



Fiche technique	1
Réalisateur Un pilote aux commandes	2
Genèse Un éclair de génie	3
Avant la séance Un titre trompeur	4
Acteur Cary Grant « brûle » chez Hawks	5
Document « Mes adieux à la presse »	6
Découpage narratif	7
Récit Reportage et remariage	8
Mise en scène <i>Production for use</i> ou l'efficacité hawksienne	10
Séquence Enfin seuls	14
Motif Un dialogue à haut débit	16
Genre La comédie du remariage	17
Technique Le travelling latéral	18
Figure <i>Gentlemen of the press</i>	19
Filiations Une pièce, trois films	20

- Rédactrice du dossier

Charlotte Garson est critique. Elle est rédactrice en chef adjointe des *Cahiers du cinéma* et intervient sur France Culture (La Dispute, Plan large), ainsi que dans les salles et auprès des enseignants. Autrice des ouvrages *Le Cinéma hollywoodien* (Cahiers du cinéma/CNDP), *Jean Renoir* (Cahiers du cinéma/Le Monde) et *Amoureux* (Cinémathèque française/Actes Sud), elle a rédigé les livrets *Lycéens et apprentis au cinéma* sur *Adieu Philippine*, *Certains l'aiment chaud*, *Le Dictateur*, *Les Demoiselles de Rochefort*, *French Cancan*, *Laura* et *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites*.

- Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Synopsis

La journaliste Hildy Johnson vient annoncer à son ex-mari et ex-patron Walter Burns, rédacteur en chef du *Morning Post*, qu'elle part le lendemain épouser Bruce Baldwin, agent d'assurances à Albany. Walter tente de la reconquérir et de la réembaucher, mais Hildy refuse, puis accepte sa proposition : avant de partir, elle recueillera la confession d'Earl Williams, meurtrier dont l'exécution est datée le lendemain par le maire et son shérif pour des motifs électoralistes. Elle retrouve ses collègues dans la salle de presse du tribunal pour ce qu'elle croit être son dernier reportage. Elle obtient l'entretien, mais Williams s'évade peu après. Seule journaliste à retrouver le gardien, elle achète son récit avec les économies de son fiancé — un scoop que Walter promet de financer mais qu'il remboursera en fausse monnaie. Le gouverneur envoie une décision de grâce, mais le maire et le shérif la bloquent et continuent de traquer le fugitif. Williams se réfugie dans la salle de presse, où sa compagne Mollie et Hildy le cachent dans un bureau à cylindre. Walter, qui n'a cessé de retarder le départ du couple en faisant emprisonner Bruce pour de faux motifs, rejoint Hildy pour l'ultime papier de tête qui, promet-il, changera sa carrière et assainira la vie politique locale. Emportée par l'excitation intellectuelle, la journaliste congédie Bruce, accepte de se remarier avec Walter, de travailler à nouveau pour lui et de renoncer une nouvelle fois à leur lune de miel, parasitée *in extremis* par un reportage sur une grève à... Albany, la ville où elle aurait dû épouser Bruce.

● Générique

LA DAME DU VENDREDI (HIS GIRL FRIDAY)

États-Unis | 1940 | 1h 32

Réalisation

Howard Hawks

Scénario

Charles Lederer, Ben Hecht et Morrie Ryskind, d'après la pièce *The Front Page* de Ben Hecht et Charles MacArthur

Directeur de la photographie

Joseph Walker

Décors

Lionel Banks

Costumes

Robert Kalloch

Son

Lodge Cunningham

Montage

Gene Havlick

Musique

Sidney Cutner, Felix Mills

Producteur exécutif

Howard Hawks

Production

Columbia Pictures

Distribution

Columbia Pictures

Formats

1,37:1, noir et blanc

Sortie

18 janvier 1940 (États-Unis)

12 janvier 1947 (France)

Interprétation

Cary Grant

Walter Burns

Rosalind Russell

Hildy Johnson

Ralph Bellamy

Bruce Baldwin

Gene Lockhart

le shérif Hartwell

Clarence Kolb

le maire

Abner Biberman

Louie

Frank Orth

Duffy

John Qualen

Earl Williams

Helen Mack

Mollie Malloy

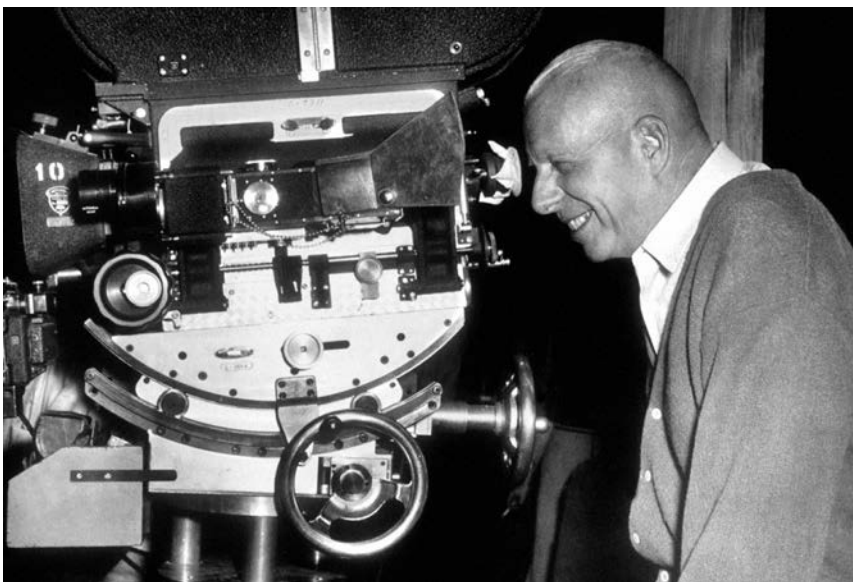
Réalisateur

Un pilote aux commandes

Si Howard Winchester Hawks (1896-1977), né dans une famille nombreuse et aisée de l'Indiana et élevé en Californie, en est venu à incarner le cinéma américain classique, c'est sous son versant moderne, et non teinté d'histoire et de folklore comme celui d'un John Ford, qu'il lui a donné ses chefs-d'œuvre. Études d'architecture puis d'ingénierie mécanique, passion dès l'adolescence pour les voitures de course : sa formation et son goût du risque le rendent particulièrement débrouillard sur les premiers tournages en tant qu'accessoiriste et assistant réalisateur. Après une interruption durant la Première Guerre mondiale au cours de laquelle il forme des pilotes de l'US Air Force, il cocrée l'Associated Producers en 1919 puis met à profit son amitié avec Irving Thalberg, futur patron de la MGM. Embauché pour diriger le département scénario de la Famous Players dès 1923, Hawks naviguera toute sa carrière entre plusieurs studios (dont la Fox pour son premier long métrage muet, en 1926), sans s'attacher à aucun. Très tôt producteur ou producteur associé mais aussi coscénariste de ses films, il signe avec des nababs comme Howard Hughes sans céder sur son contrôle artistique, favorisé par ses succès au box-office et ses amitiés dans l'industrie (Gary Cooper, John Ford, Victor Fleming...). Indépendance ne signifie jamais isolement chez ce cinéaste qui dialogue en permanence avec ses collègues, s'inspire dès ses débuts de films (*L'Aurore* de Murnau) et de cinéastes admirés (John Ford, Ernst Lubitsch, Leo McCarey, Frank Capra), y compris pour se situer lui-même à l'opposé de leur style (Cecil B. DeMille).

« Pour moi, un film (*motion picture*), est avant tout, mouvement (*motion*) : c'est pour cette raison que j'aime le cinéma, c'est pour cela que je le préfère au théâtre »

Howard Hawks



© D.R.

● Vivre vite

Dès 1928, *Une fille dans chaque port* lui vaut d'être remarqué par le poète Blaise Cendrars — un accueil français qui se prolongera trois décennies plus tard, quand les *Cahiers du cinéma*, au début des années 1950, feront de lui un cinéaste exemplaire de la « politique des auteurs ». Cette « histoire d'amour entre deux hommes » (*dixit* Hawks) troublée par l'intrusion d'une femme pose aussi les bases d'un univers assez étanche à la politique ou à l'histoire, guidé par l'action, qui dérive elle-même du dessin net des personnages. Hommes, femmes, les rôles des deux genres convergent ou s'inversent : les premiers, ultra-virils, accèdent finalement à des émotions qu'ils tenaient à distance (le Cary Grant aviateur de *Seuls les anges ont des ailes*, 1939), tandis que les secondes, volontiers vêtues en hommes (la Joey d'*El Dorado*, 1966) n'ont parfois pour meilleurs amis que leurs diamants (la chanson « Diamonds Are a Girl's Best Friend » des *Hommes préfèrent les blondes*, 1953). Professionnalisme, camaraderie ou formulation directe du désir sont les thèmes récurrents d'un cinéma qui fonctionne volontiers sur la reprise, aussi bien dans la structure des récits que d'un film à l'autre, le souci d'anticiper les attentes du public pesant aussi dans la balance.

Rejetant tout effet voyant, son cinéma frappe par la cohérence, l'unité créée entre récit, direction d'acteurs, mise en scène et montage — une étape qu'il supervise lui-même, si possible en cours de tournage. L'économie stylistique passe souvent par la vitesse, aussi bien dans le scénario ou les dialogues [**Motif**] que dans la direction d'acteurs — une qualité qui amènera Quentin Tarantino, ébloui par une rétrospective Hawks pendant l'écriture de *Pulp Fiction* (1994), à désigner *La Dame du vendredi* comme le meilleur film qu'il ait jamais vu. Hawks s'attaque à tous les genres et les porte à un point d'accomplissement. Son premier chef-d'œuvre, *Scarface* (1932), devient le modèle du film de gangsters ; *Le Port de l'angoisse* (1944) et *Le Grand Sommeil* (1946) restent parmi les plus cités des films noirs, tandis que les duos masculins de *La Rivière rouge* (1948) et de *Rio Bravo* (1959) apportent une touche intimiste au western ; *Brumes* (1936) et *Seuls les anges ont des ailes* parachèvent le film d'aviation, tout comme *La foule hurle* (1932) et *Ligne rouge 7000* (1965), aux deux extrémités de sa carrière, le film de course automobile ; *L'Impossible Monsieur Bébé* (1938) s'offre en cas d'école de la comédie *screwball*¹, que Hawks poursuit jusqu'après l'âge classique avec *Le Sport favori de l'homme* (1964). « Le meilleur drame est celui qui prend pour sujet l'homme en danger. Il n'y a d'action que quand il y a danger. [...] Une comédie, c'est exactement la même chose

qu'un récit d'aventures ; c'est simplement la réaction humoristique au fait d'être mis dans une situation embarrassante »² ; ainsi le cinéaste désigne-t-il la matrice sous-jacente de ses 40 films, tous genres confondus. Jamais fatigué de l'aventure-cinéma, Hawks construit lui-même la voiture-caméra des scènes de safari de *Hatari!* (1962) et travaille jusqu'à sa mort, fin 1977, à un *remake* d'*Une fille dans chaque port* et à l'adaptation d'une nouvelle de son ami Ernest Hemingway.

1 Désigne les comédies américaines des années 1930-1940 associant personnages loufoques, situations incongrues et vaudevillesques, guerre des sexes ludique et rapidité des dialogues.

2 Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut, « Entretien avec Howard Hawks », *Cahiers du cinéma* n° 56, février 1956, repris dans *La Politique des auteurs : Les entretiens*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001, p. 129 et 136.

Genèse Un éclair de génie

En janvier 1939, pendant la production de *Seuls les anges ont des ailes*, Howard Hawks s'intéresse à une pièce à succès de 1928 de Ben Hecht et Charles MacArthur, anciens journalistes et scénaristes de plusieurs de ses films, dont *Scarface* et *Train de luxe* (1934). « J'ai voulu un soir prouver à quelqu'un que *The Front Page* contient le plus subtil dialogue moderne qui ait été écrit. J'ai demandé à une fille de lire le rôle d'Hildy [qui dans la pièce, était un homme], j'ai lu celui du rédacteur en chef, je me suis arrêté en m'écriant : "Diable, c'est meilleur entre une fille et un homme qu'entre deux hommes!" »¹ Si Ben Hecht trouve l'idée formidable (Ernst Lubitsch parlera quant à lui d'un « éclair de génie »), Harry Cohn, le patron de la Columbia, ne donne son feu vert qu'après de sérieux doutes sur ce changement de sexe. Pour l'adaptation, Hawks s'adresse à un de ses collaborateurs habituels, Charles Lederer, déjà scénariste de *The Front Page* de Lewis Milestone, une première adaptation de la pièce sortie en 1931 [*Filiations*]. Avec lui et Morrie Ryskind, Hawks réduit l'ampleur de seconds rôles drolatiques (Bensinger, le messager du gouverneur) pour faire de la relation Hildy-Walter le foyer du film, d'où l'ajout d'un long prologue au journal puis au restaurant. La technique hawksienne du chevauchement des dialogues accélère encore le rythme, qui, dès le scénario, s'était emballé dans la dernière partie, quand les entrées/sorties de la salle de presse se multiplient. La pièce originale se clôt sur une réplique restée célèbre à Broadway : Walter, ayant donné à Hildy sa montre comme cadeau d'adieu, appelle la police pour déclarer après son départ : « Le fils de pute m'a volé ma montre ! » La fin voulue par Hawks (Walter et Hildy se remarient dans la salle de presse et se remettent *illico* à se quereller) doit être abandonnée, car un collègue scénariste de la Columbia l'a vue filmée sur un autre tournage...

