



# Place aux jeunes

*Make way for tomorrow*  
De Leo McCarey

## Fiche technique

USA - 1937 - 1h30

Réalisateur :  
**Leo McCarey**

Scénario :  
**Vina Delmar**,  
d'après le roman, *The Years Are So Long* de Joséphine Lawrence et la pièce de Helen et Nolan Leary.

Photographie :  
**William C. Mellor**

Musique :  
**Victor Young** et **George Antheil**

Interprètes :  
**Victor Moore**  
(Barkley Cooper)  
**Beulah Bondi**  
(Lucy Cooper)  
**Fay Bainter**  
(Anita Cooper)  
**Thomas Mitchell**  
(George Cooper)  
**Maurice Moscovitch**  
(Max Rubens)



Beulah Bondi (Lucy Cooper) et Victor Moore (Barkley Cooper)

## Résumé

Mis à la porte de leur maison, un vieux couple s'installe chez ses enfants. Les difficultés financières et de logements de ces derniers font que le couple doit se séparer pour la première fois. Aucun des enfants ne peut se charger des deux parents à la fois et ceux-ci vont donc se trouver très éloignés l'un de l'autre.

Le refus de certains de recevoir leurs parents ou de s'en occuper, la gêne ressentie par ceux qui les reçoivent, la séparation, la vieillesse, la maladie de l'un, la sénilité de l'autre et la solitude des deux, vont engendrer des réprimandes et de vives tensions...

## Critique

C'est, malgré son insuccès notoire, le film préféré de McCarey (et comme on le comprend). Sans s'en rendre compte, emporté par sa sincérité, McCarey franchit ici la limite à partir de laquelle le grand public américain (avec qui il sera en symbiose durant la plus grande partie de sa carrière) ne pouvait plus le suivre et rejettera ce mélange unique et détonant d'émotion, d'amertume, de cruauté et de colère rentrée. C'est peu de dire que **Make way for tomorrow** est dépourvu de happy end. Son dénouement - la séparation définitive des vieux époux - est plus bouleversante et plus insupportable qu'une fin franchement

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

tragique qui montrerait par exemple la mort de l'un ou l'autre conjoint. Ceci aurait eu au moins un aspect naturel, plus acceptable pour le public. Cette séparation est au contraire anti-naturelle au possible et oblige le spectateur à réfléchir sur un type de société qui permet qu'un vieux couple de parents ayant élevé cinq enfants aux situations somme toute confortables en soit réduit à cette extrémité, et le soit avec douceur et hypocrisie par une sorte de consentement universel. McCarey veut nous amener à poser sur la société un regard non seulement social mais moral, et la morale passe toujours chez lui par ce climat d'émotion et de communication étonnant qu'il sait susciter entre les personnages et le spectateur. En ce qui concerne le dénouement, il n'est rien d'autre que le point d'orgue, la conclusion irrémédiablement logique d'une intrigue où les deux héros auront toujours été montrés séparés, sauf dans la scène d'introduction et dans leur longue déambulation finale (dont certains aspects ne sont pas sans ressemblance avec la pièce de Beckett («**Oh ! les beaux jours**»). La séparation des deux époux, cette mort plus cruelle que la mort, est le vrai sujet du film et découle, comme une conséquence morale terrifiante, de ce gouffre dont on dit qu'il sépare aussi les générations. La fluidité, la densité et la simplicité géniales du récit, où la virtuosité est comme annulée par sa perfection même, transforme le film en un discours à deux voix (celles des deux vieillards) qui pénètre le cœur du spectateur sans même passer par son esprit. Chaque scène est tissée d'une suite de minuscules détails à l'efficacité prodigieuse, qui reflètent et accélèrent le caractère inéluctable du destin des deux personnages : tout ce qu'ils font (et même s'ils sont éminemment sympathiques, ils sont loin d'être des saints) se retourne contre eux et, minute par minute, les rapproche de cette séparation finale qui clôt le film. On reconnaît dans ce tissage de détails

l'improvisateur burlesque surdoué que fut McCarey au temps du muet. Son talent particulier nous oblige à regarder les réactions des personnages comme au microscope et c'est justement cette intimité de plus en plus intense avec eux qui rendra le dénouement si pénible. S'il a été fidèle à sa méthode esthétique, McCarey a violé ici une des règles qu'il s'était lui-même fixées quand il disait que dans ses films il voulait qu'on rie et qu'on pleure, que l'histoire raconte quelque chose et que le spectateur se sente à la sortie de la salle plus heureux qu'en y entrant. Certes dans **Make way for tomorrow**, on rit et on pleure, mais aucun spectateur ne se sent plus heureux à la fin du film qu'au début. Mais violer ses propres règles n'est-ce pas après tout le plus beau défi que puisse s'imposer un artiste ?

