*, 1940), où elle éblouit un Raoul Walsh qui trouve en elle une muse provisoire. Elle incarne au mieux l'héroïne walshienne typique, femme d'autorité dont la beauté met en branle un



patriarcat bien en place. Dure, vive, belle, elle se fond au style enlevé de Walsh, et participe du sacre de Bogart dans *High Sierra* (1941). La césure morale de la carrière de ce dernier doit en partie à son amour pour cette jeune fille aux allures d'héroïne de manga. Elle finit par toucher le cœur de Bogart qui opère ainsi sa conversion cinématographique (sans se départir pour autant de ses manières de *tough guy*), qui lui permettra, par exemple, de tomber sous le charme de femmes aussi douces qu'Audrey Hepburn (*Sabrina*, Billy Wilder, 1954).

Lupino incarne au cinéma au moins trois types de personnages, dont les bases furent jetées par Walsh qui, selon Manny Farber, la dirigea d'une main « *sèche et brûlante* »

(*Espace négatif*, P.O.L.) : la femme fatale (*Une femme dangereuse*), la jeune première innocente et vulnérable (*High Sierra*), la femme indépendante mais dont le cœur sait se donner et s'abandonner (*The Man I Love*, 1947). De thèmes en variations, Lupino invente progressivement une nouvelle forme de glamour, que cristallise *la Femme aux cigarettes* (*Road*

House, 1948). Ni ingénue, ni agressive, son érotisme fait la transition entre la beauté altière de Greta Garbo et la franche volupté de Marilyn Monroe. Lupino, c'est la tête et les jambes, le genre de femmes dont on dévore la chair et boit les paroles. Martin Scorsese a bien décrit cela : « *De l'extérieur, elle était dure, fermée, belle avec des allures de garçon, mais ses yeux sombres étaient des fenêtres ouvertes sur une passion brûlante.* » (*Cahiers du cinéma*, n°500). Sans toujours agir instantanément, le charme de Lupino est un feu qui lentement consume ce qu'il touche.

Ses personnages ont au moins pour point commun de ne vivre que d'amour – et parfois d'eau fraîche. Représentante d'un *éperdu* dont on a oublié le sens, son jeu fiévreux parcourt



avec
Humphrey Bogart
dans *High Sierra*
de Raoul Walsh

l'image de frissons qui vont grandissant. De ses amours déchues, elle garde des blessures qui n'ont pas le temps de se refermer, comme son personnage de *la Péniche de l'amour* (*Moontide*, Archie Mayo et Fritz Lang, 1942) qui frôle la paralysie après avoir été violemment battu. *Freak* sublime parmi des actrices au visage peint, elle déclinera dans ses propres films cette manière absolue d'aimer. Si pour Cocteau il n'y a pas d'amour mais que des preuves d'amour (*Les Dames du bois de Boulogne* de Bresson dont il signe les précieux dialogues), pour Lupino il n'y a que des épreuves d'amour. Actrice dont le corps et l'âme se perdent dans ses personnages, elle fut aussi juste que précise, jouant souvent avec le feu (la scène du tribunal dans *Une femme dangereuse*, incroyable morceau de bravoure toujours à la limite de la caricature, sans la franchir), annonçant l'authenticité d'une Gena Rowlands qu'elle dirigera pour la télévision.



Une femme dangereuse
de Raoul Walsh

Une réalisatrice de l'immédiateté

Après avoir fait preuve d'un caractère bien trempé (que l'on retrouve chez la plupart de ses personnages, plus particulièrement dans *The Hard Way*, *The Man I Love* ou *La Femme aux cigarettes*), résistant aux pressions de la Warner, son contrat est rompu. Mais Lupino n'est pas une starlette à la petite semaine, elle prépare, en 1949, *Avant de t'aimer* (*Not Wanted*), film qu'elle a écrit, et qu'elle produit avec son mari Collier Young avant que tous deux ne fondent leur propre maison de production, The Filmmakers. Pour ce film au sujet difficile (dans le contexte économique et moral du Hollywood de l'époque) – le film contant la fuite en avant d'une fille mère –, Lupino avait engagé l'expérimenté Elmer Clifton qui sera bien-

tôt victime d'une crise cardiaque. Bien que non créditée au générique, c'est bien Ida Lupino qui a dirigé ce film, elle qui en avait au préalable fait le casting. Le hasard a bien fait les choses, puisque *Avant de t'aimer* touche au sublime.

On a parfois tendance à réduire les films de Lupino à ses scénarios engagés, dont les sujets forts ont une incidence politique. Cela n'est bien entendu pas faux, puisqu'il s'agissait là de la ligne explicite que voulaient suivre les Filmakers. Au-delà de leur contenu, le geste même de produire de tels films à l'époque était déjà un acte politique, sans parler du fait qu'ils étaient réalisés par une femme. Les réalisatrices américaines se comptaient alors sur les doigts d'une seule main, et Lupino en est à coup sûr la plus décidée et la plus brillante. Certes, elle travaille sur les tragédies ordinaires que des femmes ou des hommes sans relief rencontrent sur leur chemin, mais elle prête surtout



dans *The Bigamist*
réalisé par elle-même

attention à une classe moyenne qui n'a pas les honneurs de l'écran. Viol (*Outrage*), bigamie (*The Bigamist*), kidnapping (*Le Voyage de la peur/The Hitch-Hiker*), poliomyélite (*Faire face/Never Fear*), les thèmes abordés n'ont en effet rien des fables édulcorées auxquelles on a souvent droit. Mais tout, chez

elle, est dans la mise en scène, à la fois pudique et sans détour, soutenue par un lyrisme mélancolique à la Nicholas Ray. Malgré quelques démêlés avec la censure, Lupino a su non seulement poser les questions qui peut-être feraient avancer la société (comme on dit à la télé), mais elle a surtout donné un bon coup de fouet au cinéma. Bazin écrivait de Stroheim que son jeu d'acteur éprouvait le besoin élémentaire de s'extérioriser dans sa mise en scène (*Le Cinéma de la cruauté*, Flammarion), de même on retrouve le corps de Lupino

déployé dans ses propres films, bien qu'elle n'y joue qu'une seule fois elle-même (son « autodirection » dans *The Bigamist* est significative dans son opposition stylistique à Joan Fontaine). On sent en effet la même urgence, la même fièvre, dans des films parfois gauches, qui foncent tête baissée, droit devant. Il va sans dire que sa direction d'acteurs est au cordeau, du Cassavetes avant la lettre, donnant aux inconnues Mala Powers ou Sally Forrest des rôles d'une grande intensité émotionnelle. Le style de Lupino est une hybridation originale entre les genres hollywoodiens auxquels elle a participé en tant qu'actrice (le film noir, le road-movie, le mélodrame) dont elle utilise les formes consacrées (pensons aux séquences du viol dans *Outrage*, au malaise dans *Faire face*, aux premiers meurtres et aux veillées nocturnes du *Voyage de la peur*), et une volonté plus documentaire, aux prises avec les mouvements de l'âme qui affleurent à la surface de la peau. Elle est en cela héritière de Raoul Walsh, en ce sens de l'impression d'immédiateté, de fraîcheur et de vitesse que donnent ses films. Jacques Lourcelles a tout dit (ou presque) de Lupino en une seule phrase : « Les histoires préférées d'Ida Lupino racontent toutes la lente cicatrisation d'une blessure. » (*Dictionnaire des films*, Robert Laffont). Comme ses créations d'écorchées vives, ses films paraissent fragiles, ils sont des lignes claires, dépouillées de psychologisme superflu, qui se brisent par endroits. Ils ne se referment jamais totalement, emportés par un élan contrarié (*Avant de t'aimer*), livrés à la plus complète désolation (*Hard, Fast and Beautiful, Le Voyage de la peur*, malgré les apparences) ou à des dilemmes cruciaux (*The Bigamist, Outrage*).

