



HAL
open science

Les jeunes premiers et les jeunes premières du cinéma français sous l'Occupation (1940-1944)

Delphine Chedaleux

► **To cite this version:**

Delphine Chedaleux. Les jeunes premiers et les jeunes premières du cinéma français sous l'Occupation (1940-1944). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Bordeaux Montaigne, 2011. Français. NNT : 2011BOR30055 . tel-04238709

HAL Id: tel-04238709

<https://hal.science/tel-04238709v1>

Submitted on 12 Oct 2023

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.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT

EN ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

**Les jeunes premiers et les jeunes premières
du cinéma français sous l'Occupation (1940-1944)**

Présentée et soutenue publiquement le 14 novembre 2011

Delphine CHEDALEUX

Sous la direction de Geneviève SELLIER, Professeure, Université Michel de
Montaigne Bordeaux 3

Membres du jury :

Pierre BEYLOT, Professeur, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Raphaëlle MOINE, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Pascal ORY, Professeur, Université Panthéon Sorbonne Paris 1

Ginette VINET, Professeure, King's College, Université de Londres



Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT

EN ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

**Les jeunes premiers et les jeunes premières
du cinéma français sous l'Occupation (1940-1944)**

Présentée et soutenue publiquement le 14 novembre 2011

Delphine CHEDALEUX

Sous la direction de Geneviève SELLIER, Professeure, Université Michel de
Montaigne Bordeaux 3

SCD BORDEAUX 3

Membres du jury :

Pierre BEYLOT, Professeur, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

Raphaëlle MOINE, Professeure, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Pascal ORY, Professeur, Université Panthéon Sorbonne Paris 1

Ginette VINCENDEAU, Professeure, King's College, Université de Londres

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Cette thèse propose d'explorer le cinéma français produit pendant l'Occupation (1940-1944) à travers ses jeunes acteurs et actrices, plus couramment nommé-e-s jeunes premiers et jeunes premières. S'inspirant des théories et des méthodes issues des *gender studies*, des *cultural studies* et des *star studies*, ainsi que de l'histoire culturelle, ce travail vise à montrer comment ces figures de jeunes acteurs et actrices s'inscrivent dans le contexte socioculturel de l'Occupation, tant du point de vue des rapports de sexe que de génération.

À travers cinq études de cas (Marie Déa, Micheline Presle, Odette Joyeux, Madeleine Sologne et Jean Marais), acteurs et actrices représentatifs du renouvellement des figures de la jeunesse dans le cinéma de cette période, ce travail montre que ces jeunes premier-e-s combinent des aspects rassurants et traditionnels avec des aspects contestataires et modernes. Cette réunion de caractéristiques contradictoires leur permet de trouver un public large et diversifié, aux intérêts, aux préoccupations et aux sensibilités politiques divergents, à une époque de strict encadrement idéologique, notamment à l'égard des femmes et des jeunes, mais aussi de remise en question des rapports hiérarchiques de sexe et de génération. Ce travail s'appuie sur l'analyse des films mais aussi sur leur réception critique ainsi que sur la construction de l'image des acteurs et actrices dans la presse populaire de l'époque.

Mots clés : cinéma, cinéma français, Occupation, jeunes premiers, jeunes premières, rapports sociaux de sexe, genre, jeunesse, *gender studies*, *cultural studies*, *star studies*.

SUMMARY AND KEY WORDS

This thesis examines the cinema which was produced in France during the Occupation (1940-1944) through the young actors and actresses, commonly referred to as romantic leads, it features. Using the theories and methods initiated by gender studies, cultural studies and star studies as by cultural history, this work intends to show how those figures of young actors and actresses reflect the sociocultural context of the Occupation, from the point of view of gender and generation relations.

Using five case studies of actors and actresses who are representative of the renewal of youth figures in the films produced at the time (Marie Déa, Odette Joyeux, Micheline Presle, Madeleine Sologne and Jean Marais), this work shows that those romantic leads combine reassuring and traditional features with seditious, modern features. Thanks to this union of contradictory characteristics, they met a large and diverse audience whose interests, concerns and political sensitivities differed, at a period when the ideological control was strict, especially over young people and women, but when gender and generation hierarchic relations were challenged. This work is based on the analysis of the films, but also on their critical reception and on the way the popular press of the time constructed the image of the actors and actresses.

Keywords: cinema, French cinema, Occupation, romantic leads, gender relations, gender, youth, gender studies, cultural studies, star studies.

Titre de la thèse en anglais :

Romantic male and female leads in the French cinema during the Occupation (1940-1944)

Cette thèse a été préparée au sein du Laboratoire
MICA (Médiations, Informations, Communication, Arts) (EA 4426)
Université Michel de Montaigne, Université Bordeaux 3

Adresse :

Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (MSHA)
Domaine universitaire - 10, Esplanade des Antilles
33607 Pessac Cedex.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, toute ma reconnaissance va à Geneviève Sellier, sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Elle a su me guider avec une intelligence aiguisée dans tous les moments, bons et moins et bons, à travers toutes les épreuves, intellectuelles et humaines. Ce fut indéniablement une vraie rencontre, intellectuelle, bien sûr, humaine et politique. Sa patience, son écoute, et son acuité ont souvent eu raison de mes doutes et de mes peurs.

Je tiens aussi à remercier les membres du jury, Pierre Beylot, Raphaëlle Moine, Pascal Ory et Ginette Vincendeau, d'avoir accepté de me lire et de participer à la soutenance de cette thèse.

Sans mes parents, Hubert et Eliane Chedaleux, ce travail n'aurait pas non plus vu le jour. Je leur exprime toute ma gratitude. Ils n'ont jamais entravé mes choix et m'ont soutenu physiquement, matériellement, moralement, affectivement tout au long de ce difficile parcours. Ils m'ont laissé, sans jamais porter de jugement, faire des choix farfelus, et ce avec une remarquable intelligence. Leur indéfectible soutien moral, affectif et matériel m'a permis de surmonter bien des épreuves ; sans eux, je ne serai pas arrivée au bout. Mes sœurs aussi, Anne-Sophie et Mathilde, ont joué un rôle primordial à tous les niveaux ; elles sont des rayons de soleil qui continuent de briller bien fort lorsque les nuages s'amoncellent. Je remercie aussi mes grands-parents, Georges Souffoy et Marie-Françoise Souffoy pour leur aide, leurs repas du midi à Porcaro et tout le reste.

Il est évident que sans eux et elles non plus je n'y serais pas arrivée : Marie, Idriss, Sophie, JB, et toute leur joyeuse marmaille, Eloé, Telma, Imane et Khalim. Ils et elles ont tou-te-s été présent-e-s à des moments stratégiques, particulièrement ces deux dernières années et ces dernières semaines. Un grand merci pour tout.

Sans mes bonnes fées des derniers jours, ce manuscrit n'aurait jamais pu voir le jour : un énorme merci à Soline, Aline, Fanny, Léna, Danny, Gaby, qui ont été de véritables béquilles sur lesquelles j'ai pu m'appuyer sans compter. Je leur dois une fière chandelle.

Merci aussi à Gwenaëlle qui a joué un rôle ô combien important, à tous points de vue. Merci encore à Taline, ma « co-galérienne » dont les coups de fil sont toujours bienvenus !

Merci encore à tou-te-s les ami-e-s qui ont su être là aux bons moments : Julien et Sabrina, pour leur joie de vivre, leur inoubliable bruschetta et leur accueil toujours chaleureux ; Bénédicte, Alexandre, Delphine, Flo et « Madame »...

Merci à tou-te-s les amis de Rennes, de Bonnemain et d'ailleurs : Aline, Zic, Nadine, Oliv', Zach, Anne, Laure, Charlotte, Nolwenn, François, pour tous les moments passés ensemble...

Merci aussi à tou-te-s celles et ceux qui m'ont hébergée durant mes séjours parisiens : Kévin, Julien, Aurélie, N'Senga, Agathe... Merci pour leur accueil.

Merci à Xavier, même si nos chemins ont divergé, je n'oublie pas quel rôle politique, humain, affectif, intellectuel il a joué dans ma vie.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS.....	3
SUMMARY AND KEY WORDS.....	4
REMERCIEMENTS.....	6
TABLE DES MATIÈRES.....	7
INTRODUCTION.....	13
Chapitre I – PAYSAGES : RAPPORTS SOCIAUX DE SEXE ET DE GÉNÉRATION DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE SOUS L'OCCUPATION ET SON CINÉMA	40
1. Un paysage historique et social bouleversé : la société française sous l'Occupation	41
A. Une Révolution nationale	42
a. Travail, Famille, Patrie	42
b. Culture et ambivalence	44
B. Les femmes et les jeunes : discours et pratiques	46
a. « Nous sommes les Juifs des sexes »	46
b. Jeunesse et (dés)ordre social	52
2. Un paysage cinématographique bouleversé : les ruptures de 1940.....	58
A. Bouleversement des structures	58
B. Bouleversement des représentations	61
C. Un point d'ancrage pour la jeunesse : 1935	64
a. Naissance de jeunes stars	64
b. La jeunesse : une menace pour l'ordre social	67
3. Un paysage cinématographique renouvelé	69
A. Paysage « médiatique ».....	69
a. <i>Ciné-Mondial</i> : un magazine créé par l'occupant	69
Une revue populaire.....	70
Une étude quantitative.....	72
b. Qui est en vedettes de <i>Vedettes</i> ?	74
B. Survol d'un paysage nouveau	75
a. Des jeunes premières conventionnelles.....	76
b. Des jeunes premiers inoffensifs.....	79
c. Des jeunes premier-e-s... pas si jeunes	89
Chapitre II – MARIE DÉA, LE CŒUR ET LA RAISON.....	92
1. Entre désir et devoir	94

A.	Émergence d'une nouvelle jeune première	94
B.	L'Occupation : le temps des contradictions	98
a.	Premier bal , un tournant vers le mélodrame	98
	Des interprétations sensiblement divergentes	99
	Des sœurs opposées	102
	Des sœurs (pas si) opposées : du scénario au film... et du film à la novélisation	106
b.	Droiture et modestie, les deux mamelles d'une image médiatique	108
c.	<i>Le journal tombe à cinq heures</i> ou la revendication égalitaire	110
	Hélène Perrin, une héroïne (in)vraisemblable ?	112
	Une proie facile ?	115
	Une guerre des sexes à armes égales	118
	Rappel à la norme sexuée	121
d.	<i>Secrets</i> et désir féminins	123
	Une lecture genrée	124
	Un désir monstrueux ?	126
2.	Les Visiteurs du soir : le désir comme seul devoir	128
A.	Un film marquant	128
a.	Le retour de Carné-Prévert	129
b.	Une héroïne androgyne ?	131
	Une critique aveugle	133
B.	Une héroïne ambivalente	137
a.	Une icône intouchable	137
b.	Le contrôle du corps	139
	Politisation du privé et contrôle du corps	139
	Une mise à distance définitive : la dématérialisation	142
c.	Imaginaires politique, sexuel et générationnel	144

Chapitre III – MICHELINE PRESLE, ENTRE ÉMANCIPATION ET RÉPRESSION 149

1.	Les métamorphoses d'une jeune fille	151
A.	Des débuts conventionnels	151
a.	Premiers bourgeonnements	151
b.	Une jeune fille romantique	153
B.	Les avatars d'une fantaisiste sous le regard de Marcel L'Herbier	157
a.	Histoire de rire : une évaporée au potentiel fantaisiste	157
	Une image embryonnaire	158
b.	La Nuit fantastique , une consécration institutionnelle et critique	159
	Un succès critique et institutionnel	160
	Une héroïne qui mène l'action	163
	Une femme-objet ?	166
	La guerre des générations est déclarée	167

C.	Un seul amour ou la punition des femmes	168
	Un accueil en demi-teinte	170
	Une pureté entachée	171
	Une identification problématique.....	173
2.	Une femme forte et autonome.....	177
A.	<i>Félicie Nanteuil</i> , une histoire tragique.....	178
	Claude Dauphin... ce héros	180
	Une ascension sociale fulgurante.....	182
	La pugnacité incarnée	183
	Spontanéité et joie de vivre	185
	Une fin stratégique.....	186
B.	<i>Falbalas</i> : l'amour rend-il les jeunes filles aveugles ?.....	189
	Micheline... cette midinette.....	191
	Une jeune fille en fleur ?	193
	Sincérité et self-control.....	195
	Une scène décisive	197

Chapitre IV – ODETTE JOYEUX, ENTRE DÉSUÉTUDE ET MODERNITÉ204

1.	Espièglerie et enfantillages.....	206
A.	Entrée d'une artiste	206
B.	« Odette Joyeux a deux visages » : l'actrice vue par la presse populaire	208
C.	Une petite fille.....	211
2.	Une héroïne douce-amère.....	214
A.	Une rencontre importante.....	214
B.	Chiffon, une oie (pas si) blanche.....	217
	Une réception contrastée.....	218
	Un sous-texte sexuel	220
C.	Zélie Fontaine, une veuve joyeuse	224
	Un film charmant.....	225
	Une satire vaudevillesque.....	227
D.	Douce : une héroïne noire.....	231
	Un film remarqué	233
	Du roman au film : des changements significatifs	237
	Une héroïne en quête de bonheur individuel	240
	Un conflit de génération irrévocable	246

Chapitre V – MADELEINE SOLOGNE, ÉTERNEL FÉMININ ET MÉLANCOLIE249

1.	La construction d'une <i>persona</i> : entre l'épouse sacrificielle et la jeune femme entreprenante	251
A.	Émergence d'une nouvelle « jeune fille ».....	251

B.	Épouses sacrificielles et femmes entreprenantes : les deux faces d'une même monnaie	254
a.	Les fièvres d'une épouse sacrificielle	255
b.	Des maris absents et des épouses qui font face	257
	Progrès scientifique et retour à la terre : Croisières sidérales	257
	L'appel de la maternité	261
c.	Le Loup des Malveneur : instinct de limier ou instinct maternel ?	265
	La race : une thématique centrale	267
	Une solidarité féminine	270
	Un rôle maternel	271
	Une effigie	272
2.	Le triomphe de <i>L'Éternel retour</i>	273
A.	Un film dans l'air du temps	273
	Un projet voué au succès populaire	273
	Jeunesse oblige	274
B.	Une héroïne entre noirceur et « éternel féminin »	277
a.	L'héroïne vue par la presse : une consécration pour l'actrice	277
b.	De la lucidité à la résignation	280
	Nathalie « sait »	280
	Une nature triste	283
c.	Actrice et personnage : la persistance d'une image	285

CHAPITRE VI – JEAN MARAIS, L'ÉLOGE DE LA FAIBLESSE290

1.	Vie privée, vie publique, parfum de scandale	292
A.	Des débuts sur les planches	292
B.	L'acteur construit par la presse populaire	294
2.	Un homme faible dans un corps fort	297
A.	Caractéristiques physiques et jeu de l'acteur	297
B.	Des débuts chancelants	299
	Une masculinité défaillante	300
	Une brèche dans l'édifice patriarcal	301
	Une faiblesse valorisée	303
C.	L'Éternel retour , un film au masculin/féminin	305
	Masculin/féminin	309
3.	Des aventuriers bien peu téméraires	312
A.	Un voleur de pacotille (<i>Voyage sans espoir</i>)	312
	Un accueil critique mauvais	313
	Jeunesse et innocence : le choix de Marie-Ange	315
	Un corps standard	317
B.	Don José, un brigand d'opérette	319
	Une opposition idéologique	324

Chapitre VII – FAIRE SENS : REPRÉSENTATIONS COLLECTIVES, RUPTURES ET

CONTINUITÉS329

1. Remise en cause ou réaffirmation des hiérarchies de genre (*gender*) et de génération ?
330
 - A. Histoires et récits..... 331
 - a. Un conflit entre générations à caractère sexué..... 331
 - b. Normes de genre : l’ambivalence du texte filmique 333
 - B. Mises en scène du corps 336
 - C. Une image médiatique contrastée 339
 - D. Codage et décodage 341
2. Cinéma et star-système français : questions de nationalité et de légitimité culturelle
344
 - A. Des stars « bien de chez nous » 344
 - B. Théâtre et cinéma..... 346
 - C. Culture d’élite, culture de masse et légitimité culturelle 348
3. Les nouveaux bouleversements de la Libération 351
 - A. La Libération, de nouvelles heures sombres pour les femmes ?..... 351
 - a. De la perversité des jeunes femmes..... 353
 - b. Subsistance du mélodrame 356
 - B. Jean Marais, ou la progressive virilisation du héros 361
 - C. Autres visages, nouvelles figures 363

CONCLUSION368

SOURCES.....372

1. Archives 372
2. Magazines populaires utilisés..... 374
3. Sites Internet consultés..... 374
4. Ouvrages (romans, mémoires, autobiographies, anthologies) 375

BIBLIOGRAPHIE376

1. Histoire : généralités et histoire culturelle..... 376
2. Histoire et sociologie des femmes, du genre et de la jeunesse..... 377
3. *Cultural studies* et sociologie de la culture..... 380
4. Cinéma : approches théoriques, esthétiques, *cultural*, *gender* et *star studies*..... 381
5. Approches historiques et socioculturelles du cinéma français 383
6. Histoire du cinéma français sous l’occupation 386

ANNEXES387

1. Filmographie par acteur/actrice (depuis le début de leur carrière jusqu’en 1950)... 387

A.	Marie Déa.....	387
B.	Micheline Presle.....	390
C.	Odette Joyeux.....	394
D.	Madeleine Sologne.....	399
E.	Jean Marais.....	402
2.	Tableaux de présence des acteurs et actrices dans les magazines <i>Ciné-Mondial</i> et <i>Vedettes</i>	406
A.	Présence des acteurs et des actrices français-es dans <i>Ciné-Mondial</i>	406
B.	Présence des acteurs et actrices français-essur les couvertures de <i>Vedettes</i>	413
	INDEX DES TITRES DE FILMS.....	417

INTRODUCTION

Voie étroite, en écrivant, entre la réhabilitation d'un mode de vie considéré comme inférieur, et la dénonciation de l'aliénation qui l'accompagne. Parce que ces façons de vivre étaient à nous, un bonheur même, mais aussi les barrières humiliantes de notre condition (conscience que « ce n'est pas assez bien chez nous »), je voudrais dire à la fois le bonheur et l'aliénation. Impression, bien plutôt, de tanguer d'un bord à l'autre de cette contradiction ¹.

Dans le court mais magistral roman autobiographique consacré aux souvenirs qu'elle garde de son père, l'écrivaine Annie Ernaux livre, dans ce paragraphe mis en valeur par sa position isolée au sein du texte, une réflexion qui soulève des questions cruciales quant au rôle de la culture dans les processus de domination sociale. Agrégée de Lettres, elle vient d'une famille populaire et rurale, dont elle retrace le mode de vie « simple » correspondant à ce que Pierre Bourdieu nomme le « goût de la nécessité ² », bien éloigné de la culture légitime à laquelle ses études universitaires lui ont permis d'avoir accès. La contradiction à laquelle Annie Ernaux fait allusion est intimement liée à sa position de transfuge de classe ; comme l'a montré plus récemment le philosophe Didier Éribon dans un essai où il relate son parcours d'une cité ouvrière de l'Est de la France vers les cercles universitaires parisiens ³, l'accession à la culture d'élite, pour qui n'est pas héritier en ce domaine, s'accompagne presque inévitablement, avec toute la douleur que cela suppose, d'une forme de rejet de soi, ou plutôt d'une partie de soi : sa condition et sa « culture » d'origine. Conséquence d'un système hiérarchique opposant le « bon goût » des classes possédant la culture légitime, à la « vulgarité » de celles qui en sont dépourvues :

Le goût pour l'art s'apprend. Je l'appris. Cela fit partie de la rééducation quasi complète de moi-même qu'il me fallut accomplir pour entrer dans un autre monde, une autre classe sociale – et pour mettre à distance celui, celle d'où je venais. L'intérêt pour la chose artistique ou littéraire participe toujours, consciemment ou non, d'une définition valorisante de soi par différenciation d'avec ceux qui n'y ont pas accès, d'une « distinction » au sens d'un écart, constitutif de soi et du regard que l'on porte sur soi-même, par rapport aux autres – les classes « inférieures », « sans culture » ⁴.

Annie Ernaux, qui a sans doute effectué le même type de « rééducation », ne peut pourtant se départir du « bonheur » associé à ses souvenirs d'enfance ; ainsi la culture des « sans culture »

¹ Annie ERNAUX, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 54-55.

² Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 199.

³ Didier ÉRIBON, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

serait aussi, au-delà de ses vertus aliénantes maintes fois fustigées, source de bonheur et de plaisir, dimension à vrai dire passée sous silence tant par Bourdieu que par la plupart des philosophes marxistes qui se sont penchés sur les questions culturelles ⁵.

Envisager la culture – au sens large mais aussi dans chacune de ses « branches », dont le cinéma – au sein des processus de domination sociale, tout en prenant au sérieux les pratiques sociales qui se tissent autour des formes culturelles les moins légitimes, traditionnellement laissées pour compte des études académiques, constitue à vrai dire le projet des trois courants dont nous nous inspirerons dans cette étude : les *cultural studies*, les *gender studies* et les *star studies*. Élaborés au sein des universités britanniques et américaines, ces courants de pensée commencent à être acclimatés en France depuis une quinzaine d'années, en particulier au sein des études cinématographiques. C'est dans ce mouvement que nous souhaitons nous inscrire.

Les *cultural studies*, d'abord, sont nées en Grande Bretagne à la fin des années 1950. Richard Hoggart, l'un des « pères fondateurs » des *cultural studies*, propose, dans *The Uses of Literacy* ⁶ publié en 1957, une approche pionnière de la culture populaire, dans un champ universitaire alors dominé par l'étude de la culture classique. Lui-même transfuge de classe, le chercheur décrit les modes de vie des *working class* britanniques, à travers une observation précise et des descriptions ciselées, sans complaisance ni condescendance, de l'*habitus* ⁷ et des pratiques culturelles populaires (à travers les cultures populaires traditionnelles mais aussi la culture « moderne » de masse telle que la presse à grand tirage) qui l'amène à des conclusions relativisant l'idée, communément admise, et en premier lieu par la critique marxiste, selon laquelle la culture moderne de masse, par son pouvoir mystificateur, contribuerait à l'aliénation des classes populaires en légitimant le statu quo de leurs conditions d'existence ⁸. Si, pour Hoggart, la culture de masse est effectivement manipulatrice et

⁵ En particulier les philosophes de l'école dite « de Francfort » : Theodor W. Adorno et Max Horkheimer ont été les premiers à parler d'« industrie culturelle » dans une perspective critique dans « La production industrielle des biens culturels », Theodor ADORNO et Max HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, Gallimard, Paris, 1974 (1^{ère} édition en 1947).

⁶ Traduction française : Richard HOGGART, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

⁷ Le concept d'*habitus* a été mis au point par Pierre Bourdieu pour désigner le système de dispositions (attitudes, goûts, préférences, croyances, manières de voir et de penser, de se comporter, etc.) acquises par l'individu au cours de sa socialisation (au sein de la famille premièrement, de l'école secondairement) et intériorisées de telle façon qu'elles se donnent pour innées, « naturelles ». Pour Bourdieu, les goûts et les pratiques culturelles (au sens large) d'un individu sont déterminés par ses conditions matérielles d'existence – et donc son appartenance de classe. Les pratiques culturelles, produits de l'*habitus*, sont à la fois classées et classantes : elles sont fonction de l'identité sociale et fonctionnent elles-mêmes comme des marqueurs de l'identité sociale ; autrement dit, l'affirmation des goûts à travers les pratiques culturelles sert à affirmer ou réaffirmer sa classe, dans une logique de domination sociale qui passe non seulement par une différence de capital économique mais aussi de « capital culturel » entre classes possédantes et classes démunies. Voir P. BOURDIEU, *op. cit.*

⁸ Pour une synthèse de la théorie critique des médias de l'École de Francfort et pour une relecture du concept d'« industrie culturelle », voir notamment : Olivier VOIROL, « La Théorie critique des médias de l'École de Francfort : une relecture », in *Mouvements*, n° 61, janvier-mars 2010, p. 23-32.

appauvrissante, elle n'a qu'un effet très limité sur les individus, en raison d'un mode de « consommation nonchalante » qui les « protège » des discours véhiculés :

Tout en prenant plaisir à la lecture de ces publications, les gens du peuple n'y perdent ni leur identité ni leurs habitudes ; ils gardent derrière la tête l'idée que tout cela n'est pas « réel » et que la « vraie vie » se passe ailleurs. La littérature d'évasion « vous sort de vous-même », mais l'expression indique bien que le « vrai » moi est un « moi » intime qui reste étranger à l'engagement dans le divertissement ⁹.

Selon Hoggart, les classes populaires sont dotées de remparts bien plus solides qu'on aime à le croire, face au compresseur idéologique : la vie familiale, élément central de l'*habitus* populaire, est par exemple très peu affectée par l'arrivée de la culture de masse au sein des foyers.

Dans le but d'apporter visibilité et légitimité à ce type de recherches jusque là jugées dénuées d'intérêt pour la recherche universitaire, Hoggart crée en 1964 le *Centre for Contemporary Cultural Studies*, à Birmingham. Stuart Hall, un sociologue britannique d'origine jamaïcaine, fondateur de la *New Left review*, succède à Hoggart à la tête du CCCS en 1968, et apporte une dimension plus directement politique aux *cultural studies* :

La vocation des *cultural studies* est de permettre de comprendre ce qui se passe, et particulièrement de proposer des outils de pensée, des stratégies de survie et des moyens de résistance à tous ceux qui sont aujourd'hui – en termes économiques, politiques et culturels – exclus de ce que l'on peut appeler l'accès à la culture nationale et de la communauté nationale ¹⁰.

Véritable théoricien des *cultural studies*, Stuart Hall s'inscrit d'abord dans une tradition critique des médias héritée du marxisme – avec lequel il prend ses distances, notamment pour en dénoncer l'ethnocentrisme –, ainsi que du structuralisme de Claude Lévi-Strauss ou de la sémiologie de Roland Barthes ¹¹ et ses analyses du mythe comme support idéologique : pour Hall, la signification apportée aux choses et aux événements dans la culture et les médias relève d'une pratique sociale – la « politique de la signification » – qui donne lieu à une concurrence de légitimité entre différentes significations d'un même événement. C'est ce qu'il nomme la « lutte des classes dans le langage ¹² » ; les représentations véhiculées dans et par la culture (au sens large) sont le lieu d'un rapport de force entre des groupes sociaux aux intérêts divergents. Dans la synthèse qu'ils consacrent aux *cultural studies*, les sociologues français Armand Mattelart et Erik Neveu résument ainsi cette conception de la culture à

⁹ R. HOGGART, *op. cit.*, p. 295.

¹⁰ Stuart HALL, *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 69.

¹¹ Voir Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

¹² S. HALL. *op. cit.*, p. 106.

l'intérieur des logiques de domination et de résistance qui caractérisent plus largement l'espace social :

Penser les contenus idéologiques d'une culture n'est rien d'autre que de saisir, dans un contexte donné, en quoi les systèmes de valeur, les représentations qu'ils recèlent œuvrent à stimuler des processus de résistance ou d'acceptation du statu quo, en quoi discours et symboles donnent aux groupes populaires une conscience de leur identité et de leur force, ou participent du registre "aliénant" de l'acquiescement aux idées dominantes ¹³.

Stuart Hall emprunte au philosophe marxiste italien Antonio Gramsci le concept d'« hégémonie » pour désigner les mécanismes par lesquels les groupes dominants tentent d'imposer leurs « systèmes de valeur » à travers la culture :

L'hégémonie implique que la domination de certaines formations est assurée non par une contrainte idéologique mais par un leadership culturel. Elle embrasse tous les processus par lesquels une alliance de classe dominante ou de bloc dirigeant, qui s'est assurée la maîtrise des processus économiques de base, étend et élargit sa maîtrise sur la société de telle sorte qu'elle puisse transformer et réélaborer ses modes de vie, ses mœurs et ses concepts, ainsi que sa forme et son niveau de culture et de civilisation d'une manière qui, sans apporter de bénéfices immédiats aux intérêts particuliers d'une classe particulière, favorise le développement et l'expansion du système productif et social dominant [...]. ¹⁴.

Le concept d'hégémonie permet de dépasser les théories de la mystification collective unilatéralement imposée à une masse passive ; Hall réinscrit la culture au sein des rapports de pouvoir et de domination, sur le plan économique, matériel, et symbolique. Des groupes tentent de servir les intérêts des classes dominantes à travers une mainmise économique sur les industries culturelles (le leadership culturel), mais, comme dans tout rapport de pouvoir, les tentatives de domination rencontrent des formes plus ou moins élaborées de résistance. Hall élabore ainsi une pensée dialectique incluant dans le même mouvement le fait que, d'une part « les industries culturelles ont [...] le pouvoir [...] d'imposer et d'implanter des définitions de nous-mêmes qui correspondent plus facilement aux descriptions de la culture dominante ou hégémonique », et que d'autre part, ces définitions « ne fonctionnent pas sur nous comme si nous étions des pages blanches. Elles occupent et réélaborent les contradictions internes de la perception et du sentiment dans les classes dominées ; elles trouvent ou se frayent un espace de reconnaissance chez ceux qui leur répondent ¹⁵ ». En d'autres termes, la culture de masse est pensée comme un champ de lutte idéologique et interprétative qui nécessite de prendre en compte « ceux qui [lui] répondent », c'est-à-dire les publics appartenant aux classes dominées. Ce double positionnement permet de prendre en

¹³ Armand MATTELART et Erik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008 (1^{ère} édition en 2003), p. 37.

¹⁴ S. HALL, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵ *Ibid.*, p. 72-73.

compte « l'agency » des individus – c'est-à-dire leur capacité d'agir – sans renoncer au concept de domination à l'œuvre dans la culture.

Dans un article célèbre publié en 1974 et désormais traduit en français ¹⁶, Hall oriente de façon décisive la politique des *cultural studies* vers les études de réception. Sa thèse est que le message audiovisuel – il parle essentiellement de la télévision – est constitué de deux moments consubstantiels : le moment de la production et celui de la réception. Les instances de production s'adressent à un public auquel elles prêtent des attentes et des caractéristiques, mais il n'y a pas nécessairement concordance entre le contenu effectif du message et sa réception ; le codage prend la forme d'un discours signifiant qui reflète les idéologies dominantes, mais qui n'est rien en dehors du travail interprétatif effectué par le récepteur du message. Il énumère trois positions possibles à partir desquelles le décodage peut se construire : la position dominante/hégémonique (le spectateur adhère au sens du message), la position négociée (le spectateur accepte les définitions hégémoniques des événements tout en se réservant le droit d'effectuer un jugement à partir de situations plus locales, ou qui lui sont particulières), et enfin la position oppositionnelle (le spectateur refuse le sens du discours émis et lui en substitue un autre).

Si on retrouve dans cette définition du champ culturel comme espace de lutte sociale, la conception bourdieusienne de la culture comme moyen de domination symbolique des classes possédantes sur les classes démunies, les *cultural studies* opèrent en même temps un déplacement sensible. Là où le sociologue français conçoit la culture des classes populaires en termes de dépossession culturelle ¹⁷, les *cultural studies* nuancent le tableau en considérant la culture comme un champ complexe traversé par des rapports de force, entre domination et résistances.

Le cadre théorique proposé par Stuart Hall influence beaucoup de chercheurs et chercheuses qui vont porter une attention particulière à la réception, en élargissant le spectre des *cultural studies* : d'abord centrées – tout comme la sociologie de Bourdieu – sur la domination de classe, elles se tournent vers d'autres problématiques telles que les rapports de sexe ou de « race ». Les années 1980 voient se développer un courant ethnographique portant

¹⁶ Stuart HALL, « Codage/décodage », in *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 29-39.

¹⁷ Bourdieu distingue trois univers de goûts qui correspondent à trois niveaux de légitimité culturelle : le goût légitime (œuvres prisées par les classes aisées pour leur rareté et leur raffinement esthétique et formel, qui permettent de se « distinguer » de la vulgarité du goût populaire) ; le goût moyen (œuvres mineures d'arts majeurs ou œuvres majeures d'arts mineurs, prisées par la petite bourgeoisie et la frange haute des classes moyennes, qui tentent, par leur « bonne volonté culturelle », de « s'élever » au niveau des classes dominantes) ; le goût populaire (œuvres « légères » sans ambition artistique, prisées pour leurs références à la « réalité » quotidienne, considérées comme communes et « vulgaires » par les classes moyennes et supérieures). Voir P. BOURDIEU, *op. cit.*

essentiellement sur l'étude de la réception de programmes télévisuels, comme celle de Ien Ang sur la série *Dallas*¹⁸. Ces travaux ont fait germer quelques études similaires parmi les sociologues français. Citons celle de Dominique Pasquier qui analyse la réception de la série *Hélène et les garçons* : la sociologue montre la multiplicité et la complexité des usages sociaux qu'en font les fans, qui sont aussi bien les petites filles de classes populaires et leurs mères, que des étudiants en sciences politiques¹⁹.

Rares sont les études ethnographiques prenant pour objet les spectateurs et spectatrices de cinéma ; quelques travaux remarquables existent toutefois, à l'instar de celui de la chercheuse américaine Jacqueline Bobo, qui a analysé la réception du film *The Color purple/La Couleur pourpre* (Steven Spielberg, 1985) par les femmes noires aux États-Unis²⁰. Jacqueline Bobo part d'une contradiction apparente : alors que le film a suscité des réactions extrêmement négatives parmi la critique de gauche et les collectifs et associations de Noirs, en raison des clichés racistes qu'il véhicule, il a en revanche provoqué une adhésion massive chez les femmes noires américaines, auprès de qui il est devenu « culte ». Au lieu d'avancer une explication invoquant l'aliénation des femmes noires et leur aveuglement face au discours raciste, Bobo tente de comprendre le phénomène « de l'intérieur », en considérant cette lecture particulière non comme une anomalie, mais comme un trait constitutif du film, à l'instar du modèle théorique proposé par Hall. Elle mène une analyse exemplaire du film en prenant en compte toutes les étapes qui le constituent, en amont, dans le vif du texte et en aval. En le comparant avec la nouvelle éponyme d'Alice Walker dont il est tiré, Bobo montre d'abord que le film dépolitise totalement la question de la domination de sexe et de race : alors que la nouvelle est centrée sur des personnages de femmes noires abusées par les hommes, qui découvrent progressivement l'estime d'elles-mêmes et accèdent à l'indépendance économique, le film privilégie un personnage d'homme noir abuseur qui découvre ses erreurs et se rachète une conduite. Alors que Walker, comme d'autres écrivaines noires avant elle, cherche à se réapproprier une image des femmes noires débarrassée de tout stéréotype raciste et sexiste, Spielberg, ignorant la tradition culturelle dans laquelle elle se situe (et semblant lui-même se référer davantage à Charles Dickens, comme les nombreux renvois du film à *Oliver Twist* l'indiquent), prive les personnages féminins de leur force et de leur autonomie. L'évolution du personnage de Shug, une femme qui revendique sa liberté

¹⁸ Ien ANG, *Watching Dallas*, Londres, Routledge, 1991.

¹⁹ Dominique PASQUIER, *La Culture des sentiments*, Paris, EMSH, 1999.

²⁰ Jacqueline BOBO, *Black women as cultural readers*, New York, Columbia University Press, 1995. On trouve un résumé du livre traduit en français : « La Couleur pourpre : les femmes noires comme lectrices culturelles », in Bérénice REYNAUD et Ginette VINCEDEAU (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, n° 67, 1993, p. 79-84.

sexuelle, est révélatrice du retournement idéologique opéré dans le film : là où Walker la construit comme une femme indépendante au mode de vie totalement assumé, Spielberg la place sous influence masculine ; on comprend en effet que ses excès (sexe et alcool) cachent une blessure profonde provoquée par le rejet dont elle fait l'objet de la part de son père (fait absent de la nouvelle).

Dans ces conditions, l'accueil favorable du film auprès des femmes noires peut sembler paradoxal. Pourtant, Bobo montre d'une part qu'elles sont conscientes des réductions sexistes et racistes opérées par le film, d'autre part que la controverse qui entoure la sortie du film incite certaines femmes noires à prendre part au débat public et à mettre au jour leur histoire et leurs conditions d'existence en tant que groupe dominé. À travers une étude ethnographique au cours de laquelle Bobo se place parmi deux groupes de spectatrices « ordinaires » pendant la projection du film, elle retranscrit les débats passionnés suscités par le film, où des questions aussi importantes que les rapports de domination entre Noirs et Blancs, entre hommes et femmes, ou encore l'homosexualité féminine, sont abordées. Enfin, Bobo montre que ces spectatrices, bien que conscientes des raccourcis opérés par Spielberg, défendent le film parce qu'il est le premier dans l'histoire du cinéma hollywoodien et occidental à véritablement parler des femmes noires. En d'autres termes, les femmes noires négocient leur lecture du film à partir d'éléments provenant de leurs propres expériences culturelles.

Si nous insistons sur le travail de Bobo, c'est qu'il nous semble fournir un modèle exemplaire pour l'analyse des films dans une perspective socioculturelle : en mêlant l'analyse des sources premières, du texte filmique et de sa réception, la chercheuse offre une vue d'ensemble qui permet de comprendre un phénomène complexe, et met en évidence non seulement les opérations de codages idéologiques « subtils » (pour reprendre son expression) à l'œuvre, mais aussi les mécanismes de décodage, tout aussi subtils, de la part de spectatrices *a priori* placées dans une position de subordination.

Il faut aussi citer le travail de Jackie Stacey sur la réception des stars féminines hollywoodiennes par les spectatrices britanniques des classes moyennes des années 1940 et 1950²¹. À partir d'un questionnaire précis mobilisant les souvenirs des spectatrices, Stacey met au jour la complexité des usages sociaux et des processus d'identification à l'œuvre dans la pratique spectatorielle. Stacey part du principe que les stars hollywoodiennes constituent des types féminins conventionnels, produits de l'idéologie patriarcale et de l'économie

²¹ Jackie STACEY, *Star gazing. Hollywood cinema and female spectatorship*, Londres, Routledge, 1994.

capitaliste, qui offrent des modèles aliénants de perfection physique inatteignable pour les spectatrices (et particulièrement pour les plus modestes d'entre elles). Celles-ci ne sont pourtant pas réduites à une attitude de consommation passive ; Stacey montre que l'identification des spectatrices peut renfermer des enjeux et des plaisirs insoupçonnés, comme l'attrait homo-érotique (souvent avoué à demi-mot chez les spectatrices hétérosexuelles) ou l'aspiration à acquérir confiance et estime de soi, à travers la fascination pour des stars représentant un certain « pouvoir » féminin, telles que Bette Davis, Katherine Hepburn ou Joan Crawford. À ce propos, Stacey montre que les spectatrices omettent souvent, dans leurs souvenirs, les fins punitives souvent réservées à ces femmes fortes dans les films, et ne conservent que le plaisir ressenti face à ces modèles d'assurance. Par ailleurs, Stacey montre l'importance des spécificités nationales dans le contexte de réception ; ainsi, si les stars hollywoodiennes offrent des modèles de *glamour* qui correspondent aux fantasmes masculins hétérosexuels, elles constituent aussi des images de transgression des codes féminins en vigueur dans le contexte britannique puritain des années 1940 et 1950. Stacey interroge ainsi la dimension ambivalente des stars féminines, produits de l'imaginaire masculin et de l'économie capitaliste, mais aussi source de plaisir pour des spectatrices qui en font des usages complexes ; cette ambivalence, nous allons le voir, est au cœur des interrogations formulées par la critique féministe du cinéma, ou *gender studies*.

À l'instar des *cultural studies*, les *gender studies* évacuent toute naturalisation dans leur analyse de la construction des rapports sociaux de sexe au cinéma : le genre (au sens de *gender*), c'est-à-dire le système de bipartition hiérarchisée homme/femme, n'est ni biologique ni naturel, mais un construit social intrinsèquement lié à la domination (matérielle et symbolique) des hommes sur les femmes au sein du système patriarcal. La chercheuse britannique Laura Mulvey pose en 1975 les bases de la critique féministe du cinéma hollywoodien avec un article désormais célèbre et partiellement traduit en français²². Dans sa forme et son dispositif même, nous dit Mulvey, le cinéma hollywoodien est patriarcal. Les femmes à l'écran sont construites comme des objets de contemplation érotique tandis que les personnages masculins ont les rôles actifs, font avancer le récit. Les personnages féminins, offerts en pâture au regard des personnages masculins, sont aussi exhibés pour le spectateur masculin qui s'identifie au héros du film ; le personnage masculin sert ainsi de médiateur au regard du spectateur qui de ce fait, contrôle et possède la femme à l'écran. Elle identifie deux attitudes adoptées par les hommes-cinéastes dans la représentation des femmes à l'écran : le

²² Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in B. REYNAUD et G. VINCEDEAU (dir.), *op. cit.* p. 17-23.

fétichisme (Joseph von Sternberg) ou le voyeurisme (Alfred Hitchcock). Mulvey propose enfin, comme seule alternative à cette oppression, la construction d'un cinéma féministe qui déconstruit les codes visuels et narratifs classiques, ces derniers ne pouvant que reproduire un schéma patriarcal. Ce texte – sur lequel Mulvey reviendra plus tard – est d'une importance capitale pour la construction d'une critique féministe du cinéma, mais Mulvey, comme Molly Haskell²³ et la première génération de critiques féministes du cinéma, en ne construisant le spectateur de cinéma que comme sujet masculin, ignore les spectatrices ou, au mieux, les présuppose « masochistes » et passives.

La compréhension de la spectatrice de cinéma devient une question centrale de la critique féministe à partir des années 1980. Sans nier la dimension patriarcale du cinéma dominant, les analyses prennent alors en compte les contradictions présentes au sein du texte filmique, et, partant, sa polysémie, qui permet aux spectatrices de trouver des points d'identification. Tania Modleski montre dans un ouvrage pionnier²⁴ que la fascination d'Alfred Hitchcock pour ses personnages féminins pousse les spectateurs, féminins et masculins à s'identifier *aussi* à elles ; à travers plusieurs exemples dont elle fait l'analyse formelle, elle montre comment l'identification traditionnelle au personnage et au point de vue masculin *pose problème*. Dans *Rear window/Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, 1954) par exemple, malgré le dispositif semblant adopter le point de vue unique de Jeffries (James Stewart), celui de Lisa (Grace Kelly) est aussi pris en compte à plusieurs moments du film ; ils proposent des points de vue différents sur la situation, et c'est finalement Lisa qui aura raison. Modleski montre que cette identification au personnage féminin, qui traverse toute l'œuvre d'Hitchcock, mine les tentatives de contrôle et de pouvoir masculins. En montrant des femmes qui, à certains moments, en savent plus que les hommes, Hitchcock met le pouvoir masculin en péril – celui des personnages masculins et celui des spectateurs. Modleski pointe ainsi la dualité des textes hitchcockiens qui, s'ils ont « pour principal souci de venir à bout de [la] dualité des femmes, de réduire leur résistance à l'enfermement patriarcal²⁵ », n'en offrent pas moins des espaces de résistance, des moments où « la femme refuse de capituler devant le pouvoir et les desseins du mâle²⁶ ». Partant, Modleski construit une place pour la spectatrice, qui, en mobilisant ses propres expériences, peut s'identifier de manière positive à ces personnages féminins. L'immense intérêt de ce travail, est donc d'envisager, à partir du texte

²³ Molly HASKELL, *La Femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977.

²⁴ Tania MODLESKI, *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*, Paris L'Harmattan, 2002 (1^{ère} édition en anglais en 1988).

²⁵ *Ibid.*, p. 175.

²⁶ *Ibid.*, p. 178.

filmique, les spectatrices de manière positive, autrement que comme « complices » de leur propre aliénation.

De fait, les travaux relevant des *gender studies* maintiennent la spectatrice à l'état de concept théorique : les hypothèses de lecture sont élaborées à partir d'analyses textuelles s'inspirant surtout de la psychanalyse. Parmi la multitude de travaux relevant des *gender studies* et informés par l'ambivalence du texte filmique, certains se sont particulièrement intéressés aux genres cinématographiques spécialement destinés aux femmes, comme le mélodrame familial. On peut citer ici, parmi les textes traduits, l'ouvrage de Robert Lang consacré au mélodrame américain ; le mélodrame englobe les films « traitant principalement des relations personnelles, d'identités individuelles et de la place de l'individu dans un ordre compris en termes familiaux, sociaux ou sexuels ²⁷ ». Pour Lang, le « mélodrame familial » en particulier se nourrit des contradictions de l'idéologie patriarcale : « La Loi peut être paternelle, familiale, sociale ou divine – le mélodrame l'explore, la conteste, reformule d'une façon ou d'une autre son fonctionnement et puis, au terme du récit, finit généralement par s'y rallier, la plupart du temps à contre-cœur ²⁸. » Autrement dit, le mélodrame contribue tout autant à rendre visible l'oppression patriarcale qu'à la légitimer en invoquant – fut-ce « à contre-cœur », la nécessité du maintien de l'ordre social et sexuel. C'est aussi cette conception du mélodrame familial qui informe l'analyse consacrée par la chercheuse américaine Linda Williams à *Stella Dallas* (King Vidor, 1936) ²⁹. Typique du « mélodrame maternel », *Stella Dallas* est centré sur un personnage féminin (joué par Barbara Stanwyck) confronté au « conflit » entre « la femme et la mère ³⁰ », contradiction inhérente – et toujours actuelle – à la maternité dans un système patriarcal. Refusant de renoncer à sa liberté, elle s'expose au jugement de la communauté bourgeoise de la petite ville où elle habite ; lorsqu'elle prend conscience que sa réputation compromet le mariage de sa fille Laurel avec un jeune homme issu de la classe dominante, elle disparaît, condamnée au déchirement et à une solitude douloureuse. Williams montre, à partir d'une analyse de l'économie des points de vue, que la spectatrice n'est pas censée adhérer sans restriction à la leçon patriarcale administrée à Stella, dans la mesure où elle est amenée tout au long du film à s'identifier aux divers personnages féminins et à leurs contradictions. La fin du film, où l'on voit Stella

²⁷ Robert LANG, *Le Mélodrame américain*, Paris, L'Harmattan, 2008 (1^{ère} édition en anglais en 1989), p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ Linda WILLIAMS, « Autre chose qu'une mère. *Stella Dallas* et le mélodrame maternel », Noël BURCH (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, p. 47-74 (1^{ère} édition en anglais en 1987). Robert Lang consacre également un chapitre de son livre à ce film : voir R. LANG, *op. cit.*, p. 128-150.

³⁰ Nous empruntons ici l'expression à la philosophe Élisabeth Badinter dans un ouvrage récent. Voir Élisabeth BADINTER, *Le Conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

observer le mariage bourgeois de sa fille à travers une fenêtre dérobée, ne peut en aucun cas, selon Williams, constituer une conclusion satisfaisante pour les spectatrices :

Nous ne pouvons pas, comme Stella, croire à la réalité de cette fin heureuse [...]. Parce que la spectatrice a vu le prix payé par Stella et par Laurel pour que celle-ci puisse « entrer dans le cadre », puisse devenir une image de féminité convenablement fétichisée, elle ne peut, comme Stella, croire au bonheur ni de l'une ni de l'autre. Elle sait à quoi s'en tenir parce qu'elle a vu ce à quoi chacune a dû renoncer pour pouvoir à la fin endosser son rôle³¹.

On retrouve la tension, évoquée par Jackie Stacey, entre l'identification de la spectatrice à un personnage de femme forte, et la fin punitive du film à l'égard de ce personnage ; que doit-on retenir d'un tel film ? La mise en scène de la subversion féminine ou le retour à l'ordre patriarcal ? Sans doute les deux, le propre du texte filmique résidant précisément dans son ambivalence.

Cette conception des relations entre les spectatrices et les genres « féminins » a aussi informé de nombreux travaux féministes sur les *soap operas*, ces feuilletons comme *Dallas* ou *Les Feux de l'amour*, diffusés l'après-midi et destinés aux femmes au foyer. Si les féministes ont d'abord condamné ce genre aliénant, elles ont progressivement pris au sérieux le succès inaltérable dont il jouit auprès de spectatrices. Tania Modleski, dans un article traduit en français³², montre que les *soaps* construisent la spectatrice comme une « bonne mère » en suscitant sa compréhension et sa tolérance envers tous les personnages, au nom de l'unité familiale. Mais l'unité n'est jamais atteinte : en montrant des familles disloquées où les problèmes se succèdent les uns aux autres, les *soaps* rassurent les téléspectatrices quant à leurs propres échecs familiaux, ce qui peut expliquer en partie le plaisir cathartique qu'elles y trouvent. Modleski conclut en appelant à une réflexion sur une réappropriation féministe du *soap opera* qui, dans sa forme éclatée et sans fin, constitue une alternative au récit masculin classique privilégiant l'action du héros et l'atteinte de son objectif.

Le grand mérite de tous ces travaux est de prendre au sérieux la culture de masse et de penser le plaisir des spectatrices autrement que comme une participation – active ou passive – au processus de domination masculine. La notion d'ambivalence du texte filmique, qui prend en compte à la fois la capacité des spectatrices à interroger leurs conditions d'existence et le ralliement à la Loi patriarcale, informe la plupart des travaux relevant des *gender studies*. Toutefois, la seule analyse du texte filmique ne permet pas de saisir les subtilités et la complexité des processus de décodage engagés par les spectatrices ; sur ce point, les travaux

³¹ *Ibid.*, p. 71.

³² Tania MODLESKI, « La Quête du lendemain dans les *soap operas* d'aujourd'hui. Réflexions sur une forme narrative féminine », Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'harmattan, 2004, p. 173-183.

employant des méthodes ethnographiques cités plus haut offrent des issues nettement plus satisfaisantes.

Les *gender studies* ont fait une percée remarquable dans le paysage universitaire français depuis une vingtaine d'années, dans toutes les disciplines³³. Les études cinématographiques ne font pas exception à la règle et des chercheur-e-s se sont approprié-e-s ces approches, notamment grâce à un remarquable effort de traduction de textes anglo-américains³⁴. Noël Burch et Geneviève Sellier ont livré une analyse pionnière de la production cinématographique française classique³⁵ dans laquelle ils se démarquent des courants anglophones influencés par la psychanalyse en privilégiant une approche historique (histoire du genre – *gender* – et histoire culturelle) et sociologique. Dans ce livre comme dans leurs travaux ultérieurs, ils déplacent l'attention portée au seul sujet féminin vers le genre (*gender*) en tant que rapport social hiérarchique de sexe, comme le titre de leur ouvrage publié en 2009 l'indique³⁶. Les deux auteur-e-s y livrent leur définition du cinéma « au prisme des rapports de sexe » : les films sont considérés, d'abord « comme des *constructions* culturelles et non des reflets de la société : les films [...] participent à la construction des normes sexuées, à la “fabrique du genre” particulière à chaque société et à chaque époque » ; ensuite « comme des productions culturelles, par définition polysémiques et ambivalentes, et non comme des discours univoques qu'on pourrait analyser à partir des intentions de l'auteur-e » ; enfin, « comme des interactions entre un texte et un contexte de production et de réception : ce sont les spectateurs qui donnent *in fine* sens au film³⁷ ».

Les *gender studies* appliquées au cinéma français doivent prendre en compte ses spécificités par rapport à Hollywood. Par exemple, la production française, moins standardisée qu'aux États-Unis, ne se subdivise pas aussi systématiquement en genres « féminins » d'un côté, et « masculins » de l'autre. Les genres existent bel et bien (la période classique, du début du parlant à la fin des années 1950, est entre autres dominée par la comédie, le film policier, et le film en costumes), mais ils s'adressent à un public mixte. C'est à cette articulation entre genre, *gender* et spécificités culturelles nationales que Raphaëlle Moine consacre ses travaux. Elle montre par exemple comment le *biopic* (film biographique)

³³ Pour une synthèse, voir : Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT, Anne REVILLARD, *Introduction aux Gender Studies*, Paris, De Boeck, 2008.

³⁴ Voir, entre autres : B. REYNAUD et G. VINCENDEAU (dir.), *op. cit.* ; Geneviève SELLIER (dir.), *Cultural studies, gender studies et études filmiques*, *Iris*, n° 26, automne 1998 ; N. BURCH (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, *op. cit.*

³⁵ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand Colin, 2005 (1^{ère} édition en 1996).

³⁶ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

³⁷ *Ibid.*, p. 9-10.

français de la période classique (essentiellement masculin) diffère du *biopic* hollywoodien de la même époque, en ce qu'il sert de support à une célébration nationaliste et impersonnelle des « grands hommes », là où son homologue américain se centre sur le parcours et la difficile quête du héros qu'il humanise³⁸.

Le champ cinématographique français est aussi plus fortement divisé, depuis la Nouvelle Vague, entre cinéma d'auteur et cinéma « de genre » ou commercial. La modernité cinématographique en France est un héritage de la modernité littéraire : Gustave Flaubert inaugure, avec *Madame Bovary*³⁹, la posture de l'artiste masculin créateur d'une esthétique moderniste qui tient à distance le quotidien, privilégie la forme sur le fond, le style sur le contenu, et s'oppose à une culture de masse aliénante, personnifiée par Emma Bovary elle-même, consommatrice de romans « à l'eau de rose » qui entretiennent ses illusions romanesques et provoquent sa perte. Comme le montre Andreas Huyssen⁴⁰, l'esthétique moderniste, inaugurée par Flaubert et traversée par une misogynie puissante, va organiser le champ de la création artistique en France ; l'artiste est désormais pensé comme le créateur génial et solitaire d'une œuvre autonome qui se tient aussi loin que possible de la trivialité du quotidien – et donc du « féminin ». Cette structuration du champ culturel procède d'une double exclusion – celle des femmes et celle des « masses » – des sphères de la culture légitime revendiquée par les hommes de l'élite bourgeoise ; mais cette exclusion reste invisible, la culture masculine se pensant et se présentant comme « universelle ». Le champ cinématographique s'inscrit dans cette configuration : les « jeunes turcs », futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, qui ont contribué à légitimer le cinéma en tant qu'art autonome à travers la « politique des auteurs », sont les héritiers de la modernité littéraire et ont contribué à forger une *doxa* cinéphilique petite-bourgeoise « au masculin singulier⁴¹ ». Rendues invisibles car indignes, les pratiques cinéphiliques féminines – autant que celle de la cinéphilie populaire – sont peu à peu redécouvertes par la recherche historique ; c'est ce à quoi se livre Geneviève Sellier dans son analyse du courrier des lecteurs du magazine populaire *Cinémonde*⁴². Après les travaux de Fabrice Montebello sur la cinéphilie d'un

³⁸ Raphaëlle MOINE, « Le Biopic à la française : de l'ombre à la lumière », in *Studies in French Cinema*, vol. 10, n° 3, 2010, p. 269-287.

³⁹ Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Gallimard, 1972 (1^{ère} édition en 1857).

⁴⁰ Andreas HUYSSSEN, « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité », Geneviève SELLIER et Éliane VIENNOT (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 47-75.

⁴¹ Voir Geneviève SELLIER, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

⁴² Geneviève SELLIER, « Le Courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années 50 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », N. BURCH et G. SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, op. cit., p. 67-90.

groupe – masculin – d’ouvriers du bassin minier de Longwÿ dans l’immédiat après-guerre⁴³, Geneviève Sellier met au jour l’existence dans les années 1950 d’une cinéphilie féminine totalement ignorée par l’historiographie. Elle montre que les femmes, exclues des revues cinéphiles les plus prestigieuses, s’expriment dans les magazines populaires ; les lettres de spectatrices envoyées au courrier des lecteurs de *Cinéma* montrent l’existence d’une pratique cinéphilique « cultivée », qui n’équivaut toutefois pas à la cinéphilie masculine élitiste : tandis que cette dernière privilégie la distanciation esthétique dans un souci de distinction par rapport aux pratiques populaires, les femmes articulent amour des stars, intérêt pour les questions éthiques soulevées par les films, et plaisirs esthétiques.

Ce compte rendu non exhaustif des recherches croisant *gender* et études cinématographiques montre que si les théories et les méthodologies pratiquées outre-Atlantique sont utilisables dans le contexte français (ceci en raison du caractère universel de la domination masculine et de la dimension genrée des productions culturelles), le champ cinématographique français comporte néanmoins des spécificités qu’il convient de prendre en compte. Dans la lignée des travaux français, nous n’utilisons pas dans cette étude l’approche psychanalytique, et nous privilégions les perspectives socioculturelles et historiques pour des raisons théoriques et politiques, dans la mesure où la psychanalyse est, dans le contexte féministe français – très différent du contexte américain – largement associé à un courant « différentialiste » ou essentialiste⁴⁴.

Les stars, produits par excellence de la culture de masse, font l’objet d’un certain nombre de travaux regroupés sous l’intitulé *star studies*. Informées à la fois par les *cultural studies* et les *gender studies*, les *stars studies* étudient les stars en tant que phénomène économique, culturel et idéologique. L’ouvrage pionnier des *stars studies* est sans conteste celui de Richard Dyer⁴⁵ qui propose un cadre théorique et méthodologique pour l’étude de l’image des stars. Pour Dyer, les stars constituent des modèles sociaux, en termes de classe, de

⁴³ Fabrice MONTEBELLO, « Usages sociaux et usages populaires du cinéma : la question des amateurs », in *Iris*, n° 17, automne 1994, p. 25-39.

⁴⁴ Les féministes françaises de la « deuxième vague » (c’est-à-dire issues des luttes des années 1970) se divisent *grosso modo* en deux tendances, l’une « essentialiste », l’autre « constructiviste ». Pour les premières, la différence de sexe « existe » en tant que fait de nature, chaque sexe produisant des caractéristiques et une identité différentes (c’est « l’égalité dans la différence »). Les secondes considèrent que le sexe n’est pas une catégorie « naturelle », mais une construction sociale ayant pour principe nodal la hiérarchisation des individu-e-s (c’est ce système de bipartition qui est nommé « genre »). Dans cette conception, la bipartition homme/femme (ou genre) est intrinsèquement liée à la domination d’un sexe sur l’autre, à l’exploitation économique, sexuelle, symbolique des femmes. Aussi, la lutte contre la domination masculine doit nécessairement passer par la remise en cause de la différence sexuelle en tant que principe d’organisation sociale. Voir notamment Christine DELPHY, *L’Ennemi principal*, Tome 2, Paris, Syllepse, 2001. Voir en particulier la préface « Critique de la raison naturelle », p. 7-53.

⁴⁵ Richard DYER, *Le Star-system hollywoodien*, Paris, L’Harmattan, 2004 (1^{ère} édition en anglais en 1979).

sexe, de race, etc. Entièrement construite par les studios en réponse aux attentes des publics, l'image des stars comporte une très forte dimension idéologique ; les stars servent d'une part à créer des mythes qui ont pour fonction de naturaliser ce qui relève d'une construction culturelle (par exemple les normes sexuées), et d'autre part, à réconcilier des valeurs contradictoires :

L'image de la star exprime des contradictions idéologiques – soit à l'intérieur de l'idéologie dominante, soit entre celle-ci et d'autres idéologies minoritaires ou subversives. Ces rapports peuvent s'exprimer soit par le déplacement, soit par l'occultation de l'une des deux faces de la contradiction et la mise en avant de l'autre, soit encore par la réconciliation « magique » que la star réalise entre deux termes apparemment incompatibles⁴⁶.

Les stars favorisent ainsi le maintien du statu quo et le « renforcement des valeurs menacées⁴⁷ ». Mais les images des stars revêtent un caractère polysémique ; elles sont complexes et structurées autour d'éléments disparates qui, soit se renforcent mutuellement (par exemple, dans le cas de John Wayne, la carrure physique, le grand Ouest américain ainsi que l'indépendance affective s'associent pour construire une figure masculine blanche, légitime et cohérente), soit s'opposent ; dans ce cas, le « travail » de la star consiste à « négocier, concilier ou masquer les différences entre ces composantes, ou de les maintenir simplement en équilibre instable⁴⁸ ». Ainsi, l'image de Marilyn Monroe, à la fois « bombe sexuelle » et femme-enfant innocente, permet de concilier « magiquement » le puritanisme américain des années 1950 avec l'attrait pour les questions de sexualité qui émerge à ce moment là. L'image, ou la *persona* d'une star est définie, selon Dyer, par son type de rôles, son jeu d'acteur/actrice et l'image relayée dans les médias, trois dimensions qu'il faut articuler pour comprendre son fonctionnement : la *persona* se présente comme une synthèse entre personnage, acteur/actrice et individu.

Opérant dans le cadre théorique et méthodologique proposé par Dyer, Ginette Vincendeau réalise une remarquable analyse de l'image de Jean Gabin, couvrant l'ensemble de sa carrière⁴⁹. Remettant en cause l'antagonisme apparent entre la figure du jeune prolétaire d'avant-guerre et celle du patriarche des années 1950, 1960 et 1970, Vincendeau démontre le « pouvoir conciliateur » de la *persona* Gabin. Même lorsqu'il campe des riches bourgeois, il conserve un *habitus* populaire et une « francité » qui lui permettent d'incarner une image valorisante du Français blanc, masculin et hétérosexuel, à la fois riche et pauvre, prolétaire et

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁹ Ginette VINCENDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », Claude GAUTEUR et Ginette VINCENDEAU, *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau monde, 2006 (1^{ère} édition en 1993), p. 123-246.

bourgeois, ordinaire et extraordinaire. Gabin incarne une masculinité idéale, à la fois virile et douce : il représente un « juste milieu » qui s’oppose à des figures masculines excessives. Enfin, il parvient à fusionner le masculin et le féminin: d’une part, il est érotisé par la caméra qui en fait l’objet des regards – notamment dans des moments où sa masculinité est mise en spectacle ; d’autre part, il incorpore à sa virilité des valeurs traditionnellement « féminines » (écoute, compréhension) ce qui permet souvent d’évacuer les femmes de la diégèse.

Dans un autre ouvrage désormais traduit en français, Vincendeau propose, sur les bases théoriques établies par Dyer, un cadre d’analyse du star-system français et de ses spécificités, suivi de plusieurs études de stars françaises⁵⁰. Contrairement aux stars américaines sous l’emprise des studios hollywoodiens, les stars françaises contrôlent relativement leur image – elles passent par exemple aisément d’un genre à l’autre ou combinent des films d’auteur avec des films populaires. Les stars françaises recèlent aussi une dimension plus nationale que les stars hollywoodiennes – elles jouent fréquemment le rôle d’ambassadeurs de la francité, qu’elles sont censées incarner à l’étranger, assurant l’exportation des films français. Du reste, elles apparaissent plus « proches » de leur public (en termes géographiques mais aussi en termes économiques), tout en conservant une dose de « glamour ». Enfin, la circulation entre carrière théâtrale et cinématographique est fréquente, contrairement à Hollywood où les deux sphères sont éloignées géographiquement et culturellement.

Si les recherches relevant des *stars studies* sont encore rares en France, il faut toutefois mentionner les travaux de jeunes chercheurs qui s’approprient ces méthodes pour étudier les stars françaises. Retenons le livre d’Alain Brassart⁵¹, qui étudie la *persona* de quatre figures de jeunes premiers dans les années 1960 (Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Jean-Louis Trintignant et Alain Delon) en interrogeant leur identité sexuée et « générationnelle » ; issus de la génération des *baby boomers*, ils incarnent une jeunesse qui effraie la génération de leurs parents, mais contribuent en même temps à réaffirmer des valeurs traditionnelles telle que la virilité, élément central de leur image qui permet de désamorcer les angoisses masculines face aux importants changements qui s’annoncent dans les rapports entre hommes et femmes. Jeunes rebelles individualistes et sans cause, ils expriment les aspirations au confort et au bonheur personnel d’une nouvelle classe moyenne émergente.

⁵⁰ Ginette VINCENDEAU, *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L’Harmattan, 2008 (1^{ère} édition en anglais en 2000).

⁵¹ Alain BRASSART, *Les Jeunes premiers dans le cinéma français des années 60*, Paris, Cerf-Corlet, 2004.

Plus récent, l'ouvrage de Gwénaëlle Le Gras nous propose une étude approfondie de la carrière et de la *persona* de Catherine Deneuve⁵². Elle montre que la longévité exceptionnelle de la star, qui commence sa carrière dans les années 1960 avec des rôles de jeunes femmes conventionnelles, repose sur la construction d'une identité féminine à la fois classique et moderne, ainsi que sur sa capacité à circuler entre cinéma d'auteur et cinéma populaire. Bien qu'affirmant son indépendance et son progressisme, à la fois dans ses films et dans sa vie « à la ville » (elle signe par exemple en 1971 le « manifeste des 343 » pour la légalisation de l'avortement), elle véhicule des valeurs rassurantes dans une société globalement réfractaire à l'émancipation des femmes ; cette ambivalence lui permet de traverser les décennies, dans des contextes de revendications féministes comme de *backlash*.

Ces travaux – nous nous bornons ici aux travaux de langue française – articulent l'analyse de la *persona* des stars (c'est-à-dire le jeu de l'acteur/actrice, ses types de rôles et son image médiatique), à l'analyse filmique et à l'analyse de la réception des films dans la presse savante et populaire. Comme le note Gwénaëlle Le Gras :

[...] ces approches n'écartent nullement l'analyse filmique traditionnelle, laquelle demeure indispensable. Toute étude filmique est précédée d'un examen de la réception savante et populaire du film qui pointe les divergences et les convergences d'interprétations. [...] En relevant les éléments esthétiques, narratifs, les points de vue qui servent à construire le masculin et le féminin dans la fiction, l'analyse filmique met à jour les ambivalences du film et les enjeux qui lui sont afférents : d'une part elle révèle les aspects qui ont pu rendre compte des préoccupations d'alors (ce que la réception a retenu), d'autre part elle met en lumière les éléments occultés par la réception. À partir de ce bilan, l'analyse filmique, en inscrivant le film dans son contexte, reconstitue les contradictions et même les non-dits d'une époque, complexité qui permet souvent de mieux expliquer le succès ou l'échec d'un film⁵³.

En l'absence de méthodes ethnographiques (qui nécessitent un savoir et une pratique sociologiques), l'étude de la réception critique permet de repérer des grilles d'interprétation propres à une société et à un moment donnés, à l'intérieur desquels les publics « lisent » les films, ainsi que l'explique le sociologue Jean-Pierre Esquenazi :

On peut considérer que les catégories de la critique constituent, à un moment donné, le socle sur lequel les jugements légitimes sont fondés dans un domaine donné. [...] il s'agit [...] de découvrir quels sont les points de vue ou « interprétants » choisis par les journalistes pour comprendre et analyser la production cinématographique. On met ainsi en évidence les grands modèles d'interprétations disponibles à une époque donnée (les années 1960) et la façon dont les films s'y inscrivent⁵⁴.

⁵² Gwénaëlle LE GRAS, *Le Mythe Deneuve. Une star française entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau monde, 2010.

⁵³ Gwénaëlle LE GRAS, « Analyse filmique et gender studies : vers une autre approche des *Parapluies de Cherbourg* », Jacqueline NACACHE (dir.), *L'Analyse du film en question*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 203-221.

⁵⁴ Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003.

Autrement dit, on peut utiliser la critique comme trace de la réception d'un film (qui constitue souvent, lorsque l'on travaille sur des périodes reculées, la seule trace de réception des films), sans toutefois la confondre avec l'opinion publique.

À ces trois courants, venus jusqu'à nous par delà la Manche et l'Atlantique, nous ajouterons celui de l'histoire culturelle, élaboré en France. Histoire des représentations et du symbolique, l'histoire culturelle est intimement liée à l'histoire des « identités collectives » qui, comme le note Pascal Ory, « ne sont jamais que, sinon le résultat, du moins la résultante de processus (d'identification)⁵⁵ ». Dans cette perspective, l'histoire culturelle porte aussi bien sur des objets légitimes que des objets « vulgaires » :

La compréhension de la culture d'une époque nécessite qu'on fasse d'abord un sort à des créateurs, des médiateurs, des œuvres, des genres, des supports reçus par leurs contemporains comme primordiaux, qu'il s'agisse alors de la société des « élites » ou de celle des « classes populaires »⁵⁶.

Si tout ne se vaut pas, le ou la chercheur-e ne peut évaluer les œuvres en dehors de son contexte :

Il est vrai qu'il y a quelque chose de troublant à ne reprendre à son compte les hiérarchies internes (génies *versus* petits maîtres, chefs-d'œuvre *versus* tout-venant, etc.) ou externes (arts majeurs *versus* arts mineurs, sciences pures *versus* sciences appliquées, etc.) que pour en faire l'historique et en observer le fonctionnement [...], mais il se trouve que, sortie du discours de la critique, qui a une valeur prescriptive évidemment considérable et une valeur scientifique évidemment nulle, la plus ou moins grande pertinence d'une production n'est, en effet, mesurable qu'en termes d'impact social⁵⁷.

Le fait culturel est composé de trois étapes qu'il s'agit de prendre en compte : la production, la médiation et la réception. L'histoire culturelle s'attache aux contenants et aux contenus, aux formes et aux représentations, mais aussi aux pratiques, « aucune représentation [n'étant], par définition – puisqu'il y est question de présence – privée de concret⁵⁸ ». La réception d'une œuvre par le public reste néanmoins une « boîte noire⁵⁹ » dont on ne peut saisir que les tenants et les aboutissants : les textes critiques, par exemple, doivent être envisagés comme partie prenante du processus de médiation de l'œuvre (et non, encore une fois, comme représentatifs des goûts des publics, même s'ils contribuent sans doute en partie à les forger). Dans un souci méthodologique, Pascal Ory détermine quatre « obligations » devant guider la conduite du ou de la chercheur-e en histoire culturelle. La première est celle de neutralité : l'observateur/trice doit suspendre « son jugement sur le Beau, le Bien, le Vrai

⁵⁵ Pascal ORY, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008, p. 16.

⁵⁶ Pascal ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 49.

⁵⁷ P. ORY, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, *op. cit.*, p. 14

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹ P. ORY, *L'Histoire culturelle*, *op. cit.*, p. 89.

tels que [son] milieu [...] les pose, donc voudrait lui imposer⁶⁰ ». Ensuite, il/elle doit toujours situer l'objet étudié ; un document vient toujours de quelque part et il revient à l'observateur/trice d'en délimiter le parcours. La troisième obligation concerne la distinction entre l'autonomie du document et sa réception, et la quatrième, celle de la temporalité : une production culturelle doit toujours être située dans le temps, y compris en fonction des décalages (temporels et spatiaux) éventuels entre les moments de production, de médiation et de réception.

Ces bases théoriques et méthodologiques posées, il nous faut délimiter notre corpus et expliciter les raisons qui ont guidé nos choix. D'abord, le cinéma français classique (entre le début du parlant et la Nouvelle Vague) est très peu étudié au sein de l'université française, pour des raisons qui recoupent celles que nous avons évoquées plus haut : les « jeunes turcs » des *Cahiers du Cinéma*, en se positionnant contre le « cinéma de papa » – le cinéma de la « qualité française » des années 1950 – ont efficacement et durablement affaibli le prestige symbolique de l'ensemble du cinéma parlant d'avant la Nouvelle Vague. Cinéma d'artisans, de scénaristes et de « vedettes », plus que d'« auteurs » (ce terme, s'il existe déjà durant la période classique, ne s'impose que dans les années 1950 avec la « politique des auteurs »), il est considéré comme « indigne » pour la recherche universitaire. Pourtant – et c'est l'autre raison qui a guidé notre choix – il s'agit d'une période faste pour la pratique cinématographique ; les Français se rendent en masse dans les salles de cinéma et les records d'affluence en France, toutes périodes confondues, sont enregistrés en 1947 avec 423 700 000 tickets vendus, puis en 1957 avec 411 600 000 spectateurs qui se rendent dans les salles⁶¹. À partir de là, les entrées ne cesseront de chuter, sous les effets combinés de la bipartition « cinéma d'auteur » *versus* « cinéma de genre » et de la télévision qui remplace peu à peu dans les classes moyennes et populaires la sortie au cinéma. Le cinéma français classique est un cinéma populaire, au sens où il s'adresse à tous et toutes, sans distinction de classe, de sexe, ou d'âge. Comme le rappelle Yann Darré⁶², il n'y a alors aucune distinction entre un cinéma « d'art » et un cinéma « commercial », et si toutes les productions ne sont pas également prestigieuses (en terme de budget), tous les cinéastes visent le « grand public ».

Noël Burch et Geneviève Sellier ont exploré l'ensemble de cette production dans un ouvrage pionnier qui a contribué à lui donner une visibilité, ainsi qu'aux approches

⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁶¹ Voir Pierre BILLARD, *L'Âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995.

⁶² Yann DARRÉ, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000.

socioculturelles et plus particulièrement *gender*⁶³. Ils observent que les représentations en termes de rapports de sexe sont très sensibles aux événements historiques qui jalonnent la période, en particulier la défaite militaire de mai-juin 1940 et la Libération de 1944. À l'encontre du sens commun qui voit les relations hommes/femmes et les identités sexuées comme relevant d'une nature immuable, ils montrent leur porosité aux bouleversements de la sphère publique. Les années 1930 sont marquées dans les représentations filmiques par une réaffirmation de la domination patriarcale : les premiers rôles féminins sont peu nombreux (environ 5 % de la production), et les « femmes fortes », qu'elles soient « garces » (Viviane romance, Mireille Balin ou Ginette Leclerc) ou « femmes de tête » (Edwige Feuillère), sont punies comme il se doit. Le pouvoir patriarcal se lit singulièrement dans la figure du « couple incestueux » composé d'un homme d'âge mûr – la période regorge de stars masculines ayant dépassé la cinquantaine, telles que Raimu, Jules Berry, Sacha Guitry, Charles Vanel ou Harry Baur – et d'une jeune femme fragile, qu'il protège d'un monde extérieur menaçant, en bon père (souvent symbolique), manière de pallier son désir sous-jacent, toujours formulé de manière implicite. La défaite militaire et la débâcle de mai-juin 1940 constitue de ce point de vue une véritable rupture : les films produits entre 1940 et 1944 (220 au total) témoignent d'une déstabilisation profonde des rapports de sexe, à travers une inversion des rôles sexués. Les patriarches sont relégués au second plan et les femmes occupent désormais le devant de la scène. De nombreuses actrices utilisées avant-guerre comme faire-valoir de leur partenaire masculin, deviennent des têtes d'affiche, telles Gaby Morlay, Viviane Romance ou Madeleine Renaud. Elles jouent des rôles de femmes fortes et vertueuses qui se substituent aux hommes (absents ou impuissants) pour prendre en charge le destin de la communauté. Ces nouvelles figures féminines opèrent une régénération imaginaire d'un patriarcat blessé par les traumatismes et les humiliations de la défaite et de l'Occupation ; en cela, elles correspondent au modèle vichyste de « l'éternel féminin⁶⁴ », c'est-à-dire d'une figure féminine renonçant à sa destinée personnelle pour se consacrer aux autres. Gaby Morlay, actrice abonnée aux comédies de boulevard dans les années 1930, se spécialise sous l'Occupation dans ces rôles de « nonne laïque » dans des mélodrames pétainistes. Mais cette configuration encourage aussi l'émergence – et c'est là le versant le plus étonnant de ce cinéma – de personnages féminins qui « prennent en main leur destin » et accomplissent leurs désirs en bravant la Loi patriarcale, désormais représentée par des personnages masculins déçus, désuets ou illégitimes.

⁶³ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit.

⁶⁴ Francine MUEL-DREYFUS, *Vichy et l'éternel féminin*, Paris, Seuil, 1996.

L'Occupation nous paraît donc être une période privilégiée pour éprouver les approches socioculturelles et historiques mentionnées plus haut, en raison de l'importance des bouleversements qui la caractérisent, aussi bien sur le plan des représentations cinématographiques que sur le plan de l'histoire politique et sociale. La guerre et l'Occupation troublent les règles du jeu social, en raison de la domination étrangère et des difficultés économiques, de la dureté du quotidien qui s'impose à tou-te-s, de la peur, du climat de suspicion, mais aussi de l'absence de près de 2 000 000 d'hommes tués (100 000) ou faits prisonniers en Allemagne. L'absence des hommes et la crise du pouvoir masculin, due en partie à la défaite militaire de mai-juin 1940, s'accompagnent – outre les lois d'exclusion visant les juifs, les étrangers, les communistes et les francs-maçons – de la mise en place d'un arsenal politique et idéologique répressif, particulièrement à l'encontre des femmes et des jeunes, deux catégories singulièrement mobilisées par le régime de Vichy.

Comme les femmes, les jeunes déferlent sur les écrans : l'on voit apparaître de nouvelles figures de « jeunes premiers » et « jeunes premières » qui commencent ou confirment leur carrière sous l'Occupation en accédant à des rôles nouveaux par rapport à l'avant-guerre. C'est par exemple le cas de Micheline Presle, Marie Déa, Odette Joyeux, Madeleine Sologne, Michèle Alfa ou Louise Carletti, et de Jean Marais, Georges Rollin ou encore François Périer, inconnus ou presque avant-guerre, qui occupent le devant de la scène sous l'Occupation. C'est sur ces figures de la jeunesse que nous focaliserons notre attention, dans l'objectif de les interroger au prisme des approches socioculturelles mentionnées plus haut : nous avons sélectionné cinq acteur et actrices qui sont représentatifs du nouvel engouement cinématographique pour la jeunesse sous l'Occupation, dans la mesure où ils cumulent un nombre important de premiers rôles avec une visibilité médiatique accrue⁶⁵ : il s'agit de Micheline Presle, Marie Déa, Odette Joyeux, Madeleine Sologne et Jean Marais. Cette inégale distribution entre femmes et hommes constitue en elle-même une indication du caractère sexuée de cet engouement : d'emblée, les jeunes femmes s'imposent. Nous interrogerons ces figures de jeunes premier-e-s en les inscrivant dans une perspective à la fois genrée et générationnelle ; dans quelle mesure ces figures renouvellent-elles – ou pas – la représentation de la jeunesse ? Reconduisent-elles ou reconfigurent-elles les identités et les rapports hiérarchiques de sexe et de génération ?

Nous montrerons que ces figures s'inscrivent dans un contexte de montée en puissance de la jeunesse en tant qu'entité sociale et comme objet des discours politiques et médiatiques.

⁶⁵ Nous explicitions, dans le 1^{er} chapitre, la démarche empirique qui nous a permis d'effectuer cette sélection.

Mais le cinéma, même dans un contexte de contrôle politique et de censure, ne constitue nullement un simple reflet des idéologies politiques. Dans la perspective des approches théoriques développées *supra*, nous faisons l'hypothèse que ces figures sont travaillées par les tensions entre l'idéologie politique de Vichy, l'ordre social et patriarcal dont elle s'imprègne, et les aspirations des femmes et des jeunes auxquels elles s'adressent. Nous analyserons la manière dont leurs images respectives combinent des éléments rassurants et subversifs, tant sur le plan des rapports de sexe que de génération. Si les termes « jeune premier » et « jeune première » utilisés ici pour désigner ces jeunes acteurs et actrices renvoient aux emplois théâtraux désignant les rôles de jeunes « premiers amoureux » et « premières amoureuses », en référence à leur place dans la distribution, nous l'étendons aux figures de jeunes sur lesquelles se centrent les films, qu'ils/elles jouent ou pas des rôles d'amoureux/ses (mais c'est souvent le cas). Par ailleurs, la jeunesse est ici envisagée, comme le masculin ou le féminin, en dehors de tout essentialisme, comme une construction sociale, dans la perspective des travaux historiques les plus récents qui partent du principe que « les catégories d'âge, comme celles de classe et de genre, sont le produit de constructions sociales, de rapports de force et de domination ⁶⁶ ».

Si le cinéma de l'Occupation, et plus largement le cinéma français d'avant la Nouvelle Vague, a jusqu'ici relativement peu intéressé les chercheur-e-s, plusieurs ouvrages ont toutefois vu le jour depuis le début des années 1980, dans des perspectives différentes de celle qui est la nôtre. Il nous arrivera, au cours de cette étude, tantôt d'en nourrir notre réflexion, tantôt de les contester ; il convient donc, au préalable, d'en rendre compte.

Chronologiquement, l'ouvrage du critique de cinéma de Roger Régent publié en 1948 est le premier à rendre compte de la production française des quatre années d'occupation ⁶⁷ : il y rassemble ses souvenirs encore frais de la période pendant laquelle il écrivit ses critiques dans *Les Nouveaux Temps*. Il s'agit là d'un matériau précieux et fiable car quasiment contemporain des films ; au-delà de l'intérêt que le ou la chercheur-e peut trouver à analyser le point de vue adopté par Régent dans sa lecture des films, il permet aussi de mesurer la côte de popularité d'un film ou d'un acteur lorsque le journaliste le mentionne. Autres souvenirs plus lointains, ceux du critique de cinéma Jacques Siclier, se révèlent également une source d'information éclairante ⁶⁸. Il y défend la thèse d'un cinéma globalement dénué de

⁶⁶ Ludivine BANTIGNY, « Le Mot jeune, un mot de vieux ? La jeunesse du mythe à l'histoire », Ludivine BANTIGNY et Ivan JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 6.

⁶⁷ Roger RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, Paris, Aujourd'hui, 1975 (1^{ère} édition en 1948).

⁶⁸ Jacques SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1981.

propagande vichyste ou collabo, et livre un point de vue personnel sur un nombre important de films de la période, à partir de ses souvenirs de jeune cinéophile de milieu populaire dans une ville de province (il était alors adolescent à Dijon), qu'il complète avec une vision postérieure des films. L'intérêt de son témoignage vient de ce qu'il adopte une posture plus « ordinaire » que cultivée, et son jugement se base tout autant sur les histoires racontées que sur leur traitement esthétique. Siclier dresse en annexe une liste exhaustive des 220 films de fiction produits sous l'Occupation et pour chacun d'entre eux propose un générique technique et artistique complet, ainsi qu'un résumé détaillé ; ce travail, qui n'a aucun équivalent, constitue une source précieuse.

La thèse de l'historien du cinéma Jean-Pierre Bertin Maghit, premier universitaire à se consacrer à cette période, a donné lieu à la publication de plusieurs ouvrages. Dans le premier, publié en 1980⁶⁹, il livre une analyse sémiologique d'un échantillon représentatif de la période (160 films soit 60 % de la production totale), avec pour objectif de mettre au jour, à partir des schémas narratifs, la cohérence de ce corpus en lien avec les mentalités de l'époque. Pour Bertin-Maghit, le cinéma français sous l'Occupation n'est pas un cinéma vichyste au sens littéral, mais il est imprégné d'une « propagande sociologique » à visée globalement conservatrice. Pour lui, « l'étude des films français de 1940 à 1944 montre que le cinéma sous Vichy a joué un rôle dans le soutien au régime dans le sens où il a cautionné sa politique⁷⁰ ». Dans *Le Cinéma français sous l'Occupation*⁷¹ Bertin-Maghit livre une histoire économique, institutionnelle, sociale et politique extrêmement fouillée du cinéma français sous Vichy. Ce livre constitue, pour le/la chercheur-e qui souhaite travailler sur cette période, une somme extrêmement riche d'informations tant sur le fonctionnement institutionnel du cinéma sous Vichy (nous y revenons en détail dans le premier chapitre) que sur les cinéastes et leurs positionnements politiques, ou sur l'épuration de la profession à la Libération (les listes exhaustives des jugements rendus par le Comité de Libération du Cinéma Français [CLCF] présentées en annexe constituent notamment une source précieuse). Par ailleurs, il met au jour l'ambivalence des cinéastes sous l'Occupation, qui ont certes refusé en bloc la propagande pétainiste, de fait très peu présente dans les films, mais se sont aussi tenus aussi éloignés que possible des réalités sociales et politiques du moment :

Dans un parfait consensus, tous ont fait échouer la politique propagandiste du gouvernement en matière de cinéma, mais ils ont aussi exprimé à travers leur création, y compris ceux qui

⁶⁹ Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous Vichy. Les films français de 1940 à 1944*, Paris, Revue du Cinéma et Albatros, 1980.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁷¹ Jean Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2002 (1^{ère} édition en 1989).

vont devenir des juges à la Libération, la volonté attentiste d'un public peu enclin aux idéologies de choc ou refusant hypocritement d'admettre certaines réalités⁷².

Dans la même optique, Jean-Pierre Jeancolas considère que le cinéma de l'Occupation a échappé à la propagande, mais se révèle globalement rétrograde et médiocre, car amputé des réalisateurs les plus talentueux œuvrant dans les années 1930 (Jean Renoir, René Clair, Max Ophüls, Jacques Feyder se sont exilés) : selon lui, « le cinéma de 1943 est un cinéma de 1937 mutilé et corseté⁷³. »

François Garçon propose une étude fouillée des représentations idéologiques dans le cinéma français du Front Populaire à la fin de l'Occupation⁷⁴, dans laquelle il cherche à déterminer les éléments de rupture et de continuité entre les deux périodes ; la division du livre en trois parties – Travail, Famille et Patrie – reflète son ambition, qui est de questionner le cinéma de l'Occupation à l'aune de l'idéologie vichyste. Il montre que si l'ensemble des films de son corpus sont imprégnés d'une idéologie globalement conservatrice, les films de l'Occupation sont finalement moins « pétainistes » que bien des films antérieurs ; l'antisémitisme, par exemple, qui est monnaie courante avant-guerre, disparaît du paysage cinématographique entre 1940 et 1944. Selon Garçon, le cinéma de l'Occupation a échappé à la propagande mais réagit aux évolutions de l'opinion ; il en va ainsi de l'image de la famille qui devient une figure-phare du cinéma de l'Occupation, non parce qu'elle est imposée par la propagande, mais parce qu'elle correspond à un nouvel engouement des Français, eux-mêmes influencés par la politique de Vichy.

Prenant le contrepied des études françaises qui cherchent surtout à expliciter le contenu idéologique des films, l'américaine Evelyn Ehrlich pose un regard tout à fait inédit sur cette production à partir d'un point de vue esthétique qui n'exclut nullement les structures économiques, politiques et idéologiques mises en place par Vichy et l'occupant allemand⁷⁵. Elle observe l'émergence d'une « nouvelle école » du cinéma français, composée de cinéastes jeunes ou confirmés. Pour elle, les années 1930, comédies de boulevard et « réalisme poétique » confondus, étaient marquées par une spontanéité et une liberté perceptible à la fois dans la mise en scène et le jeu des acteurs, souvent issus du théâtre de boulevard. Jean Grémillon, Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, Christian-Jaque, Marcel L'Herbier ou Robert Bresson, qui émergent ou prennent du galon sous l'Occupation, imposent alors un nouveau

⁷² *Ibid.*, p. 152.

⁷³ Jean-Pierre JEANCOLAS, *15 ans d'années trente. Le cinéma des Français (1929-1944)*, Paris, Stock, 1983, p. 298.

⁷⁴ François GARÇON, *De Blum à Pétain*, Paris, Cerf, 1984.

⁷⁵ Evelyn EHRLICH, *Cinema of paradox*, New York, Columbia University Press, 1985.

style emprunt de classicisme et de « pictorialisme », mélange de composition plastique du cadre et de distance vis à vis des personnages. Ce style naît des contraintes économiques et politiques qui pèsent sur le cinéma français et obligent les cinéastes à pratiquer l'autocensure, en définitive plus efficace que la censure elle-même : les formes rigides, la mise en scène « en vase clos », sont autant de moyens de mettre la réalité à distance, tout comme le recours à l'adaptation littéraire (les films en costumes représentent 15 % de la production globale mais environ la moitié des films les plus prestigieux). Mais contrairement à Jean-Pierre Jeancolas qui déplore le « contemporain vague ⁷⁶ » dans lequel se complait le cinéma français d'alors, Ehrlich y voit un paradoxe intéressant : ces films certes éloignés de la réalité de l'Occupation, sont souvent des films prestigieux qui ont permis de maintenir vivants une culture et un « esprit » français, malgré les contraintes extrêmes imposées aux professionnels du cinéma. Ehrlich voit dans cet « engagement » artistique une réponse des cinéastes aux tentatives de destruction de « l'esprit français » par l'occupant.

Quelles que soient leurs orientations, ces recherches ne mentionnent ni les acteurs et actrices qui peuplent le cinéma de l'Occupation, ni, par conséquent, leurs images en termes d'identité sexuée et générationnelle. C'est à cela que nous souhaitons nous employer dans cette étude. Sans mettre de côté l'influence idéologique exercée par Vichy, nous pensons, comme Ehrlich, que le cinéma est un moyen d'expression complexe et paradoxal et ne peut se limiter ni au reflet d'une idéologie politique, ni à l'expression d'une mentalité uniforme, sans distinction de sexe, de classe, d'âge, etc. La plupart des travaux mentionnés ici ont le mérite d'envisager le cinéma comme une expression des mentalités, mais le considèrent comme le reflet d'un imaginaire collectif relativement univoque. Nous pensons au contraire que le public doit être envisagé non comme une masse uniforme mais de façon plurielle, et que les films doivent eux-mêmes être compris comme des objets polysémiques.

Dans cet objectif, nous suivrons une méthodologie empruntée aux différentes approches mentionnées ci-dessus. Nous nous appuierons, pour étudier l'image de chaque acteur et actrice, sur l'ensemble des films qu'il ou elle a tournés entre le début et la fin de l'Occupation ⁷⁷ ; les films tournés dans l'immédiatement avant et après guerre seront aussi pris en compte (de façon non exhaustive toutefois), afin de situer les films qui composent le cœur de notre corpus dans la carrière du ou de la jeune première. Tous les films ne feront toutefois pas l'objet d'une analyse fouillée : certains films ont été privilégiés, en fonction de

⁷⁶ J-P. JEANCOLAS, *op. cit.*, p. 326.

⁷⁷ Nous avons pu visionner tous leurs films produits sous l'Occupation, sauf un : *Le Pavillon brûlé* (Jacques de Baroncelli, 1941) dans lequel joue Jean Marais, dont il n'existe à notre connaissance pas de copie visible.

l'importance du rôle du ou de la jeune premier-e, de la complexité du film, ainsi que des indices de popularité contenus dans les diverses sources à notre disposition. Il faut d'emblée préciser, à ce propos, que nous ne disposons pas de données fiables nous permettant de déterminer le nombre d'entrées pour chaque film, ces chiffres n'étant disponibles qu'à partir de 1945. Aussi avons-nous eu recours à d'autres sources, primaires ou secondaires, telles que les textes critiques ou certaines archives du Crédit national (CN). De même, si l'analyse de chaque film s'accompagne d'une étude de sa réception dans la presse, certaines revues de presse sont plus importantes que d'autres, nos recherches ne nous ayant pas toujours permis, du moins pour certains films, de trouver le même volume de textes critiques⁷⁸. Comme mentionné plus haut, les critiques des films sont moins utilisées comme des indicateurs de l'opinion du public, que comme des traces nous permettant de saisir les différentes grilles d'interprétation, dans le contexte de la période. Nous utiliserons la presse « cultivée » comme la presse « populaire », la presse généraliste comme la presse spécialisée. Toute la presse officielle de l'époque étant soumise au contrôle des autorités d'Occupation (du moins en zone occupée), nous serons particulièrement vigilants quant aux orientations idéologiques des divers journaux utilisés. Mais cette situation particulière, inhérente à la période étudiée, ne constitue pas pour autant un frein méthodologique ; cette presse était lue, tout comme les films étaient vus. Pour les mêmes raisons de contrôle et de restriction de la presse écrite, les sources nous permettant de dégager l'image médiatique des acteurs et actrices sont peu nombreuses, les magazines de cinéma d'avant-guerre ayant disparu, remplacés par un titre unique créé par l'Occupant. Cette situation rend la confrontation difficile, mais là encore, la barrière méthodologique n'est qu'apparente, dans la mesure où ce périmètre restreint délimite les contours de l'espace médiatique tel qu'il se dessinait à l'époque.

Les sources étudiées ne se limitent pas aux archives de presse : dans une perspective d'histoire culturelle, nous avons consulté les œuvres originales pour les adaptations, le scénario dans ses différents états (en fonction des sources disponibles à la Bibliothèque du Film – Cinémathèque française), les archives de financement conservées dans le fonds du Crédit national, les novélisations des films (peu nombreuses sous l'Occupation), mais aussi, sources plus secondaires, les mémoires des réalisateurs, scénaristes, acteurs et actrices, lorsque celles-ci ont été publiées.

Une autre précision méthodologique s'impose : là où les *stars studies* effectuent un travail diachronique, sur l'ensemble d'une carrière, nous nous bornerons à une étude

⁷⁸ Nous tirons la plupart des articles critiques utilisés dans les revues de presse du fonds Auguste Rondel de la Bibliothèque nationale de France (département des Arts du spectacle – Site Richelieu).

synchronique, en raison des limites temporelles que nous nous sommes fixées, qui embrassent peu ou prou celles de la carrière des jeunes premier-e-s que nous étudions : à l'exception de Jean Marais et Micheline Presle, leurs carrières s'achèvent avec les années 1940. Ceci est lié, selon nous, à la spécificité de l'image de la jeunesse qu'il et elles renvoient, qui est propre à la période de l'Occupation et ne leur permet pas réellement de survivre au-delà (nous consacrons un point à la suite de leurs carrières à la fin du dernier chapitre). Il s'agira donc moins d'éprouver la capacité des stars à incarner des valeurs pérennes, que de questionner leur aptitude à matérialiser les préoccupations propres à une période particulière. Dès lors, le terme de star peut être contestable : pour cette raison, nous lui préférons souvent celui d'acteur/actrice ou vedette. Si nous nous appuyons entre autres sur la méthodologie proposée par les *star studies*, nous prenons aussi en compte ces spécificités liées à notre corpus ; nous pensons néanmoins qu'elle reste pertinente, et faisons l'hypothèse que ces acteurs et actrices font sens à cette période dans laquelle ils s'inscrivent pleinement et dont ils expriment certaines préoccupations et contradictions.

Nous adoptons un plan qui correspond au choix de notre corpus : les cinq figures d'acteur et d'actrices sur lesquelles nous centrons notre étude donnent lieu à cinq chapitres dans lesquels nous étudions successivement leur image. L'ordre dans lequel nous les abordons correspond à la chronologie de leur apparition dans le paysage cinématographique. Nous commençons avec Marie Déa, qui débute sa carrière dans l'immédiat avant-guerre et connaît son premier succès au tout début de l'Occupation. Nous continuons avec Micheline Presle, qui est remarquée dès le début de l'Occupation comme la nouvelle Danielle Darrieux. Si Odette Joyeux émerge elle aussi à la fin des années 1930, elle ne réapparaît qu'en 1942 dans *Le Mariage de Chiffon* (Claude Autant-Lara), sa première production de l'Occupation. Aussi vient-elle en troisième position, avant Madeleine Sologne, qui arrive peu ou prou en même temps dans le paysage cinématographique, et triomphe en 1943 dans *L'Éternel retour* (Jean Delannoy, 1943) aux côtés de Jean Marais, avec qui nous terminons ce tour d'horizon. Ces cinq études de cas sont entourées de deux chapitres latéraux qui ouvrent et ferment ce travail. Le premier brosse un panorama historique du paysage social et du paysage cinématographique sous l'Occupation. Le dernier chapitre, enfin, dégage les grandes tendances dessinées par les jeunes premier-e-s, puis leur apporte un nouvel éclairage, à la lumière de leurs rôles dans l'immédiat après-guerre. Les sept chapitres qui composent ce travail ne sont pas subdivisés en grandes parties, en raison du caractère central des cinq études de cas que nous proposons, qui ne sont eux-mêmes pas divisibles en thématiques plus larges, chacune de ces figures étant à la fois singulière et représentative de l'époque.

**Chapitre I – PAYSAGES : RAPPORTS
SOCIAUX DE SEXE ET DE
GÉNÉRATION DANS LA SOCIÉTÉ
FRANÇAISE SOUS L'OCCUPATION ET
SON CINÉMA**

1. Un paysage historique et social bouleversé : la société française sous l'Occupation

Le 10 mai 1940, la Wehrmacht met fin à la « drôle de guerre » en passant à l'offensive en territoire belge. Un mois plus tard, le 10 juin 1940, devant l'ampleur de la défaite, le gouvernement français part pour Bordeaux, déclarant Paris « ville ouverte ». Le lendemain, après que le front de la Seine, de l'Oise et de la Marne ait été percé par l'armée allemande, l'ordre de retraite est donné ; dès lors, « Le repli se transforme en débâcle ⁷⁹ ». Le 14 juin, les troupes allemandes pénètrent dans un Paris en partie vidé de sa population, partie sur les routes de l'exode. Le 16 juin, le maréchal Pétain est nommé président du conseil ; le 17 il annonce la demande d'armistice faite la veille et lance un appel à cesser les combats ; le 18, il déclare les agglomérations de plus de 20 000 habitants « villes ouvertes ».

La population française dans son ensemble vit ces deux mois de mai-juin 1940 comme un cataclysme. Pour Pierre Laborie, « la nation atteint, en juin 40, un niveau de décomposition indescriptible dans sa totalité ⁸⁰ » qui sera suivi d'un « lent et insensible pourrissement du moral dans une atmosphère débilante et infantilissante ⁸¹ ». Jean-Pierre Azéma note de son côté que « la société civile donne globalement l'impression de s'effondrer, les mailles du tissu social craquent de partout ⁸² », cette situation entraînant un « dérèglement du jeu social [qui] se manifeste précocement par les nombreux pillages, auxquels se livrent des Français, avant même les soldats allemands ⁸³ ». L'exode massif des Français, qui se jettent sur les routes en direction du sud, est une manifestation de cette dislocation. Dans cette débandade, l'armistice apparaît comme un soulagement : comme le note Pierre Laborie : « Penser Pétain reste la seule et unique façon de penser français ⁸⁴. » Pour l'historien, le ralliement massif à Pétain en cette période ne relève pas de la conviction politique mais de la croyance irrationnelle dans la capacité du vainqueur de Verdun à sauver les « valeurs et solidarités élémentaires ⁸⁵ ». Pendant toute la durée de la guerre, l'opinion française restera attachée à la figure du maréchal, quand bien même elle réfutera, dans le même temps, et notamment à partir de 1942,

⁷⁹ Christian BACHELIER, « L'Armée française entre la victoire et la défaite », Jean-Pierre AZÉMA et François BÉDARIDA (dir.), *La France des années noires*, Tome I, Paris, Seuil, 1993, p. 74.

⁸⁰ Pierre LABORIE, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Seuil, 2001 (1^{ère} édition en 1990), p. 215.

⁸¹ *Ibid.*, p. 222.

⁸² Jean-Pierre AZÉMA, « Le Choc armé et les débandades », J-P. AZÉMA et F. BÉDARIDA (dir.), *La France des années noires*, *op. cit.*, p. 109.

⁸³ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁴ P. LABORIE, *op. cit.*, p. 230.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 235.

la politique de plus en plus restrictive et répressive du gouvernement de Vichy. Pensé comme un sauveur qui selon ses mots, a fait « don de [sa] personne » à la France, plus que comme un idéologue, Pétain bénéficie en outre du mythe du « double jeu ⁸⁶ » dont la persistance constitue un indicateur de sa popularité. Cette thèse a depuis été largement démentie par les historiens ; il s'agissait bien pour l'ancien chef militaire de 1914-1918, d'imposer une « Révolution nationale » au pays, à la faveur de la défaite militaire.

A. Une Révolution nationale

a. Travail, Famille, Patrie

Les conditions de l'armistice coupent le territoire français en deux zones : la zone nord, occupée par les Allemands, et la zone sud, dite « libre » ou zone « nono », dans laquelle Pétain installe le gouvernement ⁸⁷. Les pleins pouvoirs sont accordés au maréchal le 10 juillet 1940 : la République, enterrée, laisse place à un nouveau régime non démocratique : l'État français. L'occupant gouverne la zone nord, mais la Révolution nationale mise en place par le régime de Vichy s'applique sur tout le territoire. Derrière le slogan « Travail, Famille, Patrie » qui remplace la devise républicaine, se trouve un programme idéologique censé redresser une France affaiblie par ses parasites (étrangers, juifs, communistes, francs-maçons) et par « l'esprit de jouissance » d'une III^e République décadente, désignée comme responsable de la défaite militaire. Les Français sont d'abord appelés par le maréchal et sa propagande à faire acte de contrition : « La période fondatrice de la Révolution nationale est ainsi placée sous le signe de l'expiation et du rachat », note Francine Muel-Dreyfus, qui ajoute que « dans cette représentation du désordre et de la remise en ordre, de la décadence sociale et de la régénération, c'est le schème du retour au "réel", aux communautés "naturelles" et aux équilibres "millénaires" qui organise la philosophie sociale du régime ⁸⁸ ». Les réponses à la décadence se trouvent, pour Vichy, dans le rejet de l'individualisme républicain, le retour à un ordre moral et religieux, le « retour à la terre », le culte du travail et de la famille, le respect des élites et l'obéissance aux « chefs » (politiques, religieux, familiaux...), ou encore le respect des hiérarchies « naturelles » (entre hommes et femmes, entre supérieurs et subordonnés, entre aryens et juifs, entre Français et étrangers...), à l'encontre de l'égalitarisme républicain honni. Afin d'expurger la France de ses « parasites », des lois

⁸⁶ Le mythe du « double jeu » désigne la croyance en une collaboration de façade avec les autorités allemandes qui aurait masqué une stratégie visant à faire gagner les alliés.

⁸⁷ Ce découpage vaut de juillet 1940 à novembre 1942, date à laquelle l'armée allemande envahit la zone sud.

⁸⁸ F. MUEL-DREYFUS, *op.cit.*, p. 11-12.

d'exclusion sont prononcées dès l'été 1940 sur l'initiative de Pétain et sans aucune pression de la part des Allemands : les juifs, les francs-maçons, les communistes et les étrangers sont exclus de la communauté nationale. Le statut des juifs en particulier est promulgué dès le 3 octobre ; tous les citoyens français considérés comme étant de « race » juive sont interdits de fonctions électives ainsi que d'un certain nombre de professions (dont les professions liées au cinéma).

Autre point nodal de la Révolution nationale, la famille constitue l'unité de base à partir de laquelle la société tout entière doit s'organiser :

Cellule « initiale » et « essentielle », institution « naturelle » par excellence et incarnation exemplaire de ces unités « organiques » qui seront les nouveaux intermédiaires entre les individus et l'État « fort » en lutte contre l'individualisme républicain et le suffrage universel, la famille occupe une position stratégique dans le dispositif politique du nouveau régime ⁸⁹.

Diverses mesures législatives viennent corroborer l'idéologie familialiste : un Commissariat général à la famille est créé, et la Loi Gounot, promulguée en 1942, accroît son pouvoir, notamment au sein des conseils municipaux ⁹⁰. La France elle-même est envisagée comme une grande famille, le maréchal Pétain se présentant comme un père qui remet ses enfants sur le droit chemin. La famille doit aussi inspirer l'économie française que l'on veut désormais artisanale et communautaire (nombre de professions sont réorganisées en corporations censées éliminer les conflits de classe) ; la Révolution nationale affirme par la même son refus d'un modèle économique industrialiste et capitaliste ⁹¹. Cette dimension antilibérale, conduite par la tendance traditionnaliste et catholique des hommes de Vichy, se heurte toutefois aux fascistes et aux technocrates collaborationnistes, défenseurs d'une économie capitaliste et d'un État centralisé. De fait, ce sont plutôt ces derniers qui tiennent les ficelles de l'économie française ; les conditions extrêmement sévères de l'armistice qui saignent économiquement la France ne permettent en rien l'application du programme revendiqué par Vichy ⁹².

L'État français forme une « dictature pluraliste ⁹³ », caractérisée par « la diversité des composantes idéologiques et politiques [...], les luttes de pouvoir qui les opposent, son évolution même qui le mène, en quatre années, de l'antilibéralisme aux "frontières du

⁸⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁹⁰ Voir *Ibid.*, p. 217-220.

⁹¹ Le 12 octobre 1940, le maréchal prononce un discours dans lequel il dit vouloir « mettre fin aux excès du capitalisme ». Robert O. PAXTON, *La France de Vichy*, Paris, Seuil, 1973, p. 259.

⁹² Voir *Ibid.*

⁹³ Hélène ECK, « Les Françaises sous Vichy. Femmes du désastre – citoyennes par le désastre ? », Georges DUBY et Michelle PERROT (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Tome 5 : *Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 (1^{ère} édition en 1992), p. 288, ainsi que la citation suivante.

totalitarisme” ». Les dissensions internes du régime (en particulier entre traditionnalistes et technocrates) n’empêchent ni le dynamisme ni la capacité d’innovation qui, comme le rappelle l’historien Robert O. Paxton, font naître un « réel enthousiasme » sur les décombres d’une III^e République discréditée :

Les déceptions rentrées des années 30 éclatèrent à la faveur d’un de ces rares moments où l’on peut modifier le cours des choses. Même ceux qui tenaient au *statu quo* pensaient qu’on ne pouvait le sauver qu’en le rénovant profondément. [...] Il est difficile aujourd’hui de rappeler avec quelle fièvre on échafauda des projets. D’aucuns le firent avec la joie qu’apporte la vengeance : la République honnie, la « gueuse », était morte⁹⁴.

Cette ferveur se traduit notamment dans le domaine culturel, où Vichy va se montrer particulièrement actif. C’est le cas pour le cinéma qui hérite encore aujourd’hui du système d’organisation institutionnel instauré à ce moment là. Plus largement, Vichy parvient à mettre sur pied des politiques d’organisation et de décentralisation culturelle initiées par le Front Populaire, en particulier, comme nous le verrons plus loin, en direction des jeunes.

b. Culture et ambivalence

Si la population française se rallie instantanément au maréchal et à sa Révolution nationale, l’opinion connaît d’importantes fluctuations au cours des quatre années d’Occupation, qui voient croître de façon exponentielle l’hostilité à la collaboration, le rejet de l’occupant et de la politique menée par Vichy, sans pour autant que ces sentiments ternissent l’image de Pétain, auquel beaucoup de Français continuent d’être attachés⁹⁵. Le retour de Pierre Laval à la tête du gouvernement en 1942 (il en avait été limogé par Pétain au mois de décembre 1940), ses prises de position en faveur d’une victoire allemande, provoquent une rupture ; selon Philippe Burrin : « À l’automne de 1942, les services de Vichy enregistrent la faillite de la politique officielle⁹⁶. » Le basculement vers l’action individuelle ou collective est toutefois très rare, et les Français observent, dans l’ensemble, une position « attentiste », mélange d’un repli sur soi et sur les valeurs-refuges incarnées par le maréchal, de peur et de scepticisme, ainsi que d’un recentrement des préoccupations sur les difficultés matérielles auxquelles il faut faire face. Comme le note Laborie, « l’ambivalence y trouve son pain quotidien⁹⁷ ».

L’ambivalence semble être en effet le terme le plus adéquat pour caractériser l’attitude des Français sous l’Occupation, comme l’indique d’ailleurs fort bien le titre du livre de

⁹⁴ R. O. PAXTON, *op.cit.*, p. 138.

⁹⁵ Voir P. LABORIE, *op. cit.*

⁹⁶ Philippe BURRIN, *La France à l’heure allemande*, Paris, Seuil, 1995, p. 190.

⁹⁷ P. LABORIE, *op. cit.*, p. 297.

Micheline Bood, *Les Années doubles*⁹⁸, tiré du journal qu'elle tient à cette époque où elle est lycéenne, anglophile convaincue et farouchement antiallemande ; elle retranscrit avec beaucoup d'acuité ses sentiments contradictoires, entre l'admiration qu'elle porte à son frère enrôlé dans la Royal Air Force, et les premiers émois au contact d'un jeune officier allemand. Plus généralement, l'ambivalence se mesure, entre autres, à l'aune des pratiques culturelles des Français sous l'Occupation. Alors que la société française vit des heures extrêmement difficiles (manque cruel de nourriture, de chauffage, de vêtements, contact forcé et humiliant avec l'occupant), les activités culturelles autorisées (c'est-à-dire le cinéma, le théâtre, le sport, la radio et la lecture ; les bals et les dancings sont interdits) connaissent un essor considérable. Le quotidien sordide coexiste avec la soif de culture et d'évasion, comme le révèle ce passage du journal tenu par Simone de Beauvoir en juillet 1940, alors qu'elle rentre tout juste à Paris après l'exode : le 6 juillet, elle note : « L'idée de mourir ne me semble plus du tout scandaleuse depuis cette année ; je sais trop bien que, de toute façon, on n'est jamais qu'un mort en sursis. » Le lendemain 7 juillet, les pages de son journal contiennent cet aveu : « Ce dont j'ai bien envie, c'est de cinéma, mais on ne joue que des films impossibles⁹⁹. » En mai 1940, au milieu de la débâcle, 300 000 personnes se rendent au cinéma.

Les salles de cinéma connaissent une fréquentation exceptionnelle et exponentielle : 225 millions de spectateurs en 1941, 281 millions en 1942, 304 millions en 1943 et 245 millions en 1944¹⁰⁰. On retrouve le même engouement pour la lecture ou le théâtre : pour l'historien Serge Added, la ferveur théâtrale des années noires s'explique par le fait que le théâtre offre une parole plus libre et plus « humaine » qu'ailleurs¹⁰¹. Geneviève Sellier fait une constatation similaire concernant le cinéma :

C'est [...] un lieu privilégié d'expression culturelle, de résistance morale et intellectuelle, compte tenu que toute expression directe d'une opinion libre est devenue impossible. Les Français vont au cinéma non seulement pour oublier la dureté des temps, mais aussi pour retrouver un peu de dignité dans l'image qu'ils se font d'eux-mêmes, dans une vie quotidienne faite d'humiliations et de privations¹⁰².

Cette thèse est d'autant plus plausible que les pics de fréquentation des salles de cinéma (1942 et 1943) correspondent aux années où les films français sont majoritaires sur les écrans

⁹⁸ Micheline BOOD, *Les Années doubles*, Paris, Robert Laffont, 1974.

⁹⁹ Simone DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 524.

¹⁰⁰ On observe une hausse de fréquentation sous l'Occupation par rapport aux années trente ; on compte par exemple 231 millions de spectateurs en 1935 et 220 millions en 1938. Voir Colin CRISP, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press et Londres, I.B. Tauris and Co., 1993, p. 14.

¹⁰¹ Voir Serge ADDED, « L'Euphorie théâtrale dans Paris occupé », Jean-Pierre RIOUX (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, 1990, p. 315-350.

¹⁰² Geneviève SELLIER, « Des femmes remarquables dans le cinéma français sous l'Occupation », Évelyne MORIN-ROTUREAU (dir.), *Combats de femmes. 1939-1945*, Paris, Autrement, 2001, p. 189.

(14% de films allemands en 1940 ; 56% en 1941 ; 30% en 1942 ; 22% en 1943 ¹⁰³). À vrai dire, cette hypothèse suppose de reconsidérer la représentation usuelle d'un peuple inerte, attentiste, replié sur lui-même et fuyant le quotidien. La projection cinématographique permettrait donc l'expression d'un imaginaire collectif dont il faut dès lors admettre les contradictions, comme le suggère Jean-Pierre Rioux : « analyser des pratiques culturelles, c'est [...] refuser les polarisations trop évidentes, violer les frontières et admettre l'ambivalence des aspirations ¹⁰⁴. » Encore faut-il, du moins dans la perspective qui est la nôtre, distinguer entre eux les Français qui se rendent dans les salles obscures, et qui sont loin de former une masse homogène ; les hommes et les femmes, les jeunes et les « vieux » investissent sans doute dans leurs pratiques culturelles des attentes différentes, en raison de leur différence de situation au sein de l'espace social.