● Improvisations sous-traitées

Hawks, ravi de son travail avec Cary Grant sur *Seuls les anges ont des ailes*, le sollicite à nouveau, mais trouver sa Hildy s'avère plus épineux : Carole Lombard est trop chère pour la Columbia ; Claudette Colbert, Katharine Hepburn, Jean Arthur, Ginger Rogers et Irene Dunne déclinent l'offre. Cohn suggère Rosalind Russell, connue comme « second choix » de la star Myrna Loy à la MGM depuis le milieu des années 1930. Journaliste méprisée par son rédacteur en chef dans *Quatre au paradis* de Michael Curtiz (1938), elle achève tout juste le tournage d'un film qui fera d'elle une star, *Femmes* de George Cukor (1939), catalogue comique de types féminins dans lequel elle joue une snob bientôt trompée par son mari, qui lui préfère Paulette Goddard. Ralph Bellamy, qui a tourné au début des années 1930 avec Raoul Walsh, John Ford et Frank Capra, enchaîne à partir de 1935 les rôles d'amoureux éconduits ; celui de Bruce Baldwin lui échoit presque de droit tant il ressemble au nouveau riche un peu benêt de l'Oklahoma qui voit sa fiancée Irene Dunne lui échapper au profit de l'ex-mari joué par Cary Grant dans *Cette sacrée vérité* de Leo McCarey (1937).

Pendant le tournage, qui se déroule du 27 septembre au 21 novembre 1939, la direction d'acteurs laconique de Hawks déstabilise dans un premier temps son actrice, déjà

Collection Christopher © Columbia Pictures Corporation



« C'est un bon réalisateur, qui observe ses acteurs, voit ce qu'ils peuvent faire, apprend des choses sur leur vie personnelle et tire d'eux le meilleur »

Rosalind Russell

humiliée d'être à nouveau un énième choix de distribution. Russell évoquera le regard du cinéaste comme « deux cubes de glace bleus ». Cary Grant, détendu et confiant, tente de la rassurer. Inquiète de la place prépondérante du personnage de Walter, elle s'offre en secret les services d'un rédacteur de talent pour lui souffler des répliques et même compléter celles de Grant². Elle s'accoutume bientôt à cette liberté inédite laissée aux acteurs par un Hawks enrichissant le scénario au gré d'improvisations, quitte à donner du fil à retordre au chef opérateur Joseph Walker, connu notamment pour son travail avec Capra.

Quand le film sort, en janvier 1940, on peut dire, en empruntant les mots de Walter à Duffy, qu'il « renvoie Hitler à la rubrique des histoires drôles » : son mélange de comédie et de sujets sombres ne passe pas inaperçu. Comme le résume le *New York Times* qui prévoit que le public en sortira ébouriffé : « Vous êtes attrapé par la peau du cou dès les premiers plans, secoué follement, vous vous retrouvez à beugler, à mugir, jusqu'à la fin. Avant même la conclusion, vous vous demandez si vous avez ri ou si on vous a boxé les oreilles. »³

1 Howard Hawks à Peter Bogdanovitch, cité in James Harvey, *Romantic Comedy in Hollywood: From Lubitsch to Sturges*, Da Capo Press, 1987, p. 433.

2 Todd McCarthy, *Hawks*, Solin/Institut Lumière/Actes Sud, 1999, p. 378-379.

3 Frank S. Nugent, *The New York Times*, 12 janvier 1940, cité in *L'Avant-Scène Cinéma* n° 612, p. 37.

Avant la séance

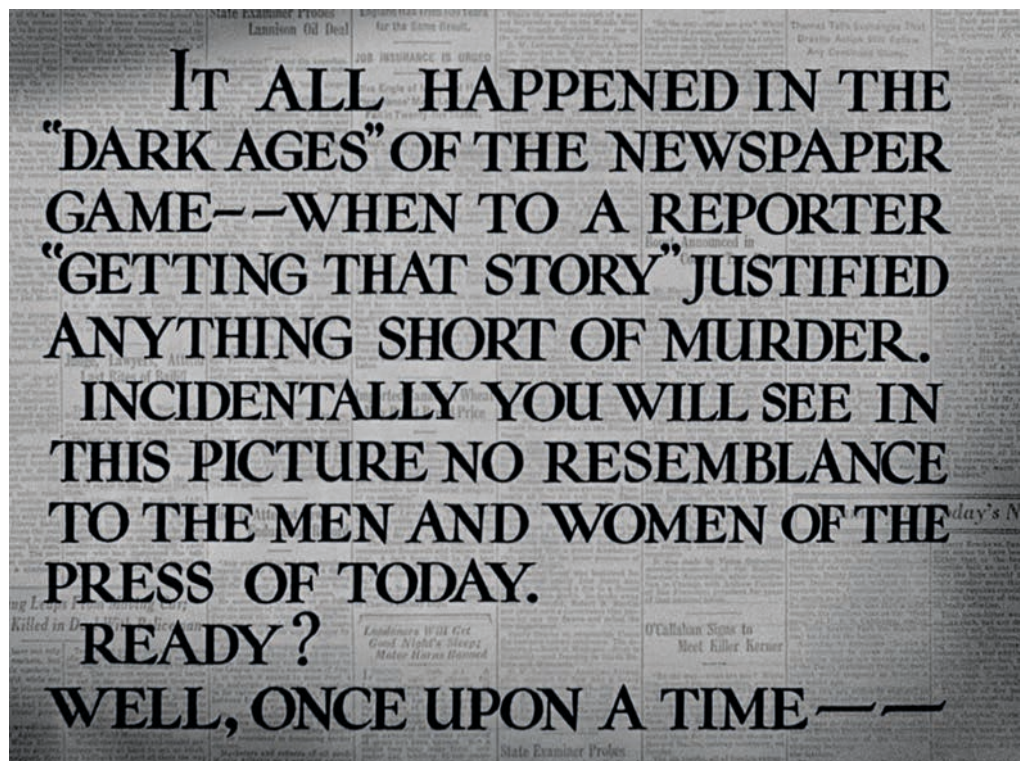
Un titre trompeur

Traduit en français par un contresens, le titre original *His Girl Friday* ne contient aucune allusion à la veille du week-end ni à une jeune femme qu'un héros verrait uniquement en fin de semaine, mais arbore un prénom emprunté au *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (1719) : naufragé sur une île déserte, le héros libère un prisonnier natif captif de cannibales du cru, le baptise, le convertit au christianisme et en fait son homme à tout faire et son compagnon, «*his man Friday*», son Vendredi, parce qu'il l'a découvert un vendredi. L'allusion du titre de Hawks et de ses scénaristes est donc littéraire et précise : elle propose un glissement du compagnonnage entre hommes au couple homme-femme, une «féminisation» de ce personnage connu de la littérature, et considère la femme du point de vue de l'homme («*his*» est un possessif masculin). Cette référence compare implicitement le milieu de la presse professionnelle à une île déserte ; c'est une piste pour faire repérer aux élèves la façon dont Howard Hawks parvient à créer un univers propre, aux confins purement filmiques, davantage que référencé dans le monde réel. Mais «sa Vendredi» programme aussi une relation pour le moins inégalitaire : la femme sera-t-elle, dans l'histoire, réduite à une forme moderne d'esclavage ? Sachant que Walter Burns a été le rédacteur en chef de Hildy Johnson, c'est-à-dire son patron, et qu'il a en même temps été son mari, la situation de départ porte la marque d'un double lien qui va se révéler central dans le récit : le caractère inextricable, pour ces deux-là, de l'amour et du travail, même après une double rupture — démission et divorce. On pourra, à partir de ce titre «mal» traduit, poser les bases d'un questionnement qu'il faudra reprendre après la séance : le film peut-il être considéré comme féministe ? La servitude implicite de la référence à *Robinson Crusoé* fera-t-elle l'objet d'une émancipation au cours du récit ? La fin et son lot de servitude volontaire seront à interroger — sans oublier que la fiction, en particulier au cinéma, est le terrain privilégié de la cohabitation de valeurs contraires, voire de l'ambivalence, plutôt que d'un message clairement énoncé.

● «Il était une fois...»

«Cela se passe pendant les “années sombres” du journalisme — quand un reporter, pour “avoir ce papier”, était prêt à tout, hors le meurtre. Il n'y a ici aucune ressemblance avec la presse actuelle. Prêts ? Eh bien, il était une fois...»

Le carton d'ouverture faussement simple de *La Dame du vendredi* est une bonne introduction, avant même le visionnage, à la tonalité particulière du film, son ironie tendue entre des sujets lourds, voire tragiques, et une célérité qui est la marque à la fois du professionnalisme célébré et du style d'écriture, de direction d'acteurs et de montage propre à Howard Hawks. Ce «paratexte» fonctionne *a priori* comme une mise à distance temporelle : à quelle époque le journalisme traversait-il ses «années sombres» ? Prise au pied de la lettre, l'expression renverrait plutôt au début de la presse à imprimer, ou du moins de l'invention de la linotype à la fin du 19^e siècle, telle qu'un film comme *Violences à Park Row* de Samuel Fuller (1952) la dépeint. Or la seule vision de l'affiche indique via les costumes que l'action est contemporaine de son tournage. S'impose alors une relecture du carton qui prenne la mesure de son caractère anti-phrastique : les «années sombres» sont tenues à distance entre guillemets, l'usage de l'imparfait fleure la dénégation, et l'expression «aucune ressemblance», le formalisme obligatoire (elle s'inspire d'une formulation souvent lue au générique de films de fiction : «Toute ressemblance avec des événements ou des personnages réels serait purement fortuite»). Le «il était une fois» final, lui-même mis à distance par le «eh bien» qui le précède, parachève cette ironie avec un emprunt fait au conte de fées. Trônant au milieu du texte comme pour le trouer, le mot «meurtre» perfore cette introduction d'une inquiétude sourde, de même que le «prêts ?» requiert de manière ludique une forme de courage du spectateur amené à se plonger dans un univers professionnel dénué de scrupules. Howard Hawks croit-il réellement que le journalisme a changé ?



Acteur Cary Grant « brûle » chez Hawks

Quand Howard Hawks voit *Cette sacrée vérité* de Leo McCarey, il connaît déjà Cary Grant, mais il a le déclic: «Il fait aujourd'hui des choses, des petits gestes, des expressions du visage, qu'il n'aurait jamais osé faire à ses débuts à Hollywood parce qu'il n'avait pas confiance en lui», commentera-t-il à propos du rôle qui fit effectivement de l'ancien acrobate britannique une star. Sous contrat à la RKO, Grant hésite d'abord à interpréter le paléontologue timoré de *L'Impossible Monsieur Bébé* (1938), parce qu'il ne sait pas comment jouer un intellectuel. La seule indication que lui donne le cinéaste — penser à Harold Lloyd, gaffeur à grosses lunettes dans *Monte là-dessus* (1923) — le décide, et c'est une fructueuse collaboration qui s'ouvre: cinq films en une quinzaine d'années, principalement des comédies. Seul drame — mais qui comporte des éléments de comédie romantique —, *Seuls les anges ont des ailes* montre un Grant en blouson de cuir et chapeau à large bord, aviateur à la virilité rutilante dont le professionnalisme masque une blessure sentimentale.

Les comédies explorent cette même immaturité émotionnelle et vont jusqu'à faire de Grant un homme-enfant myope aux jambes trop longues, filmé d'abord dans la position du *Penseur* de Rodin (*L'Impossible Monsieur Bébé*) puis lancé dans un flot ininterrompu de péripéties déclenchées par la logorrhée d'une amoureuse à la «tchatche» étourdissante, en la personne de Katharine Hepburn. Ce personnage de savant dénié se prolongera après le mariage dans *Chérie, je me sens rajeunir* (1952), aux côtés d'une Ginger Rogers ramenée comme lui en enfance des suites d'une potion concoctée par un singe de laboratoire. L'opération consiste aussi en une désinhibition, le savant allant jusqu'à tâter les jambes de sa secrétaire (Marilyn Monroe) qui lui fait tester la texture de nouveaux bas.

Mais le plus souvent, la comédie hawksienne met la virilité de Grant à rude épreuve. Après une scène célèbre de *L'Impossible Monsieur Bébé* qui voyait Grant affublé d'un peignoir à frous-frous, *Allez coucher ailleurs* (1949) creuse l'inversion des genres en amenant la guerre des sexes dans l'Europe dévastée de l'après-guerre. Cary épouse un officier américain (Ann Sheridan). Rudoyé par sa fiancée/supérieure hiérarchique et par la bureaucratie militaire, il ne pourra partager sa chambre lors d'une nuit de noces différée qu'au prix d'un travestissement comique à base de perruque en crins de cheval...



