



HAL
open science

“ Le mariage comme enfermement dans les films gothiques féminins des années 1940 : enjeux d’un renversement idéologique ”

Jules Sandeau

► **To cite this version:**

Jules Sandeau. “ Le mariage comme enfermement dans les films gothiques féminins des années 1940 : enjeux d’un renversement idéologique ”. Delphine Gachet; Florence Plet-Nicolas; Natacha Vas Deyres. Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l’imaginaire (littérature, cinéma, transmédias), XIXe-XXIe siècles, 1, , 2020, “ Le Fil à retordre ”. hal-02882535

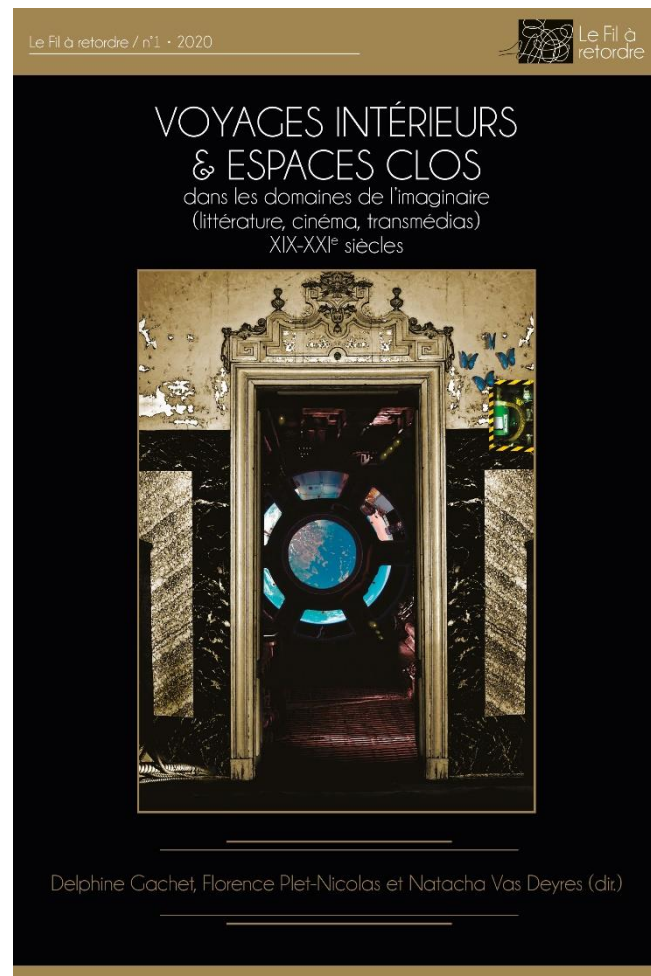
HAL Id: hal-02882535

<https://hal.science/hal-02882535v1>

Submitted on 2 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



.Jules Sandeau.

Le mariage comme enfermement dans les films gothiques féminins
des années 1940 :

Enjeux d'un renversement idéologique

dans Delphine Gachet, Florence Plet-Nicolas et Natacha Vas Deyres (dir.),
Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire
(littérature, cinéma, transmédias), XIX^e-XXI^e siècles.

« Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne,
mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières

[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838).

Le mariage comme enfermement dans les gothiques féminins des années 1940 : enjeux d'un renversement idéologique

Durant les années 1940, Hollywood produit un certain nombre de films, communément désignés aujourd'hui par le terme de « gothique féminin¹ », qui adoptent le point de vue d'une héroïne soupçonnant son mari d'être un meurtrier et/ou de vouloir la tuer. Parmi les productions emblématiques de ce cycle, on peut citer *Rebecca* (1940), *Suspicion* (1941), *Jane Eyre* (1943), *Gaslight* (1944), *Experiment Perilous* (1944), *Dragonwyck* (1946), *Undercurrent* (1946) ou *The Two Mrs. Carrolls* (1947), qui réalisent des performances au *box-office* satisfaisantes, voire excellentes². D'autres films à succès de la période s'apparentent au gothique féminin par certains aspects, comme c'est par exemple le cas de *Spellbound* (1945), *The Spiral Staircase* (1946), *Notorious* (1946) ou *Sorry, Wrong Number* (1948). Après avoir connu un pic de popularité au milieu de la décennie, le cycle s'essouffle à la fin des années 1940, comme en témoignent les échecs commerciaux de *Secret Beyond the Door* (1948), *Sleep, My Love* (1948) et *Caught* (1949).

Si les gothiques féminins sont nombreux et possèdent assez de similarités pour être considérés comme relevant d'un genre à part entière, celui-ci n'était pas perçu comme tel par l'industrie ou les critiques à l'époque de la sortie des films³. Ce sont essentiellement des travaux d'historien-ne-s du cinéma qui ont dégagé cette unité générique *a posteriori*⁴. Or, précisément parce que leur but premier était de rapprocher ces productions, la majorité d'entre eux/elles a plus insisté sur leurs points communs que sur leurs différences⁵. Si féconde soit-elle, cette

¹ Sur les différentes appellations par lesquelles ce cycle de films a été désigné, voir H. Hanson, *Hollywood Heroines : Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, London, I. B. Tauris, 2007, p. 40-41.