B. Les femmes et les jeunes : discours et pratiques

a. « Nous sommes les Juifs des sexes ¹⁰⁵ »

Comme le suggère cette étonnante formulation tirée du journal intime rédigé sous l'Occupation par la future écrivaine et féministe Benoîte Groult, les femmes subissent à cette période un sort particulièrement éprouvant, d'une part à cause de la division sexuelle du travail qui les cantonne à des tâches dont la pénibilité est décuplée en ces temps de restrictions, et d'autre part, en raison de la stigmatisation dont elles font l'objet dans la propagande vichyste. Les femmes constituent l'un des ferments essentiels de la Révolution nationale ; à la fois stigmatisées et idéalisées, elles sont tenues pour responsables de la déchéance du pays (pour Vichy, la baisse de la natalité dans l'entre-deux-guerres est l'une des raisons majeures de la défaite militaire) comme de sa régénération ; le redressement national passera nécessairement par elles, d'autant qu'elles doivent remplacer, au moins de façon provisoire, les quelques 1 800 000 hommes faits prisonniers en Allemagne ainsi que les soldats morts au combat. Cette situation n'ira d'ailleurs pas sans contradictions entre l'idéologie politique de la Révolution nationale et son application effective, entravée par les femmes qui mettent en place « des stratégies de survie au nom de sentiments et de valeurs parfois bien éloignées des préceptes vichysois ¹⁰⁶ ».

¹⁰³ Voir Stéphanie CORCY, *La Vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2005.

¹⁰⁴ Jean-Pierre RIOUX, « Ambivalences en rouge et bleu : les pratiques culturelles des français pendant les années noires », J.-P. RIOUX (dir.), *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁵ Benoîte et Flora GROULT, *Journal à quatre mains*, Paris, Denoël, 1962, p. 141.

¹⁰⁶ H. ECK, *op. cit.*, p. 289.

L'idéologie pétainiste inscrit la différence des sexes comme un principe fondateur de la société. La définition et l'intériorisation des rôles masculin et féminin, sont désormais contenues dans les programmes scolaires, qui prennent des orientations différentes pour les filles et les garçons, rompant *de facto* avec l'égalité des enseignements entre les sexes acquise depuis l'entre-deux-guerres. Un enseignement ménager est par exemple rendu obligatoire pour les filles, dans le primaire comme dans le secondaire, tandis que d'autres matières sont allégées ¹⁰⁷. De fait, cet enseignement est très peu appliqué dans les faits, par manque de moyens mais aussi peut-être en raison de la résistance des enseignantes, comme Hélène Eck en fait l'hypothèse ¹⁰⁸. Le dressage des corps des petites filles vise à les préparer à leur futur rôle d'épouse et de mère. Une « vraie » femme, sous Vichy, est avant tout une mère : c'est dans ce souci d'exaltation de la maternité que la « fête des mères » – fête officielle créée depuis 1926 – devient un jour qui doit être fêté à l'intérieur de chaque famille (tout en conservant sa dimension collective).

Le redressement national passe par la production massive d'enfants ; la maternité est tout à la fois le destin naturel des femmes et leur devoir national : « Tout ce qui, matériellement et psychologiquement, éloigne les femmes de cette destinée est contre-nature, immoral et fatal à la patrie ¹⁰⁹. » Le ventre des femmes appartient à la France, ce qui justifie un durcissement sans précédent de la répression de l'avortement, qui existe certes depuis la loi de 1920, et a déjà été renforcée dans le Code de la famille voté par le gouvernement Daladier en 1939. Les choses prennent toutefois une autre tournure sous Vichy puisque l'avortement passe du statut de crime contre l'individu à celui de « crime contre la société, l'État, la race ¹¹⁰ ». À l'encontre de l'usage tacite qui, jusque là, épargnait les femmes de la guillotine, les juges condamnent Marie-Louise Giraud, une blanchisseuse pratiquant des avortements, à la peine de mort ; elle est guillotinée en juillet 1943. Vichy durcit également la loi relative au divorce : dans un objectif dissuasif, la procédure dure désormais de 3 à 7 ans ; l'intérêt de la famille prime sur celui de l'individu, quitte à priver celui-ci de sa liberté. C'est aussi le sens de la loi relative à la « dignité du foyer ¹¹¹ », qui réprime les femmes de prisonniers coupables d'adultère ; ce climat encourage la surveillance de ces femmes qui, comme l'a montré Sarah Fishman, se sentent particulièrement contrôlées par leur entourage ¹¹². Souvent jeunes, elles sont parfois forcées de rester chez leurs parents ou beaux-parents dont elles subissent la

¹⁰⁷ Voir F. MUEL-DREYFUS, *op. cit.*

¹⁰⁸ Voir *Ibid.*, p. 298.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 292.

¹¹⁰ F. MUEL-DREYFUS, *op. cit.*, p. 324.

¹¹¹ H. ECK, *op. cit.*, p. 294.

¹¹² Voir Sarah FISHMAN, *Femmes de prisonniers de guerre, 1940-1945*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 113.

domination : « Certains parents ont pendant ces cinq années, maintenu un contrôle total sur leurs filles qui ont parfois eu du mal à accepter leur manque d'autonomie, leur incapacité à devenir adultes et à affirmer leur indépendance ¹¹³. »

Le travail des femmes dans la France occupée révèle bien des contradictions entre les visées idéologiques du régime et leur réalisation concrète. D'abord, dans une perspective de restriction du travail féminin, Vichy interdit l'embauche des femmes mariées dans les administrations et les services publics. La jeune Benoîte Groult note à cette occasion : « Vichy vient de décider que les femmes ne seraient plus des individus complets et doués de libre-arbitre : il les renvoie au grand anonymat des besognes ménagères ¹¹⁴ » ; c'est à la suite de ce malheureux constat qu'elle ajoute cette phrase citée plus haut : « Nous sommes les Juifs des sexes. » La loi promulguée par Vichy sera toutefois abrogée en 1942, faute de main d'œuvre masculine disponible. De fait, s'il n'évolue pas de manière significative, le travail féminin sous l'Occupation reste stable alors qu'il enregistrait une baisse depuis l'entre-deux-guerres ¹¹⁵ ; les femmes qui doivent souvent faire face seules lorsque le mari est prisonnier sont dans l'obligation de prendre un emploi salarié ¹¹⁶.

L'Occupation constitue aussi un moment privilégié pour le développement du travail féminin dans les secteurs sanitaires et sociaux. Assistantes sociales et autres « dames SMS » (services médico-sociaux), première section féminine de la Légion française ¹¹⁷, sont recrutées pour venir en aide aux familles. Cette vague de professionnalisation recèle toute l'ambivalence de ce secteur qui requiert des compétences « spécifiquement féminines » d'attention et de soin aux autres (le *care*, dirait-on aujourd'hui), dans un prolongement « naturel » de la sphère « privée » ; reconnaissance d'une activité jusque là bénévole, elle assigne en même temps les femmes à des formes de « maternités symboliques ¹¹⁸ ».

Même chose dans la manière dont le régime incite à la participation des femmes – plus exactement des mères de famille – à la vie publique, notamment dans les conseils municipaux. Francine Muel-Dreyfus a montré à quel point l'Occupation constitue une aubaine pour la résurgence d'une « culture catholique féminine ¹¹⁹ », animée par des mouvements de femmes catholiques, tels que l'Union féminine civique et sociale (UFCS) ou encore la Ligue

¹¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁴ Benoîte et Flora GROULT, *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁵ Voir H. ECK, *op. cit.*

¹¹⁶ Sarah Fishman indique que beaucoup de femmes de prisonniers qui ont dû travailler pour pallier l'absence d'un mari ont mal vécu cette période difficile et douloureuse, dont « elles ont salué la fin avec soulagement » : S. FISHMAN, *op. cit.*, p. 214.

¹¹⁷ Voir F. MUEL-DREYFUS, *op. cit.*, p. 215-216.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

de la mère au foyer (LMF), qui, débarrassés de la concurrence des groupes féminins ou féministes républicains, imposent un idéal de femme-mère forte, dévouée, tournée vers les autres et débarrassée des aspirations individuelles et « égoïstes » qui prévalaient dans les idéaux républicains ¹²⁰.

Au-delà des discours idéologiques, la dévotion des femmes à leur famille recouvre une réalité subie, rendue extrêmement difficile par les circonstances. Il en va ainsi de la recherche de nourriture, qui devient une véritable chasse au trésor et occupe une bonne partie de la journée des femmes, tant les denrées manquent. Cette situation particulière tend à rapprocher – toutes proportions gardées – la condition des bourgeoises les moins fortunées et des femmes du peuple ; l'intellectuelle (et pas encore féministe) Simone de Beauvoir, qui avait jusque là l'habitude de prendre ses repas au restaurant, raconte par exemple qu'elle se transforme pendant la guerre en ménagère à la recherche continue de nourriture pour Jean-Paul Sartre et leurs jeunes amis, qui dînent à sa table tous les jours ¹²¹. Les interminables queues formées devant les commerces, conséquence de la pénurie de nourriture, forment de nouveaux lieux de sociabilité où l'on aperçoit des jeunes femmes en pantalons de skis et bottes en hiver. « Occupées, les femmes le sont plus que jamais, confinées dans les soins du foyer, partagées entre les courses, la cuisine, la couture, l'éducation des enfants ¹²² », note l'historienne Dominique Veillon.

Pourtant, cette stricte division sexuelle du travail cohabite avec un questionnement sur les frontières du genre, comme l'expliquent les auteur-e-s d'*Hommes et femmes dans la France en guerre* : « La débâcle, la défaite, l'Occupation ont provisoirement affecté des hiérarchies traditionnelles qui structurent la société française. Celle de l'âge, celle du diplôme, celle de l'origine de classe. Et aussi celle de l'appartenance de sexe », à quoi ils ajoutent que « l'Occupation a perturbé l'organisation sexuée de la nation en guerre telle qu'elle avait été précédemment imaginée. Hommes et femmes se retrouvaient directement face à l'agresseur et placés sous son autorité ¹²³ ». Sans remettre en cause ni la domination masculine ni le principe de la différence sexuelle, la guerre semble favoriser une redéfinition temporaire des rapports de sexe, ne serait-ce qu'à travers l'absence de nombreux hommes et le nouveau rôle dévolu aux femmes au sein de la famille.

¹²⁰ Pour une socio-histoire des luttes idéologiques qui opposent féministes républicaines et mouvements de femmes catholiques dans l'entre-deux-guerres voir *Ibid.*, p. 161-188.

¹²¹ Voir S. DE BEAUVOIR, *op. cit.*

¹²² Dominique VEILLON, « La vie quotidiennes des femmes sous l'Occupation », É. MORIN-ROTUREAU (dir.), *op. cit.*, p. 41.

¹²³ Luc CAPDEVILA, François ROUQUET, Fabrice VIRGILI et Danièle VOLDMAN, *Hommes et femmes dans la France en guerre*, Paris, Payot, 2003, p. 92-93.

Cette redéfinition se mesure aussi à l'aune de la division sexuelle au sein de la Résistance. Comme l'a montré Luc Capdevila, les femmes, appelées (plus tardivement que les hommes) à grossir les rangs de la France libre et plus tard ceux des forces de l'intérieur, sont majoritairement cantonnées à des tâches qui ne nécessitent pas la prise des armes. Pourtant, l'image de la combattante armée – largement fantasmée – se fixe dans les consciences, ce qui constitue un changement notable par rapport à la Première Guerre mondiale : « Les figures de la munitionnette, de l'infirmière ou de la marraine de guerre commencèrent à céder la place dans le champ des représentations collectives aux images de l'agent de liaison, de la partisane en short le fusil sur l'épaule ou de la femme soldat ¹²⁴. » Si, à la Libération – moment où, comme l'a très justement montré l'historien Fabrice Virgili, « le registre de la virilité se trouve totalement confondu avec celui de la libération nationale ¹²⁵ » – le rôle des femmes dans la Résistance est très largement occulté au profit de celui des hommes, l'image de la guerrière persiste et inquiète : un climat de suspicion pèse sur les femmes revenues des maquis tandis que leurs camarades masculins sont accueillis en héros. Cette situation créera chez certaines un malaise dû au sentiment, après coup, d'avoir transgressé les règles du genre ¹²⁶. La France libre anticipe d'ailleurs de son côté ce « problème » : la formation délivrée aux combattantes enrégimentées comprend un volet visant à les avertir du caractère temporaire de leur engagement. Une fois la guerre terminée, elles devront reprendre le chemin du foyer et se consacrer à leur véritable mission patriotique : faire des enfants ; l'idéologie du devoir maternel n'est pas l'apanage de Vichy... Pour ces raisons, l'Arme Féminine de l'Armée de Terre (AFAT), division féminine des combattants de la France libre, est initialement vouée à disparaître après la guerre ; ce n'est qu'au terme d'une lutte que ses cadres en obtiendront le maintien.

Cette situation est d'autant plus remarquable que la question de l'engagement des femmes semblait jusqu'alors totalement exclue des schèmes de pensée masculins : Annelise Maugue a montré que si l'engagement politique devient une préoccupation centrale chez les intellectuels dans l'entre-deux-guerres, cette question semble se conjuguer uniquement au masculin. Les romanciers de cette période, qu'ils soient de droite ou de gauche, glorifient la figure d'un jeune alter-égo intellectuel et viril qui risque sa vie pour la cause, vision héroïque

¹²⁴ Luc CAPDEVILA, « La mobilisation des femmes dans la France combattante (1940-1945) », *Clio*, n° 2, 2000, *Le genre de la nation*, [En ligne], mis en ligne le 24 mai 2006. URL : <http://clio.revues.org/index187.html>

¹²⁵ Fabrice VIRGILI, *La France « virile »*, Paris, Payot, 2000, p. 303.

¹²⁶ L. CAPDEVILA, « La Mobilisation des femmes dans la France combattante (1940-1945) », *op. cit.*, p. 8.

et guerrière de l'action politique dont les femmes sont exclues ¹²⁷. La guerre constitue une période charnière pour l'accès des femmes à la citoyenneté, et le droit de vote accordé en 1944 est incontestablement la marque la plus évidente de l'évolution des consciences, masculines et féminines. La guerre et la Libération marquent profondément de nombreuses intellectuelles qui, dans le sillage de Beauvoir qui publie *Le Deuxième sexe* en 1949, vont s'engager et infléchir leurs réflexions en direction de la condition féminine (c'est par exemple le cas de Célia Bertin ou encore Évelyne Sullerot, qui fonde en 1956 la Maternité heureuse, ancêtre du Mouvement Français pour le Planning Familial) produisant une littérature et un champ de réflexion qui forment un soubassement sur lequel les féministes des années 1970 vont incontestablement s'appuyer, fut-ce pour en contester les contenus ¹²⁸. Mais si l'après-guerre constitue un moment d'effervescence politique et citoyenne, il est aussi marqué par de lourdes contradictions : les femmes accèdent au droit de vote, mais ne parviennent pas à entrer durablement dans la vie politique (moins de 2% de femmes parlementaires en 1958 ¹²⁹). Du reste, le rôle, bien réel, des femmes dans la Résistance est dilué dans une image collective lénifiante et ambiguë : toutes les Françaises ont « tenu bon » malgré les circonstances et ont permis de maintenir le pays à flot :

Bien sûr, affirmer que les femmes ont eu le droit de vote parce qu'elles ont résisté, cela laisse entendre qu'il fallait qu'elles le méritent, autrement dit que le droit de vote ne va pas de soi pour les femmes, mais cela veut dire aussi qu'elles ont massivement résisté. [...] Il s'opère ainsi un processus d'héroïsation de la résistante dont bénéficient toutes les Françaises ¹³⁰.

L'après-guerre est aussi un moment de réaffirmation violente de la différence des sexes après les déstabilisation du genre (*gender*) induites par l'Occupation, aussi bien à travers la tonte des femmes accusées de « collaboration horizontale » dont on s'approprie le corps comme on se réapproprie symboliquement le territoire national ¹³¹, que par le large consensus politique sur le rôle maternel des femmes, fortement incitées à « produire » de nombreux enfants.

¹²⁷ Annelise MAUGUE, « L'Intellectuel guerrier dans les romans français de l'entre-deux-guerres », Odile KRAKOVITCH et Geneviève SELLIER (dir.), *L'Exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle*, Paris, Complexe, 2001, p. 55-72.

¹²⁸ Sylvie CHAPERON, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio*, n° 13, 2001, *Intellectuelles*, [En ligne], mis en ligne le 19 juin 2006. URL : <http://clio.revues.org/index135.html>

¹²⁹ Sylvie CHAPERON, « Les Récompenses des résistantes », É. MORIN-ROTUREAU (dir.), *op. cit.*, p. 176.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹³¹ Voir F. VIRGILI, *op. cit.*

b. Jeunesse et (dés)ordre social

Autre fer de lance de la Révolution nationale, la jeunesse constitue un point nodal du programme de Vichy, qui hérite en la matière d'une conception politique de la jeunesse amorcée au XIX^e. Loin de constituer une catégorie immuable, la jeunesse est une construction sociale au cœur d'enjeux sociaux et idéologiques :

La jeunesse est au cœur de [l']agencement social, en tant que porteuse d'avenir. Dans l'intérêt qui lui est dévolue se loge une finalité sociale et une fonction politique. [...] Car l'attention portée aux jeunes dit le souci de la régulation, de la transmission, de l'ajustement aux valeurs nouvelles. [...] Disons d'emblée que nécessairement réductrices, broyeuses de singularités, elles [les représentations de la jeunesse] n'ont cessé d'osciller entre apologie et démonologie, exaltation et stigmatisation, intégration et exclusion ¹³².

L'historien Philippe Ariès a montré la construction historique des âges de la vie et la progressive séparation des enfants, des adolescents et des adultes par l'école et la famille bourgeoises ¹³³. La jeunesse n'existe pas encore en tant qu'entité sociale sous l'Ancien Régime, où le mot désigne d'ailleurs plutôt l'état intermédiaire entre l'enfance et la vieillesse, que l'on nommerait aujourd'hui l'âge adulte. Si la toute-puissance paternelle régit les relations familiales, les jeunes gens bénéficient alors d'une indépendance qu'ils perdront par la suite, lorsque les questions d'éducation et d'encadrement se feront jour. L'éducation devient une préoccupation au cours du XVII^e siècle – il s'agit alors de canaliser la frivolité des jeunes aristocrates dans un souci de prestige social – mais l'idée ne triomphe véritablement qu'au cours du XVIII^e siècle, où les philosophes célèbrent la jeunesse (masculine uniquement) comme une période d'apprentissage et d'épanouissement individuel ¹³⁴. Cet infléchissement marque un tournant qui ne va pas sans contradiction : la jeunesse est désormais appréhendée sur un mode positif, mais elle doit subir un encadrement de plus en plus strict, à la fois dans la sphère « privée » (à travers la diffusion du modèle bourgeois d'éducation familiale basé sur l'autorité paternelle) et dans la sphère publique (à travers la généralisation de l'école) : « Si la jeunesse existe plus, elle est aussi sans doute moins libre que sous l'Ancien Régime ; tout se passe comme si sa promotion l'avait désignée comme un objet social sur lequel la société avait le droit d'intervenir ¹³⁵. »

La jeunesse émerge alors comme un « personnage collectif, en partie fantasmé, dans lequel la société investit ses craintes et ses espoirs, sous le double signe de la menace et du

¹³² Ludivine BANTIGNY, *op. cit.*, p. 11.

¹³³ Philippe ARIÈS, *L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Seuil, 1973 (1^{ère} édition en 1960).

¹³⁴ Voir Olivier GALLAND, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1991, en particulier le chapitre 1 : « L'invention de la jeunesse », p. 9-35.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 32.

renouvellement ¹³⁶ », tout à la fois moment de crise passagère qu'il s'agit de canaliser et catégorie mobilisable « propice à servir de support, réel et symbolique, aux mouvements sociaux et à ceux qui ont vocation à les encadrer ¹³⁷ ». Les mouvements politiques et religieux s'emparent progressivement de la question ; les catholiques sociaux sont les premiers à créer les patronages ainsi que divers cercles dans la seconde moitié du XIX^e siècle, d'abord en direction de la jeunesse ouvrière, dont on s'inquiète des conditions de vie mais aussi des possibles débordements :

Il s'agit pour les catholiques, puis plus largement pour la bourgeoisie, tout en même temps de faire obstacle à la propagation des idées socialistes, de lutter contre [...] "l'athéisme social", de propager dans la classe ouvrière des comportements d'ordre, de tempérance et d'économie, de tenter enfin d'imposer un modèle d'harmonie entre les classes. Tous ces objectifs, on veut les atteindre par l'éducation des jeunes à la fois parce qu'ils sont plus malléables, que la nécessité de leur éducation est naturellement admise, et qu'ils peuvent être les vecteurs d'une régénération du milieu ouvrier dans son ensemble ¹³⁸.

Après la Première Guerre mondiale, les mouvements de jeunesse se multiplient ¹³⁹ : le mouvement scout apparaît au début des années 1920, peu avant la Ligue française des auberges de jeunesse créée en 1929 par Marc Sangnier. Dans le sillage de l'Association Catholique de la Jeunesse Française créée en 1866, la Jeunesse Ouvrière Chrétienne (JOC) voit le jour en 1926, suivie de près par la Jeunesse Ouvrière Chrétienne Féminine (JOCF) en 1928, la Jeunesse Agricole Chrétienne (JAC) en 1929, puis la Jeunesse Étudiante Chrétienne (JEC) en 1930. Les partis politiques ne sont pas en reste en créant des sections « jeunes » ; ainsi naissent les Jeunesses socialistes en 1912, les Jeunesses communistes en 1920, les Faucons rouges en 1932. Le mouvement laïc créé à son tour l'Union Fédérale des Œuvres Laïques d'Éducation Physique en 1928, puis l'Union Fédérale des Œuvres Laïques d'Éducation Artistique en 1933. Le Front Populaire inscrit les questions du loisir et de la culture dans la politique d'État avec la création du sous secrétariat d'État chargé des Sports et des Loisirs dirigé par Léo Lagrange, mais celui-ci ne vise pas particulièrement les jeunes en tant que catégorie.

C'est sous Vichy que la jeunesse devient véritablement une « affaire d'État ¹⁴⁰ » ; le régime s'empare de la question à grande échelle en créant dès le 12 juillet 1940 un Secrétariat général à la jeunesse, dirigé par Georges Lamirand ; le nouveau Secrétariat « accueill[e] les idées, encourag[e] les initiatives, et distribu[e] largement l'aide de l'État à des groupes

¹³⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹³⁸ Olivier GALLAND, *Les Jeunes*, Paris, La Découverte, 2002 (1^{ère} édition en 1984), p. 23.

¹³⁹ Voir O. GALLAND, *Sociologie de la jeunesse*, *op. cit.*, p. 85-88.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

anciens ou nouvellement créés ¹⁴¹ ». Si le redressement national passe, dans la propagande, par une jeunesse virile, comme le suggèrent les affiches officielles montrant des cohortes de jeunes hommes torsés-nus aux corps disciplinés, tendus et durs, sous un soleil fortifiant ¹⁴², Vichy n'instaure pas de « jeunesse unique » sur un mode totalitaire, malgré les pressions des fascistes ; les mouvements de jeunesse d'avant-guerre, et en particulier les mouvements scouts et les mouvements catholiques sont maintenus, tandis que d'autres sont créés dans l'urgence. Le service militaire étant désormais interdit, il faut d'abord prendre en charge les quelques 90 000 jeunes gens démobilisés en juin 1940. Vichy crée donc les Chantiers de la jeunesse française, d'abord provisoires mais qui seront pérennisés par la suite : tous les jeunes hommes de 20 ans habitant en zone non occupée sont soumis à un séjour obligatoire de six, puis huit mois dans un chantier de jeunesse ¹⁴³. Les Compagnons de France, basés sur le volontariat, sont créés quant à eux pour accueillir les nombreux adolescents « perdus » au cours de l'exode. Ces camps qui visent à forger une jeunesse masculine saine, virile, obéissante, ne vont pas sans contradictions : si Vichy entend forger des corps sains, il n'a en revanche pas toujours de quoi les nourrir ; l'historienne Dominique Veillon note que des lettres des jeunes pensionnaires attestent de leur mécontentement face à la faim et à la dureté des travaux ¹⁴⁴.

La myriade d'organisations de jeunesse – qu'elles soient à visée éducative ou culturelle – qui voient le jour sous Vichy forme une constellation complexe de projets aux visées idéologiques et aux motivations très diverses ; comme le note l'historienne Bénédicte Vergez-Chaignon : « Dans tous ces groupes, à la volonté sincère de faire avancer un projet ou une conviction se mêlait un opportunisme avide de places à prendre, symptomatique de la ruée qui se produisit vers Vichy durant l'été 1940 ¹⁴⁵. » Il en va ainsi, par exemple, de la création du Centre Artistique et Technique des Jeunes du Cinéma (CATJC) ou encore de l'Institut Des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), un projet ancien de Marcel L'Herbier qui se concrétise en 1943. On peut aussi citer l'exemple de « Jeune France », organisation créée par Pierre Schaeffer (un jeune polytechnicien de 29 ans) qui œuvre pour la massification et la décentralisation de la création artistique, et dont le succès – des dizaines de « maisons » Jeune France ouvrent à Paris et surtout en Province – inspirera largement les politiques de

¹⁴¹ Michèle COINTET-LABROUSSE, *Vichy et le fascisme*, Paris, Éditions Complexe, 1987, p. 120.

¹⁴² Voir par exemple le cahier central dans Patrick BUISSON, *1940-1945, années érotiques*, Tome I : Vichy ou les infortunes de la vertu, Paris, Albin Michel, 2008.

¹⁴³ Voir M. COINTET-LABROUSSE, *op. cit.*, p. 120-123.

¹⁴⁴ Voir Dominique VEILLON, *Vivre et survivre en France. 1939-1947*, Paris, Payot, 1995.

¹⁴⁵ Bénédicte VERGEZ-CHAIGNON, *Les Vichysto-résistants, de 1940 à nos jours*, Paris, Perrin, 2008, p. 44.

décentralisation culturelle de l'après-guerre ¹⁴⁶. En désaccord avec Laval et le fasciste Paul Marion, secrétaire général de l'Information et de la Propagande, les créateurs de « Jeune France » démissionnent et l'association est dissoute en 1942. L'école des cadres d'Uriage, qui voit le jour au début de l'Occupation dans le but de former les futurs cadres des mouvements de jeunesse, marque prend aussi ses distances avec le régime : son directeur, Pierre Dunoyer de Ségonzac, déclare publiquement en 1941 qu'il souhaite la victoire de l'Angleterre. Bien qu'attachés au maréchal Pétain, les membres de l'école réprouvent l'idéologie du régime et prônent un humanisme inspiré du catholicisme social, notamment sous l'influence d'Emmanuel Mounier, le fondateur de la revue *Esprit*. Lorsque l'organisation est dissoute en 1942 par Pierre Laval, une partie de ses membres, élèves et éducateurs, vient grossir les rangs de la Résistance ¹⁴⁷. Ces exemples révèlent une situation paradoxale : en organisant à grande échelle l'encadrement de la jeunesse, Vichy crée les conditions d'un développement artistique, culturel et intellectuel sans précédent, qui débouche parfois sur la contestation du régime. L'ambiguïté de la politique culturelle de Vichy, notamment en direction de la jeunesse, se lit aussi à la lumière de l'avant comme de l'après-guerre : comme le note Pascal Ory, la politique de massification et de décentralisation culturelle mise en place par le régime consiste en une « vichysation d'initiatives antérieures ¹⁴⁸ » qui prennent leurs racines dans la III^e République. Parallèlement, un certain nombre de mesures seront maintenues à la Libération, après des modifications de rigueur ; c'est notamment le cas, nous le verrons, des institutions liées au cinéma.

En dehors de ces organisations officielles, une culture « jeune » semble bien se forger, souvent à l'encontre des préceptes vichyssois : les bals clandestins (les dancings sont interdits), le jazz ou le phénomène zazou en sont l'expression. Jean-Pierre Rioux rappelle l'encadrement strict de la jeunesse côtoie sous l'Occupation la naissance d'une culture autonome qui se singularise de la culture « adulte » et participe à l'évolution du rapports entre générations ¹⁴⁹. Les zazous, par exemple, sont des jeunes citoyen-ne-s de 17 à 20 ans ; peu nombreux/ses et confiné-e-s géographiquement (ce sont essentiellement des parisien-ne-s), ils/elles font toutefois l'objet d'une campagne de dénigrement d'une violence extrême dans la presse collaborationniste ¹⁵⁰. Leurs attitudes provocantes (désinvolture, crânerie), leurs tenues

¹⁴⁶ Voir Véronique CHABROL, « L'Ambition de "Jeune France" », J-P. RIOUX (dir.), *op. cit.*, p. 161-178.

¹⁴⁷ Voir B. VERGEZ-CHAIGNON, *op. cit.*

¹⁴⁸ Pascal ORY, « La Politique culturelle de Vichy : ruptures et continuités », J-P. RIOUX (dir.), *op. cit.*, p. 230.

¹⁴⁹ J-P. RIOUX, « Ambivalences en rouge et bleu : les pratiques culturelles des français pendant les années noires », *op. cit.* p. 41-60.

¹⁵⁰ Pour une analyse du phénomène, voir Emmanuelle THOUMIEUX-RIOUX, « Les Zazous, enfants terribles de Vichy », in *L'Histoire*, n° 165, avril 1993, p. 32-39.

extravagantes (cheveux longs et gras pour les garçons comme les filles, vestes trop larges, lunette noires) sont un pied-de-nez au régime : « Ce qu'ils cherchent ? Extraire la substantifique moelle du régime maréchaliste : la bêtise. Le pompiérisme moralisateur d'Abel Bonnard et ses cucuteries enluminées les ravissent ¹⁵¹. » S'ils/elles sont peu nombreux/ses, ils/elles contribuent, au moins à travers la prose qui leur est consacrée, à constituer la jeunesse comme une entité sociale aux pratiques et aux aspirations potentiellement subversives, aux antipodes de la jeunesse virile et saine exaltée par Vichy. Les zazous ne sont pourtant pas plus appréciés de la Résistance, qui manifeste la même hostilité envers ces jeunes pour qui rébellion ne rime pas avec engagement, et qui, de surcroît, participent à un brouillage des normes sexuées (de par l'allure vestimentaire, les postures, la manière de parler avec une voix aigüe pour les garçons et grave pour les filles ¹⁵²). Les auteur-e-s d'*Hommes et femmes dans la France en guerre* relatent une scène de baiser (hétérosexuel) entre deux jeunes zazous dans le métro parisien :

On a [...] là l'expression consciente et exceptionnelle d'un refus simultané de l'Occupation et des assignations masculines et féminines. La relation amoureuse affichée, le plaisir manifesté autant par le refus du rationnement que par un impudique baiser traduisaient un phénomène générationnel, moyen commun aux garçons et aux filles de rejeter le temps de la guerre. Comme si, nés au lendemain de 1914-1918, ils ne voulaient pas de la jeunesse sacrifiée de leurs parents ¹⁵³.

Les journaux collaborationnistes appellent à la tonte des zazous, signe de leur transgression sexuelle : ces jeunes gens sont assimilés à une France efféminée et enjuivée qu'il s'agit d'assainir et de reviriliser. Si le phénomène zazou se limite à une poignée d'individus, leur rayonnement culturel est en revanche plus large : le swing, musique fétiche des zazous, connaît un engouement singulier sous l'Occupation, comme en témoignent le succès de Charles Trenet ou encore la comédie musicale *Mademoiselle swing* (Richard Pottier, 1941-42 ¹⁵⁴), avec la jeune chanteuse et actrice Irène de Trébert.

Cette expression culturelle générationnelle semble s'accompagner d'une évolution sensible dans les rapports entre parents et enfants, entre vieux et jeunes, du moins dans les milieux bourgeois et urbains où les jeunes gens sont traditionnellement moins libres de leurs mouvements que dans les milieux populaires. L'historienne Hélène Eck note ainsi :

¹⁵¹ Jean Claude LOISEAU, *Les Zazous*, Paris, Le Sagittaire, 1977, p. 91.

¹⁵² E. THOUMIEUX-RIOUX, *op. cit.*

¹⁵³ L. CAPDEVILA, F. ROUQUET, F. VIRGILI et D. VOLDMAN, *op. cit.*, p. 242.

¹⁵⁴ Ce type de datation indique, le cas échéant, l'année de production et l'année de sortie du film en salles ; en raison de la courte durée et de la densité de la période étudiée, ce décalage peut en effet se révéler important pour appréhender au mieux les conditions dans lesquelles le film a été reçu.

Le choc moral de la défaite, la dureté de la vie quotidienne et la tentation de gains faciles par les trafics illicites, l'obligation pour les jeunes gens de quitter leur famille, qu'ils soient ou non réfractaires au STO, tout cela ne contribue pas à fortifier le respect de l'autorité parentale et des valeurs établies. [...] Certaines jeunes filles ont gagné plus de liberté d'allure et de mouvement ; Brigitte Friang, étudiante issue d'un milieu parisien catholique très strict, se souvient : "L'époque était assez folle pour permettre de tout faire avaler à mes parents [...]". Elle constate avec stupéfaction qu'ils autorisent sans discuter les sorties nocturnes prolongées jusqu'à l'aube, en raison du couvre-feu, les déplacements injustifiés, et elle l'explique ainsi : "La guerre, c'était leur faillite collective ; [...] ça remettait nombre de leurs beaux principes en cause. Ils ne pouvaient plus se donner en référence absolue"¹⁵⁵.

En même temps, la guerre constitue une chape de plomb, comme le note Benoîte Groult qui a 20 ans en 1940 :

L'avenir est sinistre. On ne parle partout que des "jeunes qui vont nous tirer de là !" Je regarde autour de moi... C'est qui le jeune ? D'abord pour nous tirer, il faudrait être ailleurs. Or, je suis dedans, et jusqu'au cou. La France se transforme en un immense camp de jeunesse. Mais comme l'avenir n'est pas à nous, à quoi sert d'être jeune¹⁵⁶ ?

Même constat du côté de Simone de Beauvoir, toutefois plus âgée de quelques années, qui se souvient : « À trente ans à peine passés, notre vie commençait à se dessiner, et brutalement on nous la confisquait¹⁵⁷. » Le STO (Service du Travail Obligatoire), instauré en février 1943, alourdit un peu plus cette situation : tous les jeunes hommes nés entre 1920 et 1922 sont réquisitionnés pour se rendre en Allemagne : « Cette décision constitue un point de rupture. [...] Ces départs forcés désorganisent les familles et créent un trouble profond dans l'opinion¹⁵⁸ » note Henry Rousso ; de fait, beaucoup de jeunes hommes réfractaires rejoignent à cette occasion un maquis.

Pour la jeunesse aussi, l'Occupation est une période charnière et contradictoire : elle gagne en visibilité, dans des termes parfois bien éloignés de la réalité vécue. Bien qu'ils subissent les contraintes d'un encadrement idéologique et politique, les jeunes gens accroissent leur liberté d'action (du moins pour certains jeunes dans les milieux bourgeois et urbains), et en autonomie culturelle ; en même temps, les jeunes doivent, comme tout le monde, affronter un quotidien dont les difficultés peuvent difficilement être résorbées par l'espoir de lendemains meilleurs.

¹⁵⁵ H. ECK, *op. cit.*, p. 303.

¹⁵⁶ B. et F. GROULT, p. 126.

¹⁵⁷ S. DE BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 431.

¹⁵⁸ Henry ROUSSO, *Les Années noires. Vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1992.

2. Un paysage cinématographique bouleversé : les ruptures de 1940

A. Bouleversement des structures

Comme tous les autres secteurs d'activités, l'industrie cinématographique, de la production à l'exploitation, est stoppée par la débâcle. Les salles rouvrent relativement rapidement ; les exploitants juifs sont peu à peu remplacés. En octobre 1940, 417 salles sont ouvertes à Paris et 431 en banlieue et province ¹⁵⁹. La production met en revanche plus de temps à redémarrer. Les Allemands contrôlent toute l'économie en zone occupée ; la Propaganda Abteilung, organe du ministère allemand de la Propagande, est créée le 18 juillet 1940 ; elle comprend un service alloué au cinéma, dirigé par le Dr Dietrich, qui supervise l'industrie cinématographique en zone occupée. Au même moment, Guy de Carmoy, qui avait publié en 1936 un rapport préconisant une organisation de la profession cinématographique, est nommé à Paris pour négocier avec les Allemands. Les discussions aboutissent à la loi du 26 octobre 1940, prémisses du décret du 2 décembre 1940 qui ratifie la création du Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (COIC), dirigé par le producteur Raoul Ploquin. Mais la Propaganda Abteilung freine la reprise de la production française, qui ne s'effectuera qu'en juin 1941, six mois après la création de la Continental, la firme de production allemande basée à Paris dirigée par Alfred Greven. Dès lors, le cinéma français dépend tout autant des autorités de Vichy que de l'occupant ¹⁶⁰.

Le COIC est le premier organisme d'État en charge de l'industrie cinématographique jusque là éclatée entre plusieurs ministères. En dépit des tentatives d'organisation amorcées sous le Front Populaire, le cinéma fonctionnait jusqu'alors sur un mode artisanal. Vichy met fin à cette situation : « Avec le COIC, le cinéma n'est plus considéré comme un art mais comme une industrie. Ses statuts en font un organisme plus étatique que professionnel ¹⁶¹. » Avant même le décret ratifiant la création du COIC, les premières mesures concernent la suppression du double programme (chaque séance de cinéma comporte désormais des actualités filmées et un film de long métrage) ainsi que la création d'une Carte d'Identité Professionnelle (CIP), désormais requise pour exercer un métier lié au cinéma. Cette mesure permet d'évincer les juifs tout en exerçant un contrôle accru sur l'ensemble de la

¹⁵⁹ Voir J-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 25.

¹⁶⁰ Voir *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 60. Pour un panorama des principales mesures adoptées entre 1940 et 1944, voir p. 70-89.

profession ¹⁶². Une autre mesure phare du COIC est la création d'un Comité d'attribution des avances ; pour la première fois, l'État intervient dans le financement du cinéma sous forme de prêt. Vichy entend ainsi « moraliser le financement des films ¹⁶³ ». De fait, il s'agit d'un véritable « plan de résurrection ¹⁶⁴ » qui permet au cinéma français de survivre aux contraintes matérielles et économiques de l'Occupation et de maintenir une production de qualité, aussi paradoxale que soit cette situation.

Les Allemands, de leur côté, créent leur propre maison de production, la Continental, basée à Paris et dirigée par Alfred Greven. Les objectifs des Allemands concernant le cinéma français sont contradictoires. D'une part, Goebbels à Berlin veut imposer les films allemands sur le marché français ; il faut dès lors faire en sorte de maintenir les films français à un niveau inférieur. À Paris, on voit les choses d'une toute autre façon : « Le commandement militaire en France, quant à lui, se préoccupe tout d'abord du maintien de la paix civile. La réouverture des salles de spectacle et la production de films à caractère purement français participent de cette pacification ¹⁶⁵ » ; dans cette optique, « défendre la qualité des films français devient nécessaire car l'école française demeure la seule capable de concurrencer la production anglo-saxonne, bannie d'Europe ». Aussi la Continental produit 30 des 220 films réalisés entre 1940 et 1944, que rien ne permet de distinguer de la production nationale, comme en témoigne Jacques Siclier :

Lorsque nous, spectateurs, voyions apparaître au générique d'un film le sigle de la Société Continental, un large C majuscule inscrit dans un cercle, nous ne savions pas que cette société était dirigée par un Allemand et se trouvait liée à Berlin. Si on nous l'avait dit, nous aurions eu du mal à le croire. Les films produits par la Continental étaient, à nos yeux, des films français comme les autres, relevant de « genres » éprouvés, réalisés par des cinéastes connus, interprétés par des vedettes, des acteurs et actrices que nous aimions ¹⁶⁶.

La firme produit majoritairement des comédies « à l'américaine » (les films hollywoodiens ont disparu des écrans des écrans de zone occupée dès le début de l'Occupation), des films policiers et des films fantastiques. Sur les génériques défilent des noms illustres, tels que Henri-Georges Clouzot (*Le Corbeau*, 1943), Maurice Tourneur (*Mam'zelle Bonaparte*, 1941-42), Henri Decoin (*Les Inconnus dans la maison*, 1941-42),

¹⁶² Bertin-Maghit note que la loi du 3 octobre 1940 dressant la liste des métiers interdits aux juifs ne concerne ni les opérateurs, ni les monteurs, ni les accessoiristes, ni les costumiers, ni les maquilleurs, ni les architectes, ni les photographes de cinéma. Pourtant, le Service du cinéma, chargé de délivrer la CIP, les inclut dans ses interdictions. Pour l'historien, ceci est lié à l'antisémitisme régnant chez les professionnels du cinéma : « Le Juif du cinéma a mauvaise réputation. On lui fait assumer tous les maux endurés depuis la crise de 1933. » *Ibid.*, p. 72.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 23, ainsi que la citation suivante.

¹⁶⁶ J. SICLIER, *op. cit.*, p. 41.

Christian-Jaque (*L'Assassinat du Père-Noël*, 1941), ou encore Danielle Darrieux (*Premier rendez-vous* [Henri Decoin, 1941]), Albert Préjean (*Cécile est morte* [Maurice Tourneur, 1943-44]), ou Pierre Fresnay (*L'Assassin habite au 21* [Henri-Georges Clouzot, 1942]). Greven cherche à recruter les artistes les plus célèbres et n'hésite pas à exercer des pressions diverses pour parvenir à ses fins. Jean-Pierre Bertin-Maghit montre ainsi qu'Edwige Feuillère, prise au piège d'un contrat vendu aux Allemands à son insu, est contrainte de « collaborer » sous peine de déportation. Greven menace encore Danielle Darrieux dont le mari, un diplomate étranger, est fait prisonnier en Allemagne. Elle va jusqu'à accepter un voyage médiatique à Berlin contre sa libération ; une fois celui-ci libre, elle refuse de continuer le voyage ; les Allemands la contraignent à l'exil en Suisse où elle est placée sous surveillance ¹⁶⁷. Françoise Rosay refuse de travailler pour la Continental et part avec son mari Jacques Feyder pour la Suisse. D'autres travaillent volontiers pour les Allemands ; Henri-Georges Clouzot, qui dirige l'équipe des scénaristes et réalise plusieurs films pour la Continental, est condamné à la Libération en raison de ses sympathies avec le régime nazi et ses liens intimes avec le directeur de la Continental. *Le Corbeau*, qu'il réalise pour la firme, fait alors l'objet de débats passionnés : cette intrigue policière sur fond de lettres de dénonciations relève-t-elle oui ou non d'une propagande antifrançaise ? Les avis sont contradictoires. Paradoxe propre à cette époque trouble, Clouzot aide Jean-Paul Le Chanois, alias Jean-Paul Dreyfus, d'origine juive, résistant et communiste, à obtenir un visa de travail, de même qu'il engage certains techniciens en sachant qu'ils sont résistants ¹⁶⁸.

La censure est un autre effet de la guerre. Il existe deux censures sous l'Occupation : celle de Vichy et celle des Allemands, qui n'ont pas les mêmes objectifs et sont le lieu de contradictions. La censure naît certes avant l'Occupation : dès octobre 1939, les films jugés déprimants, immoraux, ou qui ridiculisent les troupes armées sont interdits, et les producteurs sont incités à faire des films optimistes ¹⁶⁹. Mais Vichy durcit considérablement le ton en instituant un triple contrôle : au niveau de la production sur présentation du scénario, au niveau de l'exploitation une fois le film terminé, et au niveau de l'exportation. Ces contrôles s'effectuent surtout à partir de critères moraux, dont les exigences sont renforcées par le secrétariat d'État à la Famille qui exerce d'importantes pressions sur la commission de censure, mais aussi auprès des autorités locales, en faisant interdire dans certaines villes des films autorisés par l'occupant en zone nord. Car la censure allemande, de son côté, se soucie

¹⁶⁷ J-P. BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 167.

¹⁶⁸ Pour les détails du procès de Clouzot, voir *Ibid.*, p. 224-228.

¹⁶⁹ E. EHRLICH, op. cit., p. 2-3.

peu de morale ; plus souple, elle veille surtout à contrôler les éléments renvoyant de façon trop explicite à l'Angleterre ou aux États-Unis. Les deux censures s'affrontent jusqu'à leur unification en septembre 1942 ; à partir de ce moment, le contrôle s'assouplit ; le visa de production, en particulier, n'est plus nécessaire à la mise en route d'un film ¹⁷⁰.

B. Bouleversement des représentations

Comme déjà mentionné en introduction, la défaite de mai-juin 1940 s'accompagne d'une rupture des représentations cinématographiques. La déchéance du Père observée par Burch et Sellier dès les premiers films de l'Occupation affecte sensiblement la configuration de ce « ciné-roman familial ¹⁷¹ », pour reprendre l'heureuse expression des auteurs. Comme nous l'avons indiqué en introduction, ce contexte favorise l'afflux de premiers rôles féminins, là où, avant-guerre, les hommes dominaient, notamment dans le mélodrame (genre qui représente 90 films sur 220 tournés au total ¹⁷²). Certaines actrices se voient ainsi propulsées en tête d'affiche : c'est le cas par exemple de Gaby Morlay, une actrice spécialisée avant-guerre dans les comédies de boulevard, genre misogynne qui connaît des heures glorieuses dans les années 1930, mais recule nettement à partir de 1940. Morlay se spécialise sous l'Occupation dans le mélodrame pétainiste, où elle met à exécution le programme de la Révolution nationale en incarnant soit une mère universelle entièrement dévouée à la communauté qu'il faut régénérer (*Les Ailes blanches* [Robert Péguy, 1942] ; *Le Voile bleu* [Jean Stelli, 1942] ; *Service de nuit* [Jean Faurez, 1943]) soit une mauvaise mère qui se repent (*La Cavalcade des heures* [Yvan Noé, 1943] ; *L'Enfant de l'amour* [Jean Stelli, 1944]). Dans le même registre, Viviane Romance, la « garce pauvre » d'avant-guerre, entame sa rédemption dans des personnages de femmes souffrantes et idéalisées, contraintes de renoncer à leur désir au terme d'un véritable chemin de croix (*Vénus aveugle* [Abel Gance, 1940] ; *Feu sacré* [Maurice Cloche, 1941]).

Mais le mélodrame pétainiste n'est pas le seul genre où les femmes dominent : paradoxalement, le cinéma de l'Occupation voit aussi émerger nombre de films à sensibilité « proto-féministe » qui mettent en avant des femmes qui expriment leurs désirs ou qui « prennent en main leur destin ¹⁷³ ». Jean Grémillon offre par exemple l'un des films les plus féministes de la période : *Le Ciel est à vous* (1943) qui met en scène Madeleine Renaud en

¹⁷⁰ Pour une description exhaustive du fonctionnement de la censure, voir J-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 90-103.

¹⁷¹ N. BURCH et G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 23.

¹⁷² *Ibid.*, p. 100.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 127.

mère de famille renonçant pour un temps à son rôle maternel pour assouvir un rêve, battre un record d'aviation :

D'abord épouse, mère et travailleuse modèle, elle parvient, à travers des crises successives, qui ébranlent profondément le couple et la famille, à comprendre qu'elle ne peut pas s'épanouir en faisant régner l'ordre petits-bourgeois autour d'elle, ou en se surexploitant pour augmenter les revenus du ménage ¹⁷⁴.

Si ce film qui fait allusion à la Résistance (dont Grémillon faisait partie) suscite à l'époque un consensus dans la presse clandestine comme dans la presse collaborationniste, c'est précisément parce qu'au-delà de la référence implicite à la Résistance, chacun, homme ou femme, a pu, à l'époque, s'identifier à cette héroïne qui se dépasse pour « changer le monde ¹⁷⁵ ».

Les films qui mettent en scène Edwige Feuillère se terminent moins bien mais constituent toutefois une expression remarquable du désir féminin chez cette « femme forte » du cinéma français ; citons en particulier *L'Honorable Catherine* (Marcel L'Herbier, 1943), dans laquelle elle joue un personnage d'escroc qui domine les hommes par son intelligence mais aussi par sa force physique (lors de sa première apparition, elle met un homme à terre), ou encore *Mam'zelle Bonaparte* (Maurice Tourneur, 1941) et *La Duchesse de Langeais* (Jacques de Baroncelli, 1941), où elle assume sans la moindre trace de culpabilité une passion adultère pour un homme. *La Duchesse de Langeais* en particulier, montre de façon remarquable une femme émancipée qui vit séparément de son époux, un homme agressif et grossier qu'elle tient en respect. Profitant de son autonomie, Antoinette de Langeais séduit les hommes sans jamais sacrifier sa liberté à l'amour. Et lorsqu'elle tombe amoureuse du général de Montriveau (Pierre-Richard Willm), l'histoire vire au tragique en raison de la violence du comportement de ce dernier. Burch et Sellier ont déjà montré le caractère « féministe » du film par rapport au roman de Balzac dont il est tiré ¹⁷⁶. On peut ajouter que ce film, en ayant recours au passé, ce qui permet de contourner la censure, traite de manière exceptionnellement frondeuse de la conduite des femmes séparées de leur mari... Nous sommes bien loin de la répression vichyste à l'égard des femmes de prisonniers qui commettent le péché d'adultère : si la duchesse meurt finalement dans des circonstances tragiques, cette fin constitue moins une punition qu'une manière de souligner la cruauté masculine. Si Edwige Feuillère retrouve là les rôles de « mégère à apprivoiser » auxquels elle

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁷⁵ Pour une analyse détaillée du film et de sa réception, voir *Ibid.*, p. 197-202.

¹⁷⁶ Voir *Ibid.*, p. 171-175.

était déjà abonnée dans les années trente, son personnage prend sous l'Occupation une épaisseur inédite qui relativise la « punition » dont elle fait l'objet.

La défaillance des Pères permet également la montée en puissance des figures de la jeunesse. Certes, comme l'affirment les auteurs de *La Drôle de guerre des sexes* :

[...] des patriarches subsistent à l'écran en bon nombre – traits pertinent dans 35 films environ, mélodrames de propagande pétainiste. Mais même là, s'il arrive que la Loi du Père s'exerce sur une jeune fille (c'est le cas dans une vingtaine de films), cela occasionne presque toujours les pires dégâts, que le travail du film consiste alors à réparer¹⁷⁷.

La nouvelle visibilité de la jeunesse se manifeste par la multiplication des premiers rôles dévolus à de jeunes acteurs et actrices qui débute véritablement sous l'Occupation ou confirment une carrière amorcée à la toute fin des années trente. Si Darrieux retrouve son personnage de gamine incontrôlable dans les films de la Continental (*Premier rendez-vous* [Henri Decoin, 1940], *Caprices* [Léo Joannon, 1941-42] et *La Fausse maîtresse* [André Cayatte, 1942], qui met cependant en place un personnage plus mûre) ; les jeunes premier-e-s les plus célèbres des années trente disparaissent (Michèle Morgan, Jean Gabin, Annabella ou Jean-Pierre Aumont s'exilent ; Corinne Luchaire, malade, ne tourne plus). Aussi, le paysage cinématographique s'enrichit de nouveaux visages qui deviennent très rapidement têtes d'affiches.

Ce renouvellement des acteurs et actrices s'accompagne de changements majeurs dans les structures narratives des films qui les mettent en scène ; leur point de vue est plus fréquemment relayé, et les films plus souvent centrés sur une figure de jeune faisant l'objet d'un récit d'apprentissage de la vie adulte – c'est du moins cette période charnière de la jeunesse qui va nous intéresser ici. La « Loi du père » étant provisoirement suspendue, les jeunes gens accèdent du même coup, dans les récits, à plus grande autonomie. Cette configuration n'exclut toutefois pas les rapports et le conflit de générations. Celui-ci se décline en deux tendances : soit il se résout par une réconciliation et un relai des générations (c'est notamment le cas des films pétainistes¹⁷⁸), soit il demeure indépassable et fait l'objet d'une lutte à l'issue plus ou moins heureuse. Nous verrons que cette dernière tendance, illustrée avant guerre par Jean Gabin, est plutôt dévolue sous l'Occupation aux personnages féminins, le seul acteur masculin s'illustrant dans ce genre de récit étant Jean Marais, qui offre un type de masculinité ambiguë car dévirilisée.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷⁸ C'est par exemple le cas des *Roquevillards* (Jean Dréville, 1943), de *La Grande meute* (Jean de Limur, 1944-45) ou encore de *La Grande marnière* (Jean de Marguenat, 1942-43), tous centrés sur une histoire de transmission patrimoniale entre deux générations d'hommes.

C. Un point d'ancrage pour la jeunesse : 1935

Si le cinéma de l'Occupation donne assurément une visibilité inédite à la jeunesse, il serait erroné d'en délimiter le seuil en 1940. Il nous paraît utile d'opérer, à ce stade, un rapide retour en arrière afin de situer les figures de jeunes acteurs/trices apparues sous l'Occupation par rapport à celles qui existent avant-guerre. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous nous bornons ici à l'évocation de trois jeunes « stars » de la fin des années trente : Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Jean Gabin, ainsi qu'à l'évocation de l'adolescence réfractaire dans plusieurs films de la fin de la décennie.

a. Naissance de jeunes stars

Danielle Darrieux, qui est « avec Viviane Romance, Edwige Feuillère et Michèle Morgan [...] l'une des quatre vedettes féminines à émerger dans ce cinéma français d'avant-guerre où les premiers rôles féminins sont si rares ¹⁷⁹ » incarne un nouveau type de « jeune fille en liberté surveillée ¹⁸⁰ » pour reprendre l'heureuse expression de Noël Burch. Pour Jeanne Verdier, Darrieux incarne un type de « gamine incontrôlable » construite sur une « tension contradictoire entre autonomie et dépendance ¹⁸¹ ». Tous ses films de la seconde moitié des années trente se structurent autour de cette tension, quelques soient les registres et les genres abordés ; son image évolue ainsi de la gamine (*Quelle Drôle de gosse* [Léo Joannon, 1935], *Un Mauvais garçon* [Jean Boyer, 1936], *Club de femmes* [Jacques Deval, 1936], *Mademoiselle ma mère* [Henri Decoin, 1937]) vers l'ingénue moderne (*Abus de confiance* [Henri Decoin, 1937], *Battements de cœur* [Henri Decoin, 1939]) et « l'égérie française ¹⁸² » (*Katia*, Maurice Tourneur, 1938). Dans chacun de ces films, elle manifeste des velléités d'autonomie mais retombe la plupart du temps sous la coupe protectrice d'un patriarche bienveillant (ou d'une institution patriarcale protectrice dans *Club de femmes* par exemple). Darrieux personnifie l'émancipation qui s'amorce dans l'entre-deux-guerres (entre autres par l'arrivée des femmes dans des professions jusque là réservées aux hommes) tout en la maintenant dans des limites acceptables : sa modernité n'ébranle pas le pouvoir patriarcal. Par deux fois, elle joue par exemple une jeune avocate ambitieuse (*Un Mauvais garçon* et,

¹⁷⁹ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 30.

¹⁸⁰ Noël BURCH, « La Garce et le bas-bleu », N. BURCH et G. SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, op. cit., p. 65.

¹⁸¹ Jeanne VERDIER, « Danielle Darrieux, genèse d'une star », Vincent AMIEL, Jacqueline NACACHE, Geneviève SELLIER et Christian VIVIANI (dir.), *L'Acteur de cinéma, approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 179.

¹⁸² *Ibid.*, p. 185.

dans un registre plus sérieux, *Abus de confiance*) : dans le premier, elle renonce à son métier et à son indépendance pour se marier, au grand soulagement de tous ; dans le second, elle exerce sa profession mais accepte la protection d'un patriarche (Charles Vanel) qui la défend des dangers pesant (forcément) sur une jeune femme seule et indépendante.

Quelques années après Darrieux, Michèle Morgan s'impose avec *Gribouille* (Marc Allégret, 1937) dans lequel elle est une jeune fille « victime de la vie ¹⁸³ » recueillie par un patriarche (Raimu) qui la dispute à son fils (Gilbert Gil). Si la fin du film reste ouverte (on ne sait finalement pas ce qu'il advient de la jeune fille), elle subit tout du long un destin qu'elle ne choisit pas. Dans *Orage* (Marc Allégret, 1937), elle a un rôle plus consistant et aussi plus moderne de jeune femme indépendante qui multiplie les conquêtes amoureuses avec insouciance (tout en assurant qu'elle ne se « laisse faire » que très rarement...). Elle tombe finalement amoureuse d'André/Charles Boyer, un homme marié ; mais celui-ci la délaissant un temps pour sa femme tuberculeuse, elle se place sous la protection d'un riche homme d'affaires. Quand elle comprend qu'André n'abandonnera jamais son épouse malade, elle se suicide. Ces deux films esquissent à gros traits le type de jeune femme pauvre et dépendante des hommes, au passé obscur et au destin malheureux, qu'elle incarnera dans les films du « réalisme poétique » tels que *L'Entraîneuse* (Albert Valentin, 1938), *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1939) ou *Remorques* (Jean Grémillon, 1939). Dans ces deux derniers films, qui se terminent tragiquement, elle est sauvée des griffes d'un homme dominateur par le héros Jean Gabin, avec qui elle forme un couple sans avenir. Le film de Grémillon introduit cependant une variante plus « féministe » puisqu'Aimée/Morgan, loin de la passivité de la Nelly du *Quai des brumes*, met Gabin face à ses contradictions d'homme aliéné par son travail et choisit finalement de le quitter ¹⁸⁴. Dans *L'Entraîneuse*, elle quitte son destin de prostituée pour celui de femme entretenue par un homme attentionné mais qu'elle n'aime pas, après qu'un patriarche malfaisant (Félicien Tramel) a fait échouer son histoire d'amour avec un jeune garçon de son âge. Pour Burch et Sellier, « cette dénonciation de gauche de l'exploitation sexuelle comme oppression de classe (et uniquement comme telle) révèle les limites spécifiquement françaises de la pensée masculine, fût-elle progressiste ¹⁸⁵ ». Dans ce film comme dans les deux autres, les auteurs n'imaginent en effet à aucun moment une héroïne à la recherche de son indépendance. Contrairement à Darrieux qui veut prouver (en vain) sa capacité à être autonome, Morgan se place volontairement sous la protection d'un

¹⁸³ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 38.

¹⁸⁴ Voir l'analyse du film, *Ibid.*, p. 80-84.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

homme pour échapper à l'emprise d'un autre homme ou à la pauvreté : cette issue semble bien être la seule qui s'offre aux jeunes femmes pauvres et dominées – du moins dans l'esprit des auteurs des films, incapables d'étendre la lutte contre la domination sociale à d'autres formes d'oppression (de « sexe », de « race », etc.). Dans le même temps, ces films du réalisme poétique pointent de façon sérieuse – contrairement aux comédies de boulevard où joue Darrieux – l'oppression patriarcale subie par l'héroïne, même si cette oppression est montrée comme indépassable. Si Morgan pose son regard clair et lucide sur les hommes, elle se résigne en même temps à sa situation de dominée, comme vaincue d'avance là où Darrieux se bat avant de renoncer.

En même temps que Darrieux, Jean Gabin, « star » masculine française par excellence, pose avec *La Bandera* (Julien Duvivier, 1935) les bases de son « mythe », qui consiste, comme l'a montré Ginette Vincendeau, à réunir des aspects contradictoires qui lui permettent d'incarner une francité « authentique » et une masculinité « idéale » : il est à la fois honnête et criminel, prolétaire viril et objet de désir dégageant un puissant érotisme, héros et victime (il est souvent voué à la mort), dominé par un Père malfaisant et dominant lui-même les femmes ¹⁸⁶. Dans les films du « réalisme poétique » qui le placent entre un patriarche et une jeune femme qu'il tente de « sauver » (*Les Bas-fonds* [Jean Renoir, 1936], *La Bête humaine* [Jean Renoir, 1938], *Quai des brumes*, *Le jour se lève* [Marcel Carné, 1939] et aussi *Remorques*, dans une certaine mesure, même si le patriarche disparaît vite du film), il s'oppose au « mauvais père ¹⁸⁷ » et occulte sa partenaire féminine qui ne fonctionne que comme un miroir de son propre personnage :

Gabin et son double féminin sont placés par rapport à la Loi “du père” dans la même position d'impuissance, comme des enfants. C'est pourquoi leur tentative de former un couple se solde dans la plupart des cas par l'échec, à une exception près : le départ chaplinesque de Pépel (Gabin) et Natasha (Junie Astor) main dans la main à la fin des *Bas-fonds* ¹⁸⁸.

Gabin est un « prolétaire au destin tragique ¹⁸⁹ » qui « contrairement au protagoniste masculin du cinéma classique hollywoodien dont les actions déterminent le cours du récit, [...] semble souvent impuissant à contrôler celui-ci. Il n'en demeure pas moins qu'il domine complètement ses films ¹⁹⁰ ».

¹⁸⁶ Voir G. VINCENDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*

¹⁸⁷ Nous empruntons l'expression à Burch et Sellier. Voir N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, *op. cit.*

¹⁸⁸ G. VINCENDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*, p. 234.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 158.

b. La jeunesse : une menace pour l'ordre social

Il convient, dans le cadre de ce survol, de s'arrêter sur un thème rencontré dans plusieurs films de la fin des années trente : la jeunesse réfractaire et/ou délinquante. Corinne Luchaire, une toute jeune actrice au corps gracile et nerveux, au visage à la fois juvénile et dur et aux cheveux blonds coupés courts, incarne sans mal l'adolescente écorchée et rebelle qui finit par rentrer dans le rang. Dans *Prison sans barreaux* (Léonide Moguy, 1937), l'un des douze plus gros succès publiques de l'année 1938¹⁹¹, elle est une jeune détenue incontrôlable à qui la nouvelle directrice de la prison (Annie Ducaux) – une réformatrice qui souhaite transformer l'institution carcérale en centre éducatif – décide de faire confiance. Sa méthode est payante puisque la jeune Nelly devient son assistante. Dans *Conflits* (1938), elle retrouve Annie Ducaux qui joue cette fois sa sœur aînée à qui elle confie l'éducation de son enfant illégitime. Le conflit du titre éclate lorsque, quelques années plus tard, elle veut le récupérer ; mais elle y renonce, pour le bien de l'enfant. En plus d'être un plaidoyer contre l'avortement (Claire renonce à passer à l'acte dans une scène très didactique où elle est bouleversée par les enfants qu'elle croise dans la rue), le film est une mise en garde à l'égard des jeunes filles aspirant à une trop grande liberté : Claire, toute sa vie, paiera sa faute de son malheur. Dans ces films, les personnages de Luchaire sont davantage victimes de la vie que réellement coupables : dans *Prison sans barreaux*, elle est par exemple enfermée à cause de sa mère et de son beau-père qui a tenté d'abuser d'elle.

C'est aussi le cas dans *Prison de femmes* (Roger Richebé), autre grand succès de 1938¹⁹², qui met en scène Renée Saint Cyr et Viviane Romance en jeunes femmes détenues dans une prison pour des délits mineurs, suite à une enfance malheureuse. Si l'une des deux (Renée Saint Cyr) s'en sort grâce à son (riche) mari et à son amitié avec un philanthrope révolté par les conditions de détention des jeunes femmes, l'autre (Viviane Romance), reste dans la misère et finit par retourner en prison pour un crime qu'elle n'a pas commis. On retrouve ce thème dans *L'Enfer des anges* (Christian-Jacques, 1939) avec Louise Carletti, plaidoyer contre la misère des bidonvilles, terrain de la délinquance juvénile, ou encore *Notre Dame de la Mouise* (Robert Péguy, 1939), tiré de la pièce éponyme, qui vante les mérites de l'action sociale des catholiques.

Toutes ces figures de l'adolescence délinquante montrent bien l'évolution de cette représentation dans l'imaginaire social au cours du XX^e siècle. Si l'« apache » ou la « petite

¹⁹¹ Michèle LAGNY, Marie-Claire ROPARS, et Pierre SORLIN, *Générique des années 30*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1986, p. 19.

¹⁹² *Ibid.*

couturière » naissent des inquiétudes de la bourgeoisie du XIX^e siècle en direction d'une jeunesse ouvrière « dont on redoute l'errance, le libertinage et l'esprit frondeur ¹⁹³ » et que l'on stigmatise comme un vivier de criminels précoces, la représentation évolue au XX^e siècle, où les jeunes délinquants passent du statut de coupables à celui de victimes de parents défaillants ¹⁹⁴.

La jeunesse comme source d'inquiétude sociale se manifeste d'une autre façon dans le très didactique *Altitude 3200* (Jean-Benoît Lévy et Marie Epstein, 1938), tiré de la pièce à succès de Julien Luchaire, le grand-père de Corinne Luchaire – cette dernière tient un rôle dans la pièce, mais pas dans le film. Une bande de jeunes gens en rupture sociale ou familiale, emmenés par le libertaire Armand (Jean-Louis Barrault, qui campe ici le personnage d'idéaliste insatisfait et révolté qu'on retrouve dans beaucoup de ses rôles), décident de s'isoler dans un refuge de montagne et d'y créer une « République des jeunes », en signe de rejet du monde des « vieux » dans lequel ils ne veulent plus vivre. Leurs dissensions internes (notamment à cause de filles venues les rejoindre) auront raison de leur projet utopique : après une bagarre dramatique entre Armand et un de ses camarades, ils redescendent joyeusement dans la vallée, conscients de leur dépendance vis-à-vis des adultes mais avec l'espoir de réformer la société de leurs parents. C'est un médecin (Fernand Ledoux) venu soigner le camarade d'Armand qui les remet dans le droit chemin en leur assénant une efficace leçon de morale. Le message est on ne peut plus clair : quelques soient leurs aspirations à l'émancipation, les jeunes doivent respecter l'autorité des adultes ¹⁹⁵. On trouve là l'esprit « Front populaire » (dont le radical-socialiste Jean-Benoît Lévy est un proche) qui consiste à canaliser la jeunesse, non par un arsenal répressif, mais « en douceur ».

Dans certains cas, le refus de se plier à l'autorité des adultes peut coûter la vie : dans *Entrée des artistes* (Marc Allégret, 1938), l'apprentie comédienne Cécilia (Odette Joyeux) se suicide par désespoir amoureux, préférant suivre son « instinct » de jeune fille romanesque plutôt que les enseignements de son « maître » (Louis Jouvet). Celui-ci, professeur au Conservatoire, joue un rôle paternel auprès des élèves qu'il encadre, ces derniers ayant tous des problèmes avec leurs parents. Après le suicide de Cécilia, il leur adresse un sermon qui clôt le film : il comprend leur désir d'indépendance, mais ils doivent lui obéir pour devenir

¹⁹³ Michèle PERROT, « La Jeunesse ouvrière : de l'atelier à l'usine », Giovanni LÉVI et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, Tome II, Paris, Seuil, 1996, p. 87.

¹⁹⁴ Voir Sarah FISHMAN, « Vichy et la délinquance juvénile. Changements législatifs et institutionnels », L. BANTIGNY et I. JABLONKA (dir.), *op. cit.*, p. 127-136.

¹⁹⁵ L'un des trois articles de *Cinémonde* consacrés au film raconte l'histoire à la première personne du singulier, sous la forme du récit des aventures de jeunesse d'un père à son fils, entérinant de fait la fonction pédagogique du film en direction des jeunes générations : *Cinémonde*, n° 519, 29-09-1938.

des adultes à part entière. Autrement dit, l'autorité patriarcale n'est pas négociable, sous peine de drame... C'est ce qui arrive à la malheureuse Juliette Faber dans *La Vierge folle* (Henri Diamant-Berger, 1938) : elle meurt tragiquement après avoir retrouvé son amant, un avocat marié et plus vieux qu'elle (Victor Francen), malgré la condamnation formelle par sa mère (Gabrielle Dorziat) de cette union scandaleuse.

Le point commun de toutes ces figures de la jeunesse dans la deuxième partie des années trente est de conforter d'une manière ou d'une autre le pouvoir paternel (réel ou symbolique). Même lorsqu'il y a conflit de génération, la plupart du temps, on le voit, les jeunes femmes, en particulier, finissent par retomber d'elles-mêmes sous la coupe d'un patriarche ou d'une institution, ou bien connaissent une fin tragique qui doit « servir de leçon » à ceux et celles qui voudraient se rebeller. Les films du réalisme poétique exacerbent toutefois le conflit générationnel en mettant en scène un « mauvais père » contre lequel le jeune héros se révolte ; mais s'il parvient à le détruire ou à le neutraliser, il connaît une fin tragique.

3. Un paysage cinématographique renouvelé

Pour appréhender le renouvellement du paysage cinématographique sous l'Occupation, et afin de dégager les tendances des goûts de l'époque, nous avons cherché à savoir quels étaient les jeunes acteurs et actrices les plus populaires de l'Occupation. Pour cela, nous avons évalué la présence des jeunes acteurs et actrices dans les pages de la seule revue populaire de cinéma paraissant entre 1940 et 1944, *Ciné-Mondial*, que nous avons complété par une étude des couvertures d'un autre magazine, *Vedettes*, consacré au cinéma, au théâtre et à la radio.

A. Paysage « médiatique »

a. *Ciné-Mondial* : un magazine créé par l'occupant

Au lendemain de la défaite militaire de juin 1940, les magazines populaires de cinéma de l'entre-deux-guerres, *Pour Vous*, *Ciné-Miroir* ou encore *Cinémonde*, cessent de paraître. *Ciné-Mondial* paraît en août 1941, quelques mois après la reprise de la production en zone nord (deux mois après la reprise de la production cinématographique dans les studios français en zone nord et 6 mois après la création de la Continental). Comme l'ensemble des titres de la presse parisienne, *Ciné-Mondial* est créé et financé par l'occupant (le magazine est édité

par les Éditions *Le Pont*, propriété de l'ambassade d'Allemagne). Robert Muzard, un jeune metteur en scène français germanophile et ami du Dr Dietrich en est le gérant. Pour autant, la propagande nazie en tant que telle est absente des pages de *Ciné-Mondial* : l'objectif des autorités allemandes étant la rentabilité économique du périodique, il s'agit d'attirer le maximum de lecteurs. La propriété allemande du magazine ne s'affiche d'ailleurs pas en tant que telle : c'est Raoul Ploquin, le directeur du COIC, qui donne sa caution officielle au nouveau périodique dans un texte accompagnant le premier éditorial, dont nous reproduisons ici un extrait :

Nous savons que *Ciné-Mondial* aura toujours à cœur de soutenir par ses efforts les films de qualité et d'aider ainsi ceux qui ont la responsabilité du cinéma de demain, à atteindre leur premier objectif : relever le niveau normal et artistique de la production française, en ne permettant pas que des films de qualité inférieure, que des pantalonades trop souvent vulgaires, que des films morbides et déprimants viennent empoisonner l'âme du public français. Dans le redressement de la France, le cinéma a un rôle très important à jouer. Il faut que les films de la nouvelle production française apportent au nombreux public qui se rend chaque semaine dans les salles de cinéma [une dose] d'optimisme et d'encouragement. En un mot, le cinéma français doit être constructif. Élément de la vie artistique de notre pays, le cinéma français doit jouer un rôle essentiel dans la collaboration des peuples européens. N'oublions pas que le cinéma est un moyen d'expression universelle et que, malgré les différences de langage, les meilleurs films d'une nation sont projetés et appréciés dans tous les autres pays du monde. C'est par le cinéma que les peuples apprendront à mieux se connaître, à mieux s'estimer, à mieux s'aimer. Le rôle que le cinéma tiendra dans l'Europe de demain est immense. Il faut que la France prenne sa vraie place dans le cinéma européen. *Ciné-Mondial* l'y aidera ¹⁹⁶.

La politique de collaboration est d'emblée affichée, même si la teneur générale du magazine laisse de côté les questions directement politiques, ce qui le distingue des journaux collaborationnistes parisiens. L'hebdomadaire s'inscrit dans une politique de collaboration, tout en défendant le cinéma français de « qualité », dans la direction donnée par Raoul Ploquin, c'est à dire comme expression d'une identité culturelle prestigieuse ¹⁹⁷. S'il faut chercher une influence idéologique dans les pages du magazine, on la trouve davantage du côté d'un moralisme pétainiste qui reflète l'adhésion d'une partie de ses membres au nouveau régime.

Une revue populaire

Ciné-Mondial tente de s'inscrire dans la lignée de ses aînées en pérennisant les recettes « qui marchent » dans les années 1930 : les « stars » sont omniprésentes, à la fois dans

¹⁹⁶ Raoul PLOQUIN, *Ciné-Mondial*, n° 1, 08-08-1941.

¹⁹⁷ Il démissionne de ses fonctions en 1942, à la suite d'un désaccord avec Alfred Greven, qui exige son départ ; Ploquin ne s'y oppose pas et redevient producteur. Le premier film qu'il produit après sa démission est *Le Ciel est à vous* de Grémillon. Voir J-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit. Notamment le chapitre IV, « La mise sous tutelle du cinéma français », p. 49-69.

l'iconographie et les articles. Chaque couverture (Une et quatrième de couverture) propose la photo d'un acteur ou d'une actrice, parfois, mais plus rarement, d'un couple d'acteurs. Les articles se partagent entre les nouvelles des tournages en cours, les rubriques liées à un évènement ou une thématique touchant la sphère « privée » (Noël, vacances, etc.) qui permettent à un ou plusieurs acteurs d'exprimer ses souhaits, ses envies ou ses projets ; les critiques des films paraissent au fil de leur sortie en salle (souvent accompagnées de photos présentant les acteurs), et les reportages sur les stars mélangent allègrement personne « privée » et rôles filmiques. Ponctuellement, la revue organise aussi des concours ou sondages d'opinion à propos d'un film, d'un acteur ou d'un groupe d'acteurs. Plus rarement, on y trouve des articles sur les réalisateurs, les scénaristes ou les techniciens ; mais les acteurs restent incontestablement la « matière première » du magazine, un parti pris revendiqué dans l'éditorial du premier numéro :

Les vedettes, homme ou femme, pour vous, femmes ou hommes, ce sont vos doubles que vous promenez dans votre cœur et que vous vous promettez de retrouver le plus souvent possible. [...] Or, depuis les évènements qui viennent de se dérouler, il vous semble, à tous, amants du cinéma, que vous ayez perdu la plus immanquable partie de vous mêmes! [...] Pour vous, *Ciné-Mondial* sera le docteur Miracle. Au lieu de séparer, il réunira ce qui doit être joint : c'est à dire votre double idéal à votre propre existence ¹⁹⁸.

S'il existe une véritable pratique de la critique au sein du magazine, qui organise annuellement un concours réunissant les critiques du magazine et ceux de la presse généraliste, *Ciné-Mondial* s'ancre dans un registre populaire ; la teneur plus éthique qu'esthétique des critiques, la place centrale des « stars », la confusion entre rôle, acteur et personnage, indiquent qu'elle se situe dans la lignée de *Cinémonde* ¹⁹⁹ dont le lectorat, comme l'a montré Geneviève Sellier à travers l'étude du courrier des lecteurs, est majoritairement composé, du moins dans les années 50, de femmes et de jeunes de milieux sociaux relativement diversifiés (les « midinettes » de milieu populaire semblent côtoyer des étudiants et des mères de famille) ²⁰⁰. *Ciné-Mondial* vise un public plutôt féminin et jeune, comme l'indiquent les diverses sollicitations directes au lectorat, à l'instar de ce concours du « jeune premier le plus prometteur » lancé en octobre 1943, qui annonce : « Aux urnes ! Les femmes vont enfin voter ²⁰¹ ! » Le privilège accordé à la jeunesse est par ailleurs une constante dans

¹⁹⁸ *Ciné-Mondial*, n° 1, 08-08-1941, p. 3.

¹⁹⁹ À la différence de *Cinémonde*, *Ciné-Mondial* fait toutefois quasiment disparaître le courrier des lecteurs, réduit à une portion minime difficilement exploitable.

²⁰⁰ Voir Geneviève SELLIER, « Le courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années 50 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », N. BURCH et G. SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, op. cit., p. 67-90.

²⁰¹ *Ciné-Mondial*, n° 110, 08-10-1943, p. 4-7. Le concours constitue d'ailleurs surtout une occasion de construire les jeunes acteurs en compétition (Jean Marais, Georges Marchal, Alain Cuny et Louis Jourdan) comme des objets de désir (outre des photographies les montrant dénudés, dans des poses romantiques, ou le corps

les pages du magazine : le ton est donné dès le premier numéro qui consacre une double page à six jeunes acteurs encore inconnus et présents au générique de *Premier rendez-vous* (Henri Decoin, 1941) et lance un concours de photographies auprès des lecteurs et lectrices qui souhaitent faire une carrière cinématographique : « Plus que jamais, le cinéma français qui renait a besoin de renouveler ses vedettes ²⁰². » Régulièrement, la revue se livre à des apologues de la jeunesse : « Place aux jeunes ! » clame en 1942 le journaliste Guy Berthet en s'adressant aux producteurs : « Donnez aux jeunes leur chance de faire montre de leur capacité, ainsi vous les inciterez à faire mieux en dévoilant leur talent naissant. Sans une jeunesse forte, soutenue, sûre d'elle-même comme de son avenir, notre France ne peut pas garder son prestige spirituel ²⁰³. »

Sans données chiffrées précises, il nous semble toutefois que *Ciné-Mondial* est un magazine largement diffusé : il paraît régulièrement, toutes les semaines et sans interruption de juin 1941 à janvier 1944, en zone nord et en zone sud, puis toutes les deux semaines jusqu'en août 44 ; il est en situation de quasi-monopole, seul à appliquer cette formule : il coexiste avec *Mon Film*, qui existe déjà avant guerre mais qui applique la formule du film raconté – à raison d'un film par numéro et avec une cadence plus faible sous l'Occupation –, ainsi qu'avec *Vedettes*, un autre magazine populaire, mais qui traite aussi de radio, de chanson et de théâtre ; Jacques Siclier, qui vit son adolescence sous l'Occupation à Dijon, se souvient, dans *La France de Pétain et son cinéma*, trouver dans ces magazines l'essentiel de ses informations sur les films et les stars, auxquelles il oppose les « journaux pour intellectuels et gens cultivés publiés à Paris » dont il dit n'avoir « jamais lu une ligne ²⁰⁴ ».

Une étude quantitative

Pour toutes ces raisons, le magazine *Ciné-Mondial* nous semble constituer un support privilégié pour évaluer la visibilité des acteurs et actrices qui peuplent le cinéma de

« découpé » en morceaux formant un puzzle à reconstituer, on trouve de nombreuses informations sur leurs mensurations, etc.). C'est Jean Marais qui sera finalement élu jeune premier de l'année 1943.

²⁰² *Ciné-Mondial*, n° 1, 08-08-1941. L'étude exhaustive du contenu du premier numéro révèle la tendance générale du magazine: après l'éditorial, on trouve, dans l'ordre : un page consacrée à des brèves sur les acteurs et leur vie privée ; une double page consacrée aux jeunes acteurs de *Premier Rendez-vous* ; une double page sur les films français et allemands de la semaine ; une double page critique sur *Premier Rendez-vous* qui présente Louis Jourdan comme « le nouveau jeune premier », ainsi que de nombreuses photos de Danielle Darrieux ; une page consacré à un film romancé (cette rubrique disparaîtra rapidement de la revue) ; trois pages consacrées aux tournages en cours (films français uniquement) ; une page sur le lancement du concours de photographies mentionné *supra* et, enfin, une page consacrée au music-hall et au théâtre. On observe la faible portion consacrée aux stars et au cinéma allemand, représentative de la tendance générale du magazine, alors que les films allemands sont majoritaires sur les écrans français en 1941 ; on a là une indication sur le goût du public français, qui privilégie nettement les films nationaux.

²⁰³ Guy BERTHET, *Ciné-Mondial*, n° 59, 09-10-1942, p. 4.

²⁰⁴ J. SICLIER, *op. cit.*, p. 18.

l'Occupation, et déterminer d'une part la place occupée par les jeunes premier-e-s parmi les stars de l'époque, et repérer d'autre part qui sont les jeunes premier-e-s les plus visibles. Nous avons donc, à l'aide de l'indexation des sommaires et des couvertures du magazine²⁰⁵, recensé chaque acteur/trice faisant l'objet d'au moins un article et/ou d'une couverture dans les pages du magazine. Après avoir évacué les acteurs de nationalité allemande ou italienne, qui occupent environ 20 % des articles et couvertures, on comptabilise en tout 248 acteurs et actrices français représenté-e-s, parmi lesquels 46 cumulent plus de 5 occurrences (articles et couvertures – une et quatrième) et représentent la tranche haute des acteurs et actrices représenté-e-s. Parmi eux/elles, on retrouve les grandes stars de l'avant-guerre : Edwige Feuillère, Viviane Romance et Danielle Darrieux constituent le trio de tête, suivies de près par Albert Préjean, Fernandel, Gaby Morlay, Michel Simon, Pierre Fresnay, etc²⁰⁶.



Le trio de tête : Edwige Feuillère (21 occurrences) ; Danielle Darrieux et Viviane Romance (18 occurrences)

Pour évaluer la part occupée par les jeunes premier-e-s dans chacun de ces niveaux de visibilité, nous avons pris en compte trois critères. Ils et elles doivent : 1) démarrer leur carrière sous l'Occupation ou dans les deux années qui la précèdent ; 2) tenir le premier rôle dans au moins un film de la période ; 3) être identifié-e-s dans le récit comme étant en situation d'apprentissage – c'est-à-dire non encore « installé-e-s » dans la vie amoureuse et/ou professionnelle. On constate une forte présence des jeunes acteurs et actrices parmi les stars de l'époque : 10 des 46 acteurs/trices les mieux représenté-e-s sont des jeunes premier-e-s.

Si on prend en compte l'ensemble des jeunes premier-e-s représenté-e-s dans les pages du magazine (selon nos critères), on observe la répartition suivante²⁰⁷ :

²⁰⁵ Indexation disponible sur le site internet www.calindex.eu

²⁰⁶ Voir la liste exhaustive en annexes 2 A. : Présence des acteurs et actrices français-e-s dans *Ciné-Mondial*.

²⁰⁷ Le gris foncé représente les jeunes premier-e-s cumulant 5 occurrences ou plus.

Nom	Nombre d'occurrences	Nombre de couvertures
Michèle Alfa	16	2
Louise Carletti	15	4
Jean Marais	14	2
Micheline Presle	12	3
Madeleine Sologne	11	4
Marie Déa	10	3
Odette Joyeux	9	2
Georges Rollin	8	0
François Périer	7	1
Charles Trenet	5	2
Alain Cuny	4	1
Josette Day	4	1
Paul Meurisse	3	0
Irène de Trébert	2	1
Jean Desailly	2	1
Gérard Landry	2	2

b. Qui est en vedettes de *Vedettes* ?

Une analyse quantitative des couvertures du magazine *Vedettes* nous conduit peu ou prou aux mêmes observations. *Vedettes* est un magazine également créé et financé par les Allemands, dédié aux spectacles (théâtre, cinéma, radio). Le magazine se présente ainsi auprès du lectorat :

Nous ne vous parlerons pas politique – quelle qu'elle soit. Nous ne vous enseignerons aucune doctrine – si pure soit-elle. Nous vous apporterons seulement la nécessaire bouffée d'air frais, léger ; de cet air riche, vivant, parfumé de toutes les fleurs de chez nous, qui permet le délassement de l'esprit après la décevante tâche quotidienne. « Paris reste Paris » disons nous un peu plus loin. C'est à dire qu'il conserve sa mission – nous allons dire, sa vocation – de semer l'espérance, le bon goût, le charme. Et ce n'est pas moindre chose, croyez le. N'avons-nous pas assez oublié que si nous étions la capitale du bon goût, ce bon goût devait rester français? Que si notre pays répandait partout dans le monde le rayonnement de sa culture, il lui fallait au moins penser et vivre français – collaborateur de tous, mais vassal de personne²⁰⁸.

Comme *Ciné-Mondial*, *Vedettes* s'inscrit dans une politique de collaboration tout en promouvant l'esprit français à travers sa culture, et s'adresse à un public plutôt féminin et jeune : des concours de « jeunes premiers » et « jeunes premières » (qui mettent en

²⁰⁸ *Vedettes*, n° 1, 16-11-1940.

concurrence des photographies de lecteurs et lectrices) sollicitent entre autres la participation du jeune public.

Le magazine n'étant pas spécifiquement consacré au cinéma, les résultats obtenus par notre recensement se basent sur un nombre global d'acteurs/trices moins important, dans la mesure où nous avons retiré toutes les vedettes du théâtre, du music-hall ou de la chanson qui prennent une place importante sur les couvertures. Par ailleurs, la revue n'étant pas indexée, nos calculs se basent uniquement sur les couvertures et non sur les articles²⁰⁹. Ainsi, Charles Trenet²¹⁰ arrive en tête du classement (6 couvertures) aux côtés d'Edwige Feuillère, Danielle Darrieux, Viviane Romance (5 couvertures chacune). Nous retrouvons les jeunes premier-e-s recensé-e-s dans les pages de *Ciné-Mondial* : Jean Marais (5 couvertures) et Micheline Presle (4 couvertures) ; Marie Déa et Michèle Alfa (3 couvertures) ; Louise Carletti, Odette Joyeux, Madeleine Sologne, Georges Rollin (2 couvertures) ; Alain Cuny et Josette Day (1 couverture). Il faut noter que ni François Périer, ni Paul Meurisse, en bonne place dans *Ciné-Mondial*, n'apparaissent sur les couvertures de *Vedettes* ; on peut imputer cette absence au manque de photogénie de ces deux acteurs au physique ordinaire (nous y revenons ci-dessous).

B. Survol d'un paysage nouveau

Avant de nous consacrer à l'étude approfondie de l'image des cinq jeunes acteurs et actrices retenu-e-s, nous effectuons ici un premier survol de ce paysage renouvelé, en évoquant quelques-unes des autres figures d'acteurs et d'actrices parmi lesquelles évoluent Marie Déa, Micheline Presle, Odette Joyeux, Madeleine Sologne et Jean Marais.

Il nous faut, dès lors, expliquer les raisons qui nous ont conduites à choisir ces cinq acteurs et actrices, au détriment des autres figures de jeunes premier-e-s de l'époque. Parmi les jeunes premiers les plus visibles, seul Jean Marais cumule un nombre significatif de premiers rôles entre 1940 et 1944 (4 rôles dont le rôle principal du triomphal *Éternel retour* [Jean Delannoy, 1943]) ; François Périer, Paul Meurisse, Georges Rollin ou Jean Desailly, ne bénéficient pas de la même visibilité (nous y revenons dans les pages qui suivent). Quant à

²⁰⁹ Du reste, nous nous appuyons moins sur *Vedettes* que sur *Ciné-Mondial* pour analyser la réception des films analysés dans les pages qui suivent, dans la mesure où *Vedettes* constitue une source moins abondante. C'est la raison pour laquelle nous lui consacrons une présentation moins importante. Pour le classement exhaustif des couvertures de la revue, voir la liste exhaustive en annexe 2 B. : Présence des acteurs et actrices français-e-s sur les couvertures de *Vedettes*.

²¹⁰ Charles Trenet est chanteur avant d'être acteur, mais il joue dans plusieurs films sous l'Occupation, dans lesquels il tient la vedette (des comédies musicales essentiellement) ; nous y revenons plus loin.

Charles Trenet, il est d'abord chanteur et apparaît à ce titre dans des comédies musicales. On peut d'ores et déjà imputer cette faible représentation des jeunes hommes, par rapport aux jeunes femmes, à la crise de l'imaginaire patriarcal déjà largement analysée par Noël Burch et Geneviève Sellier²¹¹ ; comme leurs aînés, les jeunes premiers sont sous-représentés et la jeunesse s'incarne essentiellement dans des figures féminines. Du côté des jeunes femmes, nous avons écarté Josette Day et la chanteuse Irène de Trébert, qui n'ont qu'un seul premier rôle chacune (respectivement dans *La Fille du puisatier* [Marcel Pagnol, 1941] et *Mademoiselle Swing* [Richard Pottier, 1841-42]). Nous avons également écarté Michèle Alfa et Louise Carletti, qui sont bien représentées dans les revues et cumulent plusieurs rôles importants, mais incarnent des types relativement conventionnels soit dans des mélodrames pétainistes, soit dans des comédies légères ou policières de la Continental. Nous leur consacrons chacune un paragraphe dans les pages qui suivent.

a. Des jeunes premières conventionnelles

Actrice blonde, au visage pâle et doux, Michèle Alfa joue dans de nombreux mélodrames pétainistes où elle est soumise à une figure patriarcale ou a pour mission de régénérer la virilité d'un homme blessé. Par deux fois, elle tombe sous le charme du robuste René Dary (*Port d'attache* [Jean Choux, 1942] ; *À la belle frégate* [Albert Valentin, 1942]). Dans *L'Ange de la nuit* (André Berthomieu, 1942) elle est face à un compagnon plus « doux » (Henri Vidal), mais elle y renonce pour se consacrer à un jeune homme revenu aveugle des combats de 1940²¹² (Jean-Louis Barrault).



²¹¹ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit.

²¹² Ce film est l'un des rares de l'Occupation à faire référence à la guerre : Jacques/Jean-Louis Barrault a en effet été blessé lors de l'offensive.

Le très moralisateur *Jeannou* (Léon Poirier, 1943) est quant à lui directement marqué du sceau de la culpabilisation du désir féminin, qui sévit dans la propagande vichyste²¹³ : Michèle Alfa tient le rôle-titre d'une jeune fille en mal de liberté qui fugue et revient chez son père enceinte et repentante. Ce film mérite toutefois que l'on s'y arrête car bien que porteuse d'un moralisme pesant, cette histoire de transmission patrimoniale est travaillée par la contradiction entre le relais des générations et la prise en compte des désirs des jeunes. Le film est centré sur le personnage de Jeannou, dont le père (Thomy Bourdelle) mène une vie recroquevillée sur le passé, voue un culte à ses ancêtres et rejette le confort moderne. Il refuse que l'amoureux de Jeannou (Roger Duchesne), un ingénieur, exploite le charbon que recèlent les terres familiales. Le film nous fait partager le point de vue critique de la jeune femme sur le comportement de son père ; du même coup, ses aspirations « modernes » (elle veut s'amuser, elle refuse sa dot, souhaite un mariage d'amour basé sur la compréhension mutuelle et non sur le respect des traditions) apparaissent comme légitimes. Mais son retour repentant après sa fugue, annihile ses vellétés d'émancipation et rétablit la « Loi du père ». Pourtant Jeannou parvient à convaincre son père d'accepter son mariage contre la promesse du fiancé d'attendre sa mort pour exploiter la terre familiale ; autrement dit, si le patriarche parvient à sauvegarder la tradition, c'est de façon provisoire ; dans ces conditions, la jeune fille assure le relai des générations tout en apportant la modernité.

Il faut toutefois noter deux films dans lesquels elle échappe totalement à ce type social de la jeune fille soumise : elle joue un rôle de femme forte dans *Le Dernier des six* (Georges Lacombe, 1941) et *L'Aventure est au coin de la rue* (Jacques Daniel-Norman, 1943) ; si ces films ne constituent pas des rôles de jeunes premières à proprement parler (elle joue une femme déjà adulte), ils constituent un envers intéressant de la face « lisse » de Michèle Alfa. Dans le film de Daniel-Norman, elle est Adria-Adria, un nom de scène qui sert de couverture à ses activités au sein du « milieu », comme chef d'une bande de malfaiteurs. Arme au poing, traits durcis, voix grave, débit rapide et sec, elle « commande » ses hommes d'une main de fer, mais bascule dans le pathétique à la fin du film en tombant amoureuse d'un jeune dandy, apprenti enquêteur (Raymond Rouleau), qui se joue d'elle en jetant le trouble parmi ses hommes de main. Perdant son pouvoir, elle est du même coup confondue par la police, sous les yeux amusés du dandy. Dans *Le Dernier des six*, son rôle se pare d'une aura sexuelle (attitude langoureuse, cigarette aux lèvres). L'intrigue policière est centrée sur la disparition

²¹³ Tout comme *La Neige sur les pas* (André Berthomieu, 1941), que nous n'avons pas vu. Elle y incarne une épouse volage qui réintègre le foyer après la mort tragique de son amant. Voir le résumé de J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 389-390.

mystérieuse de plusieurs hommes qui appartiennent au même cercle d'amis, et qui ont, cinq ans auparavant, gagné ensemble une grosse somme à la loterie. Lolita est la femme de Gernicot, l'un d'entre eux : elle exprime son pouvoir aussi bien dans sa vie privée (elle trompe son mari qu'elle n'aime pas, avec Perlonjour [Jean Chevrier], l'un des six amis) que sur la scène du cabaret où elle chante (elle exécute un numéro de cow-boy en maniant les armes à la perfection). C'est justement lors de l'un de ces numéros qu'un homme est tué dans sa loge... avec son arme. Si l'inspecteur Wens (Pierre Fresnay) ne la soupçonne à aucun moment, le sous texte la désigne bien comme une femme fatale. Elle finit pourtant par accéder à l'objet de son désir : l'arrestation de Gernicot, qui se révèle être le tueur, lui permettra de vivre au grand jour sa relation avec Perlonjour. Basé sur le même argument narratif que *La Belle équipe* (Julien Duvivier, 1936), *Le Dernier des six* offre une issue bien différente : tandis que chez Duvivier, la garce Viviane Romance provoquait la discorde au sein du groupe des hommes, ici, c'est la dissension interne au groupe des hommes qui provoque le drame. Bien que le film ne soit pas directement centré sur elle, cette femme « fatale » et adultère propose une expression du désir féminin, que l'on retrouve par exemple chez Edwige Feuillère (*Mam'zelle Bonaparte* ; *La Duchesse de Langeais*).

Le physique plus juvénile et la voix aigüe de Louise Carletti la cantonnent dans des rôles de jeune ingénue dans des mélodrames à tendance pétainiste²¹⁴ – c'est le cas par exemple dans *Nous les gosses* (Louis Daquin, 1941), où elle incarne la jolie fiancée d'un jeune instituteur (Gilbert Gil) avec qui elle forme un couple idéal – ou de « gamines » écervelées.

²¹⁴ Elle est notamment l'héroïne de *Patricia* (Paul Mesnier, 1942), l'un des plus gros succès de l'Occupation, que nous n'avons pu visionner. Si l'on se base sur le résumé qu'en fait Jacques Siclier, le film semble appliquer religieusement le programme de la Révolution nationale : *Patricia* (Louise Carletti) est élevée par sa tante à la campagne ; à Paris, elle retrouve son père qui l'avait abandonnée lorsqu'elle était enfant. Celui-ci lui fait mener une vie de débauche ; elle revient finalement en Normandie où elle épouse un ancien camarade de jeu devenu cultivateur. Dans *Des Jeunes filles dans la nuit* (René Le Hénaff, 1942), que nous n'avons pas vu non plus, elle est pensionnaire d'une institution pour jeunes filles dont les parents, pour des raisons différentes, éprouvent des difficultés à élever leurs enfants. Le film semble exalter en même temps la force des liens familiaux, et le devoir de prise en charge, par la nation, des jeunes dont les parents ne peuvent assurer l'éducation. Voir J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma, op. cit.*, p. 325 et 395.



Dans *Annette et la dame blonde* (Jean Dréville, 1942), une comédie Continental « à l'américaine », elle est une adolescente incontrôlable : par amour pour Maurice (Henri Garat), un homme d'âge mûr qu'elle connaît à peine, elle détruit une chambre d'hôtel, provoque une bagarre entre deux hommes et fait semblant de se suicider, au grand dam de ses parents qui ne parviennent pas à asseoir une quelconque autorité sur elle. Lorsque le père d'Annette convainc Maurice d'épouser sa fille pour qu'elle cesse de vouloir mettre fin à ses jours, celle-ci change subitement d'avis : elle aime en fait Bernard (Georges Rollin), le jeune homme initialement choisi pour elle par ses parents. Annette est mythomane (elle raconte à qui veut bien l'entendre ses aventures – imaginaires – avec Maurice) et inconsistante ; son comportement déviant est directement lié à sa sexualité ; c'est à cause d'un désir incontrôlé qu'elle ne parvient pas à « se maîtriser ». À propos de ce rôle, Siclier note dans ses souvenirs de jeune cinéphile : « Encore que cette comédie n'ait pas manqué de piquant, de drôlerie, Louise Carletti, la brunette aux yeux ingénus, ne montra pas la fantaisie, l'abattage nécessaires à son rôle²¹⁵. »

b. Des jeunes premiers inoffensifs

Du côté des jeunes hommes, François Périer a déjà à son actif le rôle principal d'une comédie de boulevard d'avant-guerre, *Le Veau gras* (Serge de Poligny, 1938), dans laquelle il joue le fils unique d'une famille de commerçants de province, dont les velléités d'indépendance sont tournées en dérision : son père le contraint à abandonner sa vie oisive à Paris (où il se fait « entretenir » par des femmes riches) pour travailler dans la pharmacie familiale, afin de rembourser les nombreuses dettes qu'il a contractées.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 50.



Il reste sous l'Occupation dans un registre léger, mais il n'est plus ridiculisé : son physique et son jeu « passe-partout » (visage rond et souriant, petit corps énergique, allure débonnaire) lui permettent de figurer une masculinité « sympathique » et ordinaire, non menaçante. Outre des seconds rôles de soupirants patients et fidèles (*Premier bal* [Christian-Jaque, 1941] ; *Lettres d'amour* [Claude Autant-Lara, 1942]), il incarne un jeune homme dont le courage et l'efficacité s'opposent souvent à une cohorte d'adultes dérisoires. Dans *La Ferme aux loups* (Richard Pottier, 1943), il est un jeune journaliste qui mène l'enquête aux côtés de Paul Meurisse, dont la mollesse et la naïveté permettent de souligner, en creux, la perspicacité et l'efficacité de Bastien/François Périer. Il remporte non seulement l'amour de Micky (Martine Carol), la jeune amie des deux camarades, mais aussi le respect de ses aînés en élucidant brillamment l'affaire de meurtre sur laquelle il enquête : il confond le coupable sous les yeux ébahis de toutes les autorités judiciaires et policières de la ville, qui se sont révélées incapables de dénouer les fils de cette intrigue. Le jeune homme prouve ainsi aux adultes, et en particulier à son patron (Gabriello), qui ne le prend guère au sérieux, sa capacité à agir « en homme ». Même chose dans le film du catholique Léo Joannon, *Le Camion blanc* (1942-43), dans lequel il est chargé de transporter sur les routes de France le corps du roi des gitans qui vient de mourir, rituel ancestral qui permet la transmission du pouvoir et la désignation du nouveau chef de la communauté. Bien que ne faisant pas partie de la communauté tzigane, François (François Périer) est le seul à pouvoir mener le convoi, officiellement à cause de sa date de naissance qui correspond à celle exigée par la tradition. En sous-texte, c'est sa « pureté » (comme l'indique la couleur de son camion) et sa jeunesse qui le prédisposent à cette mission : courageux et débrouillard, il se sort de toutes les embûches semées sur son passage. Ce voyage initiatique fait de lui un homme en mettant à l'épreuve sa loyauté et son courage, qui s'opposent à toute une cohorte d'hommes corrompus et décadents. S'il facilite la transmission générationnelle parmi les gitans, il permet aussi la

régénération de la communauté nationale : le film se termine sur le couple qu'il forme avec sa douce fiancée (Blanchette Brunoy), une jeune fille de son village.

Le blanc purificateur constitue sans conteste un signe des temps : dans le même esprit que *Le Camion blanc*, *Le Merle blanc*²¹⁶ (Jacques Houssin, 1944) met en scène Georges Rollin en jeune ingénieur qui, grâce à son mariage avec la fille du patron, prend la succession de l'usine dans laquelle il travaille, en lieu et place de l'héritier « naturel », Achille (Jean Tissier), un inverti apathique. Georges Rollin incarne, à l'instar de Périer, le relai des générations, mais dans un registre moins populaire et plus proche du dandysme : son visage fin aux pommettes saillantes, son corps élancé ainsi que son « maniérisme » (il dessine volontiers des arabesques avec ses mains en usant de bons mots) connotent son appartenance à une classe plus élevée, et/ou son désir de « s'élever » au dessus de sa condition sociale ; ces caractéristiques lui permettent par exemple d'incarner l'ambitieux Eugène de Rastignac dans *Le Père Goriot* (Robert Vernay, 1944). C'est précisément ce maniérisme petit-bourgeois du jeune premier que s'emploie à corriger le célèbre *Goupi mains rouges* (Jacques Becker, 1942-43). Lorsque le jeune et frêle « Goupi monsieur »/Georges Rollin – complet gris, fine moustache à l'anglaise et attaché-case –, arrive de Paris pour un séjour chez son paysan de père – qu'il ne connaît pas –, il est d'abord accueilli par son oncle « Goupi mains rouges » (Fernand Ledoux), homme trapu et ombrageux, à la moustache aussi épaisse que la fourrure dont il est vêtu. La mauvaise plaisanterie que ce dernier lui inflige d'emblée (il lui fait peur en l'obligeant à passer la nuit seul dans la forêt) sonne comme un rite de passage visant précisément à aguerrir ce jeune homme trop délicat. Une seconde humiliation attend bientôt le jeune homme, forcé d'avouer devant toute la famille qu'il a menti sur sa « situation » à Paris : celui qu'on croit directeur d'un grand magasin est en réalité vendeur de cravates. « Goupi monsieur », devenu « Goupi cravate », constitue néanmoins une alternative positive à l'archaïsme des Goupi, paysans odieux, avarés, consanguins et asservis à un quotidien sordide. Le film valorise la touchante faiblesse du jeune homme, tout en la corrigeant subtilement : si, comme l'affirment Burch et Sellier, le personnage de Goupi monsieur est « particulièrement provocateur par rapport à l'idéologie pétainiste, puisque son absence totale d'agressivité, associée à son éducation citadine, est fortement valorisée face à la paranoïa grotesque ou dangereuse des paysans²¹⁷ », force est de constater qu'il finit par s'intégrer à cette famille dont il accepte peu à peu les codes. D'une part, il épouse la douce et discrète

²¹⁶ *Les Ailes blanches* (Robert Péguy, 1942), un mélodrame pétainiste avec Gaby Morlay en religieuse faisant le bien autour d'elle, complète cet immaculé triptyque.

²¹⁷ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 160.

« Goupi Muguet » (Blanchette Brunoy), la cousine que son père lui destinait ; l'image finale de leur couple autour de la table familiale et l'évocation de leurs futurs enfants préfigurent la descendance des Goupi. D'autre part, il est élu pour devenir le dépositaire d'un secret familial (la cachette d'un trésor inestimable) se transmettant entre les différentes générations d'hommes de cette famille patrilinéaire. En signe d'humilité et d'adhésion progressive aux valeurs paysannes (celles du grand-père, et non du père, perverti par l'appât du gain), il abandonne petit à petit sa préciosité citadine : une contreplongée le montre notamment en train d'ôter sa cravate et de relever ses bras de chemise tout en rendant hommage à la beauté du paysage campagnard.



On peut supposer que le succès public de *Goupi mains rouges* (l'un des plus gros de l'Occupation ²¹⁸), vient en partie de sa capacité à articuler le rejet des valeurs et de l'autorité parentales avec la survie d'un modèle familial traditionnel et patriarcal. Si le jeune homme apporte une dose de sang neuf à cette famille autarcique, c'est pour assurer les réformes nécessaires à la survie de la tradition, et non pas pour la remettre en cause.

Becker avait déjà dirigé Georges Rollin quelques mois auparavant dans *Dernier atout* (1942) – le premier film du réalisateur – aux côtés d'un autre dandy, Raymond Rouleau ; Montès (Rollin) et Clarence (Rouleau) sont deux aspirants policiers chargés d'élucider un crime. Ils parviennent à infiltrer, à la barbe de leurs aînés, un réseau mafieux qu'ils contribuent à démanteler, infligeant une leçon à Gonzalès (Noël Roquevert), leur instructeur trop sûr de lui, qui veut les doubler. Les deux jeunes gens offrent un modèle masculin alternatif face à une vieille garde totalement inefficace et tournée en dérision. Leur dandysme nonchalant n'est certes pas dénué de misogynie : ils tirent à la courte paille pour savoir lequel des deux séduira Bella (Mireille Balin), qui constitue leur porte d'entrée pour infiltrer le réseau de gangsters. Par ailleurs, s'ils ridiculisent leurs instructeurs, ils bénéficient de l'aval du chef de la police (Jean Debucourt), patriarche bienveillant respecté des jeunes gens. Là

²¹⁸ Voir E. EHRLICH, *op. cit.*, p. 193-201.

encore, il s'agit moins de remettre en cause l'ordre patriarcal que d'assurer les réformes nécessaires à sa survie, menacée par une génération d'hommes affaiblis représentée dans la fiction par un acteur (Noël Roquevert) cantonné dans ce personnage de « raté » comique.

Charles Trenet commence aussi sa carrière sous l'Occupation en transposant au cinéma son personnage de « fou chantant » venu du music-hall, dans des comédies musicales qui mettent le « swing » à l'honneur.



Il incarne un type masculin particulièrement doux et peu viril, et plus directement en rupture avec l'ordre ancien que Périer ou Rollin, mais sans rébellion consciente : la naïveté et la faiblesse sont les caractéristiques majeures de son personnage. Dans *Romance de Paris* (Jean Boyer, 1941), Georges est un jeune « swing » qui s'oppose à toute une cohorte d'hommes qui font souffrir les femmes. Il est amoureux de Jeanette (Jacqueline Porel) dont le père (Robert le Vigan) est un artiste volage qui a abandonné femme et enfant. Aussi, lorsqu'elle apprend que Georges veut devenir chanteur, elle le quitte, craignant qu'il finisse par se comporter comme son père ; Georges finit toutefois par la convaincre de sa bonne foi. Le film dénonce « l'esprit de jouissance » stigmatisé ailleurs par la propagande vichyste, qui s'incarne ici dans des figures exclusivement masculines : outre la figure du père volage et démissionnaire, celle du jeune homme débauché est incarnée par le fiancé de Madeleine (Maurice Teynac), la sœur de Georges (Yvette Lebon) ; celui-ci passe le plus clair de son temps au café avec les « copains ». Une scène très « pédagogique » nous montre les hommes au comptoir tandis qu'en montage alterné, leurs femmes se lamentent : « Les femmes au foyer, oui... et pendant ce temps là, les hommes au bistrot ²¹⁹ ! » Dans ce contexte, la jeunesse « swing » de Charles Trenet est montrée comme une alternative positive à un modèle

²¹⁹ L'alcool est stigmatisé par Vichy comme un fléau directement associé à la décadence républicaine ; une loi en régleme nte d'ailleurs la consommation.

masculin obsolète, dans un curieux mélange entre dénonciation vichyste de la décadence républicaine, exaltation des femmes courageuses et sacrificielles, et promotion d'une jeunesse masculine douce et rêveuse, à l'opposé de la virilité conquérante prônée par Vichy comme par les fascistes parisiens. Le swing de Trenet a partie liée avec le jazz honni des collaborationnistes et adulé des « zazous », ce qui fait regretter à Lucien Rebatet, dans sa critique du film, la « ressemblance excessivement fâcheuse de M. Trenet et de son jeu avec un certain nombre de clowns judéo-américains²²⁰ ». On retrouve la même ambiguïté idéologique dans *Adieu Léonard* (Pierre Prévert, 1943) où le jeune Ludovic/Charles Trenet est un anti-héros érigé en contre-modèle face à une figure machiste néfaste (Pierre Brasseur) qui symbolise à elle seule le monde corrompu que cherche précisément à fuir Ludovic. Jeune homme rêveur et oisif, il entraîne avec lui, grâce à ses chansons d'amour, toute une cohorte de jeunes gens sur une charrette fleurie arpentant les chemins de campagne, vers un ailleurs indéfini, un monde d'amour sans violence. L'anticonformisme et l'anticapitalisme des frères Pierre et Jacques Prévert irriguent cette fable qui rejoint sur certains points le retour à la terre ainsi que la promotion vichyste d'une société corporatiste et d'une économie communautaire (Ludovic engage dans sa maison tout ce que la région compte d'artisans et de représentants de petits métiers, afin de faire revivre un village).

Frédérica (Jean Boyer, 1942) le montre en chanteur « à femmes » prodiguant ses conseils de séduction aux maris et amants des admiratrices qui le harcèlent, afin que ceux-ci les reconquièrent. Ses chansons d'amour s'opposent aux joutes verbales et physiques des autres hommes, qui, devant l'ampleur de son succès auprès des femmes, consentent à revoir leur conduite (ils arrêtent de se battre et se mettent à chanter). Si le propos du film est globalement misogyne (les femmes sont une entrave à la création masculine), Trenet incarne en même temps une masculinité anticonformiste et fortement érotisée. Il faut noter en particulier les scènes où Gilbert Legrand/Trenet chante sur la scène du cabaret où il se produit et qui, pour reprendre les mots de Laura Mulvey, « suspend[ent] le cours de l'action en des instants de contemplation érotique²²¹ ». Les constatations de Mulvey à propos des femmes à l'écran peuvent ici s'appliquer à l'acteur masculin : les nombreuses scènes où il chante (cela s'applique aussi aux autres films de Trenet) constituent des moments de « pur » spectacle qui le transforment en objet des regards (des spectateurs et spectatrices diégétiques et extra-

²²⁰ François VINNEUIL, *Je suis partout*, 11-10-1941. Lucien Rebatet signant sous le pseudonyme de François Vinneuil dans les journaux auxquels il collabore sous l'Occupation, nous le mentionnerons sous son vrai nom dans le texte, tout en conservant le pseudonyme en référence. Tous les articles signés François Vinneuil dans le journal collaborationniste *Je suis partout* sont cités dans le recueil suivant : Lucien REBATET, *Quatre ans de cinéma*, Paris, Pardès, 2009.

²²¹ L. MULVEY, *op. cit.*, p. 18.

diégétiques). Dans *Frédérica*, le décor de ses numéros de chant, une cage dont il semble prisonnier, contribue à la fétichisation de son corps et de sa voix. Bien que le désir féminin soit frustré dans la diégèse (les femmes se marient finalement à des hommes qu'elles ne désirent pas), il semble que le film réserve un espace au désir de la spectatrice. Sur ce point, on peut se reporter, toutes proportions gardées, aux analyses de Miriam Hansen sur Rudolph Valentino²²². La chercheuse américaine montre que le succès de Valentino auprès des spectateurs et des spectatrices américain-e-s repose sur sa capacité à être à la fois le sujet d'un regard désirant (sur les femmes qu'il choisit) et l'objet du regard et du désir des spectatrices (hétérosexuelles). Si Trenet ne possède ni l'attrait érotique, ni les costumes flamboyants de Valentino, il semble que le dispositif scénique mis en place dans ce film renferme une ambivalence similaire : si le tissu narratif le désigne comme sujet d'un désir qu'il maîtrise aux dépens des femmes dans la fiction, il est en même temps transformé en objet de désir pour les spectateurs et les spectatrices du film, les spectatrices diégétiques fonctionnant comme un relais possible au sein de la fiction.