Jacques Lourcelles  
*Dictionnaire du Cinéma*

Cette «œuvre sublime» (selon Tavernier et Coursodon), film préféré de son auteur, fut en son temps un succès critique, mais un désastre commercial. La même année (1937), McCarey se «racheta» en réalisant à la vavite un autre chef d'œuvre que lui-même considérait assez peu, mais qui fut un immense succès et lui apporta le premier de ses Oscars (**Cette sacrée vérité**).

**Place aux jeunes** est un film anomalie, inclassable dans la filmographie de son metteur en scène ou dans le système hollywoodien classique, comme l'a notamment remarqué James Harvey. Et pourtant, c'est un film dont la conception est moins aberrante qu'il n'y paraît: le mélo familial est un genre populaire, un couple vieillissant au physique ingrat a déjà triomphé au box-office (Wallace Beery et Marie Dressler en 1931-1932) et le thème du couple amoureux qui transcende le conformisme social est alors en pleine expansion, dans la comédie comme dans le drame. Mais c'est le mélange que concocte McCarey qui

détonne : pas de vision idyllique de la communauté, aucun attendrissement burlesque dans la description des vieux, zéro glamour dans l'escapade du couple. Au lieu de cela : tragédie néo-réaliste, dépression maximale, exaspérante aliénation des sentiments. Censure sociale, même : à peine ont-ils commencé à danser ensemble sur un air d'autrefois, dans l'hôtel de leur lune de miel, que le chef d'orchestre s'interrompt pour leur rappeler gentiment l'heure !

Paradoxe : **Place aux jeunes** est à la fois le film le plus désespéré de McCarey - peut-être l'un des plus désespérés de l'histoire du cinéma, *downbeat*, disent les Américains -, et l'un des plus romanesques. Le plus désespéré parce que le plus romanesque : car c'est aussi une brutale dénonciation du romanesque. Lucy et Bark refusent de voir les choses en face : la ruine, la séparation, la mort les menacent et ils se contentent d'attendre que quelque chose survienne pour rompre le cours des événements. Et, contrairement à la mythologie hollywoodienne (y compris tous les autres films de McCarey), ce quelque chose n'arrive jamais, laissant à la fin les deux personnages seuls, incompris, sans avenir, malgré l'immensité de leur amour et la grandeur de leur sacrifice. Ils se comportent pendant tout le film comme les enfants de leurs enfants, voire de leurs petits-enfants : réprimandés, frustrés ou, pire, aimablement acceptés par leur descendance de Schlemiels. «Tout ce qui nous reste, explique Lucy à sa petite-fille qui lui fait la leçon, c'est de faire comme si les choses à regarder en face n'existaient pas». Cette fuite des réalités, si merveilleuse soit-elle, sera vaine. La thématique est extrêmement complexe et ambivalente, sur la famille et le couple, sur l'irresponsabilité sociale et la transcendence amoureuse, sur l'individualisme et son pendant inéluctable, l'égoïsme.