● L'acteur en abyme

Point de convergence entre les obsessions du cinéaste et la persona de l'acteur, la réversibilité sexuelle va de pair avec l'enfance retrouvée, en une approche burlesque qui relève de la mécanique de précision portée au bord de la surchauffe. Surchauffe de la stylisation, d'abord: le Walter Burns («burns» signifie «brûle») de *La Dame du vendredi*, manipulateur qui ressemble trait pour trait au mari de *Cette sacrée vérité*, a un débit effréné, roule des yeux, émet un «Mmhmm» haut perché proche du hennissement quand Hildy parle de la tendresse attentionnée de Bruce [séq. 3], feint de pleurer avec celui-ci et lui tape sur l'épaule pour qu'il remarque sa larme [séq. 5]... au point que «l'on peut nommer expressionniste l'art avec lequel Cary Grant déforme les gestes jusqu'au signe»¹. De même que dans les films de George Cukor, l'acteur jouait toujours un personnage qui jouait lui-même un rôle en société, il interprète un Walter qui tire en partie son énergie d'un surjeu, d'une oscillation indécidable entre ironie et émotion: «Tu as ôté le vent de mes voiles», souffle-t-il dans le bureau à son ex-femme qui lui annonce son mariage prochain, avant de tenter une plus franche clownerie et de serrer le parapluie de Bruce comme s'il lui donnait une poignée de main. Contrairement à un Alfred Hitchcock, qui tourne quatre films avec Grant depuis *Soupçons* (1941) en poussant son ambiguïté morale au bord du néant existentiel (le publicitaire lambda de *La Mort aux trousses* [1959] au complet gris manque mainte fois de se dissoudre dans le décor), Howard Hawks n'hésite donc pas à «cramer» l'acteur, à pousser au maximum son rythme et sa conscience de lui-même, en une dernière forme de surchauffe, cette fois métanarrative: Walter n'évoque-t-il pas, en un dialogue improvisé par Grant, un certain «Archie Leach» — le véritable nom de naissance de l'acteur? Quant à la phrase que l'ex-mari avait fait imprimer sur une banderole aéroportée pour reconquérir Hildy, «Souviens-toi de ma fossette», impossible de ne pas y entendre le métadiscours d'une star dont le menton fendu faisait partie des attributs les plus *bankable* de Hollywood.

1 Jacques Rivette, «Génie de Howard Hawks», *Cahiers du cinéma* n° 23, mai 1953.

Document

« Mes adieux à la presse »

Cet extrait du découpage plan par plan assorti des dialogues bilingues donne à entendre la vivacité et la verve des propos d'Hildy, qui pose ici une partition entre les genres très nette tandis que ses collègues ne soulignent pas sa différence à elle. Culmine ici une impression qui couvait depuis l'irruption d'Hildy dans le bureau de Walter au début du film : la journaliste clame trop son désir d'en finir avec la presse pour que sa colère réjouie (drôle d'oxymore) ne cache pas un dépit — sentiment proche du dépit amoureux que son ex-mari, bourreau de travail absentéiste, lui a sans doute inspiré.

Les indications de mise en scène soulignent combien la disposition des journalistes autour d'elle, tout comme son manteau impossible à mettre et son chapeau flambant neuf contribuent à créer une scène, un théâtre dont Hildy se fait le centre. Devant des spectateurs sceptiques, elle téléphone à Walter pour enfoncer le clou de son départ, quitter d'un même coup (de fil) le métier et l'homme. En comparant sa future « vocation » de mère au foyer — aujourd'hui très discutable — à un devenir-humain, Hildy fait un pas vers une prise de conscience. La reporter recherche enfin dans sa profession l'once d'humanité qui lui a elle-même souvent fait défaut — se dépendre d'une vision désespérée du monde mérite bien qu'on y perde son chapeau.

PALAIS DE JUSTICE, SALLE DE PRESSE — INT. NUIT

162. Plan moyen sur la table où sont assis Endicott à gauche, puis Murphy de dos, puis Ernie. McCue debout entre Endicott et Murphy. Elle entre par la droite, s'assoit sur la table face caméra et attrape le téléphone en parlant.

HILDY ZUT une fille ne peut plus sortir d'une pièce sans déclencher les ragots d'une bande de vieilles bonnes femmes. Allô, le Post ? Passez-moi Walter Burns, s'il vous plaît.

Geez. It's getting so a girl can't leave the room without being discussed by a bunch of old ladies... Hello, Post? Get me Walter Burns, will you, please?

163. Plan américain sur Eddie debout qui sourit à Hildy hors champ, Bensinger à gauche, McCue à droite, Endicott en amorce en bas à droite du cadre.

SANDERS T'énerve pas, Hildy. On disait seulement qu'une journaliste formidable comme toi ne pouvait pas laisser tomber comme ça...

Oh, don't get sore, Hildy. We were only saying a swell reporter like you wouldn't quit so easy...

164 idem 162. Sur le groupe entourant Hildy.

HILDY Hildy Johnson à l'appareil. (Aux journalistes :)

Je peux laisser tomber sans le moindre regret. (Elle pose son chapeau sur la table.) Je vais vivre comme un être humain. Pas comme vous, bande d'idiots. (Au téléphone :) C'est toi Walter ? J'ai des nouvelles pour toi. J'ai l'interview, mais j'ai des choses plus importantes à te dire. Tu ferais mieux de prendre un crayon et de noter. Tu es prêt ? (Elle se lève.) Alors écoute-moi bien, espèce de macaque vicieux ! (Stupéfaction des journalistes.) Il n'y aura pas d'interview et il n'y aura pas d'article. Et je pars avec ton chèque certifié dans vingt minutes. Même s'ils étaient en train de l'allumer, je ne couvrirais pas pour toi l'incendie de Rome ! Et si je te croise encore une seule fois, je te saute dessus et je te cogne tellement que ton crâne de singe sonnera aussi bien

qu'un gong chinois ! (Sourires de Ernie et McCue.) Ah, tu ne sais pas pourquoi je m'énerve ? Va un peu demander à Louie de te parler de sa montre. Et je veux que tu entendes une autre petite chose. (Panoramique à gauche. Elle va attraper son article près de la machine à écrire puis revient, panoramique à droite, près du téléphone. Elle déchire son article en petits morceaux et se penche vers le combiné sur la table.) Tu entends ça ? (Elle reprend le téléphone.) C'est l'article que je viens d'écrire. Oui, oui, je sais qu'on avait un accord. J'ai seulement dit que je ferais l'article. Pas que je ne le déchirerais pas. Il est en petits morceaux maintenant, et j'espère te réserver le même sort un jour ou l'autre. (Elle raccroche brusquement. Aux journalistes, en reprenant son chapeau, suivie par un panoramique à gauche pour la suivre en train de récupérer son manteau :) Et voilà mes adieux à la presse, chers amis ! Je vais devenir une femme, et plus une machine à ramasser les scoops. Je vais avoir des enfants et en prendre soin. Leur donner de l'huile de foie de morue et regarder leurs dents pousser. (Elle a attrapé son manteau dans le mauvais sens et ne peut pas le passer. Panoramique à droite pour la suivre en train de récupérer son chapeau sur la table.) Et si j'en vois un regarder un journal, je l'assomme. (Panoramique à gauche. Le téléphone sonne.) Où est mon chapeau ?

This is Hildy Johnson. Oh, I can quit all right without a single quiver. I'm gonna live like a human being. Not like you chumps... Is that you, Walter? I've got some news for you. Yes, I got the interview, but I've got some more important news. Perhaps you get a pencil and take it down. All ready? Now get this, you double-crossing chimpanzee! There ain't gonna be any interview and there ain't gonna be any story. And that certified check of yours is leaving with me in twenty minutes. I wouldn't cover the burning of Rome for you if they were just lighting it up. And if I ever lay my two eyes on you again, I'm gonna walk right up to you and hammer on that monkey skull of yours 'til it rings like a Chinese gong!... Oh, so, you don't know why I'm angry with you? Perhaps you'd better get Louie to tell you the story of his watch. And there's just another little thing I want you to listen to... Do you hear that? That's the story I just wrote. Yes, yes, I know we had a bargain. I just said I'd write it. I didn't say I wouldn't tear it up. It's all in little pieces now, Walter, and I hope to do the same for you some day... And that my friends, is my farewell to the newspaper game. I'm gonna be a woman, not a news-getting machine. I'm gonna have babies and take care of them. Give 'em cod liver oil and watch their teeth growin'. If I see one of them look at a newspaper again, I'm gonna brain him. Where's my hat?

Eddie l'aide à passer son manteau. Ernie décroche hors-champ.

WILSON (off) M. Burns ? Oui, elle est toujours là. Mr. Burns ? Yes, she's still here.

Panoramique à gauche. Elle attrape le téléphone et arrache le fil.

HILDY Donne-moi ça. (Au téléphone qu'elle vient d'arracher, puis qu'elle jette par terre derrière elle, suivie par un panoramique à droite.) Je voulais aussi... Où est mon... (Elle cherche son chapeau, qui est déjà sur sa tête.) Le voilà.

Give me that. And another thing I want... Where is my...? There it is.

Extrait du découpage plan à plan établi par René Marx pour *L'Avant-scène cinéma* n° 612, avril 2014.

Découpage narratif

- 1 **GÉNÉRIQUE**
00:00:15 – 00:01:12
- 2 **UNE REVENANTE**
00:01:12 – 00:03:52
Hildy, accompagnée de son fiancé Bruce qu'elle fait patienter, entre à la rédaction du *Morning Post*, salue ses ex-collègues et fait irruption dans le bureau du rédacteur en chef, Walter Burns. Duffy, chef de rubrique, informe Walter que le recours en grâce du condamné à mort Earl Williams vient d'être rejeté. Walter, aidé d'un gangster nommé Louie, va corrompre le gouverneur pour qu'il suspende l'exécution.
- 3 **PREMIER ADIEU**
00:03:52 – 00:12:22
Seuls dans le bureau, Walter et Hildy se retrouvent, quatre mois après leur divorce. Surpris quand Hildy lui annonce qu'elle part le lendemain à Albany pour se remarier, Walter insiste pour la réembaucher et la ré-épouser, sans succès.
- 4 **DÉJEUNER SURPRISE**
00:12:22 – 00:24:19
Walter demande à rencontrer Bruce et les invite à déjeuner. Ironisant sur leur vie future à Albany, il prétend qu'en l'absence du seul journaliste doué du *Post*, il n'y a qu'Hildy pour interviewer le condamné et prouver sa folie. D'abord tentée, elle sait que Walter bluffe, mais accepte sa proposition : en l'échange de ce dernier reportage, il souscrira une police à Bruce, agent d'assurance. Elle exige un chèque certifié et part en empruntant à Bruce ses économies.
- 5 **DEUXIÈME ADIEU**
00:24:19 – 00:32:37
Dans la salle de presse du tribunal, les reporters, ravis de revoir Hildy, apprennent qu'elle quitte le métier pour fonder un foyer. À son bureau avec Bruce, Walter signe la police d'assurance dont il rend Hildy bénéficiaire. À la demande téléphonique d'Hildy, Bruce cache le chèque. Walter le fait suivre par Louie.
- 6 **ENTRETIEN EN PRISON**
00:32:37 – 00:35:17
En soudoyant le gardien de prison, Hildy parvient à s'entretenir avec Earl Williams, qu'elle convainc : s'il a tiré sur le policier, c'est sous l'influence d'un orateur promoteur du « principe d'utilité ».
- 7 **« GENTLEMEN OF THE PRESS! »**
00:35:17 – 00:41:07
À la salle de presse du tribunal, Mollie Malloy reproche aux journalistes leurs articles abjects : elle n'est pas la compagne illégitime du condamné. Hildy la raccompagne dans un silence gêné. Un coup de téléphone de Bruce la fait sortir précipitamment. Le shérif entre, sous les reproches des journalistes : de mèche avec le maire, il a daté l'exécution par clientélisme.
- 8 **TROISIÈME ADIEU**
00:41:07 – 00:46:00
Hildy fait libérer Bruce, emprisonné pour un faux vol manigancé par Walter. Les journalistes lisent avec admiration l'article qu'elle a laissé sur sa machine. Elle revient, appelle Walter furieuse et déchire son texte : elle quitte le métier. Des coups de feu retentissent dehors.
- 9 **UN CONDAMNÉ S'EST ÉCHAPPÉ**
00:46:00 – 00:55:00
Williams s'est évadé. Hildy rappelle Walter pour couvrir l'événement, poursuit le gardien en fuite et le fait parler. Enthousiasmé par ce scoop, Walter promet de lui rembourser le pot-de-vin du gardien, mais il lui envoie Louie avec de la fausse monnaie. Bruce appelle à nouveau Hildy de prison, où Walter l'a fait jeter pour attentat aux mœurs. Le maire, raillé par les journalistes, se défasse sur le shérif, qui annonce que Williams a été localisé.
- 10 **ENTRÉE PAR LA FENÊTRE**
00:55:00 – 01:02:47
Le shérif et le maire reçoivent la décision du gouverneur : jugé irresponsable, Williams ne sera pas exécuté. Ils passent outre et ordonnent aux policiers de tirer à vue sur le fugitif. Louie apporte les faux billets à Hildy, seule en salle de presse, avant de repartir. Williams fait irruption par la fenêtre, arme au poing. Mollie Malloy entre. Toutes deux cachent le fugitif dans un bureau à rideau.
- 11 **SORTIE PAR LA FENÊTRE**
01:02:47 – 01:06:08
La mère de Bruce vient tancer Hildy et réclamer l'argent de son fils. Les journalistes aussi la harcèlent pour savoir où se trouve Earl. Mollie se défenestre sous leurs yeux.
- 12 **LE SCOOP DE SA VIE**
01:06:08 – 01:14:57
Les journalistes sortent dans la cour pour voir si Mollie est vivante. Walter entre. Hildy lui montre la cachette d'Earl. Walter fait enlever la mère de Bruce par Louie et convainc Hildy de rester écrire le scoop de sa vie, un brûlot anti-corruption. Bruce entre, mais Hildy, absorbée par l'écriture, l'ignore. Il récupère l'argent et annonce qu'il part prendre le train de 21 heures pour Albany.
- 13 **QUATRIÈME ADIEU**
01:14:57 – 01:19:09
Louie entre : il a eu un accident avec la mère de Bruce. Hildy appelle les hôpitaux et s'appête à partir, regrettant d'avoir congédié Bruce sous l'influence de Walter.
- 14 **MENOTTES**
01:19:09 – 01:27:18
Le shérif et les journalistes trouvent sur Hildy le pistolet utilisé par Williams. Avec l'aide de la mère de Bruce, de retour, ils arrêtent le couple pour obstruction de justice, ainsi que Williams, débusqué. Mais Pettibone, l'employé porteur de la grâce, revient et laisse entendre que le maire et le shérif ont acheté son silence. Libérés, Walter et Hildy menacent les deux politiciens de poursuites.
- 15 **CINQUIÈME ADIEU**
01:27:18 – 01:31:33
Une fois seul avec Hildy, Walter s'appête à écrire le reportage à sa place et l'engage à rejoindre Bruce à Albany. Il l'embrasse en guise d'adieu. Bruce appelle : il est à nouveau emprisonné, pour fausse monnaie. Ce dernier coup bas prouve à Hildy, bouleversée, que Walter l'aime toujours. Elle fait rembourser et congédier Bruce. Alors que Walter annonce à Duffy qu'elle est réembauchée et qu'ils vont se remarier, celui-ci les informe qu'une grève vient d'éclater à Albany. Hildy accepte de transformer une fois de plus sa lune de miel en reportage.
- 16 **GÉNÉRIQUE DE FIN**
01:31:39 – 01:32:01



