



HAL
open science

“ J’ai rêvé que j’étais miss Cinémonde ” : concours de beauté, culture cinématographique et vie des jeunes filles dans la France d’après-guerre

Delphine Chedaleux

► **To cite this version:**

Delphine Chedaleux. “ J’ai rêvé que j’étais miss Cinémonde ” : concours de beauté, culture cinématographique et vie des jeunes filles dans la France d’après-guerre. Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950. Sortir, lire, rêver, collectionner., 2019. hal-03180440

HAL Id: hal-03180440

<https://hal.science/hal-03180440>

Submitted on 25 Mar 2021

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.

« J'ai rêvé que j'étais miss Cinémonde » : concours de beauté, culture cinématographique et vie des jeunes filles dans la France d'après-guerre

Né dans l'entre-deux-guerres en même temps que d'autres titres du même genre, *Cinémonde* est le magazine illustré de cinéma qui connaît la longévité la plus importante (il perdure jusqu'au tournant des années 1970)¹. Centré sur les stars, il propose un contenu éditorial mêlant actualités *people*, informations et critiques cinématographiques, témoignages et portraits d'acteurs ou plus rarement de réalisateurs, pages de mode et films « racontés ». On y trouve plus ponctuellement des dossiers consacrés à l'histoire du cinéma, des classements d'acteurs, des référendums et enfin des concours qui invitent à une participation active des lecteurs et surtout des lectrices, cibles principales du magazine. Lorsqu'il reparaît en 1946 après une interruption de 5 ans, le magazine s'appuie sur sa réputation d'avant-guerre pour se positionner comme une publication prestigieuse visant néanmoins un public aussi large que possible. Cette stratégie commerciale le distingue nettement des revues à dominantes politiques et formalistes qui voient le jour dans le sillage des mouvements de ciné-clubs.

Initié en 1938, le concours Miss Cinémonde est relancé en 1946 pour conquérir et fidéliser un lectorat jeune et féminin. Lors de la campagne d'inscription de l'édition 1946, une (fausse) candidate déclare ainsi, pour inciter un maximum de lectrices à se lancer : « J'ai rêvé que j'étais miss Cinémonde [...] et même, si je ne gagne pas, soyez remercié de m'avoir permis de faire un si beau rêve, le rêve que nous sommes des milliers à faire et que l'une d'entre nous pourra réaliser grâce à vous...² » Tout est effectivement mis en œuvre pour susciter le rêve : robes Germaine Lecomte, maquillage Max Factor (la firme américaine spécialisée dans le maquillage des stars³ est un partenaire commercial privilégié de *Cinémonde*), bijoux et coiffure comptent parmi les nombreux cadeaux offerts à la lauréate. Mais celle-ci effectue surtout un « somptueux » voyage aux Etats-Unis au cours duquel elle fait quelques bouts d'essais censés faire d'elle la nouvelle vedette française à Hollywood.

Aussi surprenant que cela puisse paraître, ces concours qui naissent dans l'entre-deux-guerres sont intrinsèquement liés au développement du loisir cinématographique au cours du XX^e siècle⁴. Dans un contexte d'expansion de la culture cinématographique mais aussi de professionnalisation massive des femmes en particulier dans le secteur tertiaire⁵, Miss Cinémonde contribue à la diffusion d'un modèle social de jeune femme moderne, célibataire et indépendante, idéalement incarné par la vedette de cinéma⁶. Mon hypothèse est que ce modèle constitue pour les lectrices de *Cinémonde*, dont le profil-type est celui d'une jeune femme de milieu populaire ayant bénéficié d'une formation qualifiante et se trouvant en situation de mobilité sociale relative⁷, une alternative désirable – quoique temporaire comme nous le

1 Ce travail est le fruit d'un post-doctorat portant sur *Cinémonde* effectué dans le cadre du programme ANR CINEPOP50 « Cinémas et cinéphilies dans la France d'après-guerre 1945-1958 ».

2 Anonyme, « J'ai rêvé que j'étais miss Cinémonde », *Cinémonde*, n° 624, juillet, 1946, p. 11.

3 Sur le rôle des stars de cinéma dans la diffusion des produits Max Factor, voir notamment Fred E. BASTEN, *Max Factor : The Man who Changed the Faces of the World*, New York, Arcade, 2008 ; Alexie GEERS, *Le Sourire et le tablier : la construction médiatique du féminin dans Marie-Claire de 1937 à nos jours*, thèse de doctorat, EHESS, 2016, p. 113.

4 Voir Myriam JUAN, « Aurons-nous un jour des stars ? » : une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940), thèse de doctorat, Université Paris 1, 2014.

5 Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 219.

6 Ce n'est toutefois pas un fait nouveau : l'engouement des jeunes – hommes et femmes – pour le métier de vedette date en effet des années 1920 (voir *Ibid.*, p. 143).

7 Geneviève Sellier, « Le Courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années 50 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », dans Noël Burch et Geneviève Sellier (dir.), *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, pp. 67-90.

verrons – à une norme féminine des classes moyennes et supérieures alors construite de façon hégémonique autour du mariage, de la maternité et de la sphère domestique⁸.