Les films de Lupino sont traversés par une obstinée poétique de l'errance. Qu'il s'agisse de ses interprétations ou de ses



Le Voyage de la peur
(*The Hitch-Hiker*)
de Ida Lupino

réalisations – mais c’est aussi la marque d’un certain cinéma américain –, Lupino est comme une étrangère à qui seul l’exil est promis, se fuyant soi-même à travers le pays. Ainsi de *l’Araignée* (*Woman in Hiding*, Michael Gordon, 1950) qui fait la morte pour fuir son assassin de mari, ainsi de *la Femme aux cigarettes* qui vient de Chicago, ainsi de Mala Powers qui fuit le regard des autres, ainsi de l’époux bigame qui sans même le savoir cherche une autre vie. Le personnage principal de ces voyages, c’est le car que tous prennent pour l’oubli. Cela explique aussi l’aisance narrative de Lupino dans *le Voyage de la peur*, son exercice de style sur le road-movie. L’errance et l’exil sont tout autant intérieurs, ce que la problématique d’*Outrage* ramasse en quelques lignes de dialogue : « On doit tous arrêter de fuir un jour, se confronter à soi-même et regarder à nouveau

le monde. » Telles sont les « fugues » d’Ida Lupino.

Une influence souterraine

L’œuvre d’Ida Lupino nous ramène par ailleurs au temps béni de la cinéphilie française, lorsque quelques croisés passionnés du cinéma Mac-Mahon renouvelaient la pensée et la pratique du cinéma. C’est en effet aux mac-mahoniens, et plus particulièrement à Pierre Rissient qui en distribua les films, que l’on doit l’élévation de Lupino au rang de cinéaste capitale (Lourcelles est à ce sujet très clair : « Loin d’être une marginale, Ida Lupino est au contraire, sur le plan de ce qui est exprimé dans ses films, un cinéaste central dans le cinéma américain et dans le cinéma tout court. »). Une actrice de sa trempe ne pouvait que fasciner un Michel Mourlet qui, dans *Sur un art ignoré* (manifeste du mac-mahonisme), prenait



avec Cornel Wilde
La Femme aux cigarettes
(*Road House*)
de Jean Negulesco

enfin en considération le corps de l’acteur dans l’écriture de la mise en scène. Sa découverte, dans les années 60, de *Avant de t’aimer*, *Hard, Fast and Beautiful* et *Outrage* se passe de commentaire : « Malgré d’évidentes maladresses techniques, de découpage et de mise en place, cette direction d’acteurs attentive au détail essentiel, éprise de sincérité, violemment ouverte au bonheur, cette architecture cosmique des plans par rapport aux extérieurs, ville ou campagne, et jusqu’à certains d’entre eux qui évoquent *M le Maudit* de façon hallucinante, font des films d’Ida Lupino, nés d’une blessure profonde et d’une grande énergie à guérir, ce qu’il y a de plus proche actuellement de la mise en scène de Losey. » Cette comparaison à Losey vaut adoubement définitif, lui qui faisait partie du fameux carré d’as mac-mahonien dans lequel on retrouve, outre Preminger, deux cinéastes qui ont dirigé Lupino : Walsh et Lang. Pour avoir parfois mauvaise presse, les Mac-Mahoniens n’ont jamais eu mauvais goût.

Ida Lupino inspire aussi l’Amérique. On trouve parmi ses fervents admirateurs quelques cinéastes majeurs, comme Martin Scorsese qui, sous l’impulsion bienveillante de Michael (Henry) Wilson, ne perd pas une occasion de lui rendre hommage (notamment dans l’essentiel *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*). Récemment encore, le plus grand cinéaste américain en activité, Clint Eastwood, déclarait à *Positif* son amour pour le cinéma lupinien : « C’était une sacrée pointure. » (avril 2005, n°530, p. 16).



Les films-tombeaux

Les films sont parfois des tombeaux que nos cœurs nus ont scellés. Ils se referment sur des créatures que nous ne libérons sous aucun prétexte, sauf à plonger dans leurs abîmes obscurs, pour mourir sans bruit auprès de beautés déchues dont un jour nous nous sommes nourris. De ce séjour comme Orphée nous nous relevons, ramenant à la surface du monde vivant, juste avant qu'un dernier regard ne les renvoie à fond de cale, les corps rayonnants de ces zombies auprès desquels nous marchons. C'est avec Ida Lupino qu'aujourd'hui nous fai-

sons quelques pas, avec elle que nous nous promenons dans le temps qu'il nous reste à vivre. Elle qui souvent se relève des morts, ou feint de nous parler d'outre-tombe comme dans *l'Araignée* qui commence par un accident de voiture, le film étant raconté par cette noyée que l'on recherche à coups de canon au fond de la rivière, ou bien *The Hard Way* (Vincent Sherman, 1943) qui s'ouvre par un suicide digne d'Ophélie, le film se présentant comme le songe d'une femme à l'agonie, sans oublier *la Péniche de l'amour* où Gabin la sauve des eaux nocturnes de l'océan où elle voulait disparaître. Il y a, dans les grands yeux d'Ida Lupino, quelque chose qui revient de

loin, d'époques révolues, de mondes disparus, quelque chose qui s'adresse à nous dans une langue inouïe. De ce regard retourné sur lui-même, sondant les arcanes de son passé, *La Maison dans l'ombre* (*On Dangerous Ground*, Nicholas Ray, 1952) a donné une juste représentation, faisant de l'actrice une aveugle recluse dans sa tristesse réfléchie. Ida Lupino est l'actrice du dernier plan, de celui qu'on accorde aux hautes solitudes, à ceux que la mort n'a pas choisis. Raoul Walsh donne ainsi l'hospitalité à son cœur brisé dans les ultimes



plans de *High Sierra* ou de *The Man I Love*, hymne à sa beauté tragique. Jean Negulesco la laisse lentement disparaître dans la forêt de l'image de *la Femme aux cigarettes*. Certains de ces plans sont les lourdes dalles desdits tombeaux, tel *le Grand couteau* (*The Big Knife*, Robert Aldrich, 1955) qui l'abandonne à son désespoir, appelant à l'aide dans un monde dépeuplé. *The Sixteen Millimeter Shrine*, épisode de *la Quatrième dimension*, en est la vive métaphore : une ancienne star, interprétée par Ida Lupino, passe littéralement de l'autre côté de l'écran, disparaissant dans le monde de ses films. Ida Lupino est une femme inconsolable, une femme qui ne nous entend plus derrière le mur de ses larmes, une femme que de trop longs sanglots ont emmuré vivante, et qui s'approche de nous dans sa nouvelle et offusquante majesté.