Acteur zazou s'il en fût, le lunaire Paul Meurisse promène son grand corps mou et son air ahuri dans des comédies à l'atmosphère légère et dérisoire²²³. Après un rôle secondaire dans *Montmartre sur Seine* (Georges Lacombe, 1941) dans l'ombre du couple star Édith Piaf/Jean-Louis Barrault, il décroche le premier rôle de *Défense d'aimer* (Richard Pottier, 1942) : Maxime Gavard est un jeune homme totalement dominé par son père (Gabriello), un magnat de l'hôtellerie despotique et survolté, mais tourné en ridicule. Pour échapper au mariage arrangé que lui concocte celui-ci, il s'enfuit avec la truculente Totte (Suzy Delair), qui le pousse à s'affranchir de l'autoritarisme de son père en déclarant qu'elle aime uniquement les hommes ayant « du caractère ». Maxime finit par affronter son père dans une scène très drôle où il singe son despotisme, inversant totalement le rapport de pouvoir père/fils ; ébahi par sa métamorphose, le père ne lui oppose aucune résistance lorsqu'il lui annonce avec fermeté qu'il n'épousera pas sa fiancée, mais Totte, une jeune employée de l'hôtel dont il est amoureux. S'il « devient un homme » en adoptant cette attitude offensive, c'est toutefois sur un mode parodique... En réalité, Maxime ne se dégage pas véritablement du joug paternel : les derniers plans du film nous montrent Totte et Maxime accompagnés de

²²² Voir Miriam HANSEN, « Plaisir, ambivalence, identification : Valentino et les spectatrices », in B. REYNAUD et G. VINCEDEAU, *op. cit.*, p. 65-71.

²²³ Burch et Sellier ont montré la prégnance de ce courant « zazou », des films dont l'esprit de dérision constitue une forme de dissidence au moralisme pétainiste, et qui font l'objet d'un culte parmi la jeunesse « zazou » de l'époque. Citons, hormis les films de Trenet et Meurisse, *Mademoiselle Swing*, qui met en scène la jeune Irène de Trébert ; le film est censuré par les allemands qui y voient une provocation, avant de sortir finalement sur les écrans, remportant un franc succès. Voir N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, op.cit.*, p. 133-142.

Mr Gavard qui les regarde tendrement ; ce dernier s'est transformé en père aimant, grâce à l'action régénératrice du fils. Il s'agit du seul véritable premier rôle de Meurisse pendant l'Occupation ; il sert plus souvent de faire-valoir comique à un jeune premier séduisant (*La Ferme aux loups* ou encore *Mariage d'amour* [Henri Decoin, 1942] où Juliette Faber doit choisir entre Périer et Rollin).

Jean Dessailly fait également ses premières armes sous l'Occupation dans *Le Voyageur de la Toussaint* (Louis Daquin, 1943), adapté du roman éponyme de Georges Simenon – c'est le seul premier rôle de l'acteur sous l'Occupation. Il interprète Gilles, un jeune orphelin qui arrive valise à la main dans une petite ville provinciale, à la recherche d'un oncle qu'il ne connaît pas mais qui constitue sa seule famille. Informé du décès de son oncle, il apprend du même coup qu'il a hérité de toute sa fortune : il se retrouve à la tête de plusieurs entreprises et devient membre d'un obscur « syndicat » composé de grands industriels de la région qui tiennent également le pouvoir économique, politique et judiciaire. Gilles, qui enquête sur la mort de son aïeul, soupçonne ces hommes avant de découvrir le coupable en la personne de Gabrielle Dorziat, son austère tante : elle a tué son frère, celui-ci ayant refusé de s'occuper du jeune fils qu'elle élevait seule (Serge Reggiani), qui, à cause de l'absence d'autorité paternelle, a sombré dans la délinquance.



Loin du visage rond qu'on lui connaît depuis, Dessailly arbore au début de sa carrière une silhouette longiligne et un visage émacié aux joues creusées. Ses épaules tombantes, ses bras pendant le long du corps ainsi que sa gestuelle lasse l'opposent à son oncle et aux autres hommes du syndicat, épais, imposants et avides d'argent et de pouvoir ; l'un d'eux fait remarquer que, contrairement à son oncle, Gilles appartient à la « race des moutons », de ceux qui « subissent ». Le voyage de Gilles puis son enquête, au cours de laquelle il reconstitue les derniers jours de son oncle, s'apparentent à un voyage initiatique : il se construit

progressivement dans le rejet progressif des modèles masculins auxquels il est confronté : il refuse finalement l'héritage pour ne pas « devenir comme [son] oncle », un homme riche mais détesté de tous. D'abord passif et timide, il finit par tenir tête aux membres du syndicat, qu'il fait chanter grâce à des papiers compromettants. Toutefois, il décide de ne pas les livrer à la police, préférant partir (il prend le bateau vers une destination inconnue) afin de construire sa vie en dehors de toute influence et selon ses propres règles, en compagnie de Colette (Assia Noris), la veuve de son oncle dont il est tombé amoureux. Autrement dit, s'il refuse la logique patriarcale et capitaliste des hommes du syndicat, il ne la combat pas pour autant, préférant la fuite à la lutte contre la corruption. Cette situation n'est pas sans rappeler les nombreux scandales politico-financiers de la III^e République : le communiste Louis Daquin²²⁴, dont les traditionalistes de Vichy partagent – en partie et pour des raisons bien différentes – le rejet du capitalisme, décrit ici un monde basé sur un modèle social et économique corrompu. Le film est vivement remarqué parmi les critiques de l'époque : Jacques Audiberti estime par exemple dans *Comœdia* que « *Le Voyageur* est un de ces films qui donnent à chaque instant le sentiment qu'ils frôlent le chef d'œuvre²²⁵ ». Si *Le Voyageur de la Toussaint* propose, à travers le couple Gilles-Colette, une figure d'avenir rassurante car basée sur l'amour romantique et l'autorité masculine (c'est lui qui décide de l'endroit où ils se rendent et elle le suit docilement), il semble toutefois que le film propose, sur un mode sérieux, une forme d'émancipation relativement inédite, au regard du panorama que nous venons de dessiner : le héros préfère quitter cette société corrompue plutôt que de se consacrer à la régénérer.

Il faut encore mentionner dans ce panorama Alain Cuny, cet acteur venu du théâtre qui se spécialise sous l'Occupation dans le type de l'amoureux passif et faire-valoir d'une jeune fille dynamique.

²²⁴ Louis Daquin adhère au parti communiste clandestin en 1941. Il rejoint ensuite le Front National fondé par les communistes. Les hommes de la section cinéma du Front National écriront à partir de 1944 dans *L'Écran français*, supplément des *Lettres françaises* clandestines. Voir J-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 176 et 177.

²²⁵ Jacques AUDIBERTI, *Comœdia*, n° 96, 01-05-1943. Toutes les critiques de Jacques Audiberti parues dans *Comoedia* entre 1940 et 1944 sont disponibles dans le recueil suivant : Jacques AUDIBERTI, *Le Mur du fond*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.



Cuny démarre sa carrière sous l'Occupation dans *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné 1942), dans lequel il incarne le doux Gilles, l'amant d'Anne (Marie Déa), homme totalement passif (c'est Anne qui mène l'action de bout en bout, lui ne faisant que subir la situation) et érotisé. Il est l'objet du regard et du désir d'Anne, et la beauté de son corps est soulignée par des caleçons moulants et des chemisiers amples qui laissent entrevoir son torse (l'action du film se passe au Moyen-Âge), le tout dans des poses qui mettent valeur ses muscles saillants ; la lenteur de ses gestes et la languueur de son débit monocorde lui donnent par ailleurs un aspect totalement éthéré. Du reste, il passe une bonne partie du film attaché dans un cachot, cette position soumise lui interdisant toute forme d'action. Son seul moyen d'agir réside dans son chant d'amour, avec lequel il réussit à attendrir son bourreau. Si Gilles s'oppose à la figure patriarcale du diable (Jules Berry), qu'il trahit en tombant amoureux d'Anne (le pacte qu'il a signé avec le diable lui interdit d'aimer), il reste néanmoins totalement passif face au courroux qui s'exerce sur lui. C'est Anne qui prend en charge toute l'action et le sauve des griffes du diable²²⁶. Alain Cuny reste dans le registre de l'amoureux passif et éthéré dans *Le Baron fantôme* (Serge de Poligny, 1942-43), dans lequel il est un garde-chasse romantique convoité par deux jeunes filles (Jany Holt et Odette Joyeux). Là encore, il reste totalement passif : il n'a aucune prise sur le cours de l'action et son jeu languissant s'oppose au dynamisme des deux jeunes filles qui l'entourent. Ce sont les deux seuls films que Cuny tourne sous l'Occupation ; il semble d'ailleurs que sa notoriété, fondée pour une large part sur son rôle dans *Les Visiteurs du soir*, soit associée à celle de Marie Déa (comme le suggère l'unique couverture dont il fait l'objet dans *Ciné-Mondial* et que nous reproduisons ci-dessus), la véritable héroïne du film.

²²⁶ Ce film fait l'objet d'une longue analyse dans le chapitre suivant.

c. Des jeunes premier-e-s... pas si jeunes

Il nous faut souligner, pour conclure ce chapitre, la présence d'acteurs et actrices déjà chevronnés dans des rôles de jeunes premier-e-s. Outre Danielle Darrieux, on trouve Jany Holt, déjà présente dans le paysage cinématographique d'avant-guerre où elle joue les jeunes filles pauvres et les prostituées aliénées par leur condition (*Les Bas-fonds* [Jean Renoir, 1936] ; *L'Alibi* [Pierre Chenal, 1937] ; *La Maison du Maltais* [Pierre Chenal, 1938]). Elle endosse sous l'Occupation des rôles de jeunes filles plus jeunes que son âge (elle a vingt neuf ans en 1940), mais néanmoins fortes, intelligentes et déterminées. Comme le notent justement Burch et Sellier : « Sa silhouette aussi fluette qu'énergique, son visage aigu aux pommettes saillantes affrontent sans peur la réalité que ses yeux noirs transpercent impitoyablement ²²⁷. » Outre *Le Baron fantôme* (Serge de Poligny, 1942-1943) où elle est Anne, une jeune femme qui surclasse, par son intelligence, sa « maîtresse » incarnée par Odette Joyeux (nous y revenons dans le chapitre consacré à celle-ci), dans *La Fiancée des ténèbres* (Serge de Poligny, 1944-45), elle vit dans un château cathare avec un vieillard mourant (Edouard Delmont) qui pense qu'elle est la nouvelle messagère des Cathares, hérésie interdite par les chrétiens. Forte de cette croyance et se pensant porteuse d'une malédiction funeste, elle s'interdit de mener une vie normale à laquelle l'incite pourtant le vieillard. Lorsqu'elle rencontre Roland (Pierre Richard-Wilm), un musicien marié dont elle tombe amoureuse (et réciproquement), elle se laisse aller à l'amour, mais y renonce finalement en pensant à sa malédiction. Si, pour Burch et Sellier, cette fin est « un arrachement, mais [...] aussi une libération ²²⁸ », dans la mesure où l'héroïne quitte à la fois le château et le musicien, deux symboles du patriarcat (l'un archaïque et l'autre « moderne »), on peut déceler dans cette héroïne sombre et mystérieuse qui abandonne son bonheur à cause d'une légende ancestrale, l'expression d'un désespoir caractéristique des années d'Occupation, chez les jeunes en particulier. On peut y voir aussi une critique de la transmission patrimoniale (dans une société secrète et dissidente) qui constitue une chape étouffante et empêche la jeune femme de vivre sa vie.

Raymond Rouleau, qui a 36 ans en 1940, est déjà un acteur (et un réalisateur) confirmé au théâtre comme au cinéma, mais trouve aussi sous l'Occupation des rôles de jeunes premiers. Outre son rôle d'aspirant policier désinvolte dans *Dernier atout*, cité plus haut, ainsi qu'un rôle de mauvais fils repentant dans le mélodrame pétainiste *Monsieur des Lourdines* (Pierre de Hérain, 1942-43), il faut souligner son rôle dans *L'Assassinat du Père-Noël*

²²⁷ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 151.

²²⁸ *Ibid.*, p. 153.

(Christian-Jaque, 1941), une intrigue policière matinée d'atmosphère fantastique où il incarne un jeune baron romantique – qui appartient à une lignée matrilineaire, si l'on croit les portraits exclusivement féminins accrochés au mur de son château. Les habitants de son village se méfient de ce jeune homme vivant à l'écart de la communauté et voient en lui un personnage énigmatique porteur de maladies « étrangères » (il revient d'un long voyage autour du monde). Mêlé malgré lui à un crime dont il est d'abord accusé, il finit par démasquer le coupable en la personne d'un des membre du conseil municipal chargé de mener l'enquête. Comme Gilles dans *Le Voyageur de la Toussaint*, il s'oppose à une cohorte d'hommes tous aussi corrompus les uns que les autres et qui se révèlent incapables de dénouer l'affaire. Son caractère extraordinaire (l'aura de mystère qui plane autour de lui, sa vie d'héritier retranché dans son château) s'oppose à la médiocrité de tous les notables du village clairement identifiés par leur fonction sociale (le pharmacien, le maire, l'instituteur, etc...) ; du reste, s'il est l'héritier d'une vieille famille aristocratique, sa modernité et son ouverture au monde tranchent avec les croyances désuètes et les superstitions des habitants de ce village reclus. Autrement dit, il s'agit là d'un jeune premier chargé de régénérer une société patriarcale minée de l'intérieur. Comme dans *Dernier atout*, le film préserve pourtant une figure patriarcale positive, quoique dérisoire, en la personne de Cornusse (Harry Baur), véritable père de substitution du jeune baron, fabriquant de mappemonde, qui lui avait donné, enfant, le goût des voyages. Le châtelain assurera le relais des générations en épousant la fille de Cornusse et en endossant à sa place le rôle du Père-Noël auprès des enfants du village, tradition que le vieil homme ne peut plus assurer.

*

* *

Plusieurs remarques s'imposent à l'issue de ce panorama des jeunes premier-e-s sous l'Occupation. Alors qu'avant-guerre, la jeunesse était source d'inquiétude sociale, l'Occupation renverse radicalement les choses : la jeunesse recèle désormais la promesse d'une renaissance des valeurs. On retrouve, d'une certaine manière, le thème vichyste du relais des générations, mais sous une forme souvent plus complexe : point de trace, par exemple, parmi les jeunes premiers, de la virilité caricaturale prônée par Vichy, qui ne semble décidément pas convaincre les foules. Ces figures ne remettent pourtant pas fondamentalement en cause le pouvoir parental et/ou patriarcal ; tout juste y apportent-ils des réajustements nécessaires à sa survie, à l'exception cependant des personnages joués par Jean

Desailly, Charles Trenet ou Jany Holt, qui semblent exprimer une rupture plus nette avec l'ordre en place.

Chapitre II – MARIE DÉA, LE CŒUR ET LA RAISON

Née à Nanterre en 1919 sous le nom d'Odette Deupès, Marie Déa étudie au conservatoire avant de débiter dans la troupe de Gaston Baty au théâtre Montparnasse. Après quelques rôles mineurs au cinéma, Robert Siodmak l'engage dans l'un des rôles principaux de *Pièges* (1939), un film criminel où elle joue une enquêtrice dynamique aux côtés de Pierre Renoir et Maurice Chevalier. Ce premier succès semble la prédestiner aux rôles d'enquêtrice ou d'espionne, mais l'Occupation change la donne en la faisant basculer du côté de l'amoureuse sacrifiée dans un « mélodrame féminin », *Premier bal* (Christian-Jaque, 1941), l'un des tout premiers films réalisés en zone non occupée après la reprise de la production. Ce film lui sert de tremplin : André Paulvé, le producteur, l'impose ensuite à Marcel Carné pour le rôle d'Anne dans *Les Visiteurs du soir* (1942), qui constituera le sommet de sa carrière.

Marie Déa devient sous l'Occupation une actrice de premier plan ; Jean-Luc Godard dira qu'elle fut « la plus grande vedette française, l'équivalent de Catherine Deneuve ou Nathalie Baye ²²⁹ ». Toute comparaison anachronique écartée, elle rencontre en effet pendant ces années un succès qui semble reposer sur une image ambivalente, entre cœur et raison, entre désir d'émancipation, sexuelle et/ou professionnelle, et intégrité morale. Son apparence semble la prédestiner à ces personnages tiraillés entre le désir et la Loi : elle possède un grand corps élancé et un maintien « droit » confinant à la raideur, des cheveux et des sourcils épais et noirs de jais, un menton affirmé, ainsi qu'une voix grave et posée (elle n'éclate jamais de rire ni ne hausse le ton) qui lui confèrent sérieux et gravité. En même temps, son visage sait se faire « doux » et romantique (elle possède de grands yeux avides et une bouche sensuelle) et lui permet d'exprimer, le cas échéant, le désir amoureux. Il faut ajouter que ces éléments sont associés à un jeu tout en retenue, des traits impassibles ainsi qu'une gestuelle sobre et minimaliste. En accord avec ses caractéristiques physiques, tous ses rôles de l'Occupation la placent au cœur d'un dilemme douloureux entre son accomplissement personnel et le respect de son devoir, qui implique un renoncement. Seul *Les Visiteurs du soir* résorbe cette contradiction en plaçant son désir au premier plan : si elle finit par se sacrifier, c'est au nom de son amour transgressif par rapport à la Loi patriarcale. Le succès de ce film pendant l'Occupation et au-delà, ainsi que la place à part qu'il occupe dans la carrière de l'actrice (elle ne parviendra jamais réellement à dépasser ce rôle) justifient qu'on lui réserve un traitement particulier. Aussi, ce chapitre est divisé en deux points distincts : nous commençons par cerner la construction de l'image ambivalente de l'actrice sous l'Occupation en opérant un

²²⁹ Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 2, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 318.

détour par ses premiers films de la fin des années 1930, avant de nous interroger sur la manière dont *Les Visiteurs du soir* reconfigure cette image.

1. Entre désir et devoir

A. Émergence d'une nouvelle jeune première

Marie Déa est encore très jeune lorsqu'elle est repérée par Gaston Baty alors qu'elle joue dans *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, montée par la troupe de théâtre de son collège de jeune fille : « Comme j'avais la voix la plus grave, parmi mes camarades, on m'a confié un rôle masculin ²³⁰ », confie-t-elle à *Cinémonde* en 1940. Sans doute séduit par l'assurance de la jeune fille qui semble-t-il, se distingue du lot, Baty, qui assiste à la représentation, l'incite à intégrer le conservatoire. Lorsqu'elle en sort, elle le rejoint au théâtre Montparnasse où elle fait des apparitions dans *Madame Bovary*, ou encore *Madame Capet* de Marcelle Maurette, puis elle intègre le théâtre Pigalle où se joue *Femmes*, une pièce de Clare Boothe. Elle fait entre-temps une brève apparition dans *La Vierge folle* (Henri Dimant-Berger, 1938), puis Maurice Cloche, qui l'a vue au théâtre, lui offre un rôle dans *Nord-Atlantique* (Maurice Cloche, 1938-39) dans lequel elle joue une amoureuse éperdue soumise à un viril et redouté capitaine de bateau (René Dary) ²³¹. Si cette « histoire d'hommes » conduite par Dary, Albert Préjean et Pierre Renoir ne lui concède qu'une place secondaire, *Pièges* marque un tournant : elle y tient l'un des trois rôles principaux, aux côtés des stars masculines Maurice Chevalier, Pierre Renoir et Eric Von Stroheim. Peu avant la sortie du film, *Cinémonde*, qui présente Marie Déa comme « la nouvelle étoile », s'inquiète : « Résistera-t-elle à cette triple concurrence, avec son mince bagage de débutante, ses dix-neuf ans et sa simple beauté ²³² ? » La réponse est manifestement positive ; pour *Cinémonde* elle y est « charmante et habile » et surpasse Maurice Chevalier qui est « inégal » et « eût gagné à être mieux dirigé ²³³ ». Significativement, dans un rapport daté du 3 juin 1941 émanant de l'inspection des prêts du Crédit national qui examine alors le dossier de demande d'avance de *Premier bal* (qui se nomme pour l'heure *Impasse*), on trouve cette note, à l'appui d'une réponse favorable : « Melle Marie Déa a déjà assuré sur un scénario du même genre le succès

²³⁰ Odile CAMBIER, *Cinémonde*, n° 605, 5-06-1940.

²³¹ N'ayant pu voir ce film, nous nous basons sur un résumé effectué dans les colonnes de *Ciné-Miroir*, n° 733, 21-04-1939.

²³² *Cinémonde*, n° 560, 12-07-1939.

²³³ *Cinémonde*, n° 582, 27-12-1940.

du film *Pièges*²³⁴. » Le film de Siodmak met en scène Adrienne Charpentier, une jeune danseuse engagée par la police pour servir d'appât à un maniaque qui commet une série d'enlèvements. Répondant à toutes les annonces adressées aux jeunes femmes dans les colonnes des journaux, elle se trouve ainsi confrontée à des hommes qui tous incarnent une identité masculine déviante (Erich Von Stroheim en créateur fou et névrosé, Jacques Varennes en masochiste). Adrienne prend finalement la tête de l'enquête policière, palliant l'inefficacité de la police ; le coupable est démasqué en la personne de Brémontière (Pierre Renoir), bourgeois en apparence « respectable » qui tue des femmes par névrose sexuelle. Pour Gwénaëlle Le Gras, *Pièges* s'inscrit dans un renouvellement de la typologie féminine des films criminels français ; alors que les femmes étaient jusqu'alors cantonnées dans des rôles de coupable ou de victime, les enquêtrices émergent à partir de la fin des années trente ; Marie Déa offre ainsi un exemple paradigmatique de ce nouveau type de personnage féminin :

De manière exceptionnelle à l'époque, une femme devient [...] le pivot d'une enquête policière dont elle oriente le point de vue. Pour incarner ce nouveau type de personnage, Adrienne étant de surcroît une enfant de l'assistance publique, le choix de Siodmak s'est porté sur une jeune actrice inconnue à l'époque et de fait vierge de toute appartenance à une typologie féminine (Marie Déa a 20 ans à l'époque). Sans racines identitaires réelles ou fictives, Marie Déa prend en charge une enquête policière qui s'apparente aussi à une quête d'identité. Alors que le personnage viril joué par Maurice Chevalier, fortement représentatif de l'identité française, s'effondre, Adrienne, simple taxi-girl promue enquêtrice, va réussir à sauver cet homme et à restaurer la loi. Sur ce point, *Pièges* annonce un rôle primordial de la femme dans la reconfiguration des rapports hommes/femmes qui va suivre le chaos de la débâcle²³⁵.

Ce renversement des rôles sexuels est en effet révélateur du climat de crise qui règne dans la France de la fin des années 1930 (le film est tourné pendant la signature du Pacte d'Acier qui ratifie l'union des forces militaires allemandes et italiennes) ; pour Le Gras, « sous couvert d'une intrigue policière qui la confronte à plusieurs types d'hommes, Marie Déa nous dresse un état des lieux d'une identité masculine en déroute²³⁶ ». Mais la fin de *Pièges* réserve une « remise en ordre » sexuée dans la mesure où Adrienne abandonne son rôle d'enquêtrice pour endosser celui d'épouse bourgeoise – elle épouse finalement Robert Fleury (Maurice Chevalier), un séducteur d'abord injustement accusé qu'elle contribue à disculper ; *Cinéma* ne s'y trompe pas, qui présente le film (encore en tournage) sous un titre accrocheur – « Marie Déa sonne les cloches à Maurice Chevalier » – avant de rassurer les

²³⁴ CN 001 (Boite 1).

²³⁵ Gwénaëlle LE GRAS, « L'approche *gender* pour une relecture du cinéma français classique », Pierre BEYLOT, Isabelle LE CORFF et Michel MARIE (dir.), *Les Images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images : les voies de la recherche*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 385-386.

²³⁶ *Ibid.*, p. 384.

lecteurs/trices : « dans l'aventure, la jeune fille-appât aura gagné un bon mari ²³⁷ ! » Le film signe néanmoins l'émergence de jeunes femmes fortes et intelligentes dans le paysage cinématographique, et pose d'une certaine manière les bases du personnage de journaliste ambitieuse qu'elle jouera trois ans plus tard dans *Le journal tombe à cinq heures* (Georges Lacombe, 1942).



Pour l'heure, la jeune actrice se spécialise dans le rôle de l'espionne, dans deux films caractéristiques du climat qui règne dans la France de la « drôle de guerre », période à laquelle ils sont tournés. Dans *Documents secrets* (Léo Joannon, 1940), où elle partage l'affiche avec Raymond Rouleau, elle est Steffi, une jeune femme d'origine autrichienne – et, on le suppose, juive – réfugiée en France après l'assassinat de ses parents (sans le mentionner directement, le film fait référence à l'Anschluss). Steffi subit le chantage de Morénius/Brandt (Hugo Haas), chef d'une bande d'espions qui la force à travailler pour lui après avoir kidnappé sa petite sœur, Mitsi : si elle veut revoir celle-ci, Steffi doit l'aider à récupérer des documents détenus par Radlo (Raymond Rouleau), son rival. Sur les injonctions de Morénius, Steffi séduit Radlo, mais son fiancé André (Roland Toutain) comprend le chantage dont elle est victime et intervient in extremis pour la sauver des griffes des deux espions ²³⁸. Bien qu'elle soit la victime de Morénius, Steffi mène l'action et semble conduire le point de vue du récit ; on comprend qu'elle lui tient tête et réussit même à l'impressionner par son efficacité. Pourtant la fin du film privilégie là encore une « remise en ordre » en faisant intervenir André, le fiancé « trompé » jusqu'alors en retrait qui, tel un *deus ex machina*, la sauve. Par ailleurs, si

²³⁷ *Cinémonde*, n° 551, 10-05-1939.

²³⁸ Il n'existe plus de copie du film à notre connaissance. L'analyse partielle que nous en fournissons est basée sur la lecture de la novélisation consultée dans le fonds Chassain à l'Université de Caen Basse-Normandie : *Documents secrets*, 1946 (le livret ne comporte aucune indication de date ni d'édition).

elle transgresse la loi et trompe son fiancé, tous ses actes sont justifiés par sa volonté de sauver sa petite sœur dont elle constitue la seule famille ; en d'autres termes, elle répond à son « instinct maternel ». Du reste, si elle accepte de se livrer en pâture à Radlo, elle préserve son « intégrité » physique puisqu'on comprend qu'elle réussit à éviter tout acte sexuel avec lui. En ce sens, Steffi est une femme « admirable » qui annonce les héroïnes de l'Occupation qui, telles les femmes interprétées par Gaby Morlay, sont prêtes à tous les sacrifices pour sauver ceux qu'elles aiment (cf. *Le Voile bleu*).

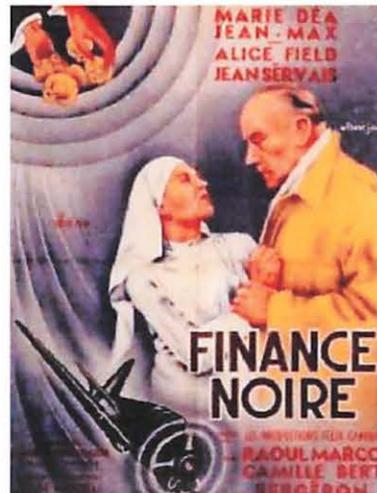
*Finance noire*²³⁹ (Félix Gandera, 1940) replace la jeune actrice au cœur d'une histoire d'espionnage : l'action du film se passe dans une principauté d'Europe centrale. Hélène (Marie Déa) une jeune femme faisant partie d'un réseau de faussaires, démasque deux espions français venus prendre des renseignements sur son réseau. Mais elle tombe amoureuse de l'un d'eux, François (Jean Servais), un pilote d'Air France (on remarque la forte symbolique nationale et du prénom et de la profession de ce personnage) ; par amour, elle change de camp et aide finalement les deux hommes à s'échapper. Toutefois, comme le mentionnent Maurice Bessy et Raymond Chirat : « le goût de l'aventure reste primordial pour elle, elle n'épousera pas François²⁴⁰. »

Documents secrets et *Finance noire*, qui ne sortent que plus tard (respectivement en 1945 et 1943²⁴¹), portent la marque de cette période particulièrement instable et angoissante qu'est la « drôle de guerre », ne serait-ce qu'à travers l'identité trouble des ennemis avec lesquels Marie Déa doit composer et, a contrario, la francité de ses alliés masculins (André et François).

²³⁹ Nous n'avons pas vu ce film dont il n'existe à notre connaissance ni copie visible, ni novélisation. Dans leur encyclopédie du cinéma français, Maurice Bessy et Raymond Chirat précisent : « Commencé le 3 mai 1940 sous le titre : *Guet-apens dans la Forêt Noire*, le film ne sortit sur les écrans parisiens que trois ans plus tard. Le nom de Jacques Vitry remplaçait alors celui du réalisateur Félix Gandera interdit par les Allemands. » Voir Maurice BESSY et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films (1940-1950)*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1986, p. 53-54.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

²⁴¹ On peut formuler l'hypothèse, sans certitude toutefois, que *Documents secrets* fut censuré en 1939 dans la mesure où il mentionne presque explicitement l'Anschluss.



B. L'Occupation : le temps des contradictions

a. *Premier bal*, un tournant vers le mélodrame

Lorsque *Premier bal* sort en septembre 1941, le public ne connaît donc Marie Déa qu'à travers son rôle d'enquêtrice dans *Pièges*. Avec *Premier bal*, elle aborde un autre genre, le mélodrame. Le film, né d'une collaboration entre le scénariste Charles Spaak, le réalisateur Christian-Jaque et le producteur André Paulvé (directeur de la Discina, qui a déjà produit *Pièges*), est tourné en zone non occupée en juin 1941. Comme *Premier rendez-vous*, tourné deux mois plus tôt en zone occupée pour la Continental, *Premier bal* met en scène Fernand Ledoux en « père châtré » face à des jeunes filles dynamiques sur lesquelles il n'exerce aucun pouvoir (Danielle Darrieux dans le premier, Marie Déa et Gaby Sylvia dans le second), rompant ainsi significativement avec les pères incestueux de l'avant-guerre²⁴². Nicole dite « Nic » (Marie Déa) vit au pays basque avec sa sœur Danielle (Gaby Sylvia) et son père Michel (Fernand Ledoux), un inventeur fantasque et désargenté. Nicole et Danielle sont toutes les deux amoureuses de Jean Delormel (Raymond Rouleau), un jeune médecin parisien en vacances ; ce dernier jette son dévolu sur Danielle, la plus coquette, et la demande en mariage lors d'un bal. Nicole, naïve et inexpérimentée, avait pris l'amitié de Jean pour de l'amour ; sa déconvenue la laisse dans un profond désarroi. Deux ans plus tard, Danielle quitte Jean et part vivre en Italie avec son amant ; Nicole s'installe à Paris pour prendre en charge la maison ainsi que la petite fille de Jean et Danielle. Nicole est toujours amoureuse de Jean, qui éprouve bientôt les mêmes sentiments à l'égard de la jeune femme. Mais Michel est mourant

²⁴² N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 88.

et ils doivent se rendre au pays basque. Ils y retrouvent Danielle ; elle dit avoir changé et s'excuse de sa conduite auprès de Jean. Nicole renonce finalement à sa liaison avec Jean et encourage leur réconciliation. Comme beaucoup d'autres mélodrames tournés en zone sud, *Premier bal* comporte une forte charge morale à l'égard des femmes – ici plus particulièrement des jeunes femmes : les patriarches n'étant plus en mesure d'exercer leur pouvoir, c'est à elles qu'incombe désormais le maintien de l'ordre social et sexuel. Pourtant, on va le voir à travers les réactions qu'il suscite, le film ne peut se réduire à cette fin ; en témoignent les lectures contradictoires effectuées par les critiques.

Des interprétations sensiblement divergentes

Premier Bal étant l'un des premiers films tournés après la reprise de la production, on peut supposer qu'il attire dans les salles un public assez large. Il bénéficie d'une bonne presse, sans doute – en partie – pour les mêmes raisons : il témoigne de la survivance du cinéma français en dépit des circonstances. *L'Œuvre* commente par exemple : « Sur le chemin du succès, la nouvelle production française prend un bon départ. Après *Premier rendez vous*, d'Henri Decoin, *Le Dernier des six* de Georges Lacombe, le film de Christian-Jaque, *Premier bal*, est un triomphe²⁴³. » Beaucoup de critiques « sérieuses » trouvent le sujet léger sans pour autant dénigrer le film. Pour le fasciste Lucien Rebatet par exemple, *Premier bal* est une « blquette » qui « relève directement de la bibliothèque bleue, à l'usage des pensionnaires encore trop jeunes pour qu'on leur autorise Mr Henry Bordeaux » et dont le canevas « répond sans doute fort bien aux vœux de la nouvelle censure du cinéma français » ; toutefois, « cela n'empêche point *Premier bal* d'être sans doute un divertissement aimable et touchant pour beaucoup d'âmes sensibles qui lui font un vrai succès²⁴⁴ ». Même chose pour Georges Champeaux dans *Le Cri du peuple* :

Je n'ai pas beaucoup de goût en général pour les histoires roses. Pourtant, j'ai pris à celle-ci un vif plaisir. L'atmosphère est créée d'emblée ; et l'unité de ton est si bien respectée [...]. Melle Marie Déa est délicieuse de verve et de fraîcheur. Et comme sa lèvre s'alourdit, comme ses yeux deviennent humides et brillants, comme tout son visage respire de sensualité dans la scène où Nicole accueille la déclaration de Delormel²⁴⁵ !

Dans le même esprit, Nino Frank commente :

On [...] reprochera peut-être la fadeur du sujet : je crois qu'il faut s'en prendre à la censure, dont le scénariste a respecté les normes. Mais ce reproche est-il vraiment fondé ? On ne

²⁴³ Jean LAFFRAY, *L'Œuvre*, 20-09-1941.

²⁴⁴ François VINNEUIL, *Je suis partout*, 27-09-1941.

²⁴⁵ Georges CHAMPEAUX, *Le Cri du peuple*, 24-09-1941.

devrait quand même pas traiter de fadeurs tous les récits où les sentiments puérils et touchants des jeunes filles tiennent une grande place ²⁴⁶.

Et le critique de qualifier Marie Déa de « sauvageonne » : « une révélation celle-ci : on ne l'eût jamais crue si apte à tenir un rôle ne comportant pas d'apprêts ²⁴⁷. » D'une manière générale, la critique salue la prestation de l'actrice :

Le principal attrait de *Premier bal* est le jeu de Melle Marie Déa, charmante de naturel, et qui arrive même à nous faire deviner dans quelques scènes une fraîche et saine sensualité. [...] Elle aura une bien jolie place à tenir dans notre cinéma, qui manque tant de talents féminins faits de simplicité et de franchise ²⁴⁸.

Même constat dans *L'Œuvre* : « Marie Déa avait conquis d'emblée son grade de vedette. Elle entend nous montrer qu'il n'est pas usurpé. Et elle y réussit fort bien dans le rôle de Nicole, où l'on apprécie son intelligence, son naturel et sa gentillesse ²⁴⁹. »

Au delà de l'apparente ingénuité, d'autres critiques décèlent les aspects sombres et complexes qui se glissent dans les interstices de ce personnage de jeune femme sacrificielle, à l'instar de Jacques Audiberti dans *Comœdia*, dont la plume et l'acuité nous incitent à retranscrire plus longuement la notice :

Premier bal emporte vers les hommes deux jeunes filles qui plairont. Si vous avez vu *Premier bal*, avec ce titre qui fait tout naturellement songer à *Premier rendez-vous*, d'autant plus que nous découvrons, dans l'un et l'autre de ces films, la bonne bouille de Fernand Ledoux, toute fumante de finesse, et destinée, désormais, à ne nous apparaître qu'entourée de gracieux museaux, vous admettez qu'il existe un cas Marie Déa. [...] Elle porte un nom aux intentions démesurées. S'appeler à la fois Marie et Déa, cela dépose beaucoup de responsabilités ultra-terrestres sur une tête broussailleuse de jeune fille aux lèvres indiennes. Je suis allée le voir, ce *Premier bal*, avec un peu de mauvaise grâce. Je redoutais un second *Premier rendez-vous*. Je redoutais aussi, que cette Marie Déa tentât de nous enjôler à la faveur toute mécanique d'une prestance femelle et sous le couvert de son nom si bref, si fort. Eh ! bien, je dois fermement le déclarer, cette tête un peu de travers, cette crinière andalouse, ces belles dents qui ne sont pas forcément des dents belles, ce front épais, grondant et, pour le métier, lentement, ce jeu croissant de finesse, d'amertume, et d'ampleur, comme si la durée du film se confondait à celle d'un destin aux époques nubiles, nous pouvons en être assez fiers. Pourtant, d'entrée de jeu, ses bonds et ses cris de petite fille m'avaient terrifié. Ce chien auprès d'elle, avec mouchoir autour des babines, semblait annoncer tout un ordre de bêtises à la fleur d'oignon dans un zézaiement d'escarpolette enrubannée de nœuds et de velours. Mais Marie Déa, la brune, l'écorcière, la sauvage, et sa sœur, Gaby Sylvia, la coquette, l'onglurée de rouge, la précieuse, une arme, une escopette de chair et de cheveux d'autant plus redoutable que plus fragile, nous certifient que les petites filles, quand elles élèvent les lapins mauves et même lorsqu'elles apprennent, dans le courrier des journaux de mode, à se coller des faux-cils montés sur baudruche, dépendraient pour de bon, et sans qu'on doive ironiser, de la Bibliothèque Rose. Et sur le bois de rose de la bibliothèque rose naissent – c'est la nature ! – les sombres fleurs, les fruits guerriers où court la sorcière velue. [...] Les scènes où Marie Déa, dans l'appartement de sa sœur, vibre d'amour autour du mari

²⁴⁶ Nino FRANK, *Les Nouveaux Temps*, 22-09-1941.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 27-09-1941.

²⁴⁹ J. LAFFRAY, *L'Œuvre*, 20-09-1941.

de cette sœur, dans un cadre incolore qui nous rend encore plus sensible, plausible, l'existence des êtres qu'on nous raconte et qui, cependant, sont bien là, j'en garde le sentiment d'une sincérité dure. Il s'agit bien moins de naturalisme agressif détaillé que du rayonnement en masse d'une personnalité simple et vigoureuse. [...] Marie Déa, seule désormais, si grande et noire dans le paysage basque qui [...] évoque un veuvage sorcier, un air d'île funèbre sous le vent ²⁵⁰.

Même empathie avec le personnage féminin chez Roger Régent dans les pages de *Cinéma de France sous l'Occupation* :

En avant-garde de la saison 41-42, parut le film le plus léger, le plus pathétique et poignant aussi, que nous eussions vu à cette époque, depuis la guerre : **Premier bal** [...]. Le scénario, de M. Charles Spaak, était d'une grande simplicité, d'une grande délicatesse de touche. Il nous montrait « l'entrée dans le monde » d'une jeune fille, le premier trouble, le premier émoi, la première détresse... Cette naissance et cette mort de la jeunesse qui surviennent parfois en une seule soirée, la nuit du « premier bal », Charles Spaak les avait dévolues à son héroïne [...] ²⁵¹.

Régent compare ensuite Marie Déa à Kay Francis, star du mélodrame hollywoodien des années trente (*Cynara* [King Vidor, 1932], *One way passage / Voyage sans retour* [Tay Garnett, 1931]) :

Dans **Premier bal**, Melle Marie Déa nous apparut comme la descendante de Kay Francis : c'était là une découverte qui apportait au cinéma français une richesse que *Pièges* même ne laissait pas espérer. [...] Voilà qui, en cette année sombre de 1941 nous apparut comme un signe heureux du destin, comme un clin d'œil d'amicale complicité que nous lançaient par delà les océans et les continents, les Dieux du Cinéma ²⁵².



Vedettes promeut le film de façon très idéologique, comme un « film jeune, réalisé par des jeunes » qui propose un modèle d'« idéal de jeunesse » :

Premier bal, film d'une conception toute nouvelle, nous apporte la preuve de sa soumission à l'appel des temps nouveaux. Il nous permet aussi de constater que dans ce domaine comme

²⁵⁰ Jacques AUDIBERTI, *Comœdia*, n° 16, 4-10-1941. Les critiques de Jacques Audiberti parues dans *Comœdia* entre 1940 et 1944 sont disponibles dans le recueil suivant : Jacques AUDIBERTI, *Le Mur du fond*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

²⁵¹ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, op. cit., p. 30.

²⁵² *Ibid.*, p. 31-32.

partout ailleurs, on a besoin d'une bouffée d'air pur, de santé, de fraîcheur, de gaieté, voire même d'ingénuité vraie²⁵³.

Quelques numéros plus loin, le magazine salue la conduite de Nicole, la jeune héroïne « sauvageonne sage et saine » : « C'est Nicole elle-même qui fera [la] réconciliation. Nicole [...] demeurera au pays avec le jeune et charmant vétérinaire, dont elle comprend enfin les sentiments²⁵⁴. » À contrario, *Ciné-Mondial*, loin d'adhérer à la morale du film, regrette le sacrifice de l'héroïne :

Ah ! Ce bal, comme il leur sembla beau ! Car elles en revinrent toutes deux l'espoir au cœur. Malheureusement, leur espoir volait vers le même homme et ce fut celle qui le méritait le moins qui l'emporta au cours d'une scène particulièrement réussie. Elle devrait l'emporter une deuxième fois, d'ailleurs, grâce au sacrifice final de sa sœur trop bonne, trop douce et trop tendre, qui lui laisse reprendre sa place auprès d'un mari qu'elle a tout fait pour perdre²⁵⁵.

Le magazine enfonce le clou en proposant une nouvelle fin :

Ça commence dans le plus charmant et le plus tendre optimisme. [...] Et ça finit dans le mélodrame. Oh ! Un mélodrame réalisé avec infiniment de tact, d'élégance et d'adresse. [...] Je n'ai pas de conseils à donner à Charles Spaak, qui connaît son métier mieux que moi, mais j'ai l'impression que l'empoignade des deux sœurs ennemies défendant l'un son amour, l'autre son intérêt eut donné plus de relief et de vérité à la fin du film²⁵⁶.

À l'instar d'Audiberti ou de Régent, Didier Daix laisse entendre que l'icône sacrificielle cache un personnage plus complexe. Cette dernière critique, non dénuée de misogynie (à l'égard du personnage de Danielle), incite donc à penser que le film réserve, dans ses interstices, une place pour une lecture à « rebrousse poil » du geste de Nicole.

Des sœurs opposées

Nicole et Danielle sont les deux faces opposées d'une même figure : la jeune fille. Nicole, la plus jeune (mais elles ont sensiblement le même âge), est tonique, fantaisiste et se passionne pour la nature et les animaux : elle élève des lapins, dort avec son chien Carolus et voudrait devenir vétérinaire comme son ami d'enfance Ernest (François Périer), à qui elle rend régulièrement visite.

²⁵³ *Vedettes*, n° 36, 07-1941.

²⁵⁴ *Vedettes*, n° 46, 27-09-1941.

²⁵⁵ Didier DAIX, *Ciné-Mondial*, n° 8, 26-09-1941, p. 10.

²⁵⁶ *Ibid.*



Toujours en mouvement, elle est habillée de tenues masculines qui la mettent à l'aise (salopette et chemise), et porte un turban en guise de coiffure. Elle est enfantine, spontanée et naïve ; elle se désintéresse totalement de l'amour (jusqu'à ce qu'elle rencontre Jean), et ne remarque absolument pas l'intérêt qu'Ernest lui manifeste, certes maladroitement. Quand elle se rend avec sa sœur à Saint Jean de Luz pour acheter une robe de bal, Nicole revient avec... un chimpanzé. Son père regrette qu'elle ait hérité de son excentricité ; il est plus proche d'elle que de Danielle, mais il s'inquiète pour son avenir, craignant qu'aucun homme ne la prenne jamais au sérieux. Danielle, elle, est coquette, superficielle et narcissique. Elle s'ennuie à la campagne et son rêve le plus cher est d'épouser un Parisien (elle s'y prépare depuis qu'elle a douze ans, dit-elle à Nicole), le mariage constituant pour elle l'unique moyen d'accéder à une meilleure condition sociale. Elle passe le plus clair de son temps à se coiffer, se maquiller, achète des faux-cils « comme Danielle Darrieux » et se tient « toujours prête » à l'éventualité d'une rencontre avec un prince charmant.



Nicole est l'archétype de la jeune fille saine et robuste attachée à sa terre natale, telle qu'elle est promue par la propagande vichyste. Danielle représente la « coquette »,

l' « égoïste », qui en est la parfaite antithèse²⁵⁷ ; d'abord séduite par les chimères parisiennes, elle abandonnera mari et enfant à la première occasion (dans le hors-champ du récit).

À partir du moment où Nicole se rend à Paris pour s'occuper de la maison de Danielle, elle change d'attitude et d'apparence : lorsque nous la retrouvons, son ingénuité a tout à fait disparu, elle a mûri (deux ans se sont écoulés) et arbore un air plus sérieux et distingué. Élégante, elle est vêtue de longues robes qui affinent sa silhouette, et arbore une gestuelle retenue qui tranche avec sa vitalité première.



La modification de son *hexis* corporelle reflète un changement plus profond, qui doit autant à sa déception amoureuse, qui l'a fait « grandir », qu'à sa volonté de « tenir » son nouveau rang social ; lorsqu'elle est avec Jean au restaurant, celui-ci lui fait remarquer qu'elle n'a pas l'air heureux : « J'ai appris qu'il ne faut pas trop montrer le plaisir qu'on éprouve », lui répond-elle sur un ton mélancolique. Elle prend son rôle de maîtresse de maison de substitution très à cœur ; elle est entièrement dévouée à Jean qui ne fait plus que des passages furtifs chez lui depuis la disparition de Danielle. Parfaite maîtresse de cérémonie aussi discrète qu'efficace, elle veille telle une fée sur le bien-être de Jean en s'assurant que chaque détail de sa vie soit parfaitement réglé (des fleurs sur la table, un dîner chaud chaque soir lorsqu'il rentre tard).

Si elle aime toujours Jean, elle ne profite pourtant pas de la situation pour le séduire, et observe une rigueur morale sans faille. Elle devient certes une véritable « Parisienne », élégante et distinguée, mais ne marche pas pour autant dans les pas de Danielle : elle n'est ni frivole ni coquette. Un soir, revêtue d'un déshabillé appartenant à sa sœur, elle accueille Jean qui rentre tard. Jean, ému par la sollicitude de la jeune femme, souligne avec nostalgie sa ressemblance avec Danielle ; Nicole, contrariée, lui demande de cesser la comparaison : « Pourquoi parles-tu d'elle ? [...] J'aurais mieux fait de rester dans ma chambre. » Alors que

²⁵⁷ Voir F. MUEL-DREYFUS, *op. cit.*, p. 209.

l'inconstance de Danielle la pousse à quitter Jean après deux ans de vie commune (prétextant qu'il travaille trop), Nicole, de son côté, est un modèle de patience et de résignation ; elle reste dans l'ombre de Jean jusqu'à ce que ce dernier la remarque enfin et lui déclare son amour : « J'ai accepté toutes les humiliations, maintenant, j'ai gagné » confie-telle à Jean. Nicole « gagne » en effet son amour honnêtement et sans artifice – contrairement à Danielle – au prix d'une douloureuse abnégation. Elle finit pourtant par y renoncer, et l'austère robe noire qu'elle porte à la fin du film vaut autant pour la mort de son père que pour la perte de son amour : au début de la dernière séquence, sa silhouette noire se découpe en contreplongée sur un fond clair et vaporeux dans une mise en scène prémonitoire du drame en train de se jouer : accompagnée d'Ernest, elle regarde en direction de la maison de son défunt père où déjà Jean et Danielle se retrouvent. Lorsqu'elle les rejoint, elle devine que Jean aime toujours sa sœur, en dépit des reproches qu'il lui adresse ; elle fait alors irruption entre eux et demande à Jean de pardonner Danielle dans un monologue solennel, appuyé par la caméra qui se rapproche doucement de son visage souffrant en excluant progressivement les deux autres protagonistes du cadre, mettant ainsi l'accent sur son sacrifice.



L'absence de réaction de Jean qui pardonne instantanément à Danielle et se contente, gêné, de proposer à Nicole de les suivre à Paris, trahit sa versatilité, déjà suggérée par le quiproquo initial – Raymond Rouleau excelle dans ce rôle de séducteur inconstant qu'on retrouvera dans *Falbalas* (Jacques Becker, 1944-45). L'intégrité morale de Nicole s'oppose donc tout autant à l'inconstance de Danielle qu'à celle de Jean. Elle la rapproche en revanche d'Ernest, l'amoureux fidèle auprès duquel elle trouve finalement une consolation. Dans la dernière scène du film, elle lui annonce, triste mais souriante, qu'elle reste au pays ; Ernest, heureux mais lucide, attendra patiemment qu'elle éprouve à son égard des sentiments réciproques. Les choses ne vont donc pas de soi, et bien que la raison de Nicole triomphe de son désir, ce « happy end » un peu forcé n'omet pas sa souffrance.

Des sœurs (pas si) opposées : du scénario au film... et du film à la novélisation

Les différences significatives observées entre le scénario initial et le film, puis entre le film et sa novélisation, permettent de mieux cerner les enjeux idéologiques à l'œuvre dans cette histoire centrée sur l'abnégation féminine. Si le film construit de bout en bout Nicole comme un personnage moral, le scénario prévoyait pourtant de mettre l'accent sur les conséquences négatives de la vie parisienne sur son caractère. Dans une scène absente du film, son père venait lui rendre une visite impromptue à Paris pour l'exhorter à rentrer au pays : « Je ne te retrouve pas tout à fait, ma petite fille... Sais-tu que tu ressembles de plus en plus à Danielle ? [...] Ta présence ici n'est pas très explicable. » Il s'inquiétait ensuite de sa réputation : « Il ne faut pas que ce provisoire dure trop longtemps. [...] Tu dois bien penser que les gens s'expliqueront mal...²⁵⁸ » Comme pour confirmer ses craintes, le scénario faisait ensuite intervenir une amie de Danielle qui provoquait un scandale dans un salon de beauté où elle rencontrait fortuitement Nicole, en accusant celle-ci de profiter de la situation pour séduire Jean. Dans le montage final, ce personnage disparaît tout à fait. Du reste, dans le film, Michel approuve sa fille sans réserve, et lui confie même, pendant son agonie : « Plus ton séjour à Paris se prolongeait, plus il était évident que tu me laissais tomber. Plus j'étais content ; c'était la preuve que tu étais heureuse. Il fallait que tu sois très heureuse pour devenir un tout petit peu égoïste. »

Par ailleurs, dans le scénario, Nicole cherchait consciemment à ressembler à Danielle à partir du moment où elle s'installait à Paris. À la fin de la scène du salon de beauté mentionnée dans le paragraphe précédent, Nicole demandait qu'on lui « mette sur les ongles le rouge qu'employait Danielle » et qu'on la coiffe « comme Danielle²⁵⁹ ». Par ailleurs, plusieurs indications de jeu accentuaient le mimétisme de Nicole : « Nicole fume avec un long fume-cigarette, pareil à celui dont Danielle usait le soir du premier bal. » Ailleurs, elle « ressemble à sa sœur. Elle porte la même robe blanche. Elle imite Danielle dans tous les artifices extérieurs et aussi dans ses manières : cet air un peu las, supérieur, que Danielle avait au bal²⁶⁰ ». Le synopsis du film précise de son côté : « Nicole a compris qu'elle troublait Jean dans la mesure où elle lui rappelait Danielle, et cette ressemblance, elle s'efforce par mille détails, à la rendre plus grande. Mais jusqu'où ce jeu dangereux va-t-il les mener²⁶¹ ? » Rien de tout cela n'est conservé dans le film ; ni porte-cigarette ni attitude nonchalante ne viennent

²⁵⁸ SCEN 2209 (Boite 663).

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ CN 1 (Boite 1).

rappeler chez Nicole la vanité de Danielle. Si Nicole emprunte effectivement la coiffure et les robes de sa sœur, elle reste « droite ». Du même coup, la décision ultime de Nicole ne recouvre pas la même signification : dans le scénario, son renoncement est un moyen de la remettre dans le droit chemin ; dans le film, son geste apparaît davantage comme un sacrifice déchirant et injuste, qu'elle accomplit certes au nom de la réconciliation familiale, mais à contrecœur.

La novélisation du film offre une interprétation verrouillée de l'histoire en accentuant, comme dans le scénario, la ressemblance de Nicole avec Danielle :

Nicole ôta son manteau et s'approcha de la glace. Celle-ci renvoya l'image d'une jeune femme qui ressemblait étrangement à Danielle. Nicole n'aurait pu expliquer le sentiment qui lui faisait s'appliquer à ressembler à sa sœur. Elle avait adopté sa coiffure, la forme de ses robes et jusqu'à certaines de ses intonations de voix ²⁶².

De même, le sacrifice de Nicole y apparaît comme une remise en ordre salutaire : « son sacrifice avait mis sur son visage une sorte de sérénité ²⁶³. » Du reste, contrairement au montage final, Nicole reste seule à la fin ; aucune allusion n'est faite à une possible union entre elle et Ernest.

Ce jeu de comparaison permet de mettre en évidence la place centrale accordée dans le film à la subjectivité de l'héroïne, ainsi qu'à la contradiction déchirante entre son désir et son devoir. Contrairement au scénario initial, il n'y a pas de dimension rédemptrice dans la conduite de Nicole ; débarrassée de ses traits négatifs, l'héroïne suscite une plus grande empathie. Son geste n'en paraît dès lors que plus noble : elle se sacrifie pour la communauté et restaure l'unité familiale, palliant ainsi la défaillance paternelle. Nicole n'en incarne que mieux la « culture féminine du sacrifice ²⁶⁴ » promue par Vichy pour qui « les femmes n'ont d'autre destin légitime que celui de gardienne de cette “cellule initiale”, de ce “groupe naturel” dont il s'agit de défendre la pérennité et la représentativité ²⁶⁵ ». Mais contrairement aux discours idéologiques, le film ne refoule ni le désir du personnage, ni ses souffrances ; aussi cette tension entre désir et renoncement peut conduire, on l'a vu, à des interprétations variables de son geste, tantôt salué, tantôt désigné comme injuste.

²⁶² *Le Film Complet*, n° 2573-74, 30-06-1942, p. 7.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ F. MUEL-DREYFUS, *op. cit.*, p. 210.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.195.

b. Droiture et modestie, les deux mamelles d'une image médiatique

En novembre 1940, Marie Déa, qui n'est alors connue du public que pour son rôle dans *Pièges*, fait son autoportrait dans le journal *Notre Cœur* ; la jeune femme prévient d'emblée : « Je tiens à vous prévenir d'une chose : j'étais une petite fille bien sage dans une famille bien sage... et je n'ai pas tellement changé », avant de décrire ses activités quotidiennes, entre tricot et linge de maison, et de livrer « sa » conception de la féminité :

Rien ne paraît dangereux comme de rêver sa vie, de la vouloir à l'aune des romans, de confondre l'imaginaire et le réel. [...] Est-ce qu'il ne vous semble pas, comme à moi, que même quand elles ont des soucis, les femmes doivent se montrer gaies ? Être gaie, ce n'est pas forcément être frivole, c'est souvent être courageuse ! La femme qui prend gaiement part d'une contrariété, qui en allège d'autant le poids pour son compagnon, n'aura pas vécu en vain ²⁶⁶ !

Ce portrait très idéologique à valeur prescriptive émane certes d'un journal pétainiste qui s'adresse aux femmes, mais il nous renseigne sur les composantes majeures de l'image de l'actrice construite dans la presse, à savoir sagesse, modestie et « droiture » morale. L'année suivante, *Paris-Soir* la présente dans un cadre montagnard et lui attribue, photos à l'appui, des origines basques, à l'instar du personnage de *Premier bal*, dans lequel elle vient de tourner : « Elle a du souffle [...], des jarrets [...]. Ce n'est pas une star, c'est une montagnarde ²⁶⁷. » Source d'élévation physique et morale, la montagne constitue un rempart efficace contre la décadence morale ; ainsi, le journaliste, après s'être assuré que le patronyme de l'actrice était réel, rassure son lectorat : Marie Déa n'est pas une de ces vedettes hollywoodiennes « juives » qui « trompent leur mari », mais

[...] une vraie vedette : sans divorce, sans clef d'or, polie, correcte. Une vedette que tous les machinistes appellent sur le plateau par son prénom [...]. Qui ne fume pas, qui a horreur des cocktails, qui, hors des prises de vues, ne se maquille pas et s'habille comme tout le monde. L'oiseau rare, en somme ²⁶⁸.

Quelques semaines plus tard, au moment de la sortie de *Premier bal*, *Ciné-Mondial* présente à son tour la jeune femme au public dans une double page ornée de plusieurs photographies la montrant dans des poses sages :

Cette petite étoile est timide comme une planète. Elle n'aime pas du tout qu'un journaliste la dévisage pour étudier cette nouvelle découverte faite par deux savants astronomes qui s'appellent l'un Gaston Baty, l'autre Maurice Chevalier. Cette petite étoile est toute affolée de briller comme ça, d'un seul coup, et de voir, braquées sur elle, des lunettes d'approches qui l'observent avec avidité. [...] Elle nous a dit qu'elle aimait la lecture, les enfants, les grandes orgues et la peinture. Bon, c'est entendu. Nous n'irons pas voir si elle s'est endormie

²⁶⁶ *Notre Cœur*, 15-11-1940.

²⁶⁷ Jean ALLOUCHERIE, *Paris-Soir*, 14-08-1941.

²⁶⁸ *Ibid.*

sur la crèche de son quartier, si elle se déplace pour aller entendre la « Messe en si mineur » de Bach et si elle reste des heures en contemplations devant la Joconde. Ce qu'elle ne nous a pas dit est beaucoup plus intéressant. Elle est d'abord très sensible, pas vamp pour un sou, spontanée, un peu étourdie et gaie de son naturel. Elle porte un titre de vedette comme une fille très sage porterait une couronne d'enfant de Marie et prenant bien soin qu'elle ne soit pas de travers. Elle n'a plus le droit d'être dissipée et de bavarder avec n'importe qui. Elle est sage comme une image. Comme son image, qui doit être grave et douce, un peu triste et bouleversante sur les affiches. [...] Si elle était vamp, cette petite Marie Déa, aurait-elle été aussi gênée par notre regard et nos questions saugrenues ²⁶⁹ ?

Si *Ciné-Mondial* semble pointer avec quelque ironie le trop grand sérieux affiché par la jeune première, le magazine ne la construit pas moins, au fil de ses numéros, comme un modèle de rigueur morale et de modestie. Elle est désignée « vedette la plus simple ²⁷⁰ » par un jury de spectateurs lors de la soirée de gala de *Ciné-Mondial* en novembre 1942, (c'est-à-dire environ un mois avant la sortie des *Visiteurs du soir*) ; ailleurs, le magazine la désigne comme la plus « volontaire » et « mystérieuse » des jeunes actrices du cinéma français ²⁷¹. Un peu plus tard, elle déclare elle-même : « J'ai un faible pour les gosses : mon ambition aurait été de me consacrer à leur défense. Etre doctoresse ou avocate près les tribunaux, voilà à quoi j'ai souvent rêvé. [...] J'aspire en outre à pouvoir courir en pleine campagne ²⁷². »

Si le rôle sacrificiel de Nicole dans *Premier bal* est en parfaite adéquation avec l'image médiatique de la jeune femme, ce n'est pas le cas du personnage qu'elle incarne dans *Histoire de rire*, une comédie de boulevard de Marcel L'Herbier adaptée de la pièce éponyme d'Armand Salacrou qui sort en décembre 1941, soit trois mois après *Premier bal*. Elle y joue le rôle très secondaire d'Hélène Donaldo, une femme adultère qui quitte son mari (Pierre Renoir) pour son amant (Bernard Lancret) avant de réintégrer le foyer conjugal. En marge du couple vedette du film interprété par Fernand Gravey et Micheline Presle, Marie Déa ne convainc pas dans ce rôle très éloigné de son image raisonnable et de la sobriété de son jeu : comme le note Roger Régent : « Melle Marie Déa ne parvient pas à surmonter le handicap de ce rôle qui est décidément très loin de son tempérament ²⁷³. » À la sortie du film, *Ciné-Mondial* regrette cette erreur de parcours :

[...] je souhaite à Marie Déa de s'arracher à des frivolités qui la désavantagent. Le rôle d'Hélène [...] est le plus difficile de la pièce d'Armand Salacrou. [...] D'une actrice fait pour les nuances et l'émotion contenue, pour le calme et une attitude personnelle faite d'une réserve à la fois narquoise et naïve, on a voulu faire une fille enjouée, remuante, légère [...]. Elle aura sa revanche quand elle trouvera un rôle grave. On s'apercevra alors qu'on s'est

²⁶⁹ JEANDER, *Ciné-Mondial*, n° 7, 19-09-1941, p. 3.

²⁷⁰ *Ciné-Mondial*, n° 65, 20-11-1942, p. 2.

²⁷¹ France ROCHE, *Ciné-Mondial*, n° 109, 01-10-1943, p. 6.

²⁷² *Ciné-Mondial*, n° 11, 17-10-1943, p. 10.

²⁷³ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, op. cit., p. 48.

privé d'une actrice captivante et sensible. Comme si nous en avions tellement que nous puissions les gâcher ²⁷⁴.

C'est précisément la gravité et la « droiture » de Marie Déa qui lui sera vivement reprochée après-guerre dans *L'Écran français*, la revue de cinéma issue de la Résistance :

N'y a-t-il pas un énorme malentendu entre Marie Déa et nous ? Elle porte ses cheveux en diadème, on la vêt de robes de princesse, de préférence elle ne sourit pas sur ses photos. Et nous l'aimerions plus familière, spontanément, sans qu'elle y mette sa terrible application de bonne élève. [...] L'intelligence, c'est peut-être bien ce qu'on lui reproche. Elle a gardé, de son passage à la Faculté de droit, l'air supérieur, condescendant [...] : elle n'a pas le sens de l'humour ²⁷⁵.

Autrement dit, la droiture morale de Marie Déa se transforme, dans la presse de l'après-guerre, en intelligence (comme ici, on lui attribue parfois une licence de droit), caractéristique qui semble incongrue chez une femme. Cette critique typique de la misogynie de *L'Écran français* ²⁷⁶ révèle une facette de son image : l'intelligence est notamment une caractéristique centrale de ses personnages, et ce dès les films de l'Occupation. Si les héroïnes qu'elle incarne finissent toujours par se sacrifier pour le bien de la communauté, elles le font davantage au nom d'un sens aigu du devoir que par abnégation « naturelle » ; en d'autres termes, elles savent ce qu'elles perdent.

c. *Le journal tombe à cinq heures* ou la revendication égalitaire

Bien qu'après *Premier bal*, *Ciné-Mondial* attende l'actrice dans un nouveau mélodrame, c'est pourtant dans une comédie policière qu'elle poursuit sa carrière ; en janvier 1942, Georges Lacombe, un réalisateur qui œuvre aussi bien dans le registre policier (*Le Dernier des six*, 1941, *Monsieur la Souris*, 1942) que dans la comédie de boulevard (*Florence est folle*, 1944), lui confie le rôle principal de son film *Le journal tombe à cinq heures*, aux côtés des deux stars masculines Pierre Renoir et Pierre Fresnay. Si ce dernier est mieux rémunéré qu'elle (elle touche un cachet de 200 000 francs contre 350 000 francs pour lui), elle est en revanche mieux payée que Pierre Renoir (150 000 francs) ²⁷⁷ ; cette distribution financière correspond à la répartition des rôles, dans la mesure où Marie Déa et Pierre Fresnay forment

²⁷⁴ Jean-Georges AURIOL, *Ciné-Mondial*, n° 23, 16-06-1942, p. 3.

²⁷⁵ *L'Écran français*, n° 56, 24-07-1946, p. 3.

²⁷⁶ *L'Écran français* est un hebdomadaire né de la Résistance communiste : il est distribué en supplément des *Lettres françaises* clandestines dès 1943 et paraît officiellement à partir du 4 juillet 1944. Se voulant à la fois populaire et engagé, dans la même perspective que les Ciné-clubs qui fleurissent à la Libération, le magazine défend néanmoins une cinéphilie cultivée, et stigmatise (tout en le pratiquant à l'intérieur de ses pages) le culte des stars, systématiquement incombé aux femmes, comme l'a montré Geneviève SELLIER dans son analyse du courrier des lecteurs du magazine : « L'Expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de *L'Écran français* », in *Studies in French Cinema*, *op.cit.*, p. 219-234.

²⁷⁷ CN 4 (Boîte 29).

le couple vedette du film, devant Pierre Renoir. Il s'agit d'une production prestigieuse : la Société Nouvelle des Etablissements Gaumont (SNEG) qui produit le film est née en 1938 après la faillite de la Gaumont-Franco-Film-Aubert, et signe la renaissance de la prestigieuse maison Gaumont, qui reprend sous l'Occupation le secteur production abandonné depuis 1938 ; les réalisations de la SNEG se distinguent « par un souci de qualité digne de la grande maison rétablie ²⁷⁸ ».

Le film offre une variante française de la comédie américaine en focalisant son histoire sur un duo homme/femme dont les rapports conflictuels débouchent sur un mariage. La référence au genre hollywoodien est d'ailleurs explicite dans la diégèse à travers le personnage d'une star de cinéma franco-américaine nommée Claudette Louvois, double à peine masqué de Claudette Colbert (*It happened one night / New York-Miami*, Frank Capra, 1934 ; *Bluebird's eighth wife / La Huitième femme de Barbe Bleue*, Ernst Lubitsch, 1937). Gwénaëlle Le Gras recense *Le journal tombe à cinq heures* parmi les dix films tournés sous l'Occupation qui mettent en scène un « duo d'enquêteurs », nouvelle figure qui apparaît à ce moment, composée d'un homme et d'une femme chargés conjointement de mener l'enquête, à l'instar de Suzy Delair et Pierre Fresnay dans *L'Assassin habite au 21* (Henri-Georges Clouzot, 1942), René Dary et Jacqueline Gauthier dans *Huit hommes dans un château* (Richard Pottier, 1942), ou encore Henri Guisol et Renée Saint-Cyr dans *Madame et le mort* (Louis Daquin, 1942-43). Pour Gwénaëlle Le Gras, cette double figure, inexistante avant-guerre, questionne les rapports entre hommes et femmes et vise à proposer une forme modernisée du couple, plus égalitaire. *Le journal tombe à cinq heures*, même s'il ne relève pas directement du genre criminel, s'inscrit dans cette figure des couples d'enquêteurs ²⁷⁹. Pour Burch et Sellier aussi, le film fait l'apologie du « couple nouveau », au même titre que *Le Ciel est à vous* ²⁸⁰.

Hélène Perrin (Marie Déa) est une jeune femme licenciée ès Lettres qui frappe à la porte d'un grand quotidien national, *La Dernière heure*, pour trouver un emploi. Elle est engagée comme stagiaire par Marchal (Pierre Renoir), le directeur, qui la prend sous sa protection. Pierre Rabaud (Pierre Fresnay), le reporter-vedette du journal, est chargé de lui apprendre les ficelles du métier. La jeune fille timide se révèle bientôt une jeune femme ambitieuse : lors de leur premier reportage, elle dame le pion à Pierre Rabaud en faisant parvenir à la rédaction

²⁷⁸ Roger ICART, « La Renaissance de Gaumont-Production sous l'Occupation », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 63-64, Décembre 1995, p. 88.

²⁷⁹ Intervention orale de Gwénaëlle LE GRAS, *Séminaire Genre et Gender*, IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, dirigé par Raphaëlle MOINE et Geneviève SELLIER, le 30 janvier 2009.

²⁸⁰ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 201.

son propre article avant lui. Piqué au vif, il se venge quelque temps plus tard en publiant prématurément et sans son accord un article à sensation (à propos d'une star de cinéma) qu'elle s'était vu confier, à contrecœur. Voulant prouver une fois pour toutes ses qualités de journaliste, la jeune femme s'embarque pour une mission dangereuse sur un bateau-tempête. Le bateau est en difficulté et Hélène est en danger ; Pierre, qui réalise qu'il aime la jeune femme, participe à son sauvetage. Ils se marient et Hélène, à la demande de Pierre, renonce à contrecœur à sa carrière. Mais Marchal, connaissant les ambitions de la jeune femme, met Pierre Rabaud devant le fait accompli en la nommant officiellement collaboratrice du journal ; l'époux fait fi de ses réticences et le couple peut désormais enquêter main dans la main.

Hélène Perrin, une héroïne (in)vraisemblable ?

Le 21 mai [1942], le film sortait en exclusivité, après une présentation à la presse agitée. Vouloir peindre les milieux de la presse en pleine Occupation tenait en effet de la gageure. Étroitement contrôlés en zone occupée par les autorités allemandes, censurés, dirigés, réduits à la débrouillardise partout, ils ne pouvaient se reconnaître dans une telle évocation ²⁸¹.

Si le cinéphile et historien Roger Icart attribue l'accueil défavorable réservé au film dans la presse aux circonstances de l'Occupation, Roger Régent est moins clément : « Il fallut bien le reconnaître [...] : les plus vieux routiers de la presse parisienne n'avaient pas en quinze ou vingt ans de journalisme vu un seul quotidien ressemblant à celui "qui tombait à cinq heures" ²⁸². » En effet, les journalistes n'apprécient guère la peinture déformante que le film propose de la profession ; il est globalement jugé invraisemblable, eu égard à la réalité des rédactions. Rebatet, par exemple – qui pour sa part s'accommode sans mal des circonstances de l'Occupation – titre sa notice « journalistes fantoches » :

Durant une heure et demie, on leur [les journalistes] parle d'un métier qu'ils font depuis dix, quinze, vingt ans. Or, ils n'en reconnaissent pas un trait. [...] Le cinéma, encore une fois, s'est détourné de la vie, que lui seul cependant peut peindre entièrement, pour ne remuer que des bonshommes conventionnels ²⁸³.

Ciné-Mondial considère de son côté que le film n'est « pas crédible » : « Il est dommage que Oscar-Paul Gilbert [le scénariste qui est aussi journaliste], qui a imaginé ce scénario, n'ait pas un talent de caricaturiste. Son journal n'eut pas eu cette apparence de vérité qui, justement, sue l'erreur à chaque image ²⁸⁴. »

²⁸¹ R. ICART, *op. cit.*, p. 88 et 89.

²⁸² R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 66.

²⁸³ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 30-05-1942.

²⁸⁴ *Ciné-Mondial*, n° 41, 05-06-1942, p. 13.

L'in vraisemblance du film semble néanmoins tout autant tenir à la façon dont il traite de l'égalité professionnelle entre hommes et femmes : de façon significative, les critiques focalisent une partie de leurs reproches sur la construction du personnage d'Hélène Perrin, jugé comme étant non seulement invraisemblable mais inconvenable, comme ici dans les colonnes de *Ciné-Mondial* :

Elle ne représente rien de particulièrement attachant. Pas un instant on n'éprouve les sentiments de mépris pour soi-même, d'abord, d'émotion, ensuite, qui probablement doivent faire battre plus vite le cœur de cette petite fille licenciée dont les débuts dans le journalisme sont particulièrement mouvementés ²⁸⁵.

Le magazine a pourtant assuré, quelques mois auparavant, la promotion du film en amont de sa sortie dans une double page où l'on peut voir Marie Déa apprenant les rudiments du journalisme au sein de la rédaction de *Ciné-Mondial*. Elle est chargée d'interviewer Pierre Renoir, mais l'exercice se transforme rapidement en leçon de métier de la part de l'acteur à l'égard de la jeune première ; modeste, Marie Déa renonce finalement à sa mission :

Cette conversation qui serait certainement un intéressant sujet de reportage devient pour moi un précieux objet de travail. Décidément, j'ai encore trop à apprendre dans mon propre métier pour en aborder un autre dont je ne sais rien. Et puis, que voulez-vous, j'aime tellement le mien qu'il faut me laisser croire qu'il est le plus beau – c'est pourquoi je ne puis en faire un autre – chacun le sien ²⁸⁶.

C'est précisément l'absence de modestie qui sera reprochée au personnage incarné par Marie Déa quelques mois plus tard dans les colonnes du magazine... La presse généraliste, de son côté, ne prend pas véritablement au sérieux les ambitions journalistiques d'Hélène Perrin. *La Gerbe* la considère par exemple comme « une jeune fille charmante, mais dont le talent et la valeur journalistique restent à l'état de postulat ²⁸⁷ » ; postulat tellement improbable qu'*Aujourd'hui* réinterprète la fin du film : « Hélène, sauvée de la tempête, signera son dernier article – sa carrière aura été bien brève – pour devenir la femme de son ancien ennemi ²⁸⁸. » Sans préciser de quels « types » il s'agit, Arthur Hoérée semble aller dans le même sens quand il affirme que le scénario « est [...] bien agencé, encore qu'il nous propose des types impossibles ». Hoérée évacue d'ailleurs toute la dimension conflictuelle de la relation entre Hélène Perrin et Pierre Rabaud, pour mettre l'accent sur le sentiment de culpabilité de la jeune femme (ce même sentiment dont *Ciné-Mondial* regrette l'absence) :

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ F. ROCHE, *Ciné-Mondial*, n° 25, 06-02-1942, p. 10 et 11.

²⁸⁷ *La Gerbe*, 04-06-1942.

²⁸⁸ *Aujourd'hui*, 29-05-1942.

La jeune journaliste sent les scrupules empiéter de jour en jour sur son désir de faire un reportage sensationnel en divulguant les mille détails de la vie d'une star. Toutefois, la vengeance du collègue bafoué mettra un point final à cette pénible situation. Profitant de l'absence du directeur, il publie le début des informations avant la fin de l'enquête... la supercherie éclate. Se sentant responsable, la jeune fille veut se réhabiliter en s'attaquant à un reportage plus périlleux : vivre la vie des marins à bord des bateaux-phares²⁸⁹.

En définitive, la malveillance de Rabaud résout le dilemme intérieur de la jeune femme, laquelle du même coup est envisagée uniquement à travers le prisme de la dyade faute/rédemption. Françoise Holbane (pseudonyme de Françoise Giroud) oscille de son côté entre une attitude ironique à l'égard « des scènes de dépit et de hargne que se jouent cette débutante et un de ses confrères, pour finir, naturellement, par convenir qu'ils s'adorent et par s'épouser entre deux reportages²⁹⁰ », et l'enthousiasme quant à la distribution du film : « La merveille, c'est le couple vedette : Marie Déa est exquisement (sic) parfaite, fine, grave, jolie, fière, vivante, tendre, et mille fois plus vraie que tout ce qu'on lui fait dire et faire. Pierre Fresnay est intelligent jusqu'au fourneau de sa pipe. Voilà un tandem que l'on aimera revoir. » On remarque qu'au champ lexical de l'émotion employé pour décrire le jeu de Marie Déa s'oppose, d'un seul bloc, l'intelligence de Pierre Fresnay.

Une autre attitude – plutôt localisée dans des journaux moins « prestigieux » – consiste à prendre l'ambition d'Hélène Perrin plus au sérieux, mais dans un sens négatif : Pierre Chatard, contrairement à ses confrères, trouve par exemple le film globalement « vraisemblable »... excepté l'attitude de la jeune femme :

Un rédacteur en chef et un reporter vivaient en paix ; une journaliste survint : voilà l'anecdote. Elle est, ma fois, très vraisemblable. Le reporter, qui a 20 ans de moins que le rédacteur en chef, épouse la journaliste ; et c'est encore très vraisemblable. Ce qui ne l'est pas du tout, c'est la décision que prend la jeune mariée de se consacrer entièrement à son ménage. Une femme qui a respiré l'odeur de l'encre d'imprimerie est perdue pour le mariage, perdue pour l'amour, perdue pour la vie. Elle est journaliste – ou du moins elle se tient pour telle – *in aeternum*. Et si j'ose ainsi m'exprimer, elle ne se prend pas pour de la crotte de bique. Mais ceci est une autre histoire²⁹¹.

Autrement dit, le film sous-estime les ravages causés par l'ambition professionnelle des femmes : celle-ci est « contre-nature » et détourne les femmes de leur destinée essentielle, qui est de se « consacrer à [leur] ménage ». C'est aussi sans doute le sentiment d'André Le Bret qui s'inquiète quant à lui d'une possible influence du personnage sur les jeunes spectatrices :

Marie Déa [joue] un rôle de femme reporter qui, par une chance vraiment extravagante, voit en quelques jours un talent, encore hésitant, définitivement consacré. Surtout que l'on n'aille pas croire que c'est aussi facile qu'on veut nous le faire croire et, à ce propos,

²⁸⁹ Arthur HOÉRÉE, *Comœdia*, 30-05-1942.

²⁹⁰ Françoise HOLBANE, *Paris-Midi*, 07-05-1942, ainsi que la citation suivante.

²⁹¹ Pierre CHATARD, *Le Cri du peuple*, 10-06-1942.

recommandons aux jeunes filles qui verront ce film de ne point se rendre en rangs serrés dans les journaux avec l'intention de débiter le soir même et d'être célèbres le lendemain. Car, s'il en était ainsi, que de désillusions²⁹²!

En définitive, quelles que soient les stratégies adoptées par ces critiques, leur point commun est de dénigrer l'ambition professionnelle du personnage féminin, qu'elle soit sous-estimée comme chez Hoérée ou qu'elle constitue une source d'inquiétude, comme dans ces deux dernières critiques. La focalisation exemplaire des critiques sur cet aspect du film indique d'emblée la prégnance de la question de l'émancipation professionnelle des femmes, dans le film et dans l'espace social.

Le film, on va le voir, construit le personnage féminin en trois temps, tous articulés à son ambition professionnelle : d'abord jeune fille inexpérimentée et perdue au milieu d'un monde masculin, elle s'affirme ensuite comme une journaliste de premier plan et revendique un traitement égalitaire avec ses collègues de l'autre sexe, avant de renoncer (certes provisoirement) à sa carrière. Si, à l'issue du film, Hélène Perrin parvient à concilier carrière professionnelle et vie conjugale, cette conciliation se fait au prix d'un rappel préalable aux normes sexuées où elle renonce à ses ambitions journalistiques. L'analyse des moments-clés de la construction du personnage féminin va nous permettre d'en saisir les enjeux idéologiques.

Une proie facile ?

Une longue séquence introductive nous montre d'abord l'entrée hésitante de la jeune femme au sein de la rédaction de *La Dernière heure*. Nous la découvrons vêtue d'un imperméable beige trop grand pour elle, perdue et invisible au milieu d'hommes pressés qui la bousculent sans la remarquer. Elle cherche à rencontrer le rédacteur en chef du journal, Marchal (Pierre Renoir). Une fois introduite dans le bureau de ce dernier, elle est accueillie par le regard réprobateur de Melle Lebeau (Gabrielle Dorziat), secrétaire personnelle de Marchal et cerbère des lieux, qui demande à la jeune fille d'attendre le retour du patron.

Nous retrouvons celui-ci dans les couloirs de la rédaction. Il est d'emblée présenté comme un patriarche régnant sur les lieux avec autorité et bienveillance. Lorsqu'il entre dans son bureau, Marchal décroche son téléphone sans remarquer Hélène Perrin, tapie dans un coin de la pièce. Se croyant seul, il parle avec son épouse Jeanne (Arlette Marchal – que l'on voit alternativement), à l'égard de laquelle il n'éprouve, à l'évidence, ni désir ni véritable intérêt. Soudain, il lève les yeux et découvre Hélène. Manifestement troublé, il raccroche

²⁹² André LE BRET, *Paris-Soir*, 29-05-1942.

précipitamment. Un contrechamp nous montre la jeune femme dans un plan d'ensemble embrassant le décor de la pièce. Apeurée, baissant les yeux, elle est perdue au milieu de l'imposant bureau. La façon dont elle se substitue à l'image à la fade et désuète épouse de Marchal la désigne aussitôt comme l'objet potentiel du désir du patron-patriarche de *La Dernière heure*, dont nous adoptons ici le point de vue, narratif et visuel. Cette impression est renforcée par la conversation qui suit entre Hélène et Marchal, ce dernier cherchant à connaître sa situation personnelle et amoureuse : nous apprenons qu'Hélène est pauvre et seule, sans famille ni petit ami.



Lorsque Rabaud, le journaliste-vedette de la rédaction, fait son apparition dans le bureau, il croit avoir affaire à la dernière conquête de Marchal et la traite comme telle avant de s'excuser, devant l'indignation du rédacteur en chef. Hélène, qui ne dit mot, reste totalement effacée. Tandis que la conversation s'envenime entre les deux hommes – Rabaud reproche à Marchal de lui confier des reportages mineurs –, Hélène est reléguée en bord-cadre ou confinée à l'arrière-plan entre les deux hommes qui la surplombent, apparaissant comme le véritable objet de leur affrontement. Cette mise en scène annonce la relation triangulaire qui liera bientôt les personnages : Marchal désire Hélène, tout comme Rabaud, qui ne le sait pas encore.



Pour l'heure, ce dernier se montre plutôt condescendant à l'égard de cette nouvelle venue qui n'a à ses yeux aucune légitimité ; lorsqu'il apprend qu'il doit faire équipe avec la jeune femme, il lui assène : « Nous les hommes, il nous faut dix ans de vache enragée pour

obtenir ce que les femmes enlèvent parfois en cinq minutes avec un sourire... » Cette réaction misogyne est redoublée par son sentiment de frustration professionnelle : alors que toutes ses idées de grand reportage à l'étranger sont refusées, Marchal lui confie ce jour-là un sujet qu'il juge insignifiant (la couverture d'un meeting aérien au Bourget) ; lorsqu'il refuse de couvrir l'évènement, le rédacteur en chef l'y contraint avec autorité, situation d'autant plus gênante pour le journaliste-vedette qu'il est placé en situation dominée devant « la petite », ainsi qu'il le fait remarquer à Marchal.

Cette concordance entre l'arrivée de la jeune femme au sein de la rédaction et le sentiment de déclassé professionnel de Rabaud, semble exprimer de façon exemplaire l'angoisse suscitée par l'arrivée de femmes diplômées dans les professions intellectuelles dans l'entre-deux-guerres en France, cette redistribution des cartes constituant un danger potentiel pour l'hégémonie masculine²⁹³. La sociologue Rose Marie Lagrave cite ainsi Gustave Cohen, professeur à la faculté des lettres de Paris, qui s'insurge, dans les *Nouvelles Littéraires* du 4 janvier 1930 : « On se demande avec inquiétude si après avoir été jadis nos maîtresses, elles ne vont pas devenir nos maîtres²⁹⁴. » Lagrave rappelle que pour écarter le danger d'une concurrence entre hommes et femmes, qui remettrait potentiellement en cause la division sexuée du travail (et donc la domination masculine), on veille alors à maintenir une bipartition des emplois qui s'exerce « non sur le métier lui-même mais sur les hiérarchies internes à une même profession²⁹⁵ ». De fait, la rédaction de *La Dernière heure* est essentiellement masculine, et les deux seules femmes employées occupent des positions subalternes qui les renvoient aux « spécificités » de leur sexe. Pernelle (Jacqueline Gauthier) s'occupe du « courrier du cœur » : elle est le stéréotype de l'évaporée cantonnée à une tâche légère à laquelle personne ne prête crédit. Elle renforce, par contraste, la position d'Hélène, qui parviendra quant à elle à s'imposer comme une « véritable » professionnelle sur un terrain traditionnellement réservé aux hommes. L'autre femme de la rédaction est Melle Lebeau (Gabrielle Dorziat), la secrétaire particulière de Marchal et sa collaboratrice la plus proche, austère et entièrement dévouée au journal et au « patron » (elle est célibataire) auquel elle se substitue – non sans avoir l'impression d'en tirer un certain pouvoir – pour toutes les contingences matérielles, dont Jeanne Marchal semble bien faire partie (c'est elle qui se

²⁹³ Cette situation est due à l'accroissement du nombre de bachelières et d'étudiantes depuis l'instauration des lycées de jeunes filles par la loi Camille Sée en 1880, et surtout depuis la création en 1924 d'enseignements (facultatifs) préparant les lycéennes au baccalauréat, au même titre (ou presque) que leurs homologues masculins.

²⁹⁴ Cité par Rose-Marie LAGRAVE, « Une Émancipation sous tutelle. Éducation et travail des femmes au XX^e siècle », G. DUBY et M. PERROT (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Tome V : *Le XX^e siècle*, op. cit., p. 593.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 592.

charge tous les ans d'adresser des fleurs à l'épouse du rédacteur en chef pour leur anniversaire de mariage). L'arrivée d'Hélène va bousculer cette hiérarchie sexuée : elle sera la première femme au sein de la rédaction de *La Dernière heure* à prétendre accéder à une position d'égalité avec ses confrères.

Une guerre des sexes à armes égales

Si le stéréotype de la jeune femme pauvre et séduisante, faible et sans défense, proie facile dans un milieu dominé par les hommes, est mis en place dans cette première séquence, c'est pour mieux être aussitôt détourné. Hélène devient rapidement une journaliste prodige : ambitieuse, elle entend affronter les hommes sur leur terrain, en égale. Face à cette concurrente de talent, Rabaud se montre très hostile et leurs relations virent rapidement à la « guerre des sexes », singulièrement à partir du moment où elle lui souffle la vedette lors de leur première collaboration. Leurs entrevues, qui font l'objet de plusieurs scènes, sont dès lors le lieu de véritables joutes verbales. Rabaud, avec la « distinction hautaine ²⁹⁶ » qui caractérise Pierre Fresnay, reproche à Hélène son arrivisme, tandis que lui a commencé « par les chiens écrasés ». Hélène lui tient tête sans faiblir ; mordante, elle fait front en répondant du tac au tac, maniant l'ironie avec intelligence et ne montrant aucun signe de déstabilisation. Il est à noter que la novélisation du film qui paraît en 1946 atténue considérablement l'attitude offensive d'Hélène à l'égard de Rabaud. Ses répliques corrosives et son attitude conquérante disparaissent ; à la place, on mentionne qu'elle a la « gorge serrée », qu'elle est « gênée », « décontenancée », ou encore qu'elle « balbuti[e] » ou bien « courb[e] la tête, matée ». Dans la retranscription de l'une de ces scènes au cours de laquelle Rabaud contraint Hélène à lui confier l'article à sensation qu'elle est en train d'écrire (et qu'il publiera sans son accord), la novélisation mentionne : « Il happa la copie que lui tendait mollement la jeune fille et s'en alla très vite. Hélène, décontenancée, prit le parti de se retirer ²⁹⁷. » Dans le film, c'est Hélène qui dame le pion à Pierre en lui adressant une remarque cinglante avant de sortir du champ, abandonnant son rival à sa stupéfaction.

Non contente d'affronter Rabaud, Hélène remet également en cause l'attitude de Marchal à son égard. Placée sous sa protection (à défaut d'assouvir son désir, il se comporte avec elle en père protecteur), elle prend conscience de l'ambiguïté de la situation et, ne voulant plus subir les reproches de ses collègues masculins (et en particulier ceux de Rabaud), elle lui demande formellement de la traiter de la même façon que les autres journalistes. Alors

²⁹⁶ Jacqueline NACACHE, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 60.

²⁹⁷ *Le Nouveau Film Complet*, 2^e trimestre 1946, p. 4-6.

qu'il lui fait part, en réponse, du trouble qu'elle suscite en lui, elle le contraint avec fermeté à se taire : « Ne me forcez pas à quitter cette maison prématurément. » Or, là encore, le sens de cette réplique est totalement modifié dans la novélisation qui met en avant non son refus du paternalisme ambigu dont Marchal fait preuve à son égard, mais son découragement face à l'agressivité de Rabaud : « Je ne sais si j'aurai le courage de rester dans cette maison, soupira Hélène²⁹⁸. » À aucun moment elle ne remet en cause l'attitude de Marchal, dont le rôle protecteur se trouve ainsi conforté.



Contrairement à ce que Rabaud insinue, Hélène, bien qu'elle suscite involontairement le désir de Marchal, ne se sert à aucun moment de son « charme féminin » pour gravir les échelons plus vite que les hommes ; elle déconstruit précisément ce fantasme misogyne. Cherchant à se fondre dans le paysage, elle adopte des codes aussi « masculins » que possible (sans toutefois transgresser les règles élémentaires de son genre). Elle ne laisse par exemple jamais transparaître une quelconque sensualité dans son apparence. Elle est maquillée discrètement, est coiffée de chignons simples, et porte des vêtements stricts. D'abord fantomatique dans un imperméable informe, elle endosse ensuite une tenue couvrante et sage de femme de chambre pour les besoins de son reportage auprès de la star de cinéma dont elle a infiltré le personnel, et, enfin, un tailleur dont les rayures « masculinisent » la coupe, en même temps qu'un turban vient couvrir ses cheveux.



²⁹⁸ *Ibid.*, p. 6.

Son attitude et sa gestuelle connotent aussi une volonté de « neutralité » sexuelle : à partir du moment où elle est intégrée comme journaliste, elle se montre courtoise mais sèche face à ses collègues masculins (on la voit donner des ordres à un sous-fifre sur un ton extrêmement ferme), et refuse de laisser transparaître une quelconque marque de « faiblesse » qui la renverrait à son « sexe ». Il est d'ailleurs frappant de constater qu'elle adopte un comportement radicalement différent lorsqu'elle est avec Claudette Louvois (la star) : en sa compagnie, elle est souriante et apaisée, et quand cette dernière découvre le pot-aux-roses, Hélène, tête baissée et mine déconfite, adopte une attitude repentante et douce qui tranche avec l'aplomb qu'elle conserve en toutes circonstances face à Rabaud. De ce point de vue, le film met en évidence les ajustements genrés auxquels elle doit se livrer pour prouver son professionnalisme, dans un milieu d'hommes où prévaut une attitude combative, supposément masculine. Cette attitude est stigmatisée par une partie des critiques, précisément parce qu'il s'agit d'une transgression de genre (*gender*) : la sociologue Ilana Löwy remarque que « les attributs supposés masculins, tels que la compétitivité et l'agressivité, estimés avantageux pour la progression professionnelle, sont valorisés chez un homme, mais souvent dévalorisés chez une femme » et ceci parce que « l'addition de traits masculins menace de détruire la féminité ²⁹⁹ ».

Une seule fois, Hélène met en avant le fait d'être une femme pour obtenir qu'on lui confie un reportage. Il s'agit d'une mission dangereuse sur un bateau-phare, projet initialement soutenu par Rabaud qui n'a jamais abouti en raison des refus réitérés de la direction du journal. Hélène demande à Marchal qu'il lui confie cette mission, officiellement parce qu'elle souhaite se « racheter » après son reportage racoleur sur la vie de Claudette Louvois. Mais ses motivations sont plus profondes : en damant ainsi le pion à Pierre, elle l'affronte sur son propre terrain, le grand reportage, c'est-à-dire l'emploi le plus « noble » de la profession journalistique et réservé aux hommes. Si Hélène avance l'argument de sa féminité, ce n'est donc pas pour valoriser une compétence spécifiquement féminine, mais au contraire pour démontrer ses capacités à exercer son métier au même titre qu'un homme, y compris dans les conditions les plus dangereuses. Elle convainc Marchal de la soutenir en avançant habilement le caractère « vendeur » d'un tel reportage effectué par une femme, audace rédactionnelle qui prendra assurément des allures pionnières. Il s'agit là, à vrai dire, d'une revendication égalitaire exemplaire, singulièrement au sein d'une profession qui, dans la réalité, accuse encore aujourd'hui des disparités de genre importantes, les femmes

²⁹⁹ Ilana LÖWY, *L'Emprise du genre*, Paris, La Dispute, 2006, p.184.

journalistes de la presse écrite étant encore sous-représentées dans les domaines d'investigation les plus prestigieux, comme la couverture des grands événements ou de la vie politique³⁰⁰.

Il est à noter que cette dimension égalitariste est, là encore, évacuée de la novélisation qui cherche plutôt à désamorcer cette question, comme en témoigne cette réplique (inexistante dans le film) prêtée à Claudette Louvois, qui vient de perdre l'homme qu'elle aime à cause de sa notoriété (ce fait, en revanche, est tiré du film) : « Voyez-vous, je suis condamnée à une solitude dorée. Le succès n'est pas tout, ici-bas, ni la fortune... Si quelqu'un vous aime, soyez simplement une femme heureuse. Cela vaudra mieux que toutes les joies que peut donner un métier... Croyez-moi !³⁰¹ »

Rappel à la norme sexuée

Le film opère toutefois un retour aux normes sexuées à partir du moment où Hélène s'embarque à bord du « Sandetti », le bateau-phare. Lorsque nous la retrouvons, le bateau, pris dans une tempête violente, menace de s'échouer ; dans l'urgence dictée par les circonstances, Hélène se transforme pour un temps en infirmière auprès d'un membre de l'équipage gravement blessé ; elle retrouve ainsi une fonction plus conforme à son sexe, parce qu'elle renvoie historiquement à une forme de « maternité symbolique³⁰² ». Implicitement, ce recadrage suggère aussi que par gros temps et face au danger, il est nécessaire de rétablir une division stricte des rôles sexués. C'est d'ailleurs pendant cette scène que Pierre, qui s'apprête à participer au sauvetage du « Sandetti », déclare sa flamme à Hélène, par radio interposée : c'est au moment où la jeune femme se trouve dans une position vulnérable (et lui dans la posture du sauveur) que Pierre peut avouer (et s'avouer) qu'il l'aime. Lorsqu'Hélène entend la voix de Rabaud, son visage s'éclaire en un sourire radieux qui tranche avec sa sécheresse habituelle. Face au micro, elle lui répond d'une voix suave – « Pierre ! Quoi Pierre ? Oui Pierre ! » – isolée dans des plans rapprochés qui l'extraient des remous de la tempête et s'insèrent d'ailleurs assez mal dans la séquence (dont le manque de réalisme est du reste manifeste) dans la mesure où ils rompent avec le sentiment de continuité narrative. Il s'agit là d'un véritable recadrage sexué : devant la force des éléments, Hélène ravale ses ambitions et sa superbe ; elle a cru pouvoir se passer de Pierre, mais elle a vu trop grand...

³⁰⁰ Erik NEVEU, « Le Genre du journalisme. Des ambivalences de la féminisation d'une profession », in *Politix*, vol. 13, n° 51, p. 179-212.

³⁰¹ *Le Nouveau Film Complet*, op. cit., p. 7.

³⁰² Voir F. MUEL-DREYFUS, op. cit., p. 158.



Lorsque nous retrouvons Hélène et Pierre, ils sont mariés ; Pierre fait comprendre à Hélène qu'elle ne peut continuer à exercer son métier. « Adoucie » par l'amour et le mariage, elle est « féminisée » : elle parle désormais d'une voix suave, lève vers Pierre des yeux tendres – on remarque à cet égard qu'elle est plus petite que lui, ce qui n'était pas le cas auparavant –, porte une robe élégante et sage, et trône au milieu d'un salon coquet. Elle est prête à se sacrifier pour son époux : elle accepte, non sans regret, de renoncer au journalisme. Une fois Pierre parti pour un nouveau reportage, Hélène, restée seule, tente d'apprendre l'abnégation auprès de la soumise Jeanne Marchal : « Vous vous êtes résignée ? » lui demande-t-elle, avant d'avouer : « Moi, je ne crois pas que je pourrai. »



Un appel téléphonique de Marchal interrompt opportunément cette conversation : le patriarche lui annonce qu'elle est officiellement promue collaboratrice du journal : « Vous n'avez pas comme Jeanne [le courage] de la résignation », lui explique-t-il, prenant acte de l'évolution opérée entre la génération de Mme Marchal et celle d'Hélène. Hélène se voit ainsi reconnaître sa légitimité professionnelle, mais au prix d'un recadrage sexué qui la rattache à la sphère privée. Cette pirouette narrative, qui englobe à la fois son renoncement et la satisfaction de son désir, permet de résoudre son dilemme entre ambition professionnelle et devoir d'épouse. Ce recadrage final permet en outre de résorber la concurrence entre Hélène et Pierre Rabaud : désormais mariés, ils signeront leurs articles ensemble, d'un seul et même nom, celui de Rabaud. L'égalité professionnelle entre homme et femme proposée par le film

n'en est pas moins tout à fait novatrice. À rebours, la levée de boucliers provoquée par le personnage féminin parmi les critiques peut constituer une indication de la force de frappe du modèle d'émancipation professionnelle qu'elle propose, particulièrement à un moment de l'histoire où le travail féminin est l'objet de nombreuses contradictions : l'Occupation constitue notamment un temps fort d'entrée des femmes dans le tertiaire, dans les emplois de bureaux et les administrations publiques, et ce malgré les lois restrictives de Vichy visant le travail des femmes³⁰³.

d. *Secrets* et désir féminins

Cette résurgence de la figure de l'enquêtrice dans la carrière de Marie Déa n'aura pas de suite : les deux derniers films qu'elle tourne sous l'Occupation sont des mélodrames. Outre *Les Visiteurs du soir*, auquel nous consacrons le point suivant, elle tourne en 1942 dans *Secrets*, la première réalisation de l'acteur Pierre Blanchar, adaptée de la pièce d'Ivan Tourgueniev *Un mois à la campagne* (1850). Elle n'y joue pas un personnage de jeune première dans le sens que nous donnons à cette typologie : Marie-Thérèse, l'héroïne du film, est une épouse et mère de famille bourgeoise. *Secrets* mérite néanmoins une place dans ce chapitre, dans la mesure où son personnage est entièrement construit sur la dialectique désir/devoir qui fonde son image. Marie-Thérèse (Marie Déa) vit dans le sud de la France avec son mari Pierre (Jacques Dumesnil), son fils Pitou (Carlettina) et sa nièce Claire (Suzy Carrier). Comme chaque été, René Belsagui (Pierre Blanchar), un vieil ami de la famille depuis toujours amoureux de Marie-Thérèse, vient séjourner pour les vacances. Michel, le jeune précepteur de Pitou (Gilbert Gil) s'installe également dans la maison. Marie-Thérèse tombe bientôt amoureuse de Michel. Jalouse de sa nièce qui semble se rapprocher du jeune homme, elle la menace de représailles. Un soir, Marie-Thérèse est en proie à un délire nocturne dans lequel elle réalise tous ses fantasmes inavouables : elle force Claire à se marier avec un vieil homme fortuné de la région, pousse René à tuer son mari et s'enfuit avec Michel. Lorsqu'elle se réveille le lendemain, Marie-Thérèse fait acte de repentance et donne son consentement au mariage de Claire et Michel. Ce dernier avoue à Marie-Thérèse qu'il l'aime, mais elle feint de ne pas comprendre les sentiments du jeune homme.

Burch et Sellier ont souligné la singularité de ce film dans le paysage cinématographique de l'Occupation :

L'originalité de *Secrets* est double : d'une part la fidélité à Tourgueniev nous installe dans une chronique familiale et campagnarde sans équivalent à l'époque, tournée en extérieurs

³⁰³ Voir H. ECK, *op. cit.*

naturels dans une vieille propriété provençale ; d'autre part, la dernière partie du film est occupée par un long récit de rêves à l'inspiration proprement surréaliste, où la jeune femme réalise sur un mode joyeusement iconoclaste tous les désirs qu'elle devra réprimer dans la réalité. Du coup, la fin pathétique et discrètement moralisante ne peut se percevoir sans distance, et la douceur angélique de Marie Déa semble cacher de bien fortes pulsions. [...] Du coup, le film devient une médiation critique sur toutes ces figures de femme parfaite que le cinéma de l'Occupation, en quête de régénération, fabrique en nombre, sans s'interroger le plus souvent sur la dimension répressive d'une telle vision³⁰⁴.

Ajoutons que cette famille qui surprotège Pitou, l'enfant prodige à qui l'on passe tous les caprices, forme une communauté loufoque et quelque peu anticonformiste ; Marguerite Moreno en particulier incarne sur un mode léger un personnage de grand-mère acariâtre mais aimante, et René/Pierre Blanchar, l'ami de toujours, se fait aussi appeler l'« amoureux de madame », sans que cela ne semble déranger personne.

Une lecture genrée

Les traces de réception du film dans la presse de l'époque portées à notre connaissance sont minces, mais on peut néanmoins identifier des postures très différentes de la part des critiques. D'abord, le film apparaît comme exigeant sur le plan artistique, de par les intentions de Pierre Blanchar :

Un [...] indice [...] attirait notre attention sur le soin qu'entendait apporter Pierre Blanchar à l'exercice de son nouveau métier d'auteur de films. Un sujet comme celui de *Secrets* ne pouvait s'épanouir que dans un cadre artistique raffiné, et d'ailleurs quelques jours avant la présentation, le réalisateur écrivait dans un article que ce qu'il avait souhaité faire, c'était un film qui pût plaire à Colette... Cela nous fixait clairement sur ses intentions³⁰⁵.

Si nous n'avons trouvé aucune trace de l'article mentionné par Régent, force est de constater que l'exigence artistique du réalisateur est effectivement mise en avant, y compris dans la presse « populaire », comme ici dans *Ciné-Mondial* :

Pierre Blanchar, pour ses débuts derrière un appareil de prises de vues, a tourné peut-être le film le plus difficile fait en France depuis l'armistice. Il l'a tourné avec une prodigieuse conscience, une application étonnante et un souci constant de donner au public un travail bien fait, propre et net [...] ³⁰⁶.

Une telle dimension artistique n'exclut nullement la prise en compte du sens du film : ainsi, *Ciné-Mondial* indique que le réalisateur place ses personnages « non plus devant une caméra ordinaire, mais devant une caméra rayons X » afin de « montrer sous un sourire de convenances une passion aveugle qui peut aller jusqu'au crime ». Et le magazine de décliner

³⁰⁴ N. BURCH et G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 149 et 150.

³⁰⁵ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, op. cit., p. 125.

³⁰⁶ *Ciné-Mondial*, n° 73, 22-01-1943, p. 4 et 5.

les secrets de chacun des personnages, à l'instar de Marie-Thérèse : « Elle a épousé Pierre, mais elle aime Michel, le jeune précepteur de son fils, et elle sait que Claire l'aime. Comment se sortir de cette situation ³⁰⁷ ? » Le dilemme intérieur de la jeune femme compose en effet le noyau dur du film ; Roger Régent, s'il considère Marie Déa comme hésitante dans ce rôle – « Marie Déa qui jouait le rôle de Marie-Thérèse ne parvenait pas [...] à rendre brûlante et fiévreuse cette femme qu'une passion interdite consume » – ajoute qu'elle « nous touchait néanmoins, nous gagnait à sa détresse » :

Tout se passait dans le cœur des personnages, au plus profond d'eux-mêmes, et si ce conflit dont était déchirée une âme féminine bouleversait la vie intime d'une jeune épouse, les remous de cette crise parvenaient à peine à rider la surface unie d'une vie égale, apparemment paisible et sereine. Le grand ébranlement intérieur qui agite l'âme et les sens de cette Marie-Thérèse, slave par toutes ses fibres, est semblable à ces secousses sismiques sous-marines qu'enregistrent les appareils mais qui laissent intacte la surface des océans ³⁰⁸.

Cette lecture empathique à l'égard du personnage féminin et de ses contradictions s'oppose radicalement à la posture distanciée du fasciste Lucien Rebatet, qui évoque quant à lui une Marie Déa « exécration » dans un personnage creux :

En somme, de quoi s'agit-il donc dans *Secrets* ? Pour que nos héros s'enflamment puis s'apaisent aussi aisément, c'est, au plus, chez la dame en tous cas, une fantaisie, un flirt de vacances. Il n'y a pas de quoi faire un tel plat, de quoi évoquer toutes les fureurs et toutes les douleurs de Vénus. [...] Il fallait nous dire comment une femme mariée à un homme qui l'adore, mère de famille, ayant résisté indéfiniment au contact d'une mâle et fort tentante passion, a pu tomber en transes devant le premier gamin venu. Il nous fallait des révélations sensuelles sur cette dame, ce qui eût été peut-être fort éloquent, puisque dans cet ordre-là tout est plausible. Il y fallait, appelons les choses par leur nom, que la dame couchât ou en fût tout près ³⁰⁹.

Autrement dit, le désir adultérin est inconcevable chez une femme, du moins en dehors de la pulsion sexuelle. Cette lecture surplombante et misogyne s'oppose clairement à celle de Régent qui, tout homme qu'il est, parvient à « se mettre à la place » de l'héroïne. Ces deux orientations permettent de faire l'hypothèse de lectures multiples du film de la part du public de l'époque, à partir d'une position genrée. Cette hypothèse mériterait bien sûr des sources complémentaires, mais elle peut guider notre analyse : à partir de là, nous cherchons à comprendre la façon dont le texte filmique explore la subjectivité féminine.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, op. cit., p. 125.

³⁰⁹ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 26-03-1943.

Un désir monstrueux ?

Le récit du film, dans lequel « il ne se passe pas grand-chose » est donc totalement focalisé sur le personnage féminin et son tourment amoureux, qui forme « la substance même de l'histoire ³¹⁰ ». Aussi, spectateurs et spectatrices sont invité-e-s à s'identifier à l'héroïne et au dilemme auquel elle est confrontée, entre le sentiment qu'elle ressent pour Michel et son devoir d'épouse et de mère de famille « respectable ». L'identification est d'autant plus facile que Pierre, le mari, est absent la plupart du temps, effectuant opportunément des allers-retours en ville pour des raisons professionnelles. Nous prenons conscience du trouble ressenti par Marie-Thérèse dans une scène où elle observe Michel : le jeune homme vêtu d'un simple tricot de corps moulant est l'objet du regard et du désir féminin. Un champ-contrechamp entre Marie-Thérèse et Michel permet d'attirer l'attention sur leur trouble respectif, accentué par une musique douce qui dramatise la scène en suggérant l'émotion des personnages. Cette scène constitue toutefois le seul indice du désir de Michel pour Marie-Thérèse ; le récit étant focalisé sur cette dernière, le point de vue du jeune homme n'est jamais relayé, et nous n'apprenons qu'à la toute fin du film qu'il l'aime.



Michel est un jeune homme « doux » et proche de la nature avec laquelle il entretient une relation poétique : lorsque nous le découvrons, il replace dans son nid un oisillon égaré ; plus tard, il soigne un hérisson blessé trouvé lors d'une de ses promenades solitaires, dans le but d'appivoiser le petit Pitou, d'abord rétif à son contact. Michel est l'archétype du jeune adhérent d'une organisation de jeunesse – sans que cela soit explicite : étudiant d'origine modeste (c'est un produit de l'école républicaine méritocratique), il est en communion avec la nature dont il semble connaître tous les secrets (il prépare une licence de sciences naturelles) et prône une éducation basée sur des méthodes ludiques ; du reste, il sait coudre, repasser et lave lui-même son linge. Tonique et « sain », il n'est toutefois pas un modèle de virilité (pas plus, d'ailleurs, que les autres hommes du film) ; en cela, il ne semble pas se rattacher à

³¹⁰ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 149.

l'esprit vichyssois des Compagnons de France ou des Chantiers de la jeunesse ³¹¹. Il incarne néanmoins un modèle masculin « authentique » (et donc conforme à « l'esprit du temps ») : travailleur et volontaire, il s'oppose à l'oisiveté bourgeoise de Pierre et de René. Il constitue donc un objet d'amour « idéal » pour Marie-Thérèse : son jeune âge (elle-même est bien plus jeune que Pierre, qu'elle a épousé lorsqu'elle avait dix-sept ans), sa douceur, ses origines modestes et rurales, qui forment le creuset de sa « simplicité » et de son rapport fusionnel avec la nature, se doublent de goûts sophistiqués (il aime Mozart et la littérature classique) : il combine ainsi « l'authenticité » populaire avec le raffinement bourgeois.

Si la mise en scène suggère le trouble de Marie-Thérèse, cette dernière n'en prend pas immédiatement conscience. C'est René qui l'y aidera, le fidèle confident ayant saisi d'un seul regard son attirance pour Michel. Il lui « ouvre les yeux » au moment même où elle s'apprête à marier Claire à un homme riche, dans le but (inavoué) d'éloigner cette concurrente. Laissant Marie-Thérèse totalement désemparée par cette découverte – « C'est abominable ! [...] Je suis un monstre ! » lui dit-elle – il adopte dès lors une attitude paternaliste et lui dicte sa conduite : elle doit renoncer à Michel pour sauvegarder son mariage. Marie-Thérèse n'est donc pas maîtresse de son destin : non seulement elle s'en remet à René, mais son sentiment pour Michel est moins l'expression d'un désir autonome qu'un raz-de-marée qui la submerge malgré elle. Épouse jusque là aimante et heureuse, Marie-Thérèse découvre avec effroi sa propre dualité, comme le suggère le plan reproduit ci-dessous (second photogramme).



Rongée par la culpabilité, elle cherche à endiguer son désir, lequel s'apparente d'ailleurs à une maladie : après son délire nocturne, elle reste alitée sur les conseils du médecin et toute la famille vient à son chevet, manière de montrer que les épouses égarées peuvent toujours compter sur leur entourage pour les remettre dans le droit chemin...

Secrets nous place donc au cœur de la subjectivité et de la contradiction féminine pour mieux mettre en valeur la « noblesse » du sacrifice de l'héroïne ; lorsqu'elle feint de ne pas

³¹¹ Voir Chapitre I.

comprendre la déclaration d'amour que lui adresse Michel à la fin du film, et ce, afin de préserver sa famille, René, qui a tout entendu de leur conversation, lui dit en lui baisant la main : « Je vous place encore plus haut. » Et lorsque l'ingénue Claire déclare candidement : « Marraine, c'est un ange. Nous lui devons notre bonheur », elle est certes bien loin de se douter des pulsions diaboliques de cette dernière, mais elle touche du doigt une partie de la vérité ; la jeune fille doit son bonheur au sacrifice de sa marraine. Il est à noter que le délire nocturne « d'inspiration surréaliste » de Marie-Thérèse contribue tout autant à matérialiser ses fantasmes qu'à les mettre à distance : contrairement à sa sobriété habituelle, Marie Déa y déploie un jeu emphatique (voix et gestuelle théâtrale sur le mode du pastiche de la tragédie) qui lui confère une dimension burlesque. En somme, le personnage de Marie-Thérèse est toute entière construite sur le mythe de la dualité des femmes, entre pureté et vice, entre pulsion de vie et pulsion de mort, dont Simone de Beauvoir a, la première, cerné les contours³¹². Marie Thérèse lutte contre elle-même (d'où la métaphore de la maladie), c'est-à-dire contre son double sombre et diabolique. L'enjeu du film est donc finalement le contrôle du désir féminin assimilé à une pulsion négative ; en même temps, la focalisation sur le personnage féminin créé une forte empathie : à aucun moment elle n'est condamnée pour son désir. Pourtant, la fin de *Secrets* est plus univoque de celle de *Premier bal* : le renoncement de l'héroïne n'apparaît pas comme un sacrifice mais comme une décision salutaire.