Miss Cinémonde sera envisagé ici comme un phénomène médiatique, culturel et social saisi au prisme de deux cadres interprétatifs. Ce chapitre entend d'une part contribuer au changement de paradigme en cours dans le champ des études sur la cinéphilie et les usages du cinéma. Je considère en effet que les nombreuses circulations intellectuelles et humaines existant entre cinéphilie "savante" et cinéphilie "populaire" tendent à contredire l'existence de pratiques culturelles hermétiques et de nature différente⁹. Le concours Miss Cinémonde participe ainsi, au même titre que d'autres pratiques plus légitimes, de la culture cinématographique des années d'après-guerre entendue comme l'ensemble des représentations et des pratiques liées au cinéma. L'adoption de cette perspective permettra notamment de mettre en lumière une dimension particulière des usages du cinéma par les (très) jeunes femmes, dont les pratiques demeurent largement invisibles. D'autre part, j'analyserai le phénomène Miss Cinémonde au prisme du genre, en prenant notamment appui sur les travaux interrogeant les liens entre le cinéma et les changements sociaux qui surviennent dans la vie des (jeunes) femmes occidentales au cours du XX^e siècle¹⁰. Je reprends le constat de ces travaux qui tendent à montrer que la culture cinématographique joue un rôle majeur dans la construction sociale, culturelle et subjective des identités de genre.

L'absence d'archives du magazine ne permettant malheureusement pas de reconstituer d'une manière ou d'une autre les usages auxquels il a pu donner lieu, le chapitre repose sur une observation exhaustive du contenu éditorial dédié au concours entre 1946 et 1958. Il se décompose en trois temps : après une description des stratégies déployées par *Cinémonde* pour diffuser et populariser le concours auprès de ses jeunes lectrices, je montrerai qu'il constitue un outil d'acculturation de celles-ci au cinéma, avant d'analyser les paradoxes genrés de son discours.

I. VENDRE DU REVE ET DU PAPIER.

Nés dans l'entre-deux-guerres aux États-Unis puis en Europe¹¹, les concours de beauté sont perçus à l'époque comme des « occasion[s] de réussite et d'ascension, [et comme des] créateur[s] de "vedettes"¹² ». À la recherche de nouveaux talents, l'industrie cinématographique organise ses propres concours ; en France, les magazines spécialisés lancent dès les années 1920 des « concours de photogénie » s'adressant aux jeunes des deux sexes¹³. Si Miss Cinémonde s'inscrit dans cette histoire, la sienne commence en 1933 : Suzanne Chantal, qui est alors

⁸ Voir Richard Ivan Jacobs, « Travailleuses familiales et fées du logis : les jeunes femmes comme agents de modernisation dans la France d'après-guerre », p. 137-152 in Ludvine Bantigny, Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige : histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

⁹ Sur ce point voir Delphine CHÉDALEUX, « *Cinémonde* : un magazine cinéophile dans la France d'après-guerre (1946-1958) », p. 37-51 in Gwénaëlle LE GRAS et Geneviève SELLIER (dir.), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde, 2015 ; Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphilie et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, « Cinéma/Arts visuels », 2010. Voir aussi le chapitre de Laurent Le Forestier au sein du présent ouvrage.

¹⁰ Voir par exemple Annette KUHN, « "I wanted life to be romantic, and I wanted to be thin". Girls Growing Up with Cinema in the 1930s », p. 58-73 in Vicky CALLAHAN (dir.), *Reclaiming the Archive, Feminism and Film History*, Detroit, Wayne State University Press, 2010 ; pour la France voir notamment Geneviève SELLIER, « Formes de cinéphilie au féminin dans les années 1950 : le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », *Studies in French Cinema*, vol. 15, n°1 : "*Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*", p. 88-102 ; Jean-Marc LEVERATTO, « Genre cinématographique, identité sociale et *gender*. Une étude de cas : le mélodrame cinématographique des années Cinquante en France », *CinémaS*, vol. 22, n° 2-3, 2012, p. 127-155, ainsi que le chapitre du même auteur dans le présent ouvrage.

¹¹ Miss America est créé en 1921, Miss France en 1928, Miss Europe en 1929 et Miss Univers en 1930.

¹² Georges VIGARELLO, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 205.

¹³ Voir JUAN, « *Aurons-nous un jour des stars ?* » : *une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, op. cit., p. 249-254.

rédatrice en chef du magazine, écrit dans ses mémoires que la Metro-Goldwyn-Mayer lui propose d'élire « la plus belle blonde de Paris¹⁴ » qui sera accueillie aux États-Unis par Jean Harlow, dite « la plus belle blonde du monde¹⁵ », façon pour la firme de promouvoir ses propres stars sur le marché français. Jacqueline Doret – pseudonyme d'une jeune fille portant un nom à consonance juive – est élue lors d'une soirée de gala organisée par *Cinémonde* et s'envole aussitôt pour l'Amérique en compagnie de Suzanne Chantal elle-même. Celle-ci raconte son agacement face à la gaucherie de la jeune fille qui rate le bout d'essai de la MGM à New-York et manque du même coup l'occasion de se rendre à Hollywood comme cela était prévu au départ : après un séjour à Washington où elles sont accueillies à l'ambassade de France, elles rentrent à Paris. Cette première expérience est une déception pour Suzanne Chantal qui espérait “lancer” une vedette française à Hollywood, mais c'est un succès pour *Cinémonde* qui voit son tirage monter. Cinq ans plus tard naît officiellement le concours Miss Cinémonde qui connaît deux saisons avant la disparition du titre en 1940.

