



**HAL**  
open science

# Le Cinéma muet, une industrie qui fabrique des inégalités hommes-femmes, un art capable de renverser les hiérarchies de genres

Anne Bléger

## ► To cite this version:

Anne Bléger. Le Cinéma muet, une industrie qui fabrique des inégalités hommes-femmes, un art capable de renverser les hiérarchies de genres. Page 19 - Bulletin des doctorants et jeunes chercheurs du Centre de recherche en Histoire du XIXe siècle, 2019, 8, pp.51-68. hal-03450292

**HAL Id: hal-03450292**

**<https://hal.science/hal-03450292v1>**

Submitted on 14 Dec 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

# Le cinéma muet, une industrie qui fabrique des inégalités hommes-femmes, un art capable de renverser les hiérarchies de genres

Anne BLÉGER

Qui connaît Alice Guy-Blaché ? Qui connaît Georges Méliès ? La réponse à ces deux questions offre un exemple de hiérarchie genrée informelle. Alice Guy-Blaché est la première femme réalisatrice de l'histoire du cinéma mondial. Elle a réalisé environ 1000 courts-métrages, et en aurait produit beaucoup plus, selon sa biographe Alison MacMahan<sup>1</sup>. Elle n'a donc rien à envier à Georges Méliès, qui a réalisé 503 œuvres<sup>2</sup>. Pour certains, elle aurait même inventé la fiction avant le réalisateur du *Voyage dans la Lune*. Et cependant, nos mémoires retiennent uniquement le nom de Georges Méliès, un homme, et pas celui d'Alice Guy-Blaché, une femme.

« Qui suis-je ? Méliès, Lumière, Gaumont ? Non. Je suis une femme. DONC, personne ne sait mon nom. C'est simple. Tant pis pour moi. Une femme de plus dans les poubelles de l'Histoire des femmes »<sup>3</sup>, écrit Nicole Lise-Bernheim. Cette remarque met en relief la sélection de la mémoire collective qui s'effectue spontanément entre les noms des réalisateurs et ceux des réalisatrices. Cette sélection est étroitement liée à un autre type de hiérarchie genrée, formelle, celle-ci : l'écriture. L'absence d'Alice Guy-Blaché dans les publications normalise les différences de traitement présentes dans la société et formalise l'oubli. Georges Méliès figure dans tous les dictionnaires des noms propres, tous les ouvrages généraux sur l'histoire du cinéma. À l'inverse, le nom d'Alice Guy-Blaché n'est mentionné ni dans *Le Petit Robert des noms propres*<sup>4</sup>, ni dans *Le Petit Larousse illustré*<sup>5</sup>. Parmi les « pionniers », Georges Sadoul cite trois noms, « Lumière, Méliès et Zecca<sup>6</sup> », des noms d'hommes, mais l'historien ne mentionne pas Alice Guy-Blaché à leurs côtés. Même si les ouvrages plus récents

1. MAC MAHAN Alison, *Alice Guy-Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, New York, Continuum, 2002, p. XXVII.

2. TULARD Jean, *Dictionnaire du cinéma. Les Réalisateurs*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 611.

3. BERNHEIM Nicole-Lise, « Préface », in GUY-BLACHE Alice, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1976, pp. 7-8.

4. REY Alain (dir.), *Le Petit Robert des noms propres, Dictionnaire universel*, Nouvelle édition refondue et augmentée sous la direction de Théri FOULC, Paris, Le Robert, 1994 et 2001.

5. JEUGE-MAYNART Isabelle (dir.), *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2006.

6. SADOUL Georges, *Le Cinéma français (1890-1962)*, Paris, Flammarion, 1981, p. 5.

accordent davantage de place à la réalisatrice<sup>7</sup>, la femme cinéaste reste bien inférieure à son homologue masculin sur l'échelle de la reconnaissance. Les hiérarchies de genres établissent ainsi des rapports inégalitaires entre celles et ceux qu'elles classent. Les hiérarchies informelles sont spontanées, présentes dans la vie quotidienne, le langage, les rapports humains, la répartition des tâches. Elles font parties des us et coutumes et ne sont pas normées, ni institutionnalisées. À l'inverse, les hiérarchies formelles sont inscrites dans la norme, dans la loi, les institutions, les livres. La supériorité de l'homme sur la femme peut être informelle au départ, et s'accompagner de discriminations, comme les interdictions aux femmes d'exercer certains métiers, de faire la guerre, de voter, et, finalement, d'occuper une place à part entière au sein de la société.

Dans le cinéma, industrie patriarcale par excellence, ces classements s'opèrent à plusieurs niveaux, en défaveur des femmes. Derrière la caméra, les divisions de genres subsistent et sont très codifiées. Les femmes qui ont choisi de délaisser le foyer pour le cinéma occupent davantage des postes de subalternes. Le cinéma fabrique des nivellements de genres derrière, mais aussi devant la caméra, en cantonnant souvent les femmes à des rôles d'ingénues. Dès sa naissance, en 1895, la particularité du cinéma est pourtant de rendre les femmes visibles dans l'espace public et ce, autrement. Sous les projecteurs, les femmes sortent de l'anonymat, pour exposer leur nom et leur image sur les écrans, les affiches, dans les magazines et rompre avec une répartition traditionnelle qui place les hommes dans l'espace public et les femmes dans la sphère privée. La caméra peut aussi déformer le sujet filmé, le grossir, l'allonger, le démultiplier et aller ainsi à l'encontre des stéréotypes qui régissent la société patriarcale, selon lesquels l'homme représenterait le « sexe fort », et la femme, le « sexe faible ». Le renversement des hiérarchies de genres peut également se remarquer à travers les rôles attribués aux comédiens et comédiennes parfois subversifs et contrevenant à l'ordre social établi.

La grande contradiction du septième art est de permettre de tels renversements tout en conservant, devant et derrière la caméra, des hiérarchies formelles et informelles. L'objectif de cet article est de montrer comment le cinéma français des années 1895-1929 peut à la fois renverser les stéréotypes tout en entretenant, de par son industrie, une hiérarchisation très codifiée des genres en défaveur des femmes. Il s'agira d'abord de déterminer quels rapports de pouvoir le cinéma fabrique derrière et devant la caméra. Nous tenterons de voir si les images stéréotypées ne seraient pas induites par la société elle-même, soucieuse de retrouver à l'écran son modèle patriarcal. Enfin, nous analyserons l'impact sur les spectateurs de films muets qui « renversent la hiérarchie des proportions<sup>8</sup> », afin de déterminer si les renversements des hiérarchies de genres à l'écran ont pu encourager des changements sociaux.