² Ces films figurent en effet dans la liste des plus gros succès au *box-office* l'année de leur sortie, selon la publication annuelle du magazine *Variety*.

³ En témoignent les expressions utilisées alors pour désigner ces films, qui les rattachent à des genres comme le mélodrame ou le *thriller* (H. Hanson, *Hollywood Heroines*, *op. cit.*, p. 40).

⁴ À l'image de l'article de Thomas Elsaesser sur le mélodrame familial publié pour la première fois en 1972, des travaux datant du début des années 1970 rapprochent un certain nombre de ces films (T. Elsaesser, « Tales of Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama », dans C. Gledhill (dir.), *Home is Where the Heart Is : Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI, 1987, p. 58-59 ; M. Haskell, *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. 196 ; M. Rosen, *Popcorn Venus*, New York, Avon, 1974, p. 233-238), mais c'est seulement à partir des années 1980 que le cycle est étudié en tant que tel et de manière approfondie, en premier lieu dans la thèse soutenue par Diane Waldman en 1981 (D. Waldman, *Horror and Domesticity : The Modern Gothic Romance Film of the 1940s*, Thèse, University of Wisconsin-Madison, 1981).

⁵ Parmi les travaux qui illustrent cette tendance, voir notamment : T. Elsaesser, « Tales of Sound and Fury », art. cit., p. 58-59 ; A. S. Walsh, *Women's Film and Female Experience, 1940-1950*, New York, Praeger, 1984,

tendance a pour inconvénient d’homogénéiser et de déshistoriciser le genre, alors que des divergences importantes apparaissent lorsque celui-ci est envisagé de manière diachronique. Diane Waldman a déjà fait remarquer que *Rebecca* et *Suspicion*, qui sont sortis avant l’entrée en guerre des États-Unis, se distinguent des gothiques féminins ultérieurs par leur manière d’invalider l’expérience de leur héroïne⁶. Dans la continuité de ses analyses, cet article se focalisera sur l’évolution des représentations de l’enfermement domestique véhiculées par ces films, de *Rebecca* à *Caught*, dans une perspective socio-culturelle. Après avoir rappelé le tableau du mariage que brossent les gothiques féminins sortis à partir du milieu de la décennie, une comparaison avec les trois productions de 1940-1943 dont Joan Fontaine tient la tête d’affiche (*Rebecca*, *Suspicion* et *Jane Eyre*) permettra de souligner le renversement idéologique qui s’est opéré au sein du genre autour de 1943-1944.

Maris menaçants et épouses en danger

À la suite de *Gaslight*, la plupart des gothiques féminins du milieu et de la seconde moitié des années 1940 présentent le confinement des femmes à l’intérieur de l’espace domestique comme mortifère et montrent comment il permet aux hommes de consolider leur pouvoir dans le couple. Souvent, le personnage du mari cherche à limiter les contacts de l’héroïne avec l’extérieur et à l’assigner au foyer, alors même qu’il circule à son gré entre le dedans et le dehors. Plus généralement, l’opposition intérieur/extérieur est centrale dans ces films, et structure la trajectoire de la protagoniste féminine.

Dans *Gaslight*, à partir du moment où Gregory referme la porte d’entrée et allume les lampes à gaz, une opposition est mise en place entre « *daylight* et *gaslight*, extérieur et intérieur, avec d’un côté la maison qui représente l’obscurité étouffante et l’oppression, et de l’autre le monde du dehors, seul espoir de salut pour Paula⁷ ». Mises en avant dans le titre du film et le générique, les lampes à gaz symbolisent également la domination exercée par le mari sur son épouse au sein du foyer conjugal. En effet, c’est Gregory qui est responsable des variations d’intensité lumineuse dont Paula ne parvient pas à trouver la cause et qui contribuent à sa

p. 176-185 ; M. A. Doane, *The Desire to Desire : The Woman’s Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 123-154 ; A. Britton, « A New Servitude : Bette Davis, *Now*, *Voyager*, and the Radicalism of the Woman’s Film », dans B. K. Grant (dir.), *Britton on Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2009, p. 24-63 ; A. Goliot-Lété, « Périls en la demeure : le “*female gothic*” hollywoodien », dans J.-L. Bourget et J. Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, PUR, 2009, p. 139-153.

⁶ D. Waldman, « “At least I can tell it to someone !” : Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s », *Cinema Journal*, 23 (2), 1983, p. 31-34.

⁷ « *Daylight and gaslight, outside and inside, with the house representing stifling gloom and oppression and the outside world the only hope for Paula’s salvation* » (D. Waldman, « “At least I can tell it to someone !” », art. cit., p. 35). Toutes les traductions sont de l’auteur.

fragilisation psychologique. Ainsi, le mari est-il présenté comme le maître tout puissant de la maison, celui qui fait le jour et la nuit sur cet univers domestique oppressant. Dans la dernière scène, la libération de l'héroïne est soulignée par une sortie à l'air libre, sur le toit de la maison. On retrouve le même motif à la fin d'*Experiment Perilous*, dans lequel le mari provoque une fuite de gaz pour asphyxier l'héroïne et son fils, sauvés par le docteur Bailey qui brise une fenêtre de la chambre pour y faire entrer de l'air pur. Difficile de symboliser plus explicitement l'étouffement des femmes dans le foyer familial en désignant clairement le responsable.