Lorsqu'il est relancé en 1946, le concours proclame son ouverture « à toutes nos lectrices à condition qu'elles soient jeunes et jolies¹⁶ ». Il suffit pour y participer d'envoyer une photographie à la rédaction du magazine qui, après un premier tri effectué par un jury de professionnels, publie les portraits des candidates sélectionnées. Les lecteurs choisissent ensuite les finalistes qui seront départagées au cours d'une grande soirée de gala organisée par le magazine : « Les concurrentes ainsi sélectionnées défilent devant un jury composé des personnalités les plus représentatives du cinéma, des arts, de l'élégance française, au cours d'une grande manifestation publique¹⁷. »

Le déroulement du concours comporte trois étapes. La campagne d'inscription, d'abord, dure plusieurs semaines au cours desquelles les lectrices sont invitées à envoyer leurs candidatures via des bulletins à découper dans les pages du magazine. La campagne est l'occasion de rappeler le destin chanceux des anciennes miss : en juin 1947 le magazine annonce par exemple que Maud Lamy, élue miss Cinémonde 1946, signe un contrat pour trois films¹⁸. Les perdantes et les dauphines ne sont pas en reste : en 1950 le magazine introduit ainsi une longue liste de concurrentes des années précédentes ayant décroché un ou plusieurs rôles au cinéma ou au théâtre :

Pour beaucoup, l'élection ne marque pas la fin de tout espoir, puisque les demoiselles d'honneur de Miss Cinémonde aussi bien que ses concurrentes moins heureuses voient s'ouvrir elles aussi devant elles de jeunes carrières de star. Parmi les noms que vous avez lus un jour, sur une liste de finalistes, plusieurs deviennent petit à petit célèbres¹⁹.

Vient ensuite la sélection des finalistes, dont les évolutions sont révélatrices des stratégies du magazine pour s'implanter sur l'ensemble du territoire. Au départ centralisé, le processus de sélection connaît en effet un changement significatif dès 1947, date à partir de laquelle des demi-finales sont organisées dans certaines régions, officiellement pour faire face à l'affluence des candidates : le magazine revendique dix mille candidatures pour l'édition 1946, un chiffre qui retombe à deux mille en 1955 – la sélection est à ce moment-là redevenue nationale. L'organisation des demi-finales régionales est confiée à des journaux locaux – *Les Dernières nouvelles d'Alsace*, *Le Provençal*, *La République du Sud-Ouest*, *L'Espoir de Nice*, *L'Avenir de l'Ouest*, etc. – aux sièges desquels les candidates sont invitées à s'inscrire directement. Munies d'un bon, elles peuvent ensuite aller se faire photographier gratuitement

14 Suzanne CHANTAL, *Le Ciné-monde*, Paris, Grasset, 1977, p. 139.

15 *Ibid.*

16 Anonyme, « Le concours Miss Cinémonde 1946 », *Cinémonde*, n° 617, mai, 1946, p. 10.

17 *Ibid.*

18 Anonyme, « Miss Cinémonde 1946 est promue vedette : vive Miss Cinémonde 1947 », *Cinémonde*, n° 673, juin, 1947, p. 13.

19 Anonyme, « Jeunes carrières de star », *Cinémonde*, n° 809, février, 1950, p. 12.

chez les professionnels partenaires du concours situés dans les grandes villes de province. Les Parisiennes sont quant à elles invitées à aller se faire “tirer le portrait” gratuitement dans les célèbres studios Harcourt, tandis que les candidates les moins chanceuses qui ne peuvent se rendre en ville ou qui habitent une région où le concours n’est pas relayé localement sont invitées à envoyer une photographie prise par leurs soins. Photographiées par un professionnel ou non, toutes posent “comme des stars” dans des portraits en gros plans mettant en valeur leur visage et leur sourire²⁰. Dès le lancement du concours en 1946, *Cinémonde* assure à ses lectrices une lutte “à armes égales” et ne cesse au fil des éditions de rassurer les candidates provinciales sur l’égalité de leurs chances avec les candidates parisiennes ; de telles inquiétudes sont d’ailleurs reproduites dans « Le Courrier de Miss Cinémonde », une rubrique recueillant les doléances (réelles ou supposées) des candidates, ouverte en 1947 mais rapidement supprimée.