Le temps est donc venu de rendre à Ida Lupino, noire lumière de l'Amérique, l'hommage qu'elle mérite. Il n'est jamais trop tard pour rendre les baisers qu'un jour nous avons reçus ou refusés. À quoi pense donc cette femme sur qui se referment nos tombeaux ?

Fabien Gaffez

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ida Lupino réalisatrice

Avant de t'aimer (Not Wanted), 1949.
Faire face (Never Fear), 1949.
Outrage, 1950.
Hard, Fast and Beautiful, 1951.
Le Voyage de la peur (The Hitch-Hiker), 1953.
The Bigamist, 1953.
The Trouble with Angels, 1966.

Ida Lupino actrice

Her First Affaire, Allan Dwan, 1933.
Paris in Spring, Lewis Milestone, 1935.
Peter Ibbetson, Henry Hathaway, 1935.
Anything Goes, Lewis Milestone, 1936.
Artists & Models, Raoul Walsh, 1937.
La Lumière qui s'éteint (The Light That Failed), William A. Wellman, 1939.
Une femme dangereuse (They Drive by Night), Raoul Walsh, 1940.
High Sierra, Raoul Walsh, 1941.
Le Vaisseau fantôme (The Sea Wolf), Michael Curtiz, 1941.
Ladies in Retirement, Charles Vidor, 1941.
Out of the Fog, Anatole Litvak, 1941.
La Péniche de l'amour (Moontide), Archie Mayo et Fritz Lang, 1942.
The Hard Way, Vincent Sherman, 1943.
The Man I Love, Raoul Walsh, 1947.
Deep Valley, Jean Negulesco, 1947.
La Femme aux cigarettes (Road House), Jean Negulesco, 1948.
L'Araignée (Woman in Hiding), Michael Gordon, 1950.
La Maison dans l'ombre (On Dangerous Ground), Nicholas Ray, 1952.
Beware, My Lovely, Harry Horner, 1952.
Ici brigade criminelle (Private Hell 36), Don Siegel, 1954.
Le Grand couteau (The Big Knife), Robert Aldrich, 1955.
La Cinquième victime (While the City Sleeps), Fritz Lang, 1956.
Junior Bonner, Sam Peckinpah, 1972.

Bibliographie

Donati William, *Ida Lupino*, University Press of Kentucky, 1996.
 Jerry Vermilye, *Ida Lupino*, Pyramid Publications, 1977.
 Kuhn Annette (dir.), *Queen of the 'B's. Ida Lupino Behind the Camera*, Praeger, 1995

LE SOUFRE ET LA FLAMME PIERRE RISSIENT ÉVOQUE IDA LUPINO

Pierre Rissient a pratiqué tous les métiers du cinéma (attaché de presse, distributeur, cinéaste, producteur). Il en est un qui lui est naturel, celui d'aimer. Figure essentielle de la cinéphilie quand celle-ci était encore une manière de vivre, il a toujours préféré joindre le geste à la parole, supplantant même les discours creux et tarabiscotés par une attitude aussi noble qu'évidente : montrer les films. Il faudra un jour faire l'histoire critique du macmahonisme (ce mouvement de pensée cinéophile où l'on retrouve les plumes acérées de Michel Mourlet, de Jacques Lourcelles ou encore de Louis Skorecki). Si Ida Lupino ne faisait pas partie du fameux carré d'as (Walsh, Lang, Preminger, Losey), elle fut néanmoins une étoile de leur firmament (parmi les constellations Ulmer, DeMille, Dwan, Sirk ou Fuller), qui d'un côté comblait leur secrète fascination pour le corps des acteurs (Lupino étant la plus belle et la plus pure héroïne walshienne) et, de l'autre, proposait un contrechamp féminin aux films épidermiques de Joseph Losey. Quant à Pierre Rissient, « héraut clairvoyant et pugnace d'un cinéma purement dramatique » (Michel Mourlet), son histoire d'amour avec Lupino ne se réduisit pas à une admiration transie, il fit tout ce qui était en son pouvoir pour nous faire partager les beautés convulsives qu'il avait su voir dans ses films. Beautés dont il nous fait ici la confiance.



Ida Lupino

FG

« J'ai découvert Ida Lupino comme metteur en scène parce que je la trouvais déjà extraordinaire comme actrice. J'étais amoureux d'elle autant qu'un très jeune homme peut l'être d'une actrice. La façon dont elle chantait dans *la Femme aux cigarettes* (*Road House*, Jean Negulesco, 1948) m'avait fasciné. J'ai donc été curieux de son travail de metteur en scène. Le mot qui caractérise le plus Ida Lupino actrice et réalisatrice, c'est la vulnérabilité, une extrême vulnérabilité, sensible à la seconde, une charge émotionnelle exceptionnelle. C'est ça qu'il faut avant tout dire sur Ida Lupino, et quand on a dit ça, on a pratiquement tout dit. On peut alors situer sa carrière, mais tout tourne autour de ça.

Raoul Walsh, la référence

Prenons par exemple le premier film important qu'elle ait fait, *Une femme dangereuse* (*They Drive by Night*, 1940), c'est vrai que ce qui frappe c'est « ça ». Walsh m'a confié une chose à cet égard éloquente. Le casting d'*Une femme dangereuse* est révélateur à la fois des méthodes de travail de Walsh et de ce que pouvait apporter Ida Lupino. On a proposé le film à Walsh, c'est-à-dire dans le cadre d'un studio, donc quand je dis « on lui a proposé », il était probablement prêt à accepter, comme un metteur en scène comme lui acceptait un film quand il était produit par quelqu'un avec qui il s'entendait bien – producteur au sens des studios à l'époque. Quand il y avait un acteur avec qui il s'entendait bien, comme c'est le cas de George Raft, vedette du film, je ne dis pas qu'il pensait contester le film, mais il a eu l'idée d'Ida Lupino pour le rôle. *Une femme dangereuse* est en partie le remake de *Ville frontière* (*Bordertown*, Archie Mayo, 1935) avec Paul Muni ; le rôle d'Ida Lupino était tenu par Bette Davis qui, bien que plus jeune à l'époque, paraissait plus âgée qu'Ida Lupino, elle était surtout beaucoup plus typée par rapport à un rôle névrotique,