Plus largement, la nécessité de sortir de la maison pour survivre est souvent l'enjeu d'une scène, voire du film tout entier, comme dans *My Name Is Julia Ross* (1945). Tandis que l'intérieur de la maison est associé à la maladie et à la mort pour l'héroïne, l'extérieur est au contraire présenté comme le lieu de son épanouissement physique et psychologique. Placée sous le signe de la transgression, la sortie hors du foyer en l'absence du mari est toujours émancipatrice, le plus souvent parce qu'elle permet à l'épouse de rencontrer un allié précieux qui l'aidera à se défaire de l'emprise du mari, comme dans la scène de la kermesse de *Dragonwyck* où Miranda fait la connaissance du docteur Turner, ou encore celle du ranch dans *Undercurrent*.

À l'inverse, l'assignation à la sphère domestique est dépeinte dans ces films comme un isolement qui permet à l'époux de garder un contrôle sur les relations entretenues par sa femme avec les personnes extérieures à la maison et sur l'image que celle-ci donne d'elle-même à autrui. Il lui est ainsi très facile de la faire passer pour folle ou malade (*Experiment Perilous*, *Notorious*, *Dragonwyck*), voire de la persuader de sa propre folie (*Gaslight*, *Sleep*, *My Love*). *Gaslight* est particulièrement intéressant sur ce point, dans la mesure où il décrit minutieusement toute la stratégie déployée par Gregory pour invalider l'expérience de Paula⁸, et montre que c'est seulement en nouant une relation avec un tiers sur lequel Gregory n'a aucune influence (l'inspecteur Cameron) qu'elle va pouvoir échapper à la folie. Le fait que l'enfermement dans la maison et l'isolement social qui en résulte soient un facteur de fragilité psychologique pour les femmes dans le couple est d'ailleurs formulé explicitement par l'héroïne vers le milieu du film, lorsqu'elle déclare à son mari : « Je ne me sens pas très bien. Il faut que je sorte de la maison, que je voie des gens, ce qui se passe dans le monde⁹ ».

Outre qu'ils proposent un tableau extrêmement sombre du mariage d'un point de vue féminin, ces films démystifient les représentations « romantiques » traditionnelles qui

⁸ D. Waldman, « "At least I can tell it to someone !" », art. cit., p. 35.

⁹ « *I am quite well... I must get out of the house... see people... find out what's going in the world* ».

consolident la domination masculine. En effet, si les maris utilisent souvent le poison et recourent parfois à la force physique, leur arme la plus efficace reste l'idéologie patriarcale que l'héroïne a intériorisée et qu'ils savent utiliser à leur avantage. Ainsi, ces gothiques féminins montrent que la prison dont les épouses doivent se libérer n'est pas seulement physique – le foyer comme lieu étouffant et mortifère – mais aussi et surtout mentale – l'intériorisation d'une conception « romantique » de l'amour et du mariage qui les maintient sous l'emprise de leur conjoint.

L'émancipation de l'héroïne passe toujours par une désillusion douloureuse. Après avoir idéalisé son nouveau mari, elle prend progressivement conscience que cet homme qu'elle fantasmait prince charmant est en réalité un nouvel avatar de Barbe Bleue¹⁰. Cantonné au prologue, le moment romantique (période de séduction et/ou voyage de noces) est extrêmement bref dans l'économie du film, lequel se concentre principalement sur les affres de la vie conjugale qui suivent le « réveil de la princesse¹¹ ». Se déroulant parfois dans un décor exotique (*Gaslight*, *Secret Beyond the Door*) qui lui donne l'aspect d'un rêve dont l'héroïne finira par se réveiller douloureusement, cet épisode idyllique est souvent assombri par un mauvais présage, comme les nuages menaçants de *The Two Mrs. Carrolls* ou *Experiment Perilous*, qui annonce déjà le désenchantement à venir. À la fin de *Dragonwyck*, Miranda résume la trajectoire psychologique des protagonistes féminines de ces films lorsqu'elle déclare :

« Ma mère m'a dit un jour que je n'aurais jamais dû venir à Dragonwyck. Elle avait peur. Elle disait : "On ne peut pas épouser un rêve" [...]. Certains rêves ont l'air si vrais... si vrais qu'on les prend pour la réalité. Et au réveil on se demande, on finit par se dire : "Que suis-je venue faire ici ? Comment se fait-il que je sois là ? Qu'est-ce que tout cela a à voir avec ce que je suis et ce que je veux ?". Et on se dit alors qu'on a fait un cauchemar, et on retourne chez ses parents¹² ».