2. Les Visiteurs du soir : le désir comme seul devoir

A. Un film marquant

Les Visiteurs du soir est l'un des plus gros succès public et critique de toute l'Occupation³¹³. Il est couronné en 1943 par le Grand prix du film d'art français³¹⁴ créé la même année par le C.O.I.C, et reçoit, également en 1943, le Prix de la critique dans la catégorie Meilleur film³¹⁵. C'est par ailleurs « le plus grand événement cinématographique de l'Occupation » et « l'exclusivité [...] la plus longue de l'époque³¹⁶ ». Considéré comme l'un des chefs d'œuvre de la période, il est présenté lors de « La quinzaine du cinéma

³¹² Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, Tome I : Les faits et les mythes, Paris, Gallimard, 1949.

³¹³ Voir E. EHRLICH, *op. cit.*

³¹⁴ J-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 84.

³¹⁵ Voir *Ciné-Mondial*, n° 112, 22-10-1943, p. 4.

³¹⁶ Edward B. TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français, 1929-1945*, Paris, L'Harmattan, p. 169.

français³¹⁷ » organisée par Jean Painlevé³¹⁸ en 1945. Il fera l'objet d'une nouvelle exploitation ainsi que d'une campagne promotionnelle à la veille des années 1960, avec, entre autres, la publication d'un roman-photo dans le magazine *Nous Deux* en 1959³¹⁹, attestant de son succès populaire bien au-delà de la guerre. Il a été diffusé de nombreuses fois à la télévision (à titre d'exemple, le 27 novembre 1986, il fait encore l'objet d'une programmation en première partie de soirée sur TF1) et « a été longtemps une pièce maîtresse des programmes de ciné-clubs³²⁰ ». Le film a aussi fait l'objet de nombreuses exégèses postérieures, tournant en général autour de la question de la présence ou non d'une allusion cachée à la résistance. Sans que cette question ait jamais trouvé de véritable réponse, l'intérêt qu'il a suscité et continue de susciter justifie que l'on s'y arrête longuement.

a. Le retour de Carné-Prévert

Ce film au budget record³²¹ pour l'époque, signe le retour du duo prodige Carné-Prévert dont « la brillante association d'avant 1939 se renouait³²² ». Les spectateurs ne retrouvent cependant pas dans *Les Visiteurs du soir* l'esthétique sombre du *Quai des brumes* (1938) et du *Jour se lève* (1939), produits des espoirs déçus du Front Populaire et de la « crise nationale de l'époque, du chaos et de la frustration qui l'accompagnent³²³ ». Pour échapper à la censure (*Le jour se lève* est interdit par Daladier en décembre 1939 et ensuite par Vichy), les auteurs déplacent l'action au Moyen-Âge. Ports ténébreux et rues sombres des cités ouvrières laissent place à un château immaculé qui se dresse au milieu d'un paysage montagnard aride. Les décors épurés et la lumière éclatante (le film est tourné au printemps à

³¹⁷ Cette manifestation organisée en décembre 1944 consiste à projeter les longs métrages considérés comme « les plus représentatifs du progrès accompli par l'industrie du film entre 1940 et 1944 » : J.P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation, op. cit.*, p. 143. Les autres films projetés à cette occasion sont : *Nous les gosses*, *La Nuit fantastique* (Marcel L'Herbier, 1941-42), *Pontcarral Colonel d'empire* (Jean Delannoy, 1942), *Lumière d'été* (Jean Grémillon, 1942-43), *Goupi-Mains rouges*, *Les Anges du péché*, *L'Inévitable monsieur Dubois* (Pierre Billon, 1942-43), *Douce* (Claude Autant-Lara, 1943), *L'Éternel retour* (Jean Delannoy, 1943), *Le Ciel est à vous*, *Carmen* (Christian-Jaque, 1943-44), *Félicie Nanteuil* (Marc Allégret, 1942-44) et *Le Mariage de Chiffon* (Claude Autant-Lara, 1942).

³¹⁸ Jean Painlevé est un documentariste scientifique qui participe pendant l'Occupation au réseau résistant dirigé par Jean-Paul Le Chanois. À la Libération, il devient le Directeur général du cinéma, fonction provisoire que supplantera le Centre National du Cinéma (CNC) créé en 1946.

³¹⁹ *Nous Deux*, n° 28, 15-07-1959.

³²⁰ Jacques SICLIER, « "Le meilleur film de l'année 1943" est un faux chef d'œuvre », *Télérama*, n° 761, 16-08-1964.

³²¹ Dans son rapport en date du 30 mars 1942, la commission d'inspection des prêts du Crédit national mentionne que « c'est la première fois que la comitè se trouve devant un film dont le devis atteint 10 000 000 [de francs]. Il est évident que la rentabilité d'une telle production ne serait possible que pour un film hors classe et qui serait assuré d'une distribution mondiale ». L'avance allouée à la Discina pour le film s'élèvera en fin de compte à la moitié du budget prévisionnel, soit 5 000 000 de francs. CN 54 (Boite 35).

³²² J. SICLIER, « "Le meilleur film de l'année 1943" est un faux chef d'œuvre », *op. cit.*

³²³ E. B. TURK, *op. cit.*, p. 137.

Nice et dans l'arrière-pays niçois) participent d'une représentation imaginaire qui interdit toute intrusion du monde réel. À l'évidence, « il s'agit moins d'un Moyen-Âge reconstruit que d'un Moyen-Âge rêvé ³²⁴ », d'autant que le film relève du genre fantastique. Par ailleurs, le film est emblématique du « pictorialisme » décelé par Evelyn Ehrlich comme un des traits stylistiques majeurs de l'Occupation ³²⁵. Les personnages, en particulier, sont observés avec une certaine distance et se caractérisent par leur lenteur, un ton monocorde et une certaine rigidité. Le pessimisme d'avant-guerre de Carné-Prévert incarné par le héros tragique Gabin, subit également une transformation radicale. Désormais, c'est une héroïne (Anne/Marie Déa) qui affronte un patriarche pour sauver son amour ; contrairement à Gabin, elle survivra à l'adversité.

Dans une cour moyenâgeuse, Anne (Marie Déa), la fille du baron Hugues (Fernand Ledoux) s'apprête à épouser le chevalier Renaud (Marcel Herrand). Le jour des fiançailles, arrivent au château deux frères, Gilles et Dominique (respectivement Alain Cuny et Arletty), des ménestrels qui sont en réalité des envoyés du Diable (Jules Berry) chargés de compromettre le mariage. Dominique qui est en réalité une femme, séduit Hugues et Renaud, qui se battent à mort pour elle. Gilles, qui doit séduire Anne, tombe amoureux d'elle, et réciproquement. Cet amour n'est pas du goût du baron Hugues, qui sépare et enferme les jeunes amants sur les conseils avisés du Diable, arrivé expressément sur les lieux. Pour libérer Gilles, Anne signe un pacte avec le Diable et promet de lui consacrer sa vie. Mais aussitôt Gilles libéré, elle le rejoint et refuse de le quitter, avouant au Diable qu'elle lui a menti. Le Diable, jaloux, les change en statue de pierre mais constate, impuissant, que leur cœur continue de battre.

Anne lutte non seulement contre un père rétrograde et un fiancé belliqueux pour se libérer du joug où ils la maintiennent, accédant ainsi à la liberté amoureuse et sexuelle, mais elle sauve aussi son amant des griffes du Diable. Avant-guerre, Gabin trouvait invariablement la mort face à des figures patriarcales malfaisantes ; dans *Les Visiteurs du soir*, Anne parvient à les vaincre grâce à la force de son amour. Ce rôle est le seul dans lequel Marie Déa n'a pas explicitement à choisir entre son cœur et sa raison. Ici désir et devoir ne font qu'un, puisque l'amour d'Anne constitue sa seule morale ; comme le notent Burch et Sellier :

³²⁴ Danièle GASIGLIA-LASTER, « *Les Visiteurs du soir*, une date peut en cacher une autre », *Les Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 47, mai 1995. Article disponible en ligne sur le site <http://www.marcel-carne.com/> N'ayant pas eu accès à la revue papier, nous ne sommes pas en mesure de paginer les citations extraites.

³²⁵ Voir E. EHRLICH, *op. cit.*

[...] Marie Déa, dès le début de son aventure avec Alain Cuny, est montrée bravant les convenances et l'autorité patriarcale au nom de l'amour, jusqu'à faire le sacrifice de sa vie, en toute connaissance de cause pour sauver l'homme qu'elle aime. Contrairement à la Marguerite de Faust, elle n'est pas une jeune fille naïve et dupe, ignorante des enjeux dont sa personne est l'objet ³²⁶.

Si sacrifice il y a, il ne rime donc pas avec renoncement : Anne et Gilles sont transformés en pierre mais ils continuent de s'aimer. C'est précisément, nous allons le voir, dans cette convergence entre désir, devoir et sacrifice que se loge toute l'ambivalence d'Anne. Car si elle puise dans cette absence de contradiction la force de se battre, elle est en même temps transformée en icône désincarnée de l'amour.

b. Une héroïne androgyne ?

Les Visiteurs du soir constituent-ils une allégorie de la France occupée ? Les deux amants, dont le cœur continue de battre sous la pierre à la barbe du Diable, délivrent-ils un message de résistance aux Français ? Cette question a préoccupé nombre d'exégètes, opposant grosso-modo les « pro » aux anti-allégories, comme le rappelle le chercheur américain Edward Baron Turk dans le chapitre qu'il consacre à ce film, à l'intérieur de la somme magistrale qu'il a écrite sur l'œuvre de Carné, aujourd'hui traduite en français ³²⁷. Les critiques et chercheurs français qui ont écrit sur le film, conformément à la tradition cinéphilique française, privilégient le commentaire esthétique au commentaire politique, plus prisé des observateurs étrangers. Turk est le premier chercheur à véritablement dépasser cette dichotomie en opérant un déplacement sensible : au lieu de chercher à savoir si le film incite ou non à la résistance morale à l'occupant, il part du principe qu'il n'est ni un acte politique ou militant, ni un objet esthétique « pur » que l'on pourrait isoler de son contexte. Pour Turk, les représentations construites par le film sont *de facto* irriguées par l'imaginaire de la période ainsi que par l'identité politique et sociale de Marcel Carné (homme français de gauche, homosexuel et d'origine populaire) ; il propose donc d'appréhender le film dans son contexte social et politique de production, mais aussi au sein du parcours personnel (le personnel est ici compris comme éminemment politique) de Marcel Carné. À partir de cette hypothèse, il montre que le film est imprégné non seulement du traumatisme de la défaite militaire de 1940, mais aussi d'un brouillage du genre (*gender*) lié à la trajectoire de Carné.

³²⁶ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 150.

³²⁷ Voir E. B. TURK, op. cit., p. 157-191.

En s'inspirant de l'historien Marc Bloch qui analyse, dans *L'Étrange défaite*³²⁸ les raisons de la défaite militaire française face à l'armée allemande, Turk suggère que la léthargie et l'impuissance du baron Hugues et de Renaud face aux manœuvres du Diable sont l'« extraordinaire expression de l'impréparation militaire, de la faiblesse politique et surtout de la torpeur nationale qui ont contribué à la défaite de la France³²⁹ ». Le don d'ubiquité du Diable ainsi que son désir maléfique de régner sur le monde renvoient clairement à Hitler ; Dominique et Gilles, qui « se déplacent à une vitesse miraculeuse » et peuvent soudainement figer dans le temps tout ce que la cour du baron Hugues compte d'âmes humaines, renvoient quant à eux aux troupes victorieuses de la *Blitzkrieg*. Aussi, « compris comme exprimant la prédisposition de la France à la sujétion, *Les Visiteurs du soir* déstabilise le mythe gaullien qui range la France aux côtés des vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale³³⁰ ».

Turk montre par ailleurs que le film « traite de la liberté de choisir ses partenaires sexuels, [...] dénigre ouvertement les institutions familiales et maritales [et] brouille les distinctions conventionnelles entre masculinité et féminité³³¹ ». Il analyse notamment l'ambiguïté sexuelle de Dominique, qui, avant de révéler son identité, se fait d'abord passer pour le frère de Gilles. Mais c'est surtout dans la représentation d'Anne et de Gilles que les codes filmiques traditionnels associés au masculin et au féminin sont bouleversés : « Gilles et Anne existent en dehors des normes habituelles d'appartenance de sexe³³². » Turk analyse par exemple la scène de rencontre entre les deux amants, au cours des fiançailles d'Anne et Renaud. Gilles, déguisé en ménestrel, chante des chansons d'amour en face d'Anne qui est totalement subjuguée par la beauté du jeune homme :

Lorsque Gilles chante les ballades de Prévert et Kosma, « Démons et merveilles » et « Le tendre et dangereux visage de l'amour », il représente un objet sexuel, un spectacle érotique destiné à provoquer le désir illicite d'Anne [...]. Les paroles de « Démons et merveilles » comparent la grâce de la bien-aimée du poète à celle d'une algue « doucement caressée par le vent », et ses yeux aux vagues de la mer ou (sic) il s'est noyé. Mais de fait, c'est Anne qui se noie en regardant Gilles. Et ce n'est pas tant sa chanson (que Cuny mime sur un play-back enregistré par Jacques Jansen) que son corps qui attire Anne. Pendant qu'il chante, Gilles est situé à quelques pas de la table d'honneur où est assise Anne, flanquée de son père et de son fiancé. En passant progressivement de plan moyen au gros plan, les sept changements de plans en contre-champ entre Gilles et Anne communiquent l'élan émotif d'Anne envers Gilles. Anne se lève comme en transe tandis que Gilles chante « Le tendre et dangereux visage de l'amour », mais elle est retenue par la main de Renaud, tenaillé par la jalousie. Filmé de trois-quarts, il pose un regard de propriétaire sur Anne. Mais celle-ci, le regard toujours rivé sur Gilles, usurpe la prérogative masculine du regard agressivement érotique.

³²⁸ Marc BLOCH, *L'Étrange défaite*, Paris, Gallimard, 1990 (1^{ère} édition en 1957).

³²⁹ E. B. TURK, *op. cit.*, p. 179.

³³⁰ *Ibid.*, p. 181.

³³¹ *Ibid.*, p. 182.

³³² *Ibid.*, p. 185.

Poussant encore plus loin le dérèglement des rôles sexuels, Gilles va chanter un point de vue de femme. Car sa deuxième chanson décrit les sentiments d'une femme blessée par la vue d'un visage et incapable de décider si c'est Cupidon qui a pris la forme d'un dangereux archer ou bien si c'est un tendre musicien. Les paroles de la chanson reflètent ce qui se passe à l'intérieur d'Anne elle-même. Mais c'est un homme, Gilles, qui dit tout haut cet état intérieur avec tendresse, sensibilité, empathie – qualités généralement tenues pour féminines. Tendrant vers la véritable androgynie, Anne et Gilles n'en sont que meilleurs. Si doux soit-il, Gilles est le seul homme à oser défier le Diable ³³³.

Pour Turk, si Gilles est transformé en objet érotique, Anne est en retour définie par des caractéristiques traditionnellement masculines :

Si grande soit la modestie qu'on lui impose, Anne affirme des traits à résonance masculine – pensée raisonnée, convictions publiquement exprimées. La comédienne Marie Déa possède le même physique que les ingénues rassurantes que Carné avait choisies pour faire contrepoids à la sexualité ouverte d'Arletty dans *Hôtel du Nord* [1938] et *Le jour se lève* [Jacqueline Laurent]. Pourtant, son comportement disloque la typologie personnelle de Carné, qui reléguerait Anne dans le rôle d'épouse et de mère, chaste et obéissante. Personnage qui incarne la raison naissante dans une époque imbuée de superstitions, Anne rejette la soumission à son père, à son fiancé et, surtout, au Diable. À la réplique de Berry « Je suis le Diable », elle répond : « Si vous saviez comme cela m'est égal ! » Libre dans ses émotions, elle n'éprouve rien de déshonorant dans son amour pour Gilles : « Je ne sais même pas ce que c'est que la honte. » Politiquement avisée, elle est prête à mentir pour tirer son amant des griffes du Diable ³³⁴.

À l'examen de plusieurs textes critiques portant sur le film, souvent postérieurs à l'Occupation, Turk affirme que « l'ambivalence et la négativité suscitées aujourd'hui encore par *Les Visiteurs du soir* sont liées à la dynamique d'identités et d'orientations sexuelles que ce film met en jeu ³³⁵ » ou encore que « les réactions évasives ou franchement hostiles de la critique envers *Les Visiteurs du soir* sont dues, en partie, au fait que le film dans son style et dans son contenu relève de ce qu'on continue encore aujourd'hui à désigner péjorativement comme « art homosexuel ³³⁶ ».

Une critique aveugle

L'étude de la réception de l'époque montre que la critique reste très largement aveugle face aux ambivalences sexuelles et à la remise en cause des institutions patriarcales qui ont cours dans le film : il est applaudi à l'unisson comme un « poème cinématographique ³³⁷ » qui « fait honneur à la production française ³³⁸ ». Cette « œuvre magistrale ³³⁹ » qui comptera

³³³ *Ibid.*, p. 185-186.

³³⁴ *Ibid.*, p. 186.

³³⁵ *Ibid.*, p. 182.

³³⁶ *Ibid.*, p. 187-188.

³³⁷ Hélène GARCIN, *Aujourd'hui*, 12-12-1942.

³³⁸ *Scène et Monde*, décembre 1942.

³³⁹ J. LAFFRAY, *L'Œuvre*, 9-12-1942.

« parmi les classiques du cinéma français³⁴⁰ » est un « chef d'œuvre parmi les vulgarités et la faillite de l'intelligence³⁴¹ » et « le plus beau film produit depuis la guerre³⁴² ». Marcel Carné affirme dans ses mémoires que l'ensemble de la critique parisienne, déroutée et ne sachant quoi penser du film, fut en fait influencée par l'éloge de Lucien Rebatet, fervent défenseur des *Visiteurs du soir*³⁴³. Le critique fasciste, pourtant premier pourfendeur de l'homosexuel Carné, réserve au film un accueil dithyrambique et rédige sa notice en forme d'argumentaire :

Nos lecteurs d'avant quarante se rappellent sans doute que Marcel Carné n'est guère de nos amis. Je me suis expliqué dans ces colonnes sur *Jenny*, *Le Quai des brumes*, *Hôtel du Nord*, *Le jour se lève* pour redire chaque fois mon hostilité à leur esthétique geignarde et brutale, au déterminisme qui y pesait constamment sur des personnages trop avachis, trop veules pour que l'on pût s'émouvoir sur leur destinée, comme l'auteur le souhaitait. Mais j'ai écrit plusieurs fois et pensé plus souvent encore que Marcel Carné, l'ancien assistant de Jacques Feyder, avec tous les dons, avec l'évidente vocation cinématographique qu'il possède, pouvait, s'il parvenait à sortir de son impasse bourbeuse, prendre une place enviable sur notre écran. Cette évasion est aujourd'hui chose accomplie. [...] C'est toujours un événement heureux, et par le temps qui court presque miraculeux qu'un pareil effort entrepris pour élargir le domaine du cinéma, lui ouvrir de nouvelles perspectives poétiques. Il semble bien dès maintenant que *Les Visiteurs du soir* soient inintelligibles à une catégorie considérable de spectateurs. Il fallait plus ou moins s'y attendre. Ce film arrive au milieu du cloaque cinématographique comme une orfèvrerie délicatement ciselée et qui roulerait dans un égout. [...] Il est dans la logique de la période la plus imbécile de l'histoire de France que le premier film tourné depuis deux ans qui soit indiscutablement une œuvre d'art, déconcerte ou fasse ricaner les veaux, les butors, les pantins zazous, les gros bourgeois à tripes de laquais qui s'empiffrent béatement chaque semaine avec de repoussants et grotesques détritres de vaudevilles et de mélés. [...] J'irai revoir ce film uniquement pour y suivre ce jeu continu, savant et délicat des lumières, qui sont par elles-mêmes tout un langage, et si expressif, qui caressent la tempe, la joue, la gorge de Marie Déa, sculptent les rudes méplats d'Alain Cuny, composent ce poème du clair-obscur, de la lune, du soleil aussi sur les oliviers et les prés en fleur, qui accompagnent et prolongent le poème des baisers et des cœurs immortels³⁴⁴.

Turk pense quant à lui que l'unanimité de la presse en faveur du film relève plus d'un « geste de patriotisme collectif » que d'un engouement réel ; ainsi, il est probable que « beaucoup de critiques qui loueront le film dans leurs notices, formuleront oralement les plus expresses réserves³⁴⁵ ». On trouve en effet dans *Ciné-Mondial* un écho partiel des discussions suscitées par le film au sein de la critique parisienne, au moment du décernement du Prix de la critique 1943 :

C'est le privilège des œuvres fortes que de susciter dès leur apparition des remous contradictoires. Dans un cinéma de guerre aux expressions limitées, *Les Visiteurs du soir*, que les critiques réunis sous les auspices de *Ciné-Mondial* viennent de déclarer le meilleur

³⁴⁰ Georges BLOND, *Les Nouveaux Temps*, 9-12-1942.

³⁴¹ A. LE BRET, *Paris-Soir*, 14-12-1942.

³⁴² G. CHAMPEAUX, *Le Cri du peuple*, 16-12-1942.

³⁴³ Marcel CARNÉ, *La Vie à belles dents*, Paris, Jean Vuarnet, 1979, p. 210.

³⁴⁴ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 11-12-1942.

³⁴⁵ E. B. TURK, *op. cit.*, p. 170.

de l'année, sont comme un témoignage de la persistance de la beauté. En effet on peut discuter l'histoire, trouver dans son thème l'affirmation de l'amour ou au contraire sa plus complète négation, il n'en reste pas moins que les images, dès que nous les avons reçues, persistent dans nos regards. [...] *Les Visiteurs du soir* resteront en nous comme un élan, comme une évasion, comme la revanche de la poésie pure. Ils nous prouvent qu'un écran peut être une sortie de secours ; et, dans un temps où nous avons perdu la notion de l'espace, trop assujéti à l'immédiat, trop dépendant de notre désarroi spirituel, ils nous réorientent en quelque sorte, en nous montrant que la Beauté sillonne et embaume les nuits les plus désespérées comme une chevelure de Bérénice ³⁴⁶.

Le sujet du film et sa façon de traiter de l'amour semblent bien faire débat ; le magazine ne précise cependant pas la teneur exacte de ces discussions.

Loin de trouver Cuny émasculé, Rebatet félicite l'acteur « que l'on a connu au théâtre bien traînant et monocorde [mais qui] possède un physique excellent dont Carné a tiré le meilleur parti », ainsi que Marie Déa, « photographiée à ravir, [...] touchante et gracieuse triomphatrice du Malin ³⁴⁷ ». Anne est quasi-unilatéralement perçue par la critique comme une jeune amoureuse pure et tendre. Par exemple, Georges Blond estime dans *Les Nouveaux Temps* que le film reprend les thèmes des grands romans courtois du XV^e siècle « où le merveilleux frôle la féerie, et où l'amour est présenté comme un sentiment d'essence pure et invincible » ; et Marie Déa « sous le costume féminin, [...] prête la beauté de ses traits au personnage idéalisé d'une jeune amoureuse ³⁴⁸ ». Dix jours plus tard, Roger Régent qui signe une nouvelle critique dans le même journal (ce qui dénote l'importance du film), voit quant à lui chez Marie Déa « le plus pur visage de l'amour » : « C'est elle qui peut finalement mentir et renier sa parole sans que nous pensions un instant qu'elle a péché, parce qu'il y a en elle comme une sainteté venue de son amour, qui n'est pas sans nous conduire par des chemins différents à la Violaine de Claudel ³⁴⁹. » Régent fait ici référence à *L'Annonce faite à Marie*, la première pièce de Paul Claudel écrite en 1911, dans laquelle Violaine, l'héroïne, devenue lépreuse et aveugle, est finalement touchée par la grâce et ramène à la vie une enfant morte, avant de mourir elle-même ; quelques années plus tard dans *Cinéma de France*, Roger Régent notera qu'Anne est « invincible parce qu'elle n'est qu'une vraie femme faible ³⁵⁰ ». Pour *L'Œuvre*, « Anne, dans son innocence, déjoue les projets du démon. Son pur et confiant amour ranime dans le cœur glacé de Gilles un sentiment que le jeune homme croyait mort à jamais ³⁵¹ ». Ailleurs, elle est « illuminée de ferveur amoureuse ³⁵² ». *Ciné-Mondial* qui, une

³⁴⁶ *Ciné-Mondial*, n° 112, 22-10-1943.

³⁴⁷ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 11-12-1942.

³⁴⁸ G. BLOND *Les Nouveaux Temps*, 09-12-1942.

³⁴⁹ R. RÉGENT, *Les Nouveaux Temps*, 19-12-1942.

³⁵⁰ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, op. cit., p. 92 et 93.

³⁵¹ J. LAFFRAY, *L'Œuvre*, 09-12-1942.

³⁵² G. CHAMPEAUX, *Le Cri du peuple*, 16-12-1942.

fois n'est pas coutume, est plus sévère que la critique généraliste, estime dans un article négatif que « Marie Déa se bat avec un personnage inconsistant et qui répète vingt fois la même chose : “ puisque je l'aime, puisque nous nous aimons, puisqu'il m'aime...”³⁵³ ».

Seuls les catholiques semblent s'émouvoir de cette histoire d'amour charnel et illégitime, à l'instar de *Voix Françaises* :

Nous avons une trop haute idée de l'amour pour nous extasier devant cette production qui n'est que l'exaltation idéalisée de la passion sensuelle. [...] Nous savons qu'un haut personnage du monde cinématographique a dit récemment que certains films « moraux » abêtissaient le public... Peut-être voulait-il insinuer que *Les Visiteurs du soir*, pour lesquels d'aucuns demandent une subvention, sont appelés à exalter suivant les directives du Maréchal, l'esprit de devoir plutôt que la soif de jouissance et à redonner à la famille française le sens de sa dignité et de stabilité³⁵⁴.

De même, l'analyse de la Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio (C.C.R.) (diffusée clandestinement parce que les *Fiches du Cinéma* éditées avant-guerre étaient interdites par les autorités d'Occupation) mentionne : « Film où la présence du diable n'est qu'un prétexte à sortilèges, sans aucune note vraiment chrétienne. Une fille sur le défi du diable se vante publiquement de sa faute. Apologie de l'amour victorieux parce qu'il est plus fort que tout³⁵⁵. » Les autorités ibériques, à qui la France veut vendre le film, semblent aussi réagir de façon extrêmement négative, si l'on en croit la critique Danièle Casiglia Laster qui cite une lettre destinée à Pierre Laval, datée du 8 avril 1944, dans laquelle l'ambassadeur d'Espagne note :

L'absence de toute moralité véritable, le côté « irrégulier » et purement païen d'un scénario qui se réfère pourtant à une époque qui est celle des cathédrales, et que les Espagnols ne voient, par formation culturelle, qu'à travers le prisme de la catholicité et de la foi. Il est inouï à cet égard, qu'à côté de tant de châteaux-forts en carton l'auteur de ce film n'ait songé à aucun moment, à nous montrer, dans ce paysage français du XV^e siècle, une croix ou une Eglise. [...] Il n'est, à cet égard, jusqu'à la figuration inattendue d'un Satan bon vivant et débordant de jovialité qui n'apparaîtrait à la piété castillane comme un enjolivement de l'enfer. Par ailleurs, la plate sensualité du sujet, ponctuée par un abus risible du baiser passionné, de l'extase sentimentale, de la fureur amoureuse, le tout à base d'adultère facile, de luxure généralisée, y rend un son de matérialisme dont l'obsession ne manquerait pas de lasser ou d'irriter un public qui, comme celui d'Espagne, est essentiellement pudibond. Enfin, j'ose à peine indiquer que la crudité de certains détails vestimentaires masculins, pour historiquement défendable qu'elle puisse être, achève de faire de ce spectacle le type d'une littérature et d'une imagerie dont les Espagnols supportent mal l'importation et qu'ils nous reprochent comme la marque même de notre impiété et de notre inconvenance³⁵⁶.

³⁵³ *Ciné-Mondial*, n° 69, 18-12-1942.

³⁵⁴ Maurice ROUSSEAU DU GARD, *Voix Françaises*, 29-01-1943.

³⁵⁵ Analyse citée par J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 456.

³⁵⁶ Lettre citée par D. GASIGLIA-LASTER, op. cit.

Il faut noter que la Centrale Catholique du Cinéma (C.C.C.) continuera après-guerre d'attribuer au film la mention « pour adultes » ; pour l'hebdomadaire catholique *Radio Cinéma Télévision* (ancêtre de *Télérama*), « c'est [...] ce pouvoir surnaturel donné à l'amour terrestre qui motive les réserves de la C.C.C. ³⁵⁷ ».

B. Une héroïne ambivalente

a. Une icône intouchable

Si Anne défie les figures patriarcales dans toutes leurs tentatives d'appropriation et de manipulation (père, époux, Diable) et affirme sans ambages son désir socialement illégitime, elle est en même temps transformée en icône intouchable. Le corps de l'actrice « s'efface » peu à peu pour laisser place à l'expression d'un amour spirituel et désincarné. Certes, c'est elle qui, dans la scène du banquet analysée plus haut, porte un regard désirant sur Gilles, lui même transformé en objet érotique ; elle inverse ainsi l'équation [homme = sujet du regard désirant / femme = objet du regard] établie par Mulvey ³⁵⁸. Pourtant, dans cette scène, le regard d'Anne est loin d'être « agressivement érotique » comme l'affirme Turk : ses grands yeux innocents, l'impassibilité de son visage, la blancheur de sa peau rehaussée par la coiffe claire qui masque sa chevelure, lui donnent plutôt un air « pur ».

Plus largement, Anne conserve pendant tout le film un aspect totalement éthéré. Elle est relativement statique, et quand elle se déplace sa démarche est très lente et masquée par de longues robes, de sorte qu'elle semble flotter au dessus du sol. Le jeu de Marie Déa renforce cet aspect immatériel : sa gestuelle est minimaliste et très lente, et ses traits figés en un continuel demi-sourire confiant qui lui confèrent un air lointain, masque mystérieux à la blancheur immaculée et serti de grands yeux qui fixent très souvent un ailleurs vague. Seule sa bouche charnue et brillante matérialise son désir physique pour Gilles ; les baisers qu'ils échangent sont d'ailleurs les seuls actes concrets qui nous sont donnés à voir, leur relation charnelle restant totalement hors-champ. Par ailleurs, elle porte souvent des voiles et des coiffes qui masquent sa chevelure (élément qui connote traditionnellement la sexualité féminine) et forment un écrin protégeant son visage « pur ». Par exemple, lors des premières scènes près de la fontaine, avant et après qu'elle « s'offre » à lui, nous la voyons en plans rapprochés et en gros plans, flanquée d'une coiffe qui enserre son visage. Néanmoins, même parée de cet accoutrement contraignant, elle confie très librement à Gilles ses aspirations

³⁵⁷ *Radio Cinéma Télévision*, 12-01-1958.

³⁵⁸ L. MULVEY, *op. cit.*

(pour le moins anachroniques) à une relation amoureuse non-exclusive, très loin de la conception de Renaud qui confond amour et conquête :

Il m'a dit « je vous aime, Anne » avec le même regard dur et la même voix qu'il a pour dire : « J'aime les chiens, j'aime la chasse, j'aime tuer tout ce qui vole, tout ce qui court. Je vous aime Anne, et vous serez à moi pour toujours. » [...] Mais est-il possible, Gilles, qu'un être puisse appartenir à un autre être ? [...] Alors, l'amour c'est comme la mort. On n'existe plus, c'est fini. [...] Oh ! Gilles, puisque vous m'aimez, ne me faites pas souffrir, ne m'enfermez pas. Laissez-moi vivre.



Après qu'ils se sont « donnés » l'un à l'autre, nous retrouvons Anne agenouillée parmi les fleurs sous une lumière radieuse, engoncée dans sa coiffe et sa robe volumineuse, les mains jointes comme pour prier, suppliant Gilles de rester près d'elle (il feint de pas l'aimer pour lui épargner les souffrances d'un amour qu'il sait impossible à cause de son pacte avec le Diable). Dans cette scène, l'acte sexuel entre Gilles et Anne est explicite mais totalement évacué de l'image. Nulle sensualité ne transparaît, et l'image finale quasi-religieuse d'Anne tend à la transformer en « sainte ». Après cette scène, elle ne porte plus jamais de coiffe (la libération de sa chevelure connote la perte de sa virginité) et est exclusivement vêtue de longues robes blanches au drapé lourd qui tombent « naturellement » – c'est-à-dire sans armature – autour de son corps. Ces robes, si elles sont moins contraignantes et plus « naturelles », lui donnent en même temps un aspect évanescent et hiératique.



b. Le contrôle du corps

Politisation du privé et contrôle du corps

Peu à peu, le corps d'Anne/Marie Déa va tendre à l'effacement malgré une affirmation toujours plus explicite de son désir. Une scène décisive est singulièrement informée par cette contradiction. Nous sommes au lendemain de l'arrivée du Diable au château. Ayant été découverts ensemble pendant la nuit, Gilles et Anne sont séparés et enfermés sur ordre du baron Hugues, lui dans les geôles du château, elle dans sa chambre. Le matin, lorsqu'Anne se réveille, Gilles se tient à côté d'elle. Elle croit d'abord à un miracle mais se renfrogne lorsqu'il la presse fermement contre lui en lui demandant ses lèvres avec empressement : elle détecte immédiatement l'anomalie (Gilles est incapable de la moindre agressivité « mâle ») et démasque aussitôt le Diable qui reprend alors son apparence. Il cherche ensuite à la déstabiliser – pour mieux la « posséder » – en la persuadant de sa culpabilité :

- Tu oublies, perfide créature, que tu as commis la faute, le pêché...
- Si c'est une faute que de s'être abandonnée à celui qu'on aime, je ne regrette pas de l'avoir commise.
- Vraiment ? Tu devrais avoir honte.
- Avoir honte ? Mais pourquoi ? Je ne sais même pas ce que c'est que la honte !

Et Anne de crier à la cantonade depuis la fenêtre de sa chambre :

Ecoutez-moi ! Je suis enfermée ici parce qu'on veut m'empêcher d'aimer celui que j'aime. Je ne voulais causer de tort à personne, mais les choses sont ainsi : j'aime Gilles. Non seulement je l'aime, mais je n'ai qu'un seul désir, c'est être auprès de lui, et partager son sort pour le meilleur et pour le pire.

Anne reste parfaitement insensible au Diable et ne se laisse nullement déstabiliser ; au contraire, c'est elle qui le désarme par son indifférence. Non seulement elle prouve sa capacité à résister à cet homme pervers et à ses tentatives de manipulation, mais elle balaie du même coup la morale patriarcale à laquelle il fait semblant d'adhérer (lui-même ne croit précisément qu'à la perversion et non à la culpabilité) ; partant, elle rejette en bloc la culpabilisation des femmes telle que la pratique alors Vichy dans la réalité sociale à travers l'arsenal idéologique et judiciaire mis en place par le régime³⁵⁹. Du reste, en exposant au grand jour son désir et son acte illégitimes, Anne porte sur la place publique ce que le baron Hugues cherche précisément à cacher en la confinant dans sa chambre ; autrement dit, elle politise une affaire « privée ». Lorsqu'elle se place devant sa fenêtre et harangue la foule, des contrechamps très rapides et de plus en plus serrés nous montrent nobles et badauds, tous âges

³⁵⁹ Voir F. MUEL DREYFUS, *op. cit.*

et toutes castes confondues, se figer pour l'écouter. Des plans d'ensemble nous offrent d'abord une vue en plongée sur la cour, suivis de deux plans moyens sur des chevaliers, puis d'un plan américain sur un couple de vieux paysans, qui précède un plan rapproché sur un enfant en guenilles. Cette enfilade de plans à échelle décroissante marque le caractère public de la déclaration de la jeune femme : tous les sujets de la cour, enfants compris, sont invités à partager le scandale. Anne subit une répression à la hauteur de sa transgression : Hugues donne l'ordre qu'on l'enferme aux côtés de Gilles dans les geôles du château ouvertes à la vue des passants : « Comme la honte, le châtiment doit être public », dit-il pour justifier la cruauté dont il fait preuve à l'égard de sa fille. Il est à noter que toute cette scène est considérablement modifiée dans le roman-photo du film qui paraît dans le magazine *Nous Deux* en 1959³⁶⁰. Non seulement le dialogue entre le Diable et Anne est modifié – à la provocation du Diable, Anne répond simplement : « Si j'ai pêché, j'ai pêché par amour... et l'amour, c'est le pardon ! » – mais la scène est amputée de la déclaration publique de la jeune femme. Anne passe sans explication de sa chambre au cachot où elle est enfermée avec Gilles, rendant le récit incohérent. On peut supposer que cette scène a été jugée trop subversive pour la société française des années 1950, ou en tout cas pour le public de femmes des classes populaires et moyennes à qui s'adresse le périodique (comme nous le mentionnons plus loin, le film conservera longtemps la mention « pour adultes » dans les fiches de la Centrale Catholique du Cinéma).

Dans le même temps, cette scène contribue un peu plus à transformer Anne en icône. Pendant toute la scène, sa complète inertie contraste avec les gesticulations très théâtrales du Diable/Jules Berry, qui ne cesse de tourner autour du lit où elle est étendue, strictement immobile et couverte d'un drap blanc. Ses mains sont mollement posées sur sa poitrine, comme paralysées ; sa tête, appuyée contre le ciel du lit, semble à peine soutenue par les muscles du cou ; son visage, enfin, garde une expression figée avec un sourire énigmatique et un regard vague et lointain. Elle est cadrée soit dans des plans américains qui nous montrent une partie de son corps allongé, immobile et recouvert du drap blanc, soit dans des gros plans légèrement décentrés dans lesquels sa tête, penchée sur le côté, semble presque prendre appui sur les bords du cadre.

³⁶⁰ *Nous Deux*, 15-07-1959, p. 53.



Son corps ainsi effacé, Anne semble animée de la seule force de son amour : lorsque le Diable menace de la changer en statue de pierre, elle lui rétorque : « Même si vous me changez en vieille femme, ou en serpent mort, qu'est-ce que cela pourrait faire, puisque mon amour resterait vivant. » Son esprit semblant s'être totalement détaché de son corps, elle devient physiquement inatteignable et déstabilise du même coup le Diable, dont l'énervement semble par contraste vain et stérile. Mais la blancheur de sa robe, des draps, des voilages du lit, des murs de la chambre (qui contraste avec l'habit noir du Diable) connotent aussi la pureté virginale ; littéralement intouchable, elle devient vestale. De même, lorsqu'elle se place face à la fenêtre et fait éclater le scandale, elle est filmée depuis l'extérieur du château dans une contreplongée soulignant la rectitude solennelle de son corps, et la blancheur immaculée de sa robe se découpant sur un fond noir est renforcée par deux colonnes blanches qui encadrent sa fenêtre.



Dans cette scène comme à l'échelle du film, Anne condense la revendication de la liberté sexuelle et la « pureté » virginale ; c'est de cette contradiction que le personnage tire toute sa force, si l'on croit Roger Régent :

Je connais peu d'instant plus émouvants que cette minute pendant laquelle Anne, couchée, affronte le diable qui pour la tromper a pris les traits de son amant et lui dit des mots tendres qui sont justement ceux que son amant n'aurait pas dit ! Anne a tout de suite compris, par cette merveilleuse communication secrète de l'amour, qu'elle n'est point en présence de

Gilles... Elle recouvre ses épaules, dit simplement “vous n’êtes pas Gilles”, entre en elle-même et devient inattaquable. Elle traverse en cet instant les flammes sans se brûler, et c’est celle qui, préservée et portée par son amour, semble à cette seconde détenir tous les pouvoirs en face d’un démon désarmé³⁶¹.

Il est à noter que le découpage initial prévoyait qu’Anne reste debout face au diable³⁶² ; ce changement n’est sans doute pas sans lien avec la volonté de Carné de contrôler son actrice, dimension sur laquelle nous revenons plus loin.

Une mise à distance définitive : la dématérialisation

Anne finit par se dématérialiser complètement : alors qu’elle est enfermée dans le même cachot que Gilles après le scandale qu’elle a provoqué, elle l’invite à s’échapper avec elle en rêve. Mobilisant la force de leurs esprits, ils s’évanouissent du cachot et se rejoignent en rêve près de la fontaine où ils ont fait l’amour pour la première fois.



Aussi, leur amour, scellé par leur rapport physique, est en même temps si « pur » qu’il devient immatériel et survit en dehors de leurs corps ; même une fois changés en statue, les deux amants continuent de s’aimer. Pour Turk « le caractère androgyne de cette métamorphose [en statue] est évident » dans la mesure où « les corps de Gilles et d’Anne sont soudés, ils partagent un seul et même cœur³⁶³ ». Mais cette statue semble en même temps préfigurer celle composée par Garance/Arletty, chastement adorée par Pierrot/Baptiste/Jean-Louis Barrault dans la pantomime des *Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1944-45). Anne n’a certes rien de la froideur énigmatique de Garance, c’est une jeune fille transcendée par l’amour, dont les sentiments sont limpides. Mais, comme Garance, et comme toutes les femmes dans les films de Carné, elle est transformée en icône ; cette tendance à représenter

³⁶¹ R. RÉGENT, *Les Nouveaux temps*, 19-12-1942.

³⁶² SCEN 2901 (Boite 885).

³⁶³ E. B. TURK, *op. cit.*, p. 188.

des femmes « déssexualisées » constitue, selon Alain Brassart « une caractéristique récurrente des films réalisés par des cinéastes homosexuels ³⁶⁴ ».

Plus largement, le film est marqué, comme tous les fruits de la collaboration de Carné et Prévert, par la contradiction entre la verve du poète et la retenue du cinéaste, ainsi analysée par Turk :

La tension entre l'optimisme iconoclaste de Prévert et le fatalisme austère de Carné se manifeste peut-être surtout dans le contraste entre le caractère fringant et verbeux, le rythme souvent palpitant des dialogues de Prévert, et la retenue de la mise en scène, de ses mouvements de caméra souvent trop prudents, qui caractérise la réalisation traditionaliste de Carné. [...] Rien n'est plus loin de la propension de Prévert à jouer avec la dimension apparemment irrationnelle du langage que la sage esthétique visuelle de Carné. La capacité de Prévert à tordre le cou à l'éloquence pour que ses personnages semblent dire des mots qui surgissent tout droit du cœur correspond à une confiance fondamentale en l'humanité. L'hyperformalisme et le classicisme glacé de Carné correspondent à des sentiments d'anxiété, de déception et de privation ³⁶⁵.

La volonté de maîtrise absolue de Carné passe par le contrôle du corps et du visage de « son » actrice, parfois jusqu'à l'immobilité complète, comme dans la scène analysée plus haut. Cette dimension prend peut-être d'autant plus d'importance que Marie Déa, qui n'était pas pressentie par Carné au départ, fut presque imposée par André Paulvé, le producteur :

Pour le rôle d'Anne, Paulvé m'avait demandé de prendre Marie Déa, avec laquelle il avait un contrat à l'année. Physiquement brune et bien en chair, elle n'était pas du tout le personnage, [...] cependant j'acceptai devant le charme et la douceur qui émanait d'elle le jour où je la rencontrai ³⁶⁶.

Le réalisateur désirait une actrice au physique plus délicat, comme Marie Déa le confiera au journaliste Christian Gilles en 1983 : « Marcel Carné souhaitait une interprète plus féérique, une beauté blonde plus lumineuse ³⁶⁷. » Carné pensait en fait à Madeleine Ozeray ³⁶⁸ (*Crime et châtements* [Pierre Chenal, 1934-1935]), une actrice blonde au physique diaphane, égérie de Louis Jouvet, créatrice des rôles de jeune fille de Giraudoux et de Claudel.

³⁶⁴ Alain BRASSART, *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau monde, 2007, p. 30.

³⁶⁵ E. B. TURK, *op. cit.*, p. 53.

³⁶⁶ M. CARNÉ, *op. cit.*, p. 193.

³⁶⁷ Christian GILLES, *Le Cinéma des années quarante par ceux qui l'ont fait*, Tome III, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 75.

³⁶⁸ Voir M. CARNÉ, *op. cit.*



Si, comme nous l'avons vu ci-dessus, tous les critiques s'accordent pour reconnaître la « pureté » de Marie Déa dans ce rôle d'amoureuse, *Au pilori* mentionne toutefois le décalage entre l'image dont jouit l'actrice et son rôle dans le film : « Marie Déa est belle et intelligente, mais nous eussions toutefois préféré voir le rôle de la touchante et délicate Anne à une artiste plus immatérielle et aérienne ³⁶⁹. » Autrement dit Marie Déa est une actrice au physique trop sensuel pour le rôle d'Anne. C'est sans doute ce décalage qui pousse le réalisateur à lui imposer un jeu retenu jusqu'au hiératisme. Marie Déa regrettera à demi-mot cette contrainte exercée sur elle dans une interview accordée à *L'Écran français* en 1948 : « En ce qui concerne *Les Visiteurs du soir*, j'avoue que le film de Carné était un grand film, mais bien franchement j'y étais une statue, je n'avais rien à exprimer. Les rôles statiques ne me conviennent pas ³⁷⁰. »

c. Imaginaires politique, sexuel et générationnel

En dépit de son apparence figée, Anne est pourtant loin d'être passive. C'est elle qui mène l'action et qui oppose la seule vraie force de résistance au Diable. Tous les autres se soumettent au diktat de ce dernier : en premier lieu Renaud et Hugues qui tombent sans la moindre hésitation dans les rets de Dominique, mais également Gilles, qui, sous la coupe du Diable depuis trop longtemps, a choisi la résignation. Anne résiste au Diable tout autant qu'à Renaud et Hugues qui tentent de lui imposer leur loi patriarcale. Totalement libre d'esprit, elle ne se laisse influencer par personne, ne doute à aucun moment de la légitimité de ses choix, et agit en fonction de ses modalités propres, détachée de toute forme de contrainte ou de convention culturelle, sociale ou familiale. À travers elle, « se profile une autre époque, un avenir, un printemps, une renaissance... Anne, c'est le contraire de la résignation et du

³⁶⁹ *Au pilori*, 17-12-1942.

³⁷⁰ *L'Écran français*, n° 175, 02-11-1948.

repliement sur soi³⁷¹ ». Renaud et Hugues, eux, sont les représentants d'un ordre ancien. Dans l'univers diégétique, ils représentent la vieille garde obscurantiste et guerrière de cette fin du Moyen-Âge, « à une époque où les voyages de Colomb n'ont pas encore eu lieu, [...] où Luther n'a pas encore cloué sur la porte de son église à Wittenberg ses célèbres thèses [et où] le pays vit dans un isolement suffisant et béat, l'ordre ancien étant accepté sans réserves³⁷² ». Il est significatif qu'Anne porte son choix sur un homme qui diffère en tous points des traditions et des valeurs patriarcales incarnées par Hugues et Renaud. Gilles est doux, il chante l'amour, c'est un homme faible qui ne se bat pas, ne chasse pas. Gilles est aussi un étranger : lui et Dominique se présentent comme « deux ménestrels venus de très loin ». Il représente donc également l'ouverture sur le monde, qui va sortir l'Occident de l'obscurantisme du Moyen-Âge.

Mais, comme l'écrit la critique littéraire Danièle Gasiglia-Laster « une date peut en cacher une autre³⁷³ ». Il est en effet difficile de penser que la représentation de cette micro-société disloquée en un tournemain par un personnage machiavélique, qui manipule à sa guise les figures patriarcales traditionnellement garantes de l'ordre politique, économique, social et moral, ne résonne pas, chez les spectateurs et spectatrices de l'époque, comme un écho de la situation française de 1942. Lorsque le film sort en décembre, l'armée allemande vient d'envahir la zone sud un mois plus tôt. Pétain, qui faisait figure au début de la guerre de héros protecteur des Français face à l'Allemagne, révèle sa totale impuissance à établir un quelconque rapport de force face à Hitler. 1942 est une année de rupture décisive dans l'opinion, qui rejette massivement la politique de Pierre Laval – revenu à la tête du gouvernement en avril 1942 – fortement engagé en faveur de la victoire allemande. La France, déjà exsangue, voit les exigences de l'occupant s'accroître : mise en place de la Relève à partir de juin 1942 (trois ouvriers qualifiés envoyés en Allemagne contre un prisonnier libéré) ; augmentation en juillet de la même année du contingent de denrées alimentaires fournies par la zone occupée à l'Allemagne ; début de la déportation massive des Juifs à partir de l'été. Laval tente lors de plusieurs entrevues avec le Führer de négocier des conditions plus favorables (en échange d'un engagement total de la France dans la victoire allemande), mais il se heurte à l'indifférence des autorités allemandes. L'État français n'est plus qu'une « fiction » maintenue par Hitler³⁷⁴ ; cette situation accentue un peu plus le

³⁷¹ D. GASIGLIA-LASTER, *op.cit.*

³⁷² E. B. TURK, *op. cit.*, p. 173.

³⁷³ D. GASIGLIA-LASTER, *op.cit.*

³⁷⁴ Voir R. O. PAXTON, *op. cit.*, p. 290-305.

sentiment d'humiliation de la population, comme le note Benoîte Groult, alors jeune étudiante, dans son journal intime en date du 12 novembre :

Hitler vient d'annoncer aux Français un fait accompli : les troupes allemandes ont dû « traverser » la zone non occupée... Maréchal, nous voilà ! [...] Comble d'humiliation, les troupes italiennes ont pénétré elles aussi en zone Nonno. La souveraineté française, l'Armée de l'armistice sont désormais des plaisanteries éculées. Que va faire Pétain ? Se constituer prisonnier serait beau et justifierait après coup toute sa politique depuis trois ans. Ou s'enfuir en Afrique du Nord ? Il lui reste une chance de regrouper toute la France derrière lui. Mon Dieu, qu'il la saisisse ³⁷⁵ !

Elle renchérit quelques jours plus tard, le 28 novembre, au lendemain du sabordage de la flotte de Toulon :

L'Axe a occupé Toulon pendant la nuit et une partie de la flotte française s'est sabordée, contrairement aux instructions du gouvernement. L'Armée de l'Armistice a été démobilisée par Hitler et c'est désormais von Runstedt qui s'occupera des « intérêts » [...] de la France. Cette fois tout est perdu, y compris l'honneur ; encore que le sabordage de notre flotte soit d'une tragique grandeur. Mais qu'attend Pétain pour agir ? Le gouvernement de Vichy n'est plus qu'un simulacre ³⁷⁶.

La zone sud n'est certes pas encore envahie au moment où Jacques Prévert et Pierre Laroche écrivent le scénario, mais leur histoire est néanmoins informée de bout en bout par la nature des rapports entre Vichy et Berlin. Si, comme le suggère Turk, le Diable est une allégorie d'Hitler, le baron Hugues, vieux seigneur fantoche faisant difficilement régner une morale obsolète renvoie indéniablement à Pétain. Du reste, la violence des rapports entre Renaud et Hugues (qui finissent par se battre à mort), n'est pas sans rappeler les relations conflictuelles de Pétain et Laval, symbolisées par le limogeage du chef du gouvernement par le Maréchal le 13 décembre 1940 ; dans le film, Hugues tue Renaud lors du combat qui les oppose. Du reste, la virilité conquérante et agressive de Renaud renvoie aux traits de caractères de Laval, ainsi décrit par l'historien Philippe Burin : « L'homme est froid, bourru, méfiant, autoritaire, sans rien de charismatique, vaniteux et vulgaire en diable, avec un goût du luxe qui gêne ³⁷⁷. » À l'instar de Pétain et Laval, Hugues et Renaud appartiennent à des générations différentes et incarnent deux types d'hommes, comme en témoigne leur premier échange verbal, lors du banquet, après la chanson d'amour de Gilles ; alors que Renaud regrette le temps où l'on chantait « la guerre, la chasse, le désir de se battre », Hugues lui rétorque : « Vous êtes sévère, Renaud. Je n'ai peut-être pas aimé la baronne Berthe comme dans les chansons, mais je tenais beaucoup à elle. » Le baron Hugues est, dans le fond, « un

³⁷⁵ B. et F. GROULT, *op. cit.*, p. 358.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 366.

³⁷⁷ P. BURRIN, *op. cit.*, p. 82.

brave homme » pétri de sentiments humains, contrairement à Renaud qui exprime sans détour sa sauvagerie meurtrière. Comme nous le mentionnons au chapitre précédent, sur la scène politique réelle, Pétain est perçu comme un patriote qui collabore pour sauvegarder les intérêts de la France. Laval, en revanche, est très impopulaire car perçu comme brutal et pro-allemand, surtout à partir de 1942, lorsqu'il revient à la tête du gouvernement pour remplacer Darlan.

Dans cette configuration, Anne incarne la seule force d'opposition et d'avenir tangible. Pour gagner face au Diable, elle utilise ses propres armes (l'amour et l'intelligence) et non les armes guerrières de Renaud ; elle fait écho ainsi à certaines formes de « résistance morale » sous l'Occupation. Mais plus largement, elle incarne aussi le besoin d'ouverture d'une société moribonde car tournée sur elle-même ; en jetant son dévolu sur Gilles, Anne choisit un homme qui ne correspond pas au modèle masculin promu par son père et son fiancé, et qui est du reste un étranger. Plus qu'une véritable ode à l'androgynie, la statue qu'ils forment à la fin du film semble cristalliser l'espoir d'un avenir meilleur ; en même temps qu'Anne et Gilles rejettent les valeurs obsolètes portées par les générations précédentes (auxquelles Renaud adhère de manière encore plus forcenée que le père lui-même), ils incarnent une image fantasmée et idéalisée d'une jeunesse régénératrice soudée par l'amour hétérosexuel : si c'est Anne qui sauve Gilles des griffes du Diable, c'est Gilles qui, *in fine*, attire Anne contre lui dans un geste protecteur, avant que le Diable ne les transforme en statue. De surcroît, leur différence de taille est accentuée par leur position : Anne lève son visage vers Gilles tandis que lui plonge son regard dans le sien.

À l'évidence, le film entretient un lien très étroit avec l'imaginaire politico-sexuel de l'époque ; comme le note Jacques Siclier dans *La France de Pétain et son cinéma* : « L'évènement que fut *Les Visiteurs du soir* est, à bien des égards, incompréhensible hors de l'époque où il s'est produit³⁷⁸. »

*

* *

Entre cœur et raison, désir et vertu, accomplissement de soi et sacrifice, l'image de Marie Déa renvoie à des contradictions idéologiques propres à l'Occupation. Sa droiture physique et morale en fait assurément un modèle d'abnégation féminine, essentielle au

³⁷⁸ J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 143-144.

redressement moral de la nation appelé des vœux de Vichy. Mais elle exprime en même temps des désirs d'émancipation, sexuelle, professionnelle, qui sont pris au sérieux, signe de la place nouvelle conquise par les jeunes dans une société dont les repères habituels sont bouleversés. De fait, si elle doit renoncer à son désir dans *Premier bal*, elle accède à sa volonté dans *Le journal tombe à cinq heures* et *Les Visiteurs du soir*, deux films dans lesquels la dichotomie entre accomplissement de soi et sacrifice, si elle reste pertinente, est dialectisée de façon plus complexe, et aussi plus avantageuse pour le personnage féminin. L'évolution de son personnage, de la jeune femme qui se sacrifie pour les autres à la jeune femme qui refuse d'abdiquer face à la Loi patriarcale, au sacrifice de sa vie, est permise par les discours médiatiques qui la construisent comme une jeune femme raisonnable et modeste, mais aussi par les contradictions internes aux films, qui atténuent d'une manière ou d'une autre les dimensions trop subversives des personnages. Aussi, sa *persona* apparaît comme le lieu d'une tension palpable entre maintien et questionnement de l'ordre social et sexuel, caractéristique de la période de l'Occupation. On peut dès lors faire l'hypothèse que cette image en tension inscrit l'actrice dans des limites temporelles qui constitueront une barrière pour la suite de sa carrière ; *La Maternelle* (Henri-Diamant Berger, 1948-49) est le dernier film dans lequel elle a un rôle important, celui d'une directrice d'école qui refuse d'abandonner son métier pour l'homme qu'elle aime, et se rend compte trop tard de son erreur, condamnée à vivre seule...³⁷⁹ Dans une période – celle de l'après-guerre – de réaffirmation des limites à l'intérieur desquelles le destin des femmes doit être circonscrit, Marie Déa apparaît sans doute comme une figure de femme trop intelligente.

³⁷⁹ Nous y revenons dans le dernier chapitre.

**Chapitre III – MICHELINE
PRESLE, ENTRE ÉMANCIPATION ET
RÉPRESSION**

En décembre 2010, France 5 diffusait un documentaire intitulé *Les Trois glorieuses*³⁸⁰, consacré à Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Micheline Presle. Le documentaire relève les nombreuses similarités entre les carrières des trois actrices qui sont présentées comme les trois « stars » incontournables du cinéma français classique. Quelques années auparavant, Pierre Billard avait déjà relevé, dans son anthologie, les liens unissant les trois actrices révélées au cinéma entre le milieu et la fin des années trente :

Danielle Darrieux, qui a fait des débuts convaincants dans *Le Bal* en 1931, à l'âge de quatorze ans (sans passer par aucun apprentissage), modèle son personnage de « drôle de gosse » puis de jeune fille moderne [...]. C'est la naissance, pour le parlant, de la star de cinéma chimiquement pure, dont, sur un autre mode, Michèle Morgan fournira, à peu près au même moment, (*Gribouille*, 1937 ; *Orage* et *Le Quai des brumes*, 1938), un autre exemple puis peu après, Micheline Presle (*Paradis perdu*, 1939)³⁸¹.

Les trois actrices ont également en commun le fait d'avoir tenté leur chance à Hollywood, à partir de 1938 pour Darrieux, pendant l'Occupation pour Morgan et en 1947 pour Presle, qui s'y installe à partir de 1948 après avoir signé un contrat avec la Fox (en 1949 elle épouse Bill Marshall – l'ex-mari de Michèle Morgan – avec qui elle aura sa fille Tonie). Stars incontournables en France au moment où elles partent pour les États-Unis, elles ne rencontrent pas à Hollywood le succès escompté ; en retour, la mauvaise réception française de leurs films hollywoodiens souligne le péril que représente cet exil américain pour « l'identité nationale » qu'elles semblent alors symboliser³⁸².

Micheline Presle est la plus jeune des « trois glorieuses » : née en 1922, elle n'a que 17 ans lorsqu'elle joue dans *Paradis perdu* (Abel Gance, 1939-40), qui constitue son premier véritable succès – le film est tourné avant guerre mais ne sort qu'en décembre 1940 – aux côtés de Fernand Gravey à qui elle donne la réplique. En quelques années, Presle devient une vedette de premier plan : en 1947, au moment de partir pour Hollywood, elle est au sommet de sa popularité après l'énorme succès (et le scandale que l'on sait) du *Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1946-47)³⁸³. La nouveauté de Presle tient principalement à sa capacité à traverser les genres – en l'occurrence, la comédie et le mélodrame – comme le souligne Morgan elle-même dans le documentaire mentionné plus haut :

³⁸⁰ Henry-Jean SERVAT et Pierrick BEQUET, *Les Trois glorieuses*, production Cinétévé, participation de France télévision, diffusé le 26 décembre sur France 5 à 20h30.

³⁸¹ Pierre BILLARD, *L'Âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995, p. 144.

³⁸² Voir Geneviève SELLIER, « Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Micheline Presle à Hollywood : l'identité française en péril », Martin BARNIER et Raphaëlle MOINE (dir.), *France/Hollywood, Échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 125-145.

³⁸³ Voir Carrie TARR, « From Stardom to Eclipse : Micheline Presle and postwar French cinema », *Heroines without Heroes*, New-York, Ulrike Sieglöhr, 2000, p. 65-74.

Nous étions... tout en étant de la même [...] génération, nous étions quand même très différentes, les trois. Danielle avait un côté beaucoup plus « comédie », moi un peu plus dramatique, et Micheline, qui pouvait aller d'un genre à un autre très facilement. Alors [...] on n'était pas tellement en concurrence.

Forte de cette spécificité, Micheline Presle incarne, dans un registre à la fois sérieux et léger, une jeune femme qui cherche à conquérir sa liberté, sociale ou amoureuse, mais se heurte souvent aux barrières que les hommes dressent devant elle. Femme forte, elle est sévèrement « punie » lorsqu'elle prétend aller au delà des limites imposées à son sexe ; elle combine ainsi émancipation et répression. Nous abordons, dans les pages qui suivent, sa carrière sous l'Occupation en respectant la chronologie de sortie de ses films, plusieurs de ses films tournés sous l'Occupation ne sortant en effet qu'après la Libération. Après un détour par les films du début de sa carrière (*Paradis perdu*, *La Comédie du bonheur* (Marcel L'Herbier, 1940-42) et *Le soleil a toujours raison* [Pierre Billon, 1941-43]), nous aborderons les films tournés et sortis sous l'Occupation, en distinguant la comédie (*Histoire de rire* et *La Nuit fantastique* [Marcel L'Herbier, 1941 et 1941-42]) et le mélodrame (*Un seul amour* [Pierre Blanchar, 1943]). Puis nous explorerons les films tournés sous l'Occupation et sortis à la Libération : *Félicie Nanteuil* (Marc Allégret, 1942-44), *La Belle aventure* (Marc Allégret, 1942-1945), et *Falbalas* (Jacques Becker, 1944-45).

1. Les métamorphoses d'une jeune fille

A. Des débuts conventionnels

a. Premiers bourgeonnements

Micheline Chassagne, alias Micheline Presle, née en 1922 à Paris, est élevée en grande partie par sa mère³⁸⁴, une passionnée de peinture qui « peignait des nus [...] dans l'esprit Montparnasse³⁸⁵ ». Du couvent de Notre-Dame de Sion, le pensionnat pour jeunes filles de bonne famille dans lequel elle fait sa scolarité, elle dit surtout se souvenir de sa réputation de boute-en-train et de son sentiment de déclassement par rapport à ses petites camarades issues de la bourgeoisie :

³⁸⁴ Son père, collaborateur de Pierre Cot – ministre de l'air sous le Front Populaire – part vivre aux États-Unis quand elle a onze ans.

³⁸⁵ Micheline PRESLE, *L'Arrière mémoire*, Paris, Flammarion, 1994, p. 25.

Je me souviens d'un détail qui m'avait beaucoup marqué à cette époque : maman était venue me voir au parloir, c'était l'été, elle ne portait pas de bas et elle avait du rouge sur les ongles des pieds. J'étais horriblement gênée et je me disais que Mme de Gaulle, la mère d'Elisabeth [qui est une de ses camarades de classe] ne devait certainement pas en mettre, en tout cas les jours où elle venait voir sa fille en pension³⁸⁶.

Sans doute la présence de cette mère artiste et anticonformiste, ainsi que sa situation décalée socialement par rapport à ses camarades pensionnaires, jouent-elles un rôle dans l'aisance de l'actrice à passer d'un genre à l'autre (de la fantaisie au drame) et d'une classe à l'autre (de la bourgeoisie au « peuple »).

Elle est présentée par hasard à Christian Stengel qui tourne *Je chante* (1938), un film pour lequel elle est engagée pour faire de la figuration. Le tournage a lieu pendant l'été, elle a alors 16 ans. Elle décide de ne pas retourner à Notre Dame de Sion à la rentrée des classes, et s'inscrit au cours de Raymond Rouleau. Aux auditions, elle est repérée par un collaborateur de Georges Wilhelm Pabst ; ce dernier l'engage pour *Jeunes filles en détresse* (1938). Elle y incarne l'un des deux premiers rôles, celui de Jacqueline Presle – d'où elle tire son nom de scène – une jeune fille en fleur de 15 ans qui dirige la LICODIPA, la Ligue Contre le Divorce des Parents (!). Ce film va lui servir de tremplin : c'est en voyant les rushes de Pabst qu'Abel Gance décide de l'engager pour *Paradis perdu*, son premier grand (double) rôle, qui ne sortira toutefois que sous l'Occupation. Suivent des rôles secondaires dans *Fausse alerte* [Jacques de Baroncelli, 1940-45] ou encore *Elles étaient douze femmes* [Georges Lacombe, 1940]). Dans celui-ci, une comédie dont l'action est contemporaine de la « drôle de guerre » (le film raconte l'histoire de femmes qui créent une œuvre de charité à l'intention des hommes mobilisés), elle incarne une robuste « paysanne » élevée à Paris dans un milieu bourgeois, qui pousse une oie blanche (Primerose Perret) à se révolter contre sa mère, la Duchesse de Vimeuse (Françoise Rosay). On trouve dans le personnage créé par Presle certains des éléments qui forgeront son image sous l'Occupation : elle est effrontée et rebelle, et sa verve populaire détonne au sein de la grande bourgeoisie. Elle trouve un rôle plus conséquent dans *La Comédie du bonheur* de Marcel L'Herbier, en compagnie de Michel Simon et du jeune Louis Jourdan – avec qui elle se « fiance » à ce moment là. Le film est tourné en 1940 mais ne sortira qu'en 1942.

À la fin des années trente, Micheline Presle n'est donc apparu que dans quelques rôles mineurs ; elle est présentée dans *Cinémonde* comme une jeune pousse, une « gamine sautillante, sans arrêt en mouvement » : nous sommes en mai 1939, elle vient de tourner

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

Paradis perdu, elle a alors un peu plus de 16 ans, et le spectre de la gamine Darrieux n'est pas loin :

Un petit nez droit, d'immenses yeux candides, de jolis cheveux noirs, tout frisottés, un corps mince, dont on ne sait pas encore très bien s'il est celui d'une enfant ou d'une jeune fille. Qu'est-elle au juste ? Une enfant remuante que l'on a fardée à l'épais fard ocre des maquillages de cinéma ? [...] Une enfant terrible ? [...] Tout ça l'amuse beaucoup, ce changement constant de personnalité, ce perpétuel déguisement – et le *Paradis perdu* la comble à cet égard, puisqu'il lui fait incarner deux personnages, la mère et la fille – n'est-ce pas un peu le rêve commun de toutes les adolescentes imaginatives ? Celle-ci n'en perd ni le boire, ni le manger, et elle a beau se plier avec une exemplaire docilité aux indications de son metteur en scène et de ses partenaires, Fernand Gravey en tête, elle redevient au bout de deux minutes le diable en jupon qui réclame son petit pain au chocolat pour goûter et qui fait blanchir les cheveux du photographe, tant elle fait met d'adresse à remuer la tête, ou les jambes, ou les bras, à regarder ailleurs ou à tirer la langue. [...] Une vedette ? Si vous voulez... Mais aussi une gamine qui vit chez sa mère et qui dit : « Mon Dieu, si je n'avais pas maman derrière moi, qu'est-ce que je deviendrais ³⁸⁷ ? »

Même chose dans *Ciné-Miroir* qui lui attribue un père de substitution, André Luguet, dont elle incarne la fille dans *Jeunes filles en détresse* et qui lui a, dit-elle, soufflé son nom de scène ; candide, elle lui exprime sa reconnaissance : « Le sort est bien généreux en me faisant ainsi rencontrer, dès mes débuts, les plus admirables acteurs. [...] Je suis contente, maman est contente. La vie est belle ³⁸⁸. »

b. Une jeune fille romantique

Les premiers grands rôles de Micheline Presle correspondent tous au type de la jeune fille romantique ; ses personnages dans *Paradis perdu* et *La Comédie du bonheur* entrent dans cette catégorie, de même que celui du premier film qu'elle tourne sous l'Occupation, *Le soleil a toujours raison* (Pierre Billon, 1941-43).

Dans *Paradis perdu*, elle est Janine Mercier, une jeune couturière amoureuse d'un artiste (Fernand Gravey) qui la prend pour modèle et fait fortune dans la haute-couture après lui avoir dessiné une robe. Janine et Pierre filent le parfait amour mais la guerre éclate (nous sommes en 1914). Janine, enceinte, se voit contrainte de travailler dans une usine d'armement où elle ruine sa santé pour subsister et envoyer des colis à Pierre ; elle meurt « en couches ». Des années plus tard, Janette (Micheline Presle) qui ressemble de façon saisissante à sa mère, trouble Pierre qui ressasse la nostalgie de son amour perdu. Après avoir renoncé à son propre mariage avec Laurence (Monique Rolland), une jeune femme dont il est épris, Pierre succombe pendant le mariage de sa fille. *Paradis perdu* est un film paradigmatique du

³⁸⁷ *Cinémonde*, n° 551, 10-05-1939, p. 6.

³⁸⁸ *Ciné-Miroir*, 14-07-1939.

fantasme incestueux tel qu'il se déploie dans les films français des années 1930³⁸⁹. Ici, l'inceste paternel franchit le pas du fantasme inavouable : la fille se substitue directement à la mère dont elle matérialise le souvenir. Lorsque nous voyons Janette pour la première fois, elle entonne au piano « Paradis perdu », la chanson qui autrefois avait scellé l'amour de Pierre et Janine. Laurence ne fonctionne d'ailleurs elle-même que comme un substitut de Janette ; elles ont le même âge, et le frère de Laurence, qui s'oppose à son mariage avec Pierre, souligne explicitement le caractère incestueux d'une telle union. Le décès de Pierre pendant le mariage de sa fille, enfin, symbolise l'amour exclusif qu'il lui porte.

Janine/Janette est une jeune femme sage, romantique et entièrement dévouée à Pierre, qu'il soit son mari ou son père. Dans la première partie du film, Janine se laisse modeler sans résistance entre les mains de son jeune amant qui taille sur elle la première de ses robes : hissée sur un socle-piédestal, elle est sa muse et le support de son génie créateur. Du reste, Micheline Presle, encore très jeune, arbore un visage rond, des cheveux rassemblés dans un chignon sans volume, parfois cachés par un fichu, puis teints en blond et sagement crantés autour de son visage lorsqu'elle réapparaît en Janette.



Ses sourires et ses regards tendres adressés à Pierre lui donnent un air candide (face à Fernand Gravey qui est alors un acteur confirmé) qui correspond parfaitement à son rôle de jeune amoureuse sacrificielle : « Je ne sais pas si vous avez remarqué mais il y a une similitude entre *Paradis perdu* et *Le Diable au corps* : les deux héroïnes meurent enceintes. Mais l'une choque la morale établie, c'est Marthe dans *Le Diable au corps*, alors que l'autre, Janine, l'incarne³⁹⁰ », confie Micheline Presle à Serge Toubiana. En effet, Janine/Janette accepte non seulement sans broncher d'être le support d'un désir masculin trouble, mais elle incarne également en tous points la « culture du sacrifice³⁹¹ » sur laquelle le régime de Vichy

³⁸⁹ Voir N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit.

³⁹⁰ M. PRESLE, op. cit., p. 52.

³⁹¹ F. MUEL-DREYFUS, op. cit., p. 117.

fondera son idéologie à l'égard des femmes – Gance fera plus tard allégeance au Maréchal en lui dédiant *Vénus aveugle* (1941). Janine, enceinte, se tue à la tâche (au sens propre comme au sens figuré) pour son mari envoyé au front, tandis que Janette, entièrement dévouée au bonheur de son père, lui sacrifiera un temps son amour pour Gérard (Gérard Landry), afin de ne pas troubler ses projets de mariage avec Laurence. Ce film hanté par la guerre et marqué (avant l'heure) du sceau de la morale pétainiste, porte les stigmates du climat trouble et inquiet qui imprègne la France de 1939. Dès lors, la figure de jeune fille romantique incarnée par Micheline Presle constitue un rempart contre le spectre de la guerre ; traditionnellement, la jeune fille pure et innocente est investie d'une symbolique positive et rassurante, comme le soulignent ici des historien-ne-s lorsqu'ils et elles décrivent les fêtes traditionnelles construites autour de l'élection d'une jeune fille par la communauté villageoise : « À travers sa jeunesse intacte, à travers sa vigueur et sa beauté, tout un groupe se plaît à contempler le meilleur de lui-même et sourit à son avenir ³⁹². »

Paradis perdu remporte un succès considérable (il reste 9 semaines en exclusivité au Marivaux, de la troisième semaine de décembre 1940 à la dernière semaine de février 1941³⁹³) sans doute en partie grâce à son évocation de la guerre, comme on peut le voir ici dans les colonnes de *Vedettes* :

Cette semaine est à marquer d'une pierre blanche dans la reprise du cinéma français. On vient en effet de présenter en quelques jours 4 nouveaux films français à Paris. Le Marivaux présente *Paradis perdu* d'Abel Gance [...]. C'est une charmante aventure dont l'action se déroule dans le léger Paris d'avant guerre (l'autre). Les coussettes, le gracieux mariage de la petite midinette, puis la guerre et sa boue enfin, la trouble atmosphère de l'entre deux guerres, tout cela ravit [...] ³⁹⁴.

Micheline Presle se souvient de l'impact du film sur le public français de l'époque :

Paradis perdu a été un film très populaire, qui a marqué toute une génération. Comme quelques années plus tard, mais d'une autre manière, *Le Diable au corps*. Pour quelle raison ? Sans doute parce que c'est une histoire d'amour, ou du moins parce que le film commence par une histoire d'amour, sur un ton de comédie, puis tourne au mélodrame, à cause de la guerre 14-18. Le public pleurait à chaudes larmes dans les salles. [...] Les gens ont pleuré, pleuré... C'est vrai que les gens de ma génération, et d'autres plus jeunes, gardent un souvenir très sentimental de ce film ³⁹⁵.

Ce rôle constitue une étape importante dans la carrière de Micheline Presle, à laquelle il est systématiquement associé, en tant que révélateur de son potentiel dramatique, comme ici

³⁹² Yvonne KNIBIEHLER, Marcel BERNOS, Élisabeth RAVOUX-RALLO et Éliane RICHARD, *De la pucelle à la midinette. Les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Messidor, 1983, p. 160.

³⁹³ *Vedettes* annonce : « Après neuf semaines d'éclatant succès en exclusivité au Marivaux, *Paradis perdu* poursuit son heureuse carrière dans les salles de votre quartier. », n° 16, 01-03-1941.

³⁹⁴ *Vedettes*, n° 6, 21-12-1940.

³⁹⁵ M. PRESLE, *op. cit.*, p. 51-52.

dans un journal non identifié paru après-guerre : « La grande chance de Micheline Presle fut d'avoir l'occasion, dès son deuxième film, de sortir des ingénuités super-juvéniles pour aborder un rôle très complet de jeune première dramatique (*Paradis perdu*)³⁹⁶. »

Dans un registre différent, Marcel L'Herbier avec *La Comédie du bonheur* offre à Micheline Presle un autre personnage de jeune amoureuse innocente et naïve. Lydia est une jeune fille neurasthénique et hypocondriaque qui aime sans le savoir le dépressif Fédor (Louis Jourdan). Son amour lui sera révélé grâce à l'intervention de Michel Simon, un gentil fou évadé d'un hôpital psychiatrique qui engage des comédiens (Jacqueline Delubac/Anita et Ramon Novarro/Félix) chargés de séduire les deux jeunes gens afin de les révéler à l'amour. Lydia/Micheline Presle apparaît diaphane, apathique, sans maquillage, les paupières tombantes, vêtue d'une robe noire sans relief qui alourdit sa silhouette fatiguée. Mais elle change et s'embellit à partir du moment où elle est révélée par le regard faussement amoureux de Félix. Naïve et candide, elle s'ouvre à la vie par le truchement d'un homme qu'elle croit sincère. La sortie du film en 1942 crée un décalage difficile à résorber, tant l'image de Presle a entretemps changé, comme le note Roger Régent : « Nous avons la surprise, avec *La Comédie du bonheur*, de retrouver Melle Micheline Presle telle qu'à ses débuts, toute fraîche descendue de son *Paradis perdu* et dont rien n'annonçait encore, dans son style, l'évolution prochaine vers *Histoire de rire* et *La Nuit fantastique*³⁹⁷ ! »

Avant d'affirmer sa verve fantaisiste dans les deux comédies de L'Herbier citées par Régent, datant respectivement de 1941 et 1941-42, Micheline Presle incarne une ultime jeune fille romantique dans *Le soleil a toujours raison*, tourné en juin 1941 en zone libre. Elle tient le rôle de Micheline, une jeune camarguaise éprise de Tonio (Tino Rossi jouant son propre rôle), un jeune et séduisant chanteur courtois par toutes les jeunes filles du village. Se croyant trompée, elle se venge avec Gabriel (Pierre Brasseur), un bonimenteur de passage dans la région qui devient son amant et promet de l'emmener à Paris. Elle fugue, mais elle est éconduite par Gabriel et revient finalement chez son père, où elle retrouve Tonio.

L'opposition entre le pittoresque du port camarguais et la ville corruptrice symbolisée par Gabriel fleure bon le « retour à la terre » vichyste (même s'il s'agit d'une tradition culturelle plus ancienne repérable notamment chez les auteurs méridionaux comme Jean Giono ou Marcel Pagnol). De même, l'esprit de la Révolution nationale souffle sur la

³⁹⁶ L'article ne comporte aucune indication concernant le titre du journal dont il est tiré, ni la date exacte de publication, mais il paraît, d'après son contenu, entre la sortie de *Boule de suif* (Christian-Jaque, 1945) et celle du *Diable au corps* (1947). Article consulté dans le fonds Auguste Rondel de la Bibliothèque nationale : voir 4° Rk 17231 et 8° 19175.

³⁹⁷ R. RÉGENT, *op. cit.* p. 74.

rédemption finale de Micheline, lorsqu'elle revient la tête basse dans la maison paternelle. Micheline, qui esquisse un début de révolte vite avortée contre son père, est une amoureuse suave aux robes mièvres et à l'allure « naturelle » : robe-tablier simple, cheveux lâches et ondulés, maquillage peu marqué, Micheline est une jeune campagnarde « saine » et robuste. Mais les origines « étrangères » qu'elle tient de sa mère (qui est une « femme du Nord ») la conduisent à rêver à d'autres cieux ; à partir du moment où elle rencontre Gabriel, elle se pare de robes plus sophistiquées et de bijoux, signes de l'attraction qu'exerce sur elle les sirènes de la ville lointaine et corruptrice. Ce film très idéologique semble passer quasiment inaperçu : *Ciné-Mondial* le mentionne dans un encart très court sans même citer Micheline Presle. Rebatet, quant à lui, consent à lui consacrer quatre lignes dans *Je suis partout* : « L'horizon cinématographique est saumâtre. Comptons les nouveautés, si l'on ose dire. Voici *Le soleil a toujours raison*, le dernier Tino Rossi. Le précédent, *Fièvres*, était déjà fétide. *Le soleil* est une imitation aggravée de *Fièvres*³⁹⁸. »

B. Les avatars d'une fantaisiste sous le regard de Marcel L'Herbier

a. *Histoire de rire* : une évaporée au potentiel fantaisiste

Après le film de Billon, Micheline Presle quitte la zone sud, qu'elle avait gagné depuis le début de la guerre, et revient à Paris où elle retrouve Marcel L'Herbier pour *Histoire de rire*, une adaptation du vaudeville à succès d'Armand Salacrou (la pièce fut créée en 1939 avec Alice Cocéa, une célèbre actrice de théâtre, dans le même rôle). *Ciné-Mondial* se félicite de ce retour et relate l'étonnement de la jeune vedette devant les changements survenus à Paris depuis son départ pour le sud de la France :

Pour sa première journée, elle va de découvertes en découvertes, de surprise en surprise... À la gare il y a des porteurs, mais pas de taxi et les autobus sont tout enflés du chapeau. [...] L'après midi panse toutes ses blessures [...]. Elle a retrouvé le goût de la vie en choisissant des robes, des chaussures, des bijoux, en abandonnant son joli visage et sa légère petite tête aux mains expertes d'un coiffeur parisien ! Oh joie ! On est toujours préoccupé de charme, d'élégance, de beauté ! Et il y a toujours des photographes pour les jeunes vedettes... Restons donc... d'autant plus qu'on y tourne aussi... Car si Micheline Presle en 24 heures est redevenue « nôtre », c'est qu'elle tourne dans *Histoire de rire* !... Et c'est ainsi que Paris a récupéré un sourire de plus³⁹⁹ !

Micheline Presle partage de nouveau l'affiche avec Fernand Gravey, dont elle interprète cette fois l'épouse délaissée : Adélaïde Barbier dite « Adé » veut rendre jaloux Gérard, son mari qui la néglige. Adé s'enfuit avec son amant mais retombe bien vite dans les bras de

³⁹⁸ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 26-02-1943.

³⁹⁹ *Ciné-Mondial*, n° 2, 15-08-1941, p. 13.

Gérard, elle-même gagnée par la jalousie. Micheline Presle quitte ici son rôle de jeune fille romantique pour endosser celui d'une jeune épouse bourgeoise volage et excentrique. Elle abandonne du même coup son apparence de jeune fille sage pour une allure sophistiquée qu'elle reconduira dans ses rôles ultérieurs : yeux parés de faux-cils qui intensifient son regard soutenu ; cheveux épaissis par un postiche et relevés en chignon distingué ; robes élégantes qui soulignent ses courbes.

Certes, Adé est une évaporée, une épouse volage « à mâter » : ses élucubrations sentimentales ne sont pas prises au sérieux par le film, en témoigne son amant/faire-valoir Achille (Gilbet Gil), jeune homme à peine pubère aux traits de chérubin qui vit encore chez ses parents. Néanmoins, énergique et exaltée, Presle dévoile dans ce film son potentiel fantaisiste : ses poses drolatiques et théâtrales, son débit rapide, ses accents ironiques et son ton emphatique la placent dans un registre de jeu proche du boulevard. Lors d'un long quiproquo, elle conduit habilement Gérard à soutenir publiquement l'attitude des femmes qui ont le courage de quitter leur mari, alors qu'elle-même s'apprête à l'abandonner pour Achille ; tourné en ridicule, le mari apporte à son insu sa caution à son propre cocufiage. Presle, qui retrouve Fernand Gravey après *Paradis perdu*, s'impose cette fois-ci en occupant tout autant que lui le terrain dans les scènes qui les réunissent. Mais le film bascule en faveur du personnage masculin à partir du moment où elle s'enfuit avec son amant ; elle disparaît alors totalement du récit. Nous la retrouvons plus tard chez Achille, lorsqu'elle apprend que Pierre est parti en vacances ; pensant qu'il l'a oubliée, verte de rage, elle « pique une crise » et brise tout ce qu'elle trouve à portée de main. À partir de là et jusqu'à la fin du film, prise à son propre piège, elle provoque le rire à ses dépens. Sa performance incite néanmoins L'Herbier à imaginer pour elle un rôle exploitant sa fantaisie de façon plus sophistiquée, celui d'Irène dans *La Nuit fantastique*, qui constituera une consécration institutionnelle dans la carrière de l'actrice.

Une image embryonnaire

Si la prestation de Micheline Presle dans *Histoire de rire* ne convainc pas totalement la presse, l'actrice est néanmoins remarquée pour son potentiel fantaisiste : « Micheline Presle ne vaut pas Alice Cocéa, mais quel charme, tout de même !⁴⁰⁰ », s'exclame Nino Frank, à l'instar de Roger Régent :

Melle Micheline Presle fait une composition qui n'est pas entièrement réussie, mais après son éclatant triomphe avec *Paradis perdu*, elle montre dans ce personnage de femme-oiseau

⁴⁰⁰ N. FRANK, *Les Nouveaux Temps*, 27-12-1941.

qu'est l'héroïne de M. Armand Salacrou des dons comiques inattendus et même, par instants, des dons de clown d'une exceptionnelle qualité et comme seule avec elle dans le cinéma français Melle Danielle Darrieux en possède ⁴⁰¹.

Jean-Georges Auriol dans *Ciné-Mondial* range de son côté Micheline Presle « en bonne place parmi nos fantaisistes ⁴⁰² » :

Voilà cette jeune actrice menue, vive et délurée, prête à tenir toutes les promesses qu'on lui demande - pourvu, toutefois, au moins pour un temps, qu'on ne l'entraîne pas hors de son chemin : celui de la comédie, voire du burlesque. La comédie n'exclut pas la tendresse ; mais qu'on laisse ce joli lutin rire, persifler, secouer ses boucles et faire mille tracasseries, qu'on lui choisisse les chemins les plus accidentés à condition qu'ils serpentent sous le soleil.

Le personnage d'Adé rejaillit sur la personnalité « à la ville » de Micheline Presle ; à partir de ce film, l'actrice est décrite comme une boute-en-train énergique. Au printemps 1942, par exemple, sa photo est dressée au milieu d'Elvire Popesco ⁴⁰³ et de Fernandel dans un encart intitulé « Rire... quand même ⁴⁰⁴ » : la légende la décrit comme la « joie de vivre » incarnée et on lui prête ces paroles : « Jeunesse, qu'il est donc bon de rire quand on n'a pas vingt ans, un visage pas trop désagréable à regarder, que l'on aime [...]. Tout n'est pour moi qu'histoires de rire, sans restriction. » Les reportages se succèdent dans les magazines populaires, tous axés sur la fantaisie de la jeune femme « à la ville ». Pendant un voyage en train dans *Ciné-Mondial*⁴⁰⁵ ; effectuant des cabrioles chez elle dans *Vedettes*, où elle déclare au journaliste : « Il ne faut pas faire attention, je suis un peu folle ⁴⁰⁶ ! » ; « Car la voici en train de tenir en équilibre sur une corde à linge, de nager sous un fauteuil et de tourner autour d'un abat-jour comme une toupie », continue le magazine. Plus tard, *Ciné-Mondial* la comparera à Joséphine Baker, « en sérieux » toutefois ⁴⁰⁷.

b. *La Nuit fantastique*, une consécration institutionnelle et critique

La Nuit fantastique est une comédie burlesque et fantaisiste qui signe le retour du réalisateur vers les ambitions esthétiques qui avaient marqué la première partie de sa carrière, avec des films comme *El Dorado* (1921) ou *L'Inhumaine* (1924). Si L'Herbier le réalise

⁴⁰¹ R. RÉGENT, *Cinéma de France*, p. 48.

⁴⁰² J.-G. AURIOL, *Ciné-Mondial*, n° 23, 16-06-1942, p. 3, ainsi que la citation suivante.

⁴⁰³ Elvire Popesco une actrice française d'origine roumaine, connue pour ses créations dans des comédies de boulevard, au théâtre comme au cinéma ; elle joue entre autres dans *L'Habit vert* (Roger Richebé, 1937), une adaptation de la pièce de Robert de Flers et Gaston Armand de Cavaillet, dans *Éducation de prince* (Alexandre Esway, 1938), d'après la pièce de Maurice Donnay, ou encore dans *Ils étaient neuf célibataires* (Sacha Guitry, 1939).

⁴⁰⁴ *Ciné-Mondial*, n° 34, 17-04-1942, p. 10, ainsi que la citation suivante.

⁴⁰⁵ *Ciné-Mondial*, n° 60, 16-10-1942, p. 8 et 9.

⁴⁰⁶ *Vedettes*, n° 67, 14-03-1942, ainsi que la citation suivante.

⁴⁰⁷ *Ciné-Mondial*, n° 121, 24-12-1943, p. 8 et 9.

dans la foulée d'*Histoire de rire* (quatre mois séparent les dates de début des deux tournages, en août 1941 pour le premier et en décembre de la même année pour le second), il s'agit d'un projet assurément plus personnel et audacieux : le scénario est signé de Louis Chavance, qui fait ses premières armes de scénariste après diverses collaborations techniques (entre autres, il monte *L'Atalante* [Jean Vigo, 1933] et assiste Feyder sur le tournage des *Gens du voyage* en 1937). Le film sort en juillet 1942 ; grâce à son parti pris esthétique, il reçoit en 1943 le Grand Prix du film d'art français créé par le COIC (également décerné aux *Visiteurs du soir*). Il constitue une étape importante dans la reconnaissance critique et institutionnelle de l'actrice, puisqu'elle reçoit à cette occasion le Prix du public et de la critique 1942 aux côtés de Raimu (pour son rôle dans *Les Inconnus dans la maison* [Henri Decoin, 1941-42]). Pour la troisième fois, Micheline Presle retrouve Fernand Gravey : ce dernier est Denis, un jeune étudiant en philosophie obsédé par une jeune femme qu'il voit dans ses rêves. Un jour, croyant dormir, Denis se laisse entraîner dans un tourbillon d'aventures rocambolesques et loufoques par Irène (Micheline Presle), une jeune femme bien réelle, mais qu'il prend pour la créature de ses rêves, et dont il tombe amoureux. Après plusieurs péripéties les entraînant d'un spectacle de magie à un « caveau des illusions », ils démasquent le professeur Thalès (Saturnin Fabre), le (faux) père d'Irène, un imposteur qui l'a élevée dans le seul but de voler à la jeune femme la somme importante dont elle a héritée à la mort de ses parents, et qu'elle doit toucher le jour de sa majorité.

Un succès critique et institutionnel

Le film est salué, à la fois par la presse cultivée et populaire, comme un acte de renaissance des ambitions artistiques du cinéma, comme ici dans *La Gerbe* :

La Nuit fantastique est un film souvenir et un film école. Liquidant vingt ans de cinéma, il en annonce peut-être une nouvelle ère. Il est, de toute façon, en plein commercialisme de la caméra, en plein abêtisme du septième art, une porte ouverte par laquelle on arrivera, qui sait ? à faire sortir les margoulins. [...] M. Marcel L'Herbier [...] a prouvé [...] qu'il était toujours un très grand animateur de cinéma [...]. Il a eu le courage de s'enthousiasmer pour un scénario étrange, il a eu le courage de l'imposer à des producteurs, il a eu le courage de [le] réaliser⁴⁰⁸.

On convoque l'œuvre muette de L'Herbier, mais aussi les références au cinéma des premiers temps et l'œuvre de Méliès en particulier, mentionnée par le réalisateur lui-même :

L'Herbier a dit ici même que sa *Nuit fantastique* est une manière d'hommage à Méliès, à ce précurseur quasi génial qui, à l'aube du cinéma, avait créé à lui tout seul, la technique d'écran. [...] En ce sens, Marcel L'Herbier renoue, à une époque où la reconstruction

⁴⁰⁸ P. DUCROQ, *La Gerbe*, 23-07-1942.

s'impose, avec une tradition perdue [...]. Ils nous entraînent [les héros du film], lors de cette « nuit » dans le monde hallucinant du fantasque où les accessoires d'un illusionniste professionnel, ses tours, ses supercheries, et sa malhonnêteté machiavélique se confondent pour la joie de notre imagination toujours en éveil ⁴⁰⁹.

Toute la critique salue le style et les qualités artistiques et techniques du film, ainsi que le risque pris par son réalisateur à une époque difficile, comme ici dans *Les Nouveaux Temps* :

Il est agréable d'avoir, à 8 jours d'intervalles, à distribuer des louanges pas seulement pour une réussite, mais pour le courage civique montré par des cinéastes ! Il s'agissait vendredi dernier du producteur du *Lit à colonnes* [Roland Tual, 1942] : aujourd'hui, de celui de la *Nuit fantastique*. C'est un film dont, à coup sûr, on va beaucoup parler ⁴¹⁰.

Seul Lucien Rebatet, émet des réserves, qui ont plus attiré au fond du film qu'à ses qualités formelles :

La Nuit fantastique manque au plus haut chef de la gaieté, de la légèreté, de la pointe d'ironie d'où la poésie pouvait naître. Le sujet a été pris beaucoup trop au pied de la lettre. [...] On doit dire, à la décharge de M. L'Herbier, que le dialogue de son film, dont le générique ne nous dévoile pas l'auteur [il s'agit d'Henri Jeanson, interdit d'exercice], est outrageusement encombrant et pesant, avec des coq-à-l'âne, des à peu près d'une consternante vulgarité. M. L'Herbier s'est beaucoup trop laissé faire la loi par ce mauvais texte. Des scènes entières paraissent tournées pour amener un mot. La véritable originalité eût été de retrouver la cadence rapide des anciens films. La narration de *La Nuit fantastique* demeure trop statique et verbale. On pourrait même dire que c'est là son principal défaut ⁴¹¹.

Le point de vue du critique fasciste est éclairant, car se qui se loge dans ce « coq-à-l'âne » vivement dénoncé, c'est la désinvolture et l'ironie qui caractérise les films « zazous » dont *La Nuit fantastique* fait partie ; pour Burch et Sellier : « Dans l'ensemble du film, tout ce qui est mis sur le compte du rêve supposé du héros relève de cet esprit zazou du coq à l'âne qui prend pour cible la vraisemblance ⁴¹² ».

Le jeu des acteurs, bien que mis à une place secondaire, est néanmoins unanimement salué par la critique. Si pour certains, tel Rebatet, Micheline Presle « n'a guère qu'à être charmante ⁴¹³ », pour d'autres, elle constitue la figure centrale du film. Pour André Le Bret, par exemple, elle est la « sylphide de la fantastique aventure ⁴¹⁴ » ; Arthur Hoérée estime quant à lui que « Micheline Presle, jolie, fine, toute spontanée, drolatique et lunaire, domine

⁴⁰⁹ A. HOÉRÉE, *Comœdia*, 18-07-1942.

⁴¹⁰ *Les Nouveaux Temps*, 18-07-1942. Le nom de l'auteur est illisible. L'article a été consulté dans le fonds Auguste Rondel de la Bibliothèque nationale : voir 8°Rk 6875.

⁴¹¹ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 24-07-1942.

⁴¹² Voir N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 141. Parmi les films relevant de ce courant, les auteurs mentionnent, entre autres, *Adieu Léonard*, *Romance de Paris*, *Pension Jonas* (Pierre Caron, 1941), *Défense d'aimer*, ou *Mademoiselle Swing* (Richard Pottier, 1941).

⁴¹³ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 24-07-1942.

⁴¹⁴ A. LE BRET, *Paris-Soir*, 17-07-1942.

cette bande un tantinet surréaliste et agréablement loufoque ⁴¹⁵ » ; *Ciné-Mondial*, enfin, se demande : « Quel plus charmant fil d'Ariane que la silhouette blanche de Micheline Presle pour nous guider dans le dédale de cette aventure où la poésie et l'humour se donnent rendez-vous ⁴¹⁶ ? » Si le film est focalisé sur le personnage de Denis, les critiques se concentrent plutôt sur Irène/Micheline Presle, qui semble bien en être la révélation : lorsque *Ciné-Mondial* relate la soirée de gala organisée par le magazine en l'honneur du film et en présence des vedettes, aucune mention n'est faite de Fernand Gravey. Seule Presle apparaît sur les photographies dans des tenues très sophistiquées, en chapeau-turban à la dernière mode et un commentaire raconte qu'un jeune homme a tenté de forcer la barrière humaine formée autour des stars pour approcher la jeune vedette ⁴¹⁷. Ailleurs, le magazine, qui résume la jeune mais néanmoins dense carrière de l'actrice, estime que « Micheline Presle dans *La Nuit fantastique* jouait une dure partie » et qu'elle « l'enleva brillamment aux côtés de Fernand Gravey ⁴¹⁸ ». Deux ans plus tard, au moment de faire le bilan des principales découvertes du cinéma de l'Occupation, *Ciné-Mondial* dira encore que Micheline Presle « s'affirme avec *La Nuit fantastique* » dans lequel elle est « la fantaisie même, avec une pointe de sensibilité très retenue, mais indispensable ⁴¹⁹ ». Le film est donc une étape importante dans le parcours de Presle, qui confirme ses qualités dramatiques et s'impose face à Fernand Gravey.

Mais indépendamment de son succès critique, *La Nuit fantastique* semble être un échec commercial, du moins si l'on en croit les lettres d'exploitants mécontents destinées au distributeur du film, la société Réalisation d'Art Cinématographique (RAC) : le directeur du cinéma Le Tivoli (la ville n'est pas précisée) écrit, dans une lettre datée du 16 mars 1943 :

Veuillez trouver ci-joint le bordereau des recettes faites avec votre film, *La Nuit fantastique*. Laissez-moi vous exprimer mon mécontentement. Je ne comprends pas qu'au moment où la pellicule est rare et contingentée, on tolère de tourner des films pareils. Jamais je n'ai vu un navet semblable et cependant je suis depuis plus de 30 ans dans l'exploitation. Mes clients sont unanimes et la baisse des recettes confirme mon opinion. Je n'ai pas fait ce que je fais d'habitude avec un film allemand. [...] Je ne vois pas ce qui a pu faire classer ce film parmi les meilleures productions françaises ; en temps normal, je dirais que le jury [...] avait bu et voyait très mal ⁴²⁰.

Le directeur du Grand Casino d'Hyères exprime aussi son mécontentement dans une lettre en date du 3 mai 1943 :

⁴¹⁵ A. HOÉRÉE, *Comœdia*, 18-07-1942.

⁴¹⁶ Pierre LEPROHON, *Ciné-Mondial*, n° 49, 02-08-1942, p. 12.

⁴¹⁷ Jean RENALD, *Ciné-Mondial*, n° 65, 20-11-1942, p. 2.

⁴¹⁸ P. LEPROHON, *Ciné-Mondial*, n° 58, 02-10-1942, p. 15.

⁴¹⁹ *Ciné-Mondial*, n° 149-150, 21-07-1944, p. 8.

⁴²⁰ CN7 (Boite 7), ainsi que la citation suivante.

[...] Vous avouerez qu'il est navrant de faire 19 000 francs de recette avec un film dont le minimum garanti est de 18 000 francs. Vous n'ignorez pas que nous avons traité ce film de chez vous en confiance. Vous nous avez vanté ses qualités et sa valeur commerciale en le comparant et même en le donnant comme supérieur à *Paradis perdu* qui était interprété par les mêmes vedettes. (Nous avons eu 3 109 entrées pour la 1^{ère} vision de *Paradis perdu* et 1 669 entrées pour la 2^{nde} vision alors que nous n'avons que 1391 entrées pour votre film). Nous avons eu le regret de constater que tous nos spectateurs n'étaient pas de votre avis, car votre film a été vivement critiqué. Nous pouvons vous prouver que beaucoup de spectateurs quittaient la salle avant la fin de la projection et que votre film a été sifflé régulièrement à toutes les séances.

L'Herbier se souvient de son côté que le film, qui sort en même temps que *La Comédie du bonheur*, en juillet 1942, suscite remous et discussions parmi la jeunesse étudiante de l'époque :

À en croire ce que Marie-Ange [sa fille] entendait dans son milieu étudiant, la sortie simultanée de deux films inédits d'un même auteur (coïncidence à peu près unique) avait un mérite très apprécié : permettre de se lancer à la figure des pour et des contre et de tergiverser à bout de souffle, quitte à voler un peu de temps à Mr. Descartes et Mr. Bergson ⁴²¹.

On peut donc supposer que ce film exigeant d'un point de vue artistique, s'il suscite l'intérêt du public « cultivé », et en particulier de la jeunesse étudiante, déroute en revanche le public « ordinaire » qui semble le boudier. Mais il est aussi probable que l'esprit « zazou » dérange les franges les plus conservatrices du public, habitué à des œuvres plus consensuelles. En dépit de son échec commercial, ce film marque un tournant important dans la carrière de Presle, dans la mesure où il lui offre un rôle de premier plan, qui lui permet d'affirmer son talent dramatique, dans un type de personnage actif et intelligent qui s'écarte sensiblement et de la jeune fille romantique, et de l'évaporée.

Une héroïne qui mène l'action

Pour Burch et Sellier, Micheline Presle incarne dans ce film un personnage « faussement léger ⁴²² » dont la veine fantaisiste « autorise spectateurs et critiques à ne pas prendre au sérieux des représentations qui aujourd'hui encore ont du mal à entrer dans le champ (masculin) du visible en France ⁴²³ ». Entrepreneuse et intelligente, c'est en effet Irène qui entraîne Denis dans leurs aventures nocturnes ; « cerveau » du couple, elle montre une bien plus grande maîtrise des événements que lui. S'il a l'impression de jouer les héros en volant au secours de la jeune femme, c'est elle qui mène véritablement le jeu. Tandis que s'enchaînent les situations rocambolesques, Denis, hagard, croyant être au milieu de son rêve,

⁴²¹ Marcel L'HERBIER, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 287.

⁴²² N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 208.

⁴²³ *Ibid.*, p. 131.

ne cherche pas véritablement à comprendre une situation qu'il juge de toute façon factice. Irène, au contraire, sait se mouvoir entre les différentes péripéties qu'ils traversent, et distingue parfaitement ce qui relève de la réalité de l'illusion, qui est le thème qui traverse l'ensemble du film, tant au niveau narratif que formel.

Lors de leur première rencontre, dans les Halles, où Denis s'est malencontreusement endormi, elle l'entraîne dans un restaurant où l'attendent son père ainsi que son « fiancé » (Jean Parédès) (un individu laid et insignifiant qu'elle abhorre mais qu'elle doit épouser le lendemain, jour de sa majorité). Au cours de ce dîner, elle se montre complètement loufoque, enchaîne les phrases sans-queue-ni-tête et les gestes absurdes – elle prend sa côtelette pour un téléphone, commande un « Trocadéro aux tomates et un gobe-mouche à l'huile » au maître d'hôtel qu'elle appelle « mademoiselle », et s'en va brusquement en prétextant que « le sous-préfet a mal à la tête » – sous les yeux médusés de Denis. Si Irène/Presle est d'abord introduite à l'image par le regard de Denis qui croit voir apparaître la femme de son rêve (comme elle, Irène est vêtue d'une longue robe qui la fait ressembler à une ombre blanche évanescence), cette scène du restaurant, dans laquelle elle prononce ses premières répliques, dément immédiatement son statut d'icône, tant elle y déploie un jeu burlesque et fantaisiste. Elle accompagne son monologue absurde d'une gestuelle théâtrale et emphatique, passant en un éclair du renfrognement conspirateur au rire tonitruant qui déchire brusquement le silence. Yeux écarquillés, bouche qui s'ouvre grand pour s'exclamer d'une voix aigüe et éclatante, elle capte l'attention et attire délibérément sur elle tous les regards, déclenchant volontairement le rire du spectateur et la stupéfaction des personnages qui la regardent médusés (nous apprenons par la suite qu'elle feint la folie pour échapper au sort que lui réserve son père). Il est à noter que cette scène, absolument inutile à la progression narrative et entièrement centrée sur l'actrice, n'apparaît pas dans la première version du scénario ; elle est rajoutée par L'Herbier dans le découpage qu'il effectue en novembre 1941 à partir du texte initial de Louis Chavance, écrit deux mois plus tôt⁴²⁴. Il y a donc tout lieu de croire qu'elle fut écrite spécialement pour Presle, dans le but de lui offrir un « pur » numéro d'actrice.

Le délire d'Irène est en réalité parfaitement intentionnel et maîtrisé : après la scène du restaurant, nous la retrouvons à l'Académie de la magie (là où elle vit et travaille avec le célèbre magicien Thalès, qu'elle croit être son père) en compagnie de Denis. Elle a repris une attitude « normale » et lui explique très calmement qu'elle a feint la démence pour tenter d'échapper au mariage que lui impose son père. Denis, se croyant toujours dans son rêve, ne

⁴²⁴ SCEN 1941 (Boite 577).

comprend pas vraiment son explication et ne cherche pas à en savoir davantage. À partir de ce moment, Irène mène l'action avec sang-froid, y compris face aux situations à priori les plus absurdes : elle sait parfaitement, contrairement à Denis, naviguer entre la réalité et l'illusion. Cette inégale capacité à distinguer le vrai du faux survient par exemple de manière significative dans la scène du « Caveau des illusions », une boîte de nuit dirigée par Thalès dont la particularité est de mêler des poupées de cire aux vrais clients. Tandis que Denis prend les mannequins pour des humains et vice-versa, Irène, de son côté, parvient parfaitement à faire la différence entre les deux. C'est aussi au « Caveau des illusions » que Denis, toujours persuadé qu'il rêve, lui demande de l'embrasser avant qu'il ne se réveille ; Irène lui répond avec ironie : « Ah nous rêvons ? [...] Eh bien puisque nous rêvons, rêvez que je vous embrasse ! ». Son intelligence de la situation – supérieure à celle de Denis – la conduit à mener l'action en utilisant à son égard un ton mêlant autorité et tact. Elle fait preuve de pragmatisme, calcule davantage ses actions que Denis qui, lui, est un rêveur (au propre comme au figuré) qui ne doit ses actes héroïques qu'au hasard des circonstances.

Denis est un héros d'opérette : il est ivre la plupart du temps – il boit constamment du champagne – et porte, sur les ordres d'Irène, un costume de magicien truqué qui ne manque pas de ressorts comiques (cape désuète à la Arsène Lupin, cartes qui sortent de ses manches ou de son nœud papillon...) et lui donne une allure plus loufoque qu'héroïque ; Irène lui dit avec beaucoup d'ironie au moment où il endosse l'habit : « Hum... Voilà le prince charmant ! » Ce costume est à son image, burlesque. Même lorsqu'il tire courageusement avec un pistolet sur le « père » d'Irène qu'il vient de démasquer, l'arme se révèle factice : c'est un bouquet de fleurs qui en sort... Gravey/Denis arbore tout le long du film un sourire béat, et lorsqu'il joue les preux chevaliers (il délivre Irène d'un hôpital psychiatrique où son « père » veut la faire enfermer), son jeu ampoulé décrédibilise le personnage, qui suscite le rire à ses dépens. Le film le construit comme un anti-héros dérisoire ; là encore, il est intéressant de noter le décalage avec les premières versions du scénario qui prévoyaient un héros plus convaincant : Irène réclamait explicitement la protection de Denis, qui affrontait quant à lui plus directement les malfaiteurs ⁴²⁵.

⁴²⁵ Le découpage effectué par L'Herbier à partir du scénario de Chavance mentionne, entre autres allusions à la mission protectrice de Denis, un affrontement entre lui et Thalès totalement absent dans la version finale du film : « Denis est un autre homme. Il n'a plus peur de personne. Et il tient d'autant plus hardiment tête à Thalès qu'il le sent terriblement vulnérable depuis qu'il a surpris ses reprochables intentions. [...] Denis, tirant sur sa cravate, fait avec une habileté qui le déconcerte lui-même, jaillir de ses pans d'habits des objets surprenants [...] tout en dominant Thalès de ses menaces. » *Ibid.*

Une femme-objet ?

En dépit de la sagacité d'Irène, les tenues qu'elle porte (une robe ornée de dorures et d'un voile en tulle blanc qui crée un halo immatériel autour d'elle, ainsi que sa robe de mariée, qu'elle porte au début et à la fin ⁴²⁶) la transforment en icône et contribuent à la confondre avec la silhouette blanche qui hante les rêves de Denis. Irène est l'objet d'une réification, aussi bien de la part de Denis que de la part de son « père », pour qui elle n'est qu'une monnaie d'échange. Elle en est d'ailleurs tout à fait consciente et confie à Denis qu'elle n'a jamais été qu'un « accessoire » de Thalès. Son statut de femme-objet est du reste matérialisé par une « tête » de cire, réplique exacte de son visage. Cette « tête » est utilisée dans un numéro d'escamotage où elle doit jouer la « victime » du professeur Thalès (au sens propre comme au sens figuré puisque c'est lors de ce numéro qu'il compte la faire disparaître réellement). Lorsqu'elle montre l'objet à Denis, ce dernier, fasciné, demande à Irène de lui confier le fétiche afin qu'il puisse « l'adorer ».



Mais Irène ne subit pas passivement le fétichisme des hommes. Non seulement elle refuse de confier « sa » tête à Denis, mais elle inverse la tendance en réduisant ce dernier à l'état d'objet : elle le force à revêtir l'un des costumes de son père, avec l'intention de se servir de lui dans ses aventures nocturnes, pour mener à bien ses plans (elle veut échapper à son mariage prévu le lendemain). Tandis qu'il insiste pour jouer les protecteurs – « Vous avez besoin de mon bras pour vous défendre, de ma poitrine pour vous protéger », lui affirme-t-il sans vergogne – Irène, qui ne le prend pas le moins du monde au sérieux, compare ses mensurations à celle du mannequin servant de support au costume (voir les photogrammes à la page suivante), avant de le soulever à pleine mains pour le confier à Denis, manière de

⁴²⁶ Notons qu'aucun élément du récit ne justifie qu'elle la porte dès le début du film, c'est-à-dire chronologiquement la veille de son mariage.

souligner la facticité des attributs masculins, relégués au rang d'accessoires qui ne pèsent en réalité pas bien lourd...



Une fois son costume endossé, Denis qui, tel le mannequin sans tête, ne comprend rien à la situation, croit dès lors être réellement investi d'une mission protectrice : il s'empare d'une arme factice – qu'il croit vraie – parmi les nombreux accessoires de magie de Thalès, afin, dit-il, d'assurer la protection d'Irène, sous le regard ironique de celle-ci : « Protégez-moi, défendez-moi ! Mais défendez-moi surtout contre vous-même ! ».

La guerre des générations est déclarée

Héroïne active, Irène se bat contre un « père » abusif, même si elle ne prend conscience que tardivement (et grâce à Denis) des ses intentions malveillantes. Pour elle, majorité rime avec émancipation : « C'est l'heure de ma liberté, il est vingt et un ans juste », s'exclame-t-elle lorsqu'à la fin du film, le réveil sonne l'heure de son anniversaire. Le conflit générationnel qui l'oppose à son père est donc nettement marqué, même s'il est présenté sous l'argument narratif d'une escroquerie dont le point d'orgue se situe précisément le jour de la majorité de la jeune femme. Sous cet artifice, l'angoisse provoquée par la perte de contrôle sur sa fille apparaît, en sous-texte, comme la véritable motivation de Thalès. Cette idée est explicitée par Irène lorsqu'elle confie à Denis à propos de son « père » : « Il se conduit étrangement avec moi à l'approche de ce qu'il appelle la date fatale, [...] celle de ma majorité. Demain matin à neuf heures, j'aurai vingt et un ans, et il ne peut pas supporter cette idée. Il perd la raison chaque jour davantage ». La situation d'Irène s'oppose d'ailleurs à celle de Denis et de ses camarades étudiants qui vivent dans une pension de famille de façon totalement libre et indépendante, quoique tous pauvres.

Certes, l'apparence aérienne et intemporelle d'Irène dans ses robes sans âge tend à atténuer la portée contemporaine de sa résistance à la domination paternelle. Elle reste jusqu'au bout représentée comme une icône : lorsqu'elle entre chez Denis le lendemain de

leur « nuit fantastique », elle est vêtue de sa robe de mariée et ressemble à une gravure de mode. Denis continue d'ailleurs de douter un temps de la réalité de cette nouvelle « apparition ».



Pourtant, en dépit de cette apparence vaporeuse et mièvre, elle impulse les derniers ressorts dramatiques en inversant la traditionnelle demande en mariage : c'est elle qui déclare leurs fiançailles, sous le regard médusé de Denis qui, une fois de plus, ne comprend pas ce qui arrive. Il est à noter que cette fin diffère de celle prévue par le scénario, dans lequel les retrouvailles étaient organisées par Boris, un complice de Thalès et ami de Denis ⁴²⁷. Dans le film, jusqu'à la fin, Irène a un rôle plus actif ; c'est elle qui prend l'initiative de retrouver Denis, et qui décide avec exactitude du moment où elle lui déclare sa flamme (elle attend que sonnent ses vingt et un ans). Sous l'apparente légèreté, le film aborde donc des questions contemporaines, singulièrement liées à la situation de la jeunesse et des rapports de sexe et de génération. Irène et Denis sont dans une position dominée liée à leur condition de jeunes, livrés à eux-mêmes en l'absence de figures parentales ou en présence d'un père de substitution malfaisant. De fait, ils existent et évoluent en dehors de tout schéma familial traditionnel.