Récit

Reportage et remariage

La particularité du récit de *La Dame du vendredi* tient au nouage complexe qu'il effectue entre travail et amour à partir d'une même date butoir donnée d'emblée : le condamné à mort sera exécuté « demain », comme Duffy l'apprend à Walter, soit exactement quand Hildy, qui doit prendre le train à 16 heures, épousera Bruce. D'où une intrigue sous forme de compte à rebours parcouru d'ellipses discrètes — les deux plus voyantes étant sans doute celle du changement de vêtements d'Hildy après le restaurant [séq. 4 et 5] et celle du témoignage du gardien de prison [séq. 9]. Cette structuration temporelle sied parfaitement à l'univers journalistique, accoutumé à l'impératif de la *deadline* (le délai de remise des textes). Les annonces successives de Duffy et d'Hildy désignent Walter comme le vecteur d'action principal. C'est à lui qu'incombe la tâche de ralentir le temps, c'est-à-dire d'une part d'obtenir un sursis ou une grâce pour Earl Williams ; d'autre part, de réembaucher sa meilleure reporter pour obtenir un entretien décisif avec le condamné qui attestera de son incapacité mentale ; et enfin, de retarder le départ à Albany d'Hildy et de Bruce pour repousser leur mariage mais aussi sa consommation anticipée, comme le laisse entendre une allusion grivoise au train de nuit. Aussi Walter apparaît-il comme un substitut du scénariste et du metteur en scène. Homme de presse, il malaxe la réalité comme une pâte, ce qui fait de lui un expert en mensonge et un bon conducteur de fiction. Son art de mettre des bâtons dans les roues, éprouvé par Hildy lors de leur divorce à Reno, s'exerce cette fois envers Bruce, ballotté d'une cellule à l'autre comme une chiffonnette. Hildy, visuellement la première à se mettre en mouvement dans le film, endosse

cependant de manière subtile un statut de commentatrice, puis de narratrice. Dès qu'elle accepte le reportage proposé par Walter, au déjeuner, elle devient davantage « agent » : la future madame Baldwin monnaie sa participation puis emprunte les économies de Bruce pour corrompre le gardien et même, peut-être, pour acheter le nouveau chapeau qu'elle exhibe en salle de presse (« 12 dollars ! »).

● Une théâtralité assumée

L'origine théâtrale de l'intrigue donne au film son unité de temps (de midi au « train de 21 heures » que prend Bruce) et le nombre réduit de ses décors, chacun indissociable d'un bloc temporel séparé des suivants par un fondu : bureaux du *Morning Post*, restaurant, salle de presse du tribunal, cellule d'Earl Williams, bureau du shérif et rue adjacente à la prison. Ce statisme apparent n'est pas seulement contredit par de discrets recadrages ou des mouvements de caméra savamment dosés [Technique] : les relances dramaturgiques viennent des entrées et sorties par les portes (celle du bureau de Walter qu'ouvre Hildy, celle de la salle de presse qui s'ouvre et se ferme à un rythme effréné à partir de la séq. 12), la fenêtre (au saut désespéré de Mollie [séq. 10] fait écho l'intrusion d'Earl [séq. 11] ou même le rideau de bois du bureau (les trois coups mal interprétés par Earl, qui sort de sa cachette [séq. 14]). Le retour de Walter en personne [séq. 12] a un effet puissamment centrifuge : il exclut momentanément tous les autres personnages de la pièce, en un jeu de yoyo avec l'élasticité de la loi qui va de la fausse promesse professionnelle — au journaliste-poète Bensinger — à la menace de poursuites judiciaires et de lynchage médiatique, en passant par l'enlèvement. L'accélération finale des entrées et sorties ne fait pas que souligner la théâtralité, elle la surjoue pour s'en amuser. De même que des

coups de théâtre tonitruants parodient les procédés de la scène [Encadré: «Coups de théâtre»], certains des personnages réapparaissent comme des revenants, nimbés d'un léger effet d'épouvante, tels le fugitif entrant par la fenêtre avant de «toquer» au rideau du bureau à cylindre, ou Mme Baldwin, qu'Hildy s'apprêtait à aller chercher à la morgue et qui resurgit accompagnée d'un policier.

● L'histoire sans fin

Ce défilé effréné participe aussi d'un principe rythmique qui fonctionne comme un ressort: la monotonie des cinq adieux successifs d'Hildy à Walter et à la profession [séq. 3, 5, 8, 13, 15] et celle des multiples manigances de Walter pour ralentir Bruce préparent une «explosion» finale: soudain Hildy cesse de contenir son désir d'écrire, et décide d'épouser à nouveau Walter. La *story* d'amour rejoint *in extremis* la naissance d'une *story*, en une fusion parfaite du scénario et de l'article. Reste la question de la fin, un *happy end* escamoté par une sortie de scène littéralement clownesque. Le dialogue amoureux y prolonge sans la moindre pause le babil journalistique qui a précédé, remplaçant les délais qui ont structuré le récit auparavant par une logorrhée sans butée, synonyme de la vie et de l'encre qui continueront à (s'é)couler.

● Hildy, féministe ou soumise ?

La Dame du vendredi est-il un film féministe? L'entrée en majesté d'Hildy dans les bureaux du *Post*, saluée par les hommes comme par les femmes [séq. 2] et redoublée par le faux raccord qui la montre entrer deux fois triomphalement en salle de presse [séq. 5], remet en cause l'idée qu'une femme devrait rester au foyer dans l'Amérique de 1939. Mais ses déclarations complexifient cette entrée en matière glorieuse: elle claironne partout vouloir «aller quelque part pour devenir une femme», ou, version alternative citée par Bruce au déjeuner, «fonder un foyer et devenir un être humain». La valeur qu'elle partage avec Walter — le professionnalisme — est cependant systématiquement associée par Walter au masculin, d'où son affirmation qu'Hildy est «un grand homme de presse», intégrée à la communauté du métier, où seuls les absents sont féminisés (Sweeney attendrait des jumeaux, comme s'il les portait lui-même). Hildy revient, en portant haut des attributs féminins, du tailleur au chapeau en passant par le rouge à lèvres, mais ses collègues la voient mal «chanter des berceuses et changer les couches». Bientôt cette remarque, qu'elle n'entend pas, semble grandir dans son esprit: elle avoue à Bruce qu'elle ne saurait devenir «une joueuse de bridge de banlieue chic». L'exemple du chômeur Earl Williams radicalise une menace diffuse: perdre son travail, c'est potentiellement devenir fou/folle, et peut-être même mourir. Pourtant, la fin du film — encore une lune de miel mouvementée en perspective — lance un doute sur la portée féministe de cette trajectoire: Hildy s'est-elle réinventée, ou retombe-t-elle sous la coupe d'un mari et patron manipulateur? Walter et Bruce n'incarnent-ils pas deux faces de l'homme-enfant, l'une rouée, l'autre innocente? Sans doute faut-il revenir à la séquence 14, qui la trouve menottée avec Walter — une citation des *39 Marches* d'Alfred Hitchcock (1935) — pour comprendre que sa conception de ce que signifie «une vraie femme» a bel et bien changé: intégrant *in fine* une part de danger sexualisée, elle rejette l'idée de foyer, à moins qu'il ne soit portatif (comme la chambre d'hôtel où elle a échoué avec Walter lors d'un reportage clandestin).

● Mollie, mélo

Connu pour son absence de sentimentalisme, Howard Hawks travaille avec un matériau de départ pour le moins tragique — meurtre, exécution, corruption —, mais affirme des partis pris d'écriture et de mise en scène portés sur la comédie. Pourtant, deux séquences tranchent par leur tonalité et leur rythme: l'entretien d'Hildy avec le prisonnier [séq. 6] et la tirade de Mollie Malloy [séq. 7]. Cette jeune femme au nom proche d'une héroïne de complainte irlandaise («Molly Malone», la belle poissonnière morte trop jeune) surgit de manière incongrue dans la salle de presse, où sa voix, son vocabulaire et sa gestuelle font tache. Pour les journalistes qu'elle vient tancer pour leurs médisances, c'est une maîtresse illégitime d'Earl, voire une prostituée. Ses pleurs instantanés la désignent pour le microcosme masculin comme un pantin hystérique et sa défenestration choque sans émouvoir [séq. 11]. Le regard noir que jette Hildy à ses collègues après avoir fait sortir Mollie en dit cependant long sur une ligne morale que la journaliste trace et qui n'est pas loin de recouper une frontière entre les sexes: «*Gentlemen of the press!*» — l'expression consacrée qu'elle leur lance avec amertume remet en cause l'humanisme du mot *gentleman*, dévalué à la faveur d'une figure féminine sur laquelle Hildy se projette: ne déclarait-elle pas justement à ses collègues qu'elle quittait le métier pour «devenir une vraie femme»? Dans cette perspective, le geste suicidaire de Mollie fait planer une ombre sur l'avenir matrimonial d'Hildy, bientôt «enfermée» au foyer à Albany. Un échange de répliques au début du film prépare cette lecture: «Il y a une veilleuse pour toi depuis toujours à ma fenêtre, Hildy», s'amuse Walter, au ton faussement mélodramatique. «Il y a longtemps que j'ai sauté de cette fenêtre!» rétorque Hildy. Mettre ainsi Hildy au miroir de Mollie, caricature du sexe faible, c'est placer la comédie devant sa doublure secrète, le mélodrame, genre cinématographique désuet en 1939 (il ne renaît qu'au milieu des années 1940 pour chatoyer en couleurs dix ans plus tard). L'utilisation de la musique uniquement à la fin coïncide avec les pleurs d'Hildy qui se croit désaimée de Walter, cet hapax soulignant l'écho avec les pleurs de Mollie. Le couple Mollie-Earl, séparé mais rassemblé dans le découpage [séq. 6 et 7], crée une pause rythmique. Échappés du mélodrame, ces coupables de circonstance offrent aussi au cynisme professionnel un exemple de candeur qui le laisse un temps sans voix.





Mise en scène

Production for use ou l'efficacité hawksienne

Lors de l'entretien d'Hildy avec Earl Williams [séq. 6], la journaliste tente de convaincre le condamné que s'il a tiré sur le policier, c'est sous l'influence d'un discours politique qu'il a entendu auparavant et pris au pied de la lettre: un discours sur la « production tendue vers l'usage » ou « le principe d'utilité » (« *production for use* »). L'expression — en réalité un slogan de campagne du candidat démocrate au poste de gouverneur de Californie, Upton Sinclair — désigne à merveille le principe même de la mise en scène selon Howard Hawks: dans ce cinéma à l'os, chaque élément, du récit au montage, remplit une fonction, sans reste ni excès formaliste. Ce cinéma de l'efficacité généralisée, dans lequel chaque personnage poursuit sans relâche ses buts (reconquérir son ex-femme, obtenir le scoop de sa vie, prendre le train vers sa nuit de noces, gagner le plus possible de votes aux élections, échapper à l'exécution...), offre *a priori* peu de prise à des commentaires stylistiques, étant dénué de tout effet ostentatoire.

● Huis clos à tous les étages

La caractéristique générale de la mise en scène est donc son économie, qui se traduit du point de vue de l'espace par un nombre réduit de décors, eux-mêmes dépourvus de toute fonction ornementale. Les deux balustrades qui divisent l'*open space* du *Morning Post*, comme la porte du bureau de Walter, vont donc effectivement être utilisées,

dans le sens où elles livreront des indices sur l'état de la relation entre Walter et Hildy: leur franchissement quand les deux quittent le bureau souligne par exemple l'absence de galanterie de Walter, qui ne tient pas les portes. L'espace parcouru traduit le rapport de force entre les ex-époux, qui se joue comme un duel dans l'aller-retour de deux *travelings* inverses [Technique], tout comme celui entre Walter et Bruce s'initie près de l'ascenseur, où Walter tasse le couple dans un geste de fausse générosité (« Mais non, ça me fait plaisir! »), et se prolonge dans la façon dont il impose le placement à table au restaurant. Ces trajectoires, ces gains de territoire pied à pied, s'amplifient ensuite à distance, via le téléphone, grâce auquel Walter peut expédier Bruce de commissariats en prisons [séq. 8 et 9].