alors qu'Ida Lupino était considérée dans la profession comme une starlette qui montait. D'ailleurs, le rôle qu'elle avait dans *Artistes et modèles* (*Artists and Models*, 1937), film très mineur de Raoul Walsh, rend d'autant plus mystérieux qu'il ait pu penser à elle pour ce rôle. Toujours est-il qu'il y a pensé et que Jack Warner, ou un assistant quelconque, lui a rétorqué qu'elle n'était pas du tout faite pour ce rôle. Walsh croyait quant à lui en Ida Lupino. Comme il sentait qu'il ne convainquait pas, il a proposé de faire un essai avec elle pour que les producteurs se rendent compte qu'elle était tout à fait capable de tenir ce rôle. Comme il était Raoul Walsh, on lui a dit oui. Il a demandé à George Raft de donner la réplique à Lupino, prenant le pari de tout faire en une seule prise, sans répétitions, et de l'intégrer au film tel quel. Effectivement cet essai, qui est la scène du tribunal, se trouve dans le film, ce qui est assez stupéfiant. C'est intéressant pour comprendre comment Walsh et quelques cinéastes comme lui travaillaient, mais cela prouve aussi qu'Ida Lupino pouvait donner tout de suite quelque chose. Elle me l'a confirmé quand je l'ai rencontrée. Je lui ai demandée « comment vous a-t-il préparée ? », ce à quoi elle m'a répondu qu'il ne l'avait pas préparée : « on a seulement bavardé un peu, il roulait une cigarette d'une seule main comme à son habitude, il l'a allumée et m'a demandé si je me sentais prête, j'ai dit oui, et nous avons tourné. » Il y avait quelque chose en elle qui prenait littéralement feu, comme une allumette, c'est le soufre qui s'enflamme : elle est exceptionnelle dans cette scène, et dans le film tout entier. Ils se sont très bien entendus, et Walsh l'a ensuite engagée pour *High Sierra* et plus tard pour *The Man I Love*. Ce que Lupino va retenir de Walsh, c'est sa manière de travailler « en direct », c'est-à-dire qu'on a affaire à une mise en



La scène du tribunal dans *Une femme dangereuse*

scène directe, spontanée. D'ailleurs, elle a toujours dit qu'il avait été son metteur en scène mascotte. À ce sujet, que ce soit Walsh, Dwan, Lang, Aldrich ou encore Siegel, elle était adorée des metteurs en scène, en tant que personne et en tant qu'actrice. Seul Vincent Sherman a rencontré des difficultés avec elle sur *la Manière forte* (*The Hard Way*), il n'y a pas eu d'atomes crochus entre eux. Apparemment, elle se méfiait du rôle, ou ne se sentait pas à l'aise avec, bien qu'elle soit remarquable dans le film (son malaise l'ayant peut-être servie). Sherman ne disait pas du mal d'elle, mais il ne l'appréciait pas en tant qu'actrice, peut-être parce qu'il en était au début de sa carrière de réalisateur, ou bien parce que Lupino devenait une vedette (étant donc plus influente sur le plateau que lui).

Jean Gabin
et Ida Lupino
dans
la Péniche de l'amour
de Archie Mayo
et Fritz Lang

Fritz Lang et *La Péniche de l'amour*

La Péniche de l'amour (*Moontide*) avait été préparé et en partie tourné par Fritz Lang. L'incertitude demeure toujours sur les raisons pour lesquelles Lang n'a pas terminé le film. Selon lui, c'est parce que Marlene Dietrich aurait monté Jean Gabin contre lui. Lang avait eu une aventure à son arrivée aux États-Unis en 1934 avec Marlene Dietrich, tandis que Gabin était avec elle à l'époque. Lang était capable de mauvaise foi, le doute est donc permis. Quand il affirme qu'il ne voulait pas faire *la Péniche de l'amour*, cela paraît peu probable. Il s'agissait en effet d'un projet prestigieux, c'était le premier film de Gabin en Amérique, Gabin arrivant comme une vedette immense après *la Grande illusion* (1937) ou *Pépé le Moko* (1937), pour ne citer que ces deux films-là. Zanuck avait mis



deux producteurs de grand prestige, Kenneth McGowan, un homme très cultivé, et Mark Hellinger, qui était également quelqu'un de très important. Le scénariste était John O'Hara, un écrivain au sommet à l'époque. Cela paraît donc très peu probable que qui que ce soit, Lang y compris, ait pu refuser le film. Par ailleurs, Ida Lupino se souvenait très bien d'avoir préparé pendant à peu près trois semaines, en répétition, le film avec Lang et Gabin. Des répétitions très détaillées, très fouillées. Patrick McGilligan, dans sa biographie par ailleurs contestable sur d'autres points, pense que Lang a tourné plus que quelques jours. Ce qui est mystérieux c'est que, quand on voit le film, on remarque qu'il est extrêmement homogène. Le film est très bien fait, c'est vrai qu'il ne paraît pas extrêmement langien, sauf qu'il y a quand même beaucoup de nuit et de brume et d'atmosphères, ce n'est pas exactement fait dans le style le plus proche de Lang, mais ça peut l'être. Comme le film est homogène, on peut penser qu'Archie Mayo reprenant le film après des répétitions importantes pour le jeu des comédiens, des scènes tournées avec un chef opérateur, a marché dans les traces de Lang. C'est un bon film, on ne saurait pas qu'il y a eu deux metteurs en scène, on ne le devinerait pas. Le film a été un échec considérable, ce qui peut expliquer aussi que Lang ait voulu s'en dédouaner. Mais ils ont à mon avis trop voulu faire un film « formaté » sur le Gabin, non pas de *la Grande illusion* qui est son film le plus célèbre, mais du *Quai des brumes* (1938) et du *Jour se lève* (1939) de Marcel Carné. Cela dit, c'est un film passionnant à voir. Fritz Lang adorait Ida Lupino. Il se souvenait très bien de leur collaboration sur *la Péniche de l'amour*, il a été extrêmement heureux de la retrouver pour *la Cinquième victime* (*While the City Sleeps*, 1956) – dans lequel il y a aussi Howard Duff, le mari de Lupino à l'époque. Il m'a dit que, pour lui, l'une des raisons pour lesquelles Ida Lupino était une personne meurtrière, c'est qu'elle aurait été, à l'âge de 18 ans, très amoureuse de Lewis Milestone, qui était (malheureusement) marié.

Milestone, cinéaste pas très coté par les cinéphiles français, était quelqu'un de très important à Hollywood, une personnalité forte qui a fait quelques films très intéressants comme *The Front Page* (1931). Il avait l'aura de celui qui avait réalisé *À l'ouest rien de nouveau* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), à l'époque un immense classique humaniste. Il avait alors 37 ans, et on peut imaginer une jeune fille de 18 ans arrivant à Hollywood tomber amoureuse d'un homme comme Lewis Milestone. C'est du moins plausible¹.