7. Cette redécouverte récente de la cinéaste coïncide avec les années où elle a reçu la Légion d'honneur, en 1953, mais aussi et surtout avec la publication des travaux de recherches des féministes anglosaxonnes depuis ces trente dernières années, et notamment ceux issus du *Women Film Pioneers*, groupe de recherche international fondé en 1994. En France, Alice Guy est réhabilitée en tant que « pionnière » depuis peu, grâce aux ouvrages de Victor BACHY, *Alice Guy-Blaché (1873-1968) : la première femme cinéaste du monde*, Perpignan, Institut Jean-Vigo, 1993 ; d'Emmanuelle GAUME, *Alice Guy, la première femme cinéaste de l'Histoire*, Paris, Plon, 2015, mais aussi de Brigitte ROLLET, *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi !*, Paris, Belin/Humensis, 2017.

8. BONITZER Pascal, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1982, pp. 27-35.

## Et le cinéma créa l'infériorité de la femme

### *Hierarchies de genres derrière la caméra*

Le cinéma est un milieu professionnel qui hiérarchise. Pour François Jost, il y aurait trois niveaux de hiérarchisation dans le cinéma des premiers temps :

« Les “vues composées” obéissent bien à ces trois fonctions : tout en haut celui qui a l'idée, l'auteur dramatique ou le scénariste, au milieu, ceux qui font, en l'occurrence soit les interprètes, les comédiens, et ceux qui impriment ce qu'ils voient, les tourneurs de manivelle, au bas de l'échelle<sup>9</sup> ».

Au fur et à mesure des progrès techniques du cinématographe, et de l'émergence des nouveaux métiers, ces trois groupes décrits par François Jost se sont eux-mêmes subdivisés et ont créé d'autres hiérarchies. Ainsi, le groupe des « tourneurs de manivelle » s'est-il lui-même compartimenté en différentes branches. Il est très difficile pour les chercheurs de recueillir des informations sur les métiers du cinéma dans les trente premières années du cinématographe, où l'anonymat des techniciens est la règle. C'est d'autant plus difficile au regard d'une certaine invisibilité sociale des femmes qui nourrit le silence de l'Histoire concernant leur rôle, comme l'a démontré Michelle Perrot<sup>10</sup>. Les ouvrages sur les métiers du cinéma témoignent de cette division genrée et normée des tâches<sup>11</sup>, mais on peut se demander s'ils reflètent pour autant une réelle absence des femmes sur les plateaux de tournage. Quels postes occupent-elles le plus souvent derrière la caméra ? Leur nom a-t-il laissé des traces dans l'Histoire ? Diverses sources nous permettent de retracer quelque peu l'histoire de ces techniciennes et de retrouver certains noms : les documents de travail, les photographies de tournage, les revues de cinéma, les plaquettes de présentation des films et les génériques qui apportent plus ou moins d'informations sur la constitution des équipes techniques<sup>12</sup>. Par exemple, les 197 notes de service rédigées dans un style autoritaire par Abel Gance entre avril 1929 et mai 1930, lors du tournage de *La Fin du Monde*, donnent un aperçu de la répartition des tâches et témoignent des liens hiérarchiques entre les collaborateurs<sup>13</sup>. Sur ses 197 notes de service, seulement deux sont adressées à une femme : Marguerite Beaugé, sa chef monteuse. Elle semble tenir une place importante au sein de l'équipe et Abel Gance s'efforce de faire reconnaître son nom auprès de ses collaborateurs masculins, mais aussi son autorité et ses responsabilités. Ainsi, une

9. JOST François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec/Paris, Nuit blanche/Méridiens Klincksieck, 1998, pp. 148-149.

10. PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

11. LEPROHON Pierre, *Hommes et métiers de cinéma*, Paris, Éditions A. Bonne, 1968.

12. Toutes ces sources sont conservées en grande partie dans les fonds d'archives et l'Iconothèque de la Cinémathèque française mais aussi au Département des Arts du spectacle de la BNF.

13. Notes de service du film *La Fin du Monde*, avril 1929-mai 1930, Archives de la Cinémathèque française, Gance 107-B42.

note du 27 décembre 1929, adressée à M. Magnenat, précise :

« En ce qui concerne Marguerite Beaugé qui est certainement une de mes meilleures collaboratrices, je demande que son nom ne soit jamais oublié dans la liste du personnel et qu'elle soit indiquée comme première monteuse à chaque énumération du personnel »<sup>14</sup>.

Dans une autre note du 3 janvier 1930, destinée au producteur M. Ivanoff, Gance écrit :

« Le service tirage étant mal organisé, il faut absolument donner à Mme Marguerite Beaugé l'autorité et les possibilités d'initiative pour obtenir des résultats rapides »<sup>15</sup>.

54

Ces interventions révèlent l'attitude des techniciens à l'égard de cette femme, dont ni l'autorité et ni le nom ne sont reconnus. Sans l'intervention d'un homme de pouvoir, le réalisateur, la chef monteuse seule ne peut défendre sa place au sein de l'équipe. Les photographies de tournage peuvent, elles aussi, témoigner d'une minimisation du nom des femmes et de leurs prérogatives. Au verso de la photographie de *L'Île d'amour* (Jean Durand et Berthe Dagmar, 1928)<sup>16</sup>, qui représente Jean Durand, Berthe Dagmar et l'actrice Mistinguett, on peut lire : « Berthe Jean Durand », au lieu de « Berthe Dagmar ». Son nom de famille a été supprimé au profit de celui de son mari. De surcroît, à côté du titre du film, seul le nom de Jean Durand apparaît, alors qu'elle est coréalisatrice. Cette éviction témoigne d'une certaine difficulté de concéder aux femmes un statut d'auteur, et les responsabilités qui y sont rattachées. Sur une autre photographie, prise lors du tournage de *Nana* (Jean Renoir, 1926), on peut observer l'équipe rassemblée sur un escalier pour les préparatifs avant tournage<sup>17</sup>.



Tournage du film *Nana* (Jean Renoir, 1926) © Ullstein Bild / Collection Cinémathèque française.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. Photographie archivée à la Cinémathèque française, référence n° 166486-101851PCII.