C. *Un seul amour* ou la punition des femmes

Un an après *Secrets*, Pierre Blanchar réalise *Un seul amour* ; le film est tourné durant l'été 1943 et sort en novembre de la même année. Blanchar décide cette fois d'adapter une nouvelle de Balzac, *La Grande Bretèche* ⁴²⁸ avec, dans les rôles principaux, lui-même et Micheline Presle. Si l'actrice a déjà tourné dans *Félicie Nanteuil*, celui-ci ne sortira qu'après la Libération ; *Un seul amour* est donc, aux yeux du public, le premier rôle dramatique de

⁴²⁷ SCEN 1941 (Boîte 577).

⁴²⁸ La nouvelle est publiée en 1830 et insérée ensuite dans les « Scènes de la vie privée » ; elle est placée à la fin de *Autre étude de femme*.

l'actrice, après *Paradis perdu*. Le film raconte l'histoire de Clara Biondi (Micheline Presle), une illustre danseuse du début du XIX^e siècle qui abandonne la scène pour vivre recluse dans le château de son mari, le Comte de Clergue (Pierre Blanchar). Les deux époux vivent un bonheur sans failles mais un ancien amant de Clara, James de Poulay (Julien Bertheau), la retrouve et lui impose un chantage. Clara, qui ne veut pas que Clergue les surprenne, cache James dans un cabinet attenant à sa chambre, mais Clergue devine une présence suspecte : après avoir fait jurer Clara que le cabinet est vide, il le fait murer et laisse consciemment mourir le malheureux malgré les supplications de Clara qui a avoué son ancienne liaison. Après quoi, Clergue se suicide à la chasse et Clara meurt de chagrin quelques mois plus tard. Ce récit est enclavé entre des scènes qui nous montrent les héritiers de Clara découvrant cinquante ans plus tard le cadavre de James de Poulay et exhumant le passé grâce au récit de Rosalie, l'ancienne femme de chambre du comte et de la comtesse de Clergue. L'histoire de Clara est donc racontée dans des flash-back qui relatent successivement sa rencontre avec le comte, la passion mutuelle des deux futurs époux, leur vie commune au château, puis le drame de l'amant emmuré vivant. Cette construction est fidèle à celle de Balzac : dans la nouvelle, il s'agissait d'un médecin, Mr Bianchon, qui racontait la tragique histoire survenue cinquante ans plus tôt dans le château de La Grande Bretèche.

Le film présente néanmoins des différences significatives avec la nouvelle. D'abord, l'histoire d'amour passionnelle entre Clara Biondi et le comte de Clergue est totalement nouvelle : chez Balzac, quelques lignes suffisent à suggérer que le comte et la comtesse de Merret (devenus comte et comtesse de Clergue) font chambre à part ; on ne sait rien ou presque sur eux, le récit se bornant à relater le drame de l'amant emmuré. Dans le film, un long flash-back précédant ce moment nous montre la rencontre entre Clergue et la jeune danseuse, la naissance de leur passion mutuelle, ainsi que les premiers démêlés de Clara avec James de Poulay, qui tente une première fois de la faire chanter, avant qu'elle ne soit mariée au comte. Entièrement focalisés sur Clara, ces premiers flash-back permettent l'identification avec le personnage, ce qui n'est pas le cas chez Balzac. Du reste, dans la nouvelle originelle, la comtesse n'est pas la victime d'une faute de jeunesse, mais une épouse volage qui trompe délibérément son mari avec un officier espagnol en garnison, celui-là même qui mourra dans le placard. La sympathie du lecteur va donc, chez Balzac, au mari trompé ; la misogynie de la nouvelle se résume du reste dans ces quelques phrases finales, au moment où le Dr. Bianchon, qui raconte l'histoire de La Grande Bretèche à un auditoire attentif, achève son récit :

Le cruel gentilhomme resta pendant vingt jours près de sa femme. Durant les premiers moments, quand il se faisait quelque bruit dans le cabinet muré et que Joséphine voulait

l'implorer pour l'inconnu mourant, il lui répondait, sans lui permettre de dire un seul mot :
– Vous avez juré sur la croix qu'il n'y avait là personne.

Après ce récit, toutes les femmes se levèrent de table, et le charme sous lequel Bianchon les avait tenues fut dissipé par ce mouvement. Néanmoins quelques-unes d'entre elles avaient eu quasi froid en entendant le dernier mot ⁴²⁹.

L'histoire de la comtesse de Merret et de la punition dont elle fait l'objet sonne donc, chez Balzac, comme une mise en garde à l'encontre de toutes les femmes adultères.

Un accueil en demi-teinte

L'accueil du film dans la presse est mitigé : la critique regrette surtout la présence des scènes focalisées sur les descendants de la Comtesse de Clergue, Gontran et Sophie de la Tournelle (Robert Vattier et Gaby Andreu), qui ternissent la tragique histoire des deux héros : « Les auteurs ont juxtaposé et superposé deux époques trop distantes. Il s'ensuit que l'action dramatique, d'un intérêt réel, est diffuse et qu'en fait nous voyons se dérouler deux films qui s'enchaînent alternativement sans se souder ⁴³⁰. » Même point de vue chez Roger Régent :

[...] ce qui est le plus absent, le plus lointain, c'est justement l'amour ! Il ne suffit pas de voir Clara s'abattre contre la poitrine de Gérard qui murmure : « Chérie ! » pour que nous croyions à cette merveilleuse passion ! [...] Mais on croit bien deviner que ni l'excellente Micheline Presle ni Blanchar le Magnifique ne pouvaient donner plus de chaleur à leurs personnages. Ils sont désarmés l'un et l'autre par un scénario qui à tout instant mêle à leur intimité des petits-neveux dont nous nous moquons parfaitement ⁴³¹.

C'est aussi l'avis d'Arlette Jazarin qui considère que « ce début d'idylle, plat et banal, prépare mal au drame qui va suivre », avant toutefois de saluer Micheline Presle qui est « tout à fait charmante. Au point que, dans ce personnage mal dessiné, elle parvient parfois à nous émouvoir. De film en film, elle tient les promesses de ses débuts, et réalise les espoirs qu'a mis en elle le cinéma français ⁴³² ».

Si la presse généraliste regrette la distance établie par le film avec les personnages, *Ciné-Mondial*, qui titre sa critique « L'histoire d'une femme », semble pourtant s'identifier à l'héroïne – et ce n'est pas un hasard si ce regard empathique provient d'un magazine populaire ciblant un lectorat féminin :

Un visage de charme, une grâce d'oiseau, le prestige d'une vie exemplaire tissait autour d'elle une sorte de légende... Elle avait disparu en pleine gloire ravie au théâtre par un grand amour. [...] Et pourtant cet amour fut-il sans nuage ? [...] Cette originale construction, ce développement dans un ordre du scénario de Bernard Zimmer, équilibre une action partagée

⁴²⁹ En ligne : http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_21_La_Grande_Breteche.pdf, p. 4.

⁴³⁰ Alfred DIARD, *La France socialiste*, 01-12-1943.

⁴³¹ R. RÉGENT, *Les Nouveaux Temps*, 09-12-1945.

⁴³² Arlette JAZARIN, *Révolution nationale*, 18-12-1943.

entre la tendresse et la cruauté. [...] Micheline Presle, pour la première fois, aborde un rôle dramatique ⁴³³.

Vedettes, de son côté, évoque un « film d'une incontestable beauté » :

Dès les premières images, *Un seul amour* vous émeut et vous captive. Micheline Presle nous trouble par sa grâce et sa sensibilité. C'est une exquise jeune femme, une danseuse éclatante de charme et de beauté. Ce rôle est un des plus beaux et des plus vrais de toute sa carrière, déjà si riche en créations sensationnelles ⁴³⁴.

Quelques numéros plus loin, le magazine est cependant plus nuancé : le film est « extrêmement soigné » mais « un peu froid dans l'ensemble » :

Ce que l'on comprend mal, c'est le suicide de Gérard qui n'a pas cessé d'aimer sa femme mais ne peut plus vivre auprès d'elle. On ne se rend pas non plus très bien compte des raisons qui lorsque le drame va éclater, empêchent Clara de tout avouer à son mari, ce qui paraît relativement facile puisque l'on nous a présenté cet amour comme le plus profond, le plus pur, le plus remarquable ⁴³⁵.

On peut supposer que le film attire dans les salles un public nombreux, du moins si l'on en croit Pierre Ducroq, qui constate avec dépit, à l'issue d'une critique délétère et dans une attitude caractéristique du mépris culturel des classe cultivées : « Nous sommes passés hier devant le cinéma qui projetait *Un seul amour*. Une foule immense, houleuse, hurlante, réclamait son admission dans la salle. Alors... ⁴³⁶ » Et la force dramatique de Micheline Presle n'est sans doute pas étrangère à ce succès, comme le laissent penser les souvenirs de Jacques Siclier : « En définitive, il reste d'*Un seul amour* un très beau rôle de Micheline Presle, une Micheline Presle passionnée et douloureuse, dont ces années révélèrent les dons multiples ⁴³⁷. »

Une pureté entachée

La première fois que voyons Clara, elle danse sur la scène de l'opéra de Vienne, sous les yeux fascinés du Comte de Clergue qui tombe aussitôt amoureux d'elle. « Ange de la danse » (c'est le surnom qu'on lui donne), Clara est une jeune femme ravissante, une icône de grâce et de délicatesse ; pointes et entrechats mettent son corps en apesanteur, comme le suggère son père qui déclare que Clara « a le ballon » (ce qui signifie qu'elle possède la grâce et la légèreté). Au château de Clergue, Clara, qui a abandonné la scène, continue néanmoins de danser pour son mari : le matin, baignée par le soleil, elle virevolte dans une robe

⁴³³ *Ciné-Mondial* n° 117, 26-11-1943, p. 9.

⁴³⁴ *Vedettes*, n° 155, 27-11-1943.

⁴³⁵ *Vedettes*, n° 159, 25-12-1943.

⁴³⁶ P. DUCROQ, *La Gerbe*, 02-12-43.

⁴³⁷ J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 120.

vaporeuse, les cheveux relâchés, avant de se jeter au cou de Clergue, le visage transfiguré par le bonheur amoureux.



A l'instar de son corps aérien, son visage est la pureté même : sa peau fine, ses sourires et ses grands yeux amoureux levés vers Clergue confinent à l'angélisme et donnent à son visage une pureté « naturelle » qui va de pair avec les origines modestes du personnage ; loin de toute sophistication bourgeoise, Clara Biondi affiche la fraîcheur d'une jeunesse et d'une innocence inaltérées.

Cette pureté se trouble lorsqu'elle est confrontée à James de Poulay. Nous le voyons pour la première fois dans la loge de Clara à l'Opéra – elle n'est pas encore mariée à Clergue. Alors qu'elle attend ce dernier, c'est James qui s'annonce. Vêtue d'une robe de scène vaporeuse qui découvre ses épaules laiteuses et sensuelles, Clara se change aussitôt et revêt une austère robe de velours noir pour accueillir son visiteur qui, nous ne tardons pas à le comprendre, veut lui extorquer de l'argent en la faisant chanter au moyen d'anciennes lettres d'amour. Clara exprime son dégoût à travers une attitude glaciale qui tranche nettement avec la douceur dont elle fait preuve avec Clergue : le ton sec, les lèvres pincées, le front et les mâchoires contractées, les joues rentrées et les yeux détournés en signe de mépris et de dégoût, Clara n'adresse aucun regard à l'importun et se contente de répondre laconiquement à ses questions. Tout angélisme disparu, Clara est rattrapée par un passé trouble : nous comprenons que ce sont ses rapports physiques avec Poulay et la perte de sa virginité qui constituent le motif principal de son dégoût ; si elle ne l'avait jamais connu, dit-elle, elle serait « une fille parfaitement propre ». La sexualité de Clara est évoquée en filigrane tout le long de la scène, en particulier lorsque Poulay cherche à l'atteindre au vif en lui faisant remarquer que sa danse est trop « froide » : « Il faut que tous les spectateurs aient envie de coucher avec toi. » La virginité, ou plutôt l'absence de virginité de Clara apparaît bien comme un enjeu central, révélé par le titre même du film : Clergue, qui aurait dû être son « seul amour », a en réalité été « devancé » par un autre ; comme le dit Poulay : « Je suis le premier après tout. »

Une identification problématique

Si toute la première partie du récit est focalisée sur Clara, le point de vue change de main à compter du moment où Clergue devine la présence de James de Poulay dans le placard de sa femme. Clara et Clergue se sont mariés et vivent désormais dans un château retiré du monde ; leur amour est sans nuage jusqu'au jour où Poulay réapparaît. Tandis que Clara tente de se débarrasser de l'individu, Clergue rentre plus tôt que prévu de sa partie de chasse : elle cache l'ancien amant dans un cabinet attenant à sa chambre, mais il laisse malencontreusement trainer un gant. Au moment où Clergue entre, il aperçoit le gant : nous adoptons dès lors son point de vue visuel (le plan sur le gant oublié raccorde sur son regard) et cognitif : il a compris que Clara cache un homme. À partir de ce moment, nous observons Clara se laisser prendre dans les filets de son mensonge : croyant avoir caché le gant à temps, elle jure sur la croix tendue par Clergue que personne ne se trouve dans son cabinet, et tente pathétiquement de garder sa constance lorsque Clergue ordonne de faire murer le placard. Le lendemain matin, croyant Clergue à la chasse, elle entreprend avec sang-froid de détruire la cloison pour libérer James, mais il s'agit d'un piège : alors qu'elle assène de vigoureux coups de piolets sur la porte du placard, la caméra effectue un léger panoramique nous laissant découvrir Clergue qui se tient derrière elle : au moment où elle se détourne, un plan rapproché nous montre le cri de terreur qu'elle pousse avant de s'évanouir.



Dès lors, Clara tombe dans une profonde neurasthénie ; faible, elle reste alitée et, dans les rares moments où elle est éveillée, supplie son mari de libérer Poulay. Mais Clergue n'en fait rien, lui opposant invariablement son serment ; il reste constamment près d'elle pour la maintenir sous contrôle et l'empêcher d'aller délivrer James. Prise au piège de la toilée tissée autour d'elle, elle se vide de sa substance ; son visage diaphane et amaigri est noué par la douleur et ses yeux, sombres et implorants. Nous assistons à sa lente agonie à travers des plans en plongée qui adoptent le point de vue visuel de Clergue, ce dernier brandissant

inlassablement devant elle le crucifix, sur lequel elle implore désormais la miséricorde divine. Lorsque Clergue se suicide, Clara se laisse mourir, impatiente de le retrouver. Elle ne peut finalement renaître, une fois absoute, qu'au-delà de la mort (le film se termine sur les spectres de deux personnages se retrouvant).



Si, contrairement à la nouvelle de Balzac, le film crée les conditions d'une identification du spectateur et de la spectatrice au personnage féminin, c'est, en définitive, pour mieux faire éclater la brutalité du châtement qui lui est infligé. Or, si l'empathie ainsi créée permet de partager sa souffrance, la violence exercée par Clergue à son encontre n'est jamais désignée comme injuste. À aucun moment, l'attitude de ce dernier n'est remise en cause ; sa dureté est à la hauteur de son préjudice moral. C'est à contrecœur qu'il regarde sa femme souffrir (une larme versée sur son visage impassible trahit sa compassion), mais c'est, pour ainsi dire, « pour son bien ».

La lecture du synopsis du film, adressé au Comité d'attribution des avances en vue de l'obtention d'une aide financière (que le film obtiendra), offre de ce point de vue un éclairage intéressant. Le synopsis, entièrement focalisé sur le personnage de Clergue, mentionne :

Il avait accompagné Talleyrand au congrès de Vienne et n'avait plus aucune illusion sur les hommes. Il pensait à se retirer définitivement du monde, dans son domaine de La Grande Bretèche, pour y finir ses jours parmi les bêtes, les fleurs, et peut-être y écrire ses mémoires. Il avait vu tant de choses ! La solitude lui apparaissait un refuge. Comme Alceste, il ne rêvait plus que « d'un endroit écarté ou d'être homme d'honneur on ait la liberté » car son caractère violent, entier, intransigent, avait trop longtemps eu à souffrir des mensonges et des compromissions, partout autour de lui. Le gentilhomme dégouté du monde devient éperdument amoureux de Clara. Il était fort, maître de soi, décidé à rompre avec une existence stupide et odieuse, et pourtant c'est une délicate figure de femme qui l'arrêtait. Il voulait mettre la vérité, farouchement, dans sa vie et c'est une créature éclairée par les feux factices de la rampe, parée des faux prestiges de la scène, qui prenait son cœur. Quand il connut mieux Clara, quand il s'aperçut que, sous des dehors brillants, se cachait une âme blessée et avide de propreté, il n'hésita plus à lui offrir son nom ⁴³⁸.

⁴³⁸ CN 90 (Boîte 57), ainsi que la citation suivante.

Il est ensuite noté qu'il « se félicite chaque jour d'avoir brusqué une union surprenante pour le Monde, un amour qui lui a attiré l'ironie de Mr Talleyrand le jour ou il lui en a fait part. Qu'importe ? Il a placé sa confiance dans une femme qui en est digne... ». Son amitié avec Talleyrand a disparu du montage final ⁴³⁹, mais cette description éclaire le personnage masculin tel qu'il est envisagé par les auteurs du film : le Comte de Clergue est un homme épris de justice et d'honnêteté, voulant rompre avec la facticité du « Monde » ; aussi, la trahison de Clara lui est insupportable, et cette dernière perd à ses yeux toute sa « dignité ».

Si la psychologie de Clergue n'apparaît pas aussi explicitement dans le film (on ne sait pas grand chose de lui), sa « droiture » morale passe par sa corporéité : c'est l'un des rares personnages masculins de l'Occupation affichant une « virilité » intacte. Le physique et le jeu de Pierre Blanchar sont emprunts de l'*hexis* militaire : corps dur et vigoureux, traits anguleux, gestes tranchants et ton péremptoire, c'est un homme « droit dans ses bottes ». Il rappelle là son rôle de Pontcarral, dans le film éponyme de Jean Delannoy (1942), l'un des rares films de l'Occupation ouvertement misogyne ⁴⁴⁰. Pierre Blanchar est ainsi à cette période l'un des seuls acteurs à maintenir une image « positive » d'une masculinité dominante. Il faut du reste noter que le suicide de Clergue (déguisé en accident de chasse) permet d'ailleurs de conserver toute la dignité du personnage là où Balzac le faisait mourir de sa déchéance alcoolique. La critique salue assez largement Pierre Blanchar pour « son autorité et sa prestance coutumière ⁴⁴¹ » ; André Le Bret souligne que « Pierre Blanchar est un comédien racé dont l'intelligence et la culture sont [...] de sûrs garants ⁴⁴² ». Rebatet apprécie quant à lui sa « très sobre autorité ⁴⁴³ », tandis que *L'Œuvre* estime que « Pierre Blanchar domine nettement ses partenaires [et] Micheline Presle semble écrasée par son rôle ⁴⁴⁴ ».

En définitive, si Clara/Micheline Presle est une victime davantage qu'une femme perverse, elle n'en constitue pas moins une figure qui s'ancre dans une tradition misogyne de représentation d'une « nature féminine » duelle, mythe analysé par l'anthropologue Françoise Héritier :

Dans une vision naturaliste, la femme est en même temps fragile, pudique, et vicieuse sexuellement [...]. De même que la stérilité est l'envers mauvais de la fécondité (capacité d'enfanter), toutes deux apanage exclusif du féminin, la lubricité est l'envers toujours

⁴³⁹ On la retrouve dans une version, non datée, du découpage technique : SCEN 3006 (Boite 906).

⁴⁴⁰ Voir N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 115 et 116.

⁴⁴¹ A. DIARD, *La France socialiste*, 01-12-1943.

⁴⁴² A. LE BRET, *Paris-Soir*, 03-12-1943.

⁴⁴³ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 10-12-1943.

⁴⁴⁴ *L'Œuvre*, 04-12-1943. L'auteur de l'article n'est pas mentionné. Article consulté dans le fonds Auguste Rondel de la Bibliothèque nationale : 8° Rk 9688.

possible de la pureté virginale, la ménade représente la face sombre, qui peut toujours advenir, de l'épouse paisible au gynécée, comme la putain est celle de la mère ⁴⁴⁵.

On retrouve, sous une forme accentuée, la dualité féminine du personnage de *Secrets* du même Pierre Blanchar (on peut d'ailleurs souligner la parenté de l'alitement infligé aux deux personnages féminins, motif qui associe la « nature » et la sexualité féminine à une pathologie qu'il faudrait soigner). Mais là où Marie-Thérèse se sacrifiait pour sauvegarder l'ordre social, Clara est réprimée pour sa sexualité trop libre : on retrouve dans cette double figure de la femme sacrificielle et de la femme punie, les seules alternatives offertes aux femmes dans l'idéologie pétainiste, et dans bien d'autres films de la période (*Le Voile bleu* versus *Vénus aveugle*).

En juillet 1944, au moment de faire le bilan des quatre années de cinéma qui viennent de s'écouler, la jeune carrière de Micheline Presle est résumée en quelques lignes dans *Ciné-Mondial*, qui la compte parmi les révélations de l'Occupation :

Révélee avant la guerre, dans *Paradis perdu*, relancée après, avec *La Comédie du bonheur*, elle s'affirme dans *La Nuit fantastique*. Elle est la fantaisie même, avec une pointe de sensibilité très retenue, mais indispensable. Plus sensible, sans fantaisie, elle incarne l'héroïne d'*Un seul amour*, de Pierre Blanchar. Son dernier est *Falbalas...* avec Jacques Becker. Son nom se rattache à l'époque : elle commençait à surclasser Danielle Darrieux... Après la disparition de la première vedette française, elle l'a remplacée ⁴⁴⁶.

Pourtant, elle s'éloigne, au fil de ses rôles, du personnage de jeune fille délurée qu'avait créé Darrieux dans les années trente. Son image « à la ville » aussi évolue : elle incarne désormais une forme d'émancipation qui semble paradoxalement dans l'air du temps, comme ici dans *Ciné-Mondial*, en avril 1944, qui la montre dans son nouvel appartement :

On déménage, on cherche des appartements, du moins, on essaie. C'est le mal nouveau, c'est aussi le mal d'amour... Il n'a pas épargné notre scintillant firmament d'étoiles. [...] Pour des causes diverses et ayant les mêmes effets, ces demoiselles s'installent ou veulent s'installer dans leurs meubles. [...] Micheline m'a parlé de la liberté en forts jolis termes, pas ceux du loyer. Elle m'a décrit le plaisir de rentrer seule, dans un chez soi bien à soi. Le petit diner calme avec un livre ami, en rentrant du studio. L'indéniable plaisir de posséder un trousseau de clés, un contrat d'électricité, de gaz, de téléphone... un carnet de chèque, et de savoir se servir de tout ⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ Françoise HÉRITIER, *Masculin/Féminin*, Tome II : *Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 82-83.

⁴⁴⁶ *Ciné-Mondial*, n° 149-150, 21-07-1944, p. 8.

⁴⁴⁷ Marcelle ROUTIER, *Ciné-Mondial*, n° 135-136, 14-04-1944, p. 2.

Au lendemain de la guerre, l'image de l'actrice semble avoir résolument basculé vers la jeune femme « cérébrale », comme le suggère cet encart consacré à sa carrière, datant approximativement de 1946⁴⁴⁸ :

Il y a six ans (déjà !) au moment de la sortie du *Paradis Perdu* quelqu'un écrivait d'elle : "Micheline Presle est la seule jeune première que nous ayons eue depuis Darrieux." On écrivait jeune première et on pensait : ingénue. Micheline Presle risquait de mourir étouffée sous l'étiquette de "fausse Danielle". *La Comédie du bonheur* et *Histoire de rire* prouvèrent qu'elle avait d'autres cordes à son arc. Il y a aussi loin de la jeune fille rachitique du premier à la folle Adé du second que de la Micheline d'il ya six ans à celle d'aujourd'hui. La transformation n'est pas terminée et il y a peu de choses qu'elle ne puisse faire. Mais il n'y a rien qu'elle réussisse aussi parfaitement que la fantaisie. [...] Partie comme ingénue, Micheline Presle arrive comme jeune première cérébrale.

Deux films tournés sous l'Occupation mais sortis à la Libération, vont singulièrement contribuer à faire évoluer l'image de Micheline Presle : *Félicie Nanteuil* (Marc Allégret, 1942-1944) et *Falbalas* (Jacques Becker, 1944).

2. Une femme forte et autonome

Falbalas et *Félicie Nanteuil* sortis respectivement janvier 1944 et en juin 1945, constituent assurément un tournant dans la carrière de Micheline Presle : dans son analyse des rôles de l'actrice après-guerre, la chercheuse britannique Carrie Tarr affirme que non seulement *Boule de suif* et *Le Diable au corps*, qui consacrent Presle comme actrice préférée des Français, s'appuient sur l'image de « femme nouvelle » qu'elle a construit dans *Félicie Nanteuil* et *Falbalas*, mais ils en minimisent la portée « féministe »⁴⁴⁹. Les deux films, tournés sous l'Occupation et sortis à la Libération, mettent en effet en scène une héroïne qui prend progressivement conscience de la domination masculine et choisit finalement la solitude comme moyen d'échapper à un rôle féminin traditionnel au sein du couple. Ainsi, pour Carrie Tarr, « en dépit ou à cause de leur justification implicite de l'autonomie féminine, ces films reçurent un accueil peu enthousiaste au moment de leur sorties sur les écrans (immédiatement après la Libération), à un moment où les représentations d'un patriarcat en

⁴⁴⁸On trouve cette présentation dans les premières pages d'une novélisation de *La Belle aventure*, un film de Marc Allégret tourné en 1942 et sorti en 1944 (nous l'évoquons plus loin). Comme il est parfois de coutume dans certaines novélisations, une présentation de chaque acteur et actrice est effectuée en amont. Ce document promotionnel, qui a pour seul titre « La Belle aventure », ne mentionne ni éditeur (on peut supposer qu'il émane directement de la maison de production), ni date de parution, mais on peut le dater de 1946 d'après son contenu : « Il y a six ans, au moment de la sortie de *Paradis perdu*... ». Document consulté dans le fonds Chassain à l'Université de Caen Basse-Normandie.

⁴⁴⁹C. TARR, « From stardom to eclipse : Micheline Presle and Post-war French Cinema », *op. cit.*

crise étaient déjà obsolètes⁴⁵⁰ ». Les conclusions de la chercheuse nous amènent non seulement à porter une attention particulière à ces films qui suscitent, plus de cinquante ans plus tard, une lecture aussi « radicale », mais aussi à confronter cette analyse avec la réception critique (les interprétations de Tarr se basent uniquement sur une analyse du texte filmique). Nous les abordons ici dans l'ordre chronologique de leur production.

A. *Félicie Nanteuil*, une histoire tragique

Après *Histoire de rire* et *La Nuit fantastique*, Presle regagne au printemps 1942 la zone sud où elle rejoint Marc Allégret, avec qui elle a déjà travaillé au début de la guerre, dans *Parade en sept nuits*. Allégret, bien connu pour son talent de « découvreur » de jeunes stars⁴⁵¹ révèle tout le potentiel dramatique de l'actrice – qui a jusque là principalement joué dans des comédies – dans un mélodrame en costumes, *Félicie Nanteuil*, adapté de l'*Histoire comique* écrite en 1903 par Anatole France⁴⁵². Allégret rebaptise son film du nom de l'un des personnages du roman : ce premier changement signale un déplacement de taille par rapport à l'œuvre initiale, car si la narration changeante d'Anatole France relayait les points de vue successifs de chacun des personnages sur l'histoire, elle se focalise ici essentiellement sur l'héroïne éponyme. Au tournant du siècle, Félicie Nanteuil (Micheline Presle) est une apprentie comédienne formée à l'art dramatique par Aimé Cavalier (Claude Dauphin), comédien du théâtre de l'Odéon qui la prend sous son aile et devient rapidement son amant. De rôles en rôles, belle et talentueuse, Félicie rencontre le succès, s'attire l'admiration du public et devient une vedette des planches ; Aimé, de son côté, tombe en désuétude et ne se voit plus confier que des rôles mineurs. Félicie rencontre bientôt le comte de Ligny (Louis Jourdan), dont elle tombe amoureuse. Elle rompt sa liaison avec Cavalier ; celui-ci, littéralement fou de jalousie, la menace de représailles qu'il met bientôt à exécution : un soir, il se tue sous les yeux de Félicie et Ligny en les accusant d'être responsables de sa mort. Dès lors, son fantôme revient hanter Félicie chaque fois qu'elle revoit le comte de Ligny. Résignée, elle se sacrifie, renonce à son amour et se consacre à sa brillante carrière théâtrale.

⁴⁵⁰ « Nevertheless, despite or because of their implicate justification of female autonomy, these films were not particularly successful at the time of their screening (just after the Liberation) when representations of masculinity in crisis were already less desirable and comprehensible » : *Ibid.*, p. 69.

⁴⁵¹ Il a, entre autres, « révélé » à l'écran Simone Simon et Jean-Pierre Aumont dans *Lac aux dames* (1933), Michèle Morgan dans *Gribouille et Orage*, puis Odette Joyeux dans *Entrée des artistes* (1938). Voir Bernard J. HOUSSIAU, *Marc Allégret. Découvreur de stars*, Paris, Cabédita, 1994.

⁴⁵² Texte intégral disponible en ligne sur le site <http://www.inlibrioveritas.net/lire/oeuvre10978.html>

Si la trame du film respecte celle du roman d'Anatole France, le film se centre toutefois davantage sur le personnage de Félicie. Dans le roman, la place importante accordée aux points de vue de Ligny et Cavalier (initialement Chevalier) implique une plus grande distance, sur un mode souvent sarcastique ou ironique, avec le personnage féminin. Nous partageons par exemple les jugements plus ou moins flatteurs de Ligny sur Félicie lorsqu'elle refuse de faire l'amour avec lui après la mort de Cavalier (par crainte d'une nouvelle apparition du fantôme de celui-ci) :

Irrité de ce que Félicie avait déçu son désir, il était décidé à se contenter ailleurs [...] Il eut sur elle des pensées qui n'étaient pas bienveillantes. Il la savait menteuse et peureuse, méchante pour ses amies. Il avait la preuve qu'elle aimait les plus sales cabots ou que, tout au moins, elle s'en arrangeait. Il n'était pas certain qu'elle ne le trompât pas, non qu'il eût rien découvert de suspect dans la vie qu'elle menait, mais parce qu'il doutait raisonnablement de toutes les femmes. Il se représenta tout le mal qu'il savait d'elle et se persuada que c'était une petite rosse ; et, sentant qu'il l'aimait, il pensa qu'il l'aimait seulement parce qu'elle était très jolie ⁴⁵³.

Dans le film, Ligny est, sous les traits du jeune Louis Jourdan (qui fût, au début de l'Occupation, fiancé à Micheline Presle) un amoureux transi, sincère et fidèle qui n'exprime pas la moindre pensée malveillante à l'égard de Félicie. La dernière phrase de ce passage est par ailleurs détournée dans le film où Ligny dit à Félicie qu'il ne l'aime pas simplement pour sa beauté. En outre, dans le film, c'est elle qui rompt avec Ligny, à l'inverse du roman où Ligny la quitte, las de sa frigidité. En se centrant sur le personnage féminin, le film en gomme les aspects les plus négatifs et prend davantage au sérieux son dilemme – elle aime le comte mais ne peut plus supporter que Cavalier la hante – ainsi que ses souffrances. Du reste, chez Anatole France, Félicie confie ses visions nocturnes à un médecin (le livre commence comme cela), ce qui a pour effet de mettre à distance sa peur et de lui conférer un caractère pathologique qui disparaît du film.

Pour Evelyn Ehrlich ⁴⁵⁴, *Félicie Nanteuil*, comme tous les films tournés en zone libre, est influencé par l'idéologie vichyste. Burch et Sellier affirment quant à eux que le film est « travaillé à la fois par la misogynie propre au naturalisme d'Anatole France et par la culpabilisation vichyste » ⁴⁵⁵. Il est vrai que le châtiment subi par l'héroïne fait écho à la répression du désir féminin qui sévit sous l'Occupation, dans le discours politique comme dans les mesures législatives. Du reste, Félicie peut être vue comme une femme cruelle qui abandonne son mentor une fois le succès assuré ; c'est d'ailleurs cet aspect que retiendra

⁴⁵³ <http://www.inlibrioveritas.net/lire/oeuvre10978.html>.

⁴⁵⁴ E. EHRlich, *op. cit.*

⁴⁵⁵ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, *op. cit.*, p. 112.

principalement la critique dont nous faisons l'analyse *infra*. Mais *Félicie Nanteuil* semble bien plus complexe qu'une simple « façon de rappeler aux femmes qu'elles ne peuvent prétendre tout avoir, le succès professionnel et l'amour ⁴⁵⁶ ». En dépit de sa fin punitive, le film est centré sur le personnage féminin et sur son désir d'émancipation par rapport à un père de substitution (elle n'a pas de père et elle est encore une très jeune fille lorsque Cavalier la prend sous son aile), qui s'avère du reste être un homme médiocre et pathétique. D'autre part, il met en évidence sa résistance face aux stratégies d'intimidation et de répression déployées par Cavalier à partir du moment où elle revendique son autonomie professionnelle et sexuelle.

Claude Dauphin... ce héros

Le film ne sort sur les écrans qu'en juin 1945, à cause de la présence de Claude Dauphin au générique : tous les films de l'acteur, qui a entretemps rejoint la France libre, sont interdits par les autorités allemandes. L'accueil du film dans la presse est très mitigé, en partie en raison d'un contresens opéré par les critiques, ces derniers attendant un film centré sur le très populaire Claude Dauphin, dont on peut supposer que le retour sur les écrans est attendu avec impatience après les années d'interdiction, comme le suggère cet encart dans le premier numéro de *L'Écran français* en juillet 1945 : « Marc Allégret nous rend, avec *Félicie Nanteuil*, un Claude Dauphin en grande forme. Nous y reviendrons mercredi prochain ⁴⁵⁷. » Dans le deuxième numéro de la revue, la pleine page consacrée au film et signée par Léon Moussinac commence ainsi : « Il n'est pas négligeable de savoir que ce film, tiré d'une nouvelle d'Anatole France, *Histoire comique*, a été tourné en 1942 en zone sud, et que Claude Dauphin, son principal interprète, étant alors recherché par la Gestapo, il n'a pu être présenté au public avant la libération ⁴⁵⁸. » Pour le critique communiste, la vedette du film est bien l'acteur-résistant ; un encadré spécial lui est d'ailleurs consacré. Mais la gêne de Moussinac se ressent lorsqu'il s'agit d'évaluer le jeu de l'acteur :

Claude Dauphin [...] est remarquable en composant un cabotin de théâtre. Son talent est très grand, et c'est pourquoi dans les deux scènes les plus pathétiques on exigerait de lui davantage. Peut-être à recherche trop subtilement l'expression de son double personnage, l'acteur et l'homme – et voilà le fond du drame – le spectateur s'égarait-il à ce jeu rendu trop intellectuel.

Plus globalement, l'avis de Moussinac sur le film est contrasté :

Nous sommes intéressés, séduits, par tout ce qui revit en ces images réussies d'un aspect de la vie et des mœurs du début du siècle, aussi bien grâce au comportement des interprètes

⁴⁵⁶ N. BURCH et G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 147.

⁴⁵⁷ *L'Écran français*, n° 1, 04-07-1945, p. 7.

⁴⁵⁸ Léon MOUSSINAC, *L'Écran français*, n° 2, 11-07-1945, p. 6, ainsi que les deux citations suivantes.

qu'au décor qu'ils animent, mais nous attendons en vain l'émotion qu'une passion humaine devrait – au delà des contingences – faire naître en nous. [...] Il eût peut-être fallu l'ambition de dépasser ce temps et ces personnages et nous rendre précieux le diamant de leur malheur. Mais le diamant reste une jolie pierre fausse fort bien montée. Le cinéma ne joue ici que pour des valeurs éprouvées, une technique sûre. À force de volonté et de choix, la distinction évite le danger de la vulgarité ; mais nous souhaiterions qu'au mélodrame Margot pleurât. Et Margot, séduite, un peu éblouie, garde les yeux secs.

Sans doute le critique communiste aurait-il préféré un traitement mélodramatique plus classique mettant en scène une héroïne implorante face à un héros masculin tangible, qui plus est interprété par Claude Dauphin, qui est, au même moment, un héros de la Résistance...

A l'instar de Moussinac, Georges Sadoul dans *Les Lettres françaises* juge que la prestation de Dauphin est inégale : « Claude Dauphin est un des dix meilleurs acteurs du cinéma français. [...] Mais il a échoué dans le tragique ». Micheline Presle, quant à elle trouve là son « meilleur rôle » : elle est une « excellente débutante de théâtre [qui] joue aussi bien la coquette que la cruelle. Mais elle ne paraît pas savoir souffrir, et sa douleur, qui paraît feinte, ne nous émeut pas ». Là encore, Félicie ne pleure ni ne souffre assez pour Sadoul, qui estime en outre que « le cabotin suffisant devient un mauvais bougre, l'enfant timide une belle garce, puis une pauvre fille ⁴⁵⁹ », confirmant sa lecture négative du personnage féminin. Dans *Les Nouvelles Littéraires* on est plus direct :

Une autre histoire d'Anatole France aurait pu retenir l'attention, mais non, c'est l'histoire de cette petite actrice qui abandonne son professeur pour suivre un bellâtre qu'on nous raconte. [...] Micheline Presle est comme à l'ordinaire charmante, mais il faudra qu'elle fasse de sérieux progrès si elle veut être à la fois Boule de Suif et Melle Fifi dans le film qu'elle prépare maintenant ⁴⁶⁰.

Ces quelques critiques issues de revues cinématographiques ou littéraires « cultivées » et engagées, montrent que l'interprétation du film est construite sur une tentative échouée d'identification au « héros » masculin. Le très populaire Claude Dauphin, dont on suppose que le retour sur les écrans est attendu avec impatience après les années d'interdiction, déroute sans doute dans ce rôle ingrat. La représentation des rapports de sexe dans le film constitue à l'évidence un point d'achoppement pour la critique, à l'heure où la figure nécessairement masculine du héros résistant s'impose ⁴⁶¹. Les circonstances de la sortie du film ne nous donnent malheureusement pas l'occasion d'avoir l'écho d'un point de vue plus populaire et féminin, les magazines tels que *Cinémonde* ou *Ciné-Miroir* ne reprenant leur publication qu'à partir de 1946.

⁴⁵⁹ Georges SADOUL, *Les Lettres françaises*, 21-07-1945.

⁴⁶⁰ Georges CHARENSOL, *Les Nouvelles littéraires*, 05-07-1945.

⁴⁶¹ S. CHAPERON, « Les récompenses des résistantes », *op. cit.*

Une ascension sociale fulgurante

Le film s'ouvre sur une scène de théâtre : nous découvrons Félicie, jeune adolescente grimée en gavroche qui exécute un numéro de chant pour une fête de bienfaisance. Aimé Cavalier, l'acteur-vedette de la soirée, lui succède sur la scène où il se met à déclamer des vers de *Cyrano de Bergerac*. La jeune fille le regarde, pleine d'admiration, puis s'éclipse bien vite pour se glisser en douce dans la loge de ce dernier, où elle subtilise un nez postiche et se met à déclamer à son tour les vers d'Edmond Rostand. La performance de Félicie pour le public extra-diégétique se substitue ainsi à celle de Cavalier, bien vite relégué hors-champ ; elle prend littéralement sa place, préfigurant ses succès futurs. Cavalier revient dans sa loge et surprend la jeune fille ; charmé par le jeune tendron, il lui donne une pompeuse leçon de comédie en lui préconisant avec suffisance de jouer dorénavant des « rôles de femmes », manière de lui signifier qu'elle doit rester « à sa place » (photogramme n° 1). Les leçons de comédie qu'il consent à lui donner ne constituent d'ailleurs pour le comédien qu'un moyen idéal pour pousser la jouvencelle dans ses bras ; docile et admirative face à celui qu'elle prend pour un grand comédien, celle-ci se « laisse faire » (photogramme n° 2).



Cavalier la présente bientôt à l'Odéon où elle est aussitôt engagée. La gamine malléable et naïve se transforme dès lors en jeune femme ambitieuse et consciente de son talent. Le soir de sa première prestation, nous la retrouvons chez sa mère où elle dîne avec Cavalier. Elle se remémore son succès avec un enthousiasme non feint – « des gens ont crié “Nanteuil ! Nanteuil !” » –, mais se heurte au scepticisme de Cavalier : « Des étudiants ! ». Jaloux de son élève à l'évidence plus douée que lui, il craint du reste que le succès de Félicie ne lui enlève la mainmise qu'il croit encore avoir sur elle. Au cours de la soirée, il désigne avec nostalgie la photographie prise lors de leur rencontre ; à cette évocation, Félicie reste muette et se contente de hocher vaguement la tête. Non seulement, elle s'est, depuis ce jour, considérablement enhardie, mais il est clair dès cette scène qu'elle n'éprouve plus aucun désir pour son amant-

mentor (elle lui cède à contrecœur lorsqu'il lui demande de la rejoindre le lendemain dans sa garçonnière). Cavalier, l'air abattu et le dos vouté, a perdu sa superbe : avant que la rupture avec Félicie n'ait eu lieu, nous comprenons qu'il tente de se raccrocher à un souvenir qui déjà n'a plus aucune réalité. Quelques scènes plus tard, il constatera avec dépit que Félicie a décroché la photographie.

Très vite, elle surpasse son « maître » et devient la coqueluche du théâtre : elle obtient le premier rôle d'une pièce importante, de laquelle Cavalier est évincé. D'abord scandalisée par cette injustice et prenant la défense de Cavalier, Félicie se rend bientôt compte de la médiocrité de celui qu'elle considérait comme son maître. Il est l'objet à son insu des railleries de toute la profession, tout le monde s'accordant pour le trouver mauvais. Un soir, Ligny invite Félicie et Cavalier au restaurant, feignant une admiration sans borne pour le cabot – il s'agit en réalité d'une ruse pour inviter Félicie. Lors de cette soirée, Ligny tourne en ridicule Cavalier, qui ne se rend compte de rien et trouve même dans la flagornerie du jeune homme de quoi flatter son égo ; Félicie tente de lui ouvrir les yeux, en vain.

Félicie ne manifeste bientôt qu'indifférence à Cavalier qui devient maladivement jaloux, et de la réussite de sa protégée, et de Ligny, dont elle est de plus en plus proche. Lorsque Félicie lui avoue qu'elle est devenue la maîtresse du jeune comte, Cavalier lui interdit de le revoir et promet des représailles en la menaçant physiquement, dernier recours masculin pour « mâter » cette femme plus intelligente et talentueuse que lui. A partir de ce moment, il bascule dans la folie qui le mènera au suicide : il poursuit Félicie en arpentant les couloirs du théâtre, puis les rues, hagard et abattu.

La pugnacité incarnée

À la fois trompé, ridiculisé, et fou dangereux, Cavalier prend place dans la galerie des nombreux hommes déçus, « châtrés » et répulsifs du cinéma de l'Occupation, et sa médiocrité permet de mettre en valeur, par contraste, l'éclat de Félicie. Après la charmante gamine, elle se métamorphose rapidement en jeune femme élégante qui affiche une attitude conquérante et crâne : port altier, tête haute et sourire vainqueur. Elle arbore une garde-robe sophistiquée composée de robes aux textures et aux imprimés raffinés, complétées par des chapeaux imposants souvent rehaussés de plumes – reflet du chic parisien de la Belle-Époque.



Son sens de la répartie et son aplomb se transforment, lorsqu'elle fait face à Cavalier, en pugnacité, voire en agressivité. Raidie, elle s'adresse à lui sur un ton sec, cassant, parfois sarcastique : « Mon pauvre vieux, tu me fais de la peine » lui dit-elle froidement lorsqu'il tente de la reconquérir. Elle le toise d'un regard dur et ironique, lève ou détourne les yeux en signe d'exaspération. Lorsqu'il se montre possessif, elle lui oppose une résistance farouche, refusant de lui rendre des comptes lorsqu'il « fait une scène » un soir où elle rentre tard (elle est toujours officiellement sa maîtresse) : « Je suis libre de faire ce que je veux et tu n'as pas le droit de t'occuper de ma vie. » Même lorsqu'il la menace physiquement, la peur qu'elle ressent s'estompe bien vite : le lendemain, elle rompt leur liaison malgré de nouvelles menaces, et lui assène, sur un ton cinglant : « C'est fini, fini, fini, tu m'entends ? Je ne peux plus te supporter. [...] Je n'ai plus peur de toi. »

Dans les moments où Félicie s'oppose à Cavalier, des gros plans sur le visage Micheline Presle mettent en valeur l'extrême contraction des traits. Ses yeux sont tantôt plissés tantôt exorbités, ses mâchoires contractées, et ses lèvres retroussées laissent découvrir des dents menaçantes.



À partir de leur rupture puis après le suicide de Cavalier, ses sentiments sont partagés entre la peur (lorsqu'elle sent sa présence, avant comme après sa mort) et la révolte. Un soir, elle entend rôder son fantôme : d'abord saisie d'effroi, elle se lève et brise dans un mouvement de fureur le cadre contenant la photographie de leur rencontre, avant de chercher réconfort dans les bras de sa mère. Un peu plus tard, elle se rend sur la tombe de Cavalier et demande pardon agenouillée devant la stèle mortuaire, suppliant le spectre de la laisser tranquille, avant d'exploser d'une brusque colère – « Il n'est pas là ! Il est dans les rues, dans les maisons, dans les chambres ! » – qui révèle l'artificialité de sa repentance.

Spontanéité et joie de vivre

La résignation finale de Félicie peut être vue comme une tentative réussie de « mâter » cette femme (trop) ambitieuse et opiniâtre. Pourtant, le personnage ne se réduit pas à ces caractéristiques : c'est aussi une femme aimante (son amour pour Ligny est tout à fait sincère) et joviale. Le jeu de Presle ne se réduit pas à l'agressivité qu'elle déploie dans les scènes citées plus haut : parallèlement aux moments d'extrême tension qui l'animent, elle arbore une *hexis* à la fois décontractée et dynamique, qui connotent la spontanéité et la « joie de vivre ». Son rire éclatant, ses yeux rieurs, ses gestes amples dénotent un « appétit de vivre » qui se traduit du reste par un appétit au sens propre : après qu'elle a fait l'amour pour la première fois avec Ligny, elle se jette sur la nourriture avec un empressement qui connote, en sous-texte, son appétit sexuel. Par ailleurs, sa sensualité se manifeste sans détour : dans les différentes scènes qui la montrent en compagnie de Ligny, on la voit se déshabiller (elle ôte ses bas en laissant découvrir ses cuisses) ou bien goûter les caresses de son amant, allongée contre lui. Ce rapport décomplexé et spontané à la sexualité et au désir, légitime en retour son histoire avec Ligny, comme elle l'exprime elle-même : « Je t'aime tout bêtement, tout honnêtement. »

La spontanéité de Félicie passe aussi par la voix et le langage. Elle fait globalement preuve de correction et de retenue (notamment lorsqu'elle est avec Ligny), mais, à certains moments, éclate de rire ou s'exclame avec gouaille. Lorsque Ligny, qu'elle vient de rencontrer, lui demande si elle compte épouser Cavalier, elle rétorque avec gaillardise : « T'as le bonjour d'Alfred ! ». Ce « dérapage » verbal lui est reproché par Ligny qui lui fait remarquer la vulgarité de cette expression familière utilisée dans le milieu du théâtre pour railler son interlocuteur. Ce mélange de correction et de « verdeur » correspond à la position sociale de Félicie, actrice issue d'une petite bourgeoisie désargentée qui cherche à s'élever socialement. Son ambition – non dissimulée – explique d'ailleurs en partie l'aversion qu'elle

finit par manifester à l'égard de Cavalier, à partir du moment où elle se rend compte de sa médiocrité. Mais à aucun moment le film ne suggère qu'elle agit par intérêt, ni avec Cavalier, ni avec Ligny. Au contraire, joviale et spontanée, elle apparaît du même coup sincère et franche.

Une fin stratégique

Les différences existant entre la fin du roman d'Anatole France et celle du film sont significatives de l'inflexion du film en faveur du personnage féminin. Le roman se termine sur une ultime apparition du spectre de Cavalier tandis que Félicie est dans les bras de Ligny (elle vient seulement de le retrouver après plusieurs mois de séparation). Dans le film, elle a renoncé depuis longtemps à Ligny et nous la voyons rentrer chez elle après un triomphe au théâtre ; triste et nostalgique, elle s'apprête à dîner avec sa mère et son habilleuse qui sont assises de chaque côté d'elle : « Nous allons faire une petite dînette de grand-mère toutes les trois. » Contrairement à *Histoire Comique*, l'héroïne de *Félicie Nanteuil* ne reste donc pas seule face au spectre vengeur ; l'entre-soi féminin constitue un refuge protecteur contre la persécution masculine. Autrement dit, le film propose une forme de solidarité féminine et intergénérationnelle face à un monde masculin cruel et punitif.

Or, la fin du film semble avoir donné lieu à de nombreux remaniements, et, semble-t-il, à un nouveau tournage au printemps 1945. Ce qui semble correspondre à la première version du scénario (sans certitude, cependant, car le document n'est pas daté) envisage la fin dans une chambre d'hôtel située aux abords d'une guinguette : Félicie est une nouvelle fois victime d'une apparition de Cavalier, ce qui provoque la colère de Ligny et une dispute entre les deux amants. Félicie, piquée au vif, rompt avec Ligny, avant de regretter son geste ; le scénario se termine sur cette phrase : « Sans dire mot, Ligny sort. Dès qu'il est parti, elle appelle avec désespoir : « Robert ! ⁴⁶² » Cette fin initialement prévue (et, on peut le supposer, initialement tournée) est revue par Allégret et Achard (l'auteur des dialogues) en 1945 : un document daté du mois de mars de la même année relate une discussion entre les deux hommes au sujet de la façon de terminer le film. Ils envisagent une fin proche de celle du roman : Félicie est avec Ligny lorsqu'une ultime apparition de Cavalier la sépare de son amant ⁴⁶³. Ces documents révèlent non seulement que la fin du film fut retournée quelques semaines avant sa sortie (en juin 1945), mais indiquent aussi que ces deux versions prévoyaient une issue bien plus cruelle pour l'héroïne que celle proposée dans le montage final.

⁴⁶² MA 179.

⁴⁶³ *Ibid.*

Il faut noter, au-delà de la scène finale, que les rapports entre femmes sont globalement solidaires et positifs. Félicie est entourée de deux femmes plus âgées : son habilleuse et sa mère (respectivement Mady Berry et Marcelle Praince), qui l'aiment et la comprennent sans jamais émettre de jugement négatif à son égard. Mme Michon – qui est en quelque sorte sa seconde mère – l'incite à quitter Cavalier malgré la peur qu'il lui inspire : « Les hommes qu'on quitte menacent toujours, et ils ne font jamais rien. Sa mère, est quant à elle une femme bienveillante et attentive, alors qu'elle est, dans le roman, une femme entretenue par ses amants successifs et par ceux de sa fille :

Dans l'emportement de son amour pour Ligny, Félicie avait plaqué Girmandel [qui lui avait été « donné », avoue-t-elle à Ligny, par sa mère], et l'huissier, qui pourtant était homme du monde, avait cessé net d'éclairer. Madame Nanteuil, à son âge, avait repris un amant par amour maternel et pour que sa fille ne fût pas dans le besoin. Elle avait renoué sa vieille liaison avec Tony Meyer, le marchand de tableaux de la rue de Clichy. Tony Meyer ne remplaçait pas avantageusement Girmandel : il donnait peu d'argent⁴⁶⁴.

L'idéalisation des femmes – qui plus est des mères – est certes un poncif du cinéma de l'Occupation. Mais cette communauté féminine apparaît en même temps comme un espace social protecteur et solidaire : alors que Cavalier fait des « scènes » à Félicie lorsqu'elle rentre tard, sa mère pourtant très protectrice ne lui fait jamais aucun reproche. Là où dans l'idéologie vichyste, le rôle maternel renferme une dimension morale pesante, le film construit la figure de la mère comme une figure compréhensive. On peut supposer que cette situation fait écho, parmi les spectatrices, au quotidien des femmes de prisonniers vivant chez leurs parents et qui sont, elle, l'objet d'une surveillance accrue. Quoi qu'il en soit, il faut noter que la figure de la mauvaise mère, qui sera légion dans le cinéma d'après-guerre⁴⁶⁵, n'a pas encore droit de cité.

La misogynie d'Anatole France s'inscrit dans un contexte de réaction à l'émancipation des femmes qui suscite, au tournant du siècle, de vives angoisses masculines, visibles dans la littérature d'alors⁴⁶⁶. Cette misogynie est considérablement atténuée dans l'adaptation réalisée quarante ans plus tard ; le genre du film en costume permet même d'aborder des questions subversives sous l'Occupation : l'ambition féminine, la liberté amoureuse, mais aussi la résistance féminine à la volonté d'appropriation masculine. La réception critique dans la presse montre que les rapports de sexe, tels qu'ils sont problématisés dans le film, posent problème à un moment, celui de la Libération, de réaffirmation d'une identité masculine dominatrice. Certes, la punition finale peut apparaître comme un moyen de « mâter » cette

⁴⁶⁴ <http://www.inlibrioveritas.net/lire/oeuvre10978.html>.

⁴⁶⁵ Voir N. BURCH, G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit.

⁴⁶⁶ Anne-Lise MAUGUE, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam », G. DUBY et M. PERROT (dir), *Histoire des femmes en occident*, Tome V : *Le XX^e siècle*, op. cit., p. 615-636.

femme trop ambitieuse et pugnace, trop « rosse » comme le dit Cavalier (cette expression est directement reprise à Anatole France). Mais en même temps, Cavalier, qui lui inflige cette punition, est un homme totalement illégitime : à la fois trompé, humilié, pathétique et finalement fou dangereux, il est en bonne place parmi les portraits d'hommes déçus et négatifs qui peuplent le cinéma de l'Occupation. Là où *Un seul amour* légitime la répression des femmes en érigeant un héros positif, *Félicie Nanteuil* la réprouve en construisant un personnage masculin répulsif. Contrairement au film de Blanchar, la punition infligée à l'héroïne n'est pas montrée du point de vue masculin/dominant, mais du point de vue féminin/dominé. Du reste, si Félicie est « rosse », ce n'est toutefois pas une « garce » – même si une partie de la critique masculine la considère comme telle – dans le sens où elle n'utilise pas de son pouvoir sexuel sur les hommes pour en tirer du bénéfice : à aucun moment le film ne suggère qu'elle s'est servie de Cavalier pour gagner ses galons au théâtre. Il n'en demeure pas moins qu'elle subit de plein fouet son châtement ; aussi, l'ordre patriarcal est *in fine* rétabli (l'héroïne ne peut combiner émancipation amoureuse et émancipation professionnelle). Il faut donc nuancer les conclusions de Carrie Tarr mentionnées plus haut : Félicie est contrainte à la solitude, il ne s'agit aucunement d'un choix délibéré de sa part pour échapper au couple traditionnel. Néanmoins, l'héroïne déploie en effet une résistante très ferme à la domination patriarcale, et on peut supposer que, de ce point de vue, la fin du film n'occulte pas la force du personnage.

Dans la foulée de *Félicie Nanteuil*, Marc Allégret tourne, avec la même équipe, *La Belle aventure* (six mois séparent les deux tournages), une comédie adaptée du vaudeville éponyme de Robert de Flers et Gaston Armand de Cavaillet. L'histoire est initialement située à la Belle-Époque mais Allégret la transpose au présent. L'intrigue met en scène un quadrille amoureux : Presle joue le rôle de Françoise Pimbrache, la meilleure amie d'Hélène (Gisèle Pascal) ; celle-ci s'enfuit le jour de ses noces avec André (Louis Jourdan), laissant sur place son pitoyable fiancé Valentin (Claude Dauphin). Françoise, qui aime secrètement André, entraîne Valentin à la poursuite des fugitifs. S'ensuit une série de quiproquos basés sur l'échange des couples : des parents de Valentin, chez qui ils s'arrêtent pour la nuit, prennent Françoise pour l'épouse légitime, tandis qu'Hélène et André passent leur « nuit de nocce » chez la grand-mère de la jeune femme, qui les croit mariés. Hélène et André ayant passé la nuit ensemble, leurs parents consentent à leur mariage pour éviter le scandale. Françoise et Valentin, quant à eux, tombent amoureux l'un de l'autre au cours de leur périple.

Au delà du libertinage amoureux caractéristique du vaudeville, le film reconduit, sur un mode léger, le couple joué par Micheline Presle et Claude Dauphin dans *Félicie Nanteuil*.

Françoise Pimbrache est intelligente et entreprenante, tandis que Valentin, le futur mari dupé, est ridicule, ennuyeux et obsessionnel : il planifie les moindres détails de sa vie et note compulsivement tout ce qui lui arrive. Françoise domine véritablement le « couple » : c'est elle qui prend les choses en mains, l'entraîne à la poursuite de l'épouse envolée dans une course folle au volant de sa voiture. Le jeu de Micheline Presle prend dans ce film des accents qui rappellent le style « boulevard » (gestes pressés, ton emphatique et débit rapide), qui s'opposent à la mollesse du morne Valentin, dans une confrontation qui fait naître le rire. Malicieuse, Françoise entretient le quiproquo auprès des parents de Valentin, décrivant minutieusement, avec beaucoup de verve, chaque détail de la cérémonie du mariage ; Valentin, d'abord agacé, se prend au jeu et avoue avec autodérision : « Le curé a dit que la femme devait suivre son mari. [...] Seulement moi j'ai bien ri. Dans mon cas ce serait plutôt le contraire : c'est plutôt le mari qui suit la femme. » S'il confirme l'opposition force féminine/médiocrité masculine au cœur de *Félicie Nanteuil*, ce film – qui semble avoir laissé peu de trace – la rejoue cependant sur un mode plus optimiste.

B. *Falbalas* : l'amour rend-il les jeunes filles aveugles ?

En 1944, Jacques Becker, après *Dernier atout* et *Goupi-Mains rouges*, qui sont véritablement ses premiers films, réalise un nouveau projet, construit sur un scénario cosigné du réalisateur, de Maurice Aubergé et de Maurice Griffe. L'action de *Falbalas* se situe dans le milieu de la Haute Couture, univers familier à Becker dont la mère travaillait dans une grande maison de couture⁴⁶⁷. Becker choisit Micheline Presle pour interpréter l'héroïne éponyme du film, une jeune fille de bonne famille sur le point de se marier avec Daniel (Jean Chevrier), mais se laisse séduire par le meilleur ami de celui-ci, Clarence (Raymond Rouleau) qui dessine sa robe de mariée ; Clarence, créateur talentueux, séducteur excentrique et collectionneur de femmes, parvient à détourner Micheline de Daniel : celle-ci s'apprête à renoncer à son mariage, mais Clarence, rapidement las de cette passade, lui annonce brutalement que leur liaison est terminée. Micheline, bouleversée, décide par dépit de se marier avec Daniel, mais à la veille du mariage, Clarence tente de la reconquérir. Micheline, bouleversée, décide de renoncer aux deux hommes et de retourner chez ses parents en province. Clarence, obsédé par l'image de Micheline, sombre dans la folie et se suicide en se défenestrant avec un mannequin revêtu de sa robe de mariée.

⁴⁶⁷ Claude NAUMAN, « Une métaphore de la création cinématographique : *Falbalas* », in Jacques Becker, Festival de Locarno, 1991.

Selon Micheline Presle, Becker écrit le rôle en pensant à elle (d'où le prénom du personnage) ; l'actrice se souvient du rapport trouble que le cinéaste entretient avec elle sur le tournage :

Je me souviens très bien de Jacques, pendant la répétition d'une scène où je fredonne sur le disque de Jean Wiener, s'approchant de moi et me disant tout net : "Vous serez ma maîtresse !" J'ai dû lui dire "Non, je ne pense pas", et il m'a répondu "Si si, vous serez ma maîtresse". [...] Le regard de Jacques était à la fois celui d'un metteur en scène et celui d'un homme... amoureux. Il y avait donc un [...] grand trouble ⁴⁶⁸.

Dès lors, le héros Clarence fonctionnerait comme un alter-égo du cinéaste, et la fascination diégétique du créateur pour Micheline puiserait dans les rapports ambigus unissant le réalisateur à son actrice. Il est difficile, toutefois, de tirer des conclusions à partir des souvenirs de l'actrice. Jacques Becker affirme quant à lui avoir voulu représenter une modernité féminine que Presle, à cette époque, incarne assurément :

L'époque de l'Occupation a marqué le début d'une certaine émancipation des jeunes filles des milieux aisés. Certaines se sont mises à prendre un amant avant le mariage. [...] Ce comportement n'existait préalablement que chez les jeunes filles de milieux plus modestes : moins riches, elles étaient plus pures moralement et plus désintéressées. Je crois que cette évolution s'est poursuivie trop loin : maintenant les jeunes filles couchent trop facilement ⁴⁶⁹.

Les propos recueillis par Robert Lachenay, alias François Truffaut, s'ils sont pour le moins ambigus quant à la conception de l'émancipation féminine, confirment néanmoins la volonté de Becker de construire son héroïne en lien avec les changements sociaux qui surviennent sous l'Occupation. Loin de ses parents qui vivent en province (elle est hébergée par des cousins), et pour un temps séparée de Daniel parti en voyage d'affaires, Micheline goûte pour la première fois à la liberté, affranchie des contraintes familiales pesant habituellement sur les jeunes filles de bonne famille. Même si elle dit à Clarence lors de leur premier rendez-vous qu'elle doit ruser pour gagner le droit de sortir le soir de chez sa tante (où elle loge en attendant de s'installer avec Daniel), elle est relativement libre de ses allées et venues, bénéficiant de son statut de jeune fille « presque mariée ». La famille est néanmoins montrée comme une source de contraintes sociales pesantes ⁴⁷⁰. Beaucoup de détails renvoient par ailleurs au Paris de l'Occupation (et c'est l'un des seuls films à y faire explicitement référence), notamment l'absence de voitures dans les rues et l'omniprésence des vélos.

⁴⁶⁸ M. PRESLE, *op. cit.*, p. 85-86.

⁴⁶⁹ Cité par Robert LACHENAY, *Arts*, 29-12-1954.

⁴⁷⁰ Pour une analyse de la célèbre scène de ping pong qui suggère la pression familiale exercée sur Micheline, voir N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, *op. cit.*, p. 203.

Micheline... cette midinette

Le film, tourné au printemps 1943, ne sortira sur les écrans que le 26 juin 1945, en raison des perturbations liées au contexte de la Libération. Pour Jacques Siclier, ce décalage est à l'origine du moindre retentissement du film par rapport à *Goupi mains rouges* :

Ce monde de la haute couture parut frivole et déplacé à un public plus décidé à accueillir des chroniques de guerre et de résistance, pour exorciser les « années noires », que les tourments d'un créateur de robes travaillant dans le génie, faisant marcher son monde à la baguette et devenant fou d'un amour contrarié⁴⁷¹.

Bien dans une France encore occupée, *Falbalas* est un évènement attendu comme un signe de renaissance du cinéma français, et ce en raison du talent de Jacques Becker, reconnues de façon univoque par les critiques : « On attendait avec impatience le *Falbalas* de M. Jacques Becker. M. Becker est, en effet, l'une des figures les plus attachantes du nouveau cinéma français⁴⁷² » ; « Jacques Becker est le “dauphin” du cinéma français. On attend tout de lui⁴⁷³ » ; « *Falbalas* révèle la maîtrise d'un metteur en scène qui est en train de devenir un des premiers réalisateurs français⁴⁷⁴ » ; pour *Front National*, *Falbalas* est la « seconde grande production française après *Les Enfants du paradis*. [...] *Les Enfants du paradis* et *Falbalas* sont typiquement de chez nous et, par ce fait, n'auraient pu être réalisés ailleurs qu'en nos studios⁴⁷⁵ ». Tous les critiques s'accordent pour saluer l'esthétique de Becker et l'atmosphère du film avec

[...] d'un côté la maison de couture avec son incessant bourdonnement, son décorum, ses ateliers laborieux et pépant et cette espèce d'obéissance trouble à l'homme qui l'anime ; d'un autre une famille de grands bourgeois, d'une étude moins fouillée, mais discrètement esquissée tout de même par petite touches successives ; enfin, en troisième lieu, un Paris désert, celui de l'Occupation, où triomphe, en « petite reine », la bicyclette.

Mais toutes les critiques regrettent aussi un scénario unanimement jugé faible ; l'intrigue est souvent réduite à un schéma simpliste, comme ici dans le journal *Gavroche* :

Une petite provinciale croit aimer son fiancé parce qu'elle manque de comparaison. Dès qu'elle se trouve en face d'un homme dont la seule présence la trouble, elle comprend son erreur et se donne à lui. Cet homme est un couturier possédé par son métier, dont le tempérament sensible et nerveux se manifeste avec excès. Il prend la jeune fille par jeu, sans se croire autrement engagé, et lorsque le fiancé qui est son meilleur ami rentre de voyage, il fait comprendre à la petite qu'elle se doit de revenir à ses premiers projets⁴⁷⁶.

⁴⁷¹ J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 217.

⁴⁷² François CHALAIS, *Carrefour*, 23-06-1945.

⁴⁷³ F. ROCHE, *Libération*, 27-06-1945.

⁴⁷⁴ Maurice SCHWILDEN, *La Lanterne*, 13-10-1945.

⁴⁷⁵ Jacques BERLAND, *Front National*, 26-06-1945, ainsi que la citation suivante.

⁴⁷⁶ Jacqueline LENOIR, *Gavroche*, 28-06-1945.

Micheline est généralement vue comme la victime d'un Don Juan dont l'attitude n'est pas pour autant mise en cause : « La scène de la capitulation de Micheline est un grand moment du film : le visage angoissé de la jeune fille qui sait qu'elle va céder aux instances de l'homme et se défend vainement ; le calme empire du séducteur, la précision fatale de ses gestes ⁴⁷⁷. » Le journal *Ambiance* note quant à lui :

Un grand couturier – un peu fou comme tous les grands créateurs et comme eux bien maladroit en affaires – séduit une jeune fille de ses clientes. Mais lorsqu'il s'agit d'épouser, Clarence (c'est le couturier) hésite, tergiverse, renoue même avec une ancienne maîtresse cependant que la jeune fille se reprend et accepte enfin d'épouser son fiancé, un soyeux de Lyon. L'action toutefois, oscille à nouveau, mais au moment où la jeune fille va s'enfuir avec Clarence, le fiancé surgit et provoque une explication. La force et l'honnêteté de son amour préserveront la jeune fille d'une vie impossible avec Clarence ⁴⁷⁸.

Micheline est aussi vue comme une jeune vierge abusée en proie à la culpabilité : « Micheline [...] se sent peu à peu défaillir : c'est que le sentiment de son impureté lui est devenu [...] insupportable ⁴⁷⁹. » Pour Gabriel Audisio, la conduite de la jeune femme qui « trompe » son fiancé à quelques jours de son mariage est tellement inconcevable qu'elle participe de l'invraisemblance du scénario :

Je regrette de le dire, mais les garanties de la vraisemblance ne créent pas ici la vérité. On imagine mal cette jeune fille "de bonne famille" qui se donne à un amant irrésistible huit jours avant son mariage. [...] Les données psychologiques sont insuffisantes à justifier tant d'arbitraire ⁴⁸⁰.

D'autres se focalisent sur le malheur de Clarence, à l'instar de René Jeanne :

Le principal personnage de *Falbalas* est [...] un grand couturier. C'est aussi un grand amateur de femmes [...]. Et voici qu'un beau jour notre Don Juan tombe amoureux « pour tout de bon » et d'une jeune fille qui est tout simplement la fiancée de son meilleur ami. Bientôt rien n'existe plus pour lui que cette charmante jeune fille : ne pensant qu'à elle, il néglige sa maison, ses affaires, et finalement se jette par la fenêtre en serrant dans ses bras un mannequin de cire dont le visage ressemble à celui qu'il chérit ⁴⁸¹.

Bernard Zimmer note avec empathie : « le couturier, prostré, en proie à une idée fixe, en finit avec cette vie stupide, au cours d'une entrevue muette avec l'image hallucinante de la seule créature qu'il ait aimée vraiment et qui lui échappe ⁴⁸² ». Dans *Les Lettres Françaises*, Georges Sadoul, s'il relève – et il est un des seuls – la fermeté de Micheline face à Clarence (lorsqu'il tente de la reconquérir), interprète toutefois son attitude comme un préjugé de

⁴⁷⁷ Luc ESTANG, *Étoiles*, 03-07-1945.

⁴⁷⁸ *Ambiance*, 04-07-1945.

⁴⁷⁹ Jean VIDAL, *Franc-Tireur*, 30-06-1945.

⁴⁸⁰ Gabriel AUDISIO, *Action*, 29-06-1945.

⁴⁸¹ René JEANNE, *La France au combat*, 21-06-1945.

⁴⁸² Bernard ZIMMER, *La Bataille*, 21-06-1945.

classe, dans la mesure où Micheline est une grande bourgeoise et Clarence un artiste désargenté :

Le drame est aussi que Clarence soit pour sa jeune maîtresse un fournisseur qui n'entrera pas facilement dans une famille où les armateurs coudoient les aristocrates propriétaires de grands crus de champagne. D'autant plus que la situation du couturier est chancelante. Ces obstacles qu'il faudrait vaincre rendent pour la jeune fille moins excusables la légèreté et la muflerie de Clarence, ils l'empêchent de faire retour en arrière lorsque l'homme lui dit qu'il l'aime, sans toutefois lui proposer le mariage. Cette jeune fille à qui Clarence, dès leur première rencontre, a donné inconsidérément une robe emplumée, est exactement située par son milieu familial. [...] Sans que rien ne soit dit, il devient évident que l'existence de cette famille fera obstacle à tout dénouement heureux ⁴⁸³.

Denis Marion dans *Combat* est l'un des seuls qui semble prendre avec un certain recul l'empathie construite par le film à l'égard de Clarence :

A tort ou à raison, le public jugera toujours que la déception d'une jeune fille qui s'est donnée à un homme qui n'éprouvait pour elle qu'un désir passager est plus grave que celle d'un Don Juan qui s'aperçoit trop tard qu'il s'est sincèrement épris d'une de ses conquêtes déjà délaissées. Or, dans *Falbalas*, c'est la seconde qui conduit au suicide, et non la première ⁴⁸⁴.

Le critique estime par ailleurs que « Micheline Presle a trouvé dans *Falbalas* son meilleur rôle » :

Certes *Félicie Nanteuil*, dont les hasards de la censure et de l'exploitation ont retardé la projection, l'avait déjà montrée comédienne accomplie. Mais on ne lui avait jamais vu ces élans d'une sincérité bouleversante, ce masque que la souffrance modèle et défait d'une seconde à l'autre.

Malgré la modernité revendiquée du personnage féminin, les critiques opèrent donc une lecture tantôt dérisoire à l'égard du comportement de Micheline, tantôt empathique à l'égard de Clarence et de sa folie amoureuse. Nous sommes loin des observations de Carrie Tarr mentionnées plus haut : Micheline n'est absolument pas perçue comme une héroïne forte et déterminée, mais comme une jeune fille naïve abusée par un don juan. L'absence de magazines populaires en cette période de transition entre l'Occupation et l'après-guerre, nous empêche de saisir l'éventualité d'une lecture différente, en particulier de la part des « spectatrices ordinaires ». Cette divergence d'interprétations, de la part de la critique, et de la part d'une chercheuse féministe plusieurs années plus tard, justifie que l'on examine avec attention la construction du personnage féminin.

Une jeune fille en fleur ?

⁴⁸³ Georges SADOUL, *Les Lettres françaises*, 23-06-1945.

⁴⁸⁴ Denis MARION, *Combat*, 26-06-1945, ainsi que la citation suivante.

Valérie Vignaux, dans son ouvrage consacré à l'œuvre de Becker, oppose Clarence et Micheline en ces termes : « Clarence est un ange de mort confronté à une vierge ⁴⁸⁵. » Burch et Sellier voient le personnage féminin de façon plus complexe : « D'abord naïvement flattée par l'intérêt que lui porte le couturier, Micheline se laisse aller à la coquetterie sous la protection de son statut de "fiancée de Daniel"'. Très vite, cependant, elle bascule vers autre chose ⁴⁸⁶ ». En l'espèce, la jeune femme va prétendre accéder au « rang de sujet » et se démarquer ainsi des femmes-fétiches qui entourent Clarence, ce qui va susciter l'hostilité de l'austère Solange (Gabrielle Dorziat), bras droit et mère de substitution de Clarence qui veille au grain sur son protégé et s'assure que ses relations amoureuses ne perturbent pas son génie créateur. Clarence est un fétichiste qui collectionne les conquêtes comme les robes, et pour qui les femmes sont réduites à un statut de muse, ces « effigies qui stimulent la créativité des hommes ⁴⁸⁷ ». Le fétichisme de Clarence est dépeint de manière pathologique ; il finit par confondre Micheline avec un mannequin de cire (omniprésent à l'image, comme le remarquent Burch et Sellier) et se suicide dans d'étranges noces funèbres après l'avoir revêtu de la robe de mariée destinée à cette dernière. Les femmes qui l'entourent « acceptent » toutes de servir de « support » au génie créateur de l'artiste. Toutes se sacrifient d'une manière ou d'une autre pour lui, de la fidèle Solange à l'éperdue Anne-Marie (Françoise Lugagne), une ancienne maîtresse toujours amoureuse de lui, en passant par les couturières, dont la plus ancienne (Jeanne Fusier-Gir), sous des dehors revêches, est entièrement dévouée à la « maison ». Burch et Sellier soutiennent que le film construit un regard critique sur le modèle familial traditionnel ainsi que sur la maison de couture, fondée sur un modèle patriarcal :

Le point de vue de Becker [...] prend constamment ses distances avec ce fantasme familial de l'entreprise, en particulier par le truchement du regard des employées [...] sur leur patron. [...] Le film décrit sans complaisance l'exploitation qui se cache derrière l'intrication de l'affectivité et du travail : Clarence utilise la dépendance affective pour mieux utiliser son personnel ⁴⁸⁸.

Certes, mais toutes les femmes consentent à leur propre asservissement dans les différentes fonctions qu'elles occupent. À titre d'exemple, Anne-Marie, la plus pathétique d'entre toutes, occupe non seulement fidèlement sa fonction de secrétaire, mais reprend tout aussi fidèlement celle de doublure amoureuse une fois Micheline évaporée, et ce malgré les humiliations continuelles que lui fait subir Clarence.

⁴⁸⁵ Valérie VIGNAUX, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, CEFAL, 2000, p. 70.

⁴⁸⁶ N. BURCH et G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 205.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 207.

Seule Micheline refuse de se soumettre au « maître ». Jeune fille en fleur avenante et peu expérimentée, elle est certes une proie a priori facile. Lorsqu'ils se rencontrent, Clarence lui fait visiter l'appartement dans lequel elle s'apprête à emménager avec Daniel en se substituant à celui-ci. Micheline, surprise et amusée, se laisse guider par Clarence sans dire mot et ne prononcera sa première réplique qu'à l'issue de son petit numéro. Cette scène prédit toute la première partie du film, pendant laquelle elle se laisse sans méfiance manipuler et séduire par le Don Juan. C'est lui qui prend toutes les initiatives, organise leur premier rendez-vous (il lui fait parvenir à cette occasion un ensemble qu'il a dessiné pour elle) l'invite au restaurant, provoque leur premier baiser. Fasciné par sa beauté, Clarence dessine, le soir de leur rencontre, une collection entière, inspirée par le visage et la silhouette de la jeune femme, dont il dessine les traits à l'envie, début d'une obsession fétichiste qui se terminera dans la mort.

Mais à partir du moment où il l'éconduit, Micheline refuse de s'accrocher à lui, comme le font ses anciennes maîtresses. Elle évite désormais tout contact avec Clarence : même lorsqu'elle revient à la maison de couture pour essayer sa robe de mariée (une fois qu'elle a décidé de se marier avec Daniel), elle impose comme condition de ne jamais croiser Clarence. En lui interdisant de la voir, elle l'empêche d'exercer sur elle son obsession – ce qui l'amène à projeter ses fantasmes sur le mannequin de cire qu'il confond finalement avec elle – et tarit du même coup la source de sa créativité (elle lui avait inspiré toutes les robes de sa nouvelle collection), tandis que toutes les autres femmes œuvrent au contraire à servir cette créativité.

Sincérité et self-control

Intelligente, Micheline est aussi totalement sincère et dépourvue d'arrière pensées (contrairement à Clarence qui apparaît par contraste perfide et versatile). Élégante et distinguée (elle est issue d'une famille de la grande bourgeoisie reimoise), elle porte souvent des chapeaux qui dégagent largement son front, élément qui connote non seulement son intelligence, sa loyauté, mais aussi sa propension à « se livrer ». Lorsque Clarence l'embrasse pour la première fois, elle tente un moment de résister puis bascule la tête en arrière et se « donne » entièrement à lui ; il lui ôte alors son chapeau et caresse son front comme pour souligner l'authenticité de son abandon. Ses coiffures dégagées permettent aussi de mettre en valeur la clarté de ses grands yeux et la finesse de sa peau laiteuse qui la font ressembler à « une tête de poupée de cire ⁴⁸⁹ » et connotent transparence et innocence.

⁴⁸⁹ M. PRESLE, *op. cit.*, p. 88.

Le choix du tournage en extérieur (dans le jardin des Tuileries) pour la scène où Clarence met fin à leur liaison, renforce l'opposition entre l'authenticité de Micheline et la duplicité de Clarence. Dans cette scène, la jeune femme est habillée simplement, tête nue et cheveux détachés, et se fond dans le décor naturel baigné d'une lumière radieuse (voir les photogrammes à la page suivante). Cette apparence tranche avec la tenue sophistiquée dessinée pour elle par Clarence pour leur première sortie au restaurant – un tailleur chic avec des épaulettes en plumes de coq et un chapeau très contemporain.



Mais la sincérité n'est pas synonyme de candeur, et sous des airs de jeune fille charmante, Micheline est intelligente et tenace. À la fin de cette scène de rupture, elle part sans se retourner ; nous la regardons s'éloigner dans la profondeur de champ, marchant d'un pas ferme tandis que Clarence l'interpelle, en vain.

À partir de ce moment, elle adopte une attitude froide et distante à l'égard de Clarence qu'elle refuse désormais de voir seul, bien qu'elle soit toujours amoureuse de lui. Et lorsqu'elle est contrainte de lui faire face, elle use de son *self-control* pour ne rien laisser paraître : quinze jours après leur rupture, il fait irruption dans le salon où elle essaie sa robe de mariée. D'abord troublée par cette apparition inattendue, nous la voyons se ressaisir et arborer un masque aux traits durcis et figés, les joues creusées, les mâchoires serrées et les sourcils haussés en signe de dédain. Après avoir réglé froidement quelques détails matériels au sujet de la robe, Micheline veut partir mais Clarence la retient de force. Il s'excuse, lui avoue son amour et lui propose de tout abandonner pour partir avec elle recommencer une vie nouvelle. Le lendemain, Clarence, qui croit qu'elle a accepté sa proposition (en réalité elle ne lui a pas donné de réponse), vient la chercher chez elle ; en présence de Daniel à qui elle a tout avoué, elle feint l'indifférence et le mépris à l'égard de Clarence, et lui assène d'une voix sèche qu'elle ne l'a jamais aimé, ce qui, nous le savons, est faux, en dépit du self control qu'elle manifeste sur son visage impassible cadré en gros plan. Une fois Clarence parti, elle se précipite vers sa chambre et enfouit son visage dans ses draps en sanglotant. Ce passage

instantané de l'impassibilité à l'explosion de larmes nous invite à partager la violence de ses sentiments : Micheline, malgré un amour que l'on devine toujours vivace, décide d'y renoncer, consciente de l'incapacité de Philippe à la rendre heureuse. De même, elle refuse d'épouser Daniel car elle ne sait désormais qu'elle ne le désire pas.

Une scène décisive

Beaucoup de critiques ont pourtant, à l'époque, noté la confusion dont fait preuve Micheline à l'égard de Clarence, à partir du moment où il lui propose de tout quitter pour elle, dans la scène du salon d'essayage. Cette scène ainsi que celle, évoquée au paragraphe précédent, au cours de laquelle Micheline éconduit Clarence, ont été très commentées par les critiques, le trouble provenant de ce que Micheline n'oppose pas dans un premier temps de refus clair au séducteur, qui croit sa proposition validée. Pour la plupart des critiques, Micheline accepte les excuses et l'amour de Clarence, ce qui rend inexplicable sa réaction ultérieure. Par exemple, Denis Marion estime que « dans la scène du salon d'essayage, Micheline Presle paraît disposée à fuir avec Raymond Rouleau. Revenue auprès de son fiancé, elle lui explique qu'elle veut au contraire rompre et partir toute seule. Résultat : le spectateur se demande à quel moment elle ment et dans quel dessein ⁴⁹⁰ ». Opérant la même lecture, Bernard Zimmer note :

Le couturier et la jeune fille, qui se sont revus, décident de partir ensemble. [...] Mais, au dernier moment, l'altercation inévitable a lieu entre les deux hommes. Le soyeux l'emporte. La jeune fille, qui lui a tout avoué, trouve un garçon qui l'aime et qui passera là-dessus. Le retournement de la jeune fille, les explications qu'elle donne, un peu incertaines, font peut-être longueur dans une suite dramatique si bien agencée. Mariée, elle va partir en voyage de noces ⁴⁹¹.

Il faut noter que le mariage avec Daniel et le voyage de noces sont inventés par le critique ; bien que Daniel lui pardonne effectivement sa liaison avec Clarence, Micheline décide de rompre ses fiançailles et de rentrer chez ses parents ; en inventant cette fin beaucoup plus conventionnelle, Bernard Zimmer témoigne, à contrario, de la modernité du comportement de Micheline, qui refuse et la liaison avec Clarence, et le mariage avec Daniel. Luc Estang propose une lecture similaire et voit dans le retournement de Micheline, dû à sa soudaine et incompréhensible alliance avec Daniel, la principale raison de la folie de Clarence :

Il aime Micheline et la veille de présenter sa collection, l'en persuade ; il est prêt à tout quitter et à fuir avec elle. Rendez-vous est pris pour le lendemain. [...] Il court chez

⁴⁹⁰ D. MARION, *Combat*, 26-06-1945.

⁴⁹¹ B. ZIMMER, *La Bataille*, 21-06-1945.

Micheline. Mais Daniel, dans l'intervalle, est survenu inopinément. Micheline lui dit la vérité. Quand Philippe se présente, il s'entend bafouer par l'une avant d'être chassé par l'autre. Il en reste hébété jusqu'à la folie ⁴⁹².

Pierre Bost dans *L'Écran français* est l'un des rares à interpréter différemment l'attitude de Micheline :

Un grand couturier, Clarence, patron tyrannique, don Juan autoritaire et cavalier, séduit la fiancée d'un de ses amis, Micheline. Après quoi, rajustant sa cravate, il renvoie doucement la jeune fille à son fiancé ; elle est bouleversée. Clarence renoue avec une ancienne maîtresse, puis s'aperçoit soudain qu'il aime vraiment Micheline. Il n'avait pas compris... Mais il est trop tard, celle qu'il aime maintenant pour de bon a décidé de fuir, quoiqu'elle sache bien qu'elle ne pourra pas l'oublier ; elle va donc partir, après avoir tout avoué à son fiancé, qui pardonne ⁴⁹³.

Ces interprétations multiples nous incitent à analyser la scène du salon d'essayage au cours de laquelle Clarence fait sa proposition, et qui semble représenter un point crucial dans la caractérisation du personnage féminin et dans le jugement à l'égard de son attitude vis-à-vis de Clarence.

La scène s'ouvre sur Micheline, en plan moyen, vêtue de sa robe de mariée, devant trois miroirs juxtaposés, de sorte que son reflet se décline sous différentes facettes.



Tandis que les couturières qui s'affairent autour d'elle lui adressent des compliments et se réjouissent d'un si beau mariage, Micheline ne répond que distraitement à leurs questions. En regardant dans le miroir son reflet de parfaite jeune mariée, elle tente de se persuader qu'elle aime Daniel. Or, comme le note très justement Valérie Vignaux, les miroirs, omniprésents dans le film, sont utilisés pour symboliser l'illusion dans laquelle se complait Clarence, « créateur devenu fou [qui] semble trouver sa raison dans une approche religieuse ou mystique de la création [et] le miroir est l'objet choisi pour représenter ce jeu entre le réel

⁴⁹² L. ESTANG, *Étoiles*, 03-07-1945.

⁴⁹³ Pierre BOST, *L'Écran français*, n° 1, 04-07-1945, p. 6.

et le paraître »⁴⁹⁴. La duplication de la silhouette blanche de Micheline tend ici à pointer sa facticité : ainsi vêtue, Micheline n'est qu'un reflet tronqué d'elle-même, une image fabriquée. Le contraste est saisissant entre l'enthousiasme des deux couturières et l'indifférence de la jeune femme : lorsque l'une d'entre elle déclare qu'elle aimerait être à sa place, Micheline répond avec étonnement : « Ah bon pourquoi ? », avant de déclarer avec empressement : « Eh bien il ne reste plus qu'à la retirer. »

Une fois l'essayage terminé, Micheline, restée seule, s'apprête à sortir du salon vêtue de son tailleur de ville, lorsque Clarence pénètre dans la pièce. S'ensuit l'échange entre les deux anciens amants, évoqué plus haut : Clarence déclare son amour à Micheline et propose de tout quitter pour elle. Lors de leur conversation, un champ-contrechamp resserre le cadre sur les personnages, découpage qui exclue le décor et permet de se concentrer sur leurs réactions : le rejet hors-champ des miroirs indique que Micheline ne se fait aucune illusion : masque froid et visage fermé, elle est lucide quant à l'incapacité de Clarence à la rendre heureuse, malgré ses déclarations d'intention :

- Je vous aime, Micheline.
- Combien de fois avez-vous dit ça, Philippe ? Et à combien de femmes ? Soyez franc.
- Mais vous n'avez pas compris ! Jamais ! Vous me croyez ?
- Je vous crois Philippe. Mais...

À ce moment précis, le bruit de la porte interrompt Micheline (cadrée en gros plan) dont le regard se tourne vers la droite du cadre et introduit Anne-Marie qui pénètre dans le bureau. Si le refus de Micheline n'est pas explicitement formulé, son objection point à travers son attitude ferme et sa phrase écourtée par l'arrivée impromptue d'Anne-Marie.

Dès lors, Micheline se tait, se contentant d'affirmer à Clarence qu'elle le croit, lorsqu'il déclare, avec une cruauté absolue, qu'il n'aime pas Anne-Marie (qui est redevenue entretemps sa maîtresse). La réponse implorante de Micheline – « Laissez-la, Philippe, je sais que vous ne mentez pas » – relève davantage de la compassion à l'égard de la pathétique Anne-Marie, dont nous sommes invités à observer, en gros plan, l'humiliation (elle se suicidera le soir même), que d'une réponse affirmative à la proposition de Philippe. Celui-ci prend pourtant les mots de Micheline pour argent comptant et pense qu'elle accepte sa proposition. L'ambiguïté de Micheline provient de ce qu'elle garde le silence ; lorsque Clarence l'interpelle pour lui lancer un « À demain ! », la jeune femme se retourne, pose sur lui un regard inexpressif, puis tourne les talons et s'éloigne, sans dire mot.

⁴⁹⁴ V. VIGNAUX, *op. cit.*, p. 71.



Là encore, malgré le silence de Micheline, son attitude distante semble parler pour elle. D'autant que, de façon significative, la fin de cette scène fait écho à une scène précédente située au début du film – précisément le lendemain de leur rencontre, peu avant qu'ils n'entament leur liaison. Dans cette première scène (que nous appellerons « scène du rendez-vous »), Micheline vient rendre visite à Clarence pour la confection de sa robe de mariée ; après leur entretien, au moment où elle quitte son bureau, Clarence se place sur le seuil de la porte et l'interpelle en lui lançant : « À ce soir ! », avant de disparaître, pressé par son travail. Micheline, qui s'éloignait déjà dans le couloir, fait volte-face, interloquée, cherchant à comprendre le sens de cette phrase (il n'a pas été question de rendez-vous lors de leur entretien). L'explication viendra quelques heures plus tard lorsqu'elle recevra chez elle une tenue confectionnée pour elle, accompagnée d'une invitation au restaurant pour le soir même (ce sera leur premier « rendez-vous » en tête à tête).



Dans cette scène du rendez-vous, c'est Clarence qui disparaît du champ avant que Micheline puisse obtenir une explication.

À la fin de la scène du salon d'essayage, c'est elle qui, désormais, sort du champ sans rien dire sous les yeux de Clarence : elle quitte la pièce avec une détermination qui rappelle la fin de la scène de rupture dans le parc des Tuileries. Au moment où elle disparaît tout à fait, sa silhouette se reflète dans plusieurs miroirs situés dans la profondeur de champ : la boucle est

bouclée : ces miroirs qui rappellent ceux du début de la scène indiquent ici le fourvoiement de Clarence, qui pense avoir convaincu la jeune femme.



La similitude des deux scènes met en relief le changement opéré chez Micheline : jeune femme suspendue aux lèvres et aux désirs de Clarence au début de leur histoire, elle est devenue froide et distante. À la fin de la scène du salon d'essayage, le cadre resserré sur Micheline au moment où elle se retourne aplanit la profondeur de champ (alors que dans la scène du rendez-vous, elle s'inscrit dans un espace encombré, enserrée entre deux personnages) et concentre l'attention sur sa réaction, accentuant ses traits durcis, ses mâchoires serrées et son regard grave. Coiffée d'un chapeau qui lui donne de la hauteur, assombrie dans un tailleur élégant et austère, elle n'a plus rien de la jeune fille fraîche et innocente arborant des couleurs claires et une coiffure « naturelle » : toute candeur envolée, elle ne répond plus à ses sollicitations. À contrario, le parallèle entre les deux scènes permet de souligner que lui n'a pas changé (il garde le même sourire accroché aux lèvres) : il croit toujours pouvoir disposer de Micheline comme bon lui semble, sans avoir besoin d'obtenir son consentement ; mais Micheline n'est plus la jeune fille malléable du premier rendez-vous.

Quelques scènes plus loin, Micheline confirme sa volonté de ne plus voir Clarence lorsqu'elle avoue à Daniel leur liaison. Tandis qu'elle boucle ses valises (ayant renoncé à sa liaison avec Clarence et à son mariage avec Daniel, elle s'apprête à retourner chez ses parents en province), Daniel pense qu'elle s'apprête à rejoindre Clarence, qui l'attend naïvement dans le hall de la maison. Micheline explique alors à Daniel : « Il croit que je vais partir avec lui. Il me l'a demandé hier, quand je suis venue essayer ma robe. [...] Je n'ai pas eu le temps [de lui répondre], Anne-Marie est entrée. »

Bien que le silence de Micheline pendant la scène du salon d'essayage contribue à créer l'ambiguïté, aucun élément objectif ne permet en revanche de repérer son adhésion à la proposition de Clarence. L'incompréhension des critiques quant à la réaction de Micheline

peut toutefois provenir de ce que le film, plus globalement, « peut [...] également se lire comme un portrait “empathique” du personnage masculin ⁴⁹⁵ » dans la mesure où son donjuanisme, s’il est souligné en tant que tel, est finalement absout par sa fin tragique. Clarence peut même être vu comme une victime digne de compassion. Cette construction fait que « le public le plus rétif à remettre en cause les schémas traditionnels de rapports de sexe, n’a pas de mal à dévaloriser le personnage féminin ⁴⁹⁶ ».

*

* *

Pour Carrie Tarr, « dans *Falbalas* et *Félicie Nanteuil*, le personnage incarné par Presle bascule de l’insouciance à la gravité, et de l’innocence à la conscience des choses, en particulier la conscience de l’insuffisance et de la perfidie des hommes ⁴⁹⁷ », ce qui entraîne, par conséquent, une « solitude stoïque ⁴⁹⁸ » préférable à un schéma de couple traditionnel. Si dans *Falbalas*, Micheline renonce en effet en toute connaissance de cause à Daniel et à Philippe, l’héroïne de *Félicie Nanteuil* subit un châtement qui ne correspond nullement à un choix. Du reste, ces films suscitent, on l’a vu, des lectures misogynes de la part de la critique « séricusc » (et le plus souvent masculine) : Félicie est une garce et Micheline une oie blanche. Ces deux films sont pleinement travaillés par l’ambivalence entre l’émancipation des jeunes femmes et le maintien de l’ordre social et sexuel. Si ces deux films placent des héroïnes fortes et intelligentes en face de personnages masculins défaillants, l’identification aux personnages féminins est loin d’être automatique, comme le montre l’étude des critiques. On peut toutefois faire l’hypothèse d’une réception sexuée, comme le suggère l’article de Carrie Tarr qui offre une lecture radicalement opposée à celle qu’émettent les critiques de l’époque ; l’absence de traces d’une réception féminine à l’époque de la sortie des films ne nous permet cependant pas de dépasser le stade de l’hypothèse.

Ces rôles permettent à Micheline Presle de bénéficier dans l’immédiat après-guerre d’une aura exceptionnelle pour une actrice âgée de 23 ans. Elle signe un contrat pour trois

⁴⁹⁵ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 207.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁹⁷ « In both *Falbalas* and *Félicie Nanteuil*, Presle’s role involves a transformation from gaiety to seriousness and from innocence to knowledge, in particular knowledge about the inadequacy or perfidy of men ». Voir C. TARR, « From Stardom to Eclipse : Micheline Presle and postwar French cinema », *Heroines without Heroes*, op. cit. p. 68.

⁴⁹⁸ « stoical solitude » : *Ibid.*

films avec le producteur Paul Graetz, qui lui laisse une maîtrise quasiment complète sur ses projets cinématographiques, comme elle le confie à Serge Toubiana :

Un jour j'ai reçu un télégramme d'un Monsieur Paul Graetz me disant : "Vous ai vue dans *Falbalas*. Aimerais vous rencontrer pour contrat éventuel." Paul Graetz était un producteur aux studios Universal. Nous avons signé un contrat pour trois films en France, plus une option en vue de trois films à faire en Amérique. Dans mon contrat pour la France, j'avais droit de regard sur le sujet, le choix du metteur en scène, du scénariste, du partenaire et de l'opérateur. Je voulais travailler avec Claude Autant-Lara, Jean Aurenche et Pierre Bost. J'avais vu tous les films qu'ils avaient faits ensemble. L'association des trois était intéressante. Graetz s'était fait projeter *Douce*, leur dernier film, et les a engagés. Il fallait trouver un sujet. Cela a pris à peu près un an ⁴⁹⁹.

Ainsi naît *Le Diable au corps*, qui lui assure une renommée internationale. Du côté de la production comme de la réception, le rôle joué par *Félicie Nanteuil* et *Falbalas* dans la réalisation ultérieure du *Diable au corps* ne semble faire aucun doute, comme le souligne cet article rédigé au moment du tournage du film d'Autant-Lara :

Dans *La Comédie du bonheur*, Micheline Presle fit du travail d'excellente comédienne. Dans *Histoire de rire*, elle emporta les éloges unanimes et le titre de meilleure interprète féminine de l'année. [...] Avec *Boule de suif* [Christian-Jaque, 1945], avec *Félicie Nanteuil* [Marc Allégret, 1942-44] et *Falbalas* [Jacques Becker, 1944-45], elle affirma ses qualités, une solidité, un abattage, une diversité de star. Elle tourne aujourd'hui *Le Diable au corps* [Claude Autant-Lara, 1947]. Elle a 24 ans, [...] quelque chose d'un peu garçonnier dans sa nature, d'autre part extrêmement féminine, lui donne une sorte de réserve en ce qui concerne le secret du cœur ⁵⁰⁰.

Son départ pour Hollywood stoppe pourtant sa carrière française ; à son retour en France au début des années 1950, son aura s'est dissipée, comme en témoigne l'échec au box-office de l'un des premiers films qu'elle tourne à son retour, *L'Amour d'une femme* (Jean Grémillon, 1953).

⁴⁹⁹ M. PRESLE, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁰⁰ Cet article ne comporte aucune indication concernant le titre du journal dont il est tiré et sa date de publication. Article consulté dans le fonds Auguste Rondel (Bibliothèque nationale) : 4° Rk 17231.

Chapitre IV – ODETTE JOYEUX, ENTRE DÉSUÉTUDE ET MODERNITÉ

Née en 1914, Odette Joyeux a 25 ans lorsque la guerre éclate en 1939 ; elle est mariée (à Pierre Brasseur) et déjà mère d'un enfant (Claude). Elle va pourtant se spécialiser sous l'Occupation dans un type de rôle bien précis : l'adolescente « de bonne famille » rebelle à l'ordre social, qu'elle va décliner de la petite fille espiègle à la jeune femme sombre et passionnée ; ce personnage évolue dans un genre unique : le film en costumes. Elle entre généralement en conflit avec les adultes à la faveur d'une intrigue amoureuse (ou bien elle refuse un mariage arrangé qu'on lui impose, ou bien elle jette son dévolu sur un jeune homme qui ne lui est pas destiné). Dès lors, l'enjeu du récit consiste soit à désamorcer sa rébellion et à la « ramener à la raison » (c'est le cas dans *Le Lit à colonnes* [Serge de Poligny, 1942], *Le Baron fantôme* [Serge de Poligny, 1942-43], dans *Les Petites du quai aux fleurs* [Marc Allégret, 1943-44] et dans *Échec au roy* [Jean Paul Paulin, 1943-45]), soit, au contraire, à mettre en échec la morale parentale et patriarcale (*Le Mariage de Chiffon* [1941-42], *Lettres d'amour* [1942] et *Douce* [1943] – tous trois réalisés par Claude Autant-Lara).

Cette *persona* de femme-enfant, permise par le physique de l'actrice menue et juvénile, fusionne angélisme et noirceur, valeurs rassurantes rattachées à une époque désuète, et modernité rebelle. Les films qu'elle tourne avec Autant-Lara colorent assurément son personnage d'une complexité qu'on ne retrouve dans aucun autre de ses films de la période. Du reste, ce sont essentiellement ces trois films qui la font connaître au public de l'Occupation : des quatre autres films qu'elle tourne entre 1940 et 1944, seuls *Le Lit à colonnes* et *Le Baron fantôme*, dans lesquels elle n'a qu'un rôle secondaire, sortent sous l'Occupation. Cette configuration justifie la place prépondérante accordée, dans les pages qui suivent, à la collaboration de l'actrice avec Autant-Lara, non pas dans un souci auteuriste visant à réhabiliter ce réalisateur – dont la carrière après-guerre a suscité nombre de polémiques –, mais parce que les films qu'ils tournent ensemble contribuent à forger certains des aspects essentiels de l'image d'Odette Joyeux.

1. Espièglerie et enfantillages

A. Entrée d'une artiste ⁵⁰¹

« Petit rat » de l'Opéra de Paris, Odette Joyeux a dix-neuf ans lorsque Louis Jouvet et Jean Giraudoux l'engagent pour un numéro de danse dans *Intermezzo* à la Comédie des Champs-Élysées en 1933. Très vite, les deux hommes la prennent sous leur aile : Jouvet lui apprend à jouer la comédie, Giraudoux l'incite à écrire ; elle dit lui porter régulièrement les cahiers où elle écrit son premier roman, *Élan*, qui ne sera jamais publié. Cette filiation marque durablement sa carrière puisqu'elle se considère autant comme actrice que comme écrivaine ; elle mène de front ces deux activités jusque dans l'immédiat après-guerre, avant de se consacrer quasi-exclusivement à la seconde. Elle rencontre Pierre Brasseur en faisant des essais pour *Grisou*, une pièce écrite par l'acteur (qui sera adaptée au cinéma en 1938 par Maurice de Canonge) ; Brasseur, de neuf ans son aîné, la demande en mariage ; encore mineure (elle a vingt ans), elle l'épouse en 1935, et en profite pour démissionner de l'Opéra de Paris. Le mariage est décevant ; Brasseur est alcoolique, et ils croulent sous les dettes ; aucun rôle conséquent ne se présente qui pourrait arranger la situation financière du couple. Elle est très rapidement enceinte, contre sa volonté. Elle pense avorter mais Brasseur s'y oppose ; Claude sera son unique enfant. Elle dit se faire difficilement à son rôle de mère : « N'ayant pas éprouvé comme la plupart des femmes, l'originelle vocation maternelle, prise en quelque sorte au dépourvu, je fais tout, aidée de ma mère, pour élever Claude dans le plein sens du mot ⁵⁰². » La cellule familiale est étouffante et le travail est pour elle une « bouffée d'air pur ». Enceinte de Claude, elle joue au Théâtre de l'Œuvre *Dame nature* d'André Mirabeau ; elle doit arrêter à cause de sa santé fragile, mais tournera *Hélène* (Jean-Benoît Lévy, 1936) deux semaines après son accouchement. Après quelques petits rôles au cinéma (*Altitude 3200* dans lequel elle joue Zizi, l'une des filles de la bande ou *La Glu* [Jean Choux, 1938], où elle joue Naïk, douce jeune fille costumée en bigoudaine, qui s'oppose à la mondaine Fernande/Marie Bell), Henri Jeanson (scénariste du film) la choisit pour le rôle de Cécilia dans *Entrée des artistes* (Marc Allégret, 1938), où elle retrouve Jouvet :

Tout d'abord à cause de mon physique – j'ai incarné pendant longtemps l'ingénue type – Jeanson a pensé me faire interpréter Isabelle, celle qui a des sentiments limpides et sans feintes. Finalement, il préfère me faire incarner Cécilia. C'est qu'il a deviné que mon

⁵⁰¹ Ce titre provient des mémoires éponymes de l'actrice : Odette JOYEUX, *Entrée d'une artiste*, Paris, Payot & Rivages, 1994 (1^{ère} édition en 1979 sous le titre *Le Beau monde*).

⁵⁰² *Ibid.*, p. 309.

caractère est en contradiction avec mon apparence. Il a deviné mon désarroi, les secrètes blessures⁵⁰³.

Cécilia est une apprentie comédienne capricieuse et égocentrique ; elle repousse cruellement un camarade très amoureux d'elle (Claude Dauphin), mais devient jalouse lorsqu'il s'éprend d'une douce jeune fille, Isabelle (Janine Darcey). Cécilia tente de faire échouer leur liaison ; n'y parvenant pas, elle se suicide, et maquille son geste en crime pour faire accuser François, qui sera finalement innocenté. À bien des égards, ce rôle préfigure les adolescentes faussement innocentes qu'elle incarnera dans les films de Claude Autant-Lara. Mais Cécilia est un personnage pathétique et négatif, dont la mort sonne comme un avertissement à l'obéissance : c'est à cause de sa nature insoumise qu'elle meurt dans des circonstances tragiques, comme le rappelle Louis Jovet à ses élèves lors d'un monologue final en forme de sermon.

Joyeux dit s'identifier à ce personnage : « Je m'enferme en lui pour mieux me libérer, travestie, mais terriblement moi-même : c'est à dire transposant ma vie. Il m'échoie une chance formidable et je ne la savoure pas. C'est que je suis dominée par ma démarche interne plus que par l'ambition d'une carrière⁵⁰⁴. » Authentique correspondance entre sa personnalité tourmentée et le personnage de Cécilia ou reconstitution à posteriori ? Quoiqu'il en soit, elle subit à cette époque les affres d'un mariage malheureux (Brasseur boit et se drogue) et se réfugie dans des plaisirs artificiels : « Ne trouvant pas les moyens d'accéder aux sources du mal – Pierre est incorruptible –, je me rabats sur un plaisir à portée de main et je découvre l'éther. De temps en temps, quand le moral sombre, je m'offrirai “un voyage”⁵⁰⁵ ». Elle passe beaucoup de temps au Café de Flore, où elle côtoie Jacques Prévert et sa « bande », avec qui elle s'échappe de temps à autre pour une escapade amicale loin de Paris et de son quotidien pesant. Le couple ayant de gros soucis d'argent, elle accepte des rôles mineurs et sans intérêt ; elle dit avoir joué un petit rôle dans *Notre Dame de la Mouise* (Robert Péguy, 1939-41), « un film minable », pour pouvoir envoyer sa mère et son fils en vacances à Nice.

Après la déclaration de guerre, aucun rôle ne se présentant à elle au cinéma, elle exécute un numéro de danse dans un cabaret où elle rencontre Denise Tual qui la présente à Marcel Herrand, pour qui elle joue deux pièces (*Captain Smith* et *L'École de la médisance*), avant de fuir vers le sud de la France en mai-juin 1940, en pleine débâcle. Elle y retrouve des amis de « la bande à Prévert » ainsi que Brasseur, démobilisé, qui lui propose ainsi qu'à

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 235.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 241.

Maurice Duhamel, Maurice Baquet et Pierre Prévert de monter *Domino* de Marcel Achard. La troupe se lance sur les routes de la zone libre et d'Afrique du Nord et donne la pièce presque chaque soir pendant neuf mois. De retour à Paris, Jeanson lui propose de faire des essais pour Claude Autant-Lara qui prépare le tournage du *Mariage de Chiffon*, qui sera son premier succès : « Dans la rue, on me regarde ; on va dîner dans un restaurant, on m'applaudit ; dans une boîte, les musiciens se mettent à jouer la valse de Chiffon ⁵⁰⁶. » C'est sur le tournage du *Mariage de Chiffon* qu'elle rencontre Philippe Agostini, le directeur de la photographie, qui deviendra son amant sur le tournage des *Lettres d'amour* et qu'elle épousera bien des années plus tard, en 1958 (elle divorce de Brasseur en 1945).

Sur l'impulsion de Denise Tual, qui nourrit des ambitions littéraires et cinématographiques à son égard, elle est présentée au début de l'Occupation à Gaston Gallimard dont elle devient la protégée ; elle signe un contrat avec la NRF et publie son premier roman *Agathe de Nieul l'Espoir* en 1941, c'est à dire avant la sortie du *Mariage de Chiffon*. Si le livre fait l'objet d'une critique désastreuse dans *La Gerbe*, Joyeux est soutenue par Marcel Aymé, Jean Cocteau et Colette ⁵⁰⁷.

B. « Odette Joyeux a deux visages ⁵⁰⁸ » : l'actrice vue par la presse populaire

Si la presse populaire entretient allègrement la confusion entre les rôles de l'actrice et sa personnalité « à la ville », sans surprise, ni ses tourments ni son libertinage amoureux ne sont relayés. L'actrice émerge dans les pages de *Ciné-Mondial* en octobre 1941, pendant le tournage du *Mariage de Chiffon* :

Alors que Claude Autant-Lara réalisait le film, je surpris un jour, au studio, dans un coin des décors, Odette Joyeux jouant à dédicacer des photographies. Elle avait une longue robe 1900, légère comme un petit nuage, et elle tirait un gentil petit bout de langue en écrivant. Très appliquée, la gentille vedette avait l'air d'une écolière punie. Mais elle attendait la fin de la punition, et, le pensum terminé, la vie reprenant ses droits, la jeunesse aussi, Odette Joyeux échappa à l'interview dans un tourbillon de valse, avec de grands rires qui sonnaient clair. Mais l'instant d'après, emprisonnée sous les projecteurs, elle était tout à coup cette lumineuse et tendre jeune fille, enfant terrible penchée sur son grand amour. [...] Ce visage passionnément jeune, cette bouche où se pose si souvent une moue enfantine, ces bouderies de chagrins naissants, ce regard où l'espièglerie a l'air sérieux, tout cela n'est-ce pas

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁰⁷ O. JOYEUX, *op. cit.*

⁵⁰⁸ Titre emprunté à un article de Jean RENALD, *Ciné-Mondial*, n°141-142, 26-05-1944, p. 6.

Chiffon ? [...] Soyez patients, chers lecteurs [...] bientôt [...] vous verrez Chiffon, ou plutôt Odette Joyeux. Ce qui est, d'ailleurs, exactement la même chose ⁵⁰⁹.

Trois numéros plus tard (nous sommes en octobre 1941), tandis que son premier roman, *Agathe de Nieul l'Espoir* est sur le point d'être publié chez Gallimard, l'actrice-écrivaine signe elle-même un article intitulé « Je deviens une romancière », où l'on retrouve la description d'une adolescente à la fois espiègle (elle décrit son enfance de « garçon manqué ») et sage :

Je rêvais qu'il serait bon de devenir un écrivain, d'orienter mes désirs et mon imagination. Mais c'était un rêve, un monde dont ma timidité ne voyait pas l'accès. Vers 16 ans, et en grand secret, je commençai. Ainsi, sans but, j'ai commencé des livres. Mon rêve devenait un désir, donc quelque chose de plus grave et que je devais à tout prix satisfaire. Pendant des années, personne n'a soupçonné mon secret. Je n'ai jamais pensé qu'un éditeur pourrait lire mes pages, les aimer et les imprimer avec hâte. [...] On m'avait demandé d'écrire cent lignes, comme à l'école. C'est trop long pour un auteur qui n'en est pas un puisque, pendant toute la journée, il joue une petite fille dans un film ⁵¹⁰.

Ainsi associée à un rêve secret, l'écriture est reléguée dans la sphère de l'intime ; elle ne relève plus, dès lors, du domaine de la chose intellectuelle, mais d'un « désir » enfoui qui permet de minimiser le talent et les ambitions de la jeune femme.

D'une manière générale, si sa créativité est souvent mise en avant, elle est aussi tempérée, comme ici dans une étude graphologique (procédé courant dans les magazines populaires de l'époque qui sert de prétexte à une étude de la personnalité « profonde » des acteurs) publiée dans les pages de *Ciné-Mondial* en juillet 1942 (juste avant la sortie du *Mariage de Chiffon*) :

Instinctivement, sa volonté s'oppose à tout ce qui peut gêner son élan, entamer sa confiance en elle-même, l'obliger à faire de trop grands efforts pour surmonter les difficultés. Il lui est plus facile, soit de les ignorer, soit de diriger son activité vers d'autres objectifs que son imagination créatrice enthousiaste sait lui suggérer. Intelligente, elle s'adapte facilement à ce qui lui plaît. Dans le domaine de l'esprit, elle n'accepte pas de contrainte, de discipline. Sa résistance apparaît quand on veut lui imposer des obligations incompatibles avec sa nature. Avec une franchise un peu imprudente elle dit ce qu'elle pense, surtout quand, pour une raison ou pour une autre, elle veut se libérer de tout ce qui contrarie son libre essor – qui a cessé de lui plaire. Cette mobilité, cet attrait pour les choses nouvelles, sa fantaisie, peuvent la rendre un peu décevante. Elle accepte mal de vivre dans le cadre conforme aux exigences de la vie ⁵¹¹.