Les sélections régionales sont présentées comme de véritables événements locaux. Un reportage sur l’élection de miss Cinémonde Alsace 1947, qui a lieu à Strasbourg, mentionne par exemple la présence de trois mille spectateurs – dont des sommités locales – à la soirée de gala organisée au profit des œuvres sociales ; le film de la soirée est ensuite projeté dans les salles de cinéma de la ville²¹. De mai à octobre 1951, les demi-finales de province ont lieu dans le cadre du “Cinémonde Circus”, un spectacle itinérant qui s’arrête dans les villes touristiques des côtes françaises et propose des numéros de vedettes, des chansons, du cirque, la projection d’un film documentaire sur la ville, etc. Au cours du spectacle, les concurrentes locales de Miss Cinémonde sont présentées au public devant lequel elles interprètent un “sketch”. Cette prestation est filmée et immédiatement projetée au public qui élit ainsi à l’applaudimètre une jeune fille. Les films des gagnantes sont ensuite envoyés à Paris où un jury sélectionne une lauréate pour chaque région. Publié chaque semaine au cours du printemps et de l’été 1951, le “carnet de route” de Pierre Havet, l’animateur du “Cinémonde Circus”, est accompagné d’un bulletin d’inscription au concours, et parfois de photographies tirées des bouts d’essai effectués par les gagnantes des villes précédemment visitées. *Cinémonde* profite ainsi de la présence des estivants pour pénétrer des secteurs où il n’est pas encore lu. C’est par exemple le cas de la presqu’île de Crozon, un territoire breton peuplé de familles de pêcheurs et d’agriculteurs, très enclavé car situé à la pointe du Finistère, mais dont le petit port de Morgat est devenu une station balnéaire chic depuis la fin du XIX^e siècle sous l’impulsion d’Armand Peugeot. Pour *Cinémonde*, le but de cette opération est double : il s’agit de suivre le lectorat parisien et/ou aisé (qui constitue le gros du public des spectacles) sur son lieu de villégiature, mais aussi de conquérir et de fidéliser un lectorat nouveau. Le concours constitue en cela un excellent argument de vente, les jeunes filles ayant la possibilité de s’inscrire sur place en achetant l’un des nombreux numéros de *Cinémonde* mis en circulation le jour du spectacle par des vendeurs qui arpentent les rues de la ville où la caravane s’arrête. L’opération semble un succès : « La venue du “Cinémonde-Circus” dans chaque pays est devenue maintenant [...] un véritable “jour de fête”²². » Cette formule ne connaîtra toutefois pas de réplique ; à partir de 1952, les sélections régionales disparaissent. En 1953, le concours devient une étape éliminatoire de Miss Univers, titre que remporte Christiane Martel, Miss Cinémonde 1953. À partir de là, il se tient sous l’égide du Comité international pour l’élection de Miss Europe et de la délégation française au concours de Miss Univers, sans toutefois abandonner sa spécificité de concours cinématographique.

Après les sélections vient l’élection finale. Elle se déroule au cours d’une soirée réunissant un jury composé de nombreuses personnalités du monde des arts, du cinéma, de la

20 Alexie GEERS montre comment les magazines féminins tels que *Marie-Claire* reprennent dans les années Trente les codes visuels des portraits de stars pour les appliquer à des femmes anonymes, contribuant à diffuser des normes iconographiques et de beauté issues de la culture cinématographique (voir GEERS, *Le Sourire et le tablier : la construction médiatique du féminin dans Marie-Claire de 1937 à nos jours*, op. cit.).

21 Anonyme, « Et voici notre Miss Cinémonde d’Alsace », *Cinémonde*, n° 695, novembre, 1947, p. 12.

22 Pierre HAVET, « Jour de fête », *Cinémonde*, n° 889, août, 1951, p. 17.

mode, etc.²³. L'évènement fait chaque année l'objet d'un compte-rendu dûment détaillé qui est l'occasion d'associer *Cinémonde* à des noms prestigieux. La lauréate fait ensuite l'objet de nombreux portraits et reportages qui la montrent essentiellement dans des soirées mondaines à la rencontre des stars, chez les couturiers, les coiffeurs, etc. Mais le grand événement de la vie d'une miss demeure son "merveilleux" voyage aux États-Unis (à New-York et Hollywood) qui fait parfois l'objet d'une chronique signée de sa main et richement illustrée. Elle y évoque sa vie américaine, ses visites dans les studios de Hollywood, ses rencontres exceptionnelles avec les stars et les réalisateurs (alternativement de la RKO et de la MGM), ainsi qu'avec les personnalités politiques, à l'instar du maire de New York à qui elle remet chaque année un cadeau de la part du maire de Paris. La médiatisation du processus de sélection des miss puis la mise en scène de la nouvelle vie de l'élue créent assurément une forte identification des lectrices à cette jeune fille ordinaire qui se rend "en Amérique" comme on dit alors, pour devenir du jour au lendemain « [...] l'ambassadrice française de l'élégance et de la beauté²⁴ ». Ce voyage est du reste l'occasion de construire la gagnante comme une médiatrice entre les lectrices auxquelles elle s'adresse et un *american way of life* vu comme un idéal de modernité. Miss Cinémonde ne se réduit toutefois pas à vendre du rêve sur papier ; s'il obéit à une logique commerciale, le concours participe aussi de la démarche culturelle qui caractérise plus globalement la ligne éditoriale du magazine.

II. UN INSTRUMENT D'ACCULTURATION DES JEUNES FILLES.

Si la miss est avant tout élue sur des critères de beauté, le magazine parle alternativement de "concours de beauté", de "concours de cinéma" ou de "compétition cinématographique". Il s'autoproclame au-dessus des autres concours : « [...] s'il y a pléthore de compétitions, il n'y a pourtant qu'un seul concours qui s'impose par sa qualité : celui de Miss Cinémonde ²⁵. » Un partenariat est créé dès 1946 avec René Simon qui entraîne les candidates sélectionnées pour la finale. Du reste, la composition du jury réuni chaque année témoigne d'une recherche de prestige mais aussi de l'éclectisme qui définit l'identité culturelle du magazine²⁶. On y croise entre autres et plus ou moins régulièrement René Simon, Marcel Carné, Jean Delannoy, Erich Von Stroheim et son épouse Denise Vernac, Julien Duvivier, Henri Decoin, Léonide Moguy, Orson Welles, Jacques Becker, Jacqueline Audry ou Jean-Pierre Melville, qui côtoient Léo Joannon ou Carlo Rim... Du côté des acteurs, Jean Marais, Edwige Feuillère, Fernand Ledoux, Micheline Presle, Raymond Pellegrin et Martine Carol paraissent aux côtés de Dora Doll, Jimmy Gaillard et pléthore d'autres noms aujourd'hui tombés dans l'oubli. Cette liste semble témoigner non seulement de l'hybridité culturelle du concours, entre légèreté et désir de légitimité, mais aussi de la volonté de lui attribuer une dimension professionnalisante.