17. Photographie de l'agence Ullstein Bild, archivée à la Cinémathèque française, référence n° 46422-101847PCII.

La caméra est située au centre, les hommes, en mouvement autour d'elle, forment un groupe homogène. À l'écart, une femme tient entre ses mains une ardoise sur laquelle est notée à la craie : « 779 » (sans doute le numéro de plan à tourner). L'isolement et l'immobilité de la dactylographe de cinéma<sup>18</sup> reflètent la position discrète des femmes sur un plateau de cinéma. Si ces quelques documents illustrent le peu de place laissée aux femmes, ils n'en sont pas la preuve. Celle-ci se voit plutôt dans la rareté des documents témoignant du pouvoir des femmes au sein de l'industrie cinématographique. Afin de chiffrer la participation féminine aux métiers du cinéma, de déterminer si la répartition des tâches se fait en fonction du sexe, et d'établir si le cinéma français est une industrie qui fabrique, en effet, des discriminations, un travail de recensement des femmes aux postes techniques a été réalisé sur la période 1908-1929 à partir des catalogues de Raymond Chirat<sup>19</sup>.

Prêtons attention dans un premier temps aux auteures (réalisatrices et scénaristes). En France, sur 7591 films produits entre 1908 et 1918, sept seulement ont été réalisés par des femmes. Trois noms de réalisatrices apparaissent : Germaine Dulac (4 films), Stacia Napierkowska (1 film), Musidora (2 films)<sup>20</sup>. Sur 993 films produits entre 1919 et 1929, pour lesquels le nom du réalisateur est précisé, 26 ont été réalisés par des femmes<sup>21</sup>. On dénombre 18 noms de femmes scénaristes pour 17 films (sur 7591) produits entre 1908 et 1918<sup>22</sup>, et 13 sur 923 entre 1919 et 1929<sup>23</sup>. Et enfin, on recense une productrice dans le premier catalogue (Musidora), et six dans le second (Rose Pansini, Musidora, Gina Palerme, Raquel Meller, Georgette Sorrere et Loïe Fuller). Cette liste fait ressortir non seulement la part minime des femmes parmi les auteurs cinématographiques, mais aussi l'existence de noms inconnus, qui, pour certains, n'ont jamais circulé dans les ouvrages d'histoire du cinéma. Pour exister en tant que scénaristes, réalisatrices, productrices, les femmes doivent s'imposer, se battre même parfois. Un homme réalisateur est légitime, mais une femme réalisatrice provoque l'étonnement, comme le démontre l'expérience d'Alice Guy-Blaché, à qui l'on a souvent demandé pourquoi elle avait choisi « une carrière si peu féminine<sup>24</sup> ». « Ma jeunesse, mon inexpérience, mon sexe, tout conspirait contre moi<sup>25</sup> », confie-t-elle dans son autobiographie pour décrire ses difficultés à s'imposer comme réalisatrice et directrice de production.

18. Le terme de « script » n'est pas encore employé au moment du tournage de *Nana*. L'expression « dactylographe de cinéma » apparaît dans l'article de BOISYVON, « Les physionomies du studio : la dactylo », *Pour vous*, n°75, 24 avril 1930, p. 4.

19. CHIRAT Raymond, LE ROY Éric, *Catalogue des films français de fiction (1908-1918)*, Paris, Cinémathèque française, Musée du cinéma. CHIRAT Raymond, ICART Roger, *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction (1919-1929)*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse.

20. Alice Guy-Blaché ne figure pas dans les catalogues de Raymond Chirat. En effet, ses derniers films français datent de 1907, année où la réalisatrice épouse Herbert Blaché, puis s'installe avec lui aux États-Unis. À partir de 1910, elle réalise et produit des films américains.

21. Les 26 occurrences de noms de réalisatrices dans le catalogue (1919-1929) sont : Germaine Dulac (9 films), Rose Pansini (4 films), Marie Epstein (2 films), Musidora (2 films), Jeanne – ou Juliette - Bruno-Ruby (2 films), Georgette Sorrere et Loïe Fuller (1 film), Renée Carl, Berthe Dagmar, Marie-Louise Iribé, Mme Kaesmacker, Mme Vigier, Vavina Casalonga.

22. Les 18 occurrences de noms de femmes scénaristes dans le catalogue (1908-1918) sont : Marie Thierry (5 films), Irène Hillel-Erlanger (3 films), Colette (2 films), Musidora et Germaine Beaumont (1 film), Renée d'Argès, Mme Georges Valdagne, Nora Januxi, Marguerite Duterme, Suzanne Devoyod, Mme d'Herbeville.

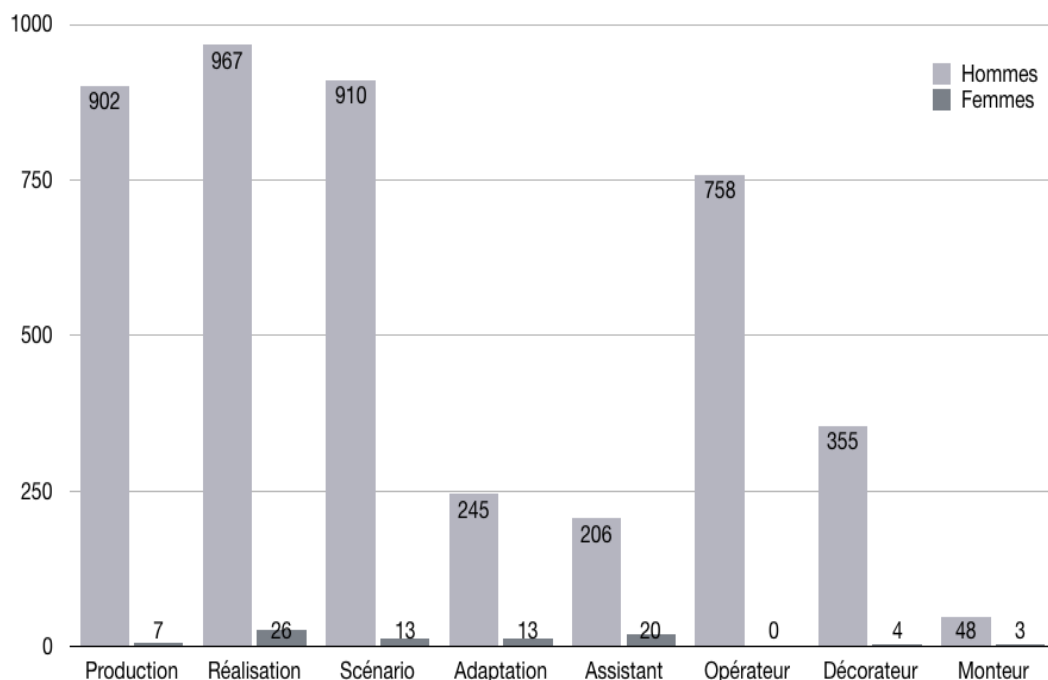
23. Parmi les 13 occurrences recensées sur la décennie 1919-1929, apparaissent les noms de : Marie Epstein (4 films), Marie Thierry, Irène Hillel-Erlanger, Virginia de Castro, Annie Pierre Hot, Diana Karenne, Germaine Moriaud, Vavina Casalonga, Yvonne Carton, Marie-Thérèse Piérat.