La mise en garde latente quant à l'impulsivité et l'esprit rebelle de l'actrice s'adresse de façon détournée aux lectrices ; libre et indépendante, Odette Joyeux doit toutefois veiller à respecter le « cadre » qui lui est imposé par son sexe, tout comme les jeunes filles qui souhaiteraient s'identifier à elle. Quatre mois plus tard, après la sortie du *Mariage de Chiffon*,

⁵⁰⁹ Henri CONTET, *Ciné-Mondial*, n° 10, 10-10-1941.

⁵¹⁰ *Ciné-Mondial*, n° 13, 31-10-1941, p. 5.

⁵¹¹ Jane MARINELLI, *Ciné-Mondial*, n° 45, 03-07-1942, p. 14.

le magazine estime qu'elle a « conquis une belle place parmi les étoiles [et] est appelée à briller bien davantage encore ⁵¹² », et l'article de conclure : « Le roman qu'a écrit Odette Joyeux influencerait-il maintenant ses rôles ? »

Au même moment, *Vedettes* la présente de façon plus idéalisée comme une jeune femme sage, discrète et sérieuse. En août 1942 (au moment de la sortie du *Mariage de Chiffon*) une double page lui est consacrée sous forme de roman-photo qui nous invite à la suivre d'heure en heure durant toute une journée. Tandis qu'elle est décrite au même moment par *Ciné-Mondial* comme impulsive et parfois « décevante », *Vedettes* la présente comme l'actrice « la mieux équilibrée de l'époque » :

On ne l'a jamais vue nerveuse. Elle n'a jamais élevé la voix. [...] Toute menue, les yeux étonnés, le front obstiné, les lèvres fraîches, elle paraît faible, mais c'est par pudeur qu'elle cache sa force. [...] Elle travaille toujours bien, car Odette Joyeux est la petite fille modèle du cinéma ⁵¹³ !

La comparaison entre les deux magazines met en relief les aspects plus complexes de son image dans *Ciné-Mondial* qui, tout en veillant à la faire rentrer dans les limites imposées à son sexe, construit néanmoins Joyeux comme une jeune femme intelligente et créative, et comme un modèle d'indépendance et de réussite professionnelle. La femme-enfant espiègle laisse peu à peu place à une jeune mère de famille équilibrée et responsable : à la fin de la publication de *Ciné-Mondial* (en mai-juin 1944), sa fulgurante carrière est résumée dans une double page ornée de nombreuses photos la montrant chez elle, manière de la rendre proche du public. Titré « Odette Joyeux a deux visages », l'article est surmonté de deux portraits, l'un la montrant « mystérieuse », l'autre « ingénue », soulignant la dualité qui continue de forger son image. Elle y est décrite comme un modèle de réussite professionnelle : on évoque sa « puissance de conquête » et sa double carrière d'actrice et d'écrivaine : « Elle joue à plusieurs jeux à la fois. Si elle perd, tant pis ! Mais si elle gagne ? Or, elle gagne. Deux années nous séparent d'*Agathe* ! Son éditeur attend avec impatience *Côté Jardin* [...]. Ce mélange de dons effraie. On s'attend à approcher quelqu'un de légèrement diabolique ⁵¹⁴. » Face à cette transgression « diabolique » des limites traditionnellement imposées aux femmes, le magazine invoque la modestie et la vie privée équilibrée, entre mariage et maternité, de la jeune femme :

Réserve ! Le mot lui va. Elle réserve son regard, son sourire, ses mots [...]. Ce qu'il y a de beau comme son nom, c'est le sourire derrière lequel elle se réserve. [...] Pas de tapage ! Au

⁵¹² Gérard FRANCE, *Ciné-Mondial*, n° 64, 13-11-1942, p. 13, ainsi que la citation suivante.

⁵¹³ *Vedettes*, Août 1942 (La qualité des microfilms consultés à la Bibliothèque nationale ne permet pas toujours d'identifier la date exacte ni le numéro consulté).

⁵¹⁴ J. RENALD, *Ciné-Mondial*, n° 141-142, 26-05-1944, p. 6, ainsi que la citation suivante.

contraire, elle ne parle pas assez. Pas d'esbroufe ! Elle n'est jamais là quand on le souhaite. [...] Le mariage et la maternité pour une artiste sont des preuves d'indépendance. Il faut être magistralement sûr de son intimité pour réussir à l'abstraire d'un milieu où l'on se marchande corps et âme sur une place publique.

Le magazine utilise en définitive cet argument retors (le mariage et la maternité comme signe d'indépendance) pour recadrer l'image d'Odette Joyeux, qui revêt ainsi des attributs plus conformes à l'identité féminine ; on peut faire l'hypothèse que ce besoin de réajuster une image de femme trop indépendante et ambitieuse témoigne, à contrario, du pouvoir de subversion qu'elle recèle.

C. Une petite fille

Dans un certain nombre de films, l'enjeu du récit consiste à ramener à la raison la petite fille espiègle et ingénue incarnée par Joyeux, en la convainquant d'accepter les choix que les adultes font à sa place, à savoir renoncer à son objet de désir et/ou épouser un jeune homme qui lui est destiné. Si deux de ces films sortent après la Libération (*Les Petites du quai aux fleurs* et *Échec au roy*, tous deux tournés à la fin de l'Occupation), nous les mentionnons avant les films qu'elle tourne avec Claude Autant-Lara, qui assureront sa renommée sous l'Occupation ; nous effectuons ce découpage a-chronologique dans la mesure où ces films la cantonnent dans un rôle-type qu'il convient de dessiner avant d'analyser la façon dont *Le Mariage de Chiffon*, *Lettres d'amour* et *Douce* le complexifient.

Outre *Le Lit à colonnes*, un film en costumes dans lequel Joyeux est une ingénue totalement inconsciente de la manipulation dont elle fait l'objet de la part de son père (Fernand Ledoux) et dont le bonheur final (un riche mariage bourgeois) est fondé sur un mensonge dont elle ne saura jamais rien⁵¹⁵, l'actrice partage quelques mois plus tard l'affiche du *Baron fantôme* avec Jany Holt : le film est dialogué par Jean Cocteau et relève de la veine fantastique voire « gothique » en vogue à l'époque (cf. *La Fiancée des ténèbres* du même réalisateur [Serge de Poligny, 1945], *Le Loup des Malveneur* [Guillaume Radot, 1943]). L'histoire se passe dans un château familial en ruines dans lequel vivent Elfi (Odette Joyeux), l'héritière d'une famille aristocratique désargentée, sa mère (Gabrielle Dorziat), Anne (Jany Holt), la fille de sa nourrice et Hervé (Alain Cuny), le bûcheron du parc. Anne et Hervé sont des domestiques mais aussi ses amis d'enfance : Anne et Elfi ont grandi ensemble en faisant du château leur terrain de jeu autour d'un prétendu trésor dont le secret est lié à la mystérieuse disparition quelques années plus tôt d'un baron, propriétaire des lieux (l'aïeul d'Elfi). Elfi se

⁵¹⁵ Nous revenons plus longuement sur ce film au chapitre VI.

fiance à Albéric (Claude Sainval), un jeune officier, mais annule la cérémonie lorsqu'elle prend conscience qu'elle aime Hervé. Anne, de son côté, découvre le trésor du château ainsi qu'une lettre signée de la main du baron défunt révélant qu'Hervé est en réalité son fils caché. Hervé ennobli, plus rien ne semble dès lors s'opposer à l'union des deux jeunes gens. Or Hervé n'aime pas Elfi mais Anne, qui l'aime aussi en retour. Les choses rentrent dans l'ordre grâce à Anne qui convainc Elfi d'épouser Albéric, arguant qu'Hervé, malgré son titre rapidement acquis, restera toujours à ses yeux un simple domestique.

Anne est beaucoup plus « lucide » qu'Elfi sur les rapports et les hiérarchies de classe – dès le début, elle dit à Hervé qu'ils appartiennent à la « race qui reste dans l'ombre et qui regarde vivre les autres ». Elle raisonne Elfi, dont le désir pour Hervé apparaît finalement comme un caprice de petite fille gâtée ; jeune fille évaporée et versatile, Elfi n'est pas prise au sérieux par le film. Si Joyeux et Holt se partagent l'affiche, le véritable rôle principal est celui d'Anne/Jany Holt (Rebatet note que Joyeux est « noyée dans les autres noms ⁵¹⁶ »). Burch et Sellier notent, à propos du personnage joué par Jany Holt : « Rarement le cinéma nous a donné un personnage féminin aussi volontaire dans l'accomplissement de son désir amoureux, sans la moindre trace de misogynie ⁵¹⁷ ». Il faut néanmoins noter que c'est aussi grâce à Anne/Jany Holt que tout rentre « dans l'ordre », et que chacun « reste à sa place » de maître ou de domestique.

Cinq ans après *Entrée des artistes*, Joyeux retrouve Marc Allégret pour *Les Petites du quai aux fleurs* (nous sommes en 1944, alors qu'elle a déjà triomphé dans les films de Claude Autant-Lara) une comédie sentimentale dans laquelle elle campe Rosine, membre d'une fratrie uniquement composée de filles qui vivent avec leur père (André Lefaur), un modeste libraire. Insoumise, elle fait une fugue et menace de se suicider par amour pour Francis (Louis Jourdan), le jeune fiancé de sa sœur Edith (Simone Sylvestre). Pendant sa fuite, elle est rattrapée par Francis et Bertrand (Bernard Blier), un jeune médecin qui la prend sous son aile. Elle leur échappe mais finit par rentrer chez son père, qui menace de l'exiler à la campagne. Elle s'échappe de nouveau, avant de rentrer d'elle-même en repentante, prenant conscience de ses erreurs. Sur la volonté du père, elle épousera Bertrand, le jeune médecin.

Rosine est le « mouton noir » de la famille ; exaltée et révoltée, elle cherche à gagner sa liberté hors de la communauté familiale, mais son désir d'émancipation est voué à l'échec ; toute la famille est mobilisée pour empêcher ses excentricités et la faire rentrer au bercail. Ses revendications (aimer Francis, ne plus être traitée comme une enfant) ne sont que badinages

⁵¹⁶ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 18-06-1943.

⁵¹⁷ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p.152.

dont elle se repend à la fin du film (devant la porte de Francis, elle clame qu'il faut lui pardonner car elle n'est au fond qu'une toute petite fille) ; c'est d'ailleurs l'unique moment où son point de vue est véritablement relayé par le film. Du reste, sa vaine tentative d'émancipation sert à réaffirmer le bien-fondé du pouvoir paternel, ici représenté par un homme aimant et compréhensif. Même si *Les Petites du quai aux fleurs* n'est pas *stricto sensu* un film en costumes (l'action est contemporaine), l'atmosphère désuète qui s'en dégage le rapproche des films historiques tournés par l'actrice et de ses rôles de femme-enfant surannée : « Ce n'était pas la peine de faire des essais pour ce rôle de Rosine... il y avait une jeune fille qui possédait son petit visage pâle et secret, ses yeux étonnés et promptement offensés d'infante fourvoyée au milieu du plus vulgaire des mondes ⁵¹⁸. »

Dans *Échec au roy*, Joyeux est Jeanne (dite Jeannette) de Pincret, une jeune pensionnaire de la Maison royale de Saint Louis (autrement appelée Saint-Cyr), pensionnat pour jeunes filles pauvres ou orphelines de la noblesse française, créé en 1684 par Madame de Maintenon, la maîtresse de Louis XIV (Gabrielle Dorziat). Ce pensionnat avait pour but de dispenser à ces jeunes filles, dont les pères s'étaient sacrifiés au service du roi, une éducation les préparant à un mariage noble. Jeannette, la protégée du roi, est une jeune fille impertinente qui, contrairement à ses jeunes camarades, refuse d'assister aux cours d'activités domestiques, et rêve de faire du théâtre (elle se prépare pour le rôle d'Esther dans la pièce éponyme de Racine). Lorsque Mme de Maintenon lui promet un riche mariage avec le vicomte d'Haussy (Georges Marchal), la jeune fille refuse et déclenche un conflit ouvert avec le jeune homme (elle l'humilie publiquement en lui administrant une gifle) ; les deux jeunes gens s'épousent, mais à contrecœur. Mme de Maintenon réussit à susciter la jalousie de Jeannette en faisant en sorte qu'Adrienne Lecouvreur (Madeleine Rousset), l'ancienne maîtresse du vicomte, se rende auprès de lui sur le front où il combat. Jeannette, piquée au vif, devance la célèbre actrice ; Jeannette et son mari finissent par s'aimer.

Ces trois films abordent, sur un ton léger, le retour à l'ordre social et sexuel : la jeune fille incarnée par Odette Joyeux incarne le relai des générations ; cela est particulièrement explicite dans *Échec au Roy*, qui s'ouvre sur un carton expliquant que les jeunes orphelines de Saint-Cyr étaient élevées au frais de l'État afin de pérenniser le « Nom Français », à une époque (la fin du règne de Louis XIV) où la France est « épuisée d'hommes et d'argent ». Autrement dit, face à une identité nationale menacée par une hémorragie en hommes, le sort de la France est remis entre les mains des jeunes filles présentées comme les forces vives de la

⁵¹⁸ *Ciné-Mondial*, n° 139-140, 12-05-1944, p. 8.

nation. Il est tentant d'y voir un écho direct de la situation de la France occupée : il faut noter à ce propos que le réalisateur du film Jean-Paul Paulin s'est d'ailleurs déjà illustré par son maréchalisme au début de l'Occupation avec *La Nuit merveilleuse* (1941) – une commande du régime – qui transpose la nuit de la Nativité dans la France de 1940, véritable dépliant promotionnel pour le retour à la terre, la natalité et le culte marial. Mais l'inquiétude face à un avenir menaçant et la question du relais des générations semble travailler plus largement les hommes qui font le cinéma ainsi que, sans doute, une partie du public de l'époque. Le phénomène dépasse toutefois l'obscur réalisateur d'*Échec au roy* visiblement à la solde du régime, et Cocteau comme Marc Allégret semblent trouver chez Joyeux une figure d'avenir rassurante ; située dans un passé désuet, elle incarne un éternel féminin immuable.

2. Une héroïne douce-amère

A. Une rencontre importante

« Oh! Ma tête d'ingénue, le masque involontaire dû à mes traits! Heureusement d'ailleurs qu'il y a cette contradiction car si mon visage devait ressembler à ma cervelle, une compression de César serait linéaire à côté⁵¹⁹ ». L'actrice résume ici la contradiction au cœur de son jeu et de son physique ; il est vrai qu'à plus de vingt cinq ans, Odette Joyeux arbore encore un « minois » poupin, surmonté d'une frange épaisse et bouclée, et arborant une moue enfantine tantôt souriante, tantôt boudeuse. Mais ce visage enfantin est percé par un regard noir et vif, à la fois malicieux et pénétrant, toujours écarquillé, signe de son intelligence et de son ouverture au monde. Son ambivalence physique passe aussi par sa voix : son débit rapide, son ton sec aux intonations pince-sans-rire et ironiques, parachève son image de femme/enfant espiègle et futée, singulièrement lorsqu'elle laisse éclater une de ses nombreuses remarques cinglantes, un petit sourire malicieux accroché aux lèvres. Dans le même temps, elle sait aussi se faire sombre et émouvante ; dans les moments les plus graves, son ton sec et gentiment espiègle devient acerbe, voire amer. Petite et gracile, elle utilise son corps pour insuffler une énergie physique à son jeu d'actrice, à la manière d'une enfant incontrôlable, particulièrement dans les films qui la cantonnent dans un rôle d'ingénue. Mais sa démarche légère et sa gestuelle gracieuse, hérités des années de danse classique, lui

⁵¹⁹ O. JOYEUX, *op. cit.*, p. 240.

confèrent un port « aristocratique » lui permettant de combiner vigueur musculaire et délicatesse, force et fragilité.

Claude Autant-Lara saisit immédiatement cette contradiction qu'il va pleinement exploiter : « Si je l'ai prise pour quatre de mes films, c'est en partie parce qu'elle déniaisait le personnage de ce qu'on a appelé à un moment donné la "jeune fille". Ce registre précis lui convenait parfaitement et elle a su s'y montrer piquante à souhait ⁵²⁰ ». Il est vrai que le réalisateur utilise son image de femme-enfant du siècle passé au service d'un discours « lutte des classes », mais aussi, on va le voir, d'une vision complexe des rapports de sexe et de génération. Claude Autant-Lara signe ses premiers longs métrages sous l'Occupation ⁵²¹, entouré d'une équipe qui lui sera fidèle : le scénariste Jean Aurenche et Pierre Bost (à partir de *Douce* seulement) – avec lesquels il signera, entre autres, *Le Diable au corps* ou *Le Rouge et le noir* (1954) – ainsi que Philippe Agostini, futur mari d'Odette Joyeux, qui signe la photographie. Autant-Lara, Aurenche et Bost se situent déjà dans la démarche « lutte des classes » et anticonformiste qui caractérisera toutes leurs collaborations ; le recours au genre du film en costumes est alors un moyen, selon Jean Aurenche, de contourner la censure :

Lara, Bost et moi avons trouvé un biais pour continuer à faire ce que nous voulions, c'est-à-dire aller le plus loin possible dans la dénonciation du conformisme et de la cruauté des mœurs bourgeoises : nous avons choisi de faire des films en costumes, qui, sous le couvert d'histoires d'un autre siècle, gardaient une apparence anodine tout en nous permettant de faire passer nos idées. Nous n'étions pas les seuls à avoir adopté ce stratagème et si vous regardez les thèmes des films sortis sous l'Occupation, vous verrez qu'il y avait une inflation d'œuvres, dont les héros n'étaient pas des contemporains ⁵²².

Claude Autant-Lara doit une partie de son engagement politique (à gauche et pacifiste ⁵²³) à son enfance, qu'il passe dans le milieu du théâtre d'avant-garde engagé : ses parents, Louise Lara et Edouard Autant, fondent ensemble le groupe « Art et action ». Sa mère, première sociétaire de la Comédie-Française à adhérer à la C.G.T., est licenciée par l'institution théâtrale à cause de ses engagements politiques et de ses prises de position pacifistes. Pendant l'Occupation Autant-Lara rejoint le Front national, mouvement de

⁵²⁰ C. GILLES, *op. cit.* p. 21.

⁵²¹ Il signe certes *Ciboulette* en 1933, une adaptation de l'opérette de Reynaldo Hahn. Mais le film suscite des polémiques quant à ses droits d'auteurs, et Autant-Lara lui même désavoue la version présentée au public, remaniée selon lui par les producteurs. Il avait également déjà tourné des versions françaises de films américains à Hollywood entre 1930 et 1932. Enfin, il tourne dans les années trente des films pour le producteur Maurice Lehmann, dont *Fric-Frac* (1939), sans être crédité comme réalisateur. Voir Freddy BUACHE, *Claude Autant-Lara*, Paris, L'Âge d'Homme, 1982.

⁵²² Jean AURENCHÉ, *La Suite à l'écran. Entretiens*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1993, p. 109.

⁵²³ Ses affinités politiques se déplaceront vers l'extrême droite à la fin de sa vie : il sera élu sur une liste du Front National au Parlement européen en 1989.

résistance intellectuelle fondé par les communistes mais qui englobe des personnalités de sensibilités politiques très différentes ⁵²⁴.

Quatre films naissent de sa collaboration avec Odette Joyeux : *Sylvie et le fantôme*, le quatrième et le dernier, est réalisé en 1945 et sort début 1946. Selon Jean Aurenche,

L'entente était parfaite entre Lara et Odette Joyeux. Ils ont fait quatre films ensemble. Claude ne jurait que par elle, et elle l'aimait beaucoup : c'était une histoire d'amour. Ils n'ont jamais été amants. Ghislaine [l'épouse d'Autant-Lara] n'en était pas jalouse. C'était un bonheur parfait qui se sent dans leurs films ⁵²⁵.

Joyeux nuance quelque peu cette version lorsqu'elle évoque le tournage du *Mariage de Chiffon* : « Il est coléreux, je suis violente. Fumant et toussant sans relâche, Ghislaine nous arbitre. Elle semble toujours s'effacer devant son mari tout en nous ramenant à la raison. [...] L'amitié sera ponctuée d'orages, mais une profonde entente domine ⁵²⁶. » On peut d'ailleurs penser que Ghislaine, la femme d'Autant-Lara, si elle n'est pas créditée aux génériques des films, joue un rôle non négligeable dans l'élaboration de ceux-ci, comme le suggère Autant-Lara dans une lettre adressée à Freddy Buache, citée dans l'ouvrage que lui consacre ce dernier :

Depuis le début, m'écrivait-il le 26 mars 1970 (lettre inédite), nous nous étions fixé un programme, ma femme et moi, qui consistait à construire un ensemble de films (ou de titres) qui eût, à la fin de ma carrière – de nos deux carrières – constitué un très volontaire « Panorama de la psychologie française », de la Révolution jusqu'à nos jours ⁵²⁷.

Dans *Le Mariage de Chiffon et Douce* ⁵²⁸, Joyeux joue le rôle d'une jeune fille prisonnière d'une famille aristocratique dans la Troisième République naissante (nous sommes à la « Belle Époque »), famille dominée respectivement par la mère (Suzanne Dantès) dans *Le Mariage de Chiffon* ou la grand-mère (Marguerite Moreno) dans *Douce*, incarnations féminines du pouvoir patriarcal qui écrasent des hommes défaillants ou infirmes. Dans les deux cas, Joyeux est une jeune fille au sortir de l'adolescence, encore considérée comme une enfant par les adultes qui répriment ses désirs au nom de l'ordre social. Dans *Lettres d'amour*, c'est une jeune veuve, maîtresse de poste dans une ville de province sous le Second Empire, vilipendée par les notables pour son indépendance et ses mœurs « légères ». Dans tous ces films, elle accède à l'objet de son désir, à la barbe de la morale familiale et sans

⁵²⁴ On y trouve, entre autres, Louis Daquin, Jacques Becker, Jean Grémillon.

⁵²⁵ J. AURENCHÉ, *op. cit.*, p. 125.

⁵²⁶ O. JOYEUX, *op. cit.*, p. 296.

⁵²⁷ F. BUACHE, *op. cit.*, p. 20.

⁵²⁸ Les deux films font partie de la sélection de la « Quinzaine du cinéma français » organisée par Jean Painlevé en 1944.

être punie par un épilogue moralisateur (même si elle meurt à la fin de *Douce*, ce sont davantage les autres personnages qui sont punis par sa mort).

B. Chiffon, une oie (pas si) blanche

Le premier opus de cette collaboration est une adaptation d'un roman « rose » éponyme écrit par Gyp, pseudonyme d'une femme de lettres, la comtesse de Martel, née Sibylle Gabrielle Riquetti de Mirabeau (1849-1932) – nièce du révolutionnaire du même nom –, antisémite et violemment antidreyfusarde, positions qui ne transparaissent toutefois pas dans le roman qu'adapte Autant-Lara. *Le Mariage de Chiffon*, publié en 1894, est très populaire ; Jacques Siclier se souvient notamment l'avoir lu lorsqu'il était enfant, ce qui le poussa comme sans doute beaucoup d'autres lecteurs de Gyp, à accorder une attention particulière au film d'Autant-Lara⁵²⁹. Le roman a fait l'objet de deux autres adaptations : un film italien d'Alberto Carlo Lolli en 1918, et très récemment un téléfilm de Jean-Daniel Verhaeghe pour France 2⁵³⁰.

C'est au sein de cette « para-littérature » peu légitime, car écrite le plus souvent par des femmes pour des femmes, que la figure de la « jeune fille » apparaît sur la scène littéraire au XIX^e siècle : « Il y a peu de jeunes filles dans les grands romans du XIX^e siècle, il y en a beaucoup au contraire dans la littérature dite populaire ou féminine⁵³¹. » Ces héroïnes de roman sont « graciles, délicates. Leur visage, miroir de l'âme, exprime des orages intérieurs⁵³² ». Tout comme les héroïnes de feuilleton, « blanches comme la cire ou la perle, comme la neige ou comme le cygne [qui] rougissent comme des fraises sauvages à la plus innocente galanterie. [...] Leur pureté virginale illumine le monde qui les entoure⁵³³ ». Il est vrai qu'en ce XIX^e siècle puritain, la jeune fille telle qu'elle est conçue dans l'idéal bourgeois qui tend à s'ériger en norme, doit être d'une pureté irréprochable, une « oie blanche » :

L'oie blanche, c'est la fille dont « l'innocence » est fondée sur l'ignorance totale de son sexe et de son corps. Sa virginité n'est plus une « vertu morale » comme disait Buffon, [mais] une particularité anatomique dont elle doit jusqu'à ignorer l'existence. Innocence, virginité, ces

⁵²⁹ Voir J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 229-230.

⁵³⁰ Le téléfilm a été diffusé sur France 2 le 31 mars 2010 avec Christa Théret dans le rôle de Chiffon et Hyppolite Girardot dans celui de l'oncle Marc. Jean-Daniel Verhaeghe est un spécialiste reconnu des adaptations littéraires pour la télévision.

⁵³¹ Y. KNIBIEHLER, M. BERNOS, É. RAVOUX-RALLO et É. RICHARD, *De la pucelle à la midinette. Les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Messidor, 1983, p. 98.

⁵³² *Ibid.*, p. 393.

⁵³³ Yvonne KNIBIEHLER, « Corps et cœurs », G.. DUBY et M. PERROT (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Tome IV : *Le XX^e siècle*, op. cit. p. 393.

mots ont perdu leur spiritualité, leur sens chrétien : ils expriment désormais un conditionnement de l'être féminin, au profit de l'être masculin ⁵³⁴.

Le Mariage de Chiffon – le roman comme son adaptation sous l'Occupation – propose une vision critique de cette image de jeune fille pure et virginale ; l'héroïne, qui vit à la fin du siècle, cherche précisément à s'en démarquer. Elevée et éduquée au sein de sa famille où elle est préparée à la vie domestique et maintenue éloignée des « choses du sexe », Chiffon, espiègle et intrépide, cherche à se libérer de ce carcan qui l'étouffe. Elle rejette la bienséance imposée par sa mère – petite marquise de province ridiculement mondaine – sort seule au mépris des convenances, partage la vie des domestiques, refuse de porter le corset, et veut choisir son futur époux.

Le film s'ouvre sur une de ses sorties nocturnes clandestines : tandis qu'elle rentre chez elle, elle rencontre fortuitement le duc d'Aubières (André Luguet), un colonel des dragons à la retraite. Charmé par la demoiselle qui arbore quelques vingt cinq années de moins que lui, d'Aubières demande la main de la jeune fille à sa famille, qu'il connaît par l'intermédiaire de Marc de Bray (Jacques Dumesnil), l'oncle par alliance de Chiffon, avec qui elle entretient une relation très complice. Marc vit sous le même toit que son frère, le marquis de Bray (Louis Seigner), qui est aussi l'époux en secondes noces de Madame de Bray, la mère de Chiffon (Suzanne Dantès). La marquise, qui voit dans le duc d'Aubières un bon parti pour sa fille, approuve ce mariage avec enthousiasme. Mais Chiffon n'aime pas d'Aubières et refuse dans un premier temps la proposition du duc. Elle accepte finalement de se marier dans l'unique but de récupérer sa dot, afin de venir en aide à Marc, qui est ruiné à cause de ses investissements dans un projet d'aviation. Le matin de ses fiançailles, Chiffon met le feu à la maison familiale (involontairement, dans le texte explicite) en jetant dans la cheminée son journal intime. C'est grâce à cet incendie qu'elle échappe au mariage avec le duc d'Aubières : ce dernier retrouve une page du carnet évoquant « l'oncle Marc » et comprend que la jeune femme en est amoureuse. Il s'efface dignement et Chiffon avoue son amour à Marc qui se déclare en retour.

Une réception contrastée

Le Mariage de Chiffon signe l'entrée remarquée d'Autant-Lara et de son scénariste Jean Aurenche dans l'arène cinématographique ; pour Roger Régent :

Les innombrables lecteurs de Gyp retrouvaient avec attendrissement la jeune Chiffon de leur enfance et l'atmosphère provinciale de cette petite ville de garnison. [...] Le jour où fut

⁵³⁴ Y. KNIBIEHLER, M. BERNOS, É. RAVOUX-RALLO et É. RICHARD, *op. cit.*, p. 91.

présenté *Le Mariage de Chiffon* on put dire qu'un nouveau metteur en scène français, qu'une nouvelle équipe était nés. [...] Si ce film marque une date assez importante dans l'histoire de notre production 1940-1944, ce n'est pas, on le devine, à son sujet qu'il le doit. Mais il apporte le premier échantillon vraiment concluant de ce « style français » qui devait s'esquisser puis s'épanouir dans notre cinéma de ces quatre années de misère⁵³⁵.

Rebatet salue dans les colonnes de *Je suis partout* le premier film d'un réalisateur selon lui injustement boycotté par « les juifs » du cinéma d'entre deux guerres en raison de son antisémitisme déclaré⁵³⁶. *Comœdia* accueille le film avec enthousiasme, sans y voir autre chose cependant qu'un gentil divertissement :

L'adaptateur a compris que l'intrigue du roman de Gyp était plutôt mince, que l'action y était pour ainsi dire nulle, qu'il s'agissait plutôt d'une satire des mœurs de province. [...] Le film étant centré sur l'espiègle jeune fille, l'étude des mœurs provinciales s'en trouve un peu reléguée au second plan⁵³⁷.

Joyeux/Chiffon est unanimement décrite comme une adolescente adorable : « Odette Joyeux, avec son minois de chaton espiègle, anime une Chiffon sensitive⁵³⁸ » ; « Odette Joyeux est une adorable Chiffon. Grâce, esprit, ingénuité, spontanéité, elle a tout cela de la plus exquise façon⁵³⁹. » Seule Hélène Garcin évoque dans *La Gerbe* le combat de Chiffon contre sa mère : « Chiffon, dans sa résistance [à sa mère] est le ferment révolutionnaire de ce petit monde ressuscité⁵⁴⁰. » Mais elle reste une ingénue : « Chiffon ne rêve pas, elle ne se bourre pas la tête de lecture⁵⁴¹ ! »

La presse populaire accueille le film comme un événement : dès octobre 1941, soit un peu moins d'un an avant sa sortie (en août 1942), *Ciné-Mondial* consacre une page entière au tournage du film⁵⁴². En octobre 1942 une fois le film sorti, le magazine titre « *Le Mariage de Chiffon* ressuscite l'époque 1900 ». Cette fois, la critique est centrée sur l'héroïne et son combat « féminin » : « [Chiffon] se défend avec finesse, esprit, sagesse [elle] a lutté pour son amour, elle a aussi lutté contre les préjugés de caste qui se dressaient devant ses élans naturels comme des murs⁵⁴³ ». Les mœurs fin de siècle à l'égard des jeunes filles sont dénoncées :

L'histoire se passe au temps où les mères mariaient leurs filles : « tu épouseras cet homme » ordonnait Madame-Mère. La jeune fille ne répondait pas et courait dans sa chambre verser des larmes sur un amour caché. A la mairie, l'officier municipal prenait plus de forme :

⁵³⁵ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, op. cit.

⁵³⁶ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 9-10-1942.

⁵³⁷ A. HOÉRÉE, *Comœdia*, 3-10-1942.

⁵³⁸ G. BERTHET, *L'Appel*, 01-10-1942.

⁵³⁹ D. DAIX, *Paris-Midi*, 11-10-1942.

⁵⁴⁰ H. GARCIN, *La Gerbe*, 01-10-1942.

⁵⁴¹ Programme d'une salle de cinéma consulté dans le fonds Auguste Rondel de la Bibliothèque nationale, département des Arts du spectacle : 8° Rk 6154.

⁵⁴² H. CONTET, *Ciné-Mondial*, n° 10, 10-10-1941, p. 5.

⁵⁴³ *Ciné-Mondial*, n° 58, 02-10-1942, p. 11, ainsi que les deux citations suivantes.

« mademoiselle, voulez-vous épouser... ». Ce « voulez-vous » était une splendeur et la jeune épousée répondait splendidement par le mot qu'elle n'aurait jamais dû prononcer. Une mère se débarrassait de sa fille. [...] L'amour, c'était un mot qu'on ne prononçait qu'après le mariage, dans le dos du mari – il ne l'avait pas volé – ou bien il prenait un sens synonyme d'intérêt.

Le ton est dur, mais l'article poursuit en rappelant les bienfaits de ces temps non encore corrompus par « l'esprit de jouissance » républicain :

Ainsi « casait-on les filles » pour employer un mot courant en 1900. On peut s'en étonner justement. 1900 représentait encore une époque de grande sensibilité, de distinction, de noblesse. Les gens n'avaient pas encore été frappés par le déséquilibre des mœurs et des esprits. Cette sensibilité, cette aisance, cette noblesse, nous la découvrons à chaque page du roman de Gyp, *Le Mariage de Chiffon*. [...] Porté à l'écran, ce roman conserve toute sa fraîcheur, sa beauté de caractère ⁵⁴⁴.

Deux numéros plus tard, le combat de Chiffon a totalement disparu des pages du magazine, sous les falbalas de 1900 :

L'histoire qu'il vous raconte se déroule en 1900 et cela lui vaut plus de charme encore, plus d'attrait et de piquant. [...] L'intrigue, légère et capricieuse, se faufile dans un univers attendrissant dans lequel se reflète une époque heureuse avec ses rubans, ses plumes, ses chignons, ses moustaches, ses préjugés, son scepticisme scientifique, sa vie à bon marché, ses pantalons rouges, son insouciance et sa flânerie. La mise en scène de Claude Autant-Lara reconstitue tout cela en s'amusant elle-même. Comment ne l'imiterions nous pas ? L'aventure sentimentale de Chiffon, petite chèvre folle et sauvage, nous y convie si gentiment ⁵⁴⁵.

La réception critique du *Mariage de Chiffon* montre deux lectures différentes du film : blquette sentimentale pour les uns, le film constitue pour les autres (singulièrement la presse populaire), une évocation de la condition (certes passée) des jeunes filles au sein de la famille, et particulièrement de la tradition du mariage arrangé. On voit toutefois que plusieurs lectures se font jour au sein même de *Ciné-Mondial*, le second article consacré au film promouvant davantage le film comme une charmante reconstitution historique.

Un sous-texte sexuel

Si le film respecte la trame narrative du roman qui comportait déjà une part de satire sociale (notamment à travers le personnage très caricatural de la mère), l'adaptation apporte des modifications qui donnent de l'épaisseur à l'héroïne ⁵⁴⁶. Chez Gyp, Marc n'est pas ruiné mais hérite au contraire d'une grosse somme d'argent qui lui permet de poursuivre ses

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Ciné-Mondial*, n° 59, 09-10-1942, p. 6.

⁵⁴⁶ Beaucoup de ces différences significatives ont été pertinemment relevées par Jacques Siclier dans le chapitre qu'il consacre aux films de Claude Autant-Lara. Voir J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma, op. cit.*, p. 225-236.

expériences (qui portent sur le cinématographe et non sur l'aviation). Cet argent lui permet en outre de fournir une dot à sa « nièce » ce qui vaut à celle-ci la convoitise d'un soupirant malotru (qui a disparu du film). D'Aubières, bien vite écarté de la course, devient alors l'ami et le confident de Chiffon.

Le film se concentre davantage sur la relation Chiffon-D'Aubières ainsi que sur le douloureux sacrifice auquel consent l'héroïne avec ce mariage non désiré. Contrairement au roman dans lequel elle est dépeinte comme une jeune fille indécise, le film la prend au sérieux. En la dotant d'une fortune, le film lui accorde du même coup une capacité d'intervention qu'elle n'a pas vraiment dans le roman : c'est elle qui choisit en son âme et conscience d'accepter le mariage pour sauver Marc de la ruine financière.

Mais la principale différence entre le film et le roman réside dans la mise en place d'un sous-texte sexuel – l'attirance réciproque de Chiffon et de Marc – qui parcourt en filigrane tout le film. Au début du film, une longue séquence établit un parallèle entre la jeune femme et Mme de Liron, la maîtresse de Marc. Elles possèdent toutes deux la même paire de chaussures et d'Aubières croit reconnaître les souliers de Chiffon – qu'il vient de rencontrer dans la rue – devant la chambre d'hôtel voisine de la sienne. Lorsqu'il apprend que la chambre est occupée par Marc de Bray – qui est l'un de ses anciens amis – d'Aubières pense d'abord que ce dernier est l'amant de la jeune apparition, avant de comprendre qu'il s'agit en fait des souliers de Mme de Liron. Le lendemain matin, le duc se trouve avec Marc dans son atelier d'aviation lorsque ce dernier reçoit la visite de Chiffon ; celle-ci ne se montre pas auprès du duc d'Aubières, mais il entrevoit ses souliers : pensant cette fois qu'il s'agit de Mme de Liron, le duc ironise gentiment lorsque Marc, revenu près de lui, déclare qu'il s'agissait simplement de sa nièce. Ce quiproquo (absent du roman) autour d'une paire de souliers, permet, outre l'allusion sur un mode burlesque et railleur à l'adultère à peine dissimulé et connu de tous auquel se livre Mme de Liron avec Marc de Bray, d'établir immédiatement un lien entre Chiffon et Mme de Liron et de suggérer le véritable objet du désir de ce dernier.

Si ce quiproquo ne suggère que très implicitement le sous-texte sexuel, d'autres éléments évoquent plus directement l'attirance sensuelle entre Marc et Chiffon. Cette dernière a pour habitude de rendre visite à son « oncle » chaque soir dans sa chambre – le « meilleur moment de la journée » selon elle. Un soir qu'elle se livre à ce rituel quotidien, nous la voyons se jeter au cou de Marc : elle lui demande de dégrafer sa robe et en profite pour défaire à son tour son nœud de cravate, tout en se comparant à une épouse s'occupant de son mari. Tandis que Marc lui fait remarquer l'ambiguïté de la situation dans la mesure où il n'est pas vraiment son oncle, Chiffon enfonce le clou en quémandant des compliments sur sa

féminité naissante : « Tu aimerais que je me parfume? Est-ce que c'est vrai que je ressemble à un Botticelli ? Est-ce que je suis jolie ? ». Si les dialogues suggèrent l'attraction sexuelle des deux personnages, l'attitude de ces derniers reste encore « innocente ». Chiffon se comporte comme une enfant affectueuse et Marc ne semble pas la considérer autrement, ne se détournant guère de sa table de travail pour s'intéresser à la jeune fille.

Les choses prennent toutefois une autre tournure lorsqu'un peu plus tard, Marc accompagne Chiffon chez une couturière pour lui acheter la « robe de femme » dont elle rêve et que sa mère lui refuse. Lorsque Marc et Chiffon pénètrent chez la couturière, ils retrouvent Mme de Liron, qui se trouve par hasard dans la boutique. S'ensuit un échange caustique entre les deux femmes, où l'écriture grinçante de Jean Aurenche, mêlée à l'acidité du jeu de Joyeux font merveille : bien qu'écartée de la scène par Marc qui lui défend de parler de choses qu'une petite fille « ne doit pas comprendre », Chiffon s'impose en demandant d'une voix tonitruante et sur un ton mordant des nouvelles du mari de Mme de Liron. Celle-ci, vexée, préconise avec ironie une robe rose pour Chiffon, « car il n'y a que le rose qui aille à ces peaux-là ». Une fois Mme de Liron disparue, la couturière fait entrer Chiffon puis Marc dans le salon d'essayage. La jeune femme se déshabille devant son oncle et passe une robe blanche à pois noirs (« tout sauf du rose », a-t-elle exigé) ; lorsque la couturière lui fait remarquer qu'elle ne porte pas de corset, Chiffon répond qu'elle trouve cela « horrible » et qu'elle préfère « la taille que le bon Dieu [lui] a donnée ». Si sa spontanéité enfantine la place au dessus de tout soupçon – elle ne séduit pas consciemment son oncle –, le sous-texte sexuel est néanmoins présent : la gêne de Marc est palpable, d'abord dans son hésitation à entrer dans le salon d'essayage lorsque la vendeuse le lui demande, puis dans son regard troublé à la vue du corps à demi déshabillé de sa nièce, qui se reflète dans plusieurs miroirs, construisant la jeune femme comme objet des regards – en premier lieu du regard de Marc (voir les photogrammes à la page suivante). Mme de Liron enfonce le clou en pénétrant dans la cabine et en laissant poindre sa jalousie : « Eh bien vous ne vous embêtez pas mon cher. C'est charmant. [...] Tous mes compliments! ». En acquérant sa première « robe de femme », Chiffon passe symboliquement de l'état de petite fille à celui de femme sexualisée, sous le regard de son oncle : après cette scène, Marc refusera désormais de dégrafer la robe de sa nièce.



Dans la dernière scène du film, la sensualité de Chiffon jusque là contenue se dévoile à travers son changement d'apparence : les cheveux relevés, vêtue d'une robe blanche découvrant largement ses épaules, la jeune femme se révèle tant au duc d'Aubières à qui elle accorde une dernière danse, qu'à Marc à qui elle avoue son amour, comme une « vraie » femme. Symboliquement, elle rend à Marc les boucles d'oreilles qu'il lui avait offertes lors de sa première communion ; ainsi libérée du poids de son enfance, elle lui avoue son amour. À partir du moment où elle lui exprime ses sentiments, la caméra change de point de vue en passant à l'extérieur de la maison : Chiffon apparaît à travers l'encadrement de la fenêtre. Ce changement souligne ainsi le passage définitif de Chiffon de l'état d'enfant à celui de « femme », qui signifie aussi son émancipation, le foyer familial fonctionnant métaphoriquement comme une prison ⁵⁴⁷.



L'attrait sexuel entre Marc et Chiffon est certes, jusqu'à la fin, seulement suggéré (la sexualité deviendra explicite dans *Douce*) mais la sensualité affleure sous la petite fille. Chiffon est l'objet du désir de Marc, mais aussi le sujet de son propre désir, qu'elle n'exprime toutefois pas de manière directe, même si tout est consigné dans son carnet intime qu'elle intitule « Le journal embêtant ». Elle ne prend véritablement conscience de son attirance pour

⁵⁴⁷ Il faut noter à ce titre que l'incendie déclenché par Chiffon le jour de ses fiançailles est révélateur : s'il est fortuit dans le texte explicite, il s'agit en sous-texte d'un acte de résistance à l'enfermement familial.

Marc que lorsque d'Aubières lui ouvre les yeux, le jour de leurs fiançailles. Son désir est certes pris au sérieux (il est satisfait à la fin du film), mais elle n'en n'est pas totalement maîtresse (il lui faut le concours d'un tiers masculin – substitué d'une figure paternelle – pour en prendre conscience). Le film opère néanmoins une mise à distance de son image de petite fille espiègle et candide, d'« oie blanche », pointée comme une construction des adultes davantage que comme une donnée « naturelle », quoique Chiffon sache en jouer à sa convenance dans des moments-clés, comme lorsqu'il s'agit d'humilier Mme de Liron sous des airs faussement innocents. En cela, Chiffon préfigure Douce, qu'Odette Joyeux incarnera un an plus tard, sur un mode plus subversif, dans le film éponyme. Loin de la noirceur de Douce, toutefois, Chiffon garde l'allure d'une petite fille candide et désuète, dont les désirs pour un homme plus âgé⁵⁴⁸ sont encore bien consensuels.

C. Zélie Fontaine, une veuve joyeuse

Un jour, peu après la sortie du film [*Le Mariage de Chiffon*] je passais place de l'Étoile et quelqu'un m'a couru après. [...] C'était Paul Éluard qui m'a dit : « Mais Jean, vous avez fait un chef d'œuvre ! » Vous savez, ce film a bénéficié d'un temps où les Français étaient humiliés. Et, pour la première fois, on voyait sur un écran des Français heureux, un colonel qui était un homme charmant, tout le monde s'en trouvait réconforté. Aussi Autant-Lara et moi avons-nous continué dans cette voie⁵⁴⁹.

Est-ce par souci de « réconfort », comme l'affirme ici Jean Aurenche, que le réalisateur et le scénariste décident d'œuvrer une nouvelle fois dans le film en costumes ? Quoi qu'il en soit, une dizaine de mois après le tournage de *Chiffon* débute celui de *Lettres d'amour*, pour lequel Claude Autant-Lara réunit la même équipe. Contrairement à ce qu'écrit Roger Régent sur la genèse du film – « le grand et légitime succès du *Mariage de Chiffon* avait tenté les producteurs [...] et peut-être aussi les auteurs eux-mêmes⁵⁵⁰ ! » –, *Le Mariage de Chiffon* n'est pas encore sorti dans les salles au moment où débute le tournage de *Lettres d'amour* (en juin 1942, c'est-à-dire deux mois avant la sortie parisienne du *Mariage de Chiffon*⁵⁵¹), et Claude Autant-Lara change entretemps de producteur⁵⁵². Autrement dit, davantage qu'un calcul financier, il s'agit sans doute pour Autant-Lara et Aurenche de renouveler l'expérience

⁵⁴⁸ Si Marc et d'Aubières sont censés avoir le même âge, le choix des acteurs introduit une nette différence entre les deux hommes : André Luguet qui incarne d'Aubières, né en 1892, paraît bien plus âgé que Jacques Dumesnil qui a douze ans de moins (il est né en 1904).

⁵⁴⁹ Jean AURENCHÉ, *Télérama* n° 1684, 21-04-1982. Cité par F. BUACHE, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁵⁰ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁵¹ Voir E. EHRLICH, *op. cit.*, p. 198-199.

⁵⁵² Pierre Guerlais produit *Le Mariage de Chiffon* et Roland Tual *Lettres d'amour*.

en s'entourant de la même équipe afin de faire un film en costumes « de qualité » (même si l'expression n'est pas encore consacrée).

L'intrigue vaudevillesque de *Lettres d'amour* se situe également dans une petite préfecture de province, cette fois pendant le Second Empire (nous sommes en 1855) : Argenson est le théâtre d'un affrontement entre la « Société » d'une part, composée des notables de la région et chapeauté par le marquis de Longevialle (Alerme), et la « Boutique » d'autre part – les commerçants de la ville – représentée par la veuve Zélie Fontaine (Odette Joyeux), maîtresse de poste d'Argenson. Celle-ci sert de prête-nom à la femme du préfet, Hortense de la Jacquerie (Simone Renant), qui reçoit par l'intermédiaire de Zélie des lettres de son amant François du Portal (François Périer), un jeune magistrat employé au ministère de la justice, qui se fait nommer substitut du procureur à Argenson, pour reconquérir Hortense qui a rompu. Longevialle, dont le seul désir est de destituer Zélie Fontaine de la direction des postes (il l'assigne en justice pour des raisons plus futiles les unes que les autres), pense avoir trouvé le talon d'Achille de la jeune femme : il a intercepté une lettre d'amour qu'il croit lui être adressée. Zélie est déshonorée en plein tribunal lorsque Longevialle lit à haute voix ladite lettre. Devenue la risée de la « Société », elle refuse toutefois de compromettre son amie Hortense, et décide d'assumer la situation. Du Portal reproche à Hortense de mettre Zélie dans un tel embarras ; il se rapproche de cette dernière et en tombe amoureux. Zélie, qui ignore qu'il est le véritable auteur des lettres d'amour qu'elle conserve en secret pour son amie Hortense, s'enorgueillit devant lui de sa prétendue relation illégitime avec « le hérisson », surnom avec lequel du Portal signait ses lettres à Hortense. Après une série de quiproquos sur fond d'affrontement puis de réconciliation entre la Société et la Boutique, Zélie et François se déclarent enfin leur amour.

Un film charmant

Pour la presse, Claude Autant-Lara et Odette Joyeux confirment avec ce film leurs talents respectifs de cinéaste et de vedette, même si le film apparaît plus mineur que *Le Mariage de Chiffon* :

Le dernier film de Claude Autant-Lara, *Lettres d'amour*, confirme certaines qualités du réalisateur du *Mariage de Chiffon*. Même goût, même soin dans la restitution d'une époque qui se prête à des tableaux gracieux dont le romantisme se nuance d'humour. Mais le scénario est, ici, réduit à quelques rebondissement bien gratuits. [...] Le roman de Gyp, si critiqué à propos du film qu'il inspira, comportait du moins un personnage. Il n'en faut point chercher dans le guignol pour grands personnes qu'est *Lettres d'amour*. Du moins l'interprétation est-elle parfaite. On retrouve avec joie Odette Joyeux à qui ses robes (quel

plaisir pour le spectateur que cette maitresse de postes puisse en changer si souvent, dans son salon capitonné !) vont d'une manière exquise ⁵⁵³.

Roger Régent confirmera ce sentiment dans son ouvrage publié après-guerre :

La deuxième exécution ne valait pas la première. [...] Nous remontions cette fois jusqu'aux bonbonnières second empire, au temps des « Plon-Plon » et du Quadrille des Lanciers. [...] Autant-Lara et Jean Aurenche à force de métier et d'intelligence parvenaient à rendre le spectacle attrayant et les rubans, les boîtes à musique, ce gongorisme de cinéma désuet, gardaient ici leur charme et leur parfum ⁵⁵⁴.

Le même Roger Régent est toutefois plus nuancé dans la critique qu'il publie dans *Les Nouveaux Temps* à la sortie du film en 1943 :

Avec une autre époque et d'autres péripéties nous restons dans le style *Mariage de Chiffon* qui avait si bien réussi à Jean Aurenche et à Claude Autant-Lara auteurs, respectivement, du scénario et de la mise en scène de chacun de ces deux films. Comme *Chiffon*, *Lettres d'amour* comporte une meneuse de jeu qui s'appelle ici Zélie Fontaine. Cette jeune personne est maîtresse de poste à Argenson et, par surcroît, reine de la « boutique », c'est-à-dire la commerçante la plus riche et la plus digne de représenter dans cette petite ville de province l'aristocratie du travail en face de la « société », l'aristocratie de naissance. [...] Les ficelles sont bien tirées, les robes à paniers s'animent, le quadrille des lanciers bat son plein, la préfète abandonne son amant, le marquis de Longevialle fait de la procédure et la charmante Zélie Fontaine épousera finalement le jeune substitut François du Portal [...]. L'interprétation est [...] pleine de tact. Odette Joyeux qui fut à l'écran l'héroïne de *Gyp* est une délicieuse Zélie Fontaine, type de jeune provinciale alerte, facétieuse et sentimentale. Elle est actuellement irremplaçable dans ce genre de rôle où elle déploie une intelligence et une sensibilité rares ⁵⁵⁵.

La critique de Jacques Audiberti dans *Comœdia* est plus enthousiaste :

Dans la queue le venin, dit le latin. En matière de cinéma, nous disons, au contraire, que cette année, le plaisir et le charme sont dans la queue, sont pour la fin. *Lettres d'amour* nous restitue, en plus « capricioso », l'atmosphère relativement chorégraphique (la vie prise comme une danse légère) du *Mariage de Chiffon*. [...] Disons tout de suite qu'Odette Joyeux nous a paru plus au centre de ses moyens ici que dans *Le Mariage de Chiffon*. Elle est parfaite. Ce n'est pas une poupée. Consentant tout ce qui convient de légèreté gentille à son rôle dans ce quadrille épistolaire, elle fait tout de même la part, en elle, sur elle, aux odeurs de la vie. [...] Odette Joyeux, par sa vivacité, par sa malice, introduit un élément de réalisme existentiel qui risque de souligner le vague de ses compagnons quand ils ne sont pas franchement comiques. Et l'agréable François Périer pâtira quelque peu de ce décalage ⁵⁵⁶.

Audiberti est toutefois le seul à considérer la performance d'Odette Joyeux meilleure dans ce film que dans *Le Mariage de Chiffon* : alors que *Ciné-Mondial* l'accueille comme un événement, le magazine parle peu de l'actrice et de son personnage, les articles consacrés au film se centrant d'avantage sur la reconstitution historique :

⁵⁵³ *Aujourd'hui*, 02-01-1943.

⁵⁵⁴ R. RÉGENT, *Cinéma de France*, op.cit., p. 101.

⁵⁵⁵ R. RÉGENT, *Les Nouveaux Temps*, 01-01-1943.

⁵⁵⁶ J. AUDIBERTI, *Comœdia*, 09-01-1943.

Le cinéma est en train de découvrir le charme du siècle dernier, la grâce de ses modes surannées, son romantisme et son romanesque, ses mœurs et ses personnages, une « douceur de vivre » qui n'était cependant exempte ni de passions, ni d'enthousiasme. [...] Demain on dansera dans ce cadre le fameux quadrille des lanciers, qui fit l'enchantement de toute une génération, et laisse encore de doux souvenirs aux cœurs des vieilles dames qui eurent vingt ans quand l'empire se mourait ⁵⁵⁷.

Le film « s'inscrit sous le signe du charme ⁵⁵⁸ », il est « savoureux comme un bonbon ⁵⁵⁹ » et la mise en scène de Claude Autant-Lara « toute froufroulante ⁵⁶⁰ ». Odette Joyeux quant à elle « n'a jamais été plus ravissante. Son jeu, sa voix, ses attitudes, son étonnant visage sont faits pour ces personnages qui, en reculant dans le passé, y prennent un caractère de rêve ou de légende ⁵⁶¹ ». Si Odette Joyeux confirme avec ce film sa place de jeune première spécialisée dans le film en costumes, son personnage ne donne pas lieu dans la presse populaire à une réflexion sur la condition des jeunes femmes et sur les préjugés de sexe, contrairement au *Mariage de Chiffon*.

Une satire vaudevillesque

Zélie est une femme indépendante : jeune veuve, elle est du même coup « civilement responsable » comme il est dit lors du procès qu'intente contre elle le marquis de Longevialle, c'est-à-dire qu'elle exerce ses droits civiques, contrairement aux femmes mariées ⁵⁶². Lors de sa première apparition à l'écran, Zélie s'entretient personnellement avec l'empereur Napoléon III, qui, venu visiter la préfecture d'Argenson, a tenu à rencontrer discrètement la maîtresse des postes, qu'il trouve fort jolie. Apprenant le veuvage précoce de la jeune femme, il déplore qu'elle ait connu seulement trois mois de bonheur et trois ans de regrets, ce à quoi elle réplique : « Non Sire. Trois mois de regrets, et trois ans de bonheur. Je suis libre, riche, heureuse ». A l'époque représentée par le film, le veuvage est en effet – avec le divorce – la seule façon pour une femme de retrouver la liberté juridique sans toutefois être mise en marge de la société, comme c'est le cas pour les célibataires. Zélie est donc une femme non seulement légitimement libre et indépendante, mais aussi forte et influente (maîtresse des postes, elle dirige la « Boutique » et elle est la rivale directe du marquis de Longevialle).

⁵⁵⁷ P. LEPROHON, *Ciné-Mondial* n° 49, 02-08-1942, p. 4.

⁵⁵⁸ P. LEPROHON, *Ciné-Mondial* n° 71, 08-01-1943, p. 5.

⁵⁵⁹ *Ciné-Mondial* n° 72, 15-01-1943.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ P. LEPROHON, *Ciné-Mondial* n° 71, 08-01-1943, p. 5.

⁵⁶² Instauré en 1804 par Napoléon 1^{er}, le Code Civil (dit aussi Code Napoléon), considère les femmes mariées comme des mineures placées sous l'autorité du mari, seul membre du couple à endosser une responsabilité civile et juridique. Elles dépendent entièrement de l'époux ; elles ne peuvent travailler, passer un examen, ouvrir un compte en banque etc., sans l'autorisation de celui-ci.

Le seul moyen de neutraliser cette femme de pouvoir (« moins qualifiée pour la direction d'une entreprise publique que pour les frivoles plaisirs de son sexe » comme la décrit l'avocat de Longevialle) est de lui faire perdre sa respectabilité ; le marquis de Longevialle s'y emploie en interceptant son courrier privé et en la déshonorant publiquement, devant le tribunal. Dès lors, Zélie doit subir la vindicte publique : si le tribunal la relaxe pour les faits qui lui sont reprochés par le marquis, un autre tribunal, informel, se constitue pour juger la jeune veuve. Lorsqu'elle sort de l'audience, nous assistons à son humiliation publique dans une suite de plans qui nous font partager sa situation : d'abord cadrée du point de vue de la « Société », qui l'accueille sous les quolibets, Zélie/Joyeux apparaît, en arrière plan, dans la profondeur de champ dégagée par les notables qui forment une perspective dont elle constitue le point de fuite. Puis un gros plan vient immédiatement nous faire partager son désarroi, avant que nous la regardions traverser ce couloir de la honte, dans un plan similaire au premier, de telle sorte que nous nous mettons « à sa place ».



A partir de ce moment, Zélie décide d'affronter la vindicte publique en assumant cette liaison qui n'est pourtant pas la sienne : « Tu t'imagines qu'ils me font peur ? Tu crois que je vais me laisser faire ? Ah non alors [...] Je les attends de pied ferme ! », affirme-t-elle à sa femme de chambre en rentrant chez elle. De même, lorsque François du Portal lui rend visite pour s'excuser du quiproquo créé par Hortense, Zélie, qui ne comprend pas ce que tente de lui dire François, prend cela pour un affront : « Vous êtes comme ces gens de la société. Pour vous c'est une honte d'avoir un amant. Et bien monsieur, je me moque de l'opinion publique. Et j'ai un amant ! » (elle ne le proclame néanmoins jamais en public). Cette posture de résistance face à la surveillance et la diatribe publique renvoie très clairement au contemporain des spectateurs, et en particulier des femmes de prisonniers, sous le joug de la loi dite de la « dignité du foyer ⁵⁶³ » qui réprime spécifiquement les femmes de prisonniers coupables d'adultère.

⁵⁶³ H. ECK, *op. cit.*, p. 294.

Mais les prises de position courageuses de Zélie sont neutralisées par le ressort comique de ses faux aveux ; amusé par cette révélation qu'il sait être un mensonge, François décide malicieusement de ne rien lui dire : il fait semblant de croire Zélie lorsqu'elle lui affirme que les lettres du « hérisson » lui sont bien destinées. Elle est, à partir de ce moment et jusqu'à la fin du film, prise à son propre piège : ce n'est que bien plus tard qu'elle comprend finalement que le « Hérisson » n'est autre que du Portal. En préférant le point de vue de François à celui de Zélie sur leurs rapports amoureux, le film la dépossède d'une information essentielle et lui ôte toute possibilité d'agir ; nous en savons plus qu'elle et assistons amusés à la cour déguisée que lui fait François en l'écouter lire les lettres qu'il a lui-même écrites.



Par ailleurs, si cet échange d'identité désigne dès le début Zélie comme la véritable destinataire des lettres (et donc le véritable objet du désir de François) c'est bien Hortense qui a un amant, et non Zélie. Par contraste avec la préfète, femme adultère et lâche sur qui le film porte un regard sans indulgence, Zélie est un modèle de vertu. Du reste, cette histoire de lettres met aussi en avant son goût immodéré pour le romanesque. Telle Emma Bovary et ses romans, elle se nourrit d'une histoire d'amour qu'elle vit par procuration, en l'absence d'une vie amoureuse propre ; elle s'invente, sous les yeux amusés de François, une relation chimérique et passionnée, mais demeure insensible aux charmes du jeune homme qui la courtise. À la fin du film, lorsque François lui révèle le pot-aux-roses, Zélie, outrée par son mensonge, le repousse fermement ; François la met alors en garde contre le spectre de la « vieille fille » – le pire des châtements pour une femme – qui la menace :

- Si vous ne m'aimez pas après ce qui est arrivé entre nous, vous n'aimerez jamais personne
- Eh bien je n'aimerai personne !
- Mais c'est ce qui vous arrivera Zélie, prenez garde ! Vous n'avez pas un cœur comme tout le monde... le cœur de tout le monde a deux bras tendres et tendus qui attirent, qui enlacent... Vous, votre cœur est manchot !

Le désir de Zélie ne s'exprime donc pas de façon autonome, mais par le truchement d'un homme. Femme de pouvoir courageuse et influente, Zélie est aussi romanesque et

candide. Du reste, contrairement à la sensualité frémissante de *Chiffon*, aucun regard, aucun geste ne vient évoquer une quelconque attirance physique entre Zélie et François. Même à la fin du film, lorsqu'ils se déclarent leur amour, une danse saugrenue se substitue au traditionnel baiser romantique : les deux (futurs) amants virevoltent énergiquement au son du quadrille dans un plan large qui ne suggère pas une once de désir.

D'une manière globale, le jeu de Joyeux dans *Lettres d'amour* est plus lisse et figé que dans *Chiffon*, s'accordant ainsi aux dialogues dont le ton s'est considérablement adouci ; elle troque son allure de petite fille espiègle et ses inflexions provocatrices pour un visage doux et un ton plus calme. Les crinolines du Second Empire, plus larges et enveloppantes que les robes Belle-Époque, contribuent à la rendre plus statique et à dissimuler son corps. Plus sage, plus « adulte », elle est aussi moins mobile, et agit tout en douceur et en finesse.

Le conflit de classe entre nouvelle bourgeoisie commerçante et ancienne aristocratie, entre Boutique et Société, est un élément central du récit, mais le film joue davantage sur les enchevêtrements vaudevillesques des nombreux quiproquos qui jalonnent l'intrigue, que sur le développement d'une véritable satire sociale. Du reste, lors de la dernière séquence qui se déroule à la préfecture où l'on donne un bal, Boutique et Société dansent ensemble le « Quadrille des Lanciers » qui symbolise la fin des hostilités entre les deux clans. La Société espère snober et tourner en ridicule la Boutique grâce à cette toute nouvelle danse parisienne à la mode apprise dans le plus grand secret ; mais Zélie Fontaine, ayant eu vent de ce projet, a engagé à son tour le maître à danser des notables (Carette). Le soir dudit bal, c'est finalement la Boutique qui dansera en premier le Quadrille sous les yeux incrédules de la Société. Grâce à Zélie, le Quadrille scelle la réconciliation des deux clans sous l'œil autoritaire de M. de Mortemort, l'émissaire du pouvoir impérial qui, venu assister au bal, constate en compagnie du préfet que la volonté de l'empereur de rétablir la paix à Argenson est respectée. Bien que Claude Autant-Lara revendique *Lettres d'amour* comme un film sur « la lutte des classes [fait] au nez et à la barbe des Allemands [qui] n'y ont vu que du feu ⁵⁶⁴! », le conflit de classes est en définitive bien vite réglé sous l'autorité d'un pouvoir politique et sous le signe du « charme » féminin.

Si l'on en croit Odette Joyeux, le scénario d'Aurenche, remanié en dernier ressort par le producteur du film, Roland Tual, comportait originellement des éléments qui rendaient le personnage de Zélie plus offensif :

⁵⁶⁴ Cette citation est tirée du fascicule édité à l'occasion de la rétrospective consacrée au réalisateur en 1983 par l'Institut Lumière en collaboration avec la Cinémathèque suisse, à laquelle il a légué toutes ses archives. *Claude Autant-Lara en 33 films : une exposition*, Lyon, Institut Lumière, printemps 1983, p. 17.

Tous les auteurs connaissent au cinéma le martyr du scénario remanié, souvent défiguré, sans qu'ils puissent arguer de leurs droits. Ainsi, en maîtresse de poste – on est sous le Second Empire – je devais chevaucher, poursuivre des détresseurs de diligences, brandir la cravache et tenir tête à la haute société qui maintient en lisière les humbles et les petits commerçants. Je devais danser aussi – mon rêve –, mener le quadrille et dans un galop final, réconcilier le beau et le petit monde. De cette tentative de western à la française n'est resté qu'un marivaudage. [...] Je regrette un peu le personnage batailleur et turbulent imaginé par Aurenche ⁵⁶⁵.

Dans le synopsis signé par Jean Aurenche et daté de mars 1942 (le titre provisoire du film est alors *Les Deux quadrilles*), Ysoline (Zélie), est en effet, non pas maîtresse des postes, mais à la tête d'une industrie forestière ; le synopsis précise : « Bien accueilli dans "la Société", Sylvère (François du Portal) visite aussi "la Boutique" et notamment une jeune veuve, Ysoline, qui dirige une industrie forestière et qui, au lieu de la virago qu'il attend, est une délicieuse jeune femme ⁵⁶⁶ ». Dans ce synopsis, Zélie devient immédiatement la maîtresse de Sylvère et lui extirpe des renseignements sur la Société, qui lui permettent de contrer le complot fomenté contre la Boutique. Ni procès ni lettres d'amour ne sont présents dans cette première version, centrée sur l'affrontement de classe entre aristocratie et nouvelle bourgeoisie, autour du motif du quadrille. La seconde version signée de Jean Aurenche et Maurice Blondeau, datée du mois d'avril 1942, contient les éléments que l'on retrouve dans le film. Ainsi, le projet initial était davantage centré sur la lutte des classes que sur l'intrigue amoureuse. On peut supposer que Roland Tual jugea ce projet trop polémique, au moment où les autorités de Vichy souhaitaient précisément aplanir les conflits de classe ⁵⁶⁷. Dès lors, les échanges de lettres clandestines et l'humiliation publique de Zélie, inventées par les auteurs, constituent des moyens d'instiller des éléments satiriques à l'intérieur de l'intrigue amoureuse inoffensive souhaitée par le producteur. Mais Zélie reste en définitive plus sage que rebelle, et ses vertus réconciliatrices – attributs spécifiquement féminins dans l'imaginaire patriarcal – permettent rétablir la paix sociale.

D. Douce : une héroïne noire

Autant-Lara, sans doute échaudé par l'attitude de Roland Tual, retourne vers le producteur du *Mariage de Chiffon*, Pierre Guerlais, un collaborateur notoire aux ambitions artistiques médiocres ⁵⁶⁸ (à la différence de Tual). Même si un conflit les a opposés lors de

⁵⁶⁵ O. JOYEUX, *op. cit.*

⁵⁶⁶ CN 63 (Boite 38).

⁵⁶⁷ Voir Chapitre I.

⁵⁶⁸ Guerlais, ancien directeur de production pour les versions françaises de la Tobis, avait au début de l'Occupation le projet d'une maison de production franco-allemande qui produirait à la fois des films

leur première collaboration ⁵⁶⁹, le réalisateur espère certainement retrouver avec lui une liberté plus importante qu'avec Tual, et Guerlais le succès financier du premier opus de l'équipe Autant-Lara/Aurenche/Joyeux. L'histoire et le personnage central de *Douce*, similaires en de nombreux points à ceux du *Mariage de Chiffon*, apportent des garanties suffisamment solides pour le producteur : « Comme *Le Mariage de Chiffon* a eu un succès extraordinaire, le producteur, là, a été gentil avec moi et m'a laissé faire. Ça a été vraiment ce que j'appellerais mon premier film ⁵⁷⁰. ». *Douce* est adapté d'un roman « rose » éponyme d'une romancière qui écrit sous le pseudonyme de Michel Davet ⁵⁷¹. Comme *Le Mariage de Chiffon*, *Douce* met en scène Joyeux en petite fille de l'aristocratie Belle Époque qui entre en rébellion contre sa famille. Mais la ressemblance entre les deux films s'arrête là : *Douce* va beaucoup plus loin, non seulement dans le discours de classe, mais aussi dans le détournement de l'image de jeune fille « 1900 » de Joyeux. Elle trouve, avec ce personnage écrit pour elle, une force et une profondeur inédites, grâce à l'heureuse conjonction de son jeu d'actrice et d'une brillante mise en scène. Douce est une sorte de Chiffon machiavélique (et néanmoins positive) qui utilise sciemment son image enfantine pour manipuler les autres et parvenir à ses fins. Joyeux dit s'être identifiée « profondément » au rôle que lui propose Autant-Lara : « D'avance j'adore, je vis le rôle qu'ils vont me donner. Loin d'être gai, il reflète un état d'âme, le goût du drame poursuivi comme un mauvais jeu et dont j'aurai tant de mal à guérir ⁵⁷². » Claude Autant-Lara jouit de la notoriété qu'il a acquise grâce à ses deux premiers succès et peut aborder, plus librement, les rapports de classe et de sexe sur un mode plus grave et subversif ⁵⁷³.

Douce de Bonafé est la fille unique d'une famille aristocratique dominée par la grand-mère (Marguerite Moreno), au sein de laquelle elle reçoit une éducation catholique stricte. Mais la jeune fille tombe amoureuse de Fabien Marani (Roger Pigaut), le métayer de la famille qui est aussi l'amant (clandestin) d'Irène (Madeleine Robinson), son institutrice. Marani est anarchiste ; il veut fuir au Canada en volant l'argent des fermages des Bonafé pour y refaire sa vie avec Irène. L'institutrice préfère prêter l'oreille à la demande en mariage que

commerciaux et des films de propagande. Le projet échoue, faute d'argent. Guerlais produit quatre autres films : *Croisières sidérales* (1942), *Une Étoile au soleil* (1943) (André Zwobada) ainsi que *L'homme qui joue avec le feu* (1942) et *La Grande meute* (1945) (Jean de Limur). Voir J-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 156-158.

⁵⁶⁹ Guerlais avait fait retourner sans son accord des scènes d'aviation « pour le pittoresque ». J. SICLIER, op. cit., p. 232.

⁵⁷⁰ Claude Autant-Lara en 33 films : une exposition, op. cit., p. 18.

⁵⁷¹ Michel Davet, alias Hélène Marty, est une prolifique romancière française des années 1930 aux années 1980. *Douce* paraît en 1940.

⁵⁷² O. JOYEUX, op. cit., p. 316.

⁵⁷³ Le film bénéficie aussi de l'assouplissement de la censure, à partir de septembre 1942.

le père de Douce (Jean Debucourt), veuf depuis de nombreuses années, lui adresse. Irène, d'origine modeste (comme beaucoup d'institutrices à cette époque là), voit dans ce mariage le seul moyen d'échapper définitivement à la pauvreté. Mais elle se garde bien de révéler ses projets à son amant. Douce, qui est la seule à connaître ce secret, révèle opportunément le pot-aux-roses à Marani et profite de la colère et du désarroi de ce dernier pour le convaincre de fuir avec elle. Irène, qui sait où ils se cachent, tente de convaincre Douce de rentrer chez elle, sans succès. Mais Douce perçoit à cette occasion le désir toujours vif de Marani pour Irène. Elle décide alors de mettre un terme à leur liaison, et de rentrer chez elle. Elle n'en aura pas le temps ; le soir même, elle périt dans l'incendie qui ravage l'Opéra-Comique (un fait historique survenu en 1887) en voulant sauver son amant.

Un film remarqué

Si tous les commentateurs du film ont souligné son discours de classe extrêmement corrosif, peu – à part Siclier⁵⁷⁴, ainsi que Burch et Sellier⁵⁷⁵ – ont relevé la force subversive du personnage féminin, pourtant relevée dans la presse de l'époque. Dans *Vedettes*, Roger Régent est enthousiaste et compare *Douce* au *Mariage de Chiffon*, pour mieux souligner la force destructrice de l'héroïne :

Le Mariage de Chiffon est une aimable comédie sentimentale pleine de charme et de légèreté. *Douce*, par contre, malgré des contours parfois vaporeux et soyeux, est un terrible drame d'autant plus violent et déchirant qu'il atteint des êtres faits, semble-t-il, pour le faste et la réussite. Pas plus que nous ne devons nous tromper sur la prétendue douceur de Douce. C'est en réalité un petit animal assez charmant et d'une grande cruauté. Elle a 17 ans et vit entre sa grand mère, type d'autoritaire aristocrate d'ancien régime, et son père, être faible et malchanceux qui a « tout raté dans sa vie, sauf Douce, sa fille bien aimée ». [...] Douce de son côté aime Fabien de ce premier amour d'adolescente, impérieux et enfantin, tyrannique et sensuel. Avec une froide détermination, elle détruira cette famille au sein de laquelle elle vit, mais cet être fragile et tendre, et tout chargé des grâces et des brutales passions de l'enfance finissante, n'échappera pas à son destin. [...] Odette Joyeux trace de Douce une figure délicieuse et terrible, exactement dans la ligne du personnage⁵⁷⁶.

Ciné-Mondial apprécie le film, les acteurs, et relève immédiatement la portée contemporaine et universelle de cette tragique histoire d'amour :

En 1887, le rêve d'une jeune fille de 17 ans était sensiblement le même que le rêve d'une jeune fille de 1943. Avec les années changent les costumes, la couleur des cheveux et des fards, la silhouette, les mœurs, même l'esprit, mais pas le fond de l'âme. Il est éternel comme le rêve, éternel comme l'amour. Une histoire d'amour, si banale en soi, qu'elle date d'une

⁵⁷⁴ Voir J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit.

⁵⁷⁵ Voir N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit.

⁵⁷⁶ R. RÉGENT, *Vedettes*, Novembre 1943.

époque ou d'une autre, ne reste donc digne d'intérêt que si elle est l'histoire d'êtres exceptionnels⁵⁷⁷.

Et le magazine de souligner la force de l'héroïne et sa place centrale dans le déroulement de l'action :

Douce n'est pas aussi douce qu'on pourrait le croire. Son rêve, comme à toutes les jeunes filles : elle aime. La part du destin dans le drame : elle appartient à une famille aisée ; elle a été éduquée dans un bocal entre une grand-mère despote et un père timide et charmant. Sous ses fenêtres, on construit la Tour Eiffel. Dans la cage d'escalier, on essaye le premier ascenseur. [...] Tout le reste de l'histoire, c'est Douce qui le tisse. Elle parvient, avec une habileté surprenante et une force de caractère unique, à enlever le gérant à sa maîtresse et à fuir avec lui.

Est-ce précisément à cause de cette résonance contemporaine ? Quoiqu'il en soit, deux numéros et une critique plus tard, le magazine durcit considérablement le ton :

On a voulu refaire *Le Mariage de Chiffon* en réunissant les mêmes éléments et en utilisant les mêmes effets. Mais nous sommes loin du compte. *Douce* souffre d'imprécision. Les personnages manquent d'unité et se transforment selon les besoins d'une action qui, elle même, oscille entre la comédie et le drame sans savoir finalement où se fixer. Les adaptateurs, Jean Aurenche et Pierre Bost, ont eu grand tort de dédaigner l'apport d'un roman qui leur offrait une matière riche, solide et logique⁵⁷⁸.

A l'évidence, il s'agit là d'une reprise en main de la part du comité de rédaction ; on peut en effet supposer que tous les membres n'avaient pas encore visionné *Douce* au moment où le premier article est écrit. Il est fort probable que le film ait surpris une partie des collaborateurs de *Ciné-Mondial* – comme sans doute une partie du public – qui s'attendait à retrouver le ton léger d'Autant-Lara et de son équipe pour cette adaptation du roman rose de Michel Davet. Dans le même article, tous les acteurs sont félicités, sauf Odette Joyeux, précisément parce qu'elle s'éloigne de son image habituelle : « [Odette Joyeux] souffre du souvenir de Chiffon. Le rôle inconsistant de Douce ne lui permet pas d'utiliser au mieux les exceptionnelles qualités qui firent d'elle une adorable petite fille de Gyp. »

Le film suscite un nombre d'articles important dans la presse généraliste. Il est salué à plusieurs reprises comme un des grands films de l'année 1943 :

Après 3 chefs-d'œuvre authentiques l'an dernier (*Les Visiteurs du soir*, *Les Anges du péché*, *Goupi mains rouges*), deux chefs-d'œuvre cette année : *Le Corbeau* et *L'Éternel retour*... nous aurions pu avoir un chef-d'œuvre de plus : nous avons au contraire une matière plus riche, faite de ces mélanges, de ces mixtures dont la saveur ne se dissipe pas de longtemps⁵⁷⁹.

Arlette Jazarin note quant à elle :

⁵⁷⁷ Gérard FRANCE, *Ciné-Mondial*, n° 115, 12-11-1943, p. 11, ainsi que la citation suivante.

⁵⁷⁸ D. DAIX, *Ciné-Mondial*, n° 117, 26-11-1943, p. 12, ainsi que la citation suivante.

⁵⁷⁹ R. RÉGENT, *Les Nouveaux Temps*, 19-11-1943.

J'ai vu *Douce* le soir de la première [...] je suis allée le revoir au milieu de la foule qui ne craint pas de faire la queue... pénétrée de cette joie d'une qualité, hélas ! trop rare. [...] Tout à coup, au milieu de notre navrance et nos constantes alarmes, viennent *Les Visiteurs du soir*, *Le Baron fantôme*, *Les Anges du péché*, *L'Éternel Retour*, ou cette *Douce*, cruelle et tendre que vient de nous donner Claude Autant Lara ⁵⁸⁰.

Sans surprise, la presse généraliste se centre beaucoup moins sur l'héroïne que les magazines populaires. Elle souligne davantage la dimension sociale mise en avant dans le film et salue la noirceur de son propos de classe : « *Douce* est le drame des castes, ces prisons sociales ⁵⁸¹ » ; « ce que Claude Autant-Lara nous raconte est une histoire sombre, très sombre ⁵⁸² » ; pour Pierre Ducroq dans *La Gerbe*, « Claude Autant-Lara, un amoureux des décors défunts [signe une] œuvre cruelle, satirique, passionnée ⁵⁸³ » ; Rebatet salue quant à lui dans *Je suis partout* l'acuité sociale du film, qui lui offre une nouvelle occasion de s'en prendre à la morale vichyste :

Vingt metteurs en scène que l'on connaît trop bien n'auraient vu dans cette histoire que la matière du plus banal ciné-feuilleton. Claude Autant-Lara, assisté de ses amis, en a fait une œuvre profondément originale et d'un style, d'une facture qui touchent à la perfection. [...] Quatre êtres y sont victimes d'une fatalité sociale, avec laquelle leur naturel et leurs élans sont, pour leur malheur, en contradiction trop foncière [...]. Quelques nigards feront encore à *Douce* le reproche de moralité. Si on les en croyait, il ne serait plus possible de montrer sur l'écran un drame domestique sans offenser aussitôt toutes les familles françaises. Haussons les épaules devant ces niaiseries, qui, si on les écoutait, auraient pour résultat de mettre au pilon toute notre littérature... *Douce* n'est assurément pas un film édifiant, et nous ne le regrettons guère quand nous calculons la brillante action de trois années de mômeries vichyssoises sur les mœurs de notre pays. Mais *Douce* est un film de moraliste dans l'acception que ce mot possède chez nous depuis La Bruyère. C'est l'étude des hommes tels qu'ils sont, avec leurs défauts, avec leur noblesse aussi... Et si *Douce* comporte, implicitement, la condamnation d'une certaine forme de bourgeoisie - car les aristocrates de *Douce* vivent en bourgeois - ce signe des temps doit-il vraiment être pour nous un objet d'affliction ⁵⁸⁴ ?

Au contraire des magazines populaires qui soulignent sa capacité d'action, *Douce* est plutôt vue - à l'instar des autres personnages - comme une victime de la fatalité sociale :

L'exquise Odette Joyeux, qui a toujours l'air d'ouvrir de grands yeux d'enfant sur un monde de fantômes, est inoubliable dans la petite victime de ce meurtre prémédité par tant d'égoïsme et d'âpreté... Le petit cadavre de *Douce* flottera longtemps sur les écrans comme une Ophélie du septième art ⁵⁸⁵.

D'une manière générale, la fin tragique du film, en décalage avec le roman de Michel Davet (dans lequel Marani meurt et *Douce* épouse finalement le jeune homme qui lui est

⁵⁸⁰ A. JAZARIN, *Révolution nationale*, 27-11-1943.

⁵⁸¹ G. CHAMPEAUX, *Le Cri du peuple*, 24-11-1943.

⁵⁸² Marcel LAPIERRE, *L'Atelier*, 20-11-1943.

⁵⁸³ P. DUCROQ, *La Gerbe*, 18-11-1943.

⁵⁸⁴ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 19-11-1943.

⁵⁸⁵ P. DUCROQ, *La Gerbe*, 18-11-1943.

destiné – nous y revenons plus loin), divise une partie des critiques, à l’instar, visiblement, du public : selon *Panorama*, « Les spectateurs qui ont lu le roman se prétendent déçus car le film a transformé l’histoire au point de la rendre méconnaissable ⁵⁸⁶ » ; André le Bret parle dans *Paris-Soir* de l’« erreur d’un épilogue assez confus (qui n’est pas dans le roman de Mme Michel Davet) ⁵⁸⁷ ». À contrario, Rebatet se réjouit que l’on ait changé le « happy-end traditionnel [qui] était une concession qui affadissait et déséquilibrait tout l’ouvrage ⁵⁸⁸ ». Seule Arlette Jazarin voit la fin du film comme un moyen de sauver l’honneur de Douce :

Pour des êtres de sa race (je t’aurai appris ce qu’est une fille de ma race, dit-elle à Fabien lorsqu’elle va le quitter), le pardon peut être la pire des offenses. Il est logique qu’elle s’évanouisse dans l’effroyable catastrophe de l’incendie et qu’elle demeure, dans le cœur des siens, exquis petit fantôme, fragile créature trop tendre et trop passionnée pour vivre sur cette terre... ⁵⁸⁹

Plus loin, dans le même article, la critique souligne la force du personnage ainsi que sa résonance auprès des spectatrices du film ; elle semble entrevoir, à l’instar des magazines populaires, la dimension sexuée de l’oppression subie par Douce, même si la « race » de la jeune femme (c’est à dire son appartenance aristocratique) est le motif mis en avant – nous sommes dans un journal collaborationniste :

Douce n’aime point, elle croit aimer. C’est une petite fille romanesque, repliée sur elle-même, vivant entre son père et sa grand-mère sans presque les voir. [...] Fabien n’est point de sa race, mais elle le sent pareil à elle, excessif, sans détour et sans mesure. [...] Il y a une histoire vraie, ou du moins vraisemblable, des personnages réels, des hommes et des femmes vivants, qui nous sont infiniment pitoyables et infiniment proches. Odette Joyeux est une actrice exceptionnelle, d’une jeunesse absolument incroyable, et que le bluff californien aurait montée au pinacle depuis longtemps. Elle est l’incarnation même de ces petites filles de seize ans, encore enfants et déjà femmes, sur les épaules de qui pèse une lourde et tragique destinée. Elle est la grâce même, l’enchantement féminin, elle est un délicieux et ravissant poème.

Joyeux est unanimement saluée pour son talent : « Odette Joyeux dont *Le Mariage de Chiffon* avait souligné la classe, [...] fait dans *Douce* une création digne de nos meilleures actrices ⁵⁹⁰. » On souligne son jeu nuancé à travers des oxymores : « Elle est tout ensemble sensible et réfléchie, spontanée et volontaire, elle a un sens très particulier de l’adolescence. C’est là un charme auquel le spectateur ne résiste guère ⁵⁹¹. » Pour Jean Rollot dans *Demain*, elle est « romanesque, tout à tour dure et émouvante, mais toujours étonnante de vérité ⁵⁹² ».

⁵⁸⁶ *Panorama*, 18-11-1943.

⁵⁸⁷ A. LE BRET, *Paris-Soir*, 15-11-1943.

⁵⁸⁸ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 19-11-1943.

⁵⁸⁹ A. JAZARIN, *Révolution nationale*, 27-11-1943, ainsi que la citation suivante.

⁵⁹⁰ A. HOÉRÉE, *Comœdia*, 20-11-1943.

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² J. ROLLOT, *Demain*, 19-11-1943.

On souligne certes le caractère « amère ⁵⁹³ » ou « machiavélique ⁵⁹⁴ » de l'héroïne, mais le personnage, comme l'actrice, sont désignés par des qualificatifs connotant la délicatesse et le charme féminin : « Odette Joyeux n'a jamais été aussi sensible et gracieuse ⁵⁹⁵ » ; « ravissante et si sensible Odette Joyeux ⁵⁹⁶ » ; « Odette Joyeux fait de Douce un personnage bien attachant de jeune fille pudique, passionnée, intelligente ⁵⁹⁷ » etc. Seule Françoise Holbane/Giroud dans *Paris-Midi* parle négativement d'un personnage « tout ensemble agressif et sournois, qui se transforme, vers la fin du film, en amoureuse héroïque aux sages renoncements », avant de conclure cependant qu'« Odette Joyeux, ravissante à regarder, communique à Douce un frémissement et un charme extraordinaire ⁵⁹⁸ ».

La presse généraliste et « sérieuse » adopte donc un regard plus politique (au sens traditionnel du terme) et esthétique sur le film. Seules deux critiques écrites par des femmes, Arlette Jazarin et Françoise Holbane/Giroud prennent la peine de s'attarder sur le personnage féminin pour lui donner une dimension centrale ; même si leurs lectures divergent, il faut sans doute y voir le signe d'une appréciation genrée du film qui prend davantage la force de l'héroïne – positive ou négative – au sérieux, à l'instar des magazines populaires.

Du roman au film : des changements significatifs

Le film introduit de nombreuses et significatives différences avec le roman de Michel Davet. La trame du roman, si elle comprend la fuite de Douce et de Marani, organise aussi leur retour chez les Bonafé, qui approuvent finalement leur union. Mais une fois mariée, Douce prend conscience que Marani est un rustre et un ivrogne qui l'a épousée pour se venger d'Irène ; sans argent, le couple s'installe dans une petite maison attenante à la résidence des Bonafé :

Il est rentré ivre hier soir, dit-elle d'une voix presque naturelle et il rentrera ivre encore ce soir. Je ne peux pas dormir là-bas. Je mourrais de terreur. [...] Deux fois, trois fois, revenant très tard de la chasse, il est rentré comme çà, butant partout, et marchant presque sur mes pieds nus avec ses grandes bottes sales ⁵⁹⁹.

Dans le film, Marani, s'il éprouve toujours des sentiments pour Irène, ne s'en montre pas moins sincère et attentionné avec Douce. Et si Roger Pigaut est « parmi les jeunes premiers de l'Occupation, [...] l'exception qui confirme la règle, car il n'a rien de "doux" à la

⁵⁹³ A. LE BRET, *Paris-Soir*, 15-11-1943.

⁵⁹⁴ J. ROLLOT, *Demain*, 19-11-43.

⁵⁹⁵ F. VINNEUIL, *Le Petit Parisien*, 3-11-1943.

⁵⁹⁶ A. LE BRET, *Paris-Soir*, 15-11-1943.

⁵⁹⁷ *Panorama*, 18-11-1943.

⁵⁹⁸ F. HOLBANE, *Paris-Midi*, 23-11-1943.

⁵⁹⁹ Michel DAVET, *Douce*, Paris, Plon, 1940, p. 232.

manière des nouveaux jeunes premiers⁶⁰⁰ », il n'a rien non plus de la brute imaginée par Michel Davet. C'est un rebelle certes vif et colérique mais qui ne montre aucune violence et ne renonce jamais à sa dignité face aux Bonafé.

Dans le roman, une fois le couple rentré au bercail, la comtesse de Bonafé, qui veut mettre fin à la mésalliance de sa petite fille, invite à séjourner chez elle François d'Entraygues, le cousin de Douce, auquel elle expose ses intentions, on ne peut plus explicites :

Tandis que nous faisons pour elle les rêves les plus ambitieux, cette endormie se laissait enlever par une sorte d'intendant, je dirais presque un jardinier. [...] Nous avons dû les marier. Mais je n'arrive pas à me résigner. [...] Mon cher François, voilà très franchement où je veux en venir : lorsque je vous ai écrit, en juillet, je pensais à vous comme à un fiancé possible pour Douce, et je suis trop vieille pour abandonner si facilement mes prétentions têtues⁶⁰¹.

Comme prévu, Douce tombe sous le charme de François. Mais celui-ci, devant la jalousie de Marani, préfère quitter la maison. Douce, devenue neurasthénique, s'enferme dans sa chambre de jeune fille et pleure son amour perdu. Marani, qui se rend seul un soir à l'Opéra-Comique, périt dans l'incendie ; veuve et libre, Douce peut épouser François. Ce « happy end » permet le retour à l'ordre social et sexuel au mépris du choix premier de Douce, vu comme une erreur de jeune femme trop romanesque, qui se plie finalement aux volontés familiales après son expérience malheureuse.

Dans le film, c'est Douce qui périt dans l'incendie, empêchant du même coup son retour repentant au sein de la famille Bonafé. Cette mort tragique résonne certes comme un châtement pour l'héroïne, mais elle punit encore davantage les autres personnages : Irène et Marani, tenus pour responsables, sont pitoyablement chassés de la maison par la comtesse qui, proprement hallucinée, leur souhaite de se dévorer mutuellement. Il semble que cette fin ait suscité des discussions au sein de l'équipe du film. Si Jacques Siclier affirme que Claude Autant-Lara « aurait préféré terminer le film sur la mort de Fabien et le retour de Douce à jamais souillée, que les Bonafé garderaient désormais prisonnière⁶⁰² », les propos d'Odette Joyeux contredisent en partie cette version. Les discussions auraient selon elle porté sur la virulence des propos de la comtesse à la toute fin du film :

De sérieuses discussions se sont engagées à ce sujet, quitte à tous nous brouiller. Aurenche et Bost voulaient maintenir leur propre version... alors qu'Autant-Lara s'obstinait pour voir Marguerite Moreno adresser ses stances grandiloquentes à l'égard de Madeleine Robinson et Roger Pigaut. [...] Pour ma part, je n'aime pas ce dialogue (« Mangez-vous l'un l'autre »...)

⁶⁰⁰ N. BURCH et G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 188.

⁶⁰¹ M. DAVET, op. cit., p. 222-223.

⁶⁰² J. SICLIER, op. cit., p. 235.

instauré par Autant-Lara dans un but provocateur, suivant son idée fixe de vouloir « lapider la bonne bourgeoisie »⁶⁰³.

Quoi qu'il en soit, ces dissensions montrent que la fin revêtait une importance capitale dans la mesure où elle donnait au film une large part de sa force subversive.

Contrairement au film, le roman ne prend pas Douce au sérieux ; c'est d'ailleurs Marie-Claire, son institutrice, qui conduit le récit à la première personne du singulier, faisant partager au lecteur son regard à la fois réprobateur et condescendant sur le mariage de Douce et Marani :

Je n'en finissais plus de me poser des questions, sur leur intimité et sur leur avenir. La santé de Douce m'inquiéta quelque temps. [...] Il n'arriva jamais qu'on les vît s'embrasser au détour d'un corridor, qu'on les surprît enlacés dans une pièce où l'on entrait brutalement avec une lampe à la main, ni qu'on pût sourire des noms d'oiseaux qu'ils se donnaient, car ils ne se donnaient pas de noms. La maison ne se trompait pas sur tant de correction et de pudeur, car il est vrai qu'un jeune amour s'enorgueillit aussi des apparences et que cet amour-là ne nous avouait rien. Que le mâle prestige de Valentin, sa robustesse, fussent comme une supercherie, une erreur, voilà ce que Douce ne comprit tout à fait que plus tard, lorsqu'un autre l'étonna et paracheva l'expérience. Mais moi, jugeant de haut, d'un cerveau de vierge sage, ces secrets où d'autres compétents et péremptoires se trompaient, j'avais très vite soupçonné que malgré son physique prometteur, il n'était qu'un apathique, un amant sans gloire⁶⁰⁴.

Dans le film, la narration est majoritairement prise en charge par Douce, même si quelques scènes sont centrées sur Irène. Si Michel Davet fait de Douce un personnage de jeune fille romanesque, passive et perdue par sa trop grande naïveté, le film détourne complètement cette image de jeune femme immature. Douce fait des choix mûrement réfléchis et utilise consciemment son image d'enfant sage pour parvenir à ses fins. Elle est loin d'être la « douce » oie blanche que l'on voudrait qu'elle soit : la comtesse n'interdit-elle pas de servir du thé à Douce et ses amies parce que cela les « énerve » ? Cette interdiction rappelle les précautions alimentaires prises à l'égard des jeunes filles du XIX^e siècle à qui l'on évitait certains excitants, dont le thé, susceptibles d'agir comme « des stimulants des organes génitaux et des facultés intellectuelles »⁶⁰⁵.

Chez Claude Autant-Lara, Douce feint l'innocence, mais elle a, en réalité, sciemment détourné l'éducation puritaine d'Irène. Dans une scène, on voit la jeune fille feuilleter *Les Liaisons dangereuses*, négligemment laissé par Irène sur sa table de chevet :

- Laissez ce livre, Douce, il n'est pas pour vous.
- Alors cachez-le !

⁶⁰³ C. GILLES, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁰⁴ M. DAVET, *op. cit.*, p. 213-214.

⁶⁰⁵ Y. KNIBIEHLER, M. BERNOS, É. RAVOUX-RALLO et É. RICHARD, *op. cit.*, p. 93.

Ce dialogue à double sens est révélateur : tout comme avec ce livre sulfureux, Irène fait preuve de négligence dans la dissimulation de sa liaison avec Marani. Sa chambre est mitoyenne de celle de Douce et cette dernière, de son propre aveu, « entend tout » : les ébats et les disputes de Marani et d'Irène, tout comme la chanson que celle-ci fredonne pour masquer la voix de son amant, lorsqu'il la retrouve clandestinement, le soir ; Douce entonne régulièrement cet air à des moments stratégiques. Comme le notent Burch et Sellier : « Irène a apporté à Douce le détonateur de sa révolte, au dire de la jeune fille, en lui apprenant involontairement “sa” chanson à travers le mur ; c'est-à-dire qu'Irène a éveillé les sens de Douce qui écoutait ses ébats avec Marani à travers la mince cloison qui sépare leur chambre ⁶⁰⁶ ». Le père de Douce suggère lui-même involontairement cet état de fait lorsque, confiant à sa fille ses projets de mariage avec Irène, il se félicite que l'institutrice l'ait « réveillée » depuis son arrivée dans la maison quelques mois auparavant.

Une héroïne en quête de bonheur individuel

Le film place Douce au cœur de son dispositif narratif (le récit est entièrement focalisé sur son personnage) et visuel, invitant le spectateur et la spectatrice à s'identifier à elle, à partager ses désirs, ses contradictions et ses tourments. Par ailleurs, c'est elle qui tire tous les fils de l'histoire et modifie le cours des choses : elle provoque la suite des événements qui la mèneront à s'enfuir avec Marani en manipulant les autres protagonistes.

La toute première scène nous invite à entrer dans un confessionnal, dans lequel nous entendons une conversation entre un prêtre et une jeune femme, dont nous ne pouvons distinguer les traits (nous apprendrons dans la scène suivante qu'il s'agit de Douce). Lorsque la pénitente confesse un désir interdit, le curé lui ordonne d'y renoncer, sous peine de brûler en enfer. La voix féminine assène : « Nous partirons, je m'enfuirai avec lui. [...] Je serai la plus forte. Je ne veux pas être humble, je veux être heureuse. [...] Je savais que mon amour ne rencontrerait que des ennemis. Vous êtes le premier à qui j'en parle. Vous êtes mon premier ennemi ». La scène suivante nous introduit chez les Bonafé par l'intermédiaire du garçon d'église, qui rapporte un parapluie oublié dans le confessionnal : le parapluie appartient à Irène que nous découvrons à cette occasion. Celle-ci, après réception de l'objet, entre dans sa chambre, cache *Les Liaisons dangereuses* oublié sur une table de chevet, puis pénètre dans la chambre de Douce. Nous pensons qu'Irène est la femme du confessionnal avant de comprendre qu'il s'agit de Douce : l'institutrice lui reproche d'avoir oublié à l'église le parapluie qu'elle lui avait prêté. Comme le soulignent Burch et Sellier :

⁶⁰⁶ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 187.

Cet enchaînement confessionnal/parapluie contient déjà tout l'écheveau de relations de sexe et de classe qui structure le film. Car des deux femmes sont impliquées, chacune depuis la position de classe qui lui est propre, dans un rapport amoureux avec un homme, rapport lourd d'une transgression sociale – la [...] conversation [entre le prêtre et la jeune femme cachée] pouvant être attribuée aussi bien à l'une que l'autre⁶⁰⁷.

Si cette confusion initiale permet d'introduire le parallèle entre Irène (qui veut, par désir d'ascension sociale, épouser le père de Douce) et Douce (qui est amoureuse de Marani, l'amant d'Irène), elle en dit également long sur le jeu des apparences auquel se livre Douce : d'emblée, nous savons que celle-ci n'est pas l'innocente petite fille qui coud sagement au coin du feu. Elle « cache son jeu », comme Irène cache *Les Liaisons dangereuses*.

Dès cette scène au cours de laquelle nous découvrons Douce, la jeune femme favorise le rapprochement entre son père et Irène, dans le but de séparer celle-ci de Marani : lorsqu'Engelbert rejoint les deux jeunes femmes, qui cousent près de la cheminée, pour leur proposer d'inaugurer avec lui l'ascenseur fraîchement installé, Douce décline l'invitation et incite Irène à accepter ; cette dernière s'exécute, avec un plaisir non dissimulé (voir les photogrammes à la page suivante). Indirectement, c'est donc Douce qui tisse les premiers liens entre Irène et son père, sous le signe du feu, élément qui tient une place symbolique très importante dans le film : il représente la chaleur rassurante du foyer familial convoitée par Irène, mais aussi la passion dévorante de Douce, destructrice de l'ordre social (c'est le feu qui tuera Douce et l'empêchera de regagner le foyer à la fin du film⁶⁰⁸). La caméra s'embarque aussitôt avec Irène et le père de Douce dans la machine ; nous assistons à leur ascension, accompagnée d'une musique romantique qui signe les prémices de leur liaison car, comme le notent Burch et Sellier, « c'est en invitant Irène à y prendre place que le comte commence à lui faire la cour⁶⁰⁹ ».

⁶⁰⁷ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 185.

⁶⁰⁸ Burch et Sellier, dans leur brillante analyse de *Douce*, notent le contraste symbolique entre le feu emprisonnant et l'eau libératrice et le replacent dans le système d'oppositions mis en place dans l'ensemble du film. Voir *Ibid.*, p. 184-190.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 189.



Lorsqu'Engelbert demande Irène en mariage, Douce entreprend d'en informer Marani. L'opportunité se présente l'après-midi même. La grand-mère de Douce rentre à la maison, accompagnée de Marani et d'Irène ; tous trois reviennent des visites de charité annuelles de la comtesse qui ne sont en réalité qu'un prétexte pour assurer sa domination sur « ses » pauvres en leur assénant sèchement ses préceptes de bonne conduite bourgeoise et catholique⁶¹⁰. Alors que le rebelle Marani exprime à demi mots son écoeurément face à cette mascarade, Douce, perchée en haut de l'arbre de Noël qu'elle est en train de décorer, lui ordonne de l'aider dans sa tâche. Nous adoptons le point de vue de la jeune fille dans un plan cadrant le régisseur au moyen d'une plongée très franche, façon de souligner qu'elle le domine – à l'instar de la vieille comtesse – non seulement par son appartenance de classe (qui lui permet de le contraindre à rester avec elle), mais aussi par sa maîtrise de la situation (elle en sait plus que lui sur Irène). Puis elle descend de l'échelle et un champ-contrechamp organise leur entrevue autour de l'arbre (ils sont désormais seuls). Elle profite de cette intimité pour faire comprendre à Marani qu'elle n'est plus la petite fille qu'il a connu huit ans auparavant, lors de son arrivée chez les Bonafé :

- Vous êtes arrivé un Noël. J'étais une toute petite fille.
- Pourquoi « j'étais » ?
- Oh, ne faites pas la grande personne. Vous verrez, demain, quand mes petites amies viendront boire du chocolat et chanter des cantiques. Ca oui ! Ce sont des gamines... Moi, non...

Devant l'indifférence de Marani, elle entonne l'air qu'Irène chantait la veille dans sa chambre, lorsqu'elle tentait de couvrir la voix de son amant. Douce lui signifie ainsi

⁶¹⁰ Une scène montrant l'une de ces visites, traitée sur un mode extrêmement grinçant fût coupée par Vichy et rétablie à la Libération. On y voit entre autres la comtesse de Bonafé souhaiter à « ses » pauvres « patience et résignation », après quoi Marani souhaite à son tour « l'impatience et la révolte » à Irène. Voici comment Aurenche raconte cet épisode : « Il faut dire que nous n'y étions pas allés de main morte, pensant que l'aspect historique dissimulerait le sens de la scène. Mais ils ont été moins idiots que prévu. On a remis la scène après la guerre. Moréno est odieuse, mais avec beaucoup de classe ». Voir J. AURENCHÉ, *op. cit.*, p. 126.

indirectement et de façon provocatrice qu'elle a tout entendu de leurs ébats. Marani lui ordonne de cesser de chanter sur un ton sec, façon de remettre « à sa place » celle qui à ses yeux n'est encore que la gamine à qui il apporte tous les ans un arbre de Noël, loin de se douter ce qu'elle « cache ». Douce mène le jeu : tout en accrochant des guirlandes sur l'arbre, elle se rapproche doucement de Marani vers qui elle lève régulièrement et furtivement le regard, ferrant discrètement sa proie avant de lancer l'assaut. La caméra appuie le trait, centrée sur elle dans des plans en mouvement qui s'opposent aux contrechamps fixes sur Marani, taciturne, qui ne se doute de rien. Soudainement, elle évoque le mariage de son père et d'Irène en prenant un ton faussement détaché : « Voulez-vous que je vous dise quelque chose à propos de Mademoiselle ? D'ailleurs vous ne me croiriez pas. [...] C'est que mon père veut l'épouser... ». Le visage dur, percé par un regard noir et pénétrant, est rehaussé d'une guirlande scintillante, comme pour adoucir ironiquement les traits de celle qui vient de lancer une bombe à la figure du régisseur. Elle guette la réaction de ce dernier, qui, abasourdi, le regard fixe et vide, déclare, désespéré, n'avoir rien à en dire. Cette scène dévoile un peu plus la façon dont Douce se sert de son image : derrière la candeur de l'enfance à laquelle elle est associée (symbolisée ici par l'arbre de Noël, les guirlandes et les étoiles qu'elle y dépose) se cache une habile manipulatrice.



Pour parfaire son plan, il lui faut encore convaincre sa grand-mère d'approuver le mariage de son père et d'Irène. Révulsée à l'idée de laisser entrer une domestique dans la famille, la comtesse de Bonafé s'est d'abord opposée à cette union. Mais Douce parvient à infléchir sa décision : assise aux pieds de la comtesse dans une position d'apparente soumission, la jeune fille, faussement candide, la persuade que le bonheur de son père passe avant tout... (voir le photogramme à la page suivante). Les auteurs du film opèrent ici un changement significatif par rapport au roman, puisque si cette scène existe dans le livre, elle met en présence la comtesse et l'institutrice : cette dernière tente alors de convaincre la vieille

femme d'accepter le mariage de Douce et Marani afin que la jeune fille sauve son honneur. La situation est donc totalement inversée ici ; il ne s'agit plus de sauver les meubles de la morale bourgeoise mais, pour Douce, de manipuler les événements pour parvenir à ses fins.



Lorsque, le soir même, dans la salle à manger, Marani, furieux, veut révéler sa liaison avec Irène (ce qui annulerait de facto le mariage de celle-ci avec Engelbert), Douce l'en empêche en faisant semblant de s'évanouir et lui fait promettre, à l'aide d'un regard, de ne rien dire. Marani, trahi par Irène et ne pouvant se défendre, décide de partir. Douce le rejoint dans sa chambre, lui déclare son amour et le convainc de l'emmener avec lui après lui avoir révélé sa stratégie : « Ça n'a pas été facile de faire accepter Irène comme belle-mère. »

Si Douce suit Marani dans sa cavale, c'est encore elle qui maîtrise le cours des événements. Nous retrouvons les deux fugitifs dans une chambre d'hôtel. Tandis qu'ils se rapprochent et s'étreignent (certes timidement mais il s'agit sans doute là d'une des scènes de désir les plus explicites du cinéma français sous l'Occupation), ils sont interrompus par un employé venu apporter du bois de chauffage ; ce dernier fait involontairement et maladroitement comprendre à Douce que le lieu a abrité naguère les amours de Marani et d'Irène. Blessée par cette irruption, Douce renvoie Marani dans sa chambre mitoyenne et ferme le verrou qui les sépare, bloquant les ardeurs du jeune homme. Si cette première nuit reste chaste, Douce fait toutefois croire à Irène, qui arrive le lendemain pour convaincre la jeune fille de rentrer chez elle, qu'elle est devenue « une femme » au cours de la nuit passée avec Marani : afin de corroborer ses allégations, la jeune femme déverrouille discrètement la porte qui la sépare de son amant. Au plan insert sur sa main faisant littéralement « sauter le verrou » (ce geste préfigure symboliquement l'acte sexuel qui aura lieu quelques instants plus tard), succède un panoramique remontant le long de son corps, avant que la caméra ne cadre son visage en gros plan au moment où Irène lui demande où est Marani : « Pas loin », répond la jeune fille. L'accentuation de ce geste par la caméra et sa mise en relation avec le visage

illuminé de Douce, satisfaite de sa ruse, traduit sa détermination à vouloir contrôler la situation et dominer l'institutrice. Irène, « dépossédée » de Marani et de Douce, est renvoyée dans ses pénates. Elle sort, furieuse, avant de revenir frapper à la porte pour implorer pathétiquement son ancien amant : « Je ne t'ai pas tout dit... Ils vont me chasser » (la vieille servante Estelle l'a menacée de tout révéler à la comtesse si elle ne ramène pas la jeune fille). A ce moment là, un plan serré sur les deux jeunes gens nous montre leurs deux corps enlacés : « Qu'est-ce que ça peut nous faire ? » demande Douce face aux hésitations de Marani. Bien qu'ayant compris qu'il aime toujours Irène, elle décide alors de faire l'amour avec lui, avant de lui annoncer le soir même qu'elle rentre chez elle, car elle ne veut pas « être une remplaçante ».

Toute cette séquence de la fugue nous donne à voir les hésitations et les contradictions de la jeune femme : après des choix audacieux qui entraînent la rupture avec sa famille, et malgré sa détermination au bonheur, elle finit par renoncer à l'objet de sa quête au moment où elle prend conscience que Marani ne la rendra pas heureuse : « Rester serait pire » dit-elle, lorsque son amant l'avertit de ce qui l'attend chez elle. A l'instar du verrou qu'elle ouvre ou ferme à sa guise, elle décide seule du cours des événements, en fonction de ses désirs mais aussi de sa raison. Contrairement au personnage du roman, elle reste lucide quant à sa liaison avec Marani. Et si son renoncement final peut apparaître comme une façon de se soumettre *in fine* à l'injonction familiale, sa mort empêche de fait le retour à l'ordre social.

Presqu'entièrement centrée sur Douce, la mise en scène nous incite à nous identifier à elle. De nombreux gros plans nous font partager ses tourments et ses larmes solitaires. Héroïne complexe et tragique, elle est bien loin de l'image que se font d'elle les adultes qui minimisent ses « inquiétudes d'oiseau-mouche », comme dit Irène à Engelbert. Loin de l'espièglerie et de la légèreté de Chiffon (qui constituait précisément son impertinence aux yeux de sa mère), Joyeux déploie dans *Douce* un jeu beaucoup plus grave : dure, sèche, elle arbore un visage fermé, rarement souriant, aux lèvres pincées. Son *hexis* corporel connote la distinction aristocratique : elle est froide, distante, refuse le contact physique ; elle se détourne sèchement d'Irène lorsque celle-ci veut l'embrasser. Quand elle se trouve seule avec Marani dans la chambre d'hôtel, sa gêne et sa raideur sont palpables ; et lorsqu'elle consent à s'abandonner enfin, l'irruption de l'employé de l'hôtel réinstaure la distance : elle ordonne sèchement à Marani de mettre une bûche dans la cheminée tout en fermant le col de sa robe, ouvert quelques instant auparavant par son amant.

Sa gestuelle est globalement restreinte et contrôlée – aux antipodes des gesticulations de Chiffon – même si sa mobilité traduit aussi un désir de liberté que lui interdit sa vie recluse au

sein de la maison familiale (elle grimpe au sommet de l'arbre de Noël, s'enfuit avec Marani avec l'étui de sa guitare en guise de valise). Sa voix est grave, ses intonations sèches, tranchantes, sauf lorsqu'elle s'adresse à Marani ; dans ces moments, sa voix se fait plus douce et ses accents moins brutaux. Mais le point névralgique du jeu de l'actrice se situe au niveau de son regard ; particulièrement mis en valeur par la mise en scène et les nombreux gros plans sur l'actrice, il dénote l'acuité du personnage et confère à Joyeux une intensité dramatique jamais atteinte avant ce rôle. Regard fixe, yeux écarquillés, Douce/Joyeux observe et analyse le monde autour d'elle. Dans le restaurant où elle dîne avec Marani – sa première sortie nocturne de jeune femme « libre » – elle promène son regard autour d'elle avec une avidité gloutonne et fixe effrontément un homme qui, quelques heures plus tard, provoquera involontairement l'incendie dans lequel elle périra (fasciné par la jeune femme, il fera tomber un projecteur par mégarde). En d'autres termes, elle provoque elle-même sa propre perte : « La catastrophe du film [l'incendie qui la tue] n'est pas si gratuite, car elle est liée à l'imprudence de Douce, qui regarde trop autour d'elle, qui transgresse la règle de modestie imposée à une jeune fille comme il faut (comme Fabien le lui rappelle), et qui s'expose ainsi au regard masculin meurtrier ⁶¹¹. »

Un conflit de génération irrévocable

Si Jean-Pierre Bertin-Maghit compte *Douce* parmi les films de l'Occupation qui construisent une figure d'enfant, à la fois source de problème et porteuse d'avenir ⁶¹², il nous semble que le film rompt précisément avec ce principe. La mort de Douce et l'extrême noirceur de la fin empêchent toute lecture optimiste. Si *Douce*, comme tous les films dans lesquels tourne Joyeux, fait de sa jeune héroïne la seule héritière d'un patrimoine familial menacé par l'absence de descendance mâle, il refuse en même temps d'en faire le symbole du relais des générations : en mourant, elle emporte avec elle la tradition familiale et enterre l'ordre ancien. Les Bonafé sont des aristocrates cramponnés à leurs privilèges, et la comtesse – surnommée « le roi » – en est la figure emblématique. Sourde aux changements qui émergent autour d'elle, elle se montre absolument imperméable à la modernité qui caractérise cette fin du XIX^e siècle : modernité technique (elle refuse d'emprunter l'ascenseur fraîchement installé pour elle) ; modernité politique (elle est « trop vieille dame pour être républicaine » comme elle le déclare à Irène lorsque celle-ci lui demande une permission de sortie) ; modernité sociale (elle reste obstinément aveugle aux aspirations émancipatrices

⁶¹¹ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 190.

⁶¹² J-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, op. cit., p. 148.

d'Irène, de Marani et de Douce). Douce, au contraire, est un personnage résolument moderne qui refuse – fut-ce au prix de sa vie – les contraintes auxquelles son sexe et sa classe la soumettent.

Loin de l'image de jeune fille modèle – « l'oisie blanche » – forgée au cours d'un XIX^e siècle patriarcal ⁶¹³, Douce n'aspire qu'à son épanouissement personnel. Elle s'inscrit du reste pleinement dans la Troisième République naissante – même si elle reste une aristocrate hautaine –, dans la mesure où elle bouscule les frontières de classe ; suivre Marani veut aussi dire, pour elle, renoncer à sa vie bourgeoise ; elle est prête à « être pauvre avec lui ». Comme le notent Burch et Sellier : « Pour Douce, [...] reprendre des chaussettes, laver ses propres bas, sont des travaux auxquels elle aspire plus que de jouer du piano, par amour certes pour “son homme”, mais surtout comme affirmation de sa liberté. » Aussi, le film articule les questions liées aux dominations de classe, de sexe et de génération à travers l'opposition entre l'archaïsme de la comtesse et la modernité de Douce. Autant-Lara lui-même explicite ce conflit générationnel et familial : « Il s'agissait d'une “confrontation” entre une femme âgée et une toute jeune fille ; indispensable, c'était le lien affectif qui les unissait ⁶¹⁴. » On voit toute la charge subversive d'une telle opération, à l'heure où le discours vichyste tente précisément de réhabiliter la famille, ainsi qu'un idéal de jeune fille obéissante et dévouée, censée régénérer un pays affaibli par « l'esprit de jouissance » et l'égalitarisme républicain, autant d'éléments directement responsables, dans le discours pétainiste, de la défaite de 1940. Pour cette raison, les films de Claude Autant-Lara furent, selon Jacques Siclier, parmi les « plus dérangeants » de l'époque, *Douce* en particulier ⁶¹⁵.