Sur ce point, l'édition 1948 du concours Miss Cinémonde s'avère particulièrement éclairante. Si le principe reste globalement le même que lors des éditions précédentes, le magazine insiste lors de la campagne d'inscription sur la spécificité de la finale à venir :

[...] le concours Miss Cinémonde 1948 prend une autre signification que les années précédentes, où les candidates devaient répondre surtout à des conditions de beauté et d'élégance et participaient à une épreuve qui faisaient [sic] de la gagnante une ambassadrice du goût français. Cette année, *Cinémonde* a voulu insister sur le côté cinématographique du concours²⁷.

23 Nous revenons sur la composition de ce jury dans la section suivante.

24 Anonyme, « Le concours Miss Cinémonde 1946 », *Cinémonde*, n° 617, mai, 1946, p. 10.

25 Anonyme, « La grande compétition cinématographique de l'année : Miss Cinémonde 1947 », *Cinémonde*, n° 678, juillet, 1947, p. 3.

26 Voir Delphine CHEDALEUX, « *Cinémonde* : un magazine cinéphile dans la France d'après-guerre (1946-1958) », p. 37-52 in LE GRAS et SELLIER (dir.), *Cinéma et cinéphilie populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, op. cit.

27 Anonyme, « Miss Cinémonde sera élue vendredi », *Cinémonde*, n° 760, février, 1949, p. 3. Comme pour chaque édition, Miss Cinémonde 1948 est élue au début de l'année suivante.

Les candidates sont soumises à une épreuve de comédie et chaque finaliste doit interpréter une scène de son choix, afin d'être jugée non plus sur sa seule beauté mais aussi sur ses "qualités d'actrice" :

Une des missions d'un grand journal spécialisé comme le nôtre n'est-elle pas en effet d'aider le cinéma français à vivre, non seulement en développant le goût du public et son engouement pour le spectacle des salles obscures, mais aussi en donnant à ce cinéma français de nouveaux éléments de succès, de nouvelles vedettes²⁸.

On peut supposer que ce recadrage s'inscrit dans une stratégie de légitimation du concours de la part du magazine, qui trouve là le moyen de s'affirmer comme un organe central dans la diffusion d'une culture cinématographique de qualité. Mais il reflète peut-être aussi les conflits culturels et sexués existant au sein de la rédaction : *Cinémonde* n'est en effet pas exempt de considérations misogynes de la part de certains rédacteurs masculins qui stigmatisent volontiers l'attitude des "midinettes" auxquelles le périodique s'adresse²⁹ et voient peut-être ce concours d'un œil dédaigneux.

Il faut du reste replacer cette édition dans le contexte particulier de l'année 1948. Celle-ci a en effet été marquée par les mobilisations de la profession pour la défense du cinéma français contre les accords Blum-Byrnes de 1946 accusés d'assécher l'industrie cinématographique française au profit de Hollywood, ainsi que par le vote de la première loi d'aide publique au cinéma français³⁰. Il est probable que *Cinémonde* prenne ainsi part à sa façon aux débats qui agitent le milieu du cinéma³¹. Exceptionnellement, la miss 1948 ne se rend d'ailleurs pas aux États-Unis mais en Italie où un accord est signé avec la société Universal, coproductrice de *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949) et du *Château de verre* (René Clément, 1950). Dans ses récits de voyage, la jeune miss raconte sa visite aux studios de Cinecittà où elle se rend sur les tournages en cours, en particulier celui de *La Beauté du diable* où elle dit admirer le professionnalisme de René Clair. Elle est ensuite invitée par Alessandro Blasetti qui l'accueille « comme s'il [la] connaissai[t] de très longue date » et lui parle d'un projet de film :

Vous pensez si j'étais émue et ravie de l'honneur qui m'était fait : j'étais la première à entendre raconter ce film qui, je crois, sera merveilleux, tout à fait dans le genre de *Quatre pas dans les nuages* [Alessandro Blasetti, 1942, sorti en France en 1947], ou de *Voleur de Bicyclette* [Vittorio de Sica, 1949]. D'ailleurs les auteurs sont les mêmes : Cesare Zavattini pour le sujet, Blasetti pour la mise en scène, et l'incomparable, le très grand Vittorio de Sica comme acteur principal, n'est-ce pas sensationnel³² ?

À l'instar des autres miss qui, à travers leurs témoignages illustrés, partagent avec les lectrices leur découverte du monde hollywoodien, miss *Cinémonde* 1948 joue donc un rôle de médiatrice entre le public français et, ici, le cinéma italien. Le magazine multiplie par ailleurs les articles sur les coproductions qui voient alors le jour entre les deux pays, dans l'objectif d'acculturer son lectorat à ce nouveau cinéma transnational³³.