24. GUY-BLACHE Alice, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1976, p. 29.

25. *Ibid.*, p. 61.

Musidora subit le machisme de certains de ses collaborateurs et le manque de reconnaissance en tant qu'auteure, comme l'explique sa biographe Hélène Tierchant<sup>26</sup>. Le regard que porte la société sur les femmes cinéastes exprime lui-même une hiérarchisation. Les jugements informels, positifs et confiants à l'égard des hommes, négatifs ou méfiants à l'égard des femmes, davantage appréhendées comme des objets de désir que comme des auteures, créent des clivages genrés. À l'époque, il est d'ailleurs fréquent d'adjoindre le nom d'un homme à celui de la réalisatrice<sup>27</sup> : une manière de refuser à cette dernière l'entière « paternité » de son œuvre.

En ce qui concerne les postes qui relèvent du groupe des « tourneurs de manivelle », nous avons analysé les chiffres uniquement pour la période 1919-1929, plus significatifs du fait que l'anonymat des techniciens soit moins la règle. Les chiffres avancés concernent uniquement les films pour lesquels les noms des techniciens apparaissent, et pas la totalité des 973 films produits sur la période. On remarque qu'aucune femme n'occupe le poste de chef opérateur, le seul métier à être exclusivement masculin sur la décennie. On recense également 4 décoratrices (Mme Paul Castiaux, Mme Exter, Martine, Sonia Delaunay) ; 3 monteuses (Marguerite Beaugé, Henriette Pinson, Henriette Caire) ; 20 assistantes-réalisatrices<sup>28</sup>.



Graphique n°1 : La répartition des métiers du cinéma par sexe entre 1919 et 1929

Source : Tableau effectué à partir de l'analyse des données issues du catalogue de Raymond Chirat (1919-1929).

26. TIERCHANT Hélène, *Musidora*, Paris, Télémaque, 2014, p. 142 et p.164.

27. Georges Monca est imposé à Rose Pansini, Jacques Lasseynes à Musidora, Jean Benoît-Lévy à Marie Epstein. Pour le film *Maternité* (1929), Raymond Chirat mentionne d'ailleurs que Marie Epstein est « assistante réalisatrice », aux côtés de Jean Benoît-Lévy, alors qu'elle est en fait co-réalisatrice. Ce type d'erreur participe aussi à ôter à l'auteure la paternité de son œuvre.

28. Les 20 mentions d'assistantes-réalisatrices sont : Henriette Kemm (4 films), Janine Bouissounouse (2 films), Lily Jumel (2 films), Mme Malleville (2 films), Rose Pansini, Jacqueline Milliet, Olga Blagevitch, Françoise Rosay, Renée Sylvaire, Mme Machin, Simone Amiguet, Marie Epstein, Solange Bussi, Berthe Dagmar.

L'analyse du graphique et des chiffres basés sur les données du catalogue 1919-1929 de Raymond Chirat, permet de conclure en l'existence de disparités en défaveur des femmes.

On constate en effet que les métiers du cinéma, majoritairement masculins, placent les hommes au sommet de la pyramide. Les données chiffrées sont plus importantes pour le groupe des auteurs et dirigeants que pour celui des « tourneurs de manivelle ». Elles révèlent une plus forte masculinisation des métiers liés à l'image et aux décors. L'absence de données pour les métiers moins « gratifiants » (scripts, habilleuses), souvent d'ailleurs occupés par des femmes, reflètent le manque d'intérêt de la profession pour cette catégorie dans les années 1920, mais aussi durant la décennie suivante, analysée par Priska Morrissey<sup>29</sup>.

Mises à part les réalisatrices, productrices et scénaristes, aucune femme derrière la caméra n'a laissé son nom dans les mémoires ou les livres. Si les techniciennes sont tombées dans l'oubli, à l'inverse, des hommes qui ne sont ni réalisateurs, ni scénaristes, peuvent accéder à la notoriété et laisser leur nom dans l'Histoire. Ainsi, le décorateur Lazare Meerson occupe une place privilégiée dans les ouvrages de cinéma.

Enfin, l'analyse des génériques, qui se sont développés progressivement à partir des années 1910<sup>30</sup>, confirme la présence majoritaire des hommes aux postes à responsabilités. Dans les premiers temps du cinéma, les génériques sont succincts et contiennent uniquement le nom de la firme de production, puis les noms des auteurs et des interprètes. Ce n'est qu'à la fin des années 1920 qu'apparaissent les noms des techniciens de second plan, permettant ainsi aux patronymes féminins de défiler sur le grand écran. L'évolution des génériques est, par conséquent, calquée sur l'accès de chacun des trois groupes évoqués par François Jost à la reconnaissance. En s'inscrivant ainsi sur les écrans, *via* les génériques, ces hiérarchies de genres dans les coulisses se formalisent et deviennent visibles pour le spectateur, témoin d'autres hiérarchies qui se jouent devant la caméra.