La mise en scène de McCarey s'organise autour d'un grand axe, qu'on retrouve

dans la plupart de ses films : le regard de l'autre. Le jeu de miroirs est infini: regard d'un personnage sur son voisin, regard de la caméra sur les gens qu'elle filme, du spectateur sur les personnages, et qui devient le regard que le cinéaste nous renvoie de nous-mêmes... Les miroirs eux-mêmes sont présents : «Je me souviendrai de ce jour toute ma vie», dit George, l'aîné de la famille (Thomas Mitchell), à son épouse (Fay Bainter), après la déchirante entrevue où sa mère a prétendu, pour lui faciliter la vie, qu'elle se réjouissait de partir en maison de retraite («Mais promets-moi de ne rien dire à ton père»). C'est au reflet de sa femme qu'il s'adresse, devant une grande glace qui leur renvoie l'image sinistre de leur égoïsme et leur impuissance. Ce regard complice que McCarey sait si bien solliciter par ailleurs pour nous faire rire se fait ici complice d'un crime : celui d'indifférence, d'intolérance, d'ingratitude. Mais McCarey se refuse à juger ces enfants, c'est bien ce qu'il y a de plus horrible, nous les comprenons. Leur condescendance face à l'irresponsabilité de leurs envahissants parents, leur bonne volonté sans cesse mise à l'épreuve par les caprices du vieux couple, leur accablement et leur incompréhension, ce sont les nôtres ; et, lorsque les circonstances les forcent à séparer leurs parents, McCarey nous rend, avec eux, complices d'une double condamnation à mort.

D'ordinaire, le cinéaste nous place du côté des protagonistes et non de la société qui les regarde: il nous met du côté des empêcheurs de tourner en rond, par l'affirmation d'une différence romanesque, comme dans la fameuse séquence de la soirée huppée où Irène Dunne fait scandale chez la fiancée de Cary Grant (**Cette sacrée vérité**). C'est exactement l'inverse dans **Place aux jeunes** : quand Lucy dérange le cours de bridge mondain de sa brue en déclamant un dialogue intime à Bark au téléphone, sans s'apercevoir qu'elle est

écoutée, McCarey provoque dans le public (celui des figurants de la scène, celui du film) un mélange de voyeurisme et d'attendrissement tout à fait caractéristique. Dans cette séquence, Lucy tourne le dos à l'assistance gênée, qui l'écoute sans voir son visage ; lors du contrechamp, tous les personnages sont alors dos à la caméra, c'est-à-dire dans la même direction que le spectateur. Une manière de nous identifier autant à Lucy, dans son désarroi, qu'à ses observateurs dans leur embarras. Le même axe visuel est repris lors du trajet de démonstration du vendeur de voitures qui s'aperçoit que ses deux «pigeons» sur la banquette arrière sont en fait... des tourtereaux.

Dans les séquences finales, lorsque le couple s'isole pour sa brève virée puis son ultime séparation, le spectateur est finalement désigné comme observateur direct, voyeur privilégié du bonheur, puis de la douleur la plus extrême : à un moment, dans la salle de dîner-spectacle de l'hôtel, Lucy évite un baiser de Bark, après s'être avisée d'un bref coup d'œil que la caméra les observait... McCarey, grâce à un décor frontal (sans quatrième mur), nous permet, par exemple, de pénétrer par travelling latéral dans la minuscule cabine téléphonique où Bark s'affranchit une fois pour toutes de ses enfants, et où il ne laisse même pas entrer Lucy.

Durant la dernière demi-heure, véritable apothéose du film, deux autres travellings d'accompagnement sont d'une discrète virtuosité qui nous fait partager le point de vue des personnages, tout en posant sur eux un regard presque insoutenable. Lucy et Bark se promènent et font ensemble, sans doute pour la dernière fois de leur vie, du lèche-vitrine dans la grande ville. Bark, nous le savons, caresse encore le secret (mais vain) espoir de trouver un travail qui éviterait la séparation tant redoutée. Plan séquence : ils s'arrêtent devant un magasin de vêtements ; Bark entre, soi-disant pour essayer un costume, et lais-

se Lucy sur le trottoir; celle-ci remarque, dans la vitrine, une offre d'emploi. Bark ressort en s'efforçant de cacher sa déception : «Ils n'ont pas ma taille.» Lucy tente de prendre un air indifférent : elle a compris, il le sait, mais ils n'en disent pas plus ; un tel moment d'émotion retenue, qui rappelle le moment de vérité entre Lucy et son fils, égale presque en intensité les scènes finales au dialogue «détourné» des deux versions d'**Elle et Lui**.