L'origine théâtrale du scénario, le nombre et la taille des décors limités ne manquent pas de produire une impression diffuse de huis clos. La cellule d'Earl Williams, filmée en plongée avec ses quatre parois grillagées qui l'assimilent à une cage, récapitule visuellement aussi bien le bureau vitré de Walter [séc. 2] que la salle de presse confinée, où les journalistes exténués apparaissent presque aussi « emprisonnés » que le condamné. Seule scène d'extérieur, la course-poursuite entre la police et le condamné et celle entre Hildy et le gardien de prison dans la rue adjacente au tribunal [séc. 9] « sent » très fort le décor de studio. Si les fenêtres abondent, les vues extérieures sur les gratte-ciel environnants, semés de rectangles figurant des fenêtres éclairées, ne s'embarrassent d'aucun détail réaliste.

● Expressionnisme périphérique

Si la photographie de Joseph Walker semble accompagner le parti pris hawksien de sobriété, une tension s'instaure cependant entre la ligne temporelle du récit (l'impression de temps réel donnée par les indications de la pendule du *Morning Post*) et la baisse rapide de la lumière du jour. La nuit tombe déjà quand Mollie Malloy entre en salle de presse [séc. 7], et les enseignes lumineuses de la ville brillent dans le noir à travers le pare-brise du taxi que prennent Hildy et Bruce [séc. 8]. Indépendamment du coucher du soleil, dès la fin de son premier tiers, le film déploie une esthétique discrètement expressionniste dans laquelle l'ombre vient grignoter la lumière à mesure que les sons hors-champ font entendre la violence extérieure et que la légèreté de la comédie romantique se trouve mise à mal par les tiraillements du mélodrame (Mollie, Earl) et de la satire cynique (les politiciens corrompus). Dès la séquence 6, le grillage sombre de la cellule s'interpose entre Earl et Hildy et se projette sur le visage de celle-ci, qui repart via un sas lui-même séparé de la cellule par des barreaux verticaux. L'inquiétant théâtre d'ombres, qui substitue un policier au pendu quand Hildy jette un œil sur l'échafaud [00:26:55], est filmé en une plongée plus dramatique, cerclée de noir et doublant l'ombre projetée de l'ensemble du dispositif, sous les yeux horrifiés de Mollie [00:38:07]. L'équipement d'interrogatoire de l'expert-psychiatre [séc. 8], avec son projecteur braqué sur le condamné une fois la lumière éteinte, est l'occasion d'un éclairage encore plus contrasté.

Ce décrochage expressionniste obtenu par l'accentuation des contrastes lumineux culmine juste après, à l'exact mitan du film, lorsque voitures et motos de police démarrent sous les fenêtres de la salle de presse, leurs phares contribuant au branle-bas de combat général. Hildy, voyant tous ses collègues se précipiter dans la rue, n'ôte son manteau qu'une fois « flashée » par ces balayages lumineux. Non seulement elle appelle immédiatement Walter (« Je fais le papier ! »), mais cette lumière semble l'avoir littéralement rechargée, et son énergie physique se voit décuplée dans la rue : elle hurle au travers des voitures, relève sa jupe pour courir et se jette d'un bond athlétique sur le gardien de prison, incarnation vivante de son scoop.

Lorsque Mollie revient [séc. 10], Hildy éteint la lumière, plongeant ce personnage, puis Earl Williams, revenu par la fenêtre, dans une sous-exposition qui fait du couple pathétique un jeu de silhouettes. Plutôt que de renforcer le réalisme de l'intrigue policière, ce choix d'éclairage contribue à laisser les amants en marge de l'univers visuel du film : personnages de papier comme sortis des pages « société » et voués à finir à la rubrique des faits divers, Mollie et Earl sont des « écrits », des gens sur lesquels écrit l'autre couple, Hildy et Walter, les « écrivains », d'où l'aspect cruellement ironique de la cachette qu'offre Hildy à Earl — un bureau de journaliste.

Mais le principe d'utilité appliqué à l'espace a pour conséquence une mise en scène qui en explore les moindres recoins et en dément l'exigüité : on relève ainsi profusion



● Combines et combinés

Plus qu'un accessoire de salle de presse à l'heure où les ordinateurs n'existaient pas et où les correspondants dictaient leurs textes à leur rédaction, le téléphone a pour fonction première de démultiplier virtuellement les décors : on « visite » ainsi différents commissariats et prisons au gré des combines dilatoires de Walter qui font appeler Bruce à répétition. La pluralité des combinés dans la salle de presse permet aussi de donner à voir et à entendre la coexistence des deux intrigues, judiciaire/journalistique et amoureuse, en particulier quand Hildy déchire « en direct » son premier article « devant » Walter qui est à l'autre bout du fil, qu'elle arrache le fil de rage tout en continuant à lui parler, et quand on la voit répondre à Walter et à Bruce en même temps, courant d'un téléphone à l'autre. Enfin, le téléphone fonctionne comme une ouverture abstraite, imaginativement plus puissante que les portes et les fenêtres. Ce moyen de communication n'est pas seulement le réceptacle de nouvelles, il a la capacité d'en fabriquer. Walter Burns, maître du combiné, l'utilise pour soutenir des mensonges mis en scène de manière sophistiquée, comme lorsqu'il prétend une tache sur son veston au restaurant pour demander au serveur de le faire appeler [séc. 4], qu'il promet de rembourser Hildy tout en échafaudant d'autres plans avec Louie [séc. 5], ou qu'il aiguise le désir d'écrire d'Hildy en appelant la rédaction du *Post* pour prévenir qu'il se chargera du reportage à sa place [séc. 15].

de recadrages et de panoramiques discrets qui redimensionnent les pièces pour y accueillir de nouveaux personnages. Spectaculairement dans la séquence 5, la rivalité professionnelle qui sévit entre Bensinger et les journalistes au premier plan, chacun reformulant au téléphone à sa rédaction l'information pêchée auprès du collègue (l'arrivée de l'expert-psychiatre), s'éloigne comme un nuage d'orage : une fois la voix d'Hildy entendue hors-champ, une coupe élargit le cadre au moment où les sourires ravis des reporters accueillent la jeune femme, et un panoramique suit les poignées de main et les coups de chapeau qu'elle distribue à la cantonade, ouvrant l'espace autour d'elle. Quand, au milieu du film, elle s'apprête à nouveau à quitter la salle de presse, en manteau, un panoramique inverse la « raccompagne » vers la porte, et une coupe repasse du plan en pied au plan d'ensemble pour un adieu qui se veut triomphal, juste avant les coups de feu : « À bientôt, esclaves du travail ! » Même lorsque le cadre reste serré, la profondeur de champ est suffisante pour inclure du mouvement à l'arrière-plan : les collègues industriels dans la pièce adjacente du bureau de Walter et, dans la salle de presse, deux femmes montant l'escalier sous les yeux d'un reporter qui s'est retourné pour admirer le spectacle [00:27:45].

● Une fuite en avant ?

La construction d'espaces où il se passe toujours plusieurs choses à divers plans (via le décor et les cadrages) participe d'une mise en scène dont la caractéristique première est la vitesse, à la fois narrative [Récit], rythmique [Motif] et thématique (l'urgence d'une exécution planifiée pour les électeurs, l'urgence d'un scoop à écrire). Or ce caractère effréné pose question en ce qui concerne le tout premier personnage vecteur d'action : Hildy, qui entre au *Morning Post* au début du film alors qu'elle aurait pu notifier Walter de son mariage après coup, par voie téléphonique ou postale. On peut faire l'hypothèse que la jeune femme vient tout autant dire adieu à un mode de vie, à un groupe et à un lieu qu'à son ex-mari. En suivant ce fil, on aboutit à un paradoxe : la série d'intérieurs confinés où Hildy passe cette folle journée conjure une autre « prison » hors-champ, celle du foyer de la ménagère, puisque grâce au téléphone, ces « boîtes » émettent et reçoivent des informations en permanence.

Plus généralement, la circulation des accessoires dans les divers décors crée un réseau secret qui fabrique chaque recoin en espace partagé possible entre Hildy et Walter, mi-scène de théâtre, mi-foyer. Scène, parce que Walter, cabotin, détourne les objets du quotidien comme un acteur burlesque (le parapluie serré comme une poignée de main). Lorsqu'il passe les balustrades du hall du *Post*, juste après qu'Hildy lui a ordonné de cesser son cabotinage, il fait de cette séparation physique une véritable rampe scénique, devant une Hildy en position de spectatrice. La pièce est rapide : il prend Bruce pour un vieillard et kidnappe le couple pour déjeuner. « Quel show ! » conclut Hildy, soulignant la fausseté de Walter avec une pointe d'admiration. « Arrête de jouer ! », dira-t-elle plus tard, puis « Toujours le même show ! », la dénonciation n'étant jamais dénuée de complaisance. Le détournement des objets propre au burlesque se poursuit hors des bureaux, entre la montre de Walter fausement volée et le bureau à cylindre que Walter entreprend de faire descendre par la fenêtre ; mais Hildy n'est pas en reste lorsqu'elle ordonne à Bruce de glisser le chèque dans la doublure de son chapeau, anticipant un mauvais coup de Walter, lorsqu'elle exhibe un nouveau chapeau (variation féminine sur le feutre des journalistes, qu'elle cherche alors qu'il est sur sa tête), ou qu'elle fait entendre à Walter par téléphone le bruit de son article déchiré. À bonne école, elle aussi détourne les objets pour les rendre significatifs, et sait soigner ses entrées comme une actrice, un faux raccord redoublant sa mise en scène lorsqu'elle rentre dans la salle et dit à ses collègues « *Gentlemen of the press* » de manière

dramatique (un faux raccord passant du plan d'ensemble au plan en pied la montre ouvrant deux fois la porte).

À la circulation des objets s'ajoute une gestuelle qui relie elle aussi Walter à Hildy, et ne tient pas moins d'un burlesque faisandé, objectivé à des intérêts particuliers, tels la tache de vin délibérée de Walter au restaurant, le poignet d'Hildy qu'il serre quand elle lui allume sa cigarette à table, le geste de la main d'Hildy qui répond au regard ironique lorsqu'il évoque la vie paisible à Albany, ou le coup au tibia d'Hildy à Walter sous la table, qui échoit malencontreusement au serveur. Objets, gestes : ce système de signes infralangagiers a pour qualité de « faire maison » pour ce couple désormais séparé — qu'est-ce qu'un chez-soi pour un reporter sinon un lieu abstrait, démultiplié par les télécommunications, repoussé



par les voyages de dernière minute mais aussi, inversement, si facile à recréer sur un coin de table ou de bureau ? La valise qu'Hildy porte seule au dernier plan, géométriquement analogue à l'écran, s'offre en dernier lieu comme une alternative bringuebalante mais utopique au foyer selon le « principe d'utilité » — sa condensation nomade et compacte.



● Coups de théâtre

La salle de presse du tribunal est le décor idéal pour jouer de puissants effets de hors-champ sonore qui, figeant soudain un groupe de personnages en position d'écoute, relancent l'action de manière théâtrale. La cloche des pompiers, première alarme — « peut-être un bel incendie à couvrir », hasarde un reporter — fonctionne comme un test : malgré ses annonces de démission, Hildy reste sur un qui-vive permanent, déformation professionnelle de reporter. Le crescendo dans les bruits funestes monte d'un cran lorsqu'à la malédiction lancée par Mollie aux journalistes — « Vous méritez d'être foudroyés » — répond un coup sourd dans la cour, où l'échafaud est en cours d'installation — écho qui transforme la pauvre femme en oracle de circonstance. Comme une surenchère sonore sur le bruit de l'article qu'elle déchirait au téléphone avec Walter, les coups de feu échangés en bas pendant l'évasion de Williams viennent interrompre définitivement les vellétés de départ d'Hildy — la brutalité de ces sons semble exiger en retour une nécessité de mettre des mots (d'écrire des articles) pour en conjurer la violence. Caisse de résonance où les bruits se répercutent grâce à l'impressionnante série de téléphones, la salle de presse change finalement de statut pour devenir la coulisse puis la scène de l'action, lorsque le fugitif resurgit, ramenant l'épicentre dramatique du hors-champ au champ. Parodie de scène miniature avec son rideau de bois, le bureau à cylindre et les trois coups malencontreusement frappés par Williams et menant à sa deuxième arrestation moquent la notion même de « coup de théâtre » et ramènent la tragédie sociale aux dimensions du burlesque (Walter appelant Williams « la tortue ») et du vaudeville (Bruce et sa mère, Pettibone évoquant sa femme). Est-ce un hasard si c'est Walter qui avait instauré avec Williams le code des trois coups ? Metteur en scène jusqu'au bout, il « gagne » à la fin en regroupant dans la salle de presse, à portée de machine à écrire, l'ensemble des personnages, fugitif et forces de l'ordre, ainsi soustraits au fracas du monde et soumis à la loi du théâtre.

● Le plan à deux, un cadrage égalitaire ?