28 *Ibid.*

29 Voir notamment Geneviève SELLIER, « "Le chéri des midinettes" : Luis Mariano dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde* (1949-1956) », *Théorème*, n° 20 : "Voyez comme on chante ! : films musicaux et cinéphilie populaires en France (1945-1958)", 2014, p. 31-42.

30 Cette loi d'aide dite automatique devait permettre à l'industrie du cinéma français de se relever de quatre années de guerre qui l'avaient affaibli, mais aussi de faire face à la concurrence des films hollywoodiens qui déferlent sur les écrans après avoir été interdits sous l'Occupation.

31 Contrairement à ce qu'on pourrait penser, le magazine ne laisse d'ailleurs pas son lectorat en dehors de ces débats, loin s'en faut (voir CHÉDALEUX, « *Cinémonde*, un magazine cinéophile dans la France d'après-guerre », *op. cit.*).

32 Patricia PATRICK, « Mes rencontres avec Michel Simon, Blasetti et René Clair », *Cinémonde*, n° 792, octobre, 1949, p. 8-9 (p. 9).

33 Voir Camille GENDRAULT, « Coproductions between France and Italy during the post-war period : the building up of a transnational audience ? », p. 61-75 in Manuel PALACIO, Jörg TÜRSCHMANN (dir.), *Transnational cinema in Europe*, Vienne, Lit Verlag, 2013.

En allant à la rencontre des stars et des réalisateurs français-es et étranger-e-s et en dévoilant les dessous de fabrication des films, Miss Cinémonde contribue à l'acculturation du jeune public au cinéma français, au cinéma franco-italien, mais surtout au cinéma hollywoodien, que les plus jeunes découvrent alors, les films anglo-saxons ayant été interdits sous l'Occupation.

III. UN DISCOURS PARADOXAL.

Lors de son lancement en 1946, la “marraine” du concours, Geneviève Guitry – née Geneviève de Sérévillle – qui en fut la première lauréate en 1938, livre un témoignage – réel ou fabriqué pour l'occasion – de sa propre expérience de miss Cinémonde. Elle y raconte la façon dont le concours lui aurait permis de se soustraire à l'autorité de son père :

[Mon père], industriel du Nord, et – comme on dit – très à cheval sur les principes, se refusait obstinément à me laisser m'orienter vers une carrière qu'il considérait comme “très risquée” à tous les points de vue. La mort de ma mère ne fit qu'accentuer cette prévention. L'opposition grandit entre mon père et moi et, je dois l'avouer, je fus très malheureuse³⁴.

C'est alors que l'un de ses amis envoie à son insu sa photographie pour le concours :

Je fus surprise, sans doute, mais ravie. Je ne pensais pas un seul instant aux réactions possibles de ma famille, au véritable scandale que cela pourrait faire. J'oubliai tout pour ne plus penser qu'à ce concours et à ma chance possible, à cette chance unique qui ferait peut-être de moi, du jour au lendemain, une jeune fille connue et pleine d'espoir...³⁵

Miss Cinémonde aurait ainsi été l'occasion de s'extirper d'un contexte familial et social privilégié mais rigide, préférant une carrière « risquée » à une voie plus conforme à sa condition d'héritière. Mais la jeune femme quitte un patriarcat pour un autre en épousant Sacha Guitry en 1939 ; alors qu'ils sont séparés (mais non divorcés) au moment où elle signe l'article, Geneviève Guitry présente ce mariage comme ayant desservi sa propre carrière :

Je ne fus plus une jeune actrice : je devins la femme d'un acteur. C'est pourquoi j'ai la certitude qu'en définitive mon “illustre” mariage a été et est encore pour moi un handicap. [...] De même qu'il est difficile d'être le fils d'un grand homme et devenir un grand soi-même, il est difficile de faire admettre que l'on peut s'appeler Geneviève Guitry et avoir une personnalité, le besoin et le désir de la cultiver et l'envie de faire une carrière, avec tous les droits et tous les devoirs que cela comporte³⁶.

La teneur “féministe” de ce discours qui revêt une fonction prescriptive – il s'agit d'inciter les jeunes filles à candidater – peut paraître surprenante. Elle s'inscrit pourtant dans l'air du temps : la guerre et les quatre années d'Occupation ont contribué à ébranler l'autorité des adultes, en particulier dans les milieux urbains et bourgeois où les jeunes gens – notamment les jeunes filles – ont gagné en liberté d'action et se sont autonomisé-e-s sur le plan culturel avec la diffusion de la culture swing (autrement appelée zazou) ou encore, par exemple, l'apparition de vedettes de cinéma jeunes et adulées spécifiquement par les jeunes³⁷. Après ces

34 Geneviève GUITRY, « J'ai été la première Miss Cinémonde », *Cinémonde*, n° 620, juin, 1946, p. 6.

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 Voir notamment Hélène ECK, « Les Françaises sous Vichy : femmes du désastre – citoyennes par le désastre ? », p. 287-323 in Georges DUBY, Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en occident* [1992], t. V, *Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 ; Jean-Pierre RIOUX, « Ambivalences en rouge et bleu : les pratiques culturelles des français pendant les années noires », p. 41-60 in Jean-Pierre RIOUX (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, 1990 ; Emmanuelle THOUMIEUX-RIOUX, « Les zazous, enfants terribles de Vichy », *L'Histoire*, n° 165, avril, 1993, p. 32-39 ; Luc CAPDEVILA et al., *Hommes et femmes dans la France en guerre, 1940-1944*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016.

bouleversements, la Libération constitue un moment qui cristallise bien des tensions entre hommes et femmes³⁸ de même qu'entre jeunes et adultes. Dans ce contexte singulier, *Cinémonde* "vend" son concours de beauté comme un moyen d'autonomisation de la sphère familiale.