Le fait que le film entier soit nécessaire pour que l'héroïne parvienne à prendre de la distance vis-à-vis de ses conceptions romantiques, souligne à quel point elle a intériorisé cette idéologie. Certains gothiques féminins montrent même avec précision comment le mari entretient et utilise ce conditionnement social des femmes pour conforter son pouvoir. *Undercurrent* est exemplaire sur ce point, et s'attarde également sur le tiraillement intérieur de

¹⁰ H. Hanson, *Hollywood Heroines*, op. cit., p. 67-68.

¹¹ Nous faisons ici allusion au titre de l'article de Jane Caputi consacré à *Sleeping with the Enemy* (1991), un « néogothique » avec Julia Roberts dans le rôle principal, sorti un an après le succès de *Pretty Woman* (1990), lequel était présenté par les affiches publicitaires et la bande-annonce comme un conte de fées moderne (J. Caputi, « *Sleeping with the Enemy as Pretty Woman Part II ? Or What Happened After the Princess Woke Up* », *Journal of Popular Film and Television*, 19 (1), 1991, p. 2-8).

¹² « You know, Ma once said she felt she shouldn't have let me come to Dragonwyck, that she was afraid. "You couldn't marry a dream", she said [...]. Some dreams are very real, I guess. So real they get confused with reality. And then when you wake up and look around, you find yourself saying : "What am I doing here ? How did I get here ? What has this to do with what I am and what I want ?" Then I guess you make up your mind you've had a nightmare, and go crawling to your Ma and Pa ».

l'héroïne qui prend progressivement conscience de la menace que représente son mari, tout en restant aliénée par une idéologie qui exige d'elle un amour inconditionnel et une confiance aveugle.

Même si la présence d'un deuxième homme, plus doux et égalitaire que le mari, permet de sauver le couple hétérosexuel et l'institution conjugale en sous-entendant que les problèmes rencontrés par l'héroïne tenaient juste au fait qu'elle n'avait pas choisi le bon compagnon¹³, l'amour s'enrichit néanmoins de l'expérience traversée en devenant moins naïf. C'est sans doute pourquoi des gothiques féminins comme *Gaslight*, *Undercurrent* ou *Dragonwyck* ne se terminent pas sur l'union attendue entre l'héroïne et le deuxième homme, comme pour signifier que retomber amoureuse ne pourra plus jamais être aussi irréfléchi qu'avant.

En résumé, la plupart des gothiques féminins produits à partir de 1944 présentent donc l'univers domestique comme étouffant et mortifère pour les femmes qui doivent fuir le foyer pour échapper à la domination de leur mari et se libérer d'une idéologie patriarcale intériorisée qui les rend dangereusement dépendantes des hommes. À la suite de Tania Modleski et Diane Waldman, plusieurs travaux ont replacé le genre dans son contexte socio-historique de production, en rappelant notamment que bon nombre d'Américaines se sont mariées hâtivement avec un homme qu'elle connaissait à peine juste avant son départ au front et qu'elle appréhende le retour de ce mari qui est un étranger pour elle¹⁴. Plus largement, la période de guerre offre l'opportunité à beaucoup d'Américaines de goûter à une indépendance économique et sexuelle nouvelle, qui leur permet de prendre de la distance avec un idéal de féminité soumise et domestiquée¹⁵. Le succès de ces films au milieu de la décennie repose donc en partie sur leur capacité à faire écho aux peurs et aux désirs des spectatrices états-uniennes, auprès desquels ils sont particulièrement populaires¹⁶. La période où le genre connaît son âge d'or (1944-1946) est précisément celle où les Américaines se préparent à accueillir leur mari de retour du front, expérience dont *Shock* (1946), film de série B fortement apparenté au gothique féminin, dramatise d'ailleurs le caractère angoissant pour beaucoup de femmes dans son texte même.

¹³ D. Waldman, « "At least I can tell it to someone !" », 1983, art. cit., p. 36-38.

¹⁴ D. Waldman, *ibid.*, p. 30-31; T. Modleski, *Loving With a Vengeance* [1982], New York, Routledge, 1990, p. 12. Parmi, les travaux qui reprennent ces hypothèses, voir notamment A. Walsh, *Women's Film and Female Experience*, *op. cit.*, p. 183-185 ; H. Hanson, *Hollywood Heroines*, *op. cit.*, p. 47-48.

¹⁵ Sur ce sujet, voir par exemple S. Evans, *Les Américaines*, Paris, Belin, 1991, p. 378-395.

¹⁶ Sur la popularité du genre auprès des spectatrices américaines, voir A. Walsh, *Women's Film and Female Experience*, *op. cit.*, p. 177. Outre qu'ils font de leur héroïne le véhicule principal d'identification pour le public (à l'exception d'*Experiment Perilous*), ces films ont le plus souvent pour têtes d'affiche des stars plus appréciées des spectatrices (Bergman, Hepburn, Stanwyck, Colbert, etc. du côté des actrices, et Brent, Boyer, Taylor, Cotten, etc. du côté des acteurs). Voir les sondages réalisés par Gallup durant la décennie : G. Gallup, *Gallup Looks at the Movies : Audience Research Reports, 1940-1950*, Wilmington, Scholarly Resources, 1979.