### *Hiérarchies de genres devant la caméra*

À l'écran, l'homme est fort et protecteur, la femme est belle et vulnérable. Le cinéma exploite précisément le corps comme « dépositaire de principes de vision et de division sexués »<sup>31</sup>, pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu, dans le sens où il montre en général des femmes et des hommes conformes au modèle patriarcal. L'image cinématographique de la femme véhicule une certaine vulnérabilité et n'échappe pas à ce que Françoise Héritier appelle la « valence différentielle des sexes », qui « exprime un rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin

29. MORRISSEY Priska, « Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », *1895*, n°65, Hiver 2011, p. 169.

30. TYLSKI Alexandre, *Le Générique de cinéma*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2008, p. 27.

31. BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 16.



et féminin, traduisible en termes de poids, de temporalité (antérieur/postérieur), de valeur.<sup>32</sup>» Le cinéma apporte des exemples de ces rapports de force, qui s'inscrivent sur les corps, dans l'espace privé et dans l'espace public.

Dans *Bébé apache* (Louis Feuillade, 1910), par exemple, des distinctions genrées physiques et psychologiques sont mises en scène. Louis Feuillade filme deux enfants, un garçon et une fille, qui jouent aux grandes personnes en mimant leurs particularités de genres. Le garçon à la démarche virile apparaît en premier dans le champ après s'être assuré que la voie était libre. Les mains dans les poches, il se tient droit, le ventre et le torse en avant, la tête haute. Son regard sévère et déterminé (sourcils froncés et lèvres pincées) accompagne sa gestuelle de mâle dominant. Du doigt, il fait signe à la fillette, encore hors champ, de le suivre. Elle s'exécute et présente une certaine fragilité dans ses déplacements. Ses mains hésitantes et son regard timoré trahissent son inquiétude. Cette séquence met en scène la domination masculine, basée sur la supériorité physique et affective de l'homme sur la femme. Elle montre aussi à quel point les enfants ont assimilé les distinctions de genres au point de les reproduire instinctivement dans leurs jeux.

*Biscot se trompe d'étage* (Jacques Feyder, 1916), met en scène de la même manière les rapports hiérarchiques informels qui s'instaurent entre l'homme et la femme dans l'espace privé. Le réalisateur décrit une première nuit de noces. L'époux, dans le champ plus longtemps que son épouse, est davantage exposé au regard des spectateurs, comme le garçon dans *Bébé apache*. La jeune épouse semble aussi timorée et vulnérable que la fillette dans le film de Feuillade. Elle a visiblement peur, contrairement à l'époux, impatient de partager le lit conjugal. Comme le garçon avec la fillette, le mari donne des instructions à sa femme et l'invite à se changer dans l'autre pièce à l'abri des regards. Dans ces images, les hiérarchies sont visibles à travers la taille des protagonistes et les rapports de force entre les mariés, inscrits dans le code civil Napoléonien de 1803 : « Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari<sup>33</sup> ». Le film semble montrer que le mariage est un contrat qui formalise des hiérarchies de genres informelles au départ.

Les deux scènes évoquent aussi les rouages du cinéma, où le réalisateur, bien plus souvent un homme qu'une femme, donne les consignes à l'actrice.

Les films mettent en scène souvent de manière humoristique ces rapports de force pluriels, tant formels qu'informels, présents dans l'espace privé, au sein du foyer conjugal, mais aussi dans la sphère politique ou sur le marché du travail, qui excluent les femmes de la vie publique.

Dans *Petit ange et son pantin* (Maurice Louis Radiguet, dit Luitz-Morat, 1923), une jeune veuve, Gisèle Aubry, mère d'une fillette de 6 ans, ne peut pas être embauchée par le directeur d'une banque sans la signature de son mari sur son contrat de travail.

32. HÉRITIER Françoise, *Masculin/féminin I. La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 24.

33. Article 207, Chapitre VI, *Des droits et des devoirs respectifs des époux*, Code civil promulgué le 27 mars 1803, p. 87.

Or, pour échapper aux avances du riche banquier, la candidate au poste lui a fait croire qu'elle était mariée. Pour obtenir la signature du « faux mari », et avoir le poste espéré, elle trouve un stratagème, avec l'aide de sa fille Régine. Ce film évoque avec humour un type de hiérarchie formelle subie par les femmes jusqu'en 1965 : leur statut de mineure aux yeux du droit, qui remonte au Code civil de 1803. « La femme, même non commune ou séparée de biens, ne peut donner, aliéner, hypothéquer, acquérir à titre gratuit ou onéreux, sans le concours du mari dans l'acte, ou son consentement par écrit<sup>34</sup> », dispose l'article 211 du chapitre VI. L'épouse n'a pas le droit de travailler sans l'accord de son mari, et reste, comme le souligne Françoise Thébaud, « une mineure juridique soumise à l'autorité maritale pour tous les actes de la vie civile<sup>35</sup> ». L'obligation légale d'obtenir la signature de l'époux sur un contrat de travail, un bail, un acte de vente, crée insidieusement bien d'autres hiérarchies informelles. Ainsi les femmes, dont la signature a moins de valeur puisqu'elle nécessite un consentement masculin, prennent-elles des décisions qui ont moins de poids aux yeux de la société et se retrouvent-elles aussi victimes d'injustices sociales et économiques.

*Le Roman d'un mousse* (Léonce Perret, 1914) témoigne d'un autre type de discrimination : l'exclusion des femmes de la magistrature. La séquence du tribunal où la comtesse de Ker Armor est jugée pour l'empoisonnement de son mari est particulièrement réaliste et reflète parfaitement l'absence des femmes dans la magistrature jusqu'en 1946. Il n'y a ni juge, ni juré de sexe féminin dans ce temple de la domination masculine qu'est le tribunal. Les seules silhouettes féminines visibles sont parmi le public, ou sur le banc des accusés, où se trouve la comtesse. Elle est filmée de préférence en contreplongée, et les juges, en plongée. La caméra épouse ainsi les rapports de force.

À la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, les femmes sont victimes de hiérarchies formelles qui les placent dans un statut « d'éternelles mineures » aux yeux de la loi, puisqu'elles n'ont pas le droit de vote, ni le droit de travailler sans l'accord du mari. Et à la maison, dans l'espace privé, elles subissent, lorsque leur catégorie sociale ne leur permet pas d'avoir des domestiques, les conséquences de hiérarchies de genres informelles qui leur réservent l'exclusivité des tâches ménagères et éducatives. Le cinéma témoigne de toutes ces discriminations, mais il est aussi un vecteur de renversements de ces hiérarchies.