Au gré des saisons de Miss Cinémonde, le magazine insiste plus ou moins sur le côté professionnalisant du concours tout en veillant à assurer la diversité sociale et géographique des gagnantes afin que chaque lectrice puisse s'identifier, même si les ouvrières et les paysannes demeurent invisibles. On trouve ainsi la version pauvre de la jeune fille ambitieuse en quête d'émancipation familiale sous les traits de Patricia Patrick, gagnante de l'édition 1948 dont la spécificité a déjà été soulignée. Dans un portrait intitulé « La vie audacieuse de Patricia Patrick³⁹ », *Cinémonde* retrace son parcours de jeune Marseillaise issue d'une famille modeste, qui décide de "monter" à Paris pour tenter sa chance. Après des semaines de misère, elle rejoint le cours de René Simon où elle découvre le théâtre classique et apprend la comédie en menant une vie de bohème. Puis elle s'inscrit au concours Miss Cinémonde – d'abord sans conviction parce qu'elle pense qu'il est "truqué" – qu'elle gagne parce qu'elle « alli[e] à la fois le charme, la photogénie et le talent⁴⁰ » selon le magazine. Dans son cas, le concours est donc un moyen de valider un travail mené en amont, mais c'est l'exception qui confirme la règle : ce n'est en effet le cas ni de Geneviève Guitry, ni des gagnantes suivantes, le magazine précisant à l'envi, afin que tout le monde ait le sentiment de pouvoir tenter sa chance, qu'il « n'est pas nécessaire [d'appartenir] déjà aux milieux du théâtre et du cinéma⁴¹ » pour candidater.

Le magazine invoque régulièrement les *success stories* des anciennes miss, ou celles des candidates moins chanceuses mais devenues des vedettes comme Dora Doll, Anne Vernon, Barbara Laage ou encore Sophie Desmarest. Dans les faits, ni Patricia Patrick ni aucune miss ne fera véritablement carrière au cinéma en dehors de quelques petits rôles. Mais cette mise en récit du succès nous laisse entrevoir la promesse de professionnalisation offerte aux jeunes femmes par le cinéma à cette époque, comme en témoignent du reste les courriers des lecteurs des magazines populaires qui regorgent de demandes de lectrices souhaitant devenir actrices. *Cinémonde* prend toutefois soin de limiter cette opportunité aux jeunes femmes non encore mariées. Lorsque dans « Le courrier de Miss Cinémonde » une lectrice – réelle ou fictive – s'interroge sur la possibilité de participer au concours en tant que jeune épouse et mère de famille, voici ce que la rédaction lui répond : « Cela ne vous enlève pas du tout le droit de concourir. Demandez simplement la permission à votre mari... et à votre fils de trois mois. Nous ne voudrions pas, en effet, être à l'origine d'une brouille familiale⁴². » *Cinémonde* ménage ainsi la chèvre et le chou : bien que le magazine souhaite toucher un maximum de lectrices, il est ici sous-entendu que le concours s'adresse en réalité aux célibataires, la liberté de mener sa vie et l'éventualité d'une carrière s'arrêtant aux portes du mariage.

Destinée naturelle des jeunes femmes, le mariage est donc paradoxalement présenté dans le même temps comme un frein à leurs aspirations. Jacqueline Beer, élue miss Cinémonde 1954 et vivant depuis plusieurs mois à Hollywood où elle dit avoir signé un contrat avec la Paramount, déclare ainsi : « J'ai [...] éliminé le mariage, tout au moins tant que ma situation d'actrice ne sera pas affirmée, car c'est une fin plus qu'un moyen pour toutes les filles qui s'y jettent⁴³. » Cette ancienne vendeuse en parfumerie doit bien entendu sa fortune à l'élection du concours Miss Cinémonde, auquel elle avoue avoir participé par "goût des voyages" :

38 Fabrice Virgili a montré que les tontes de femmes à la Libération constituent une forme de réappropriation collective du corps des femmes érigé en bien national, dans un contexte où l'effacement des humiliations de l'Occupation passe par le recouvrement de la virilité (Fabrice VIRGILI, *La France "virile"*, Paris, Payot, 2000).

39 Maurice BESSY, « La vie audacieuse de Patricia Patrick », *Cinémonde*, n° 764, mars, 1949, p. 13.

40 Anonyme, « L'opinion du lecteur-juré », *Cinémonde*, n° 764, mars, 1949, p. 13.

41 Anonyme, *Cinémonde*, n° 808, janvier, 1950, p. 7.

42 Anonyme, « Le courrier de Miss Cinémonde », *Cinémonde*, n° 682, août, 1947, p. 18.

43 Jacqueline BEER, « J'ai dû naître sous une bonne étoile », *Cinémonde*, n° 1073, février, 1955, p. 21.

Je songe, ce soir que je pourrais continuer à vendre de la parfumerie sur les Champs-Élysées et rentrer à Bois-Colombes par mon train de banlieue... au lieu de rouler au volant de ma grosse huit cylindres. Rien n'aurait changé pour moi s'il n'y avait pas eu ce concours de Miss Cinémonde, providence de ma vie⁴⁴.