Or, dans la mesure où les représentations des rapports de genre proposées par ces films sont intimement liées au contexte de l'immédiat après-guerre, on peut faire l'hypothèse que, contrairement à ce qu'avancent la majorité des travaux sur le sujet¹⁷, les trois gothiques féminins avec Joan Fontaine produits un peu plus tôt (*Rebecca*, *Suspicion* et *Jane Eyre*) ne s'enracinent pas dans le même terreau socio-culturel. Si les deux groupes de films possèdent indéniablement un grand nombre de similarités thématiques et formelles, auxquelles s'ajoutent des références qui renforcent leur filiation¹⁸, ils sont en même temps fortement éloignés d'un point de vue idéologique, de sorte que l'évolution du genre au cours de la décennie est marquée par une rupture assez nette, voire un renversement, autour de 1943-1944.

Maris en souffrance et épouses réparatrices

Un premier point de divergence important est que, dans les trois films sortis au début de la décennie, l'héroïne n'est jamais menacée par son mari qui n'a aucunement l'intention de la tuer, alors qu'elle l'est systématiquement dans ceux sortis à partir de 1944¹⁹. De surcroît, *Rebecca*, *Suspicion* et *Jane Eyre* n'ont pas besoin d'un personnage de « deuxième homme », puisque le mari lui-même incarne la promesse d'un mariage épanouissant. Si *Spellbound* et *Secret Beyond the Door* semblent constituer des exceptions à cette règle, ils se distinguent cependant des gothiques féminins avec Joan Fontaine sur deux points essentiels. D'une part, leur héroïne court vraiment le risque d'être assassinée par l'homme mystérieux dont elle partage l'intimité – Edwardes erre autour du lit de Constance Petersen avec un rasoir à la main pendant qu'elle est en train de dormir dans *Spellbound*, et Mark s'approche de Celia avec l'intention de l'étrangler à la fin de *Secret Beyond the Door*. D'autre part, leur protagoniste masculin est en quelque sorte dédoublé à la faveur d'un discours « freudien » qui dissocie clairement le meurtrier inquiétant mû par des pulsions inconscientes, de l'homme désirable et inoffensif que l'héroïne peut finalement aimer sans danger une fois guéri par l'amour et la psychanalyse. Ainsi exacerbée, cette dissociation entre deux personnalités en conflit se rapproche de l'opposition entre mari menaçant et « deuxième homme » au cœur des gothiques féminins du milieu et de la seconde moitié de la décennie.

¹⁷ À notre connaissance, seule Diane Waldman (« “At least I can tell it to someone !” », art. cit., p. 31-34) avance la thèse d'une évolution idéologique au sein du genre en distinguant *Rebecca* et *Suspicion* des gothiques ultérieurs sur la question de la validation/l'invalidation de l'expérience de l'héroïne.

¹⁸ Sur ce point, voir notamment A. Goliot-Lété, « Périls en la demeure », art. cit., p. 139-153.

¹⁹ *Shadow of a Doubt* (1943) joue en quelque sorte un rôle de transition dans ce déplacement idéologique, dans la mesure où, s'il n'est pas un gothique féminin au sens strict puisque l'héroïne n'est pas une épouse, elle est néanmoins menacée par un homme au sein de son foyer.

Non seulement les héroïnes du triptyque de 1940-1943 ne sont pas menacées par leur mari, mais c'est lui qui doit être sauvé dans ces films. Dans *Rebecca*, Maxim de Winter est sur le point de se jeter d'une falaise lorsque l'héroïne le rencontre pour la première fois. À la fin de *Suspicion*, Lina comprend que Johnny ne s'intéressait pas aux poisons parce qu'il voulait l'assassiner mais parce qu'il projetait lui aussi de se suicider. Enfin, Rochester échappe par deux fois à la mort dans *Jane Eyre*, lorsque sa femme diabolique met le feu à son lit puis à la demeure tout entière. Il est significatif que la chambre à coucher soit ici un lieu dangereux pour le mari et non pour l'héroïne, alors que dans les gothiques féminins sortis à partir de 1944, la chambre et le lit sont les lieux par excellence de l'oppression de l'épouse par son mari²⁰. Dans *Gaslight* par exemple, c'est sur son lit que Paula reste prostrée lorsqu'elle voit la lumière baisser et entend les pas de son mari dans le grenier. De même, c'est le plus souvent dans la chambre que l'héroïne est séquestrée ou que son mari tente de l'assassiner, comme dans *The Two Mrs. Carrolls*, *Dragonwyck* ou *Caught. Secret Beyond the Door* est sur ce point le plus exemplaire, puisque Mark tente de tuer Celia dans une reconstitution à l'identique de sa chambre, qui est aussi l'aboutissement d'une collection de pièces dans lesquelles un homme a assassiné une femme.