L'action principale de *La Dame du vendredi* est située dans un milieu professionnel hautement collectif : une salle de rédaction et une salle de presse, elle-même incluse dans un bâtiment public. La dynamique de sa mise en scène revient pourtant toujours à un type de cadrage : le plan à deux, une alternative au champ-contrechamp où deux personnages conversent dans le même cadre. L'espace du bureau individuel (Walter) ou collectif (la salle de presse) « programme » une échelle standard qui accueille successivement deux puis trois personnes, jusqu'à un groupe plus fourni, mais Hawks ménage des plages de conversation à deux entre Hildy et Walter : une fois la porte fermée et les communications téléphoniques momentanément refusées (« Occupé ! » a crié Walter dans le combiné), la séquence 3 déploie une grande inventivité spatiale, où la stricte égalité le dispute à un léger surplomb (Hildy assise sur le bureau) ou à des tentatives de fuite (Hildy sort du cadre, Walter lui tourne le dos) [Séquence]. Le plan à deux permet de rendre compte de la complexité spatiale qui traduit une ambivalence entre distance et attraction physique. Au déjeuner, les plans incluent alternativement Bruce et Hildy en amorce, en position d'écoute, tandis que Walter demeure toujours de face, maître de la conversation [séq. 4]. L'échelle du plan permet de saisir qu'en parallèle aux dialogues, les ex-époux conversent par leurs gestes : Hildy donne une cigarette à Walter, qui saisit le poignet tenant l'allumette ; les habitudes d'une vie à deux persistent. Rare, le gros plan isole un geste quasiment codé (les mains jointes d'Hildy qui somment Walter de cesser sa litanie ironique sur Albany), tandis que le plan à deux rend perceptibles, sinon visibles, les coups de pied lancés sous la table.

Si le plan à deux anticipe visuellement la réunion d'Hildy et de Walter par un effet centrifuge qui repousse régulièrement hors du cadre reporters et politiciens [séq. 12 et 15], Hawks l'utilise aussi pour ménager à l'arrière-plan, pendant une conversation, une action qui attend son heure : dans la scène du restaurant, Gus, le serveur, d'abord salué, revient servir de l'eau, apporter les assiettes, avant de « servir » Walter d'une autre façon — sous la main de Walter metteur en scène et acteur, le plan à deux se révèle un formidable réservoir de personnages prompts à devenir les accessoires de ses machinations.





1



2



3



4



5



6



7



8



9

Séquence

Enfin seuls [00:03:52 – 00:08:23]

Après le long travelling qui montre Hildy Johnson saluée chaleureusement par ses anciens collègues du *Morning Post*, celle-ci entre sans frapper dans le bureau du « Seigneur de l'univers », comme elle l'appelle derrière son dos. L'accueil est d'abord inexistant : occupé à se raser grâce au gangster qui lui sert de factotum, Walter ne la remarque pas tout de suite. Il poursuit sa machination pour trahir le gouverneur, qui est pourtant un allié politique. Quand il congédie Duffy et Louie, les retrouvailles des divorcés commencent.

● Brûlent-ils encore ?

Une fois la porte du bureau fermée, seul le bruit étouffé des machines à écrire meuble la gêne des ex-époux qui, de part et d'autre du plan à deux cadré à mi-mollet, restent sur leur quant-à-soi, mains derrière le dos ou dans les poches [1]. Hildy, tout sourire, dégage la première avec un reproche allusif sur les manœuvres politico-journalistiques de Walter (« Je vois que tu continues... ») qui vaut pour d'autres reproches à venir — en travail comme en amour, Walter n'a pas changé. Hildy en veut pour preuve son absence de galanterie : « Pourrais-je m'asseoir ? », demande-t-elle à Walter assis [2] ; « Je peux en avoir une ? », quand il fume ; puis « Et une allumette ? » [4]. Des portes qu'il ne tient pas à la valise du dernier plan du film, le refus de Walter d'honorer

ces conventions genrées participe d'une mise sur un pied d'égalité des deux personnages développée de manière virtuose dans cette séquence.

Quel est le statut de ce couple séparé ? Walter Burns brûle-t-il encore pour Hildy, même s'il ne lui allume plus sa cigarette ? « Une vieilleuse brûle toujours à ma fenêtre pour toi... » — un romantisme certes tempéré par le geste trivial par lequel il l'invite à s'asseoir sur ses genoux [3]. En répondant « Il y a longtemps que j'ai sauté de cette fenêtre », Hildy anticipe sans le savoir le geste désespéré de Mollie [séq. 11]. La brutalité de l'image (le divorce comme défenestration) fleure la dénégation : si elle a « sauté » de la fenêtre matrimoniale, pourquoi juge-t-elle encore bon de venir annoncer en personne sa démission et son mariage ?

● Mots masqués

Les déplacements dans le bureau répondent en partie à cette question. À mesure que la caméra réajuste la distance entre les personnages à coups de légers changements d'échelle et de recadrages, une attirance persistante s'affirme. Quand Walter fait pivoter sa chaise et qu'Hildy s'assoit sur le bureau en face, le rythme change momentanément en champ-contrechamp [5, 6], le plan poitrine de Walter marquant un moment « d'attaque » séductrice de sa part (« Tu as rêvé de moi ? ») avant que, debout, il ne renverse la doxa sur la dévaluation du mariage en l'appliquant au divorce : « De nos jours, un divorce ne veut plus rien dire » et « ne dure pas éternellement ». Mais cette mise à mal de la



10



11



12



13



14



15



16

parole performative du juge contamine l'usage du discours que fait Walter lui-même : son « Je te reconnaîtrais n'importe où, n'importe quand » ne vaut rien puisqu'il répète sa demande en mariage, déjà promesse non tenue de fonder un foyer. Plus généralement, que valent les mots échangés ici puisque les deux personnages jouent, comme des acteurs — l'un la blessure narcissique, l'autre l'ironie infantilisante ? Hildy somme Walter de cesser de « cabotiner » mais se sert elle-même de masques langagiers, comme la troisième personne à propos d'elle-même (« Ton ex-femme est là, tu veux la voir ? » demandait-elle en entrant ; « Maman ne rêve plus de toi »).

● Tactile et sans tact

Pendant sa tirade sur la relativité du divorce, Walter se lève et se place à côté d'Hildy. Dès lors, l'égalité visuelle de plan à deux ne se dément plus. Les aller-retour de main de Walter pour signifier la persistance d'un lien par-delà la séparation [7] se prolongent par une main paternaliste sur l'épaule d'Hildy [8], qui fait mine d'abonder dans le sentiment avant de lancer la première injure (« un dégueulasse »). À nouveau, la violence verbale crée une rupture dans l'échange, qui vire à la scène de ménage au passé. Walter quitte son faux sérieux pour une jubilation narcissique lorsque son ex-femme lui rappelle ses manœuvres dilatoires à Reno, capitale américaine du divorce express. Sa fossette « toujours à la même place, sans me vanter » opère un discret décrochage métanarratif, le menton fendu de Cary Grant

étant internationalement connu comme désirable. Jamais les bouches antagonistes n'ont été aussi proches [9], mais le raccord dans l'axe qui suit élargit le cadre, glissant de l'intime au travail [10]. Comme un yoyo, la caméra s'approche quand l'échange revient à l'intime [11], cadrant Walter et Hildy à la taille jusqu'à une sortie de champ d'Hildy qui traduit son refus de retravailler au *Post*. « Si on n'arrive pas à retravailler en amis... On se remariera ! » La stupéfaction quasi burlesque d'Hildy [12] et le panoramique qui la raccompagne face à Walter au moment où elle l'insulte (« Tu es merveilleusement répugnant ») précèdent un nouveau raccord dans l'axe qui interrompt définitivement les tentatives tactiles de Walter (« Tu joues à l'ostéopathe ? ») [13].

● Pygmalion assumé

À mesure que le dialogue s'accélère, Hildy, quittant l'ironie doucereuse pour une franche colère, manipule nerveusement sa cigarette, le bord de son chapeau, un miroir ou ses boucles. L'insulte passe dans le camp de Walter, qui, croyant Hildy vendue à la concurrence, se dépeint en Pygmalion peu payé en retour par cette « péquenaude à la gueule de poupée ». Hildy singe Walter en comparant sa diction à celle d'un vendeur de bétail aux enchères, dégradant le Pygmalion en maquignon. Le dernier coup de Walter réécrit l'histoire du couple : c'est Hildy qui l'aurait acculé au mariage un soir de beuverie. À son tour de singer : il prend une pose à la Betty Boop (« Oh, Walter ! ») [14], en une inversion des genres que Hawks a entamée avec cet acteur dans *L'Impossible Monsieur Bébé* et qu'il parachèvera avec le travestissement d'*Allez coucher ailleurs* [Réalisateur]. Sommet de goujaterie, l'invalidation rétrospective de sa demande en mariage vaut à l'ex-mari un jet de sac à main improvisé par Rosalind Russell [15].

Marquant l'arrêt d'une scène de ménage qui tourne au Grand-Guignol, le coup de téléphone sonne un retour aux affaires trompeur [16]. Il s'avérera que, pendant toute la dispute, Walter fomentait sa prochaine ruse pour réembaucher Hildy : le congé paternité de Sweeney, qu'il invente en prétendant l'avoir au bout du fil. Maître manipulateur sauvé par la sonnerie, Walter « gagne » le premier round de ce duel amoureux. De dos, il s'apprête à passer de la mauvaise foi au mensonge. Mais Hildy a encore un tour dans son sac à main.

Motif Un dialogue à haut débit

Depuis *Scarface*, déjà écrit par Charles MacArthur et Ben Hecht, Howard Hawks effectue un travail de précision sur le rythme de ses films qui passe notamment par l'accélération des dialogues. Si le film de gangsters se prêtait aux «répliques-mitraillettes», la comédie *screwball* est aussi un terrain de prédilection pour la surenchère antagoniste au sein du couple, et le journalisme, un vecteur de circulation rapide des textes. D'où un véritable marathon verbal dans *La Dame du vendredi*, difficile à «entendre» dans son intégralité à la première vision. Comprend-on d'emblée les références faites en improvisation par Cary Grant, la «Simili-Tortue» d'*Alice aux pays des merveilles*¹ à laquelle il compare Earl Williams caché dans le bureau, la ressemblance de Bruce à «cet acteur... Ralph Bellamy !», ou encore un certain «Archie Leach», le nom de naissance de Grant ?



«Je pense que les films sont sacrément trop lents»

Howard Hawks

● Poésie du verbe

Tremplin de la répartie, moteur du remariage mais aussi moyen de faire passer au nez et à la barbe du code Hays toute une série d'allusions sexuelles, la célérité du débit porte *La Dame du vendredi* au bord du délire verbal, de la gratuité du poème — de la langue comme pur signifiant. Cet aspect ludique apparaît spectaculairement dans l'inventivité d'Hildy et Walter concernant les injures : « *bumble-headed baboon* » (« babouin bicéphale »), « *double-crossing chimpanzee/hyena/swine* » (« traître de chimpanzé », « hyène sournoise », « porc fourbe »), « l'albinos » (la blondedécolorée)... Les jeux onomastiques abondent : la rime qui relie les collaborateurs de Walter — Hildy, Duffy, Sweeney, Eddie, Coolie, Pinkie, Maisie, Louie — fait écho à la question de Duffy à son chef, « *Are you loony?* » (« Es-tu zinzin ? »), et la lettre « B », initiale de « *brain* » (« cerveau »), répand par antiphrase la bêtise sur le shérif (dont c'est l'initiale du deuxième prénom, comme le remarque Hildy au téléphone : « *B for Brain* ») et sur Bruce Baldwin ; quant au nom du psychiatre, Eggelhoffer, c'était déjà celui du psychologue de *La Joyeuse Suicidée* (1937), comédie *screwball* de William Wellman écrite par MacArthur et Hecht. Le surgissement de Bensinger, journaliste et poète qui s'est fendu de strophes à la gloire du condamné, participe du plaisir de la variation autour d'un sujet (ici le ton élégiaque, tire-larmes qui fait rire Hildy et Walter sous cape) et plus généralement de l'affirmation diffuse selon laquelle il n'existe pas de situations intrinsèquement comiques ou tragiques.

● Syncope et variation

S'il ne vise pas à une compréhension exhaustive du spectateur, c'est que le dialogue tient par ses qualités rythmiques, notamment ses contrastes entre les personnages au débit rapide (Hildy et Walter préfèrent jusqu'à 240 mots par minute, par rapport à une moyenne de 100 à 150) et ceux au débit lent (Bruce, Williams, Pettibone), contrastes le plus souvent comiques (le rapport d'Hildy à Walter suivi de l'appel de Bruce à Hildy, [séq. 9]) mais à l'occasion touchants (l'entretien en prison, pour lequel Hawks recommanda à Rosalind Russell de parler tout bas [séq. 6]²) ou dramatiquement efficaces (le montage de la course au scoop lorsque Williams est débusqué [séq. 14]). Hawks accroît l'impression de rapidité via le chevauchement planifié : « Je mettais quatre ou cinq mots avant le dialogue que je voulais vraiment faire entendre et je demandais à l'acteur de sauter sur sa réplique, pour que la seule chose intelligible, ce soient ces quelques mots à la fin. C'est un principe que j'ai repris par la suite. »³ En l'absence d'enregistreurs multipistes, les techniciens du son devaient suivre les acteurs avec plusieurs micros allumés et éteints jusqu'à 35 fois de réplique en réplique.

Mais Hildy et Walter savent moduler leur débit. Certes, à mesure que les divorcés retrouvent une colère propre à la scène de ménage, il s'accélère (Walter parodié en vendeur de bétail aux enchères [Séquence]) ; idem quand l'excitation du scoop cale leurs propos sur le bruit des touches de la machine à écrire [séq. 12]. À l'inverse, par feinte, Walter ralentit par fausse solennité avec Bruce [séq. 5] et Hildy s'effondre en larmes, visage sur le bureau [séq. 15] — la musique, lente, fait alors une apparition unique et tardive comme pour souligner que les mots peuvent faire défaut même aux rhéteurs les plus virtuoses — à moins, bien sûr, que l'interruption ne participe elle aussi du spectacle permanent que s'offrent mutuellement Hildy et Walter.