Ida Lupino et moi

J'ai été le premier cinéphile à apprécier autant l'œuvre de metteur en scène de Lupino, et cela en plus de son talent d'actrice bien évidemment. Aimant beaucoup ses films, j'ai voulu la rencontrer. Au moins les trois premières fois où j'étais à Hollywood, je n'ai pas pu la rencontrer, jusqu'au jour où Don Siegel, que je connaissais déjà, a préparé une série télévisée (ou un épisode de cette série) avec Collier Young (second mari de Lupino). Dans le bureau de Siegel, je vois Collier Young, un homme assez élégant, très amène. Je lui dis : « M. Young, je sais que vous avez été le mari d'Ida Lupino, je sais que vous avez collaboré de manière très proche sur les scripts et la production de ses films, j'aime énormément ce qu'elle a fait, et j'aurais beaucoup aimé la rencontrer. » Étant resté en très bons contacts avec elle, il m'a permis de la rencontrer, deux ou trois jours plus tard. C'était dans un bar qui s'appelait El Padrino. Je suis arrivé à l'heure, et elle était déjà là. Très vite, j'ai compris qu'elle avait un peu bu, bien que nous étions à l'heure du déjeuner. J'étais vraiment très handicapé, intimidé par ça, surtout que je ne la connaissais pas du tout. À un moment, elle m'a dit : « Pierre, je vais vous demander de passer de l'autre côté, parce que de cette oreille-là je n'entends pas très bien, car quand j'avais 15 ans et demi, j'ai eu la polio-

myélite » (ce qui pourrait expliquer *Faire face/ Never Fear*). Je suis passé de l'autre côté, mais ça n'a pas été beaucoup plus facile, parce qu'elle était tout de même assez éméchée. Elle s'est rendu compte que, si je puis dire, elle « titubait » dans ses paroles, et me dit : « il faut m'excuser, mais on vous a présenté à moi comme un jeune français formidable, très cinéphile, j'étais tellement intimidée de vous rencontrer, qu'il a fallu que je boive avant de venir. »

L'aventure Filmakers

J'ai su par Collier Young et un avocat qui s'était occupé, avant The Filmakers, de Emerald Productions, que si cette société est tombée en faillite, bien que *Avant de t'aimer* (*Not Wanted*) eût été un très grand succès, c'est parce que les comptes avaient été manipulés par le producteur Anson Bond, qui apparemment était un escroc. *Avant de t'aimer* a été fait avec un chèque d'Ida Lupino. Elle croyait au sujet, elle voulait que le film se fasse. Et à l'époque ça été un très grand succès, pour un petit film indépendant. Il a même été vendu à l'étranger.

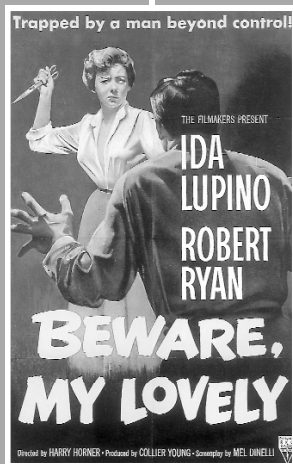
On trouve un autre film Emerald Productions, *The Judge*, mis en scène par Elmer Clifton en 1949. Clifton aurait dû réaliser *The Vicious Years* (1950) qui a été en fait confié à Robert Florey, qui est, sinon un film Emerald, du moins un film produit par Anson Bond². Donc, *Avant de t'aimer* était, en termes de production, d'une manière ou d'une autre mêlé à ces deux films.

Avant de t'aimer ayant été un grand succès, Ida Lupino et Collier Young ont pu fonder The Filmakers. Mais je ne sais pas si *Faire face* (*Never Fear*) est déjà un film placé sous l'égide de Filmakers.



Si ça l'est, c'est un film distribué par Eagle-Lion, donc avant la RKO. L'accord avec la RKO était un accord, un petit peu comme Argosy Productions de John Ford et Merian C. Cooper, de distribution moyennant une certaine somme d'argent.

Pour moi, *Avant de t'aimer* reste le plus beau film d'Ida Lupino. Il y a d'immenses qualités dans *Faire face*, dans *Outrage* ou *Hard, Fast and Beautiful*, mais les films ne sont pas tout à fait au point. Je pense qu'Ida Lupino a travaillé trop vite, un peu comme une actrice qui passait d'un film à l'autre dans les studios, en tant que metteur en scène et productrice. *Le Voyage de la peur* (*The Hitch-Hiker*), bien qu'il soit très bien fait, n'est pas un très bon film. Elle l'a fait pour prouver qu'elle pouvait faire un film d'homme. Notons que Daniel Mainwaring (scénariste blacklisté de *La Griffes du passé*, Jacques Tourneur ; *L'Invasion des profanateurs de sépultures* et *Ca commence à Vera Cruz*, Don Siegel) a participé au scénario.



Il y a quelques autres films qui ont été produits par The Filmakers, dont *Crashout* (Lewis R. Foster, 1955), *Beware, My Lovely* (1952, Harry Horner, avec Ida Lupino et Robert Ryan), *On the Loose* (1951, Charles Lederer). Je crois me souvenir qu'ils avaient en main *The Bold and The Brave* (1956, Lewis R. Foster) et que s'ils ne l'ont pas produit, ils ont livré le projet clefs en main. Sur *Crashout* et *The Bold and The Brave* (au moins sur l'un des deux sinon les deux), c'était des scénarios laissés avant de partir en Angleterre par Cy Enfield. Est-ce que The Filmakers et Ida Lupino étaient au courant que Cy Enfield avait écrit pour Hal Chester (producteur notamment de *Rendez-vous avec la peur* de Jacques Tourneur, dont le scénario final était de Cy Enfield) ? Mais il y a eu un passage entre metteur en scène, acteur, distributeur, je sais qu'ils ont acheté certains films pour les distribuer. Par ailleurs, je me demande si la participation d'Ida

Lupino, Sally Forrest et Howard Duff dans *la Cinquième victime* pour la RKO n'a pas été, au moment de la faillite de Filmakers, une façon de payer, de reprendre des contrats. N'oublions pas que Lupino a beaucoup travaillé ensuite pour Four Star. Elle était l'une des quatre, avec David Niven, Charles Boyer et, le plus important, Dick Powell. Elle travaillait beaucoup trop, ce qui explique que les films étaient moins bien préparés, au niveau du scénario, de la mise en place, etc. Ce qui n'enlève rien aux immenses qualités et à la sensibilité palpitante de Lupino, malgré, parfois, une certaine gaucherie dans la mise en scène. *Avant de t'aimer* est mon préféré, le plus abouti parce que le mieux préparé, vient ensuite *The Bigamist* ; mais aussi beau et discret que soit *The Bigamist*, je préfère tout de même *Avant de t'aimer*. J'ai rencontré Henry Freulich, le chef opérateur d'*Avant de t'aimer*, pour lui, c'est un film d'Ida Lupino ; Elmer Clifton a commencé le film (il avait été recommandé à Ida Lupino par Raoul Walsh, qui l'avait connu du temps de Griffith), mais il a été victime d'une crise cardiaque trois ou quatre jours après. Il devait faire *The Vicious Years* après *Avant de t'aimer*, il est mort avant.