Le dernier plan du film est lui aussi un long mouvement d'accompagnement des personnages, sur le quai de la gare. Quelques années plus tard, Minnelli terminera également sur un quai de gare la balade gentiment néo-réaliste **The clock** (1945), et un spectaculaire mouvement de grue fondra la silhouette de Judy Garland, face caméra, dans la foule grouillante de Grand Central Station, reconstitué sur un fabuleux plateau MGM : inoubliable moment de transport hollywoodien. McCarey prend l'optique exactement inverse, celle de l'atroce introspection, de l'isolement interne, au dépouillement à peine adouci par les violons de la musique. Plan-séquence, donc. Le couple marche le long du quai ; il a réussi à préserver son intimité : heureusement, les enfants ne sont pas venus leur dire au revoir. Après les déchirants adieux, le cadre se vide de tout autre présence humaine : Bark n'est qu'une silhouette dans le wagon, les figurants sont progressivement exclus du champ. Le train quitte la gare et... le cadre, laissant Lucy en gros plan, perdue, devant un fond gris uni. Après avoir vu le train s'éloigner en off, elle se retourne vers le fond gris, se plaçant une dernière fois dans la même direction que nous, spectateurs : vers le néant. Fondu au noir. Jamais les mots «The End» n'auront paru aussi appropriés. Dans ce film, même le sentimentalisme qu'on attend de nous est traumatisant.

Yann Tobin

*Positif* n°448 - Juin 1998

## Le réalisateur

Réalisateur américain, 1898-1969. Il a mis son talent, acquis en faisant tous les métiers du cinéma, y compris celui de script-girl pour Tod Browning, au service des grandes vedettes américaines du burlesque : Charley Chase (courts métrages entre 1924 et 1931), Laurel et Hardy (dont il supervisa les courts métrages et signa **We faw dawn**, **Liberty** et **Wrong again**) Henry Langdon (**Sky boy**, court métrage de 1929) Eddie Cantor (**Kid from Spain**), les Marx (**Duck soup**), Fields (**Six of a kind**), Mae West (**Belle of the Nineties**) Harold Lloyd (**The milky way**)... Mais il eut aussi le souci de faire œuvre personnelle, signant de nombreuses comédies qui sont devenues des classiques du genre (**Cette sacrée vérité**, **Elle et lui**, et surtout **La brune brûlante**). Pas toujours bien inspiré lorsqu'il aborde des films religieux qui s'inspirent souvent de l'esprit de patronage (**Les cloches de Sainte-Marie**) il sait émouvoir lorsqu'il vante le libéralisme américain (Laughton déclamant la «Gettysburg adress» de Lincoln dans **Ruggles**). De toute manière note Jacques Lourcelles c'est «un humour sans agressivité qui caractérise McCarey ; il préfère construire et chanter plutôt que détruire ou critiquer, appartenant en cela à la famille des Hollywoodiens de pure race les Walsh, Dwan, King qui sont l'âme du cinéma.»

Jean Tulard

*Dictionnaire du Cinéma*

## Filmographie

<b>Society secrets</b>	1921
<b>Red hot rhythm</b>	1929
<b>The sophomore</b>	
<b>Let's go Native</b>	1930
<b>Wild company</b>	
<b>Part-time wife</b> Madame et ses partenaires	
<b>Indiscret</b> Indiscret	1931
<b>The kid from Spain</b> Le roi de l'arène	1932
<b>Duck soup</b> Soupe au canard	1933
<b>Six of a kind</b>	1934
<b>Belle of the nineties</b> Ce n'est pas un péché	
<b>Ruggles of red gap</b> L'extravagant Mr. Ruggles	
<b>The milky way</b> Soupe au lait	1935
<b>Make way for tomorrow</b> Place aux jeunes	1937
<b>The awful truth</b> Cette sacrée vérité	
<b>Love affair</b> Elle et lui	1938
<b>Once upon a honeymoon</b> Lune de miel mouvementée	1942
<b>Going my way</b> La route semée d'étoiles	1943

<b>The bells of St.Mary's</b> Les cloches de Sainte-Marie	1945
<b>Good Sam</b> Ce bon vieux Sam	1948
<b>My son John</b>	1951
<b>An affair to remember</b> Elle et Lui	1957
<b>Rally round the flag</b>	1958
<b>Boys</b> La brune brûlante	
<b>Satan never sleeps</b> Une histoire de Chine	1961

### Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°529