1 Soit le personnage qu'il interprète dans le film de 1933 de Norman Z. McLeod tiré du roman de Lewis Carroll.
2 Todd McCarthy, *op. cit.*, p. 378.
3 George Stevens Jr., *Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute*, Alfred A. Knopf, 2006, p. 113.

Genre

La comédie du remariage

Au sein de la comédie hollywoodienne des années 1930 et 1940, le philosophe américain Stanley Cavell a proposé de distinguer un ensemble de films mettant en scène « l'éducation mutuelle » d'un couple à travers une séparation suivie de retrouvailles. « Dans ce que j'appelle le genre du remariage [...], la conversation est d'une sorte qui conduit à la reconnaissance ; à la réconciliation que procure un authentique pardon », écrit-il¹. Dans *La Dame du vendredi*, il s'agit en effet de « divorcer de son divorce »². La « conversation », dans ces films, ne tient pas du dialogue de salon mais de la guerre des sexes menée avec les armes du mot d'esprit, de l'insulte, du coup bas asséné d'un geste élégant mais précis. La maîtrise professionnelle du discours des protagonistes de *La Dame du vendredi* n'est pas unique dans l'histoire du genre. Le couple formé par une avocate (Katharine Hepburn) et un procureur (Spencer Tracy) s'affronte sans merci lors du procès d'une femme trompée devenue violente dans *Madame porte la culotte* de George Cukor (1949), et Howard Hawks lui-même, dans *L'Impossible Monsieur Bébé*, donnait au personnage de grande bourgeoise écervelée joué par Katharine Hepburn un bagout et une vitesse de



La Huitième Femme de Barbe-Bleue (1938) © D.R.



diction époustoufflants. Le cynisme flotte souvent comme ingrédient du scepticisme envers la possibilité même du remariage, comme le montre le personnage d'arnaqueuse professionnelle d'*Un cœur pris au piège* (Preston Sturges, 1941), incarné avec une maestria linguistique comparable à celle de Rosalind Russell par Barbara Stanwyck, qui se fait passer pour une *lady* britannique dans l'Amérique profonde.

● Un couple sans maison

Si le récit mêle reportage et remariage [Récit], on note que l'action y est encadrée par deux voyages de noces, l'un évoqué par Hildy au passé (Walter avait dévié leur destination pour couvrir l'effondrement d'une mine), l'autre au présent (le reportage à Albany). Mais contrairement à un canon du genre comme *Cette sacrée vérité* de Leo McCarey, le film de Hawks tire la satire vers une noirceur inédite. Certes, la violence physique était parfois choquante entre les séparés : Fredric March lance son poing dans la figure de Carole Lombard dans *La Joyeuse Suicidée*, comme Cary Grant quitte Katharine Hepburn dans *Indiscrétions* (George Cukor, 1940), et Gary Cooper fesse vigoureusement Claudette Colbert dans *La Huitième Femme de Barbe-Bleue* d'Ernst Lubitsch (1938) — une brutalité tempérée par une stylisation issue du *slapstick*. Mais c'est le milieu choisi pour son intrigue amoureuse qui surprend dans *La Dame du vendredi*, d'abord parce qu'il éjecte les ex-époux de l'espace domestique. Quand Hildy lui rend visite au bureau, Walter songe d'abord qu'elle vient lui annoncer qu'elle passe à la concurrence. Quand celle-ci, dans la salle de presse, l'appelle pour lui signaler qu'elle a obtenu le témoignage exclusif du gardien de prison, son ton relève de la séduction, exhalant une intimité qui dépasse la complicité professionnelle. Cette familiarité physique et intellectuelle s'accorde mal avec une profession obnubilée par les délais et les scoops, avide de rendre public ce qui appartient à la sphère privée.

C'est cette transplantation inhabituelle du genre dans un milieu ultra-masculin et peu associé aux sentiments qui fait la singularité passionnante du film. Plus Hildy et Walter barbotent dans la corruption, s'apercevant que leur cynisme journalistique est battu à plates coutures par celui, littéralement mortel, des forces de l'ordre et des politiciens, plus ils se rapprochent. Étrange érotisme que cette redécouverte de l'autre à partir de désillusions communes sur le monde. « Je te reconnaîtrais n'importe où, n'importe quand... » : le discours que Walter a déjà « servi » à Hildy quand il l'a demandée en mariage et qu'il réchauffe

sans vergogne lors de leurs retrouvailles serait donc finalement moins une redite de séducteur paresseux qu'une reprise mûrement réfléchie, une « reconnaissance » de la profondeur de leur union. Vu sous cet angle, le cynisme persistant et loufoque de Walter recouvre très exactement le « sursis pour démente » accordé au prisonnier — elle et lui voient désormais le mariage comme ce temps supplémentaire de folie à deux, un lien sacré détourné en liaison clandestine, jeté sur les routes et annoncé par voie de presse. « Un sursis du monde pour cause de démente »³ — c'est aussi, propose Cavell, une bonne définition de la comédie.

1 Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Vrin, 2017, p. 49.

2 *Ibid.*, p. 232.

3 *Ibid.*, p. 263.

Technique

Le travelling latéral

Économe en effets, Howard Hawks choisit pourtant d'ouvrir *La Dame du vendredi* par deux travellings spectaculaires accompagnant Hildy Johnson, suivis douze minutes plus tard par un travelling en retour. Déplacer la caméra n'a pas de signification univoque, d'autant que des plans fixes avant ou après modifient l'impression que cela crée. Le premier travelling de ce film, en 20 secondes, parcourt de droite à gauche la rédaction du journal que des standardistes, quand la caméra s'arrête, identifient comme le *Morning Post*. Ce trajet a une fonction d'exposition, il suit très brièvement plusieurs rédacteurs, secrétaires ou éditeurs, dynamisé par un mouvement qui lui est perpendiculaire (de la profondeur du champ, une femme apporte un document à un homme assis à son bureau), puis par le geste d'un autre homme assis qui se retourne (« Où est le reste de cet article ? »). Le lieu est ainsi désigné comme une ruche, en activité perpétuelle, où règne une mixité « fléchée » (les hommes au premier plan, à des bureaux, les femmes debout, à la machine ou au téléphone).

Point d'achèvement du travelling, le hall, avec ses deux ascenseurs, devient le théâtre de la première apparition d'Hildy, quand s'ouvre le « rideau » de métal juste après qu'un collègue masculin est sorti par l'ascenseur de gauche. Un travelling en sens inverse saisit ce « changement » de sexe (écho à celui effectué par Hawks en adaptant la pièce originale). Bien qu'Hildy arrive en couple — avec Bruce, qui ne manque pas de lui tenir la porte-balustrade —, elle passe seule le seuil qui sépare le hall de l'*open space*. La voici



désignée, dans cette marche vers le bureau du « Seigneur de l'univers », comme la protagoniste, seule reconnue et saluée, des collègues filmés dans un bref contrechamp subjectif. Le retour momentané de la caméra vers Bruce à la faveur d'un panoramique droite-gauche fait l'effet d'une parenthèse — ce qu'aura été, *in fine*, la perspective d'une vie rangée à Albany.

Initié par Walter qui invite de gré ou de force le couple à déjeuner, le troisième travelling, à 13 minutes du début, s'inscrit en boomerang : c'est une retraversée du même lieu avec cette fois le rédacteur en chef en éclaircur trop rapide pour tenir les portes, laisser passer Hildy devant lui ou ôter par politesse son chapeau (une ellipse à l'intérieur du travelling accentue cette hâte qui lui est reprochée). Ces deuxième et troisième travellings se répondent, créant une gémellité complice qu'Hildy s'escrime à nier verbalement, mais que la suite du film confirmera : son énergie est la même que celle de son ex-mari. Le contraste entre ces deux « frises » et des plans fixes en plongée sur des décors carcéraux et tragiques (la cellule de Williams, l'échafaud ou la cour où s'écrase Mollie) renvoie à celui entre la célérité du couple et son entourage statique (Bruce, le vieux Pete Davis, Williams et les journalistes attentistes).

● Téléphones en attente

Il faut attendre le milieu du film pour le quatrième « long » travelling [séq. 9], après une ellipse marquée par un fondu enchaîné. Ce plan qui parcourt une forêt de téléphones sonnant dans le vide sur la table de la salle de presse ne dure que dix secondes, mais sa force plastique crée un puissant effet d'attente : la séquence qui le précède est un précipité d'action (évasion, poursuites), et pourtant, il n'y a personne pour en avertir les rédactions, abandonnées au bout du fil, alors qu'auparavant les reporters semblaient occuper à demeure les locaux, jeux de cartes et machines à écrire à portée de main. Pourquoi laisser la caméra caresser ainsi à loisir les combinés et laisser hors-champ la suite de l'action ? C'est que la suite sera à lire par écrit, c'est le papier à venir. Ces appareils esseulés attendent Hildy, associée comme eux au travelling : l'absence des autres correspondants descendus « couvrir » l'évasion ouvre la voie au scoop qu'elle vient de recueillir auprès de Cooley, le gardien de prison, témoin-clé qu'elle est allée chasser seule en se jetant sur lui comme un fauve.

Ces quatre mouvements de caméra participent d'une façon de faire exister un monde cinématographiquement. Nombreuses seront ainsi les ouvertures de cinéastes cinéphiles, Martin Scorsese au premier chef, qui s'en inspireront pour leurs plans d'ouverture (voir le large balayage des bureaux du *Loup de Wall Street*). Ils ont aussi souvent l'ambition de camper d'emblée, via la marche et la subjectivité du point de vue, un personnage qui guidera l'action — un cas extrême étant *Birdman* d'Alejandro Iñárritu (2014), où un metteur en scène parcourt nerveusement et d'une seule coulée les recoins d'un théâtre lors de la première de sa pièce. Plus parcimonieux, les travellings de Hawks sont ici tous liés au personnage d'Hildy. Ils dessinent un territoire physique et figuré : celui qu'arpente la jeune femme pour s'accomplir en tant que *newspaperwoman* — pour ne renoncer ni à Walter ni à la galanterie, ni aux joies du travail ni à celles du mariage.

Figure

Gentlemen of the press

La combinaison du dialogue rapide, la prolifération des téléphones et le duo de *newspapermen* formé par Hildy et Walter font de *La Dame du vendredi* un jalon incontournable du *newspaper film*, genre prolifique d'un cinéma hollywoodien souvent soucieux d'affirmer — et d'affermir — le lien entre médias et démocratie. D'où des récits dans lesquels un journaliste part à la recherche de la vérité à tout prix, fût-ce au péril de sa vie, qu'il lutte contre le crime organisé (*Bas les masques* de Richard Brooks [1952], avec Humphrey Bogart), qu'il s'affronte à des concurrents au capital écrasant (la naissance du journalisme moderne dans le New York de la fin du 19^e siècle dans *Violences à Park Row* de Samuel Fuller) ou qu'il dénonce la corruption politique, tel James Stewart, directeur d'un journal pour adolescents et jeune sénateur indigné de *Monsieur Smith au Sénat* de Frank Capra (1939). L'affaire du Watergate, durant laquelle deux journalistes du *Washington Post* dévoilèrent les falsifications du gouvernement Nixon en 1972, fonctionne comme une relance pour ces chroniques d'investigation, des *Hommes du président* d'Alan Pakula (1976) au récent *Pentagon Papers* de Steven Spielberg (2017), centré sur l'hésitation de la propriétaire de ce journal : doit-elle cautionner les sources illicites de son équipe ou « arrêter les presses » — une décision souvent clé dans les scénarios, accompagnée de plans archétypaux sur le fonctionnement des rotatives ?

La pièce *The Front Page* rompt avec cette approche, « démystifiant l'aura de dévotion, de courage, de dévouement et de sacrifice que la rhétorique hollywoodienne avait construite autour de ce modèle »¹. Un an après *La Dame du vendredi*, *Citizen Kane* le fera sur le mode majeur, en déconstruisant l'aura d'un magnat de la presse qui a bafoué sa promesse formulée en rachetant *The Inquirer* : « Je fournirai aux habitants de cette ville un journal qui les informera honnêtement. Je me ferai le champion de leurs droits de citoyens et d'hommes. » Mais Howard Hawks se tient à distance de tout principe, à l'instar de Walter Burns et de son équipe, qui « ignore l'opposition du vrai et du faux » et « ne connaît que des effets sur l'opinion »². Outil central des fictions du Bien, la presse à imprimer, filmée sous tous les angles par Fuller et Spielberg, est aussi invisible chez Hawks que les plans convenus de distribution des journaux. Le cinéaste ne s'intéresse qu'à la préparation du papier à venir, le scoop incarné par Earl Williams retenu dans un bureau comme un butin. Walter ne cherche pas la vérité mais une fiction capable de changer la réalité (la décision du gouverneur [sésq. 2]). S'il fabrique la « folie » de Williams, ce n'est pas pour le sauver mais parce que, comme le déplore Duffy, si le condamné est exécuté le lendemain, « il va nous faire passer pour des idiots »...