Quant à Paul Jarricco, il n'a jamais aimé ce film, du moins du point de vue de son propre scénario. Il ne disait pas du mal d'Ida Lupino, mais le film, à son goût, n'était pas bon. Que je sache, il n'avait pas voulu le revoir.

En 1967 ou 1968, j'ai distribué trois films d'Ida Lupino, *Avant de t'aimer*, *Faire face* et *The Bigamist* : échec total ! À l'époque il y avait très peu de femmes metteurs en scène, même dans l'histoire passée du cinéma. Il y a trois ans, j'ai présenté *Avant de t'aimer* à Lee Chang-dong, le cinéaste coréen, quand il préparait *Oasis* (2002).



Elmer Clifton et Ida Lupino sur le tournage de *Avant de t'aimer* (*Not Wanted*)

Je lui ai conseillé de voir ce film, surtout pour la fin magnifique sur le pont aérien, une scène portée par une émotion extrême, à la limite de l'incandescence. Il l'a vu et m'a dit : « C'est un génie ! ». Pour un spectateur d'aujourd'hui, *Avant de t'aimer* peut encore être un choc émotionnel. C'est un film d'une simplicité incroyable, il n'a pas vieilli. »

Propos recueillis par Fabien Gaffez et Jean-Pierre Garcia à Paris, le 26 septembre 2005. Transcription Fabien Gaffez.

1. Ida Lupino a tourné deux films sous la direction de Lewis Milestone, *Paris in Spring* en 1935 et *Anything Goes* en 1936.

2. Anson Bond, producteur de *The Judge*, *Avant de t'aimer*, *The Vicious Years*, *Journey Into Light* (1951, Stuart Heisler, avec Sterling Hayden), *China Venture* (1953, Don Siegel, avec Edmond O'Brien). Il a écrit les histoires de *The Judge*, *Journey Into Light*, *Japanese War Bride* (1952, King Vidor), il est scénariste de *Unwed Mother* (1958, Walter Doniger, avec Norma Moore et Robert Vaughn).

THE FILMAKERS

(en **gras** les films présentés au Festival)

Films produits et distribués

Faire Face (Never Fear), Ida Lupino, 1949

Outrage, Ida Lupino, 1950

Hard, Fast and Beautiful, Ida Lupino, 1951

On the Loose, de Charles Lederer, avec Joan Evans et Melvyn Douglas, 1951

Beware, My Lovely, de Harry Horner, avec Ida Lupino et Robert Ryan, 1952

Le Voyage de la peur (The Hitch-Hiker), Ida Lupino, 1953

The Bigamist, Ida Lupino, 1953

Ici Brigade criminelle (*Private Hell 36*), Don Siegel, 1954

Mad at the World, de Harry Essex, avec Frank Lovejoy et Keefe Brasselle, 1955

Films uniquement distribués

Monte Carlo Baby, de Jean Boyer et Lester Fuller, avec Audrey Hepburn, 1951

Egypt by Three, de Victor Stoloff, avec Joseph Cotten et Ann Stanville, 1953

A Life at Stake, de Paul Guilfoyle, avec Angela Lansbury et Keith Andes, 1954

Fury in Paradise, de George Bruce, avec Peter M. Thompson et Rebeca Iturbide, 1955

Crashout, de Lewis R. Foster, avec William Bendix et Arthur Kennedy, 1955

IDA LUPINO, UNE FEMME LIBRE

« Elle est différente » disait de Lily (Ida Lupino) Jefty Robbins (Richard Widmark) dans *La Femme aux cigarettes*. Ce jugement du personnage peut s'appliquer à l'actrice : c'est vrai qu'Ida Lupino est différente, inclassable même, ce qui a suscité nombre de malentendus. Talent multiforme (actrice, scénariste, réalisatrice, productrice, chanteuse et même... compositrice dont la *Aladdin Suite* a été jouée par le Los Angeles Philharmonic Orchestra) elle reste une figure injustement méconnue pour ne pas dire oubliée (au moins du grand public).

Sa filmographie impressionnante oblige à faire des choix : nous nous attarderons donc sur les films de l'époque de la maison de production The Filmakers, créée avec Collier Young, car c'est là qu'elle a pu donner libre cours à son talent : son abondante production télévisuelle (plus de 50 films ou épisodes de séries) a été bridée par ses producteurs ; Lupino actrice est certes intéressante, surtout lorsqu'elle impose un personnage de femme libre, indépendante voire dangereuse... et il est vrai qu'elle ne s'en laissait pas conter, n'hésitant pas à entrer en conflit ouvert avec la Warner (ce qui lui valut des suspensions), mais malgré cela on ne peut pas dire qu'elle était maîtresse du jeu.

Tout autre est son travail au sein des Filmakers, cette production tranche par les sujets abordés : sujets de société qui heurtaient de front les conventions cinématographiques de l'époque : le viol, les mères célibataires, la bigamie... étaient des sujets brûlants et il faut se replonger dans le contexte de l'époque pour évaluer les obstacles qu'Ida Lupino eut à franchir pour les tourner.



Le code Hays impose alors, et pour longtemps encore, ses strictes règles de « décence » à la production cinématographique : un grand nombre de séquences devront être remaniées ou supprimées (*Outrage*, le projet de *Avant de t'aimer*). Nous sommes dans l'immédiat après-guerre, la guerre froide se profile et avec elle le Maccarthysme, « progressiste » est parfois confondu avec « anti-américain » : ainsi le scénario de *Avant de t'aimer* sera-t-il remanié dans cette perspective : le foyer multiethnique pour mères célibataires ne sera plus fréquenté que par des jeunes femmes blanches et une allusion, pourtant rapide à Harriet Beecher-Stowe dont Sally aurait joué le rôle dans une pièce scolaire, disparaît-elle à l'écran.

Enfin c'est l'époque où les femmes américaines après avoir massivement investi le monde du travail pour remplacer les hommes à la guerre, sont fermement invitées à reprendre leur « vraie » place au foyer. Betty Friedan dans *la Femme mystifiée* a magistralement analysé le processus selon lequel toutes les forces sociales font converger leurs efforts vers ce but, allant jusqu'à rendre obligatoires dans le cursus des étudiantes des cours leur expliquant l'impérieuse nécessité (psychologique, économique, etc.) pour elles et leur famille de se consacrer à la maison, au mari, aux enfants ! Il est important de garder cela en mémoire lorsque l'on critique le « happy end » au moins apparent, des films de Lupino.