De plus, dans *Rebecca* et *Jane Eyre*, ce sont les maris et non les épouses qui vivent le mariage comme un enfermement. Ces hommes torturés doivent en effet s'émanciper de l'emprise qu'exerce sur eux leur première femme, dont la présence fantomatique hante la maison et qui transforme le foyer en un lieu menaçant. Dans ces deux films, l'héroïne est perdue au milieu de la demeure immense de son mari, qu'elle ne connaît pas et peine à s'approprier. Or la condition de son épanouissement ne réside pas dans sa capacité à fuir ce foyer inquiétant mais au contraire à y trouver sa place. Plus précisément, l'héroïne doit réussir à remplacer la première épouse du mari en incarnant une féminité dévouée et domestiquée, là où la première épouse est dépeinte comme trop indépendante sexuellement. Le propos est donc radicalement différent de celui des gothiques féminins sortis à partir de 1944, où les héroïnes ne doivent surtout pas prendre la place de l'épouse précédente, car cela signifie être la prochaine sur la liste. En effet, le mari projette souvent de tuer l'héroïne de la même manière qu'il s'est débarrassé de sa première femme, comme dans *The Two Mrs. Carrolls* ou *Dragonwyck*. Ces héroïnes doivent donc s'échapper du foyer conjugal pour survivre, alors que celles de *Rebecca* et *Jane Eyre* doivent au contraire réussir à l'intégrer.

²⁰ A. Britton, « A New Servitude », art. cit., p. 32-33.

Elles sont ainsi présentées comme des antidotes à la mauvaise féminité incarnée par les premières épouses, caractérisées comme des femmes impossibles à domestiquer. Rebecca délaissait ainsi régulièrement le foyer conjugal pour aller tromper son mari dans un *cottage* au bord de la mer. Tania Modleski remarque à juste titre que la mer fonctionne dans le film comme une métaphore et une métonymie de Rebecca et de sa sexualité qui déborde les cadres fixés par le patriarcat²¹. Dans la scène du bal, elle attire l'héroïne vers l'extérieur du foyer par l'intermédiaire de Mrs. Danvers qui l'encourage à se jeter par la fenêtre. Alors que dans un gothique féminin comme *Gaslight*, la sortie à l'air libre permet d'échapper au foyer mortifère, l'opposition est inverse ici, puisque c'est le dehors et la liberté qui lui est associée qui sont renvoyés du côté de la pathologie et de la mort.

Tandis que des films comme *Gaslight*, *Experiment Perilous* ou *Caught* dressent un portrait univoquement négatif du mari qui séquestre et tente d'assassiner son épouse, *Rebecca* et *Jane Eyre* se montrent extrêmement complaisants vis-à-vis des violences analogues perpétrées par Maxim et Rochester à l'encontre de leur première femme. La scène du *cottage* construit ainsi Maxim comme une victime de Rebecca qui l'aurait poussé au meurtre après avoir fait de sa vie un enfer. Par l'intermédiaire de l'héroïne, véhicule d'identification principal pour le public, le film encourage une attitude compatissante vis-à-vis de ce mari qui, après avoir frappé et tué « accidentellement²² » sa femme, a placé son corps dans la cabine d'un bateau qu'il a fait couler au fond de la mer. Dans la mesure où Rebecca est caractérisée comme une femme incontrôlable que Maxim ne parvient pas à contenir à l'intérieur du foyer, cet enfermement dans un tombeau sous-marin peut être vu comme une manière pour le protagoniste masculin de réaffirmer son contrôle sur un corps féminin qui déborde dangereusement les cadres du patriarcat. Immédiatement pardonné par l'héroïne, Maxim est également acquitté par la justice à la fin de la deuxième partie du film, ce qui achève de l'innocenter. De même, *Jane Eyre* insiste sur la souffrance de Rochester, traumatisé par son épouse qu'il qualifie de « furie », et invite ainsi le public à se montrer indulgent vis-à-vis de ce mari tourmenté qui séquestre sa femme. Ces crimes, excusés ici alors qu'ils sont condamnés sans ambiguïté dans les gothiques sortis après 1944, ne suffisent d'ailleurs pas à neutraliser les premières épouses

²¹ T. Modleski, *Hitchcock et la théorie féministe : Les femmes qui en savaient trop*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 79.

²² Le film s'évertue en effet à transformer en accident ce qui était clairement décrit comme un meurtre dans le roman de Daphné du Maurier, dont le film est adapté. Sur ce point, voir J.-L. Bourget, *Rebecca*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 27-30.

diaboliques qui continuent de menacer le foyer et le mariage, jusqu'à provoquer la destruction de la demeure conjugale à la fin du film.

Dans ces deux films de la première moitié de la décennie, l'héroïne ne doit donc pas fuir la demeure conjugale pour échapper à son mari, mais plutôt aider ce dernier à se réconcilier avec le foyer. On retrouve la même idée dans *Suspicion*, qui présente Johnny comme un homme immature que seules la confiance et la compréhension de son épouse peuvent sauver. Dans la dernière scène, Lina lui déclare ainsi :

« C'est autant ma faute que la tienne. Je ne pensais qu'à moi, et pas à ce que tu traversais. Si j'avais été vraiment proche de toi, tu aurais pu te confier à moi, mais tu avais peur. Tu avais honte. Si seulement j'avais pu comprendre. Mais ce sera différent à partir de maintenant. [...] Retournons à la maison²³ ».