## Un art capable de renverser les hiérarchies genrées

### *Des rôles à contre-courant des stéréotypes*

Le cinéma des premiers temps, qui n'a pas encore les moyens techniques, ni les trouvailles esthétiques du cinéma d'avant-garde, offre déjà des images qui rompent avec les stéréotypes. À cette époque, la caméra est fixe, les plans sont majoritairement

34. Article 211, Chapitre VI, *Des droits et des devoirs respectifs des époux*, Code civil promulgué le 27 mars 1803, p. 87.

35. THÉBAUD Françoise, *Les Femmes au temps de la guerre de 14*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 417.

des plans d'ensemble, mais les vues filmées peuvent présenter des situations qui renversent les hiérarchies de genres.

Ainsi dans *Les Résultats du féminisme* (1906), Alice Guy inverse-t-elle avec humour les rôles traditionnellement tenus par l'un et l'autre sexe : les femmes discutent et boivent des verres de bière, les hommes repassent, font de la couture, s'occupent des enfants...



*Les Résultats du féminisme*, un film attribué à Alice Guy © Une production Gaumont, 1906.

Sa mise en scène invite les spectateurs à envisager autrement la répartition informelle des tâches entre les sexes. Dans certains cas, il est difficile de déterminer si les détournements ou les renversements des stéréotypes (imaginés parfois par une femme, comme c'est le cas ici) sont subversifs ou moralisateurs. En effet, ils peuvent construire des discours réfractaires aux évolutions et à la remise en cause de la société patriarcale. Ainsi, dans *Les Femmes Députées* (réalisateur inconnu, 1913), les images semblent montrer une avancée sociale avec l'éligibilité des femmes. À l'écran, les candidates à l'élection prennent la parole pour défendre leurs idées politiques, elles font des discours devant le peuple en adoptant les gestes amples des orateurs. Celle qui est finalement élue, Madame Dubois, siège à l'Assemblée. Elle monte à la tribune

s'adresser à ses consœurs députées. Ces images, qui accordent à l'écran ce que la société française a refusé aux femmes jusqu'en 1945, créent une fiction d'avancée sociale : le droit de vote et d'éligibilité. L'allusion du film au contexte politique français est évidente. D'ailleurs, dans la séquence du discours prononcé par une des candidates au sommet d'un bus, on aperçoit l'inscription « mairie » en arrière-plan.



61



Les Femmes Députées – 1913 © Collection Lobster Films.

Cette présence du bâtiment municipal derrière les candidates évoque l'enjeu de l'actualité politique des années 1910. La mairie fait en effet partie à l'époque des assemblées locales pour lesquelles il est question d'ouvrir les urnes aux femmes. En 1910, deux ans avant l'année de réalisation de *Femmes Députées*, les débats à la chambre des députés s'animent autour de la proposition de loi de Paul Dussaussoy, décédé en mars 1909, qui « tend à conférer le droit de vote aux femmes pour les élections aux conseils municipaux, aux conseils d'arrondissement et aux conseils

généraux ». Ferdinand Buisson rédige, au nom de la Commission du suffrage universel, un rapport favorable à la réforme<sup>36</sup>, tandis que le propos du réalisateur témoigne, d'une certaine façon, des opinions négatives formulées à l'époque au sujet de cette réforme. En effet, le cinéaste s'attache à démontrer par les images que l'élection d'une femme à l'Assemblée nationale ne crée que des désavantages. Les électrices qui soutiennent leur candidate se bagarrent sur la place du marché et détruisent les étals. Les candidates font des cadeaux aux électeurs pour influencer leur vote. À l'Assemblée, c'est la zizanie. Les députées se crêpent le chignon avec virulence. En l'absence des mères, les maris, affublés de chiffons blancs accrochés à leur chapeau haut de forme, s'occupent des enfants en bas âge. Leur allure caricaturale a pour effet de ridiculiser ces hommes et véhicule un message critique à l'égard de ces potentielles avancées sociales.

Ces images illustrent de nombreux propos de l'époque. Citons, par exemple, ceux d'Émile Morlot, député de la Marne, Maire de Charly-sur-Marne de 1888 à 1907 :

« En vain prétend-on que l'égalité civile accordée à la femme a pour corollaire nécessaire son émancipation politique ; c'est méconnaître absolument le rôle de la femme dans l'humanité. Destinée à la maternité, faite pour la vie de famille, la dignité de sa situation sera d'autant plus grande qu'elle n'ira point la compromettre dans les luttes du forum et dans les hasards de la vie publique. Elle oublierait fatalement ses devoirs de mère et ses devoirs d'épouse, si elle abandonnait le foyer pour courir à la tribune. (...) elle introduirait dans la famille un élément de dissolution, qui lui ferait perdre la légitime influence qu'exerce sur le père de famille la femme respectable, qui est l'honneur de la maison »<sup>37</sup>.

Ernest Laut, rédacteur en chef du *Petit journal*, écrit en 1908 :

« Quant à l'éligibilité des femmes, Dumas fils disait : "Nous verrons plus tard, si elles sont bien sages..." Eh bien, sont-elles bien sages ?... Pas toujours. Le féminisme, il faut le reconnaître, prend souvent des allures violentes qui sont de nature à lui aliéner les sympathies masculines, même les plus fermes »<sup>38</sup>.

Dans ce film, la sauvagerie des femmes politiques sous les projecteurs donne corps aux écrits d'Ernest Laut. À la fin du récit, Madame Dubois démissionne de ses fonctions politiques. De retour à la maison, elle cajole, le sourire aux lèvres, son enfant et son chien, sous le regard amusé de son époux. Dans le plan final, moralisateur, le doigt du mari pointé sur son épouse semble affirmer : « tu vois, je te l'avais bien dit. Tu n'es pas faite pour la politique ». Le film illustre littéralement les principaux arguments avancés à l'époque par les réfractaires à la réforme électorale : le détournement du foyer, l'abandon des devoirs maternels et conjugaux, la sauvagerie des femmes qui se mêlent de politique.

36. BUISSON Ferdinand, *Rapport fait au nom de la commission du suffrage universel chargé d'examiner la proposition de loi tendant à accorder le droit de vote aux femmes dans les élections aux Conseils municipaux, aux Conseils d'arrondissement et aux Conseils généraux*, Impressions, projets de lois, propositions, rapports, etc., Tome II, numéro 31, Chambre des députés, 10<sup>e</sup> législature, session de 1910, Paris, Imprimerie de la Chambre des députés, Martinet, 1914.