Outrage
de Ida Lupino

Car des critiques, Ida Lupino en a essuyé, de ceux qui étaient trop conservateurs ou machistes pour comprendre son propos, mais aussi des féministes et des progressistes. On lui a

reproché ses héroïnes passives, mais c'est oublier que ses héros ont aussi des failles. Le personnage masculin du *Bigamist* est un faible incapable de choisir entre deux femmes également aimantes, également sympathiques. Les otages de *The Hitch Hiker* sont réduits à l'impuissance, l'un d'eux, Roy, va même connaître une régression qu'on pourrait qualifier d'infantile aux initiatives impulsives et désespérées (cf. par exemple les images pitoyables de ses tentatives pour se faire voir et entendre du pilote d'un avion), devenant même un jouet entre les mains de Myers, le psychopathe qui le force à endosser ses vêtements. Les dernières images de Roy le montre faible et désespéré, hurlant « I'm not Myers », puis consolé par son ami. Le révérend Bruce Fergusson (*Outrage*), héros positif s'il en est, se livre à un véritable plaidoyer : le violeur, loin d'être un condensé de force virile, n'est qu'un malheureux malade, un névrosé, une victime de la société ; ce même révérend avoue à Ann, la victime qu'il a recueilli sur le bord de la route, sa propre faiblesse et les défaillances qu'a pu connaître sa foi. Enfin Drew Baxler, l'ami que se fait Sally Kelton dans sa fuite (*Avant de t'aimer*) est un infirme de guerre. Les hommes sont, en général, touchants, maladroits, fragiles. C'est important de garder cela en mémoire pour aborder la question des femmes.



The Bigamist
d'Ida Lupino

Les héroïnes d'Ida Lupino sont des femmes de la classe moyenne dont un événement (grossesse, viol, maladie..) va bouleverser la vie. Une fuite ou un voyage va alors prendre la

forme d'un parcours initiatique au terme duquel elles se trouveront et prendront leur place de femme adulte dans la société. Toute l'ambiguïté est là, il a été dit que ces femmes étaient passives (à l'opposé des personnages joués par Lupino comédienne) et qu'elles prenaient la place et le rôle que la société attendait d'elles, le « happy end » semblant corroborer cette hypothèse. Un examen attentif infléchit cette position, nous nous appuyons sur trois films qui nous semblent particulièrement significatifs en la matière.

Not Wanted nous montre une jeune fille, Sally, d'un milieu assez modeste, séduite par un musicien, puis abandonnée avant même que se révèle sa grossesse. Nous passerons sur les péripéties que connut le scénario avant d'être porté à l'écran et qui valut à Ida Lupino d'âpres, quoique habiles, négociations avec la P.C.A. (Production Code Administration). Sally dans sa fuite rencontrera un brave garçon : Drew qui lui propose de l'épouser et lui offre un avenir à ses côtés comme gérants de station-service. Sally, après un séjour dans un foyer pour mères célibataires (séjour pendant lequel Drew découvre la vérité), abandonne son enfant à l'adoption ; perturbée elle enlève un bébé dans la rue (scène d'ouverture du film, construit en grande partie sur un flash-back). À sa sortie du tribunal, elle fuit Drew qui l'attendait. Il la poursuit, mais, trahi par sa jambe infirme, il s'effondre et c'est alors ELLE qui VA VERS LUI. Le happy end est construit sur l'acquiescement de Sally à un couple qu'on pourra supposer égalitaire.

Outrage, lui, décrit le parcours d'une jeune employée, Ann, fille de professeur, qui vit dans un foyer aimant et prépare son mariage prochain. Quand un soir après le travail elle est vio-



Avant de l'aimer
(*Not Wanted*)
de Ida Lupino
et Elmer Clifton

lée sur le chemin de retour, son univers s'effondre, elle est confrontée à la maladresse des uns, les chuchotements des autres. Sa fuite, loin des commérages, l'emmène à la campagne où elle est prise en charge par un jeune pasteur, Bruce, et par un couple de fermiers. Profondément perturbée, elle assomme, lors d'une fête champêtre, un jeune homme qui voulait flirter avec elle. La justice ayant reconnu, grâce à Bruce, qu'elle était psychologiquement perturbée, l'acquitte et prescrit une prise en charge psychologique. Une ellipse nous la fait découvrir délivrée, s'étant enfin trouvée et s'assumant ainsi que ses désirs. Elle exprime à Bruce son souhait de rester auprès de lui. Curieusement celui-ci la renvoie à sa famille et à son fiancé, arguant des tâches de son ministère (rappelons qu'il n'est pas prêtre mais pasteur, fils de pasteur) ; comme si une femme ne pouvait exprimer librement son désir sans se heurter au refus de l'homme, fût-il le meilleur d'entre eux. La dernière scène le montre, profondément triste après le départ du bus qui emmène Ann loin de lui. Peut-on parler de « happy end » lorsque le désir profond de deux êtres qui visiblement s'aiment est sacrifié au nom du rôle social, d'une mission, de conventions ? Bien sûr il y a d'autres clés pour expliquer cela (psychanalytiques, sociologiques, religieuses), mais elles ne sont pas exclusives.

Enfin *Hard, Fast and Beautiful* est certainement le plus complexe du point de vue d'une « analyse de genre », en effet il nous propose non pas un mais deux portraits de femmes : Florence et sa mère Millie ; on a coutume de réduire ces deux portraits à un classique affrontement mère/fille, c'est vrai mais ça n'est semble-t-il que l'aspect le plus superficiel.



sur le tournage
d'*Outrage*
d'Ida Lupino

Florence est une jeune fille de la classe moyenne qui ne travaille pas, nous ne savons rien du métier de son père, un homme tendre, assez passif, sa mère, Millie, est très ambitieuse et a voulu par son mariage, échapper à la misère de son milieu d'origine et dont toute l'activité, cantonnée par la force des conventions aux limites du foyer, se déploie au service de sa fille en laquelle elle place de grands espoirs (sans toutefois



Hard, Fast and Beautiful
(Jeu, set et match)
de Ida Lupino

imaginer dans un premier temps d'autre avenir que celui dévolu aux femmes, un mariage, un riche mariage !). Les relations entre les parents sont tendues, rendues à l'écran par un plan sur leur chambre à coucher où leurs deux lits sont adossés l'un à l'autre par la tête de lit qui, partageant l'écran, révèle l'incommunicabilité et le fossé qui sépare le père et la mère. Florence commence à disputer des matches et son talent éclate. Un dénommé Fletcher, mi entraîneur, mi manager, sur le chemin duquel Millie s'est fort opportunément placée, la prend en main. Elle remporte de nombreux tournois et pour finir le titre national. Elle forme des projets de mariage avec Gordon lequel résume la situation par cette boutade lourde de sens « elle ne jouera plus que le dimanche et elle me laissera gagner ». Sa mère refuse de voir sa fille (dont l'activité est lucrative pour elle, bafouant ainsi le statut d'amateur à l'insu de Florence) renoncer à sa carrière pour se marier et intrigue pour que se fasse la tournée en Europe prévue par Fletcher. À cette occasion, Gordon refuse toute offre d'emploi et affirme haut et fort sa volonté d'indépendance et d'intégrité. À Londres, Florence prend conscience du rôle ambigu de sa mère et décide de prendre sa carrière en main. Elle est devenue maîtresse de son destin. Revenue aux États-