● Fouineurs et crève-la-faim

Resserré sur les bureaux et la salle de presse, *La Dame du vendredi* s'intéresse moins à la liberté d'opinion et au pouvoir médiatique qu'à la figure du journaliste, dessiné à gros traits (les hommes à chapeau de la salle de presse, du poète au voyeur) mais socialement bien senti — voir la justesse du statut précaire de ces « esclaves de la pige » (Hildy) et leur besoin de reconnaissance (Walter fait miroiter à Hildy « une rue à [s]on nom »). Pour le directeur de la rédaction du *Post*, la fin justifie les moyens — mensonges, enlèvement et fausse monnaie. Son art de la manipulation s'exerce à l'égard du pouvoir, mais n'épargne pas les gens sans défense

Pentagon Papers (2017) © DVD/Blu-ray Universal



Violences à Park Row (1952) © DVD ESC Éditions



comme Earl Williams ou Mollie Malloy. Si le reporter joué par Clark Gable dans *New York-Miami* (Frank Capra, 1934) séduit une riche fugueuse pour obtenir « a story » et que Barbara Stanwyck, chroniqueuse arriviste, recrute un clochard à des fins de *storytelling* dans *L'Homme de la rue* (1941) du même réalisateur, Billy Wilder poussera plus loin encore le portrait à charge dans *Le Gouffre aux chimères* (1951), où Kirk Douglas joue un reporter de l'Est qui veut se refaire une santé professionnelle en allant couvrir le cas d'un homme coincé dans une grotte au Nouveau-Mexique. Dans ces fables morales, l'enjeu pour le journaliste sensationnaliste consiste à se déprendre de son cynisme. Plusieurs fois, dans *La Dame du vendredi*, Hildy marque un temps d'arrêt, face à Williams en prison, quand elle aperçoit l'échafaud depuis la fenêtre, puis quand elle raccompagne Mollie, ou quand celle-ci se défenestre — la sobriété hawksienne réside dans ces postures, jamais dans un discours : l'onc d'empathie qui fait d'Hildy une grande *newspaperwoman* se résume à ces points de vue furtifs sur la « cour », seules échappées hors-champ et hors-discours.

- 1 Franco La Polla, « Immortaliser la légende », in *Print the Legend: Cinéma et journalisme*, Cahiers du cinéma/Festival international du film de Locarno, 2004, p. 124.
- 2 Alain Masson, « *La Dame du vendredi*. De la satire à la comédie », *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993, p. 107.

Filiations

Une pièce, trois films

Dans la pièce de théâtre de Ben Hecht et Charles MacArthur, *The Front Page*, jouée au Times Square Theater de New York d'août 1928 à avril 1929, l'action est explicitement située à Chicago, ville associée depuis les années 1920 au gangstérisme, à la corruption politique et au journalisme à sensation. Le reporter Hildy Johnson s'apprête à quitter *The Herald Examiner* pour épouser Peggy ; accusé d'avoir tué un policier noir, l'anarchiste Earl Williams attend son exécution, que le rédacteur en chef d'Hildy lui demande de couvrir malgré son départ. Le film de Lewis Milestone de 1931, qui porte le même titre, suit de près la pièce mais s'autorise des incursions dans d'autres décors que celui, certes central, de la salle de presse du tribunal : les bureaux du journal (devenu *The Morning Post*), ceux du shérif, la mairie et même l'appartement d'Hildy et la cour avec l'échafaud. Riche en trouvailles formelles et en seconds rôles savoureux (Bensinger, le journaliste qui a son propre bureau où se cachera Walter, est interprété par le savoureux Edward Everett Horton, habitué des comédies d'Ernst Lubitsch), le film s'ouvre sur un travelling arrière inventif et glaçant : un gros plan sur un sac de sable portant le slogan « Assure le bonheur domestique », sac utilisé pour se substituer au corps condamné lors des préparatifs de l'exécution — ainsi la vie conjugale est-elle d'emblée associée à la mort en un trait d'humour noir inaugural.

La version que propose Hawks augmente l'original d'un long prologue dans les bureaux du *Morning Post*, mettant l'accent vingt minutes durant sur la relation qui unit encore les divorcés Walter et Hildy — désormais une femme, Hildegarde plutôt qu'Hildebrand —, et il modifie notablement la fin, bouclant l'intrigue du remariage. Il développe aussi un segment quasiment détachable du récit, la visite d'Hildy au condamné, absent de l'original mais qui noue avec succès l'ambivalence animant la rédaction en chef du journal : sauver la tête du condamné en l'aidant à plaider l'irresponsabilité, et exploiter journalistiquement la tournure que prendront les événements. Si la mise en scène de Milestone était déjà marquée par la célérité (travellings circulaires en salle de presse, séquence de montage rapide qui égrène les différentes façons dont les journalistes surinterprètent au téléphone l'arrestation d'Earl Williams), Hawks l'accentue encore et supprime beaucoup d'effets.

● Wilder : le cynisme est un humanisme

En 1974, avec *Spéciale Première*, Billy Wilder embrasse plus franchement le *newspaper film* en faisant de son générique un prologue quasi documentaire qui va de la composition typographique d'une page de une aux rotatives en mouvement d'où sort le journal du matin. Fidèle à la pièce dont il conserve en substance l'attaque (un premier plan, en zoom arrière, sur l'échafaud), il situe donc l'action, contrairement à Hawks, en 1926, soigne la reconstitution, commandant une musique au tempo de charleston et montant la poursuite policière en accéléré comme au début de *Certains l'aiment chaud* (1959).

Si Wilder, amateur de *La Dame du vendredi*, glisse comme Howard Hawks une réplique « méta » (« Si Ben Hecht était resté journaliste au lieu d'écrire des dialogues pour *Rintintin!* »), il rétablit le duo masculin d'origine avec un binôme d'acteurs déjà éprouvé dans *La Grande Combine* (1966). L'éternel innocent-cynique Jack Lemmon, en Hildy, conserve une part de travestissement de *Certains l'aiment chaud* et de la féminité de Rosalind Russell — le

Spéciale Première (1974) © DVD/Blu-ray Rimini Éditions



The Front Page (1931) © Blu-ray Kino Lorber



démissionnaire entre en effet à la rédaction du journal en costume crème et avec un canotier après « une manucure, un passage chez le coiffeur et un brin de shopping » pour annoncer qu'il se convertit à la publicité. Walter Matthau, grimaçant et vociférant, pousse la bassesse de Walter Burns au maximum. Pour le condamné, il aurait préféré la chaise électrique à la pendaison, parce qu'elle aurait autorisé aux journaux une titraille plus attractive : « Williams a le feu aux fesses », « Williams est cuit »...

En couleur et débarrassé des exigences du code Hays, le maître de la lourdeur calculée distille une dose de vulgarité qui participe de la description naturaliste du milieu, mais aussi de l'obsession wildérienne d'une société régie par les pulsions sexuelles et organisée comme un système prostitutionnel. Walter tente de convaincre la future femme d'Hildy que ce dernier a été arrêté pour exhibitionnisme, Hildy fréquentait effectivement avant ses fiançailles le « bordel chinois », où le maire envoie se promener l'envoyé du gouverneur, Mollie est une prostituée qui s'avoue telle, et Bensinger, homosexuel moqué par ses collègues, leur reproche leur manie de subtiliser le rouleau de papier-toilette qu'il conserve dans un tiroir de son bureau. Cerise sur le gâteau cynique, l'épilogue imitant les génériques qui révèlent au public ce que sont devenus les personnages indique que Walter, retraité, enseigne un cours de « déontologie du journalisme » à l'université de Chicago !

FILMOGRAPHIE

Éditions du film

La Dame du vendredi, DVD, RDM Édition.

Coffret DVD *Screwball Comedy*, comprenant *La Dame du vendredi*, *La Joyeuse suicidée*, *Mon homme* Godfrey et un documentaire sur la comédie *screwball*, Éditions Montparnasse.

Quelques films de Howard Hawks

L'Impossible Monsieur Bébé (1938), DVD, Warner Bros.

Seuls les anges ont des ailes (1939), DVD, Sony Pictures.

Allez coucher ailleurs (1948), DVD, ESC Distribution.

Chérie, je me sens rajeunir (1952), 20th Century Fox.

Comédies de remariage

Cette sacrée vérité (1937) de Leo McCarey, VoD, LaCinetek.

La Huitième Femme de Barbe Bleue (1938) d'Ernst Lubitsch, DVD et Blu-ray, Elephant Films.

Indiscrétions (1940) de George Cukor, DVD, Warner Bros.

Madame et ses flirts (1942) de Preston Sturges, DVD, Wild Side Vidéo.

La Femme de l'année (1942) de George Stevens, DVD, Warner Bros.

Madame porte la culotte (1949) de George Cukor, DVD, Warner Bros.

La presse écrite vue par Hollywood

Citizen Kane (1941) d'Orson Welles, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

L'Homme de la rue (1941) de Frank Capra, DVD, Artus Films.

Violences à Park Row (1952) de Samuel Fuller, DVD, ESC Éditions.

Le Grand Chantage (1957) d'Alexander Mackendrick, DVD et Blu-ray, Wild Side Vidéo.

L'Homme qui tua Liberty Valance (1962) de John Ford, DVD et Blu-ray, Paramount.

Spéciale première (1974) de Billy Wilder, DVD et Blu-ray, Rimini Éditions.

Les Hommes du président (1976) d'Alan J. Pakula, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Pentagon Papers (2017) de Steven Spielberg, DVD et Blu-ray, Universal.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le film

• *L'Avant-Scène Cinéma* n° 612, «*La Dame du vendredi*: découpage intégral et dossier», avril 2014.

• David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film, une introduction*, De Boeck Université, 2000, chapitre 11.

• Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur: Hollywood et la comédie du remariage*, Vrin, 2017, «Introduction» et «Chapitre V. Contrefaçon du bonheur».

• Michel Cieutat, «Spéciale première. Les trois versions de *The Front Page* ou le cinéma-roi», *Positif* n° 271, septembre 1983.

• Alain Masson, «*La Dame du vendredi*. De la satire à la comédie», *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993.

Sur Howard Hawks

• Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut, «Entretien avec Howard Hawks», in *La Politique*

des auteurs: Les entretiens, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2001.

• Pierre Berthomieu, «Le canon Howard Hawks. Le monde autour des hommes», in *Hollywood classique: Le temps des géants*, Rouge Profond, 2009.

• Serge Daney, «Vieillesse du même (Howard Hawks et *Rio Lobo*)», in *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996.

• Jean-Michel Durafour, *Hawks, cinéaste du retrait*, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

• Jean-Louis Libois, «Les genres de la séduction chez Howard Hawks», *Double Jeu* n° 4, 2007.

↳ journals.openedition.org/doublejeu/1753

• Joseph McBride, *Hawks par Hawks* (1982), Ramsay, 1990.

• Todd McCarthy, *Hawks*, Solin/Institut Lumière/Actes Sud, 1999.

• Jean-François Rauger, «Howard Hawks, un art stoïcien», programme de la Cinémathèque française, décembre 2007:

↳ cinematheque.fr/cycle/howard-hawks-44.html

• Jacques Rivette, «Génie de Howard Hawks», in *Textes critiques*, Post Éditions, 2018.

Autres textes

• Sonia Dayan-Herzbrun, *Le Journalisme au cinéma*, Seuil/Presses de Sciences Po, 2010.

• Jean-Michel Frodon et Giorgio Gosetti (dir.), *Print the Legend: Cinéma et journalisme*, Cahiers du cinéma/Festival international du film de Locarno, 2004.

• Luc Moullet, «Cary Grant, le sprint et la pose», in *Politique des acteurs*, Cahiers du cinéma, 1993.

SITES INTERNET

Trois conférences sur Cary Grant par Charlotte Garson: ↳ cinematheque.fr/video/1326.html ↳ cinematheque.fr/video/1327.html ↳ cinematheque.fr/video/1328.html

Clément Graminiès, Ophélie Wiel, Oscar Duboy, «L'imprévisible monsieur Hawks», www.critikat.com: ↳ critikat.com/panorama/retrospective/howard-hawks

Benoit Smith, «L'amour au travail. *La Dame du vendredi*», www.critikat.com: ↳ critikat.com/actualite-cine/critique/dame-du-vendredi

Conférence de Jérôme Momcilovic sur la *newsroom* au cinéma: ↳ dailymotion.com/video/x1642y4

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma. ↳ transmettrelecinema.com/film/dame-du-vendredi-la

 • Présentation du film par le critique Antoine Guillot • Le principe d'utilité

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée. ↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Dans l'expression « rédacteur en chef », aucun doute, c'est le mot « chef » qui est important pour Walter Burns du *Morning Post*, qui compte bien reconquérir son ex-femme et meilleure journaliste Hildy en lui offrant le reportage de sa vie. Adaptant une pièce à succès de la fin des années 1920, Howard Hawks a eu la brillante idée de transformer Hildy en personnage féminin et d'exiger de ses acteurs une diction plus rapide encore que celle de son premier chef-d'œuvre, *Scarface* : des dialogues débités comme à la mitraille, et une urgence qui règne sur le récit, tendu vers les délais exigés par la mise sous presse et la date butoir du mariage d'Hildy. Tout va vite dans ce film, et pourtant, dans l'effervescence de la chasse au scoop et la puissance de feu exigée par la guerre des sexes, Hawks ménage des espaces et des moments de réflexion, des respirations qui aident son héroïne à avancer, à « devenir une femme » comme elle le souhaite, elle qui, acceptée par la communauté ultra-masculine des journalistes, a toujours été selon Walter « un grand homme de presse ».

Précipité chimique audacieux entre la légèreté d'une comédie de remariage et le monde sombre de la corruption politique et morale qui entoure le tribunal, le film le plus effréné de l'histoire du cinéma se lance lui-même un défi insensé : tirer une aventure humaine d'un voyage au cœur du cynisme et trouver l'amour dans un labyrinthe de mensonges.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Louнас | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédactrice du dossier : Charlotte Garson | Iconographe : Capricci Éditions | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : Charlotte Collin — formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions — 103 rue Sainte Catherine, 33000 Bordeaux — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Stipa en juillet 2020



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.