37. MORLOT Émile, *De la capacité électorale*, Paris, Imprimerie E. Capiomont et V. Renault, 1884, p. 8.

38. LAUT Ernest, « Les femmes et la politiques », *Le Petit journal*, n°913, Dimanche 17 mai 1908, p. 154.

Les films anglo-saxons des débuts des années 1900 témoignent eux aussi de ces critiques formulées à l'encontre des suffragettes, virulentes en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

Dans le film américain *The Pickpocket* (George D. Baker, 1913), Elsa, une suffragette, délaisse le foyer pour manifester en faveur du droit de vote des femmes. Le mari, seul à la maison, mange ce que lui a laissé son épouse avant de partir. Insatisfait de ce repas préparé sommairement, il rêve de mets délicieux. Le matin, il raccommode lui-même une de ses chemises. Le réalisateur montre que la politisation des femmes a pour conséquence des dérèglements de la vie quotidienne à la maison, dont l'homme est la première victime. Ici, les images qui renversent les stéréotypes portent un message moralisateur (*Les Femmes Députées* et *The pickpocket*), mais certaines mises en scène jouent une carte plus subversive, comme c'est le cas dans *Les Résultats du féminisme* et *Les Nouveaux messieurs*.

Dans *Les Nouveaux Messieurs* (1928), Jacques Feyder met en scène une féminisation de la Chambre des députés. Monsieur de Courcieux, député abonné de l'Opéra, s'endort au cours d'une séance de travail de nuit qui s'éternise. « Il fait un rêve délicieux », précise un intertitre.

Un plan large, en plongée, sur l'assemblée, avec ces messieurs, illustre la réalité, puis, par un fondu enchaîné, nous fait basculer dans le rêve où le même plan montre les danseuses de l'Opéra dans l'hémicycle, en lieu et place des hommes. Leurs gesticulations font écho à celles des élus lors des débats masculins énergiques. Ce film a été censuré lors de sa sortie. La principale critique émise à son sujet par les censeurs, et révélée par la presse de l'époque, était son esprit satirique à l'égard des députés. Un article paru dans *Le Populaire* du 11 décembre 1928 précise :

« La censure cinématographique vient d'interdire la projection d'un film de M. Jacques Feyder : *Les Nouveaux Messieurs*. La raison de cette mesure ? Le film représente une séance de la Chambre, séance d'une telle agitation que les parlementaires en viennent aux mains et transforment l'hémicycle en un vaste ring. Or, l'on sait qu'au plus fort du tumulte, nos députés ne vont pas, en dépit parfois des apparences, jusqu'à en "découdre". (...) Mais Anastasie, dame Censure, a estimé que M. Jacques Feyder avait quelque peu outré la vérité et donné des délibérations de l'Assemblée législative une physionomie n'ayant que de très lointains rapports avec la réalité. (...) Autre motif de la censure : il n'est pas tellement indiqué qu'un film français ridiculise à l'étranger le Parlement de notre pays »<sup>39</sup>.

À la lecture de cet article, on constate que ce qui est reproché aux *Nouveaux Messieurs*, en 1928, est toléré dans *Les Femmes Députées*, en 1913. L'agitation et la bagarre dans l'hémicycle sont dérangeantes quand les députés sont des hommes, mais elles ne le sont pas quand il s'agit de femmes. La séquence du rêve du député de Courcieux constitue une transgression de la réalité qui contrarie les censeurs de l'époque. Il suffit

39. « Autour d'un film. L'Interdiction des Nouveaux Messieurs », *Le Populaire*, n°2137, 11 décembre 1928, p. 4.

d'un fondu enchaîné pour changer le sexe des députés. La magie du cinéma permet aux femmes, alors exclues du champ politique, de pénétrer dans l'enceinte de l'Assemblée. Cette transgression de la réalité est possible grâce aux outils techniques à la disposition du cinématographe, et aux inventions esthétiques, foisonnantes à l'époque, dont témoignent *Les Nouveaux Messieurs* et tant d'autres films de la « Première Nouvelle vague ».

### *Une esthétique qui renverse la hiérarchie des proportions*

« Un cafard filmé en gros plan paraît sur l'écran cent fois plus redoutable qu'une centaine d'éléphants pris en plan d'ensemble<sup>40</sup> », écrit Eisenstein dans *Au-delà des étoiles*. Cette célèbre affirmation du réalisateur du *Cuirassé Potemkine* illustre la capacité du cinématographe à établir des hiérarchies visuelles. Le gros plan est supérieur au plan moyen, le plan d'ensemble est supérieur au plan large en termes de grossissement de l'image. Cette hiérarchisation esthétique, possible grâce aux diverses échelles de plans, permet de grossir plus ou moins les objets et les personnages représentés, et de les rendre plus ou moins imposants à l'écran. Ainsi, le très gros plan des yeux face caméra d'Alla Nazimova dans *Salomé* (Charles Bryant, 1923) symbolise en quelque sorte la toute-puissance féminine. Cette échelle de plan bouleverse les représentations traditionnelles qui placent habituellement les femmes dans une position de fragilité et d'infériorité par rapport aux hommes. Le gros plan sur le visage de Nana (Catherine Hessling) dans le film éponyme de Jean Renoir (1926), met en valeur les grimaces faciales terrifiantes de la femme fatale qui humilie ses proies masculines. Ses yeux plissés, sa bouche pincée et son regard mauvais véhiculent une certaine dureté du personnage. Le maquillage met en relief les contrastes entre la noirceur de sa chevelure, de ses sourcils froncés et la froideur glaçante de sa peau blanchâtre. Le visage de Nana est parfois aussi effrayant que celui du maharajah dans *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier, 1921) personnage campé par Philippe Hériat. Catherine Hessling (qui était petite) n'a ainsi rien à envier au talent du grand Philippe Hériat et est tout aussi capable à l'écran de faire frémir les spectateurs. Les gros plans bouleversent les rapports de forces des physionomies. Grossissant les traits féminins jusqu'à les rendre monstrueux, l'effet de loupe, de grossissement des détails, enlève au corps sa réalité physique et annihile à l'écran l'équation femme/« sexe faible », homme/ « sexe fort ». Ainsi, le cinéma permet un renversement de « la hiérarchie des proportions » pour reprendre l'expression de Pascal Bonitzer :