*

* *

On peut remarquer, pour conclure, la fulgurance d'Odette Joyeux au cinéma ; elle n'évoluera pas vraiment vers d'autres types de rôles et sa carrière d'actrice s'achèvera rapidement ; outre *Sylvie et le fantôme*, le dernier film né de sa collaboration avec Claude Autant-Lara, dans lequel elle interprète une jeune fille romantique et inoffensive, amoureuse d'un fantôme surgi du passé (Jacques Tati), sa carrière après-guerre se résume à quelques titres (que nous évoquons dans le dernier chapitre) et son personnage de jeune fille surannée

⁶¹³ Voir G. DUBY et M. PERROT (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Tome IV : *Le XIX^e siècle*, op. cit.

⁶¹⁴ C. GILLES, op. cit., p. 20.

⁶¹⁵ Voir J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 225-236.

ne survivra pas véritablement à l'Occupation ; elle jouera son dernier rôle important en 1949 dans *Orage d'été* (Jean Gehret).

Vedette d'un genre et d'un personnage uniques, il apparaît assez nettement qu'elle ne se réduit pourtant pas à un stéréotype : le genre du film en costumes, loin de fonctionner unilatéralement comme un carcan réducteur, constitue aussi un espace permettant l'expression d'aspirations réfractaires. Dans cette période où la censure, à la fois vichyste et allemande, ne permet pas vraiment de parler frontalement du présent, le film en costumes permet en l'occurrence d'aborder des questions très contemporaines. Singulièrement, la combinaison entre le jeu ambivalent de Joyeux – entre angélisme et noirceur – et ce genre permet, notamment dans le cas de *Douce*, de construire un personnage féminin en quête de bonheur individuel, qui n'hésite pas, pour cela, à anéantir la cellule familiale de façon tout à fait consciente. L'existence de ce personnage à la modernité rebelle est certes sous-tendue par l'image surannée et consensuelle véhiculée par l'actrice. Mais Joyeux, en explorant les multiples facettes de son personnage – qui va de la « petite fille » mutine mais finalement soumise à l'ordre social, à l'adolescente subversive préférant la mort à la réintégration familiale, en passant par la jeune femme qui gagne son autonomie « en douceur » – fait évoluer, voire dépasse le stéréotype de la jeune fille désuète et charmante, à l'intérieur d'un cadre dont les limites sont poussées jusqu'au point de friction, tout en restant « acceptable », offrant de multiples résonances avec le présent contemporain et les contradictions idéologiques propres à la période.

Chapitre V – MADELEINE SOLOGNE, ÉTERNEL FÉMININ ET MÉLANCOLIE

Madeleine Sologne, née Madeleine Vouillon, naît en 1912 à la Ferté-Imbault, un village solognot (d'où son pseudonyme). D'origine modeste (son père est tailleur) elle est engagée très jeune comme arpète dans la maison de couture Caroline Reboux, à Paris, avant de diriger elle-même son propre magasin à vingt ans. Elle épouse ensuite un chef-opérateur, Alain Douarinou, qui lui fait jouer son premier petit rôle dans *La Vie est à nous* (Jacques Becker, Jean Renoir, André Zwobada, 1936), film semi-militant sur lequel il travaille bénévolement. Elle fait ensuite de nombreuses petites apparitions⁶¹⁶, avant de trouver son premier rôle notable en 1939 dans *Raphaël le tatoué*, une comédie de Christian-Jaque (1938) avec Fernandel ; encore brune, elle est une secrétaire ambitieuse et intrigante. Après plusieurs rôles de jeunes filles énergiques et rebelles à la fin des années trente, son personnage va être modifié par l'Occupation : en 1941, Jean Delannoy lui offre le rôle d'une épouse sacrificielle dans *Fièvres*, un mélodrame pétainiste avec Tino Rossi. Dès lors, ses rôles alternent entre l'épouse courageuse qui pallie l'absence d'un mari (*Croisières sidérales*, [André Zwobada, 1941-42] ; *L'Appel du bled*, [Maurice Gleize, 1942]), et la jeune femme dynamique et intelligente (*Le Loup des Malveneux* [Guillaume Radot, 1942-43]), jusqu'au triomphe en 1943 de *L'Éternel retour* (Jean Delannoy) qui fait d'elle une vedette de premier plan en la transformant en amoureuse tragique.

Son corps frêle, à la fois vigoureux et hiératique, lui permet d'incarner la santé et le dynamisme, comme la maladie et la fragilité : ainsi, elle « colle » sans difficulté à l'idéologie d'une féminité « saine » et fraîche, tout en exprimant un sens du tragique auquel une partie du public de l'Occupation, notamment les plus jeunes, peut s'identifier. Son visage aigu aux pommettes saillantes et au grand front intelligent s'éclaire souvent d'un large et franc sourire ; mais, creusé par la lumière, il se durcit et prend une dimension mélancolique. Sa voix grave et posée, qui peut être veloutée ou tranchante, suggère tour à tour la douceur et la dureté. *L'Éternel retour* fige une image d'elle mélancolique et froide, qui doit beaucoup à sa coiffure, lisse et d'un blond nordique, très moderne pour l'époque. L'importance de ce film – qui est l'un des plus gros succès de l'Occupation – dans la carrière de l'actrice, justifie qu'on lui accorde une place à part dans les pages qui suivent.

⁶¹⁶ Entre autres dans *La Vie est à nous* (1936), *Forfaiture* (Marcel L'Herbier, 1937), *Les Gens du voyage* (Jacques Feyder, 1937), etc.

1. La construction d'une *persona* : entre l'épouse sacrificielle et la jeune femme entreprenante

A. Émergence d'une nouvelle « jeune fille »

Les premiers articles sur Madeleine Sologne paraissent dans la presse au printemps 1939, c'est-à-dire entre la sortie de *Raphaël le tatoué* (Christian-Jaque, 1938-39) au mois de février et celle du *Père Lebonnard* (Jean de Limur, 1938-39) en juin : « Une jeune artiste fait son chemin » titre *Le Petit Parisien*, qui poursuit : « Parmi les jeunes artistes de premier plan que nous a révélées l'écran ces derniers temps, Madeleine Sologne occupe une place de premier plan...⁶¹⁷. » Ailleurs, on lui promet une carrière tournée vers la comédie : « “J'aime les rôles dramatiques, mais je voudrais aussi des choses un peu folles, des personnages à la Carole Lombard... mais on n'en tourne pas en France !” ». Françoise Giroud la décrit aussi comme une jeune fille énergique et juvénile :

Elle est brune de cheveux et d'yeux, avec un profil net et ardent, un regard caressant, des dents luisantes, une silhouette nerveuse, fine. [...] Madeleine Sologne, à l'encontre de tant de jeunes artistes, n'a pas hâte de jouer les « vamps ». [...] Son joli visage s'anime d'un sourire parfaitement juvénile. [...] Nous pouvons attendre beaucoup d'elle⁶¹⁸.

Cinémonde, qui lui consacre une double page à l'occasion de la sortie du *Père Lebonnard*, raconte son ascension professionnelle en mettant en avant son entrain et sa confiance en soi : « Madeleine Sologne, de bonne heure, fut décidée. Elle savait ce qu'elle voulait et elle le voulait avec fermeté », et lui prédit un avenir couronné de succès : « Madeleine Sologne ? Aujourd'hui une belle artiste, demain une grande vedette⁶¹⁹. » L'image juvénile, résolue et entreprenante que la presse lui attribue est relayée dans ses films, où elle incarne une jeune fille au caractère trempé (elle est, de surcroît, encore très brune) qui entre en conflit avec sa famille à cause de l'homme qu'elle aime, et finit par obtenir gain de cause. Dans *Le Beau Danube bleu* (Emile Edwin Reinert, 1939-40) – une comédie musicale qui vaut autant pour les scènes à la gloire de l'orchestre dirigé par Alfred Rode, qui co-réalise le film, que pour son intrigue – elle est Anika, une truculente et séduisante tzigane. Elle est amoureuse de Sandor (José Noguero), un jeune homme injustement accusé de meurtre et chassé du camp par les patriarques. Persuadée de l'innocence de Sandor, elle cherche à

⁶¹⁷ *Le Petit parisien*, 02-05-1939.

⁶¹⁸ F. HOLBANE, 23-06-1939 (Titre du journal non précisé. Article consulté dans le fonds Auguste Rondel de la BnF – département des Art du spectacle : 8°Rk 19389).

⁶¹⁹ *Cinémonde*, n° 558, 12-06-1939.

démasquer le coupable et confond bientôt Rakos (Jean Galland), qui la courtise. Elle retrouve bientôt Sandor qui réintègre la communauté. Ce film, tourné au printemps 1939, ne sortira sur les écrans qu'en avril 1940, c'est-à-dire un mois avant la débâcle. On peut supposer pour cette raison qu'il eut une audience limitée.



Tourné quelques mois avant *Le Beau Danube bleu*, mais sorti en 1941⁶²⁰, *Le monde tremblera* (Richard Pottier, 1939) initialement intitulé *La Révolte des vivants* place lui aussi Madeleine Sologne au cœur du même conflit familial, mais son personnage est transformé en effigie. À bien des égards, ce film porte la marque du trouble de l'immédiat avant-guerre, et annonce les personnages de femme idéale et sacrificielle de l'Occupation. Dans *Le monde tremblera*, elle partage l'affiche avec Claude Dauphin et Eric Von Stroheim. Ce dernier est Lasser, un banquier-escroc qui finance les recherches du scientifique Jean Durand (Claude Dauphin) portant sur une machine capable de prédire la mort, afin de faire fructifier la compagnie d'assurance-vie qu'il dirige. Jean Durand refuse de participer à cette escroquerie et divulgue le secret de la machine, qui connaît un succès fulgurant auprès du grand public. Mais la machine provoque bientôt de nombreuses catastrophes ; meurtres, suicides, faillites, chômage et krachs boursiers se multiplient en raison du désespoir qu'elle suscite chez nombre de ses utilisateurs. Lasser lui-même, accablé par une banqueroute, se suicide à l'heure programmée par la machine. Sa fille Marie-France (Madeleine Sologne), fiancée à Jean, enjoint alors à ce dernier de détruire son engin de mort ; il refuse. Marie-France rompt avec Jean et devient l'assistante-infirmière du docteur Gallois (Roger Duchesne) auquel elle se fiance. Ensemble, ils tentent en vain de faire entendre raison à Jean, bientôt gagné par la folie du pouvoir et de l'argent. Au cours d'un affrontement entre les deux hommes, Gallois tue Jean par accident à l'heure exacte indiquée par la machine.

⁶²⁰ Nous n'avons toutefois trouvé aucune trace de réception critique du film sous l'Occupation.

La science fiction est un prétexte pour parler du présent : le parallèle entre la machine infernale de Jean et la menace de guerre est explicité par un des personnages, qui affirme que la machine est « une menace aussi terrible que la guerre » ; du reste, des manifestations de rue contre la machine dénoncent « la fin de la civilisation ». Comme le note Jean-Pierre Azéma, en 1939, la majorité des Français pense la guerre inévitable, et ce malgré les accords de paix signés à Munich entre la France, la Grande Bretagne et l'Allemagne à l'automne 1938 ⁶²¹. Le film témoigne du mélange de pacifisme et de « surprise résignée ⁶²² », qui traverse la France de l'avant-guerre : la machine est finalement détruite, mais elle a eu le temps de faire de nombreux dégâts.

D'abord enfant gâtée et oisive, Marie-France a une révélation en voyant Gallois soigner des enfants blessés : elle décide dès lors de se consacrer pleinement au soin des malades en devenant son assistante : elle correspond ainsi à la figure de l'infirmière de guerre héritée de la Première Guerre mondiale, requérant une « compétence féminine “légitime” qui ne peut se déployer pleinement que dans une situation d'impérialisme familial propre à l'expression d'un sens civique spécifiquement féminin ⁶²³ » ; elle affirme ainsi pleinement son adhésion au principe de la différence des sexes, qui semble constituer une « rempart » contre un avenir menaçant. Du reste, on peut remarquer que Marie-France, bien qu'elle soit la fille d'un escroc étranger, est porteuse de « l'identité nationale » ; d'abord par son prénom qui associe chrétienté et francité, ensuite par sa manière de se démarquer de son père : dans une scène où elle est avec Gallois, nous la voyons imiter Lasser en singeant avec tendresse et humour son accent trainant, manière de souligner sa propre absence d'accent étranger.



⁶²¹ Jean-Pierre AZÉMA, *De Munich à la Libération (1938-1944)*, Paris, Seuil, 1979, p. 35.

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ Francine MUEL-DREYFUS, *op. cit.*, p. 215.

Au printemps 1940, immédiatement après la sortie du *Beau Danube bleu*, *Cinémonde* consacre à Madeleine Sologne une double page présentant douze photographies disparates provenant de ses albums personnels, de ses films ou de campagnes promotionnelles et surmontées d'un gros titre : « Madeleine Sologne cherche sa tête⁶²⁴. » C'est sous l'Occupation qu'elle la trouvera.

B. Épouses sacrificielles et femmes entreprenantes : les deux faces d'une même monnaie

Après la reprise de la production, Madeleine Sologne tourne avec Maurice Cloche *Départ à zéro* (1941), un film qui ne sortira jamais sur les écrans ; elle y incarne la cheftaine d'une bande de jeunes cinéastes qui se fait kidnapper par des trafiquants :

Pour le spectateur qui ne connaîtrait guère la carrière de Madeleine Sologne en dehors du célèbre *Éternel retour*, ce film réserve une surprise. Le corps gracile d'« Iseult », bridé, solennisé, statufié par Cocteau/Delannoy, le voici agile, sportif, débordant d'une formidable énergie. Et cette jeune fille n'a pas la langue dans sa poche. Elle dit tout net à la bande de garçons dont elle est vite devenue le chef qu'il ne faut pas compter sur elle pour faire la cuisine ! C'est elle qui conçoit et impulse jusqu'au bout le projet d'un « documentaire sérieux sur la région »⁶²⁵.

Ajoutons que ce film tourné dans le cadre du CATJC s'ancre directement dans la réalité de l'Occupation : il s'agit d'une bande de jeunes gens démobilisés, en déshérence. Madeleine Sologne est la seule fille de la bande, et si elle mène effectivement le jeu auprès des garçons (elle prend la direction artistique du film), elle est plusieurs fois remise « à sa place » par le réalisateur du film (Michel Marsay), qui ne conçoit pas la présence d'une fille derrière une caméra. Si cet affrontement permet de questionner la stricte séparation des rôles de sexe (son exclusion du tournage par le réalisateur lui donne l'occasion de démanteler un réseau de marché noir, à la barbe de ses camarades qui ne croient pas ses allégations), le film organise en même temps son rapt par la bande de trafiquants qu'elle a démasqués, permettant un sauvetage en règle de la part de ses camarades masculins, dont son jeune fiancé. Encore brune, Madeleine Sologne est effectivement une jeune fille dynamique qui préfigure les rôles de jeunes femmes entreprenantes qui caractériseront plusieurs de ses rôles sous l'Occupation.

⁶²⁴ *Cinémonde*, n° 603, 22-05-1940.

⁶²⁵ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 127.

a. Les fièvres d'une épouse sacrificielle

C'est toutefois dans un rôle d'épouse sacrificielle que Madeleine Sologne poursuit et confirme sa carrière. En septembre 1941, elle tourne *Fièvres* avec Jean Delannoy et Tino Rossi, véritable star de ce mélodrame musical. Elle joue le rôle secondaire de Maria⁶²⁶, l'épouse discrète de Jean Dupray (Tino Rossi), un chanteur à succès qui séduit toute les femmes malgré lui. Jean aime Maria mais la trompe avec Édith (Jacqueline Delubac), une riche Américaine dont il tombe amoureux ; Maria est au courant de cette relation qu'elle accepte avec résignation. Lorsque Maria, dont la maladie de poitrine s'aggrave, doit se rendre dans un sanatorium, Jean lui promet d'abandonner Paris pour partir avec elle. Mais la veille de leur départ, elle l'aperçoit aux bras d'Edith. Terrassée par cette vision, elle meurt quelques heures plus tard. Après cette épreuve, Jean renonce à la vie parisienne et s'exile dans une ville du sud de la France où il se fait passer pour un simple pêcheur. Mais il est bientôt démasqué par Rose (Ginette Leclerc) qui le provoque et l'accuse injustement de viol. Pour trouver la paix, Jean se réfugie dans un monastère où il prononce ses vœux.

On retrouve dans ce film les thèmes chers à Vichy : la ville corruptrice, le retour à la terre, la rédemption, l'abnégation, le salut par la religion. Si la faute est commise par Jean, ce dernier est toutefois montré comme la victime des deux tentatrices qui le mettent tour à tour à l'épreuve de la séduction. Elles représentent les deux facettes de la garce telles qu'on les trouve en nombre dans le cinéma d'avant-guerre : Edith est la « garce riche » et Rose la « garce pauvre » (Ginette Leclerc dans son emploi habituel). Maria/Madeleine Sologne s'oppose à l'une comme à l'autre. Elle est l'épouse fidèle et dévouée qui se consacre entièrement à son époux. Le soir, après le concert, elle joue pour lui des airs de piano (ce qui nous indique qu'elle a sans doute elle-même renoncé à une carrière musicale), tout en lui faisant – en chanson – des recommandations : pour conserver sa santé et sa voix, il doit modérer sa consommation de cigarettes et d'alcool. Jean et Maria forment un couple uni – « si tous les ménages étaient aussi unis que celui de monsieur et madame, il y aurait moins de divorce », dit leur domestique – qui respecte une stricte division sexuelle des rôles. La sérénité de Maria équilibre la vie de star mouvementée de Jean ; elle lui offre un foyer toujours accueillant et protecteur. Pour épargner Jean, elle lui cache même sa maladie ; lorsqu'il la trompe avec Edith et ne rentre plus chez lui le soir, l'état de santé de Maria s'aggrave, mais elle ne lui en souffle mot pour ne pas l'inquiéter. Sa mort est la preuve ultime de sa totale dévotion : au plus fort de sa maladie, Maria, diaphane, sans force, le visage

⁶²⁶ Elle apparaît en troisième position dans le générique, après Tino Rossi et Jacqueline Delubac.

émacé, trouve la force d’esquisser un ultime sourire lorsqu’elle entend Jean chanter dans la radio. Modèle d’abnégation, elle illustre parfaitement les préceptes vichystes à l’égard des femmes : « La femme de la France nouvelle doit redevenir capable de “s’immoler en silence”, capable du “plus complet renoncement”, et retrouver ses qualités de toujours : “cette merveilleuse puissance d’aimer, d’admirer, de se dévouer, cette sagesse prudente, cette force dans la faiblesse”⁶²⁷. »



À défaut d’une reconnaissance critique – à titre d’exemple, le titre ironique de la notice de Lucien Rebatet « Tino rosseries⁶²⁸ », fait écho au ton employé par ses confrères –, *Fièvres* est un des plus gros succès de l’Occupation⁶²⁹. Il faut sans doute l’imputer à la star chantante, dont la notoriété est « fondé[e] tout entier[e] sur cette voix où les femmes s’affolent⁶³⁰ ». Mais le film révèle aussi Madeleine Sologne au public (*Les Hommes sans peur* n’est pas encore sorti et beaucoup de gens la découvrent sans doute à ce moment là) ; Le magazine *Actu* juge par exemple que « d’un rôle qui aurait pu être médiocre et banal, elle fit une création remarquable, tout imprégnée de sensibilité et d’intelligence⁶³¹ ». *Vedettes* rappelle de son côté, quelques mois plus tard :

Son nom grandit sur l’affiche, et voilà qu’elle est choisie pour être la partenaire de Tino Rossi dans *Fièvres* (ah ! mesdames, que n’eussiez vous fait pour être à sa place...). Elle nous apparut alors plus jolie, plus fraîche que jamais, et l’on réalise assez mal que Tino Rossi puisse la tromper. [...] Son jeu est fin, délicat, fait de naturel et de sensibilité et nous avons aimé cette petite poitrinaire touchante et malheureuse⁶³².

⁶²⁷ F. MUEL-DREYFUS, *op. cit.*, p. 206-207. Les passages entre guillemets sont des extraits de l’ouvrage de Georgette VARENNE, *La Femme dans la France nouvelle*, Clermont-Ferrand, Imprimerie Mont-Louis, 1940. Cet ouvrage compile différentes citations du maréchal Pétain et de représentantes des services d’action sociale.

⁶²⁸ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 07-02-1942.

⁶²⁹ Voir E. EHRLICH, *op. cit.*, p. 197.

⁶³⁰ J. AUDIBERTI, *Comœdia*, 31-01-1942.

⁶³¹ *Actu*, 31-2-43.

⁶³² *Vedettes*, n° 90, 22-08-1942.

Le rôle de Maria associe l'actrice au type de la « très belle et douloureuse épouse ⁶³³ » que le public retrouve bientôt dans *Les Hommes sans peur* (Yvan Noé, 1941-42), un film en costumes où elle tient le rôle secondaire de la douce femme du découvreur des rayons X (Claude Dauphin) : lorsque celui-ci pense être condamné à cause des radiations auxquelles il a été exposé, il disparaît, laissant son épouse éplorée se morfondre. Quand, sauvé grâce à un antidote, il réapparaît, elle lui assène doucement : « Pourquoi les hommes seuls ont-ils le droit d'être des héros ? Pourquoi écartent-ils toujours les femmes des plus belles pages de l'existence ? [...] Croyez-vous vraiment que nous sommes si faibles ? Si négligeables ? » Ce questionnement, qui reste sans réponse est, d'une certaine façon, le point de départ de tous les rôles ultérieurs de l'actrice jusqu'à *L'Éternel retour*.

b. Des maris absents et des épouses qui font face

Progrès scientifique et retour à la terre : Croisières sidérales

Dans *Croisières sidérales* (1941-42), premier film d'André Zwobada⁶³⁴, Madeleine Sologne s'illustre une nouvelle fois, après *Le monde tremblera*, dans le genre de la science-fiction. Mais elle n'est cette fois ni la fiancée ni l'assistante dévouée du scientifique : elle troque son costume d'infirmière contre une combinaison d'aéronaute, et, cette fois, c'est elle qui fait une découverte capitale pour l'humanité. Françoise et Robert Monier (Jean Marchat), deux aéronautes fraîchement mariés, s'apprêtent à effectuer un voyage dans la stratosphère à bord d'une capsule atmosphérique. Mais Robert a un accident la veille du départ ; Françoise décide de partir avec Lucien (Carette), un technicien maladroit qui, à cause d'une manipulation malheureuse, détraque la capsule. Françoise et Lucien sont envoyés dans la quatrième dimension ; lorsqu'ils reviennent quinze jours plus tard, vingt-cinq ans se sont écoulés sur la terre. Robert est devenu un vieillard et Lucien retrouve son fils presque aussi vieux que lui. Un industriel décide d'exploiter cette découverte : des capsules sont envoyées dans la stratosphère, promettant à ceux qui les empruntent de faire un saut de vingt-cinq ans dans le temps... en quinze jours seulement. Robert part dans une de ces navettes afin de rattraper le temps « perdu » ; il retrouve Françoise vingt cinq ans plus tard.

Croisières sidérales bénéficie d'un accueil critique inégal ; vilipendé par les uns pour sa « vulgarité ⁶³⁵ », il est apprécié par d'autres pour sa mise en scène soignée et l'originalité de

⁶³³ *Comœdia*, 31-01-1942.

⁶³⁴ Il coréalise en 1936 *La Vie est à nous* avec Renoir et Becker, et est l'assistant de Renoir pour *La Règle du jeu* (1939).

⁶³⁵ R. RÉGENT, *Cinéma de France, op. cit.*, p. 62.

l'idée sous-tendant son scénario, à savoir la théorie de la relativité du temps. Sur ce point, il faut préciser que le film est précédé d'un carton précisant que l'histoire s'appuie sur des données scientifiques fiables, sans en préciser la nature (la théorie d'Einstein n'est pas bien connue du grand public à ce moment là). Si l'on en croit Nino Frank, la projection du film était précédée d'un documentaire explicatif ; le critique raconte sa stupéfaction devant cette mise en bouche : « Je me sens incapable d'énoncer le postulat scientifique dont s'inspire cette comédie d'anticipation ; un court documentaire le précède, auquel le spectateur ne comprend pas grand-chose, mais qui le met, pour ainsi dire, en bon état de réceptivité ⁶³⁶. » Le procédé scientifique semble être pris au sérieux : pour le journal *Les Ondes*, *Croisières sidérales* s'inspire « des modernes théories de la relativité du temps ⁶³⁷ », tandis que pour Hélène Garcin dans *La Gerbe*, le scénariste « a pensé à tirer des effets cinématographiques de la notion de relativité du temps. Notion familière à un certain nombre de gens, mais que sa diffusion par le cinéma va révéler à d'innombrables spectateurs ⁶³⁸ ». Aussi l'idée proposée par le scénario est jugée originale : « *Croisières sidérales*, avec ses imperfections, ses faiblesses, [...] nous apporte la chose rare, oiseau bleu, ou veau à six pattes : une idée nouvelle » ; le film a même frôlé d'assez près la classe exceptionnelle. » Ailleurs, le film est « intéressant [et] plein de talent ⁶³⁹ » ; « Il y avait [...] à la base une idée intéressante et susceptible d'une réalisation extrêmement curieuse ⁶⁴⁰ ». D'autres sont moins cléments : pour *Révolution nationale*, le film est un « navet hors concours ⁶⁴¹ » ; *L'Appel* considère que « Mr. Zwobada a commis une lourde erreur ⁶⁴² » ; Roger Régent juge quant à lui que le film verse dans « les caricatures les plus lourdes, vers un merveilleux sordide ⁶⁴³ ». Comme René Jolivet dans *L'Appel*, les critiques s'accordent pour souligner la supériorité de la première moitié du film, c'est-à-dire de tout l'épisode mettant en scène le duo Carette/Madeleine Sologne : « Alors que le début du film est amusant, comme *Le Voyage autour de la lune* de Jules Verne, [...] les grandes séquences suivantes n'apportent plus de matières nouvelles à un naïf étonnement. Tout est épuisé dès le premier tiers du film ⁶⁴⁴. » Les acteurs sont unanimement salués, dont Madeleine Sologne : elle est « émouvante », « exquise ⁶⁴⁵ », possède « beaucoup

⁶³⁶ Nino FRANK, *Nouveaux Temps*, 09-05-1942.

⁶³⁷ *Les Ondes*, 23-08-1942.

⁶³⁸ H. GARCIN, *La Gerbe*, 14-05-1942, ainsi que les deux citations suivantes.

⁶³⁹ D. DAIX, *Paris-Midi*, 17-05-1942.

⁶⁴⁰ *Les Ondes*, 23-08-1942.

⁶⁴¹ G. BERTHET, *Révolution Nationale*, 24-05-1942.

⁶⁴² René JOLIVET, *L'Appel*, 07-05-1942.

⁶⁴³ R. RÉGENT, *Cinéma de France*, op. cit., p. 62.

⁶⁴⁴ R. JOLIVET, *L'Appel*, 07-05-1942.

⁶⁴⁵ D. DAIX, *Paris-Midi*, 17-05-1942.

de charme et un jeu personnel⁶⁴⁶ ». Pour *L'Atelier*, enfin, l'actrice confirme ici son talent : « Madeleine Sologne, qui est décidément une grande artiste, joue dans le ton le plus juste le rôle de Françoise Monier⁶⁴⁷ ». *Croisières sidérales* ne marque assurément pas la carrière de Madeleine Sologne d'une pierre blanche, et il est assez peu cité dans les articles ultérieurs portant sur l'actrice. Mais il semble que sa présence et les exploits scientifiques accomplis par son personnage constituent l'intérêt majeur du film.

Cette comédie « d'anticipation » porte à bien des égards le sceau de l'imaginaire propre à la période de l'Occupation. Burch et Sellier remarquent par exemple que « le bizarre chassé-croisé temporel entre Madeleine Sologne et son mari » est une « façon (ingénieuse) de tordre le cou au fantasme incestueux de années trente⁶⁴⁸ ». En effet, lorsqu'à son retour, Françoise découvre un mari de vingt-cinq ans son aîné, la différence d'âge apparaît comme un obstacle insurmontable. Par ailleurs, le film montre un personnage féminin qui reprend seule en main un projet réalisé en commun mais mis en péril à cause d'une défaillance masculine ; à l'instar de beaucoup de ses collègues masculins dans les films de cette période, Jean Marchat/Robert Monier se retrouve paralysé dans son action par un handicap. Françoise/Madeleine Sologne va donc pallier cette carence pour continuer les recherches qu'ils ont commencées ensemble ; elle décide de partir seule dans la stratosphère, tandis que Robert souhaite d'abord confier le voyage à d'autres scientifiques : « Vas-tu insinuer que j'en sais moins long que toi sur la question, [...] que j'aurai peur toute seule ? », répond-elle à la réaction d'abord négative de son mari. Françoise exige de partir seule, certes accompagnée d'un technicien, « mais pas plus ». Il ne s'agit ni d'un accomplissement personnel, ni de la reprise en mains d'une entreprise masculine. Bien sûr, on peut voir dans ce film l'exhortation des femmes à se substituer courageusement aux hommes en leur absence ; idée que l'on retrouvera avec *L'Appel du bled*, à l'occasion duquel le couple Sologne/Marchat se reforme quelques mois plus tard. Mais Françoise Monier n'est ni une épouse sacrifiée ni une simple continuatrice ; elle constitue avec Robert un « couple nouveau », solidaire et égalitaire, figure qui apparaît dans un certain nombre de films de la période, à l'instar du *Journal tombe à cinq heures*, par exemple. Françoise et Robert forment un couple harmonieux qui élabore un projet commun, et dans lequel chacune des parties est, *in fine*, soumise aux mêmes épreuves : chacun attend patiemment l'autre pendant vingt-cinq ans en lui restant fidèle.

⁶⁴⁶ *Les Ondes*, 23-08-1942.

⁶⁴⁷ Marcel PIERRE, *L'Atelier*, 09-05-1942.

⁶⁴⁸ N. BURCH et G. SELLIER, *op. cit.*, p. 93.

Madeleine Sologne arbore dans ce film une silhouette dynamique. Elle est vêtue d'une combinaison de travail asexuée qui lui permet de se mouvoir avec aisance – elle effectue des acrobaties dans le ballon stratosphérique, saute à pieds joints dans une voiture – et ses cheveux coupés au carré ne réclament pas de coiffure complexe. Elle affiche du reste une attitude professionnelle et directive ; elle donne ses ordres avec une voix grave et assurée, et n'hésite pas à taper familièrement dans le dos de Lucien/Carette. Le duo qu'elle forme avec ce dernier lors du voyage dans la stratosphère créé un contraste qui met en avant son sérieux : elle dirige l'expédition avec professionnalisme, totalement absorbée dans son travail, tandis que lui affiche la désinvolture et la gouaille typiques de Carette qui, du reste, est (beaucoup) plus petit que Madeleine Sologne.



Pendant l'épisode dans la capsule, les rôles sont parfaitement inversés : tandis qu'elle est totalement absorbée par son travail et n'évoque pas une seule fois son mari, lui ne pense qu'à redescendre pour s'occuper de son fils qui vient de naître. Et lorsqu'ils reviennent sur terre, Françoise est acclamée par la foule aux cris de « vive la science » ou encore « vive la terre » ; « Vous êtes un grand homme, maintenant », lui fait remarquer Robert qui refuse de venir saluer à ses côtés, estimant n'être « pour rien » dans le succès à retardement de l'expédition scientifique. Fait rare, nous voyons, à la fin du film, la jeune première vieillie, les cheveux blancs, retrouvant son mari après vingt-cinq ans d'attente ; enfin réunis, ils prévoient ensemble un dernier voyage... à la campagne, là où il y a « de vrais arbres, de vrais champs de blés ».



L'appel de la maternité

Les spectateurs retrouvent le couple Madeleine Sologne/Jean Marchat dans *L'Appel du bled*, initialement intitulé « Femmes de bonne volonté », un mélodrame colonial de Maurice Gleize tourné en partie dans le sud de l'Algérie. Le film raconte l'histoire de Germaine Moreuil (Madeleine Sologne), une pianiste virtuose qui renonce à sa carrière pour suivre son mari (Pierre Moreuil/Jean Marchat) dans la plantation coloniale qu'il dirige, en Algérie. Désabusée par l'austérité de la vie coloniale qui n'offre aucun des fastes parisiens auxquels elle était habituée, Germaine retrouve goût à la vie lorsqu'elle tombe enceinte. Cette éclaircie est toutefois de courte durée : elle fait une fausse couche qui la rend stérile. Lorsqu'elle apprend cette réalité, elle décide de rentrer en France, feignant de ne plus aimer Pierre, qu'elle ne veut priver de la possibilité d'être père (il était en réalité déjà au courant de la stérilité de Germaine, qu'il avait décidé de lui cacher). Elle reprend sa vie d'artiste, mais retourne à la colonie pour en reprendre les rênes lorsque Pierre s'engage sur le front de l'est en 1939 ; elle retrouve Pierre, mutilé, à la fin de la guerre.

Ce film, qui – fait rare – évoque explicitement la guerre et révèle de façon didactique la morale pétainiste, dans un contexte colonial, à savoir l'abnégation féminine comme moyen de maintenir le pays à flot en l'absence des hommes, divise la critique, les uns y voyant un mauvais dépliant de propagande, les autres une œuvre sensible rehaussée par le jeu de Madeleine Sologne. Pour *Comœdia* :

L'Appel du bled s'attaque courageusement à un grand sujet, mais avec l'idée préconçue de nous faire la leçon. Qu'elle se dégage une fois achevée et elle sera retenue. Qu'on nous l'impose, au contraire, comme un théorème à démontrer, et elle rabaisse aussitôt la vertu jusqu'à la corvée, l'héroïsme jusqu'à la duperie. [...] Maurice Gleize a faussé le jeu de ses

personnages par un dialogue sans nuance psychologique, par une tendance à pontifier qui sent le sermon, la thèse, avec de sempiternels « ce qu'il fallait démontrer »⁶⁴⁹.

Le journal *L'Appel* est du même avis :

Servant de simple intrigue à un documentaire saisissant sur notre colonisation africaine, il permettait une émotion suffisante, dont on ne peut contester la noblesse. Malheureusement, Mr Maurice Gleize s'est beaucoup plus attaché à nous raconter cette histoire qu'à nous peindre une fresque nationale. Et il l'a racontée avec une maladresse qui en fait le pire des ouvrages cinématographiques de patronage que nous connaissons. [...] Tantôt c'est un dialogue d'une simplicité qui atteint l'odieux, tantôt c'est un cours de morale appliquée pour des enfants de huit ans. Je ne parle pas de l'épisode gynécologique, évidemment⁶⁵⁰.

Roger Régent, en revanche, applaudit le film, et en particulier la prestation de Madeleine Sologne, incarnation de l'éternel féminin :

L'interprète principale met dans son rôle le meilleur du sens féminin que l'on peut apporter à un tel personnage, fait justement de cette évolution ultra-féminine que peuvent engendrer l'amour et le vent du large. Je disais l'autre jour à propos des *Hommes sans peur* que Madeleine Sologne était avec Marie Déa la plus sûre révélation du cinéma français depuis 1930. Dans *L'Appel du bled*, son autorité s'affirme. Elle s'empare de l'écran de la première à la dernière image, et cependant ses partenaires sont de taille. [...] Mais les projecteurs du scénario sont braqués sur elle : qu'elle joue au piano une excellente mélodie de style classique de Mr Sylviano ou qu'elle offre au sirocco et à toutes les bourrasques de l'équinoxe sentimentale son petit visage triangulaire, elle montre une vraie nature de cinéma, aigue, faite pour l'ombre et la lumière de tous les drames de la pellicule⁶⁵¹.

Pour le journal *Aujourd'hui*, le film est « riche en résonnances humaines », en particulier grâce à Madeleine Sologne « qui affirme, de plus en plus, un tempérament et un physique avec lesquels le cinéma doit désormais compter⁶⁵² ». Dans le journal féminin pétainiste *Toute la vie*, le film est une ode « à la gloire de l'énergie française, à la gloire de la femme française » :

Par un matin de septembre 1939, sur le port d'Alger la blanche, des mouchoirs avaient tremblé au bout des bras [...], et des larmes avaient coulé sur les visages ; nos colons s'embarquaient pour la métropole. Alors commença une grande aventure : les colons risquaient leur vie en première ligne ; mais leurs compagnes, demeurées sur la terre lointaine, soutenaient une besogne écrasante, non indigne de l'autre. Elles écrivirent une magnifique page d'histoire. Seules à la tête des plantations, dans le bled immense et meurtrier, elles ont, femmes de bonne volonté, remplacé dans chaque domaine le maître⁶⁵³.

Au-delà du contexte colonial durant la mobilisation de 1939, le film est, à l'évidence, une évocation de la situation des centaines de milliers de femmes françaises devant faire face en l'absence des hommes.

⁶⁴⁹ A. HOÉRÉE, *Comœdia*, 31-10-1942.

⁶⁵⁰ *L'Appel*, 12-11-1942.

⁶⁵¹ R. RÉGENT, *Les Nouveaux Temps*, 31-10-1942.

⁶⁵² *Aujourd'hui*, 28-10-1942.

⁶⁵³ *Toute la vie*, 20-08-1942.

Tout l'enjeu de ce film consiste à faire prendre conscience aux femmes du rôle social actif qu'elles doivent désormais jouer, dans les limites des territoires qui leur sont autorisés, à savoir la maternité (réelle ou symbolique) et le remplacement d'un mari absent. Le personnage de Germaine est construit en deux temps. Lorsque nous la découvrons, c'est une femme accomplie, indépendante, sophistiquée, artiste célèbre (elle est la « meilleure interprète de Chopin ») et mondaine (la première scène du film nous introduit dans un salon parisien où elle donne un gala). La vie dans la plantation algérienne constitue un véritable choc culturel : le lendemain de son arrivée, elle entreprend d'aller au village visiter les « boutiques » ; après plusieurs heures de marche harassante sous un soleil de plomb, elle découvre les rues dénudées en terre battue et s'enfuit bien vite, effrayée par les dizaines de petits « indigènes » – sales et édentés – qui tournent autour d'elle comme une curiosité. L'aridité du climat et les mœurs spartiates de la colonie ont très vite raison de son enthousiasme : elle devient rapidement lascive et irritable. Le visage dur et le ton sec, Germaine/Madeleine Sologne, amère, ne renvoie bientôt plus à Pierre que du dédain. Ce dernier, désespéré, fait venir un piano de métropole dans l'espoir de raviver la joie de vivre de Germaine : son visage s'illumine lorsqu'elle aperçoit l'instrument, mais sa déception n'est que plus grande lorsqu'elle se rend compte qu'il est inutilisable, totalement désaccordé à cause de la chaleur.

Son attitude change du tout au tout lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte : son visage s'éclaire, sa silhouette se redresse, elle troque ses déshabillés chics pour une combinaison pratique. Sans maquillage, un turban noué sur la tête, elle s'affaire désormais avec enthousiasme à l'ameublement de la maison et se donne une mission civilisatrice auprès des enfants du village. Face à Pierre, elle fustige désormais les femmes oisives et sans enfants :

- Si toutes les femmes voulaient faire preuve d'un peu de bonne volonté, l'humanité pourrait - devenir meilleure.
- Mais ma parole, tu es une révolutionnaire !
- Dis plutôt une évolutionnaire.
- C'est une question d' « r ».
- De grand air, oui, peut-être...

En d'autres termes, la ville, ses frivolités, ses tentations corruptrices détournent les femmes de leur destinée maternelle. Germaine est elle-même « punie » en raison de son comportement passé : après sa fausse couche (au cours de laquelle elle manque de mourir), elle ne pourra plus jamais être mère. Mais l'épisode de la fausse couche est surtout l'occasion de peindre un portrait extrêmement misogyne de la mère de Germaine (Gabrielle Dorziat) : considérant le mariage de Germaine et Pierre comme un « rapt », elle se réjouit de la stérilité de sa fille, en ce qu'elle la préservera des disgrâces de la grossesse.

Lorsque nous retrouvons Germaine rétablie, elle a repris sa vie d'artiste ; mais elle joue désormais sans entrain : les souvenirs de sa vie avec Pierre apparaissent en surimpression lorsqu'elle donne un récital, évoquant sa nostalgie. Aussi, lorsqu'elle apprend son engagement sur le front de l'est en 1939, elle décide de reprendre les rênes de l'exploitation en attendant son retour. Vêtue d'une veste saharienne et d'un chapeau colonial, c'est elle qui dirige désormais la plantation, en même temps qu'elle s'investit dans sa mission colonisatrice : des images d'Épinal la montrent en train d'apprendre la lecture aux enfants, la couture aux femmes. Quand Pierre, après avoir été porté disparu, réapparaît, mutilé (il est amputé d'un bras), c'est elle qui le conduit dans sa voiture sur les chemins de l'exploitation pour lui faire admirer son « œuvre », dans une inversion totale des rôles par rapport au début du film. Si la mission de Germaine est d'œuvrer dans la continuité de son mari, ce nouveau partage des tâches dans le couple renvoie à la modernité prônée par le militantisme chrétien qui triomphe sous l'Occupation :

Cette modernité qui réclame plus de considération pour la femme en tant que personne, qui lui apprend concrètement à exercer plus de responsabilités par une pédagogie de l'initiative et de l'action, [...] prévaut au temps de la Révolution nationale, en raison du rôle prépondérant des militants catholiques au Secrétariat Général à la Jeunesse [...] jusqu'en 1943⁶⁵⁴.

Cette participation des femmes à la vie publique n'est alors pas envisagée comme une remise en cause des sexes, mais comme « le prolongement et l'approfondissement de leur mission au foyer⁶⁵⁵ ». Notons que *Croisières sidérales* et *L'Appel du bled* offrent deux conceptions différentes des nouvelles missions dévolues aux femmes : la première, plus progressiste, propose l'idée d'un couple forgeant une œuvre commune, tandis que la seconde colle plus directement à la culture féminine catholique.

Les critiques de *L'Appel du bled* montrent qu'au-delà de l'aspect idéologique du film (visiblement partagé par la plupart des commentateurs), Madeleine Sologne imprègne le personnage de Germaine Moreuil de la subtilité de son jeu. C'est en effet l'un de ses premiers rôles principaux (elle est présente à l'écran bien plus longtemps que dans *Croisières sidérales*), et la première fois qu'elle peut explorer une si large palette de sentiments, et exploiter toute l'ambivalence de son physique, élément que la presse semble relever : en février 1943, quatre mois après la sortie de *L'Appel du bled* (21-10-1942), le journal *Actu* note les dimensions contradictoires de l'actrice, entre « éternel féminin » et sophistication :

⁶⁵⁴ H. ECK, *op. cit.*, p. 297.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 296.

Elle est avant tout une jeune fille simple, charmante, enthousiaste... c'est là dans son jardin, entre une brouette et un arrosoir, que je suis allée la surprendre... Elle est revêtue d'un vieux tablier de jardinier bien trop grand pour elle. Son visage hâlé n'a pas la moindre trace de poudre ou de rouge à lèvres... Ses yeux clairs sans rimmel, ses sourcils sans retouche, n'en rappellent pas moins ceux de Marlène Dietrich... Mais le regard est infiniment plus doux, plus humain. C'est très curieux comme elle fait à la fois « star » et tout à la fois très « jeune fille sportive »⁶⁵⁶.

C'est encore de cette ambivalence, on va le voir, que se nourrit le rôle de Monique Valory dans *Le Loup des Malveneuveur*, dans lequel les spectateurs/trices retrouvent Madeleine Sologne deux mois plus tard.

c. *Le Loup des Malveneuveur* : instinct de limier ou instinct maternel ?

En 1942, Guillaume Radot, dirigeant de la société de production de l'Union Technique Cinématographique (UTC), qui a entre autres produit *La Nuit fantastique* de Marcel L'Herbier, entreprend la réalisation de son premier film, *Le Loup des Malveneuveur*. Madeleine Sologne tient le rôle-vedette, aux côtés de Pierre Renoir et Gabrielle Dorziat (elle est aussi la mieux payée : 225 000 francs contre 200 000 pour Renoir et 100 000 pour Dorziat⁶⁵⁷). Marcel L'Herbier est engagé en qualité de superviseur de Guillaume Radot (on peut d'ailleurs noter qu'il est à ce titre, mieux payé que le réalisateur débutant).

À l'instar du film de L'Herbier, *Le Loup des Malveneuveur* s'inscrit dans la veine fantastique ; il mobilise l'imaginaire rural portant sur l'existence de bêtes monstrueuses et diaboliques, à l'instar de la « bête du Gévaudan », avec une histoire de savant fou issu d'une famille maudite, à laquelle la légende prête un sang mi-humain, mi-animal. Réginald de Malveneuveur (Pierre Renoir), dernier du nom, veut faire reculer sa propre mort pour donner la vie à un héritier mâle, afin que se perpétue son nom. Monique Valory (Madeleine Sologne) est une jeune étudiante parisienne engagée pour éduquer la petite fille de Réginald et de sa femme Estelle (Marie Olinska), celle-ci, malade, ne pouvant plus s'occuper de l'enfant (d'origine parisienne, la jeune femme ne supporte pas la vie dans un château totalement coupé du monde). Lorsque Monique arrive au château, Réginald a disparu quelques jours plus tôt ; Estelle meurt mystérieusement quelques temps plus tard. Monique décide de mener l'enquête afin de lever le voile sur ces mystères, avec l'aide de son ami Philippe (Michel Marçay), un jeune peintre qu'elle a rencontré à son arrivée dans le pays, et qui se révélera finalement être un policier enquêtant sur la famille. Ils se heurtent à Magda (Gabrielle Dorziat), l'énigmatique et rigide sœur de Réginald, gardienne de la tradition familiale, qui veille au grain sur les terres

⁶⁵⁶ *Actu*, 31-02-1943.

⁶⁵⁷ CN 52 (Boite 34).

et les secrets de la famille. Monique, aidée de Philippe, dont elle est entretemps tombée amoureuse, confond finalement Réginald, qui se terre dans son laboratoire situé dans les caves du château : devenu fou, il a tué Estelle en lui inoculant son sérum. Il finit par brûler vif dans l'incendie de son château, emportant avec lui le nom dont il était l'ultime dépositaire.

Le film reçoit un accueil critique très positif, d'abord en raison de son appartenance à la veine fantastique, qui le situe dans lignée de *La Nuit fantastique* ou encore des *Visiteurs du soir*, sorti quelques mois plus tôt. Ainsi pour Rebatet :

Le cinéma s'installe décidément dans le fantastique. [...] Ce film est encore plus typique que les précédents de ce besoin d'échapper à la réalité plate qui reparaît dans notre cinéma. L'auteur du scénario des *Malvendeur*, Francis Vincent-Bréchnac, avait déjà mis au point son projet il y a près de dix-huit mois, quand on ne savait rien de *La Nuit fantastique*, des *Visiteurs du soir* et, à plus forte raison, de *La Main du diable* [Maurice Tourneur, 1942] Il s'agit donc bien « de quelque chose qui est dans l'air », et que l'on ressent un peu partout ⁶⁵⁸.

Rebatet ajoute que « *Le Loup des Malvendeur* représente un effort des plus sympathiques, une de ces expériences où l'on aimerait voir s'engager beaucoup de jeunes cinéastes. Et, ce qui est mieux encore, c'est un film... qui plaira ». On estime que le réalisateur, tout en utilisant avec brio les codes du genre, en évite les écueils, à l'instar de Roger Régent : « S'il fait appel parfois aux procédés conventionnels du genre, le réalisateur apporte toujours à sa tâche un goût et un raffinement qui sauvent de la vulgarité ses images. ⁶⁵⁹ » Même chose pour Hélène Garcin : « Que le metteur en scène ait réussi dès sa première œuvre à utiliser si parfaitement les possibilités du cinéma dans le domaine du mystère et de la légende, c'est ce dont la critique ne manquera pas de lui savoir gré ⁶⁶⁰. »

Les critiques sont en revanche bien plus partagées en ce qui concerne le rôle de Madeleine Sologne/Monique Valory, dont le rôle semble mal identifié, entre l'ingénue et l'enquêtrice : elle est tour à tour « une gouvernante saine et fraîche ⁶⁶¹ », une « brebis [qui] s'est introduite dans le repère des loups ⁶⁶² » ou encore une « jeune étrangère plongée au sein du mystère Malvendeur ⁶⁶³ ». Ailleurs, elle est décrite sur un mode réducteur comme une « gouvernante au service des Malvendeur [qui s'occupe] de leur enfant [et qui prête] une oreille attentive aux propos galants d'un jeune peintre (Michel Marçay) que les histoires du château préoccupent beaucoup ⁶⁶⁴ ». Pour *L'Œuvre*, elle forme avec son partenaire le « couple

⁶⁵⁸ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 14-05-1943, ainsi que la citation suivante.

⁶⁵⁹ R. RÉGENT, *Les Nouveaux Temps*, 22-05-1943.

⁶⁶⁰ H. GARCIN, *Aujourd'hui*, 20-03-1943.

⁶⁶¹ *Paris-Soir*, 17-05-1943.

⁶⁶² G. BLOND, *La Gerbe*, 20-05-1943.

⁶⁶³ R. RÉGENT, *Les Nouveaux Temps*, 22-05-1943.

⁶⁶⁴ Yves MALESTROIT, *Les Nouvelles Continentales*, 12-05-1943.

classique des amoureux ⁶⁶⁵ ». Seul *Ciné-Mondial* la décrit sur un mode plus sérieux comme une « institutrice sur laquelle pèsent de lourdes responsabilités ⁶⁶⁶ ».

Le jeu de Madeleine Sologne suscite aussi des réactions contradictoires. *France socialiste* estime par exemple que « Madeleine Sologne joue son rôle avec une louable sobriété, mais son sang-froid, dans certaines situations, confine à l'insensibilité ⁶⁶⁷ ». Pour Didier Daix dans *Paris-Midi*, « Madeleine Sologne n'a pas l'occasion d'utiliser suffisamment ses fines et sensibles qualités de comédienne. Elle vaut mieux que ce rôle sans expression ni intensité ⁶⁶⁸ » ; Hélène Garcin juge quant à elle que « Madeleine Sologne est un peu sèche dans le rôle de l'institutrice séduisante ⁶⁶⁹ ». À contrario, Georges Blond estime dans *La Gerbe* que Madeleine Sologne « joue intelligemment ⁶⁷⁰ », tandis que pour Roger Régent, elle joue « avec sa grâce et son talent, qui sont infinis ⁶⁷¹ ». *Ciné-Mondial* juge de son côté que « cette jeune vedette a interprété le rôle de Monique Valory [...] avec une maîtrise parfaite ⁶⁷². » Amoureuse, gouvernante ou institutrice, trop froide ou intelligente, le personnage de Monique incarnée par Madeleine Sologne suscite à l'évidence des lectures contradictoires, qui justifient de s'interroger sur sa construction.

La race : une thématique centrale

Lorsque nous découvrons Monique Valory, elle débarque du train de Paris à la gare de Tournemire. Élégamment vêtue d'un tailleur clair et d'un large chapeau lui dégagant le front, « distinguée », souriante et volubile, elle s'oppose d'emblée aux habitants de la région, tous plus ou moins porteurs de stigmates indiquant des tares sociales et/ou congénitales. D'abord sommairement renseignée sur la localisation du château par l'employé des chemins de fer au fort accent régional, elle se fait ensuite accompagner, sur les conseils de Philippe, par un paysan un peu rustre qui répond invariablement « ça dépend » à toutes ses questions.

⁶⁶⁵ J. LAFFRAY, *L'Œuvre*, 26-05-1943.

⁶⁶⁶ *Ciné-Mondial*, n° 70, 25-12-1942, p. 5.

⁶⁶⁷ A. DIARD, *La France socialiste*, 15-05-1943.

⁶⁶⁸ D. DAIX, *Paris-Midi*, 29-05-1943.

⁶⁶⁹ H. GARCIN, *Aujourd'hui*, 15-05-1943.

⁶⁷⁰ G. BLOND, *La Gerbe*, 20-05-1943.

⁶⁷¹ R. RÉGENT, *Les Nouveaux Temps*, 22-05-1943.

⁶⁷² *Ciné-Mondial*, n° 70, 25-12-1942, p. 5.



Une fois arrivée au château, elle rencontre d'abord Marianna (Marcelle Géniat), l'étrange servante sourde et muette. Elle fait ensuite la connaissance de la petite Geneviève : l'enfant, sombre et parlant très peu, semble apeurée par la sympathie juvénile et souriante que Monique lui manifeste, et dont elle n'a manifestement pas l'habitude. Edouard, le garçon d'écurie simplet chargé d'aider à son installation au château, complète le tableau.

Étrangère en terre hostile, elle se rapproche « naturellement » des autres non-natifs de la région : dès son arrivée elle fait connaissance avec Philippe qui l'accompagne sur une partie du chemin menant au château ; ce dernier la prévient de la rudesse du pays, où il ne fait pour sa part que passer des vacances. Elle rencontre ensuite Estelle de Malveneur, avec laquelle un parallèle est immédiatement établi.

Jeunes, blondes et parisiennes, les deux femmes sont des étrangères, et l'on comprend bientôt que ce château est un véritable piège qui se referme sur elles. Cette idée est suggérée dès la première scène du film (avant l'apparition de Monique Valory), au cours de laquelle on comprend que la maladie d'Estelle est une conséquence directe de sa vie recluse au château. L'idée du piège est ensuite établie visuellement, quand les deux femmes se rencontrent pour la première fois dans les jardins du château : leurs deux silhouettes filmées en contreplongée se découpent sur le décor formé par les coteaux en arrière plan, tandis qu'au premier plan, une grille noire traverse le cadre de haut en bas. Elles sont les prisonnières de Magda et Réginald de Malveneur qui espèrent, à travers elles et en l'absence d'héritier mâle, continuer à faire vivre la tradition familiale : telles les Sabines dans la Rome de Romulus, ces jeunes étrangères sont « enlevées » (ou plutôt attirées) et utilisées dans le but de féconder, non pas une civilisation nouvelle, mais une « race » menacée de disparition ; comme le mentionne lui-même Réginald en parlant de ses recherches : « Il ne s'agit pas seulement pour moi de faire passer mon nom à la postérité. Mais ma race est ce nom. » Pour arriver à ses fins, Réginald tuera Estelle en testant sur elle son sérum, et tentera de soumettre Monique au même sort en l'attirant dans son laboratoire (celle-ci, avec l'aide de Philippe, en réchappera).



Il faut rappeler que les thèses eugénistes d'Alexis Carrel⁶⁷³ et les expériences de sa Fondation pour l'étude des problèmes humains sont largement utilisées par Vichy pour justifier sa politique inégalitaire ainsi que son offensive nataliste. Comme le note l'historienne Francine Muel-Dreyfus, les femmes constituent un point d'achoppement privilégié pour l'idéologie raciste :

Dans cette philosophie sociale du repli sur soi et de la condamnation de l'autre, la mobilisation de la mère de famille française vient symboliser l'homogénéité du corps social [...] La propagande nataliste, la construction d'Etat de la féminité autour de la maternité et des activités sociales et sanitaires légitimement féminines, fonctionnent comme autant de thérapeutiques visant à restaurer l'équilibre interne du corps social qui doit renaître à la pureté⁶⁷⁴.

Muel-Dreyfus rappelle également que les « obsessions personnelles de Carrel sur la stérilité des souches nobles rejoignent la thématique démographique de l'infécondité des "élites" qui se déploie au XIX^e siècle⁶⁷⁵ ».

Le film semble faire écho, certes indirectement, à ces thèses, mais dans un sens critique. Ici, la sauvegarde de la race noble s'apparente à une logique mortifère que les femmes vont enrayer, chacune à leur façon. Bien qu'elle soit « Malveneur par accident », comme le lui fait remarquer Magda, Estelle constitue le chaînon manquant de la lignée familiale : malade, elle ne peut enfanter une seconde fois ; c'est précisément pour cette raison que Magda la hait. Estelle, victime des expériences de Réginald, est sacrifiée sur l'autel de sa folie ; Monique constitue dès lors une proie de rechange pour Réginald et ses expériences morbides, mais à la différence d'Estelle, elle en réchappe et met fin à la logique mortifère des Malveneur en démasquant Réginald. C'est donc elle qui, grâce à son enquête, permet de confondre cette famille qui représente un ordre ancien, patriarcal et eugéniste. En même temps, elle propose

⁶⁷³ Alexis CARREL, *L'Homme, cet inconnu*, Paris, Plon, 1935.

⁶⁷⁴ F. MUEL-DREYFUS, *op. cit.*, p. 355-356.

⁶⁷⁵ F. MUEL-DREYFUS, *op. cit.*, p. 347.

un modèle de jeune femme saine et vigoureuse (construite en opposition aux paysans dégénérés de la région) qui constitue *in fine* une figure d'avenir rassurante basée sur la restauration d'un modèle sexué conventionnel à travers le couple qu'elle forme avec Philippe.

Une solidarité féminine

Les sorts de Monique et d'Estelle sont liés ; elles deviennent rapidement amies et établissent de liens de sororité en réaction à l'hostilité dont elles font l'objet. Si Estelle souhaite confier sa petite fille à Monique, c'est pour qu'elle échappe à l'emprise des Malveneur : lorsque Magda, qui s'oppose d'abord à la venue de Monique, fait remarquer à Estelle que sa propre présence et celle de Marianna suffisent pour assurer l'éducation de la petite, Estelle rétorque : « Je ne vais tout de même pas confier le soin de l'éducation de Geneviève à une sourde et muette. Et ce n'est pas vous qui vous en chargerez. » Cette dernière réplique, destinée à Magda, fait référence à son absence de sollicitude maternelle, mais aussi au peu d'importance qu'elle accorde à l'enfant, parce que ce n'est pas un garçon : lorsque le médecin fait remarquer que la petite Geneviève ne grandit pas vite, Magda assène : « Peu importe, c'est une fille. » Magda est une alliée objective du patriarcat : elle hait les femmes (et en premier lieu Estelle) et la seule présence féminine qu'elle tolère est celle, fantomatique, de la sourde et muette Marianna. Du reste, son identité est entièrement construite sur des codes masculins (elle chasse, fait du cheval, boit des rasades de kirsch cul-sec, etc.).

En confiant Geneviève à Monique, Estelle fait ainsi jouer la solidarité féminine face à la haine dont les femmes sont la cible chez les Malveneur ; juste avant de mourir, elle lui confie, à propos de Geneviève : « Je suis si contente d'avoir trouvé pour elle un cœur plutôt qu'une raison. [...] Grâce à vous je n'ai plus d'angoisse à son sujet. » Monique s'occupe autant de la petite Geneviève que d'Estelle, dont elle devient très amie et qui lui confie : « Comme votre présence est rassurante, mademoiselle Valory. Vous m'aimez bien je crois. » Ces liens amicaux et solidaires entre Estelle et Monique n'existaient pas dans le synopsis initial du film ⁶⁷⁶, dans lequel Estelle confiait sa fille à Magda et mourait avant que Monique n'arrive au château. Dans cette version, c'est Philippe (un personnage disparu du film dans sa version finale), le frère d'Estelle, qui confiait l'enfant à Monique. Certes, l'histoire subit d'autres distorsions importantes (Réginald mourait au début du film) mais il est significatif que les auteurs aient cru bon de développer une forme de connivence entre Estelle et Monique face à l'hostilité des Malveneur.

⁶⁷⁶ CN 52 (Boite 34).

Un rôle maternel

Monique est donc tout autant définie par son rôle d'enquêtrice que par son rôle de mère de substitution. La petite fille est omniprésente, sauf quand Monique rencontre clandestinement Philippe pour lui faire part de ses observations. Elle s'occupe beaucoup d'elle et tente de lui rendre le sourire en se montrant toujours souriante et pleine d'entrain. Lorsqu'elle descend une première fois dans les caves du château pour tenter de découvrir ce qui s'y passe, elle est accompagnée de Geneviève ; elle choisit d'ailleurs d'arrêter son exploration lorsque la petite fille lui confie sa peur. Elle réussit pourtant à combiner les soins et l'attention qu'elle prodigue à l'enfant à son « travail » d'enquêtrice ; elle délègue par exemple régulièrement la garde de la petite fille pour rencontrer clandestinement Philippe dans les bois qui entourent le château. Monique affiche une détermination sans faille et ne cède jamais à la peur, contrairement à Philippe qui s'inquiète pour elle. Elle ne croit pas à la légende des Malvener ; lorsqu'Estelle lui rapporte l'isolement dont la famille fait l'objet en raison de leur supposée malédiction, Monique fait remarquer : « Il est difficile d'admettre la persistance d'une telle légende. » Bien que « seulement trois hommes acceptent de venir au château, l'homme d'Église, l'homme de Loi et l'homme de science », comme le fait remarquer le médecin au début du film, Monique Valory ne montre aucune hésitation à pénétrer dans les lieux ; sa modernité est aussi marquée par ce cartésianisme qui s'oppose aux croyances ancestrales des habitants de la région. Aiguillonnée par son désir de percer le mystère, elle prend son enquête à cœur, tandis que Philippe feint d'abord de ne pas s'y intéresser, jouant la désinvolture (il ne dévoilera qu'à la fin sa véritable identité de policier). Pourtant, s'il lui laisse subtilement croire qu'elle règle le jeu de leurs entrevues clandestines, c'est lui qui, en définitive, tire les ficelles de l'enquête à distance, donnant des conseils de plus en plus précis et avisés à Monique. Ainsi, elle n'apparaît finalement que comme un instrument entre les mains habiles du jeune policier camouflé en peintre.

Monique est construite comme une jeune femme intelligente, courageuse et autonome, mais l'enjeu sous-jacent du film est précisément de la faire progressivement renoncer à son indépendance et sa liberté d'action, pour la cantonner dans un rôle plus traditionnel, en l'occurrence celui de mère. S'attachant de plus en plus à la petite fille, elle finit par l'aimer comme son propre enfant ; elle devient une mère de substitution, à l'instar de Louise Jarraud/Gaby Morlay dans *Le Voile bleu*.

Philippe, qui l'a d'abord encouragée dans son enquête, essaie de la pousser à y renoncer lorsqu'il estime que les choses vont trop loin : lorsqu'il lui déclare sa flamme, il lui

offre une « situation » et l'incite à quitter sur le champ son emploi au château. S'il avance l'argument officiel du danger qu'elle court, il s'agit en fait de mettre fin à son indépendance. Monique refuse la proposition, arguant non pas de son désir de travailler, mais de son devoir vis-à-vis de la petite Geneviève qu'elle ne veut pas abandonner. Le soir même, Monique est sauvée in extremis par Philippe des griffes de Réginald... manière de signifier qu'elle ne peut, malgré son désir, se passer de sa protection.

L'indépendance de Monique est acceptable parce qu'elle ne constitue pas une fin en soi, mais une étape qui la mène au mariage et à la maternité (ses aspirations estudiantines et professionnelles sont d'ailleurs bien vite évacuées du récit). À contrario, la virago Magda sert de figure repoussoir et symbolise le sort peu enviable attendant les femmes qui refusent le mariage. Si Monique affiche une certaine solidarité avec Magda lorsque celle-ci évoque les rumeurs suscitée par son mode de vie masculin – « Je sais par expérience qu'une femme seule est toujours critiquée », lui répond-elle avec compassion – elle juge aussi négativement sa conduite : « Elle a pour ce domaine un amour anormal, monstrueux. »

Une effigie

Si Monique affiche une silhouette gracile et dynamique, la fin du film fait basculer l'héroïne du côté de l'effigie. Dans la scène du dénouement, où elle s'aventure dans le laboratoire de Réginald avant d'être sauvée par Philippe, elle est revêtue d'une robe de chambre longue et claire dotée d'une traine qui dissimule ses jambes et lui donne un air hiératique (qui s'accorde parfaitement à l'atmosphère lugubre et mystérieuse de la scène). Éclairée par un chandelier (qui ajoute au baroque de sa robe), elle avance lentement et avec fluidité dans la pénombre, le regard fixe et tendu, comme hypnotisée par le son de l'orgue que l'on entend hors-champ. D'abord enquêtrice dynamique et déterminée, elle est ainsi transformée en victime inéluctablement attirée dans les rets de son bourreau (c'est cette image qui sera reprise sur l'affiche du film).



Cette incursion dans les entrailles ténébreuses du château lui permet en même temps de faire littéralement la lumière sur le secret de cette famille mortifère. C'est aussi elle qui, indirectement, allume la flamme qui provoquera l'incendie final et la destruction du château : nous la voyons, dans la scène qui précède, attiser le feu de la cheminée avec un air grave, avant d'allumer consciencieusement chacune des mèches des bougies du chandelier, semblables à celle qu'utilisera Réginald, au comble de sa folie, pour mettre le feu au château quelques instants plus tard.

D'enquêtrice, elle devient donc victime ; c'est Philippe, son fiancé, qui la sauve des griffes de Réginald et résout *in fine* l'enquête. Il mène l'interrogatoire de Magda puis expose ses conclusions, révélant sa véritable identité ainsi que sa stratégie déployée depuis le début. Cette révélation dévoile du même coup la manipulation dont Monique a été l'objet : croyant être l'instigatrice de l'enquête, elle en réalité été pilotée en sous-marin par Philippe. Les choses ainsi remises « en ordre », Monique s'efface « naturellement » au profit de Philippe ; durant cette scène de révélation, elle ne dit rien et est reléguée en bord cadre. Et lorsqu'elle veut accompagner Philippe dans la battue organisée pour capturer Réginald, Philippe la « remet à sa place » en lui demandant de rester « près de l'enfant ».

Le personnage de Monique est donc construit sur une tension entre dynamisme et assignation à la maternité ; si elle contribue grâce à son enquête à la chute d'un ordre ancien symbolisé par cette famille mortifère et obsédée par la défense de sa « race », elle représente en même temps une figure d'avenir rassurante finalement basée sur la hiérarchie des rôles sexués. Monique, Philippe et la petite Geneviève formeront une famille (comme le suggèrent les derniers plans du film), et assureront le relais des générations. Toutefois, ce rétablissement final de l'ordre sexué semble quelque peu mis en échec par la résolution affichée durant une bonne partie du film par Madeleine Sologne, comme le suggèrent une partie de la critique en relevant le jeu trop froid et distant de l'actrice.

2. Le triomphe de *L'Éternel retour*

A. Un film dans l'air du temps

Un projet voué au succès populaire

Immédiatement après les premiers succès des *Visiteurs du soir* fin 1942, André Paulvé entreprend, avec sa société Discina, la réalisation d'un nouveau projet d'envergure en

collaboration avec Jean Cocteau et Jean Delannoy. Le producteur parie sur un nouveau triomphe public, à en juger par le budget alloué au film qui atteint quasiment celui des *Visiteurs du soir* (9.894.000 francs contre 10.128.229 francs pour *Les Visiteurs*). Cet énorme budget vaudra d'ailleurs au film un refus de la part du comité d'attribution des avances du Crédit National, auquel la Discina demandait une avance de 6.431.000 francs ; le comité motive sa décision par le fait qu'il lui apparaît inopportun « d'approuver, par une avance même réduite, qu'une société entende ne produire que des films d'un prix anormalement élevé. [...] Au surplus, si la classe des *Visiteurs du soir* légitimait un effort financier exceptionnel, il n'en est pas de même pour le sujet actuellement proposé ⁶⁷⁷ ». Autrement dit, le film est trop cher et n'offre pas suffisamment de garanties de recouvrement. Les auteurs du film semblent quant à eux convaincus de sa capacité à réunir un large public ; ainsi, dans sa note d'intention présentée en incipit du synopsis, Jean Cocteau estime que « l'époque doit contredire les petites histoires par l'emploi des grandes légendes françaises et qu'entre toutes, une légende d'amour devrait réunir d'innombrables suffrages ⁶⁷⁸ ».

Cocteau écrit le scénario de *L'Éternel retour* pour Jean Marais, mais Madeleine Sologne est immédiatement pressentie pour le rôle de Nathalie : elle est créditée au générique provisoire dès le début du projet aux côtés de Jean Marais tandis que les autres interprètes ne sont pas encore mentionnés. On peut supposer que l'idée provient de Paulvé, qui a rencontré Madeleine Sologne sur le tournage de *Fièvres*. Les contrats passés entre la Discina et les acteurs prévoient pour Madeleine Sologne une rémunération supérieure à celle de son partenaire (300.000 francs contre 200.000 francs pour Jean Marais ⁶⁷⁹).

Jeunesse oblige

L'Éternel retour reçoit un véritable triomphe ; Jean Marais se souvient : « Après *L'Éternel retour*, je recevais jusqu'à trois cent lettres par jour ⁶⁸⁰. » En 1945, *L'Écran français* résume la carrière de Madeleine Sologne à ce seul film : « Il a fallu ce film singulier, où elle formait, avec Jean Marais un couple d'une ressemblance fraternelle (blonds, pâles et lents, nordiques, un peu froids, ils revivaient la légende de Tristan et Iseult) pour que nous trouvions en elle une nouvelle vedette, un nouveau visage à aimer ⁶⁸¹. » Le film touche un public jeune qui s'identifie aux héros ; beaucoup de jeunes filles se mettent par exemple à

⁶⁷⁷ CN 83 (Boite 51).

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ Jean MARAIS, *Histoires de ma vie*, Albin Michel, 1975, p. 158.

⁶⁸¹ Claude MARTINE, *L'Écran français*, n° 24, 12-12-1945, p. 11.

porter la coupe de cheveux de Madeleine Sologne. Les magazines prodiguent conseils et dessins pour les aider à se coiffer « comme Madeleine Sologne ⁶⁸² ». Cette mode continuera après guerre, comme le suggère ce magazine, qui note : « Lorsqu'on se promène à l'heure de l'apéritif aux Champs Élysées, on a toujours l'impression de voir Madeleine Sologne, nous voulons dire l'Iseult de *L'Éternel retour* ⁶⁸³ », et *Radio-Revue* se souvient, en 1948 :

Peu après la sortie du film sur nos écrans, on vit Paris et bientôt, toute la France se peupler de jeunes femmes au cheveu plat, tombant sur les épaules et leur masquant à demi un œil qu'on devinait interrogateur : « qu'en dites vous ? » Car n'en déplaise à ceux et celles qui ne jurent que par Hollywood et ses pin up, c'est Madeleine Sologne et non Veronica Lake qui lança – en France, du moins – cette mode qui allait si bien à certaines... et si mal à tant d'autres ⁶⁸⁴.

L'Écran français affirme encore qu' « elle doit sa popularité à une coiffure et à un film, *L'Éternel retour* » et que « des dizaines de milliers de femmes imitèrent sa coiffure ⁶⁸⁵ ». Roger Régent confirme : « elle devint [...] pour les jeunes filles de cette fin d'année 43, une héroïne légendaire. Sa coiffure très stylisée lança la mode que vers la même époque [...] Veronika Lake faisait adopter à l'Amérique tout entière ⁶⁸⁶. » Jacques Siclier tempère néanmoins quelque peu les choses :

D'un seul coup, Jean Marais et Madeleine Sologne, aussi blonds l'un que l'autre, devinrent les « héros romantiques » de la jeunesse de l'Occupation. Du moins est-ce ce qu'on a raconté. Beaucoup de garçons adoptèrent le pull-over à dessins Jacquard de Jean Marais et beaucoup de filles la coiffure à cheveux longs (chevelure de noyée) de Madeleine Sologne. Il ne faut tout de même pas exagérer cette fascination. Je ne l'ai en tout cas pas constatée, autour de moi, dans mon milieu ⁶⁸⁷.

Il est en effet probable que la mode lancée par le film concerne une jeunesse plutôt urbaine, aisée, et sans doute majoritairement parisienne (Jacques Siclier était dijonnais).

Le film raconte l'histoire de Tristan et Iseult, une légende orale d'origine celtique puis écrite par des poètes normands à partir du XII^e siècle. Les éléments de la légende sont notamment rassemblés dans un roman de Joseph Bédier, *Tristan et Iseut*, publié en 1900, dont Cocteau dit s'inspirer pour une grande part. Cocteau confirmera par la suite son goût pour l'adaptation des légendes, contes et mythes avec par exemple *La Belle et la bête* (1945-46) ou encore *Orphée* (1950). Dans *L'Éternel retour*, il transpose le mythe dans une période contemporaine, signifiée notamment par les prénoms des héros, qui deviennent Patrice et

⁶⁸² *Marie-Claire*, 20-09-1943.

⁶⁸³ *Filmagazine*, 28-02-1946.

⁶⁸⁴ *Radio revue*, 04-01-1948.

⁶⁸⁵ Jean-Charles TACHELLA, *L'Écran français*, n° 148, 27-04-1948, p. 6.

⁶⁸⁶ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, op. cit., p. 204.

⁶⁸⁷ J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 149.

Nathalie. Patrice vit dans un château avec son oncle Marc (Jean Murat) qui est veuf, ainsi que les Frocin (Yvonne de Bray et Jean d'Yd) et leurs fils Achille (Piéral), un nain maléfique jaloux de la beauté de Patrice. Patrice décide de partir à la recherche d'une épouse pour Marc que la vie solitaire ennuie. Il part sur une île voisine où il rencontre Nathalie, une jeune femme pauvre promise à un violent ivrogne. Nathalie, qui aime Patrice, accepte néanmoins d'épouser son oncle pour échapper à son destin. Au cours d'une nuit, Patrice et Nathalie boivent par mégarde un philtre d'amour qui les lie inexorablement l'un à l'autre. Les deux amoureux sont découverts par Marc qui leur tend un piège avec l'aide d'Achille. Il chasse Patrice et fait renvoyer Nathalie dans son île, mais Patrice parvient à sauver Nathalie et les deux amants s'enfuient dans une forêt où ils trouvent refuge dans une maisonnette isolée. Marc les découvre bientôt et enlève Nathalie. Patrice, croyant Nathalie partie de son plein gré, s'installe en ville chez son ami Lionel (Roland Toutain) et sa sœur Nathalie (Junie Astor, que nous appellerons Nathalie 2). Patrice, par dépit, accepte d'épouser Nathalie 2. Pour célébrer le mariage, ils partent tous les trois pour l'île de pêcheur dans laquelle Patrice avait jadis rencontré Nathalie. Il veut la revoir une dernière fois avant de se marier ; il retourne donc au château où il est blessé par Achille, qui lui tire dessus. Il revient dans l'île mourant, et charge Lionel de convaincre Nathalie de revenir près de lui une dernière fois. Il meurt au moment où Nathalie arrive dans l'île ; elle s'allonge à ses côtés et le rejoint dans la mort.

La chercheuse britannique Carrie Tarr qui a consacré un article très complet au film, observe que « dans ce paysage géographiquement abstrait, délibérément isolé de la réalité socio-historique ordinaire, [...] l'histoire de Patrice et Nathalie prend une résonance mythique ⁶⁸⁸ ». Le cadre spatio-temporel indéterminé ainsi que l'atmosphère poétique du film correspondent en effet aux caractéristiques de cette nouvelle « école » stylistique née sous l'Occupation et analysée par Evelyn Ehrlich ⁶⁸⁹. Le film introduit en même temps des éléments modernes (prénoms, vêtements, voitures...) qui « ont pour but de permettre au public de l'époque, en particulier les jeunes, de s'identifier plus facilement aux personnages ⁶⁹⁰ ». Cette observation rejoint les déclarations de Jean Cocteau, qui dit vouloir « réussir l'équilibre entre le réel et l'irréel, pour hausser une histoire moderne jusqu'à la légende ⁶⁹¹ ». Il s'agit donc tout autant de « moderniser » la légende que de donner une

⁶⁸⁸ Carrie TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », in *Iris*, n° 26, Paris, automne 1998, p. 87.

⁶⁸⁹ E. EHRLICH, *op. cit.*, p. 97 : « C'est comme si les films de cette période étaient joués sous une cloche de verre, et que les personnages, évoluant dans un environnement sans air, étaient observés avec un détachement clinique. »

⁶⁹⁰ C. TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », *op. cit.*, p. 87.

⁶⁹¹ Roger CHARMOY, *L'Appel*, 21-10-1943.

dimension légendaire à des personnages quotidiens. En représentant des « jeunes gens d'une vingtaine d'années qui entretiennent des relations difficiles avec leur famille et l'autorité patriarcale⁶⁹² », le film, plus qu'une « fuite, une évasion dans le temps et dans l'irrationnel⁶⁹³ » selon Jean-Pierre Jeancolas, tisse des liens étroits avec « l'esprit du temps » propice au vacillement des liens familiaux et des identités de sexe. Concernant ce dernier point, Carrie Tarr suggère que les spectateurs masculins s'identifient à un héros (Patrice) à la masculinité « problématique », et trouvent « dans la chute et la rédemption de Patrice/Marais une expression puissante et consolatrice de [leur] propre désillusion collective [...] face à la fiction dominante de la masculinité phallique⁶⁹⁴ ». Son analyse portant exclusivement sur la représentation de la masculinité de Jean Marais/Patrice – nous y reviendrons plus précisément dans le chapitre consacré à l'acteur –, Carrie Tarr laisse de côté la représentation du personnage féminin, ainsi que sa réception. C'est donc sur ce double point que nous nous focalisons.

B. Une héroïne entre noirceur et « éternel féminin »

a. L'héroïne vue par la presse : une consécration pour l'actrice

Il apparaît, à la lecture de l'abondante prose critique portant sur le film au moment de sa sortie, que la portée à la fois universelle et contemporaine, légendaire et moderne du film, appelée de ses vœux par Cocteau, suscite des réactions contradictoires. Pour les uns, « la légende et la réalité se mêlent merveilleusement, ou, plutôt, la réalité actuelle prend merveilleusement un visage de légende⁶⁹⁵ ». Pierre Leprohon renchérit : « *L'Éternel retour* n'est pas seulement un titre. C'est un symbole. Aussi bien, on ne fait que reprendre depuis des siècles les vieux mythes grecs ou celtiques. Le monde vit de matière spirituelle sans cesse refondée, recrée⁶⁹⁶. » *La France socialiste* note de son côté le caractère potentiellement déroutant de cette ambivalence entre réalité et légende : Cocteau et Delannoy parviennent à

marier l'irréel au réel, accorder le présent au passé, inventer une histoire moderne calquée sur l'illustre légende médiévale et qui [est] néanmoins vraisemblable et pourtant se hauss[e] au ton de l'épopée [...]. Sans doute cette mixture de réalisme et d'idéalisme, de non conformisme et conventionnalisme est-elle parfois déconcertante⁶⁹⁷.

⁶⁹² C. TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », *op. cit.*, p. 87.

⁶⁹³ J-P. JEANCOLAS, *op. cit.*, p. 328.

⁶⁹⁴ C. TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », *op. cit.*, p. 96.

⁶⁹⁵ G. BLOND, *La Gerbe*, 14-10-1943.

⁶⁹⁶ P. LEPROHON, *Actu*, 10-10-1943.

⁶⁹⁷ *La France socialiste*, 20-10-1943.

Plus rares sont ceux (et celles) qui, telle Françoise Giroud, jugent négativement ce parti pris :

Ce château de conte, ces chevauchées et ces barques fatales, les grandes robes de Madeleine Sologne et ses pâles cheveux éperdus de princesse mythique, l'aspect de héros médiéval de Jean Marais, les philtres amoureux de la bonne sorcière Anne, tout cela s'intègre assez mal à des histoires de garage, de cigarettes, de salon de thé et de panne d'auto et y prend des airs naïfs, ambitieux ou invraisemblables⁶⁹⁸.

André Le Bret est du même avis : « Dans cette besogne de transcription où il [Cocteau] a mêlé la légende aux tracasseries de la vie quotidienne, le mythe poétique aux âpres réalités, il semble qu'il ait singulièrement amoindri les vertus évocatrices de ces amants tragiques qui naquirent de l'imagination des trouvères anglo-normands⁶⁹⁹. » Les critiques négatives pointent l'étrangeté de cet univers hybride empruntant à la fois au mythe et à une quotidienneté plus triviale. Beaucoup s'inquiètent aussi de la bonne compréhension du film par les spectateurs qui ne connaissent pas le mythe de Tristan et Iseult ; mais on peut supposer que la portée « universelle » de l'histoire d'amour entre Patrice et Nathalie l'emporte sur des partis pris esthétiques rendant le film potentiellement difficile d'accès. Comme le remarque Pierre Leprohon, Cocteau « sait aussi les exigences d'un art fait pour emporter les suffrages d'une élite et l'adhésion de la foule. Il sait qu'on ne peut sauver un film que par le récit. Et c'est pourquoi il a voulu raconter avec émotion cette éternelle histoire d'amour⁷⁰⁰. »

L'aspect mythique et légendaire du film, loin de mettre à distance l'histoire et les personnages, semble paradoxalement leur apporter un surcroît de réalité et d'authenticité. Ainsi, le couple formé par Madeleine Sologne et Jean Marais est célébré dans une parfaite confusion entre les acteurs et leurs rôles, comme ici dans *Ciné-Mondial* :

Le couple Jean Marais-Madeleine Sologne est sans doute le plus heureux que les producteurs nous aient donné de voir à l'écran. Ils sont l'image même du bonheur, bien que celui-ci soit contrarié tout au long du film jusqu'à leur mort si belle et si touchante que pas un spectateur ne peut la voir les yeux secs⁷⁰¹.

Actu titre de son côté : « Madeleine Sologne et Jean Marais ou les prestiges du couple », avant de constater qu'« un nouveau couple paraît dans *L'Éternel retour* » : « Pour plusieurs raisons, il est probable que le couple qu'ils forment ne se bornera pas à l'interprétation d'un film. Il constitue une si parfaite harmonie, un tel équilibre de jeu, de charme, que l'on

⁶⁹⁸ F. HOLBANE, *Paris-Midi*, 23-10-1943.

⁶⁹⁹ A. LE BRET, *Paris-Soir*, 15-10-1943.

⁷⁰⁰ P. LEPROHON, *Actu*, 10-10-1943.

⁷⁰¹ *Ciné-Mondial*, n° 112, 22-10-1943, p. 8.

réclamera sans doute d'eux de nouvelles aventures sentimentales⁷⁰². » Même chose dans *Panorama* ou *Le Matin* : « Selon sa propre formule, Cocteau a haussé une histoire moderne jusqu'à la légende [...]. Le couple de la légende nous apparaît sous les traits de Madeleine Sologne et de Jean Marais qui finissent par revêtir eux-mêmes un aspect légendaire⁷⁰³ » ; « Il faut bien appeler les choses par leur nom : *L'Éternel retour* n'est pas qu'un chef d'œuvre, c'est le chef d'œuvre du cinéma français. [...] Jean Marais et Madeleine Sologne sont moins, pour une fois, Jean Marais et Madeleine Sologne que Tristan-Patrice et Iseult-Nathalie⁷⁰⁴. » De son côté Arthur Hoérée estime que le personnage de Nathalie prend le pas sur toutes les autres dimensions de l'actrice, naturalisant du même coup la figure de « l'Amoureuse » :

L'actrice s'efface devant l'héroïne, devant une Iseult certes vivante, mais comme obéissant visiblement à des lois qui lui échappent, ou mieux qui sont sa substance même. Avec ses pommettes qui accrochent artistiquement la lumière, son visage hiératique encadré d'une blonde et décorative chevelure, ce n'est plus une amoureuse, mais l'Amoureuse qu'elle incarne. [...] Outre les éclairages choisis, les costumes relient par leur caractère synthétique, quelque peu neutre et non actuel, le passé au présent et favorisent l'expression d'éternité que doivent porter les personnages. [...] La chape de cheveux encadrant le visage tout ensemble enfantin et millénaire de Madeleine Sologne, sa tunique légèrement drapée, semblent dire : "Il était une fois". C'est là un des charmes de cet *Éternel retour* : le sentiment légendaire⁷⁰⁵.

Ailleurs, elle est décrite comme froide ou étrange : « Madeleine Sologne, à qui la coiffure et la robe d'Iseult confèrent l'indispensable hiératisme, est souvent émouvante dans sa sobre froideur⁷⁰⁶ » ; pour Françoise Giroud, « Madeleine Sologne, hiératique, royale, étrange, et Jean Marais, beau, intelligent, farouche, sont les parfaits héros de cette histoire d'amour un peu désincarnée⁷⁰⁷ ». Toutes les photographies qui paraissent dans la presse montrent Madeleine Sologne dans des poses statufiées, le masque grave et figé, sublimé par une lumière très contrastée qui met en valeur la blondeur ondoyante de la chevelure et souligne les zones d'ombre du visage qui prend une dimension mystérieuse. *Ciné-Mondial* note, en légende de la photographie reproduite ci-dessous : « On jugera par les photos ci-contre de l'accent que l'opérateur Hubert a su donner aux images de ces visages tourmentés⁷⁰⁸. » Le pétainiste *Réveil* dénonce quant à lui un film « cérébral et morbide⁷⁰⁹ ». On peut faire l'hypothèse qu'il s'agit là, justement, de l'une des clés de son succès.

⁷⁰² *Actu*, 29-08-1943.

⁷⁰³ *Panorama*, 21-10-1943.

⁷⁰⁴ Marc BLANQUET, *Le Matin*, 20-10-1943.

⁷⁰⁵ A. HOÉRÉE, *Comœdia*, 16-10-1943.

⁷⁰⁶ *La France socialiste*, 20-10-1943.

⁷⁰⁷ F. HOLBANE, *Paris-Midi*, 23-10-1943.

⁷⁰⁸ *Ciné-Mondial*, n° 109, 01-10-1943, p. 12.

⁷⁰⁹ Pierre MAUDRU, « Poètes et paysans », *Le Réveil*, 27-10-1943.



Ciné-Mondial, n° 123-124, 21-01-1944



Ciné-Mondial, n° 109, 01-10-1943, p. 12.

b. De la lucidité à la résignation

Nathalie « sait »

Comme le rappelle Carrie Tarr, Patrice est « pris dans les filets d'un désir féminin sur lequel il a peu de prise. À des moments décisifs de l'action, le film privilégie le point de vue des deux jeunes femmes ⁷¹⁰ ». Si la durée de focalisation du film sur le personnage de Patrice est incontestablement plus longue que sur Nathalie (elle n'apparaît qu'au cours de la seizième minute de film et disparaît quasiment pendant toute la dernière partie pour ne revenir qu'à la fin), c'est néanmoins du côté de Nathalie que se situe le savoir : elle saisit tout de suite l'enjeu du drame (elle et Patrice s'aiment, mais elle doit épouser Marc) tandis que Patrice brille par sa naïveté. Roger Régent note que « dès leur première rencontre nous savons que Patrice et Nathalie, déjà et à leur insu, s'aiment et seront inséparables. C'est dès qu'ils échangent leur premier regard que le philtre coule en eux ⁷¹¹ ». Si, conformément à la légende, Patrice et Nathalie boivent un philtre d'amour qui les lie pour toujours l'un à l'autre, leurs destins se scellent dès leur rencontre, sur l'île où Patrice rencontre la frêle jeune fille. Si Patrice ne comprend pas tout de suite cet état de fait – il est venu chercher une jeune femme pour son oncle Marc –, Nathalie, en revanche, saisit immédiatement la force de leur attirance. Quand Patrice lui propose de quitter l'île avec lui, Nathalie pense dans un premier temps qu'il lui demande de l'épouser, mais le jeune homme évoque bientôt son oncle : comprenant sa

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁷¹¹ R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 202.

méprise, elle laisse éclater sa stupeur : les yeux fixes et affolés, elle quitte brusquement la pièce, sous le regard interdit de Patrice.



Elle accepte pourtant sa proposition pour échapper à son triste destin ; Patrice, rassuré, lui avoue naïvement avoir crû l'importuner en lui donnant involontairement l'impression de la courtiser. Nathalie lui répond à ce moment là avec un nouveau regard dur et froid fixé sur l'horizon : « Vous avez cinq ans. » Cette réplique à double sens traduit leur décalage cognitif : Patrice n'entend là qu'une boutade amicale tandis que Nathalie souligne l'immatérité du jeune homme qui l'empêche de percevoir leur attirance mutuelle.

Ayant immédiatement saisi la nature des liens qui l'unissent à Patrice, Nathalie, une fois installée dans le château de l'oncle Marc, comprend aussi très rapidement le malaise provoqué par leur complicité, contrairement à Patrice qui ne voit chez Nathalie qu'une bonne camarade. Tandis qu'elle perçoit les regards soupçonneux de Marc, Patrice, naïf, montre envers elle un enthousiasme dont il ne saisit absolument pas l'ambiguïté. Lorsqu'un soir, il l'exhorte joyeusement à terminer la partie d'échecs qu'ils ont entamée, Nathalie, qui perçoit le trouble de Marc, se lève et quitte brusquement ses hôtes, prétextant une fatigue soudaine. De même, quand elle se trouve seule avec Patrice au château, elle refuse d'abord de boire le verre d'alcool qu'il lui tend (dans lequel Achille a versé le philtre magique) parce qu'elle comprend que le partage de cet instant intime risque de débrider leurs sentiments ; une fois encore, elle saisit l'enjeu du moment avant Patrice, qui ne perçoit son trouble qu'une fois le verre bu, alors que « les jeux sont faits depuis longtemps et qu'il n'y a là qu'une simple formalité à remplir pour être en règle avec les dieux ⁷¹² ».

L'écart entre la lucidité de Nathalie et la naïveté de Patrice se vérifie à nouveau lorsque les deux amants s'enfuient et se cachent dans la forêt. Nathalie, qui a trouvé près de leur chalet un gant appartenant à Marc, pressent le danger et tente de communiquer sa peur à Patrice, en vain : il la laisse seule pour aller en ville chercher du travail et des médicaments.

⁷¹² *Ibid.*, p. 202.

Une fois Patrice au loin, Marc fait son apparition : « Je vous attendais », lui dit-elle, froide et résignée, avant de le suivre sans opposer de résistance. Si Nathalie comprend plus rapidement que Patrice les sentiments qui les unissent, elle sait aussi bien avant lui qu'ils ne pourront échapper bien longtemps à l'emprise de Marc. Elle est consciente de la domination exercée par Marc sur elle et Patrice – sans toutefois la remettre en cause – contrairement à Patrice, qui, comme le note Tarr, « veut croire que son oncle est un homme adorable [et] ne peut ni ne veut se rebeller ouvertement contre ses abus de pouvoir ⁷¹³ ». « Vous êtes plus jeune que nous tous », lui dit-il au début du film, évacuant de fait les rapports hiérarchiques existant entre eux. Contrairement à Patrice, Nathalie est consciente de leur situation dominée : le pouvoir exercé sur eux par Marc est inexorable ; elle sait qu'ils ne bénéficient d'aucun moyen de subsister seuls, et d'échapper à son emprise ; sa lucidité tranche avec l'ingénuité de Patrice qui, en la laissant seule au chalet, se rend indirectement responsable de sa disparition. Cet épisode du chalet a d'ailleurs subi un changement significatif par rapport au synopsis. Dans le synopsis (comme dans le mythe originel), Marc épie les deux jeunes gens dans leur refuge mais, les croyant « purs », décide de ne pas intervenir. Patrice, tout en sachant que Marc les surveille, part en ville chercher du travail après avoir confié Nathalie à l'abbé Ogrin, une sorte de guide spirituel – supprimé dans le film – qui est en fait l'allié de Marc, et trahit la confiance de Patrice. Une fois Patrice parti, l'abbé Ogrin convainc Nathalie de suivre son mari : « L'abbé Ogrin révèle à Nathalie la douleur de Marc. Il l'exhorte et obtient enfin que Nathalie rentre dans le devoir et retourne auprès de Marc ⁷¹⁴. » Ici, Nathalie, naïvement embrigadée par le discours du prêtre, prend consciemment la décision de suivre Marc et d'abandonner Patrice ; dans le film, elle le suit sous la contrainte, lucide quant à son impuissance totale à lutter contre le patriarche.

Si Nathalie possède une compréhension aigüe de la situation, elle ne lutte toutefois pas plus que Patrice. Car sa lucidité s'accompagne de résignation ; par exemple, lorsque Marc les découvre enlacés pour la première fois (épisode qui provoque leur départ dans la forêt), l'unique réaction de Nathalie est de s'allonger sur son lit, et de se taire. Inerte et passive, elle renonce à toute forme d'explication, à la différence de Patrice qui tente en vain de justifier sa présence dans la chambre de Nathalie. Allongée entre les deux hommes qui se tiennent debout, elle semble remettre son destin entre leurs mains, comme elle l'a fait une première fois en acceptant de tout quitter pour suivre Patrice. De même, lorsque, plus tard, elle est

⁷¹³ C. TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », *op. cit.*, p. 89.

⁷¹⁴ CN 83 (Boite 51).

retenue prisonnière par Marc au château après l'épisode de la forêt, elle se laisse mourir dans son lit au lieu de chercher à résister.



Du reste, elle semble provoquer elle-même (involontairement) le drame dont Patrice sera finalement victime. Lorsqu'il se rend une dernière fois au château afin de savoir si Nathalie l'aime toujours, Patrice, qui la croit dans sa chambre, se place sous sa fenêtre, ne sachant qu'elle a entretemps demandé à Marc de changer de chambre. N'obtenant pas de réponse à ses sollicitations, il en conclut qu'elle l'ignore délibérément et s'éloigne avec résignation : c'est à ce moment là qu'Achille lui tire dessus.

Une nature triste

Résignée, Nathalie est aussi mélancolique : « je suis d'une nature triste », confie-t-elle à Patrice. Elle s'oppose de ce point de vue à la candeur et au dynamisme juvénile du jeune homme. Les moments où nous la voyons s'amuser et rire sont rares, et sont toujours impulsés par Patrice (lorsqu'il l'incite à boire de l'alcool ou l'emmène faire une promenade en voiture). En dehors de ces rares moments joyeux, le corps de Nathalie/Madeleine Sologne se caractérise par sa raideur, sa lenteur, son immobilisme. Nous la voyons parfois marcher lentement, semblant se déplacer sur un coussin d'air (à l'instar d'Anne/Marie Déa dans *Les Visiteurs du soir*). Elle prend des poses figées, se sert très peu de ses mains qu'elle garde souvent le long de son corps, économise ses mouvements et pose souvent un regard fixe droit devant elle. Le hiératisme⁷¹⁵ de son corps est accentué par ses longues robes blanches au drapé lourd et tombant formant une traine, qui lui donnent l'air d'être « sculptée dans la pierre⁷¹⁶ ». Cette dernière remarque n'est pas qu'une image abstraite : dans la scène du philtre d'amour, tandis que Patrice alimente le feu dans la grande cheminée qui va servir de cadre à leur premier émoi, Nathalie s'approche de lui et s'adosse à l'encadrement de la cheminée, de

⁷¹⁵ La notion de « hiératisme » est utilisée par la quasi-totalité des exégètes du film pour décrire le personnage de Nathalie.

⁷¹⁶ *Ciné-Mondial*, n° 115, 12-11-1943, p. 13.

sorte qu'elle se confond littéralement avec le pilier blanc, telle une statue. Dès lors, le feu entretenu par Patrice semble autant destiné à réchauffer la pierre de la cheminée que la froide Nathalie.



Le couturier Marcel Rochas, qui signe les robes portées par Nathalie, déclare à *Ciné-Mondial* :

Madeleine Sologne fut une star intelligente et docile qui s'est laissée merveilleusement "construire" plastiquement. Ainsi il me fut permis de réaliser pour ce film un style vraiment cinéma avec des robes sans époque, beaucoup plus destinées à influencer la mode qu'à la suivre⁷¹⁷.

À l'instar de Marie Déa dans *Les Visiteurs du soir*, l'actrice est sous contrôle : le réalisateur, ainsi sans doute que le scénariste (également présent sur le tournage), lui confèrent un aspect évanescent qui se colore, à la différence de Marie Déa, d'une étrangeté surnaturelle. Frêle, elle devient de plus en plus fragile : dès lors que Marc l'enlève, elle tombe malade et ne peut plus soutenir le poids de son corps ; elle trouvera toutefois les dernières ressources nécessaires pour accomplir seule les quelques pas qui la séparent du corps de Patrice à la fin du film, avant de s'éteindre, allongée à ses côtés.

La résignation et la mélancolie de Nathalie se lisent aussi sur son visage. D'abord, sa chevelure blonde, presque blanche, retombe lourdement de chaque côté de sa tête à l'instar des ses robes trainantes. Cette coiffure « de noyée », comme la souhaitait Cocteau qui avait exigé que Marais et Sologne se teignent les cheveux d'un même blond nordique⁷¹⁸, allonge son visage et accentue la blancheur de sa peau ; elle fait aussi ressortir son grand front, les os de ses pommettes, ce qui a pour effet de creuser le bas de ses joues, lui conférant solennité et étrangeté. Du reste, elle conserve pendant tout le film une expression fermée et dure : lèvres serrées, mâchoires contractées, regard fixe et lointain. La raideur de son cou et son port de tête sont soulignés par les nombreux plans qui la cadrent de profil, soulignant sa distance glacée.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ J. MARAIS, *op. cit.*, p. 148.



La voix de Madeleine Sologne contribue à l'étrangeté et la mélancolie qu'elle dégage. Plus que dans ses films précédents, l'actrice use d'une voix grave, profonde, monocorde, opérant par saccades : elle fait des phrases courtes qui restent en suspens, nimbant de mystère ses déclarations lapidaires. Là encore, elle se différencie de la voix douce et candide de Patrice/Jean Marais, parfois « remplacée par le chant du rossignol [qui] signifie l'innocence et la tendresse naturelles de Patrice ⁷¹⁹ ».

En comparant les héroïnes de *L'Éternel retour* et des *Visiteurs du soir*, Burch et Sellier remarquent que « non seulement la blondeur sculpturale de Madeleine Sologne fait basculer plus nettement vers l'effigie l'héroïne Cocteau-Delannoy, mais la position couchée des gisants confirme la plus grande passivité de leurs amoureux par rapport à ceux de Carné-Prévert ⁷²⁰ ». Ajoutons qu'à la différence d'Anne, Nathalie ne pallie pas la faiblesse de son partenaire masculin ; contrairement à l'héroïne carnésienne, elle ne lutte pas pour son amant. Là où Anne/Marie Déa se définit par sa force intérieure et sa confiance en soi, Nathalie/Madeleine Sologne se définit par sa résignation et sa peur. Double sombre et pessimiste d'Anne, on peut supposer qu'une partie du public, notamment la plus jeune, s'identifie sans doute fortement à cette héroïne habitée par le désespoir.

c. Actrice et personnage : la persistance d'une image

En contrepoint de la sophistication glacée de Nathalie/Madeleine Sologne, *Ciné-Mondial* cherche à ajuster l'image de l'actrice en lui associant une dimension saine et simple. Ainsi en novembre 1943, c'est-à-dire un mois après la sortie du film, une double page intitulée « Chez Madeleine la solognote » est agrémentée de photos évocatrices montrant l'actrice en train de pêcher, nourrir des poules ou encore discuter avec des badauds au café de la place. Le texte, non moins évocateur, mentionne :

⁷¹⁹ C. TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », *op. cit.*, p. 92.

⁷²⁰ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, *op. cit.*, p. 151.

Elle laisse de côté tous les artifices indispensables à une vedette parisienne et vit en pantalon que l'expérience lui a révélé comme la tenue la plus pratique, prête à mettre la main à la pâte, bêcher ou couper du bois. Le résultat ne se fait pas attendre : à midi, Madeleine a un appétit robuste ; la cure a commencé ⁷²¹.

Six mois plus tard, en juin 1944, le magazine compare les deux « facettes » de Madeleine Sologne : des photos qui la montrent dans son jardin solognot vêtue d'une salopette et d'un turban masquant ses cheveux, côtoient des clichés où elle prend la pose dans des robes sophistiquées : « Au jardin, elle est sans souci pour sa coiffure [mais] quand elle est prête à tourner, Madeleine Sologne redevient “star” ⁷²² ». Le magazine en profite pour faire le point sur ses cheveux, qui semblent constituer un point focal de son image : « Nous avons bien constaté – ceci pour les « bobardiens », toujours les mêmes! – qu'elle ne porte pas de perruque, que ses cheveux sont bel et bien piqués dans le cuir chevelu ⁷²³. » Dans la même veine, un livret d'une dizaine de pages consacré à l'actrice, intitulé « Vie et souvenirs de Madeleine Sologne ⁷²⁴ », mentionne que « Madeleine Sologne ne se maquille jamais pour la ville. [...] Elle est au dire ses intimes, une créature saine, gaie, pleine d'équilibre ⁷²⁵ ».

La presse continuera pendant longtemps à relayer ce visage pâle et mystérieux, orné de sa chevelure d'Iseult :

⁷²¹ F. BARRE, *Ciné-Mondial*, n° 115, 12-11-1943, p. 4.

⁷²² J. RENALD, *Ciné-Mondial*, n° 145-146, 23-06-1944, p. 4, ainsi que la citation suivante.

⁷²³ Le magazine ajoute que son coiffeur « la suit partout », détail qui « contraste étrangement avec le caractère simple de Madeleine Sologne... Au fond, tant de précautions l'éprouvent. Si elle y consent, c'est par esprit de devoir. Retenons cependant la leçon. Il ne convient pas qu'une artiste se montre trop, comme l'exigent certains publicistes... Plus une vie est secrète, plus il en émane un mystère attachant... il y a tant de vertu dans la simplicité ! »

⁷²⁴ « Vie et souvenirs de Madeleine Sologne ». Livret consulté dans le fonds Auguste Rondel du département des Arts du Spectacle de la BnF (site Richelieu) : 4° Rk 17 297. Il ne comporte ni indication d'édition, ni date, mais on déduit de la phrase suivante qu'il paraît fin 1945 ou début 1946 : « L'été 39 survint. La frénésie de vivre, de s'amuser, de briser la chape d'angoisse qui pesait sur l'Europe gagnait tout le monde et, en tout cas, déchainait chez Madeleine un besoin d'indépendance et de griserie à travers la campagne. Elle acheta une voiture. Sa voiture. “Je viens de la vendre il y a quelques semaines, me dit la vedette... Oui, après plus de six ans, je m'y suis résignée”. »

⁷²⁵ Le livret prévient ses jeunes admiratrices : « Eh ! oui, jeunes filles qui vous coiffiez à la « Madeleine Sologne » avec votre chevelure plus ou moins bien soignée pendillant sur vos épaules, et vos joues abondamment couvertes d'un fond de teint et de poudres violemment ocrées, dites-vous bien que votre vedette favorite va et vient dans la vie avec un petit visage net de crème et de poudre. »



Mon Film, n° 2, 07-08-1946.



Mon Film, n° 69, 19-11-1947.

Le succès durable de ce visage sculptural semble beaucoup devoir à la part de mystère qu'il dégage ; *L'Écran français* note par exemple : « Ce film révélait autre chose qu'une nouvelle coiffure, la personnalité de Madeleine Sologne elle-même. Petit visage, grand front, sourire rare, et cette mâchoire carrée que l'écran nous a révélée si photogénique. L'air têtue, fermé, de grands yeux sombres ⁷²⁶. » De son côté *Cinémonde* consigne, quelques temps plus tard : « Nous n'oublierons pas l'Iseult de *L'Éternel retour* qui nous venait de très loin se réincarner dans une jeune fille d'aujourd'hui simple, avec des grands cheveux sans mouvement, et où il y avait pourtant une complication, un manque de simplicité qui donnait tout son prix à la légende : la complication du mystère ⁷²⁷. » En même temps qu'elle connote l'étrangeté, Madeleine Sologne devient un symbole national en représentant la France dans les pays étrangers où le film est présenté. Lorsque le magazine lui demande si elle désire partir pour Hollywood, elle répond par la négative : « “Mais pour quoi faire ! s'écrie Madeleine Sologne, je suis parfaitement bien ici. Hollywood a suffisamment de vedettes ! Je ne vois pas l'intérêt que j'aurais à aller dans un pays où j'aurais peut-être tout à apprendre !” » Et la revue d'ajouter : « Il semble vraiment que Madeleine Sologne ne puisse concevoir, un instant, l'idée de s'éloigner de sa Sologne natale... ». Un peu plus tard, elle relate à *Cinémonde* son voyage en Hollande :

J'y ai été reçue comme une véritable ambassadrice, mais je savais bien que c'était la France que l'on applaudissait en moi... Il faut vraiment aller en Hollande pour se rendre compte de la cote d'amour dont nous bénéficions là bas et combien nous pourrions faire plus pour la

⁷²⁶ C. MARTINE, *L'Écran français*, n° 24, 12-12-1945, p. 11.

⁷²⁷ *Cinémonde*, n° 616, 21-05-1946, ainsi que les deux citations suivantes.

justifier... Les gens dans la salle hurlaient. Jamais je n'avais vu un tel enthousiasme. J'ai failli pleurer de joie et d'émotion. Le film eut un gros succès ⁷²⁸.

Madeleine Sologne ne tournera jamais à Hollywood ; elle affirme ainsi prudemment son attachement national, dans cette période stratégique de l'après-guerre où « le cinéma français est devenu une cause nationale ⁷²⁹ » et où « le départ [pour Hollywood] d'acteurs au sommet de leur talent est interprété consciemment ou inconsciemment comme une "désertion", une "collaboration avec l'ennemi", d'autant plus quand il s'agit de femmes devenues peu ou prou des icônes nationales ».

En définitive, Jean Cocteau et Jean Delannoy opèrent avec ce film ce que Richard Dyer appelle une « utilisation sélective ⁷³⁰ » de l'image de Madeleine Sologne. Le film passe en effet sous silence son dynamisme et son énergie au profit de sa fragilité, déjà mise en avant dans *Fièvres*, qui se nourrit ici d'accents mélancoliques et morbides. Si elle renvoie à une forme identifiable d'éternel féminin en incarnant une femme mythifiée et statufiée, elle est en même temps très loin de l'idéal féminin qui triomphe alors, qui est « celui d'un corps sain, à la fois robuste et délié, d'un visage naturel et ouvert, exact reflet d'une âme droite et d'un caractère courageux ⁷³¹ ». Les critiques, en privilégiant l'une ou l'autre facette du personnage (éternel féminin *versus* étrangeté) témoignent de son caractère profondément contradictoire. C'est sans doute l'une des clés du succès de ce film qui parvient à combiner mythes anciens et modernité et sur lequel « passe le grand souffle de l'amour et du désespoir ⁷³² ».

*

* *

Partie comme jeune fille saine et fraîche, à l'image de l'éternel féminin promu par la Pétain et sa Révolution nationale, Madeleine Sologne révèle finalement des aspects bien plus complexes. Si elle correspond effectivement à un certain éternel féminin, mélange de dynamisme et d'abnégation, elle prend aussi des accents sombres et mélancoliques qui ne semblent pas avoir grand chose en commun avec l'idéologie pétainiste. Mieux, l'énorme succès de *L'Éternel retour* tendrait à confirmer que sa mélancolie, sa noirceur renvoient à une certaine forme de lucidité chez les jeunes, quant à la situation plombée de la guerre. Si elle est

⁷²⁸ *Cinéma*, n° 624, 16-07-1946.

⁷²⁹ G. SELLIER, « Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Micheline Presle à Hollywood : l'identité française en péril », *op. cit.*, p. 142, ainsi que la citation suivante.

⁷³⁰ R. DYER, *Le Star-système hollywoodien*, *op. cit.*, p. 95.

⁷³¹ H. ECK, *op. cit.*, p. 297.

⁷³² A. LE BRET, *Paris-Soir*, 15-10-1943.

dotée dans ce film d'une conscience aiguisée de la domination patriarcale, elle ne montre toutefois aucune forme de résistance ; plus qu'à un désir de résistance morale, Madeleine Sologne/Nathalie semble renvoyer à un pessimisme qui touche particulièrement les jeunes : « La guerre est sur nous comme un couvercle qu'on n'a aucun espoir de voir se lever. Elle a un goût d'éternité ; c'est un goût amer. [...] Et ma jeunesse se grignote, sans laisser de souvenirs. [...] Je serai une vieille femme sans avoir été une jeune fille, défraîchie sans avoir fleuri ⁷³³. » Sans opérer par anachronisme (cette note de Benoîte Groult date du 31 janvier 1941, c'est-à-dire deux ans avant la sortie du film), on peut faire l'hypothèse que la mélancolie de Madeleine Sologne dans *L'Éternel retour* renvoie à un état d'esprit qui caractérise, en partie, la jeunesse de ces années noires.

Il s'agit du dernier rôle important de l'actrice ; elle tourne deux autres films sous l'Occupation : *Vautrin* (Pierre Billon, 1943-44), dans laquelle elle joue Esther, la prostituée qui préfère se tuer plutôt que subir les assauts d'un homme vieux et répugnant, et *Mademoiselle X* (Pierre Billon, 1944-45), une comédie « à l'américaine » où elle est une ingénue incontrôlable (et amnésique) qui tire sur son amant, plus vieux qu'elle (Aimé Clariond) avant de tomber dans les bras d'un autre homme, tout aussi vieux (André Luguet). Son personnage de jeune fille mélancolique prendra après-guerre un nouveau tournant, celui de la femme fatale (nous y revenons dans le dernier chapitre), signe du retour d'une forme de misogynie disparue des écrans de l'Occupation.

⁷³³ B. et F. GROULT, *op. cit.*, p. 205.