Alors même que le concours Miss Cinémonde est devenu une étape éliminatoire du concours Miss Univers, Jacqueline Beer est donc promue comme un modèle de féminité indépendante sur les plans affectif et financier – elle finira toutefois par se marier à Hollywood. Tandis que la politique nataliste incite les femmes mariées à faire des enfants et à rester au foyer⁴⁵, le magazine tient compte de façon remarquablement sensible du vent de modernité qui souffle sur la France de 1955, où la toute jeune Françoise Sagan fait scandale avec *Bonjour tristesse* (publié l'année précédente) et ses voitures de sport, dont on retrouve une évocation directe dans le témoignage de Jacqueline Beer.

Signe de sa popularité et de sa connotation émancipatrice, Miss Cinémonde fait d'ailleurs l'objet d'un « mélodrame à thèse⁴⁶ » qui entend mettre en garde les jeunes filles nourrissant des rêves de cinéma au lieu de penser au mariage. Initialement intitulé *Piège à fille, Donnez-moi ma chance* (Léonide Moguy, 1957) met en scène Michèle Mercier dans le rôle d'une finaliste de Miss Cinémonde (rebaptisé pour l'occasion mais parfaitement reconnaissable), qui « monte à Paris » pour tenter sa chance, contre l'avis de son père et de son fiancé. L'histoire manque de tourner au tragique quand la jeune fille, qui est tombée dans les bras d'un agent véreux, se jette par amour sous les roues d'une voiture. Elle renonce finalement à son rêve de cinéma pour se marier avec son fiancé qui lui pardonne l'incartade.

CONCLUSION

Lieu de production de normes hégémoniques sur les plans du genre comme de la classe, le concours Miss Cinémonde semble aussi, dans une certaine mesure, être un catalyseur d'aspirations à la réalisation de soi et à la mobilité sociale. Si on retrouve là l'ambivalence qui caractérise généralement la presse féminine⁴⁷, ce phénomène nous conduit plus spécifiquement à interroger la façon dont la culture cinématographique marque la vie des jeunes femmes du milieu du XX^e siècle. Dans une enquête ethno-historique, Annette Kuhn remarque que les jeunes ouvrières britanniques ayant grandi « avec le cinéma » dans les années 1930 l'intègrent pleinement à leur vie et à leurs habitudes quotidiennes. Si cela concerne essentiellement leur apparence physique et vestimentaire, Kuhn estime qu'elles trouvent dans la culture cinématographique une ressource leur permettant de formuler des désirs d'amélioration de leurs conditions de vie, et de construire une féminité radicalement différente de celle des générations précédentes⁴⁸. Or, la féminité, en tant que « processus genré par lequel les femmes deviennent

44 Jacqueline BEER, « Dernière heure : je décroche un magnifique contrat à Hollywood », *Cinémonde*, n° 1072, février, 1955, p. 11.

45 L'idéologie nataliste est largement relayée au cinéma dans des films comme *Papa, maman, la bonne et moi* et *Papa, maman, ma femme et moi* (Jean-Paul Le Chanois, 1954 et 1955-56) dans lesquels la jeune Nicole Courcel fait preuve d'une fertilité hors du commun puisqu'elle accouche de deux paires de jumeaux. Pour un état des lieux de la situation des femmes au sein de la famille dans la France d'après-guerre, voir par exemple : Christine BARD, *Les Femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, ch. 8 : « Les transformations du second demi-siècle dans la vie privée », p. 184-214.

46 Voir Ginette VINCEDEAU, « Donnez-moi ma chance (1957) : ambivalence du cinéma français face au vedettariat féminin » p. 101-114 in LE GRAS et SELLIER (dir.), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, op. cit., p. 104.

47 Voir notamment Hélène ECK et Claire BLANDIN (dir.), « *La Vie des femmes* » : *la presse féminine aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions Panthéon-Assas, 2010 ; Bibia PAVARD, « Contraception et avortement dans *Marie-Claire* (1955-1975) : de la méthode des températures à la méthode Karman », *Le Temps des médias*, n°12 : « *La cause des femmes* », 2009, p. 100-113.

48 KUHN, « "I wanted life to be romantic, and I wanted to be thin". Girls Growing Up with Cinema in the 1930s », op. cit.

un type spécifique de femme (“féminine”)⁴⁹ » peut constituer selon la sociologue britannique Beverley Skeggs une forme de capital culturel mobilisable par les femmes (de milieux populaires, dans son enquête) pour accomplir une mobilité sociale, aussi ténue soit-elle⁵⁰. Bien que ces enquêtes aient lieu dans des contextes temporels et géographiques différents, ces observations nous conduisent à considérer les liens entre culture cinématographique et féminités non pas uniquement sous l’angle de l’assujettissement, mais également sous celui du pouvoir d’agir.

Delphine CHEDALEUX
(Université de Lausanne)

49 Beverley SKEGGS, *Des femmes respectables : classe et genre en milieu populaire* [1997], Marie-Pierre POULY trad., Marseille, Agone, 2015, p. 193-194.

50 *Ibid.*