Unis et apprenant que son père est malade, elle court le voir la veille de la finale. À une scène tendre entre le père et sa fille succède une explication très dure entre les parents, le père reprochant à sa femme de n'avoir jamais su aimer (mais n'est-ce pas là le corollaire de son intense frustration). La question est ouverte de savoir si Millie n'est pas une sorte de vampire qui a détruit la santé de son mari qu'elle a, comme sa fille, instrumentalisé au service de ses ambitions. Rappelons-nous, sans dégager Millie de toute responsabilité, que c'est là le seul moyen qu'elle ait d'agir sur son environnement et sur son propre destin ; elle est active, on la voit coudre fébrilement pour sa fille, mais elle ne peut directement agir sur le monde et donc son énergie, sans but à sa mesure, devient destructrice pour son entourage au premier rang duquel son mari.



La finale arrivée, remportée péniblement par une Florence fatiguée, Fletcher s'intéresse à l'autre finaliste, prometteuse, et Gordon emmène Florence vers un avenir conjugal supposé plein de bonheur alors que le film s'achève sur Millie assise, seule sur les gradins du stade. Une question s'impose alors : passée l'ivresse des débuts, Florence ne va-t-elle pas réitérer le parcours de sa mère ? Ne va-t-elle pas être frustrée par une vie où elle ne va plus jouer « que le dimanche » en laissant les autres « gagner » ? Bien sûr « c'est juste un jeu », mais Florence, comme Ann, a appris l'autonomie et la capacité à décider. D'autant que Gordon, conforme en cela aux modèles de son époque, a laissé entendre tout au long du film qu'il voulait décider et être celui qui gagne le pain du ménage.

On le voit, le propos d'Ida Lupino est loin d'être univoque et conventionnel. Avec la finesse qui la caractérise, elle suggère par des indices disséminés dans ses films que la société

patriarcale ne rend pas justice aux femmes (et dans le même mouvement, fait souffrir les hommes) ; que celles-ci doivent toujours choisir entre deux rôles, entre lesquels elle-même fut écartelée, mais entre lesquels justement elle refusa de choisir : métier et famille.

La deuxième femme admise à la Directors' Guild déclarait « I'd love to see more women working as directors and producers. » Et l'un des surnoms que on lui attribua est révélateur : « Mother » !

Il y a bien sûr d'autres lectures de l'œuvre d'Ida Lupino, relatives aux problèmes de classes, de races, concernant la sexualité, etc, mais il semble que ceux de genres aient été mésestimés ou passés sous silence, il est temps de rendre justice à Ida Lupino qui fut une femme libre, une progressiste et une féministe.

Anne-Marie Poucet

IDA LUPINO

AVANT DE T'AIMER

Not Wanted

États-Unis - 1949

Twentyish Sally Kelton is unhappy at home and in the drab town in which she lives, until she meets roving musician Steve Ryan. Sally falls for Steve, but to Steve, she's just another fling before he heads to another town. Sally decides to "pull up stakes" and heads on a bus to Steve's next stop. On the road, she meets Drew Baxter, owner of a gaseteria in the town where she's heading. Drew sets Sally up with a room at a local boarding house and a job at his business.



Si l'histoire des plus grands films doit pouvoir tenir en une seule phrase, les films eux-mêmes ne tiennent leur grandeur que de sublimer l'histoire qu'ils racontent. On peut réduire *Avant de t'aimer* à son lapidaire synopsis : les problèmes rencontrés par les filles-mères. On peut y goûter un don certain de l'amour éperdu : qui sommes-nous avant que d'aimer ? que blesse en nous l'amour que nous devons nous perdre dans les gouffres qu'il ouvre malgré nous ? *Avant de t'aimer* répond à ces questions aussi essentielles que convenues, il y répond en en suspendant le décret précipité. « *L'histoire est si simple que c'est presque comme s'il n'y en avait pas* » écrit Jacques Lourcelles, qui sait bien que toute vie, et par là même tout film, bascule dans l'incertitude du « presque », où se nichent hasards innocents et primitives passions.

Avant de t'aimer est le premier film réalisé par Ida Lupino, qui était à l'origine du projet, financé

par ses propres deniers. Elle et Collier Young, son mari, engagèrent Elmer Clifton sur les conseils de Raoul Walsh. Une crise cardiaque empêcha Clifton de mener le film à son terme, Lupino en reprenant les rênes au pied levé (elle en avait tout de même écrit le scénario et fait le casting). Le film porte sa marque manifeste, il est même permis de penser qu'il s'agit là de son meilleur. Les violentes batailles qui se tenaient sous la peau de l'actrice trouvent ici une fidèle transposition dans une mise en scène classique et sanguine à la fois. À l'unisson de son actrice Mala Powers (que l'on retrouvera dans *Faire face* et *Hard, Fast and Beautiful*), Ida Lupino livre le portrait pathétique d'une femme aux abois que son cœur, ouvert à tous vents, a fini par perdre. Il n'est pas de plus beaux films d'amour que ceux qui inscrivent ledit amour dans le temps, ne faisant pas l'économie de sa

cruauté. *Avant de t'aimer* compte parmi ceux-là. Hors de tout romanesque suranné, Ida Lupino force les cœurs et fane les fleurs bleues. Comme le fera John Cassavetes à sa suite, Lupino scrute le visage de ses acteurs pour y trouver l'émotion qui les maintient miraculeusement en vie. Face aux lasses turpitudes qui veulent leur peau, ils ne trouvent une paix toute précaire qu'après avoir goûté aux fruits de la désolation. Sa force principale est de ne pas recouvrir ces amours esclaves d'un optimisme béat. Elle remporte la gageure de capter dans un même plan les forces qui abandonnent et celles que l'on retrouve. La vibrante énergie du désespoir, qui anime toute héroïne lupinienne, brille de ses mille feux dans la séquence finale d'*Avant de t'aimer*, traversée d'une manière de lyrisme désenchanté qui ne tirera les larmes qu'à ceux qui savent pleurer. FG

R/D : **IDA LUPINO, ELMER CLIFTON** • Sc : Paul Jarrico, Ida Lupino, Malvin Wald • Ph/C : Henry Freulich • M/Ed : William H. Ziegler • S : Victor B. Appel, Arthur B. Smith • Mus : Leith Stevens, George Greeley, Raymond Scott • Dec/AD : Charles D. Hall • P : Anson Bond, Ida Lupino, Collier Young • 92' • 16 mm • F • N&B/B&W • Int/Cast : Sally Forrest, Keefe Brasselle, Leo Penn, Dorothy Adams, Wheaton Chambers, Rita Lupino