« Le gros plan en effet joue dans l'espace du cinéma un rôle à la fois terroriste et révolutionnaire : révolutionnaire dans la mesure où, renversant la hiérarchie des proportions, des événements, des corps, faisant devenir grand le petit et petit le grand il instaure par et avec le montage un ordre nouveau des apparences et des images, insoucieux de la réalité "telle qu'elle est". (...) Pas étonnant donc que les avant-gardes, qui prétendaient forcer les limites de la vision moyenne, de la pensée moyenne, du "peu

40. EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Au-delà des étoiles*, Paris, 10/18, 1974, p. 112.

de réalité», aient vu dans le gros plan l'instrument par excellence de la transgression des limites.<sup>41</sup> »

D'autres effets esthétiques annihilent à l'écran les rapports de force traditionnels. Dans *Poil de carotte* (Julien Duvivier, 1926), la séquence du rêve de François offre un exemple de distorsion de la figure féminine. L'image de la mère du jeune garçon maltraité se dédouble à l'infini à l'écran. Cette démultiplication de la silhouette maternelle, située juste au-dessus du lit du fils, occupe pratiquement toute la surface du cadre et bouche la ligne d'horizon.



*Poil de carotte* (Julien Duvivier, 1926) © Collection Lobster Films.

Cette obstruction esthétique fait écho à l'étouffement subi par l'enfant, victime de la tyrannie de sa mère perverse et castratrice. Ici, la représentation de la mère va à contrecourant des stéréotypes. L'image maternelle n'est nullement douce et rassurante, mais au contraire traumatisante, à l'image d'un père fouettard.

41. BONITZER Pascal, *Op. cit.*, pp. 27-35, 87-91.



Les angles de prise de vue permettent eux aussi d'établir des hiérarchisations d'optique. Un personnage filmé en contreplongée paraît plus imposant qu'un personnage filmé en plongée, qui lui, semble plus petit, rabaisé. Dans *L'Argent* (1928) par exemple, Marcel L'Herbier use du changement d'angle de prise de vue pour exprimer un retournement de situation. Dans la séquence où le financier Saccard cherche à embrasser de force Line Hamelin, le réalisateur filme le prédateur mâle en contreplongée pour signifier sa toute-puissance et la menace sexuelle qu'il représente pour la jeune femme. À l'inverse, Line Hamelin est filmée en plongée. Mais lorsque celle-ci se défend, lutte, et prend finalement le dessus sur son assaillant, Marcel L'Herbier opte pour un plan en plongée sur Saccard, et une contreplongée sur Line Hamelin. Ainsi accentue-t-il le renversement des rapports de force, dans lequel Line Hamelin affirme son caractère en repoussant Saccard jusqu'à l'humiliation. L'utilisation du cadrage démontre ici son pouvoir d'influencer l'interprétation des images, de faire sens, mais aussi de changer la vision des choses.

Dans *La Journée d'une paire de jambes*, un film de 1909 d'un réalisateur inconnu, le cadrage utilisé perturbe les habitudes de regard des spectateurs. Au lieu de cadrer le haut des corps et les visages, le réalisateur filme les jambes et les pieds des comédiens. L'action est ainsi dévoilée grâce aux jeux de jambes, aux déplacements et mouvements des pieds, aux objets qui tombent par terre. Ce type de cadrage invite le spectateur à regarder les choses sous un autre angle que celui auquel il est habitué, et en quelque sorte, à voir le monde autrement. Par son cadrage particulier, ce film nous montre l'homme et la femme « sur un pied d'égalité » : leurs habits (la robe et le pantalon) nous donnent des indications sur leur sexe, mais les deux personnages, le mari et la femme, sont filmés tous deux de la même manière, caméra au sol. Le cadrage ne nous permet pas de juger de la différence de taille entre les deux protagonistes. Ce n'est qu'à la fin, lorsque le cinéaste filme leurs visages en plan rapproché poitrine, que l'on découvre que l'épouse, au visage grimaçant et effrayant, a le dessus sur son mari alcoolisé, qu'elle réprimande pour ses bêtises de la journée. Ainsi le bouleversement du rapport de force des corps à l'écran relève-t-il souvent davantage de la mise en scène que des particularités physiques des comédiennes, lesquelles deviennent modifiables à l'envie par le truchement du maquillage, des lumières, du jeu et des cadrages.

Ainsi le cinéma, par le jeu sur les angles de prise de vue, les déformations, et les échelles de plans, se révèle-t-il capable de priver l'homme de sa supériorité corporelle sur la femme, et, en inversant « la hiérarchie des proportions », de contrarier les stéréotypes sociaux.

La vocation du cinéma est, pour reprendre la formulation de Germaine Dulac, d'« éclairer ceux qui ont besoin d'apprendre qu'une autre vérité existe<sup>42</sup> ». Le septième art invite, en effet, à penser autrement, et parvient parfois, par l'angle nouveau qu'il

42. Notes personnelles de Germaine Dulac, Fonds Germaine Dulac, Archives de la Cinémathèque, Boîte 403 B25.

offre sur le monde et la réalité, à renverser les hiérarchies de genres formelles et informelles présentes dans la société. Néanmoins, les inégalités entre les hommes et les femmes sont encore très actuelles dans le milieu du cinéma, comme en témoignent l'affaire Weinstein mais aussi le documentaire sur les femmes derrière la caméra *Et la femme créa Hollywood...* réalisé en 2016 par Julia et Clara Kuperberg. Ainsi le cinéma capable de renverser l'ordre social dans la fiction semble-t-il paradoxalement perpétuer de façon accentuée cet ordre dans la réalité de son industrie.

## Bibliographie

BONITZER Pascal, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Editions de l'Étoile, 1982.

BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

GUY-BLACHÉ Alice, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme », 1976.

68 CHIRAT Raymond, ICART Roger, *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction (1919-1929)*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse.

HÉRITIER Françoise, *Masculin/féminin I. La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

JOST François, *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*, Québec/Paris, Nuit blanche/Méridiens Klincksieck, 1998.

MAC MAHAN Alison, *Alice Guy-Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, New York, Continuum, 2002.

MORRISSEY Priska, « Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », *1895*, n°65, Hiver 2011, pp. 169-179.

PERROT Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

TIERCHANT Hélène, *Musidora*, Paris, Télémaque, 2014.

Centre d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne - Sorbonne Université)

ISSN : 2272-7396

Mars 2019