Le fossé idéologique qui sépare le triptyque de 1940-1943 des gothiques féminins sortis à partir de 1944 est d'autant plus flagrant que l'idéal de féminité dévouée et compréhensive valorisé dans les premiers est précisément critiqué dans les seconds : lorsqu'elles découvrent que leur mari est un meurtrier ou un manipulateur, les héroïnes incarnées par Joan Fontaine comprennent qu'elles doivent *le* sauver, alors que celles des gothiques féminins postérieurs comprennent qu'elles doivent *se* sauver. En cela, les représentations de genre véhiculées par *Rebecca*, *Suspicion* et *Jane Eyre* sont plutôt à relier au contexte idéologique de la seconde moitié des années 1930, qui valorise une féminité conventionnelle en réaction aux perturbations de l'ordre de genre causées par la Dépression²⁴. Les héroïnes incarnées par Joan Fontaine au début des années 1940 s'inscrivent ainsi dans la lignée de celles personnifiées par exemple par Myrna Loy quelques années plus tôt face à William Powell ou Clark Gable. Dans *Test Pilot*, un de ses plus grands succès au box-office, elle parvenait par exemple à réconcilier avec le foyer son mari alcoolique et suicidaire incarné par Gable.

D'un point de vue socio-culturel, *Rebecca*, *Suspicion* et *Jane Eyre* forment donc un triptyque relativement distinct des gothiques féminins sortis à la suite de *Gaslight*. Si la ressemblance entre ces trois histoires est évidente pour le public de l'époque²⁵, elle est notamment renforcée par la présence de Joan Fontaine en tête d'affiche. La *persona* qui a

²³ « *This is as much my fault as yours. I was only thinking of myself, not what you were going through. If I'd been really close to you, you could've confided in me, but you were afraid to, you were ashamed to come to me. If I'd only understood. But it will be different now. [...] Let's go home [...]* ».

²⁴ Sur les normes de féminité dominantes de l'époque et le plaisir pris par les spectatrices aux représentations de genre produites alors par Hollywood, voir I. Dhommée, *Les Cinq Empoisonneuses : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente*, Thèse de doctorat, ANRT, 2000, p. 290-319.

²⁵ T. Schatz, *The Genius of the System : Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon, 1988, p. 329.

permis à cette dernière de devenir une star de premier plan dans *Rebecca* est en effet remobilisée dans *Suspicion* et *Jane Eyre*, qui lui donnent un rôle similaire : celui d'une femme peu sûre d'elle qui se trouve confrontée à un mari mystérieux dont elle commence par se méfier avant de se dévouer entièrement à lui. Le résultat du sondage commandé par Selznick en 1941 à propos des stars susceptibles d'incarner Jane Eyre indique que Joan Fontaine est déjà la favorite du public familial du livre grâce à sa performance dans *Rebecca*²⁶. Le producteur souhaitait d'ailleurs confier la réalisation du film à Hitchcock, qui avait déjà collaboré avec la star sur *Rebecca* et *Suspicion*²⁷. De plus, alors que la plupart des gothiques féminins sortis à partir de 1944 sont adaptés de romans publiés entre 1943 et 1948²⁸, qui s'enracinent donc eux-mêmes dans le contexte de guerre et d'immédiat après-guerre, la genèse des trois films du début de la décennie les rattache plutôt à la seconde moitié des années 1930. *Rebecca* est en effet adapté du roman à succès de Daphné du Maurier publié en 1938 et adapté à la fin de cette même année dans une pièce radiophonique dont Orson Welles et Margaret Sullavan tiennent les rôles principaux²⁹, tandis que *Suspicion* est tiré d'un roman de 1932 dont la RKO a acheté les droits en 1935³⁰ et dont la fin sera fortement altérée lors de l'adaptation à l'écran, devenant ainsi plus conforme aux normes de genre alors dominantes, comme on l'a vu plus haut. Le classique de Charlotte Brontë reste quant à lui un bestseller aux États-Unis pendant la période, durant laquelle il est notamment adapté à la scène et à la radio³¹.

Pour toutes ces raisons, il nous semble discutable de lier les représentations proposées par ces trois productions aux bouleversements sociaux causés par la seconde guerre mondiale au même titre que celles véhiculées par les films de ce cycle sortis à partir de 1944. Il ne s'agit pas de soutenir que *Rebecca*, *Suspicion* et *Jane Eyre* ne sont pas des gothiques féminins, mais seulement d'insister sur les racines de ce triptyque dans le contexte idéologique de la seconde moitié des années 1930 et d'attirer l'attention sur la profonde évolution que connaît le genre durant la première moitié des années 1940. De la même manière que Frank Krutnik a justement souligné ce qui sépare *The Maltese Falcon* (1941) de la plupart des films noirs sortis à partir du milieu de la décennie, comme *The Dark Corner* (1946), *The Killers* (1946) ou *Out of the Past*

²⁶ L. A. Handel, *Hollywood Looks at Its Audience*, Urbana, University of Illinois Press, 1950, p. 27-34 ; T. Schatz, *The Genius of the System*, op. cit., p. 329.

²⁷ T. Schatz, *ibid.*, p. 328.

²⁸ Sur les douze gothiques féminins sortis après 1944 qui sont mentionnés au début de l'article, seuls *The Spiral Staircase*, *The Two Mrs. Carrolls*, *Spellbound* et *Gaslight* sont tirés d'un matériau antérieur à 1943.

²⁹ J.-L. Bourget, *Rebecca*, op. cit., p. 22-27.

³⁰ R. B. Jewell, *RKO Radio Pictures : A Titan Is Born*, Los Angeles, University of California Press, 2012, p. 231.

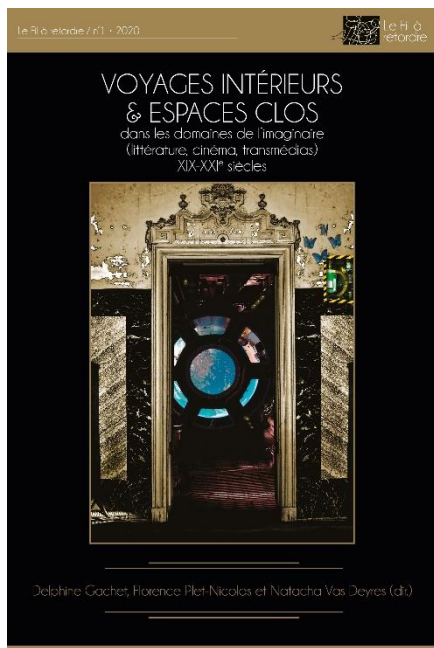
³¹ T. Schatz, *The Genius of the System*, op. cit., p. 327-328.

(1947) dans la représentation qu'il propose de la masculinité de son héros³², une attention à la dimension socioculturelle des gothiques féminins dans une perspective diachronique permet de redonner au genre une historicité et une hétérogénéité qui tend à être occultée.

Jules Sandeau

Université Bordeaux Montaigne

CLARE, EA 4593



Pour citer :

Jules Sandeau, « Le mariage comme enfermement dans les films gothiques féminins des années 1940 : enjeux d'un renversement idéologique »,
dans D. Gachet, F. Plet-Nicolas et N. Vas Deyres (dir.),
Voyages intérieurs et espaces clos dans les domaines de l'imaginaire (littérature, cinéma, transmédias), XIX^e-XXI^e siècles,
« Le Fil à retordre », n° 1, Université Bordeaux Montaigne, mis en ligne le 30 juin 2020.

Consulter la table des matières
[\[https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838\]](https://clare.u-bordeaux-montaigne.fr/838)

³² F. Krutnik, *In a Lonely Street : Film Noir, Genre, Masculinity*, New York, Routledge, 1992, p. 92-124.

Bibliographie

- Bourget J.-L., *Rebecca*, Paris, Vendémiaire, 2017.
- Britton A., « A New Servitude : Bette Davis, *Now, Voyager*, and the Radicalism of the Woman's Film », dans B. K. Grant (dir.), *Britton on Film*, Detroit, Wayne State University Press, 2009, p. 24-63.
- Caputi J., « Sleeping with the Enemy as *Pretty Woman* Part II ? Or What Happened After the Princess Woke Up », *Journal of Popular Film and Television*, 19 (1), 1991, p. 2-8.
- Dhommée I., *Les Cinq Empoisonneuses : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente*, Thèse de doctorat, ANRT, 2000.
- Doane M. A., *The Desire to Desire : The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Elsaesser T., « Tales of Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama », dans C. Gledhill (dir.), *Home is Where the Heart Is : Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI, 1987, p. 43-69.
- Evans S., *Les Américaines*, Paris, Belin, 1991, p. 378-395.
- Gallup G., *Gallup Looks at the Movies : Audience Research Reports, 1940-1950*, Wilmington, Scholarly Resources, 1979.
- Goliot-Lété A., « Périls en la demeure : le "female gothic" hollywoodien », dans J.-L. Bourget et J. Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, PUR, 2009, p. 139-153.
- Handel L. A., *Hollywood Looks at Its Audience*, Urbana, University of Illinois Press, 1950.
- Hanson H., *Hollywood Heroines : Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, London, I. B. Tauris, 2007, p. 40-41.
- Haskell M., *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.
- Jewell R. B., *RKO Radio Pictures : A Titan Is Born*, Los Angeles, University of California Press, 2012.
- Krutnik F., *In a Lonely Street : Film Noir, Genre, Masculinity*, New York, Routledge, 1992.
- Modleski T., *Hitchcock et la théorie féministe : Les Femmes qui en savaient trop*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Modleski T., *Loving With a Vengeance*, New York, Routledge, 1990.
- Rosen M., *Popcorn Venus*, New York, Avon, 1974.
- Schatz T., *The Genius of the System : Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon, 1988.
- Waldman D., « "At least I can tell it to someone!" : Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s », *Cinema Journal*, 23 (2), 1983, p. 29-40.
- Waldman D., *Horror and Domesticity : The Modern Gothic Romance Film of the 1940s*, Thèse, University of Wisconsin-Madison, 1981.
- Walsh A. S., *Women's Film and Female Experience, 1940-1950*, New York, Praeger, 1984.