**CHAPITRE VI – JEAN MARAIS,
L'ÉLOGE DE LA FAIBLESSE**

Lorsque Jean Marais disparaît en novembre 1998, le magazine « people » *Paris Match* titre, en Une : « Jean Marais, adieu à la beauté ⁷³⁴ », sur un portrait en gros plan noir et blanc de l'acteur très jeune. Surprenante accroche, habituellement employée à l'égard des stars féminines, pour célébrer le héros de cape et d'épée, le « défenseur à panache de la veuve et de l'orphelin ⁷³⁵ », ou encore « l'Amant, le Héros, le Redresseur de tords ⁷³⁶ ». Plus loin, les deux premières pages du dossier que le magazine lui consacre présentent un gros plan noir et blanc, où il apparaît en Patrice dans *L'Éternel retour*, dans une photo sous-titrée : « Adieu à l'éternelle jeunesse ». Trois pleines pages sont consacrées à des photos du film, et une large partie du dossier porte sur le début de la carrière de l'acteur et sa rencontre avec Jean Cocteau. Il y est présenté comme un jeune éphèbe façonné par le poète, à la beauté exceptionnelle et au corps désirable. On évoque les « yeux lavandes » et « la voix fragile » du comédien à ses débuts ainsi que « la beauté magnifiée » de Marais/Patrice dans *L'Éternel retour*. La deuxième partie du dossier évoque les années 1950 : il apparaît sous des traits plus « virils », exécutant ses numéros de voltige avec son fils adoptif, Serge, ou bien le torse bombé et les biceps gonflés, au sortir de la douche, exhibant un corps encore vigoureux et conquérant.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, la presse « people » de la fin des années 1990 choisit donc d'accrocher les lecteurs avec l'imagerie d'un Jean Marais romantique revenu des années d'Occupation, associé pleinement à son compagnon Jean Cocteau, bien avant les héros de cape et d'épée qu'il incarna à la fin des années 1950 (*Le Comte de Monte-Cristo* [Robert Vernay, 1954] ; *Le Bossu* [André Hunebelle, 1960], ou *Le Masque de fer* [Henri Decoin, 1962]), signe que le début de sa carrière a durablement marqué les esprits. De ce début de carrière, on ne retient guère que *L'Éternel retour*, réputé pour avoir révélé l'acteur au public de cinéma. Quatre autres films jalonnent pourtant ce début de carrière sous l'Occupation : *Le Pavillon brûle* (Jacques de Baroncelli, 1941), *Le Lit à colonnes* (Roland Tual, 1942), *Voyage sans espoir* (Christian-Jaque, 1943) – qui est, avec *L'Éternel retour*, l'un des plus gros succès de l'Occupation ⁷³⁷ – et *Carmen* (Christian-Jaque, 1942-44). Ces cinq films sont construits sur le même schéma narratif : Jean Marais aime une jeune femme qui lui rend son amour, mais une figure patriarcale malfaisante et néfaste s'interpose entre eux. Carrie Tarr a déjà observé, à propos de *L'Éternel retour*, que Patrice/Marais se caractérise par une masculinité « problématique » qui se traduit par son impuissance à agir sur

⁷³⁴ *Paris Match*, 19-11-1998.

⁷³⁵ Olivier BARROT et Raymond CHIRAT, *Noir et blanc, 250 acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Paris, Flammarion, 2000, p. 366.

⁷³⁶ Jean-Loup PASSEK (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001 (1^{ère} édition en 1986), p. 511.

⁷³⁷ E. EHRLICH, *op. cit.*, voir p.194-201.

le cours des choses (il ne parvient pas à s'opposer à la figure patriarcale) ainsi que par son ambivalence sexuelle : s'il possède un corps puissant, ce corps tend aussi à être féminisé par les stratégies audio-visuelles mises en place dans le film⁷³⁸. À partir de ce postulat, nous interrogeons l'ensemble des films tournés par l'acteur entre 1940 et 1944, période à laquelle il débute sa carrière au cinéma ; nous faisons l'hypothèse que son image repose alors sur une combinaison entre puissance physique, beauté, faiblesse et ambiguïté sexuelle.

1. Vie privée, vie publique, parfum de scandale...

A. Des débuts sur les planches

Jean Villain-Marais naît à Cherbourg le 12 décembre 1913. Fils d'Henriette, mère au foyer, et d'Alfred, vétérinaire, il a un frère, Henri, de 4 ans son aîné. Il ne voit que très peu son père, mobilisé en 1914. A la fin de la guerre, après le retour d'Alfred, sa mère quitte le domicile conjugal avec ses deux fils et part s'installer à Paris. La famille subsiste grâce aux larcins d'Henriette, la mère de Marais, femme non conventionnelle et cleptomane invétérée, ce qui lui vaut plusieurs séjours en prison, qu'elle déguise en longs voyages auprès de ses enfants. Marais n'apprend la vérité sur les activités de sa mère qu'à l'âge de dix-neuf ans, tandis qu'elle est à nouveau emprisonnée. Le jeune garçon entretient des rapports chaotiques avec l'institution scolaire et, malgré des penchants pour la comédie, prend très tôt un emploi d'apprenti photographe, la situation économique et sociale devenant incertaine en cette fin des années vingt⁷³⁹.

Il fait ses premiers essais de cinéma pour Marcel L'Herbier qui lui offre des rôles de figurants dans quelques films (*L'Épervier* [1933] ; *Le Bonheur*, [1934], entre autres), puis intègre l'atelier de Charles Dullin, pour lequel il fait également de la figuration en échange de la gratuité des cours. Un soir de représentation, une jeune comédienne lui propose de faire des essais pour la nouvelle pièce de Cocteau, *Œdipe Roi* : Marais, qui a déjà entendu parler du poète et vu certains de ses dessins, accepte. Cocteau, séduit par la beauté du jeune homme, lui confie le rôle-titre, décision qui provoque une levée de boucliers parmi les autres comédiens, engagés dans la troupe depuis plus longtemps. Cocteau doit revoir sa copie ; il attribue le rôle à Michel Vitold et confie celui du chœur à Marais : « Pour mon compte, j'étais habillé – si

⁷³⁸ Carrie TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », *Iris*, n° 26, Automne 1998, p. 83-99

⁷³⁹ Voir Jean MARAIS, *Histoires de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1975.

j'ose dire – de bandelettes blanches comme un grand blessé. En fait, j'étais quasiment nu. Sur un socle, dans la salle, devant la scène, immobile comme une statue couchée⁷⁴⁰. » Cocteau, amoureux du jeune homme depuis leur rencontre, devient son amant et Pygmalion : il lance véritablement sa carrière théâtrale en lui confiant le rôle de Galaad dans *Les Chevaliers de la table ronde* au Théâtre de l'Œuvre, qui sera son premier grand rôle sur les planches, avant celui des *Parents terribles* qu'il écrit pour son jeune amant ; la pièce sera montée en 1938 au Théâtre des ambassadeurs par Alice Cocéa. Dès lors, Marais partage la vie du poète qui lui confie de nombreux rôles, entre théâtre classique et pièces originales écrites pour lui.

Après la signature de l'armistice en 1940 et une année de « drôle de guerre », Marais est démobilisé. La reprise des *Parents terribles* au Bouffes-Parisiens est rapidement interdite, la pièce étant jugée immorale. Ce début de carrière au théâtre est jalonné de plusieurs scandales publics qui sont liés à sa relation avec Jean Cocteau. En 1941, tandis qu'il joue dans *La Machine à écrire* de Cocteau, mise en scène par Raymond Rouleau au théâtre Hébertot, Alain Laubreaux, critique à *Je suis partout*, publie une virulente diatribe contre la pièce et surtout contre Cocteau, l'homme privé. Marais promet de lui infliger une correction ; l'occasion se présente un soir, dans un restaurant de marché noir où il rencontre Laubreaux ; il le roue de coups à l'extérieur de l'établissement (ce fait sera repris par François Truffaut dans *Le Dernier métro* [1980]). L'évènement fait le tour du « Tout-Paris » : « Le lendemain, le téléphone me réveille et n'arrête pas de sonner. Tout Paris, - acteurs, directeurs, tout le théâtre, - félicite, remercie⁷⁴¹ ». Malgré les inquiétudes de Cocteau, le couple ne subit pas de représaille, grâce, semble-t-il, à l'intervention du sculpteur Arno Breker, proche des autorités nazies et ami de Cocteau.

Un autre parfum de scandale entoure bientôt le comédien : reçu à la Comédie française, il en démissionne presque aussitôt, l'institution refusant de lui accorder un congé pour le tournage des extérieurs de *Juliette ou la clé des songes* de Marcel Carné (le film ne sera finalement tourné qu'après la guerre avec Gérard Philippe) ; là encore, selon l'acteur, la presse s'empare de la scandaleuse affaire⁷⁴². En 1944, Marais monte *Andromaque* au théâtre Edouard-VII, dont il dirige la mise en scène et réalise les décors et les costumes ; le spectacle s'attire les foudres des collaborationnistes :

Cocteau l'avait prévu : un nouveau scandale éclate. Trente places occupées par des membres du PPF (Parti populaire Français), le soir de la générale – et les autres soirs – sifflets, hurlements, boules puantes, bombes lacrymogènes. [...] Le lendemain, les critiques nous

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p.135.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 137.

couvraient de boue : « Un spectacle pédérastique, à preuve que les femmes étaient habillées jusqu'au cou et les hommes quasi nus⁷⁴³. »

La milice occupe bientôt le théâtre et empêche armes au poing les spectateurs d'entrer. Marais est mis sur une liste d'arrestations et devient bientôt un symbole de la résistance morale à l'occupant, en ces temps où l'Histoire se précipite : « L'affaire "Andromaque" prend des proportions ahurissantes. Tous les journaux fulminent. L'excès de cabale a retourné le public en ma faveur. Radio-Alger et la BBC de Londres me félicitent⁷⁴⁴. »

A la Libération, Marais s'engage dans les FFI (Forces Françaises de l'Intérieur) et se met à la disposition de l'Union des artistes : il a pour mission de soutirer une grosse somme d'argent à Alice Cocéa et Pierre Fresnay accusés d'avoir collaboré ; il refuse d'obtempérer, et s'engage alors dans la 2^e D.B. Leclerc. Il se souvient de la sortie de la division une fois Paris libéré :

Aux sorties de Paris, dans la banlieue, la foule s'amasse pour voir passer sa division. On l'acclame. Tout à coup quelqu'un crie : « Il ressemble à Moulouk! C'est Moulouk! C'est le chien de Jean Marais! C'est Jean Marais! ». Les gens se précipitent, m'embrassent, me comblent de cadeaux, des liqueurs, du vin, du café, des bonbons, des gâteaux. Les camarades me regardent, éberlués. Ils ont baroudé pendant quatre ans ; ils ont libéré Paris, et on fête le nouveau qui n'a rien fait⁷⁴⁵ !

B. L'acteur construit par la presse populaire

Sans surprise, les scandales qui jalonnent la vie publique de l'acteur ne rejaillissent pas dans les pages de *Ciné-Mondial*, où l'acteur est pourtant très présent. Dès le lancement du magazine en août 1941 il est présenté comme un jeune premier prometteur, alors qu'aucun film n'est encore sorti ; l'article, signé France Roche, est accompagné de photos de l'acteur chez lui, et le présente comme un grand enfant « sain », avec une pointe de raffinement et d'érotisme, dimensions qui seront omniprésentes dans la construction de son image au sein du magazine :

Il fait irruption, éclatant de gestes, de teint, de cheveux fous, de voix. Il n'a pas de souliers aux pieds, sa chemise est ouverte, il sort de la salle de bain et sent bon le savon, le dentifrice, le grand garçon sain. [...] La petite pièce blanche, étroite, basse, se peuple de cette voix dont on ne sait si elle est claire ou rauque, forte ou basse, de ces attitudes violentes ou antiques, de ces grâces de grand chat, de ces brutalités de grand gosse... Il se jette sur sa peau de tigre près de la fenêtre ou sur l'édredon bleu de son alcôve blanche où règnent tutélaires un ange

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p.164.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p.169.

ancien, un vieux Sacré-Cœur espagnol, une lampe de pêcheur. [...] Une photo tombe, il la ramasse avec de petits mots gentils. C'est la photo de sa mère ⁷⁴⁶.

Un peu plus loin, la journaliste, qui s'adresse aux producteurs, se veut rassurante : l'acteur, loin des « rumeurs » qu'on lui prête, affiche une virilité intacte :

Ô producteurs, je vous fais une prière... donnez à Jean Marais des rôles pour lui. Comprenez que son physique violent et personnel en fait d'emblée un premier rôle... Les scénarios sur mesure que vous avez fait faire pour des Gabin, faites les faire pour des Marais. Ce n'est pas un amoureux rose et suave. Il a une « présence », une force... Je le vois en jeune chef d'une troupe de jeunes, en corsaire, en chevalier, en tout ce qui vit, crie, éclate... Voilà le jeune premier qui s'offre à vous... Et vous toutes, spectatrices, acceptez Jean Marais dans vos pensées... Il n'a pas encore de légende. On lui en a prêté une malveillante ou maladroite... Ne le prenez pas pour un fou ou pour un poseur... Souvenez vous qu'il est jeune, qu'il est beau... C'est un grand enfant habité d'une belle flamme... ⁷⁴⁷.

La filiation avec Gabin est révélatrice : en dépit de son homosexualité notoire (dont on trouve ici la seule allusion qui sera faite tout au long de la publication du magazine) on attend de Marais qu'il soit le nouveau jeune premier viril.

Le magazine ne va cesser, dès lors, de « rassurer » son lectorat quant à la masculinité de Marais, comme pour compenser ses rôles peu virils et son image publique scandaleuse. Mais cette dimension est systématiquement combinée à la mise en avant de sa douceur, sa délicatesse et sa sensibilité artistique et intellectuelle. En décembre 1941, alors que l'année a été marquée pour Marais par plusieurs scandales publics, le magazine procède à une étude graphologique où l'on insiste sur sa droiture morale, manière de détourner les frasques de l'acteur ; c'est « un homme droit » dont « la main puissante [...], sa paume dure, indiquent une grande endurance physique et morale ⁷⁴⁸ ». Et le magazine de conclure :

La dominante du tempérament de Jean Marais est passionnelle. Ses efforts sont violents, rudes, et son caractère est entier. L'activité intellectuelle, tout comme l'activité physique, est considérable ; l'esprit s'oriente vers les études philosophiques. [...] Sa nature passionnelle et inquiète peut provoquer quelques discussions, inspirées par la droiture impérieuse de son tempérament, mais ce n'est pas un défaut, c'est sûrement une qualité précieuse et souvent trop rare.

Le concours du « jeune premier 1943 ⁷⁴⁹ » qui l'oppose à Louis Jourdan, Georges Marchal et Alain Cuny, est encore un moyen pour le magazine de mettre en avant ses qualités ambivalentes : France Roche, qui défend le candidat Marais, affirme qu'il est « le plus doué, le plus artiste, puisqu'il peint, puisqu'il écrit même... ». Et la journaliste de vanter « son visage tendu, sa blondeur sans afféterie, sa jeunesse sans fadeur, son énergie sans pose », et de

⁷⁴⁶ F. ROCHE, *Ciné-Mondial*, n° 3, 22-08-1941, p. 4.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ *Ciné-Mondial*, n° 21, 26-12-1941, p. 27, ainsi que la citation suivante.

⁷⁴⁹ *Ciné-Mondial*, n° 110, 8-10-1943, p. 7, ainsi que les citations suivantes.

conclure : « pour sa belle ardeur, pour sa dureté de jeune conquérant du Graal... Jean Marais est le jeune premier idéal de 1943. » On retrouve le condensé sensibilité artistique/virilité qui définit l'acteur tout au long de la parution du magazine. Afin d'appuyer le propos, on publie, la semaine suivante, des extraits de lettres de lecteurs et de lectrices ; ainsi, pour Melle Paulette Garnier : « Ce qui fait la supériorité de Jean Marais sur Louis Jourdan si superficiel, Alain Cuny si monotone et Georges Marchal si fade, avant son physique et son talent, c'est son intelligence et surtout sa personnalité. [...] C'est ce qu'il a dans le ventre, si j'ose dire, qui nous intéresse ⁷⁵⁰. » Quand à Mr Claude Allix : « Imaginez [...] sa tête énergique vraiment marquée par le temps et dites moi si son talent ne lui permet pas de jouer, plus tard, les Renoir, les Vanel... Ce n'est pas Georges Marchal qui pourra, une fois ridé, jouer les hommes... »

L'image de l'acteur dans *Ciné-Mondial* combine ainsi de façon exemplaire une masculinité aguerrie et conquérante, et des éléments plus « féminins » qui passent par la mise en avant de sa délicatesse, sa sensibilité, mais aussi par les nombreuses photos *glamour* qui le construisent, comme d'autres jeunes premiers, en objet de désir : soit il s'adonne à la peinture dans son intérieur raffiné, soit les lectrices sont invitées à l'admirer, comme d'autres jeunes premiers, dans des poses d'éphèbes : en septembre 1941, une page ornée de photographies montrant Marais, Gilbert Gil, Georges Grey et Raymond Segard posant en simple slip, propose aux lectrices de comparer les quatre acteurs, et de choisir celui qu'elles voudraient emmener à la plage... ⁷⁵¹

Conscient de l'ambivalence de la masculinité de Marais, le magazine cherche à la relativiser en parlant vaguement de quelques « détracteurs » :

Jean Marais est le jeune premier qui a donné son physique à l'écran, plus que Louis Jourdan ou Georges Marchal... Il n'a pas de voix et s'il ne la surveille pas, elle détonne. Malgré ce handicap, il soulève l'admiration du public. Une telle admiration s'accompagne toujours de détracteurs. [...] Il n'est pas mauvais pour sa gloire qu'un artiste en compte quelque uns. Son grand triomphe est assurément *L'Éternel retour*, où il a montré des talents de comédiens qu'on ne lui soupçonnait pas. [...] Il a le don des attitudes... comme un danseur ⁷⁵².

Les derniers articles du magazine, enfin, très idéologiques, cherchent à sauver in extremis, à l'heure où l'Histoire se précipite (nous sommes en août 1944, en pleine Libération), une image de jeune homme sain et conquérant forgé par l'idéal de la Révolution nationale, déjà moribonde à cette heure : « Jean Marais avec son visage faune, ses skis sur l'épaule, respirant la force et la santé » ressemble à « tant d'autres [...] comme moulés sur le

⁷⁵⁰ *Ciné-Mondial*, n° 111, 15-10-1943, p. 5, ainsi que la citation suivante.

⁷⁵¹ *Ciné-Mondial*, n° 7, 19-09-1941, p. 7.

⁷⁵² *Ciné-Mondial*, n° 149-150, 21-07-1944, p. 8.

même type : allure sportive, laisser aller étudié. Le jeune montagnard aux gros souliers ferrés a remplacé l'éternel officier de marine, sanglé dans un uniforme impeccable ; le fils de famille a relevé ses manches de chemise et envoyé promener sa dignité compassée ⁷⁵³. »

En définitive, le magazine promeut Jean Marais comme un modèle de jeunesse masculine conquérante et saine, comme il est de rigueur à l'heure de la Révolution nationale, dimension permise par le corps épais et musclé de l'acteur et son allure sportive. Mais cette facette n'est que l'envers de sa douceur, sa sensibilité, sa délicatesse, et sa beauté physique, qui le rendent désirable.

2. Un homme faible dans un corps fort

A. Caractéristiques physiques et jeu de l'acteur

Cocteau dit de son compagnon qu'il offre « toutes les caractéristiques de ces hyperboréens aux yeux bleus dont parle la mythologie grecque ⁷⁵⁴ ». Souvent comparé à un Dieu hellénique, Marais possède un visage à la fois fin et puissant : son nez fin, ses yeux clairs et en amande, ses pommettes hautes et saillantes se combinent à une mâchoire puissante et carrée. Sa chevelure blonde, épaisse et ondulée, connote la féminité et la sensualité (c'est surtout le cas, nous le verrons, dans *L'Éternel retour*) et lui apporte une allure moderne qui renvoie à la mode zazou de l'époque. Dans ses mémoires, Marais se souvient être à l'origine de cette mode : « J'avais lancé cette mode sans le vouloir : simplement je m'étais laissé pousser les cheveux pour ne pas mettre de perruque. En contradiction aussi avec les cheveux des Allemands, beaucoup de jeunes m'avaient imité ⁷⁵⁵. » Qu'il en soit à l'initiative ou non, Marais arbore une chevelure qui colle indéniablement à cette mode.

Les expressions de son visage sont douces : ses yeux sont souvent songeurs, regardant vers un ailleurs indéfini, ses lèvres entrouvertes (ni pincées à la manière de Gabin, ni grandes ouvertes) expriment l'incertitude ou connotent une disponibilité sexuelle traditionnellement associée aux figures féminines (à l'instar de Marilyn Monroe, bouche entrouverte et lèvres pulpeuses qui connotent à la fois la sexualité et l'innocence ⁷⁵⁶). Il se met très peu en colère, et lorsque c'est le cas, ce sont les muscles du front qui sont davantage sollicités que la bouche et

⁷⁵³ *Ciné-Mondial*, n° 151-152, 04-08-1944, p. 8.

⁷⁵⁴ Jean COCTEAU, *Jean Marais par Jean Cocteau*, Paris, Calmann-Lévy, 1951, p. 29

⁷⁵⁵ J. MARAIS, *op.cit.*, p. 166.

⁷⁵⁶ Voir Richard DYER, « Marilyn Monroe et la sexualité », R. DYER, *op. cit.*, p. 149-197.

la mâchoire, ce qui a pour effet de concentrer l'expression sur la partie du visage connotant l'intellect. Sa voix haute-perchée a fait l'objet de nombreux commentaires, comme ici, de la part d'Olivier Barrot et Raymond Chirat :

Voix blanche, détimbrée, qui s'inspire, quant au rythme, de la diction de Cocteau. Sortant d'un corps d'athlète, elle surprend par son souffle court. Tout au long de sa carrière le comédien luttera opiniâtrement contre ce handicap et finira par le tourner à son avantage car, comme on l'a dit, « cette voix qui porte sur les nerfs est peut-être un élément du charme de l'acteur ⁷⁵⁷ ».

De l'aveu même de Marais, sa voix semble en effet constituer un handicap qu'il tente de corriger, en vain : « Je rêvais de la voix cassée d'Yvonne de Bray ; la mienne me paraissait peu émouvante. Je n'ai rien trouvé de mieux que me gorger de fine, de m'enfermer dans une loge, de hurler à me rompre la voix. Hélas ! Cette voix dite fragile, c'était Durandal : elle refusa de se briser ⁷⁵⁸ ».

Lorsque l'on évoque Jean Marais, on pense aux prouesses athlétiques qui lui sont associées et qui ont fortement contribué à forger son image de héros invincible dans les films de cape et d'épée des années 1950. Marais possède déjà, au début de sa carrière cinématographique, un corps puissant, grand et très musclé, mais il ne l'utilise alors qu'à minima et n'exploitera que plus tard ses possibilités physiques. Dans ses films de l'Occupation, il est assez peu représenté en action et sa gestuelle, limitée dans l'espace, offre des mouvements étriqués ; il utilise par exemple très peu ses bras, qui restent souvent collés à son corps. De la même façon, nous ne le voyons que très peu se déplacer dans l'espace ; il ne court presque jamais, et sa démarche est lente. Ce jeu figé lui vient sans nul doute de l'influence de ses maîtres Charles Dullin et Jean Cocteau auprès de qui il a découvert le théâtre classique, ainsi qu'une conception non naturaliste et dépouillée du jeu d'acteur. Par ailleurs, il est vrai que Marais, qui débute sa carrière, manque globalement d'assurance, ce qui explique un jeu encore hésitant ; l'acteur se souvient, sur le tournage de *L'Éternel retour*, avoir la douloureuse impression d'être « inférieur à [son] rôle ». On peut cependant faire l'hypothèse que la combinaison corps sculptural/ jeu figé correspond à un goût spécifique de l'époque pour ce type de jeune premier, en témoigne la présence d'Alain Cuny qui arbore le même genre d'attributs.

⁷⁵⁷ O. BARROT et R. CHIRAT, *op.cit.*, p. 363.

⁷⁵⁸ J. MARAIS, *op.cit.*, p.148, ainsi que la citation suivante.

B. Des débuts chancelants

Jean Marais trouve son véritable premier rôle au cinéma en 1941 dans *Le Pavillon brûlé*, un film de Jacques de Baroncelli dans lequel il joue un jeune ingénieur travaillant dans une mine, victime de la malveillance d'un homme plus âgé (Marcel Herrand) qui, par jalousie, le fait accuser de corruption. Mais Daniel/Jean Marais prouve sa bonne foi en sauvant héroïquement plusieurs centaines d'hommes bloqués au fond de la mine. N'ayant pas pu voir ce film dont il n'existe, à notre connaissance, aucune copie visible, on ne peut titrer de véritable conclusion quant au rôle de Marais, si ce n'est qu'il est la victime d'un patriarche, dimension commune à tous ses rôles ; s'il se comporte en héros, bloqué au fond de la mine, son action semble toutefois réduite à remonter le moral des mineurs avec lesquels il se trouve.

Le Pavillon brûlé est produit par Roland et Denise Tual qui engagent bientôt Marais dans leur nouvelle production, *Le Lit à colonnes*, dont Roland Tual assure la mise en scène. Le film est tiré du roman éponyme de Louise de Vilmorin publié en 1941⁷⁵⁹. Au XIX^e siècle, un jeune paysan nommé Rémy Bonvent (Jean Marais), qui est aussi passionné de musique, est emprisonné pour avoir tué accidentellement un garde chasse. Lorsque Clément Porey-Cave (Fernand Ledoux), l'autoritaire et antipathique directeur de la prison apprend que Rémy Bonvent possède des talents de compositeur (il passe le plus clair de son temps à fredonner des chants d'amour), il décide de plagier sa musique afin de regagner l'estime de sa femme (Valentine Tessier), de sa fille Marie-Dorée (Odette Joyeux) et de sa maîtresse Yada (Mila Parély), qui ne l'aiment guère. Bonvent est isolé dans une cellule où il compose des airs inspirés par Marie-Dorée, dont il aperçoit l'ombre depuis sa fenêtre, ce qui lui suffit pour tomber amoureux. Croyant que le geôlier conserve précieusement ses partitions pour lui assurer un avenir une fois la liberté retrouvée, il ignore que ce dernier rencontre un succès colossal avec ses propres mélodies, et redore ainsi son image grâce à ce talent soudain. Lorsque Marie-Dorée quitte la maison pour se fiancer à un officier (Georges Marchal), Bonvent, désespéré, s'évade pour la rejoindre, persuadé qu'elle l'aime aussi (il l'a entendu maintes fois jouer au piano ses airs qu'elle croit être ceux de son père) ; au cours de sa cavale, il comprend la machination dont il est l'objet en voyant une affiche du « Lit à colonnes », l'opéra qu'il a composé pour Marie-Dorée, signé de Clément Porey-Cave. Lorsqu'il arrive chez Marie-Dorée le jour de ses fiançailles, celle-ci, ignorant tout, le prend pour un jardinier et ne reconnaît pas en lui le compositeur de ses airs favoris. Bonvent, pour préserver son bonheur, ne lui dit rien, préférant affronter Porey-Cave. Au cours de leur affrontement, le

⁷⁵⁹ Louise DE VILMORIN, *Le Lit à colonnes*, Paris, Gallimard, 1941.

directeur de la prison tombe accidentellement d'une fenêtre ; Bonvent, que l'on croit responsable d'un meurtre, est tué sur le champ.

Le scénario, signé par Charles Spaak, respecte la trame du roman, mais on note toutefois une différence de taille dans le traitement de la fin : chez Louise de Vilmorin, Bonvent tue Porey-Cave de sang-froid, avant d'être lui-même abattu par les gardes de la prison ; ce changement indique une volonté manifeste de rendre le personnage masculin plus passif. Le choix du jeune Jean Marais est à ce titre révélateur, tout comme celui d'Alain Cuny, d'abord pressenti pour le rôle⁷⁶⁰ : leur stature imposante, combinée à un jeu lent et statique, convient pour ce rôle de jeune paysan-mélomane à la fois robuste et doux.

Une masculinité défaillante

Le traitement par le film de la masculinité apparaît très clairement comme une question importante dans sa réception critique. Françoise Giroud/Holbane estime que « Jean Marais est magnifique, d'une sensibilité et d'une solidité étonnantes⁷⁶¹ », tout comme Pierre Ramelot, qui considère qu'« Odette Joyeux et Jean Marais s'affirment très en progrès sur leurs précédentes créations⁷⁶² ». Le critique de *Comœdia* vante quant à lui la « noblesse des sentiments » véhiculée dans le film par l'amour de Rémy, la « hauteur de pensée », ou encore la « fraîcheur » et la « simplicité des sentiments⁷⁶³ », tout en réservant un avis partagé sur l'acteur : « Sculpturale, sa plastique accroche magnifiquement la lumière, mais tout ce qu'il y a de lassé, de pesant, dans cette épave illuminée par l'amour, s'inscrit en une diction comme trop appuyée. J'ajoute que je ne vois personne pouvant le remplacer ni même l'égaliser... ». Pierre Ducroq relève aussi la passivité de Rémy Bonvent/Jean Marais : « Il est là, derrière ces barreaux, avec le visage tendu et les traits enfantins de Jean Marais, à regarder "une ombre", celle de la fille du directeur de la prison⁷⁶⁴. » *Ciné-Mondial* salue un film « intéressant, pittoresque, imprévu », mais regrette la performance de Jean Marais :

Le personnage éthéré du prisonnier est trop différent dans son essence même du réaliste directeur de prison [...]. On a l'impression d'un duo écrit pour harpe et cornet à piston. [...] Fernand Ledoux y fait une composition tranchante comme une lame de rasoir et qui fait froid dans le dos à force de dépasser la réalité. C'est de l'art suraigu. [...] Quant à Jean Marais, il prête à un physique énergique des airs de chien battu et une voix résignée qui accentuent ce que son personnage peut avoir de faux⁷⁶⁵.

⁷⁶⁰ CN 039 (Boite 27).

⁷⁶¹ F. HOLBANE, *Paris-Midi*, 20-07-1942.

⁷⁶² P. RAMELOT, *Aujourd'hui*, 22-07-1942.

⁷⁶³ A. HOÉRÉE, *Comoedia*, 18-07-1942, ainsi que la citation suivante.

⁷⁶⁴ P. DUCROQ, *La Gerbe*, 16-07-1942.

⁷⁶⁵ D. DAIX, *Ciné-Mondial*, n° 48, 24-07-1942, p. 7.

Lucien Rebatet livre quant à lui une violente diatribe, à la fois élitiste et misogyne, contre un film jugé dévirilisant, « hybride des romans pour la semaine des Suzette [...] et de mélos sans nom ⁷⁶⁶ ». Le jugement de Rebatet à l'égard des acteurs masculins est sans équivoque : « Mr Ledoux nous exhibe pendant une heure et demi la tête d'un morne cocu quinquagénaire, gastralgique, que sa femme trompe au su de tout le quartier avec un petit télégraphiste, et dont les pieds marinent depuis trois jours dans des souliers mouillés » ; quant à Jean Marais qui « a renoncé à la Comédie française pour tourner, dans *Le Lit à colonnes*, le rôle de Rémy le génie », Rebatet estime que « c'est une chance pour la Comédie française. Inutile de vous dire que Mr Marais est un peu plus irritant encore à l'écran qu'à la scène ». Et le critique de conclure :

L'ensemble de ce spectacle m'a paru absolument écœurant. Ces deux mille cinq cent mètres de guimauve me lèvent à la lettre l'estomac. Le bon cinéma vous fouette le sang, vous dilate les poumons, vous excite l'appétit. Du *Lit à colonnes*, on sort, au contraire, dans un état nauséux et pâteux, furieux d'avoir eu a faiblesse de rester jusqu'au bout.

Cette vision d'un film dévirilisant, est aussi celle de *France-Europe*, qui pointe en creux l'homosexualité de Jean Marais :

Il est (dans ce film, bien entendu) un jeune paysan pur comme du cristal, tendre et naïf et amoureux d'une jeune fille, ce qui prouve que tout est possible, ou bien, comme disait l'autre, qu'impossible n'est pas français. À côté de lui il y a des bons acteurs... Mais on ne peut pas dire que le principal intérêt est Jean Marais ! Ainsi, il suffit d'être introduit dans le cinéma pour être imposé au public français. [...] Si la religion chrétienne a tenu 2000 ans sans une ride, c'est qu'elle comportait des principes absolus imposés aux adeptes. Une révolution se fait sans zizou ⁷⁶⁷.

La focalisation des critiques sur les insuffisances du ou des personnage(s) masculin(s) indique qu'il s'agit d'une question centrale du film, qu'il convient dès lors d'analyser à l'aune des rapports entre les deux personnages masculins, Porey-Cave/Ledoux et Bonvent/Marais.

Une brèche dans l'édifice patriarcal

Le Lit à colonnes est, à part égale avec *L'Éternel Retour*, le film tourné par Marais sous l'Occupation portant le plus explicitement une charge anti-patriarcale.

La première séquence nous présente les deux personnages masculins, Rémy Bonvent et Clément Porey-Cave. Nous découvrons d'abord ce dernier dans son bureau, accompagné d'un ingénieur des travaux. Petit, chauve, portant une moustache épaisse, noire et tombante qui lui confère un air austère et grimaçant, Porey-Cave évoque avec emportement l'état de

⁷⁶⁶ F. VINNEUIL, *Je suis partout*, 17-07-1942, ainsi que les quatre citations suivantes.

⁷⁶⁷ *France-Europe*, 01-08-1942.

délabrement de la prison. L'ingénieur parle d'une brèche importante ouverte dans le mur de l'enceinte et s'inquiète des évasions auxquelles ils pourraient avoir à faire face. Le directeur réagit alors vivement:

-Evadés, évasion, sont des termes que j'ai rayé de mon vocabulaire !

-Excusez-moi monsieur le directeur, mais, je ne crois pas que nos prisonniers pensent comme vous.

-Je multiplie les précautions, j'impose à chacun le respect absolu des règlements, je ne crains rien.

A ces mots, le regard du directeur introduit un contrechamp sur Dix-doigts (Fernand Gravey), le gardien de la prison qui ouvre précipitamment la porte du bureau et donne l'alerte ; un prisonnier a tenté de s'évader. Patriarche veillant sur un édifice lézardé, Porey-Cave est immédiatement tourné en dérision : lorsqu'il se rend dans la cellule du fuyard en question, l'autorité dont il essaie de faire preuve est tournée en ridicule, lorsqu'il ponctue ses phrases d'un machinal « taisez-vous ! » adressées au prisonnier muet. À ce moment, un chant d'homme se fait entendre hors-champ. Porey-Cave, interloqué, se dirige avec empressement vers la porte du prisonnier-chanteur : nous découvrons ainsi Rémi Bonvent, d'abord par son doux chant d'amour, puis à l'écran ; surpris par l'arrivée du directeur qui lui ordonne de se taire, il cesse de chanter. Le face à face entre les deux hommes souligne d'abord la très nette supériorité physique de Bonvent sur Porey-Cave, mais le prisonnier est loin d'être un homme dangereux : avec une voix douce, il évoque son amour pour la musique et le rêve, puis s'assoit mollement, abattu. Si le pouvoir contestataire de son art est évoqué par Porey-Cave – « Est-ce que je sais, moi, si vos chansons ne cachent pas un moyen diabolique de correspondre? D'exciter les autres à la révolte ! » – nous comprenons rapidement qu'il est totalement inoffensif : rêveur et romantique, il se caractérise par sa douceur, qui s'incarne dans son chant d'amour.

Homme rigide à la dent dure, au physique ingrat, détenteur du pouvoir au sein de la prison sur laquelle il règne en patriarche à la manière d'un père de famille (le parallèle sera bientôt fait), Porey-Cave n'en règne pas moins sur un édifice lézardé ; tout comme la prison, son autorité désuète comporte de nombreuses failles qui en fragilisent les fondations. La séquence suivante établit d'emblée un parallèle entre la prison et la maison de Porey-Cave, où vivent sa femme et sa fille Marie-Dorée : celle-ci joue du piano tandis que sa mère, qui arrose des plantes, se plaint de ne pas réussir à les faire pousser, ce à quoi Marie-Dorée répond par une phrase à double sens : « Les fleurs n'aiment pas l'air des prisons ». Nous apprenons qu'elle souffre de son exclusion du « monde » – elle regrette de ne pas être conviée au bal donné par un jeune médecin qui a invité toutes les autres jeunes filles de la ville – en raison des

« opinions politiques » de son père. Celui-ci arrive et ordonne à Marie-Dorée de cesser de jouer du piano : dans sa prison comme chez lui, le silence est un moyen de faire régner son empire. Prison et cellule familiale ne font qu'un (la demeure est d'ailleurs située en contrebas de l'édifice carcéral), toutes deux dirigées d'une main de fer par le patriarche. Le seul échappatoire de Marie Dorée est la musique ; cet élément la lie directement à Bonvent (elle évoque dans cette scène le « prisonnier qui chante », pour qui elle tricote une écharpe) : pour lui comme pour elle, la musique est un moyen de « s'évader » de la prison – familiale ou carcérale – dans laquelle où ils sont enfermés, mais constitue aussi une forme de résistance passive et morale à l'autorité paternelle.

C'est précisément à partir du moment où il s'intéresse à la musique que Porey-Cave change. Lorsque nous le retrouvons chez sa maîtresse (Mila Parély) après la dispute, il apprend que celle-ci fréquente un « artiste ». Jaloux, il prend conscience du désamour que son austérité suscite ; en rentrant chez lui, il décide de faire tomber son masque grimaçant devant sa fille : « Ma charge est très lourde, tu sais. Il faut que j'aie l'air d'un homme de fer. Les gens seraient bien étonnés s'ils découvraient là dessous... je ne dis pas une âme d'artiste, non, non. Ce serait un bien grand mot. Mais un cœur, Marie-Dorée, et une pauvre cervelle. » C'est après cette « découverte » qu'il décide de se servir des talents de Bonvent : il attribue au prisonnier un traitement spécial lui permettant de composer ses airs. À partir de ce moment, il change radicalement de comportement, s'adoucit ; la musique de Bonvent fait des « miracles » (selon ses propres mots) en provoquant non seulement son succès et sa reconnaissance mondaine, mais en lui insufflant aussi douceur et gentillesse, provoquant du même coup le retour du bonheur familial, que nous savons basé sur un mensonge. Irrigué par la douceur et l'amour véhiculés dans la musique de Bonvent, Porey-Cave consent à abandonner ses principes austères.

Une faiblesse valorisée

Face à ce patriarche néfaste, Rémy Bonvent est le bon objet du film. Enfermé dans sa cellule, il n'a aucun pouvoir sur le cours des événements ; réduit à l'état de victime impuissante, il n'oppose aucune résistance à la manipulation de Porey-Cave, à qui il accorde une confiance sans borne, ce dernier représentant le seul cordon ombilical qui le relie au monde. Son impuissance à agir se nourrit non seulement de sa condition matérielle (il est enfermé et dépendant du patriarche-nourricier), mais aussi – et surtout – de son aveuglement et de son inconscience de la situation. Aveugle, il l'est à double-titre : non seulement par sa naïveté à l'égard de Porey-Cave, mais aussi parce qu'il ne peut voir Marie-Dorée, dont il se

contente d'adorer « l'ombre » qu'il aperçoit de sa fenêtre ; s'il est le sujet d'un regard désirant, ce regard est occulté et ne lui confère aucun pouvoir.

La taille imposante et la carrure de Marais sont soulignées par la caméra : à plusieurs reprises, il est filmé en contre plongée ou de profil face à Fernand Ledoux qui apparaît par opposition ridiculement petit ; nous devinons, sous le costume de prisonnier qui n'en dévoile jamais rien, le corps épais et trapu du jeune paysan. Mais en même temps, Bonvent/Marais arbore un corps « mou » et ne cherche pas à occuper ou conquérir l'espace, semblant ignorer sa force physique ; de tous les films de Marais sous l'Occupation, *Le Lit à colonnes* est celui dans lequel l'acteur offre le jeu le plus statique et les mouvements les plus restreints ; il se déplace peu, ses bras sont invariablement posés sur sa table de travail, croisés sur eux mêmes ou bien serrent contre lui un petit objet (son chapeau de prisonnier ; l'écharpe tricotée par Marie-Dorée qu'il caresse d'une façon toute « féminine ») comme un enfant serre sa peluche fétiche.



Le corps puissant et vigoureux de Marais tend, dans ce film, vers l'apathie ; à certains moments il est appuyé contre un mur qui semble le soutenir, à d'autres il penche la tête sur le côté. Il arbore des yeux rêveurs qui regardent vers un ailleurs indéfini lorsqu'il pense à Marie-Dorée ou à sa musique, ou bien vers le sol, en signe de soumission ou de gratitude envers Porey-Cave. D'autre part, son corps s'affaisse à plusieurs reprises : lorsque Porey-Cave lui annonce qu'il va pouvoir composer sa musique, Bonvent, gagné par l'émotion, vacille et laisse tomber le chapeau qu'il serre contre lui, manquant de s'évanouir, avant d'être vivement secoué par le directeur qui lui ordonne de conserver « un peu de tenue » ; plus tard, Bonvent, allongé sur son lit dans un plan en franche plongée, avoue qu'il n'a « la force de rien faire » depuis qu'il n'aperçoit plus Marie-Dorée de sa fenêtre. A aucun moment, son corps n'est montré tendu et conquérant, même lorsqu'il s'évade et se retrouve face à Porey-Cave lors de l'affrontement final qui oppose les deux hommes : il se fait alors plus menaçant, mais c'est en gros plan sur son visage que la caméra filme sa colère, avant qu'il ne s'affaisse une nouvelle

fois, abattu par les gardes : dans un geste maternel, la femme de Porey-Cave, arrivée sur les lieux du drame, lui soutient alors la tête jusqu'à son dernier souffle.



Si *Le Lit à colonnes* est le film où la passivité de l'acteur est poussée le plus loin, la faiblesse de Rémy Bonvent/Jean Marais est valorisée en tant que valeur anti-patriarcale qui s'oppose radicalement à Porey-Cave ; grâce à sa musique, il insuffle à celui-ci de la douceur, valeur traditionnellement féminine qui bonifie le patriarche, dont « on ne sait si l'on doit s'apitoyer sur son sort ou le haïr ⁷⁶⁸ », comme se demande un critique. Car, en définitive, la masculinité excessive de Porey-Cave est, en soi, une prison dont le patriarche, en réalité sensible et malheureux, tente de s'évader. La charge anti-patriarcale du film est à ce titre ambiguë, l'homme dominant étant en définitive une victime, qui fait acte de rédemption avant de se défenestrer. Porey-Cave et Bonvent morts, ne restent que les femmes, à la fois victimes et complices de la domination masculine : lorsque l'épouse de Porey-Cave découvre la supercherie, elle décide d'étouffer l'affaire, pour ne pas compromettre les fiançailles de Marie-Dorée. Quant à cette dernière, elle reste jusqu'au bout aveugle à la situation, incapable de comprendre ses propres sentiments. Si son amour pour Bonvent n'est jamais évoqué de manière explicite, il est omniprésent dans le sous-texte, à travers la musique qu'elle joue – sans le savoir – pour lui, ou l'écharpe qu'elle lui tricote. Mais elle reste jusqu'au bout dupe de la supercherie : lorsqu'à la fin du film, Rémy tente de lui faire comprendre qu'il est le prisonnier chantant, l'insipide Marie-Dorée tourne court à la conversation, pressée de s'en retourner à son bonheur factice, fondé sur un mensonge.

C. *L'Éternel retour*, un film au masculin/féminin

Avant que Marais parte en Italie pour tourner *Carmen* pour Christian-Jaque (ce film ne sortira finalement qu'à la Libération), Jean Cocteau lui confie le scénario de *L'Éternel retour*,

⁷⁶⁸ P. RAMELOT, *Aujourd'hui*, 22-07-1942.

que le poète écrit en pensant à son compagnon : « Jean, furieux des films qu'on me proposait, avait décidé d'écrire "mon film". "Il te faut un héros et une grande histoire d'amour. Depuis que la littérature existe, il n'y a eu que deux grandes histoires d'amour. Roméo et Juliette et Tristan et Iseult. Tu dois être, tu es Tristan" ⁷⁶⁹ ». *L'Éternel retour* constitue pour l'acteur ce que Richard Dyer nomme un film-véhicule ⁷⁷⁰, écrit pour lui et en correspondance avec son image. Le film sera l'un des plus gros succès publics de l'Occupation ⁷⁷¹ ; l'acteur raconte : « Le succès du film augmente de jour en jour. La queue devant le cinéma s'étend jusqu'au Rond-Point. Une atmosphère de petite émeute : des femmes s'évanouissent. On appelle police-secours. On organise des services d'ordre ⁷⁷². » Le film semble bien confirmer définitivement le succès de Marais, dont le nombre de « fans » augmente rapidement ; l'acteur dit recevoir jusqu'à trois cent lettres par jour :

Rue Montpensier, on se concentrait difficilement. Je me demande comment Jean pouvait écrire. Des filles devant la porte, dans l'escalier, dans la rue font un tapage insupportable ; on sonne, on téléphone. Une jeune fille s'évanouit [...]. Je pourrais raconter cent histoires de ce genre. Je remplirais des pages et des pages ⁷⁷³.

Carrie Tarr a déjà brillamment montré le caractère problématique de la masculinité incarnée par Jean Marais dans *L'Éternel retour*, non seulement en raison de son statut narratif (il ne conduit pas l'action et en sait moins que les autres personnages, a fortiori les femmes), mais aussi de sa représentation à l'écran : son visage, sa voix et son corps sont féminisés ⁷⁷⁴. Tarr note qu'à aucun moment Patrice ne s'oppose à son oncle, ni lorsque ce dernier le chasse du château, ni lorsqu'il vient enlever Nathalie : « Il ne peut ni ne veut se rebeller contre ses abus de pouvoir. Au lieu d'affronter directement son oncle, Patrice réagit par des protestations timides ou en s'avouant battu. [...] Marc réussit [...] à le réduire au silence et à le déposséder sans une lutte ni une dispute ⁷⁷⁵. » La force d'inertie de Patrice s'explique non seulement par sa dépendance sociale et économique (sans son oncle, il n'est rien et ne possède rien) mais aussi et surtout par son innocence et sa naïveté : il ne pense même pas à se rebeller contre Marc qu'il ne considère pas comme un adversaire ; comme dans *Le Lit à colonnes*, il lui est même reconnaissant et très attaché. De même, les personnages féminins ont une longueur d'avance sur lui, comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent. Ainsi, « bien que Patrice soit le personnage central [...], son rôle en tant que sujet et agent narratif est extrêmement

⁷⁶⁹ J. MARAIS, p. 144.

⁷⁷⁰ R. DYER, *Le Star-système hollywoodien*, op. cit., p. 65.

⁷⁷¹ E. EHRLICH, op. cit., p. 201.

⁷⁷² J. MARAIS, op. cit., p. 150.

⁷⁷³ *Ibid.* p. 156.

⁷⁷⁴ C. TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », op. cit.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 89.

problématique [car] il apparaît plus comme l'objet que comme le sujet des différents récits du film ⁷⁷⁶ ».

Du reste, la beauté et la stature du corps de Marais sont « soulignées dès les premières scènes par sa haute taille, sa vigueur juvénile et son élégance », cependant que « les stratégies audiovisuelles tendent également à mettre en doute la masculinité du protagoniste par la façon dont sa voix et son corps sont offerts au spectateur ⁷⁷⁷ ». Tarr constate que « le corps actif et droit du début, vêtu de culottes de cheval et de bottes, est progressivement transformé en corps plus doux, plus tendre, sous le pull jacquard, un corps pénétré et meurtri, un corps enfin baigné de larmes, abandonné au désespoir ⁷⁷⁸ ». Le film opère une fétichisation progressive de l'acteur en utilisant « un certain nombre de procédés visuels pour rendre le corps de Marais passif et vulnérable plutôt qu'actif et puissant ⁷⁷⁹ » (Tarr évoque notamment la voix de l'acteur remplacée à plusieurs reprises par le chant d'un rossignol, sa gémellité avec Madeleine Sologne renforcée par leurs cheveux teints en blond, et le fait qu'il soit l'objet plutôt que le sujet des regards).

Enfin, Tarr montre que le film s'adresse à la jeunesse, non seulement à travers l'utilisation de toute une gamme de références renvoyant à la mode zazou (notamment à travers Lionel/Roland Toutain et Nathalie 2/Junie Astor, qui vivent seuls, fument, écoutent du jazz), mais aussi à travers la mise en place d'un conflit de génération :

Avec son cortège d'adultes peu attrayants, [...] le film introduit une fracture entre générations, invitant les jeunes à remettre en question et à combattre l'autorité morale des figures parentales. [...] En mettant l'accent sur les malheurs de la jeunesse et sur son impuissance à agir sur le monde, le film avait de fortes chances de trouver un écho auprès d'un public jeune, privé de ses droits civiques et dont les espoirs et les attentes avaient été sapés par quatre années de guerre et d'Occupation ⁷⁸⁰.

La lecture de la réception critique du film au moment de sa sortie confirme cette conjonction exceptionnelle entre jeunesse, vigueur corporelle et féminisation opérée par Patrice/Marais. Outre les nombreuses allusions au caractère légendaire du couple formé par Madeleine Sologne et Jean Marais mentionnées au chapitre précédent, les remarques émises à propos de Patrice/Marais évoquent sa masculinité de façon contradictoire : *Actu* note, peu avant la sortie du film, que Marais possède « la stature et la vigueur. [...] On connaît son

⁷⁷⁶ *Ibid.* p. 88-89.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 88.

visage mâle, sa beauté de jeune dieu ⁷⁸¹ ». Pour Arthur Hoérée dans *Comædia*, Jean Marais trouve enfin « son » rôle :

Jean Marais, malgré le rôle important qu'il avait tenu dans *Le Lit à colonnes*, ne s'était guère adapté au cinéma et semblait même assez éloigné du concept de l'écran. Avec *L'Éternel retour* il a trouvé son personnage. Un personnage auquel il s'identifie au physique comme au moral. Son harmonie corporelle, son allure aisée d'athlète, son visage sculptural nous proposent un type authentique de chevalier moderne ⁷⁸².

Ailleurs, « Jean Marais a toute l'ardeur passionnée qui convient à un Tristan sportif ⁷⁸³ ». Pour *Le Pays libre*, si Tristan est un « jeune homme sport un tantinet zazou en culottes de cheval et bottes », Jean Marais « a pour lui une beauté virile qui change agréablement de tous les mignons émasculés que nous a présentés le cinéma, mais ne se rend pas toujours compte qu'il est le héros d'un drame éternel ⁷⁸⁴ ». Pour Jean Laffray, Patrice est un « petit jeune homme, d'allure un peu swing ⁷⁸⁵ » tandis que Roger Charmoy relève très clairement l'ambiguïté sexuelle du jeune homme, estimant que Patrice est « beau sinon comme un dieu, du moins comme un ange (on sait que ceux-ci n'ont pas de sexe bien défini !) ⁷⁸⁶ ».

Comme le note Tarr, le film fût très mal accueilli en Grande-Bretagne après la guerre, où « il déclencha une hostilité générale de la critique, qui lui reprocha sa complaisance pour l'esthétique nazie, et vit en Marais "l'idéal de la jeunesse hitlérienne" ⁷⁸⁷ ». Force est de constater que ce point de vue trouve, encore aujourd'hui, des échos parmi les commentateurs du film, comme chez Pierre Maillot, qui évoque, dans *Les Fiancés de Marianne*, le personnage en ces termes :

Patrice-Marais est maquillé, coiffé, photographié, blondi, blanchi à l'image des marbres d'Arno Brecker, sculpteur officiel du III^e Reich et ami personnel de Cocteau. Le visage de Marais, son corps, sont les copies vivantes des statues de Breker. Dans la démarche, le port de l'acteur, dans la manière de parler, apparaît une légère maladresse, une fausse aisance, une raideur de jeu qui donnent à chacun de ses gestes quelque chose de l'automate, de la statue animée, et ajoutent à la criante ressemblance avec les œuvres de Breker. [...] Marais et Sologne sont blondis, blanchis. On ne fait pas plus blond. Plus blond, c'est à dire, à l'époque, plus aryen ⁷⁸⁸.

Il est intéressant de constater que pour Maillot, l'aryanité du personnage passe en même temps par un défaut de virilité :

⁷⁸¹ *Actu*, 29-08-1943.

⁷⁸² A. HOÉRÉE, *Comoedia*, 16-10-1943.

⁷⁸³ *La France socialiste*, 20-10-1943.

⁷⁸⁴ Jean BENIN, *Le Pays libre*, 20-02-1944.

⁷⁸⁵ J. LAFFRAY, *L'Œuvre*, 20-10-1943.

⁷⁸⁶ R. CHARMOY, *L'Appel*, 21-10-1943.

⁷⁸⁷ C. TARR, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », p. 84.

⁷⁸⁸ Pierre MAILLOT, *Les Fiancés de Marianne*, Paris, Cerf, 1996, p. 99.

Aussi beau que Gabin, dont le souvenir est encore dans les mémoires, aussi fort que lui, Jean Marais a sur Gabin un avantage certain : derrière lui ne traîne aucune mauvaise odeur. Ses chemises blanches et repassées sont parfumées, ses pulls sont sans tache, ses pantalons ont un pli impeccable. Il a une tenue pour le tennis, une pour le cheval, une pour la marche en montagne... Il n'a jamais sali ses mains dans l'huile des machines, couché dans des hôtels douteux, mangé de l'oignon. Gabin, l'ouvrier, portait sur son visage un siècle et demi de lutte et de misères ouvrières, Jean Marais est neuf, propre comme un sou neuf⁷⁸⁹.

L'opposition de classe entre Marais et Gabin est ici intimement mêlée à l'identité sexuelle : le héros prolétaire Gabin est viril, tandis que le noble Marais se pare d'attributs féminins (parfum, toilettes impeccables).

Masculin/féminin

Les lectures contradictoires opérées à propos de Patrice/Marais, entre masculinité « aryenne » et vigoureuse, et féminisation, corroborent les observations de Carrie Tarr, auxquelles nous voudrions apporter ici quelques compléments. Si, comme l'affirme Tarr, les stratégies audiovisuelles concourent à féminiser le corps de l'acteur, elles sont, selon nous, combinées tout au long du film à une mise en valeur de sa puissance/vigueur corporelle.

D'abord, il apparaît globalement moins immobile que dans les autres films (à fortiori dans *Le Lit à colonnes*, qui sort avant) ; dans *L'Éternel retour*, il se déplace beaucoup, à pied, à cheval ou en voiture. Il court et marche énergiquement à grand pas athlétiques, et la puissance de ses cuisses est renforcée par les culottes de cheval qu'il porte. Il effectue des gestes amples et utilise globalement beaucoup plus ses bras que dans les autres films, notamment au début, lorsqu'il fait sauter Moulouk, son chien, dans ses bras, ou encore quand il fait visiter le château à Nathalie. Énergique, c'est lui qui entraîne Nathalie dans des courses folles à bord de sa voiture. Il porte la plupart du temps une chemise aux manches retroussées, ce qui accentue la puissance de ses avant-bras. Du reste, si Carrie Tarr n'évoque à aucun moment la bagarre entre Patrice le Morolt, l'ivrogne à qui Nathalie veut échapper, il s'agit pourtant de l'un des rares affrontements physiques entre Marais et autre figure masculine dans ces films de l'Occupation. C'est lui qui provoque l'affrontement en voulant protéger Nathalie de la brute alcoolique, qui veut la forcer à boire : lorsqu'elle porte le verre à ses lèvres, la main de Patrice fait irruption dans le champ et stoppe net le geste contraint de Nathalie, avant de reposer fermement le verre sur le comptoir.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 96.



L'assurance, la fermeté du geste de Patrice/Marais, la tension de son corps, la dureté de son regard vers le Morolt tranchent très nettement avec la mollesse de Rémy Bonvent dans *Le Lit à colonnes* qui, à aucun moment ne s'oppose à la brute Porey-Cave ; or, pour les spectateurs et les spectatrices de 1940, la carrière de Marais se résume quasiment (avec *Le Pavillon brûlé*) à ce rôle.

À contrario, Tarr estime que la fin du film, au moment de la mort de Patrice, réhabilite une masculinité phallique :

Au moment de la mort du héros, il s'opère aussi une profonde transformation dans la façon dont le visage de Patrice est filmé. Un plan rapproché en légère contre-plongée (le plan préféré de Cocteau) donne au héros un visage dur, sculptural, radieux dans la mort. Puis un travelling arrière nous éloigne lentement de la scène, embrassant le tableau formé par les corps gisants de Patrice et Nathalie [...] transformés en effigies sculpturales d'une tombe monumentale. Le film, particulièrement dans les derniers instants, semble essayer de renverser ou du moins d'ébranler les effets du récit et des stratégies visuelles qui ont contribué à faire de Patrice/Marais un objet de désir féminisé, en célébrant visuellement une masculinité phallique mythique, réifiée dans la mort⁷⁹⁰.

Or, ces derniers plans sont plus complexes que ce qu'en dit Tarr. Si le dernier souffle de Patrice est bien filmé en gros plan et en contre-plongée, combinaison qui tend à magnifier le visage et à souligner, grâce à la lumière, la mâchoire carrée et puissante, ce plan n'échappe toutefois pas à la stratégie de féminisation de Marais présente dans le reste du film : le cou rejeté en arrière, l'extrême brillance de la peau et les pommettes saillantes subliment aussi la finesse des traits du visage et lui donnent un aspect « féminin », fétichisé à l'extrême, transformé en objet reflétant littéralement la lumière. De même, les derniers plans sur Patrice/Marais le montrent de profil, les cheveux rejetés en arrière, ce qui a pour effet de dégager le visage, de rehausser les pommettes et d'étirer un peu plus vers l'arrière les yeux en amandes, éléments qui ne correspondent guère à la mise en valeur traditionnelle des traits masculins (voir photogramme à la page suivante). Nathalie s'allonge bientôt à côté de Patrice

⁷⁹⁰ C. TARR, *op. cit.*, p. 94.

et son visage apparaît également au second plan ; les deux profils ainsi superposés renforcent la ressemblance entre les deux personnages, en accentuant leur « gémellité ⁷⁹¹ ».



Du reste, ces derniers plans sur le visage de Patrice correspondent à un motif qui traverse l'ensemble du film : de nombreux plans rapprochés ou gros plans sur son visage, souvent de profil et figé, constituent des moments de pose invitant à contempler le jeune premier, et soulignent la finesse et la puissance des traits.

L'Éternel retour parvient à créer une symbiose exemplaire entre la puissance physique de l'acteur, et sa féminisation. Patrice/Marais est un jeune homme « sain » de corps et d'esprit : il s'oppose en cela aussi bien au rachitisme et à la veulerie de son cousin Achille Frocin, garçon malsain par excellence, qu'à la dégénérescence physique et morale du Morolt. Il correspond à une figure de jeunesse « racée », compatible avec l'esprit de Vichy, d'autant que sa douce impertinence aux airs « zazou » (ses rires grisés quand il boit de l'alcool, « l'enlèvement » de Nathalie lorsque Marc veut la renvoyer dans l'île, ses folles promenades en voiture) ne s'accompagne d'aucune remise en cause véritable des rapports hiérarchiques entre les générations. En même temps, Patrice/Marais arbore dans ce film un degré élevé d'ambiguïté sexuelle, qui semble gêner encore les commentateurs les plus récents, à l'instar de Pierre Maillot (voir *supra*) : sa virilité est compromise par les nombreux éléments narratifs et visuels relevés par Carrie Tarr. Ce rôle porte indéniablement la marque de son compagnon Jean Cocteau, qui assiste au tournage du film : « Lorsque Jean vint nous rejoindre [...] rien ne changea dans notre travail [...] mais ses ondes agissaient et tout prit un autre style. Sans nous en apercevoir, nous jouions autrement ; Jean Delannoy dirigeait autrement, la lumière était devenue différente ⁷⁹². » Bien que Marais y soit en définitive plus « masculin » que dans *Le Lit à colonnes*, *L'Éternel retour* semble enrichir son image d'une forte composante homo-érotique : le corps dur et vigoureux qu'il arbore est fétichisé par la caméra et la lumière, sur

⁷⁹¹ C. TARR, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁹² J. MARAIS, *op. cit.*, p. 147.

laquelle plane incontestablement l'ombre de Cocteau, fasciné par la beauté d'éphèbe de son jeune compagnon. Cet aspect est bien évidemment soigneusement occulté dans la presse populaire : lorsque Marais gagne le concours du « jeune premier 1943 » au mois de novembre, c'est-à-dire un mois après la sortie de *L'Éternel retour*, *Ciné-Mondial* note :

Son physique, son talent, sa flamme de comédien instinctif, que nous avons exaltés, ont séduit nos lectrices. *L'Éternel retour* à fait le reste. Ce grand film de Delannoy marque le début éblouissant de la vraie carrière cinématographique de Jean Marais. [...] Jean Marais est un jeune premier lyrique, marqué pour le drame et les légendes ⁷⁹³.

Il faut du reste mentionner la présence dans le film de Moulouk, le chien de Marais qui l'accompagne partout, y compris sur les photos des magazines ; cet élément concourt de fait à établir un lien direct entre l'acteur et le personnage.

3. Des aventuriers bien peu téméraires

A. Un voleur de pacotille (*Voyage sans espoir*)

Jean Marais tourne deux films avec le réalisateur Christian-Jaque sous l'Occupation : *Carmen* (réalisé en 1943 juste avant *L'Éternel retour*, le film ne sortira qu'en 1944, à la Libération), et *Voyage sans espoir*, qui sort en décembre 1943. Pour cette raison, nous analysons *Voyage sans espoir* avant *Carmen*. Ces deux rôles entrent à priori en contradiction avec la douceur raffinée de Jean Marais, composante essentielle de son image : dans *Carmen*, adapté de Mérimée, il est don José, brigadier des dragons qui tue la cruelle gitane ; dans *Voyage sans espoir*, il joue un voleur en cavale fuyant vers l'Argentine. La critique, on va le voir, n'apprécie ni la performance de Marais dans le rôle de don José, ni l'intrusion de l'acteur dans un genre traditionnellement « masculin », le film criminel. Dans les deux cas, elle se montre sévère avec l'acteur, ce qui n'empêche pas le public de se rendre massivement dans les salles de cinéma – *Voyage sans espoir* est notamment l'un des plus gros succès de l'Occupation ⁷⁹⁴.

Alain Ginestier (Jean Marais) est un jeune employé de banque qui fuit Paris après avoir volé, sur un coup de tête, une importante somme d'argent. Dans le train qui l'emmène au Havre, d'où il doit embarquer pour l'Argentine, il fait la rencontre de Pierre Gohelle (Paul Bernard), un dangereux prisonnier en cavale. Le jeune homme ayant évoqué une grosse

⁷⁹³ *Ciné-Mondial*, n° 117, 26-11-1943, p. 10.

⁷⁹⁴ E. EHRLICH, *op. cit.*, p. 201.

d'argent, Pierre Gohelle lui tend un piège : il lui donne rendez-vous le soir même dans un cabaret, avec l'intention de le tuer. Poursuivi par la police à la descente du train, Pierre Gohelle envoie à sa place Marie-Ange (Simone Renant), sa maîtresse, chargée de conduire Alain Ginestier jusqu'à sa planque. Marie-Ange rencontre Ginestier et reconnaît en lui le sympathique jeune homme qui lui a fait la cour dans un taxi quelques heures auparavant. Comprenant que Gohelle veut le tuer, elle retourne seule chez ce dernier, rompt leur liaison et rejoint Ginestier, dont elle est tombée amoureuse. Gohelle se lance à leur poursuite ; ils parviennent à lui échapper et Marie-Ange convainc Alain de rentrer à Paris pour restituer l'argent volé. Elle doit le rejoindre le lendemain, mais Pierre Gohelle la retrouve et la tue sur le quai de la gare, où Alain vient de s'embarquer.

Voyage sans espoir, dont le scénario est signé Pierre Mac Orlan ⁷⁹⁵ ressuscite le climat du « réalisme poétique » d'avant guerre, comme le note ici Jacques Siclier :

Nous étions ici, dans un port pluvieux, du côté du *Quai des brumes*, et Simone Renant en ciré noir évoquait bien Michèle Morgan. [...] La pluie et les pavés luisants, l'amour impossible, né d'une rencontre en taxi, entre le voleur et la chanteuse, la noire figure du bandit jaloux, [...] c'était bien le « réalisme poétique » retrouvé ⁷⁹⁶.

Si l'on pense en effet au couple Gabin-Morgan dans *Quai des brumes*, les rôles sont ici inversés ; si Simone Renant, comme Michèle Morgan, est une femme au passé trouble sous l'emprise d'un patriarce malfaisant et Marais un homme en fuite, c'est la femme, désormais, qui affronte seule son destin et protège le jeune premier du patriarce. De la même façon, c'est elle qui, en lieu et place de Gabin, meurt sur le pavé pour avoir voulu défendre l'homme qu'elle aime.

Un accueil critique mauvais

La filiation du film avec le réalisme poétique d'avant-guerre suscite une critique très sévère, a fortiori dans la presse collaborationniste : pour Robert Brasillach dans *Éclair*, si « la morale bourgeoise [...] est satisfaite puisque l'argent est remboursé », le film n'en est pas moins « sordide » :

L'amour est représenté par une allumeuse de cabaret et un greluchon de voleur. Ce n'est pas parce qu'il rend l'argent que nous le trouvons plus sympathique. Et pour les autres, c'est le monde de ces films à la mode avant la guerre où les marlous, les bandits constituaient le plus achalandé des bétails. Il n'est pas question ici de condamnation puritaine. [...] Et Marcel

⁷⁹⁵ Scénariste et romancier. Il est, entre autres, l'auteur du scénario de *La Bandera* et l'auteur du roman original adapté par Jacques Prévert dans *Quai des brumes*).

⁷⁹⁶ J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 158

Carné avait bien du talent. Mais ici, comme le talent manque étrangement, nous n'avons plus qu'une esthétique judaïsante et frelatée⁷⁹⁷.

Pierre Ducroq fustige également l'atmosphère du film avec ses « gens très malheureux, [ses] amant tragiques, [ses] êtres qui souffrent et meurent », dont on « se moque comme de sa première chemise⁷⁹⁸ », qui attirent toutefois le public dans les salles : « La foule devant le Paramount ; les agents arc-boutés pour ne la laisser pénétrer qu'à la manière des gouttes d'huile dans une mayonnaise. »

Ciné-Mondial émet les mêmes reproches :

En dehors de la scène finale qui rappelle, en mieux et à l'envers, celle de *Pépé le Moko*⁷⁹⁹ [Julien Duvivier, 1936], et, à la rigueur, en dehors des toutes premières images, il n'y a vraiment rien à retenir de ce scénario. [...] Du sang, de l'amour et de la mort... et surtout des enfantillages ! [...] Peut-être a-t-il [Christian-Jaque] un peu trop abusé des jeux de lumière ou, plus exactement, des jeux d'ombre⁸⁰⁰.

Pourtant, quelques numéros plus tard, le magazine fait amende honorable devant le succès public du film :

[La critique] a été en général mauvaise pour ce film... Mais le public en foule en a décidé autrement et grâce à lui et à sa critique parlée, *Voyage sans espoir* est incontestablement un des plus grands succès de l'année. Divorce dangereux d'opinion? A moins, peut-être, que quelques deux cent mille personnes n'aient tort contre une petite douzaine? Mais franchement, le croyez-vous⁸⁰¹ ?

La critique se montre relativement sévère avec Jean Marais : « Mr Marais, en jeune dévoyé, tombe amoureux de Melle Simone Renant, qui lui rend son amour. Rien dans son jeu de garçon bien élevé ne justifie une si soudaine passion⁸⁰² » ; « [Simone Renant] a pour partenaire le marbre même en la personne de Jean Marais. Lui, c'est le bouquet, et s'il dégèle la salle ce n'est qu'au cours d'une réplique (peut être aussi très commerciale) où, assis dans un café, il répond à quelqu'un : “j'attends un homme !”⁸⁰³ ». Pierre Ducroq, moins sévère, reprend toutefois l'anecdote homophobe dans *La Gerbe* : « Jean Marais est en pleine forme de fougue et de jeunesse (on aurait pu lui éviter la réplique : “j'attends un homme” qui fait pouffer le public)⁸⁰⁴ ». Pour Ducroq, la véritable révélation masculine du film n'est pas Marais mais Lucien Coëdel (qui joue le rôle d'un ami de Marie-Ange) qui « se révèle,

⁷⁹⁷ Robert BRASILLACH, *Éclair*, 24-12-1943.

⁷⁹⁸ P. DUCROQ, *La Gerbe*, 23-12-1943, ainsi que la citation suivante.

⁷⁹⁹ Dans la scène de fin de *Pépé le Moko*, c'est Pépé (Jean Gabin), qui meurt avant d'avoir pu embarquer vers la France avec celle qu'il aime (Gaby/Mireille Balin).

⁸⁰⁰ D. DAIX, *Ciné-Mondial*, n° 121, 24-12-1943, p. 6.

⁸⁰¹ Gabriel FERSEN, *Ciné-Mondial*, n° 123-124, 21-01-1944, p. 9.

⁸⁰² *Comoedia*, 25-12-1943.

⁸⁰³ R. CHARMOY, *L'Appel*, 13-01-1944.

⁸⁰⁴ P. DUCROQ, *La Gerbe*, 23-12-1943, ainsi que la citation suivante.

derechef, un des grands comédiens de l'écran de demain. Nous ne lui donnons pas un an pour qu'il soit la vedette "mâle" cent pour cent du cinéma français ». Avant la sortie du film, *Ciné-Mondial* tente de présenter Marais comme l'homme fort de l'histoire : on raconte qu'il aurait frappé trop violemment Jean Marchat à la tête et l'aurait blessé, forçant Paul Bernard à reprendre le rôle de Pierre Gohelle⁸⁰⁵. L'article est accompagné d'une photographie de Marais, l'air combattif, frappant Paul Bernard au visage. Or, une fois le film sorti, le magazine doit se rendre à l'évidence : « Jean Marais [...] reste Jean Marais avec sa petite voix étonnée et sa maladresse charmante⁸⁰⁶. »

Jeunesse et innocence : le choix de Marie-Ange

Si Alain Ginestier, comme Pierre Gohelle, est un voleur en « cavale », c'est aussi et surtout un jeune homme qui a commis une erreur et qu'une femme mûre va ramener « dans le droit chemin ». La première scène du film, qui signe la rencontre des deux hommes, dresse une série d'oppositions qui visent à construire Alain Ginestier comme l'anti-Gohelle. Nous découvrons Gohelle dans un train, la nuit, le visage faiblement éclairé par la lumière d'une allumette ; nous savons d'ores et déjà, grâce à une séquence de montage suivant le générique, qu'il s'agit d'un individu dangereux recherché par la police. Son regard introduit à l'image Alain Ginestier, assoupi sur le siège opposé, un portefeuille négligemment posé à côté de lui. Immédiatement, Alain est montré dans une position vulnérable et désigné comme la proie du criminel. La pénombre dans laquelle se tiennent les personnages sera bientôt rompue par Alain qui, réveillé, éclaire la scène de son geste et de son sourire ; la dichotomie lumière/ombre, bien/mal oppose ainsi immédiatement les deux personnages. Naïf, Alain avoue sans méfiance à son voisin de cabine qu'il a une grosse somme d'argent sur lui, et tandis que le malfrat lui conseille non sans ironie de se méfier des voleurs, Alain lui répond qu'« on ne rencontre pas que des bandits dans la vie. Il y a aussi les honnêtes gens ».

Lorsque Marie-Ange croise Alain (qu'elle a rencontré quelques heures plus tôt dans un taxi) dans le cabaret où elle chante, elle ne reconnaît pas immédiatement l'individu qu'elle recherche, décrit par Pierre Gohelle comme un homme portant une bague ornée d'une « tête de fauve grimaçant ». Repoussant gentiment le jeune homme qui lui fait la cour, Marie-Ange comprend qu'il s'agit de l'individu en question lorsqu'elle aperçoit par hasard sa bague : celle-ci étant trop large pour lui, il la porte retournée. La bague joue ici un rôle métaphorique : le symbole agressif qu'elle représente ne sied pas à Alain Ginestier qui n'est résolument pas

⁸⁰⁵ *Ciné-Mondial*, n° 107, 17-09-1943.

⁸⁰⁶ D. DAIX, *Ciné-Mondial*, n° 121, 24-12-1943, p. 6.

fait pour être un « mauvais garçon ». Marie-Ange, qui imaginait l'homme décrit par Gohelle comme un gangster appartenant au « milieu », comprend immédiatement qu'il s'agit en réalité d'un jeune homme simplement naïf. Mesurant le danger qu'il court, elle cherche dès lors à le protéger du malfrat.

À partir de là, Marie-Ange oriente entièrement le cours de l'action. Ginestier ne comprend pas immédiatement la situation : il ne connaît ni Gohelle, qu'il a simplement rencontré dans le train, ni les rapports que ce dernier entretient avec Marie-Ange ; il connaît encore moins, contrairement à cette dernière, les codes du « milieu », et se révèle incapable de maîtriser la situation. C'est elle qui tire tous les fils de l'histoire et qui conduit leur fuite, Alain se contentant suivre ses instructions. Sans lui fournir d'explication, elle lui ordonne de l'attendre au cabaret puis disparaît pour aller retrouver Gohelle dans sa planque. Celui-ci comprend immédiatement qu'elle lui ment et qu'elle s'apprête à retrouver Ginestier ; Marie-Ange réussit à fuir avant que Gohelle ne se lance à sa poursuite. Elle parvient à rejoindre Alain qu'elle entraîne dès lors dans une course effrénée au cœur des dédales du Havre, puis décide de se cacher chez elle, où Gohelle les attend.

L'affrontement qui oppose alors Gohelle et Alain Ginestier est révélateur de l'impuissance du jeune homme : Gohelle, arme au poing, fait face au couple et ordonne à Marie-Ange de lui apporter le portefeuille de Ginestier. Elle s'exécute mais lance l'assaut en tentant de le désarmer. Ginestier, resté en retrait, se jette alors sur le malfrat ; ce dernier domine rapidement le jeune homme qui reçoit un coup violent à la tête. Il est intéressant de noter le changement survenu dans cette scène entre le synopsis du film et le montage final. Dans le synopsis, lorsqu'Alain et Marie-Ange (qui s'appelle alors Anne-Marie) découvrent Pierre Gohelle chez cette dernière, Alain pense qu'il est tombé dans un guet-à-pens : « Alain regarde Anne-Marie avec mépris. Il pense qu'elle lui a tendu un piège et qu'elle n'est qu'une vulgaire enrôleuse associée à son souteneur. Il jette le portefeuille aux pieds de Gohelle et profite de ce que l'homme esquisse un mouvement pour le ramasser pour faire sauter le revolver qui le menace⁸⁰⁷. » À aucun moment le film ne suggère un tel comportement offensif de la part d'Alain, qui se laisse rapidement dominer par Gohelle, avant que celui-ci ne s'enfuit à l'arrivée de la police qui, ayant entendu le coup de feu, arrête Alain.

Marie-Ange, résolue à protéger celui dont elle est maintenant amoureuse, obtient sa libération et décide de le remettre dans le droit chemin ; elle lui ordonne d'aller restituer l'argent volé :

⁸⁰⁷ CN 99 (Boite 64).

J'ai raison, crois-moi. Je sais mieux que personne à quoi je t'arrache et à quoi je te rends. Deux hommes se sont perdus ce soir pour ne pas avoir eu le courage de revenir sur leurs pas. Je ne veux pas que tu leur ressembles. [...] C'est mon amour que je défends, Alain. Tout ce que tu portes en toi de jeune et de propre. Tout ce qui va me falloir pour vivre désormais.

Jeune homme immature et malléable, Alain opine sans sourciller à cette femme déjà expérimentée et abimée par la vie qui entretient un rapport quasi-maternel avec lui.

Résolument « jeune propre », Ginestier s'oppose non seulement au crapuleux Gohelle, mais aussi à Desjanin (Lucien Coëdel), l'autre homme évoqué par Marie-Ange, ami fidèle amoureux d'elle depuis toujours, homme doux mais relié au « milieu », sauvagement assassiné par Gohelle alors qu'il tente de protéger Marie-Ange. Le choix amoureux de Marie-Ange porte donc sur un homme doux et faible, en opposition avec des hommes virils : le magazine *Vedettes* souligne que Marais est « le plus doux, le plus ingénu des trois, que Marie-Ange va choisir pour vivre sa vie, cette vie qu'elle a gâchée jusqu'à ce jour avec le peu reluisant Paul Bernard ⁸⁰⁸ ». Certes, ce rapport filial qui structure finalement les relations entre Marie-Ange et Ginestier fait de Marais une figure de fils idéal, obéissant et repentant, dimension qui colle au culte vichyste de la famille, et que l'on retrouve dans des films comme *Le Voile bleu*. Mais cette configuration permet aussi de promouvoir des traits masculins nouveaux, source d'un rapport égalitaire entre un homme et une femme.

Un corps standard

Alain Ginestier/Jean Marais arbore dans ce film un corps plus standard que dans *Le Lit à colonnes* ou *L'Éternel retour*. Comme tous les autres hommes du film, flics ou truands, il est vêtu d'un costume, d'une cravate, d'un pardessus et d'un chapeau, ce qui tend à lui donner une allure classique, sans rien dévoiler de son corps que l'on devine toutefois grand et musclé. Moins ramassés que dans *Le Lit à colonnes*, mais moins amples que dans *L'Éternel retour*, ses gestes lui confèrent une attitude décontractée et « ordinaire », associée au quotidien : on le voit fumer une cigarette, corps en avant et coudes solidement appuyés sur ses genoux écartés, boire avidement un verre de bière en renversant la tête en arrière, ou encore applaudir vigoureusement Marie-Ange dans le cabaret où elle chante. Marais arbore souvent un large sourire qui lui donne un air franc et optimiste et lui permet, selon Barrot et Chirat, « de rendre sympathique son rôle de fringant employé de banque » dont « les gros larcins deviennent peccadilles ⁸⁰⁹ » (voir les photogrammes à la page suivante). Lorsqu'il rencontre Marie-Ange dans le taxi qu'ils prennent ensemble, il est très volubile, s'approche d'elle en la regardant avec

⁸⁰⁸ *Vedettes*, janvier 1944.

⁸⁰⁹ O. BARROT et R. CHIRAT, *op.cit.*, p. 364.

insistance et lui fait un « numéro de charme » ; il la porte dans ses bras jusqu'à un kiosque à journaux tandis que le conducteur du taxi remplace un pneu crevé sous une pluie battante. D'une manière générale, il adopte envers elle une attitude protectrice: il la serre à plusieurs reprises contre lui pour calmer la terreur qu'inspire Pierre Gohelle à la jeune femme.



Mais cette apparente solidité s'évapore bien vite quand les ennuis commencent : à partir du moment où ils sont suivis par Gohelle, c'est Marie-Ange qui initie tous les mouvements d'Alain. Elle conduit chaque changement de lieu en le prenant par le bras et conduit la marche des événements. Lorsque Gohelle les attend, arme au poing, Alain reste d'abord figé, muet et inexpressif. Une fois Gohelle envolé après leur affrontement, Marie-Ange aide le jeune homme à se relever. C'est à ce moment qu'Alain, pensant que la police vient l'arrêter pour son larcin, avoue son forfait à Marie-Ange : accablé, le costume déchiré et les cheveux épars, il se laisse choir sur une chaise dans un geste de résignation, tandis que Marie-Ange le domine physiquement et lui caresse la tête ; ses attributs « masculins » ainsi mis à mal, il ressemble à un enfant pris en faute et sa conduite entreprenante et protectrice du début du film disparaît tout à fait. Lorsque Marie-Ange, après avoir récupéré le portefeuille, arrive dans le bureau de l'inspecteur en chef pour faire libérer son amant, celui-ci, tête baissée, mollement assis sur un fauteuil, reste de nouveau statique et muet ; elle prend les choses en main et avance des explications à l'inspecteur, qui relâche le jeune homme. Enfin, dans le taxi qui les conduit à la gare, c'est elle qui parle pour lui expliquer le plan qu'elle a imaginé pour son retour à Paris.

La résurgence du style noir et pessimiste des films d'avant-guerre, interdits sous l'Occupation, contribue sans doute au succès public du film ; Jacques Siclier affirme : « La séquence finale de *Voyage sans espoir* était une des plus belles et des plus fortes que l'on ait pu voir depuis la fin de *Pépé-le-Moko*. [...] Tout y était transgression de l'idéologie et de la morale pétainiste⁸¹⁰. » Ajoutons que la figure ambivalente de Jean Marais dans le film ne

⁸¹⁰ J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, op. cit., p. 159.

semble pas jouer en sa défaveur, en dépit d'une conscience a priori relativement aigüe du public quant à son absence de « virilité ».

B. Don José, un brigand d'opérette

Si Jean Marais tourne *Carmen* avant *L'Éternel retour*, il bénéficie d'une notoriété non négligeable et « pèse » déjà lourd financièrement. Alors qu'il joue chez Charles Dullin à qui il a promis d'interpréter *Les Amants de Galice*, il est engagé pour le film de Christian-Jaque, dit-il, sur une scène de pleurs : « A l'essai, il me suffit de quelques secondes pour ruisseler de larmes. Cela épate les producteurs. Ils ne pouvaient plus concevoir d'autre don José⁸¹¹. » Dullin est furieux et veut faire interdire son visa pour l'Italie, où doit se tourner le film ; Dullin réclame 300 000 francs à l'acteur afin de dédommager la rupture du contrat. Marais contacte André Paulvé, le producteur du film, qui verse 200 000 francs à Dullin. Il faut préciser que le film est une superproduction Franco-italienne au budget faramineux : le journal *Candide* parle du film le plus coûteux de l'année et d'un record européen avec un prix estimé à 35 000 000 francs⁸¹² – à titre de comparaison, le budget total des *Visiteurs du soir* s'élevait à 10 128 339 francs⁸¹³. Au moment où il signe avec Paulvé pour *Carmen*, l'acteur est déjà populaire (il a alors uniquement tourné dans *Le pavillon brûle* et *Le Lit à colonnes*) : « Je ne comprenais pas ma popularité, n'ayant presque rien fait. Sur mon passage, des jeunes filles se demandent tout haut si je pars pour l'Italie et discutent au sujet de mes cheveux noirs. Christian-Jaque me les a fait teindre, alors que Mérimée décrit don José blond⁸¹⁴. » Il reste en Italie durant les neuf mois que durent le tournage.

Dans ce film, Marais est le célèbre don José de Mérimée et de Bizet, brigadier de dragons navarrais séduit par une gitane cigarière (Viviane Romance). Après avoir été dégradé et jeté en prison par sa faute, don José tombe amoureux de la gitane qui le manipule à son gré ; croyant ses mensonges et ses promesses, il se compromet par amour pour elle, d'abord en laissant ses amis brigands piller la fabrique de cigare qu'il surveille, puis en tuant son propre lieutenant qui est aussi l'amant de Carmen. Don José, dont la tête est mise à prix, n'a alors d'autre choix que de vivre clandestinement dans la montagne. Carmen l'introduit dans sa troupe de brigands dont il prend la tête tandis que Garcia le borgne, leur chef, est en prison. Mais Garcia est bientôt libéré et don José apprend que Carmen lui est mariée – ce qu'il était le

⁸¹¹ J. MARAIS, *op. cit.*, p. 142

⁸¹² *Candide*, 21-07-1943.

⁸¹³ CN 55 (Boîte 35).

⁸¹⁴ J. MARAIS, *op. cit.*, p. 143 et 145.

seul à ignorer. Garcia reprend possession de la troupe de brigand et de Carmen, qui supplie son jeune amant de tuer Garcia, ce qu'il refuse dans un premier temps ; le duel est finalement provoqué par Garcia lui-même qui y trouve la mort. Don José croit posséder définitivement Carmen, mais il essuie un échec ; elle refuse de lui aliéner sa liberté. Sachant leur amour impossible, il la tue par désespoir.

Carmen ne sort sur les écrans français qu'en août 1944 ; il est victime sous l'Occupation de la censure allemande dans la mesure où il fait partie des coproductions entre la France et l'Italie fasciste qui seront censurées par les nazis lorsque l'Italie sera envahie par les troupes alliées. S'il sort en pleine Libération, le film fait toutefois l'objet d'une nouvelle sortie au début de 1945. C'est un succès public : il attire 4. 277. 813 spectateurs/trices dans les salles⁸¹⁵.

Carmen est applaudi par la critique pour la qualité de sa réalisation ; en pleine période de reconquête nationale, le film est très attendu en tant que première superproduction diffusée dans la France libérée : « La *Carmen* de Christian-Jaque fait honneur au cinéma français qui n'a rien donné d'équivalent depuis de nombreux mois⁸¹⁶. » *Gavroche* salue « l'animation dont le film tressaille » grâce à ses morceaux de bravoure, telle une attaque de diligence qui donne lieu à une course poursuite effrénée, à la manière des westerns : « La salle en joie a applaudi ce que, peut-être, on nommera bientôt "l'épisode de la diligence"⁸¹⁷. » Jean Marais, en revanche, est jugé trop faible dans le rôle de don José ; Roger Leenhardt, s'il relève la qualité esthétique du film, regrette la performance de Marais : « Nous nous débarrasserons d'abord de Jean Marais qui est un don José exécrable. Mais aussi pourquoi l'avoir forcé à se teindre ? Jean Marais en brun, c'est Absalon sans cheveux⁸¹⁸. » Pour *Ambiance*, Jean Marais, « s'il a la taille de don José, n'en a pas la voix⁸¹⁹ ». *Gavroche* salue la sensualité de Viviane Romance, avant de souligner : « Jean Marais est bien faible à son côté. Costumé en garde républicain et en brigand, figure-vous ! Un brigand d'opérette, malheureusement. [...] Que ne fait-on pour qu'on ait peur ! Mais en filigrane et en sourdine, vit et gémit l'inoubliable amant de *L'Éternel retour*⁸²⁰. » Et le critique d'opposer Marais aux autres acteurs (Lucien Coëdel et Julien Bertheau) dont il souligne la « trogne » ou la « voix massive » : Bertheau, en particulier est un « parfait toréador ». Si Marais déçoit, Julien Bertheau (Lucas, le toréador amant de Carmen), est applaudi comme le véritable « mâle » du film : si, pour Gabriel Audisio, « Julien

⁸¹⁵ Voir S. SIMSI, *op. cit.*

⁸¹⁶ G. AUDISIO, *Action*, 23-02-1945.

⁸¹⁷ Jean SOLLIES, *Gavroche*, 28-12-1944.

⁸¹⁸ Roger LENNHARDT, *Les Lettres françaises*, 30-12-1944.

⁸¹⁹ *Ambiance*, 28-02-1945.

⁸²⁰ J. SOLLIES, *Gavroche*, 28-12-1944, ainsi que les trois citations suivantes.

Bertheau [...] manie la cape du torero avec une sûre élégance⁸²¹ », en revanche, « Mr Jean Marais, malgré de louables efforts pour se transformer en brigand, reste à côté du violent navarrais qui règle ses différends à coups de navaja, et il n'a pas su résister à la coquetterie du costume ». Même constat pour René Jeanne qui estime que Bertheau domine ses partenaires : « Dans le personnage du toréador qui meurt pour les beaux yeux de Carmen, M. Julien Bertheau domine toute l'interprétation⁸²². » À l'évidence, Jean Marais n'est pas attendu dans ce genre de rôle qui mériterait sans doute, pour la critique, un acteur plus vigoureux, plus masculin, à l'image de l'athlétique Julien Bertheau ; Marais échoue à revêtir une dimension héroïque et nationale à une époque (celle de la Libération), où la reconquête du territoire s'incarne dans la réhabilitation d'une masculinité dominatrice. Si Marais ne tient certes pas le rôle principal, dévolu à Viviane Romance, ces critiques, qui pointent la masculinité défailante du héros, indiquent qu'il s'agit là d'un aspect problématique.

Dans toute la première partie du film, don José, conformément à la nouvelle de Mérimée, se laisse envouter et dominer par Carmen qui, après l'avoir fait dégradé et conduit en prison (elle s'était échappée en lui faisant un croche-pied alors qu'il la conduisait auprès de son lieutenant), en fait son amant. Dans cette partie du film, don José/Marais arbore un corps « mou » qui tranche avec l'exubérance, l'énergie et la verve gouailleuse de la truculente Carmen/Viviane Romance. Vêtu de son uniforme de brigadier, dans lequel il semble engoncé et mal à l'aise, il est loin d'arborer la raideur militaire de rigueur ; inerte, il est très souvent assis, le dos courbé et les épaules rentrées. Tandis qu'il est enfermé dans sa cellule, l'insaisissable Carmen danse dans les rues de Séville et sur les tables de l'auberge de Lilas Pastia où elle se produit chaque soir. Et lorsqu'elle tente de le faire évader en lui envoyant clandestinement une lime, le passif Don José préfère attendre patiemment sa libération. À sa sortie de prison, elle l'entraîne aussitôt dans les dédales d'un marché aux fruits et aux fleurs, remplissant de ses victuailles les bras de don José qui, sous le charme irrésistible de la gitane, la suit docilement (voir photogrammes à la page suivante).

⁸²¹ G. AUDISIO, *Action*, 23-02-1945, ainsi que la citation suivante.

⁸²² René JEANNE, *La France au combat*, 01-03-1945.



Du reste, don José/Marais est désigné tout au long du film, particulièrement dans cette première partie, comme l'objet du regard et du désir féminin – conformément à la nouvelle de Mérimée. Ceci est particulièrement explicite dans une scène où Carmen provoque un duel entre don José, qui se trouve chez elle, et son lieutenant (Adriano Rimoldi), qui est aussi son amant. Lorsqu'elle fait entrer ce dernier dans sa chambre, il découvre, par le truchement du regard malicieux de Carmen, le jeune soldat chez sa maîtresse. À la faveur d'un panoramique provoqué par le regard féminin, nous découvrons le jeune premier dans le reflet d'un miroir, immobile, mollement appuyé contre une porte, vêtu d'un chemisier bouffant et d'un collant ajusté, enfermé dans ce cadre comme une image, fantasme forgé par le désir féminin.



Ce face à face provoqué par la cruelle Carmen se transforme en duel : don José tue son lieutenant lors du combat qui les oppose. La première partie du film prend fin avec ce meurtre : recherché par la police, don José entre dans la clandestinité et rejoint la troupe de contrebandiers à laquelle appartient Carmen ; en l'absence du chef Garcia, il en prend le commandement.

Cette seconde partie est introduite par une séquence de montage nous indiquant, par voie d'affiche, que don José est désormais un dangereux criminel dont la tête est mise à prix. Nous le retrouvons dans la montagne, à la tête des brigands. À partir de ce moment, son corps

change, se « durcit » : il prend de l'assurance et sa prestance physique est soulignée dans de nombreux plans où on le voit muscles bandés, port droit et torse dénudé. Ce corps « dur » est associée à la puissance des chevaux qui fendent le désert à vire allure, sur la musique magistrale de Bizet. Il se montre aussi plus volubile et sa voix, si elle conserve sa hauteur caractéristique, est désormais plus forte. Il n'hésite plus à s'imposer face à Carmen dans des plans en contre plongée soulignant sa puissance, à la gifler à l'occasion, et, on le sait, il finira par la tuer.

Pourtant, plusieurs éléments viennent toutefois mettre en échec sa puissance masculine. Bien que son corps soit actif, il n'est pas agressif. Non seulement il refuse d'utiliser la violence lors des attaques de diligence dont la troupe s'est faite une spécialité – nous reviendrons sur ce point – mais il refuse de tuer Garcia, malgré les supplications de Carmen, lorsque celui-ci a repris la tête des brigands. L'affrontement au cours duquel il finit par le tuer est provoqué par Garcia, et don José/Jean Marais ne s'y montre pas particulièrement agressif. Garcia domine le jeune homme tout au long de leur affrontement ; ce n'est que d'un bref coup sec que don José, resté immobile, tue le chef.

Du reste, la mise en scène tend à le construire en objet de désir et participe de ce fait à sa « féminisation ». La mise en valeur de sa présence physique et de sa musculature développée dans de nombreux plans qui le montrent torse-nu, servent tout autant à désigner sa puissance qu'à le construire comme corps désirable, objet du regard de Carmen et des spectateurs. Dans un plan significatif, Marais est lascivement allongé dans les bras de Carmen qui lui caresse les cheveux, et sa chemise entrouverte dévoile sa poitrine éclairée par une lumière radieuse, comme une invitation au regard.



Il faut souligner du reste que le visage de Marais n'est pas plus agressif que dans les autres films : il reste relativement inexpressif, ce qui ajoute à son absence de virilité. Les cheveux bruns exigés par Christian-Jaque, sans doute pour lui donner un type plus méditerranéen et viril, ne contribuent pas véritablement à durcir ses traits.

Une opposition idéologique

Si l'évolution d'un corps « mou » vers un corps « dur » permet de réconcilier deux aspects antagonistes du jeu de l'acteur (faiblesse *versus* vigueur corporelle), elle révèle aussi le texte profond du film : l'apprentissage de la masculinité par le héros, et la mise en avant de valeurs masculines novatrices. Le jeune soldat peu aguerri devient un homme en prenant la tête des brigands auxquels il va, dès lors, tenter d'imposer sa vision des choses. Contrairement à la nouvelle de Mérimée dans laquelle Garcia revient très vite parmi les contrebandiers dont le chef est Dancaïre, le don José de Christian-Jaque devient le chef de la troupe pendant un moment que l'on devine relativement long, qui lui permet d'établir des règles nouvelles, basées sur des valeurs qui vont à l'encontre de la barbarie de Garcia le borgne.

Le ton est donné dès la première scène dans cette deuxième partie du film. Les contrebandiers s'apprêtent à attaquer une diligence ; après une course-poursuite effrénée nous donnant l'occasion de constater la puissance de don José, de ses camarades et de leurs chevaux, ils rattrapent le véhicule qui transporte un gentilhomme et sa fille. Don José s'oppose alors avec fermeté à Dancaïre (Georges Tourreil) et Remendado (Bernard Blier), deux hommes de sa troupe, qui veulent tuer l'homme et violer sa fille, ainsi disent-ils, qu'ils avaient l'habitude de le faire avec Garcia. En gentleman, don José laisse à la fille l'argent de sa dot (elle est sur le point de se marier). Plus tard, Carmen approuvera le geste de don José qui essuie les reproches de ses compagnons. Si cette scène constitue l'un des « morceaux de bravoures » du film, grâce à la course-poursuite qui précède le vol de la diligence, elle ne sert pas seulement à créer le spectacle : l'opposition entre la courtoisie de don José et la sauvagerie des hommes de Garcia permet de dessiner une opposition entre deux systèmes de valeurs. Il est à noter que si la scène est déjà présente chez Mérimée, elle n'aboutit pas au même type d'opposition : c'est Garcia qui dirige l'opération, et don José, qui s'oppose à la violence du chef, trouve un allié chez l'un des autres hommes de la troupe, Dancaïre :

C'était que tel jour partiraient deux milords anglais, allant de Gibraltar à Grenade par tel chemin. [...] Ils avaient de belles et bonnes guinées. Garcia voulait les tuer, mais le Dancaïre et moi nous nous y opposâmes. Nous ne leur prîmes que l'argent et les montres, outre les chemises, dont nous avions grand besoin ⁸²³.

Dans le film, Dancaïre est précisément un fidèle de Garcia qui nourrit une aversion pour don José, singulièrement après l'attaque de la diligence.

Lorsque Garcia revient après s'être évadé de prison, il s'étonne de ce que ses camarades se soient laissés commander par un « puceau », soulignant à la fois son jeune âge et son

⁸²³ Prosper MÉRIMÉE, *Carmen*, Paris, Le livre de poche, 1996 (1^{ère} publication en 1847), p. 122.

absence de virilité. Garcia reprend les rênes de la troupe et remet de « l'ordre viril » dans le groupe des brigands. Dans une scène assez significative de ce retour de bâton, on voit Remendado/Bernard Blier (l'homme le plus modéré de la troupe avec qui don José est devenu ami) à terre, blessé par une attaque des gardes dans la montagne. Tandis que don José l'entoure de ses bras pour le soigner, Garcia, resté juché sur son cheval, le somme d'achever son camarade. Don José se lève pour tenter de s'opposer au borgne, qui le pousse à terre, s'ouvrant le champ nécessaire pour tuer le jeune Remendado. Don José somme le borgne de s'arrêter, mais celui-ci tire. Don José se révèle incapable de s'opposer à la violence du borgne, qui incarne un type d'homme peu courant sous l'Occupation ; figure d'autorité patriarcale virulente mais dans le même temps vouée à la mort, sa sauvagerie frénétique apparaît plus comme une ultime et vaine résistance à la déchéance qui le guette. Il tente en fait de maintenir l'illusion d'une autorité patriarcale révolue et sa brutalité vaine en fait un personnage repoussoir, symptomatique d'une époque où le sentiment d'impuissance des hommes se « traduit » justement au cinéma par le déclin, la disparition ou la caricature de ces personnages désuets.

Le récit met ainsi en place un rapport de force entre deux systèmes de valeurs : la douceur de don José et la barbarie de Garcia, au milieu desquelles se trouve Carmen, qui ne parvient à faire un choix clair : si elle souhaite la mort de Garcia, elle refuse en même temps l'amour de don José. Contrairement aux autres films de Marais sous l'Occupation, *Carmen* place le jeune premier dans une position d'autorité, fut-ce pour un temps limité, puisqu'il prend momentanément la place de Garcia, mais sa tentative de prendre la place du patriarche, d'imposer ses valeurs aux autres hommes se solde toutefois par un échec. Le film est travaillé par la crise patriarcale propre à cette période, au moment même où la France est amputée d'une partie de ses hommes : comme un renvoi direct à la réalité sociale, on entend Garcia déplorer le manque d'hommes après une importante saignée subie par sa troupe. De fait, toutes les figures masculines du film sont vouées à la mort, sauf don José, voué à l'échec et au malheur.

Une longue scène qui exclut paradoxalement Garcia/Coëdel et don José/Marais vient illustrer, à travers la métaphore de la corrida, la nostalgie et l'inquiétude travaillées par le film face à un pouvoir masculin déclinant. Après la mort de Garcia, Carmen part seule en ville et y rencontre Lucas (Julien Bertheau), un illustre toréador sûr de lui et séducteur, qui devient son amant d'une nuit. Le lendemain, Lucas livre un combat très important contre plusieurs taureaux redoutables, et Carmen le supplie de les tuer afin de conjurer le sort funeste que lui a prédit une bohémienne. Nous assistons au combat au même titre que les spectateurs de

l'arène, dont la caméra adopte le point de vue par des plans larges et en plongée. Après le rituel des hommes arpentant l'arène, vêtus de leurs atours traditionnels, la scène laisse bientôt place au combat : nous voyons Lucas dominer les bêtes puissantes avant d'être mortellement blessé par l'une d'entre elles. Le combat entre l'homme et l'animal (qui reprend l'association entre la force physique de don José et les chevaux puissants qu'il monte), dans cette longue scène muette et illustrée par la musique emphatique de Bizet, constitue un moment de pose (cette scène ne fait en rien avancer le récit) où nous sommes invités à contempler la mise à mort d'une masculinité à la fois spectaculaire et arrogante. Jusqu'à un certain point, le torréador garde le pouvoir sur l'animal et sur Carmen, dont il soutient le regard : objet du spectacle, il est aussi sujet de son propre regard⁸²⁴. Mais une fois fauché par le taureau, il ne pourra rendre son dernier regard à Carmen, signe de la perte de son pouvoir, sur l'animal et sur la femme.

Tous les hommes du film meurent (Garcia/Lucien Coëdel, Remendado/Bernard Blier, Lucas/Julien Bertheau), sauf don José/Marais : s'il reste en vie, il n'en subit pas moins un sort tragique, conséquence de son échec à prendre le pouvoir au sein de la troupe de brigand et sur Carmen. Même lorsque don José la tue, il la supplie, le visage baigné de larmes, de lui accorder à nouveau son amour afin de ne pas commettre l'acte fatal ; c'est elle qui, en définitive, provoque le meurtre en se refusant à lui (elle croit à la fatalité d'une prédiction funeste) ; une fois encore, il semble ne pas contrôler la situation. Outre les larmes et les supplications de don José, l'atmosphère dans laquelle se déroule l'action déréalise complètement la scène : il s'agit d'un paysage de montagne d'une noirceur lugubre, presque fantastique, reconstitué en studio, qui tranche très nettement avec les beaux décors naturels valorisés tout au long du film par des plans larges.



⁸²⁴ Cette situation rappelle les observations de Miriam Hansen à propos d'*Arènes sanglantes* (Fred Niblo, 1922), où Valentino, au cœur de l'arène, garde le contrôle du regard sur les femmes. Voir M. HANSEN, *op. cit.*, p. 67.

Ce décor presque « expressionniste » confère à la scène, et au geste de don José, un caractère mythique et irréel ; les critiques qui font mention de cette scène, qu'elles soient positives ou négatives, relèvent son atmosphère sclérosante. *Gavroche* reproche par exemple le décor de studio « sirupeux » où se « congèle le finale ⁸²⁵ », tandis que *La France au combat* applaudit au contraire son caractère « étouffant », confirmant la rupture stylistique avec le reste du film :

On ne saurait [...] assez admirer l'art avec lequel [Christian-Jaque] a su composer les images qui constituent le dernier épisode du film : la mort de Carmen parmi des rochers autour desquels se déchirent des voiles de brumes, images remarquables non seulement pour leur valeur plastique, mais encore pour l'espèce d'étouffement qu'elles imposent au spectateur en même temps qu'aux personnages qui en sont le centre ⁸²⁶.

Si *Voyage sans espoir* et *Carmen* emploient Marais dans un type de personnage plus conforme à une masculinité « classique » (le voleur en fuite et le héros légendaire), ces rôles sont aussi profondément imprégnés de l'image de Jean Marais, faite d'un mélange de prestance corporelle et de fragilité, qui contribue à déconstruire ces types. L'effort financier consenti par les producteurs de *Carmen* pour obtenir l'acteur montre qu'il s'agissait d'un choix non négociable. Or, il ne s'agit pas, à l'époque, d'exploiter l'immense notoriété de l'acteur acquise grâce à *L'Éternel retour*. Marais est engagé pour le rôle de don José non seulement en raison de sa prestance physique, qui lui permet d'incarner parfaitement ce fort et séduisant contrebandier, mais aussi en raison de sa douceur et de sa faiblesse, le film étant précisément travaillé par la représentation d'une masculinité en crise, comme le montre la scène de corrida ainsi que le sort réservé à tous les protagonistes masculins. Même chose pour *Voyage sans espoir* où la fragilité enfantine de Marais permet d'interroger la construction de l'identité masculine. Il faut du reste noter que dans ces deux films, la jeunesse et la naïveté d'Alain Ginestier et de Don José s'opposent à l'expérience des héroïnes qui ont déjà quant à elles beaucoup « vécu » ; dans *Voyage sans espoir*, notamment, la jeunesse de Ginestier/Marais s'oppose à l'expérience de Marie-Ange/Simone Renant déjà lasse et « marquée » par son passé. Elle fait d'ailleurs gentiment remarquer à Ginestier : « à ton âge, on ne devine pas les femmes, on les invente. »

En définitive, ces deux films se servent (consciemment ou non) de l'image de Marais pour interroger la construction de l'identité masculine, dans des univers et des genres

⁸²⁵ Jean SOLLIES, *Gavroche*, 28-12-1944.

⁸²⁶ R. JEANNE, *La France au combat*, 01-03-1945.

« masculins » (les scènes de cavalerie de *Carmen* rappellent les westerns hollywoodiens, et *Voyage sans espoir* exhume le réalisme poétique d'avant-guerre).

*

* *

L'image forgée par Jean Marais pendant ces quatre années, les éléments qu'elle fusionne, (puissance/beauté physique et faiblesse ; masculin et féminin ; domination et impuissance) s'ancrent assurément dans le contexte très particulier de l'Occupation. À l'heure où la jeunesse est confrontée au régime autoritaire et réactionnaire de Vichy et à l'imagerie d'une jeunesse virile, Marais semble posséder un fort potentiel identificateur lié au modèle alternatif de masculinité qu'il propose, en opposition à des figures patriarcales et violentes. La combinaison qu'il opère entre des traits physiques exceptionnels, un comportement anti-machiste et anti-patriarcal, ainsi que son ambiguïté sexuelle, en fait une figure propre à incarner un masculin en crise, mais aussi le désespoir d'une jeunesse dont les perspectives d'une émancipation frémissante sont bouchées par cette « chape de plomb » que constitue la guerre.

Chapitre VII – FAIRE SENS :
REPRÉSENTATIONS COLLECTIVES,
RUPTURES ET CONTINUITÉS

Ce chapitre a vocation à interroger de façon problématisée les cinq figures de jeunes premiers et jeunes premières dont nous avons choisi d'analyser l'image. Quelles sont leurs caractéristiques communes et comment, le cas échéant, contribuent-elles à renouveler le paysage cinématographique français ? Et, par là même, comment s'articulent-elles pour faire sens ? Enfin, que nous apprennent-elles sur l'époque dans laquelle elles naissent, tant au niveau de l'histoire des représentations (des sexes et des générations, dans la perspective de notre problématique de départ) qu'au niveau de l'histoire du cinéma (dans une perspective d'histoire culturelle) ? Trois points successifs structurent ce chapitre : le premier s'attache à dégager les points qui rassemblent mais aussi qui différencient ces cinq figures d'acteurs et d'actrices, au niveau des rapports de sexe et de génération dans lesquels elles s'inscrivent ; le second se penche sur les spécificités du star-système à la française et plus globalement du cinéma français classique, qui tout à la fois les conditionne et qu'elles contribuent en retour à faire évoluer ; un troisième point, enfin, s'attache à retracer, sous une forme problématisée, les suites de leurs carrières dans l'immédiat après-guerre, ceci afin de mettre en évidence les éléments de rupture et de continuité des représentations, à un niveau individuel et collectif.

1. Remise en cause ou réaffirmation des hiérarchies de genre (*gender*) et de génération ?

On l'a vu, les nouvelles figures de jeunes premier-e-s qui prennent leur essor sous l'Occupation renouvellent le paysage cinématographique : ils et elles supplantent les patriarches tout-puissants qui régnaient avant-guerre – au niveau de leur place dans les récits filmiques comme au niveau du poids économique qu'ils représentent – et prennent le relai des figures de la jeunesse qui émergent dans la deuxième moitié des années trente, et qui, pour des raisons différentes, disparaissent peu ou prou des écrans. Les cinq études de cas menées plus haut nous ont montré comment, de façon singulière, chacune de ces figures interroge, reconduit ou remet en cause les rapports hiérarchiques de genre (*gender*) et de génération. Il nous faut à présent les mettre en perspective afin de comprendre comment elles se combinent, diffèrent ou se rejoignent et sur quels points, afin de saisir les traits saillants de l'imaginaire collectif qu'elles contribuent à nourrir. Nous avons ainsi choisi de les confronter de manière dynamique en prenant en compte leur dimension textuelle (histoires et récits filmiques,

représentations du corps et représentations médiatiques) et contextuelle (contextes de production et de réception).

A. Histoires et récits

a. Un conflit entre générations à caractère sexué

Au moins treize films analysés ci-dessus centrent leur histoire sur un conflit entre générations qui oppose le ou la jeune premier-e à une figure d'autorité familiale, parentale, « réelle » ou de substitution : *Carmen*, *Le Lit à colonnes*, *L'Éternel retour*, *Voyage sans espoir*, *Le Mariage de Chiffon*, *Douce*, *Échec au roy*, *Les Petites du quai aux fleurs*, *La Nuit fantastique*, *Le soleil a toujours raison*, *Félicie Nanteuil*, *Les Visiteurs du soir*, *Le Loup des Malveneur*. Sur ce point, on remarque que les conflits ne débouchent pas toujours, loin de là, sur une issue harmonieuse en forme de réconciliation des générations, comme c'est le cas dans beaucoup de films au même moment, dont certains sont évoqués dans notre premier chapitre. Aussi bien Michèle Alfa dans *Jeannou* que Paul Meurisse dans *Défense d'aimer*, ou encore Georges Rollin dans *Goupi mains rouges* ou *Dernier atout*, incarnent tous la conciliation de valeurs « nouvelles » et « anciennes ». Si les jeunes premier-e-s analysés dans les chapitres précédents assurent parfois le relai des générations dans le respect des valeurs parentales (*Échec au roy*, *Les Petites du quai aux fleurs*, *Le Soleil a toujours raison*), l'issue est souvent plus tragique : soit le héros ou l'héroïne trouve la mort à cause de l'oppression parentale et/ou patriarcale qu'il ou elle subit (*L'Éternel retour*, *Le Lit à colonnes*, *Douce*), soit c'est la figure paternelle/patriarcale qui meurt (*Carmen*, *Félicie Nanteuil*, *Le Loup des Malveneur*). Soit le ou la jeune premier-e remporte la bataille contre des adultes malfaisants, finalement exclus du récit (*Le Mariage de Chiffon*, *La Nuit fantastique*).

La gestion du conflit des générations comporte une dimension nettement sexuée : les modalités de cet affrontement diffèrent selon qu'elle engage un jeune premier ou une jeune première. En effet, les jeunes femmes agissent concrètement contre un pouvoir paternel et/ou familial néfaste pour accéder à leur autonomie professionnelle et/ou sexuelle. Elles s'opposent consciemment aux figures de pouvoir qui les oppriment : Douce et Chiffon (Odette Joyeux), Félicie Nanteuil et Irène (Micheline Presle dans *Félicie Nanteuil* et *La Nuit fantastique*), Monique Valory (Madeleine Sologne dans *Le Loup des Malveneur*), ou encore Anne (Marie Déa dans *Les Visiteurs du soir*) luttent activement contre l'institution familiale/patriarcale. Dans le cinéma d'avant-guerre, Danielle Darrieux ou Corinne Luchaire se débattaient

vainement contre cette même institution, et leur résignation finale servait en définitive à légitimer ce pouvoir et la mise sous contrôle des jeunes filles (*Un Mauvais garçon, Prison sans barreaux*). Dans les films mentionnés ci-dessus, l'institution familiale/patriarcale est toujours illégitime, et les jeunes premières la combattent sans jamais plier. Et si, à l'instar du réalisme poétique d'avant-guerre, l'issue du conflit s'avère parfois tragique pour elles (*Douce, Félicie Nanteuil*), c'est au terme d'un combat au cours duquel elles ont fait leurs preuves en dehors de tout concours masculin, là où Michèle Morgan se plaçait sous la coupe d'un homme – finalement incapable de la protéger – au lieu de lutter elle-même contre le patriarche (*Quai des brumes, L'Entraîneuse, Remorques*). *L'Éternel retour* est de ce point de vue le seul film de notre corpus qui oppose un patriarche néfaste à un personnage féminin faible qui meurt sans avoir tenté de lutter (pas plus, toutefois, que le personnage masculin [Patrice/Jean Marais]). D'une manière générale, même lorsqu'elles finissent par perdre, les jeunes premières de l'Occupation sont donc plus conscientes de leur domination et de leur capacité d'action que les jeunes femmes d'avant-guerre.

Les jeunes premiers incarnés par Jean Marais sont plus passifs dans les conflits qui les opposent à une figure patriarcale : Rémy Bonvent (*Le Lit à colonnes*), Patrice (*L'Éternel retour*) ou Alain Ginestier (*Voyage sans espoir*) ne combattent pas réellement le patriarche, soit parce qu'ils n'ont pas conscience – ou trop tardivement – du conflit qui les oppose, ni de leur situation dominée dans ce conflit (*L'Éternel retour, Le Lit à colonnes*), soit parce qu'ils sont trop faibles (*Voyage sans espoir*). Ce sont des victimes : le pouvoir patriarcal les conduit en général à la mort, ou tout du moins au malheur. On retrouve chez Jean Marais l'impuissance du Jean Gabin d'avant-guerre face à la Loi du père ; mais Jean Marais ne bénéficie pas de la dualité de Gabin, « dominé sur l'échelle sociale mais néanmoins dominant dans son petit monde à lui et notamment par rapport aux femmes⁸²⁷ ». Marais n'est pas un prolétaire viril (sa « noblesse » physique et son raffinement transcendent l'appartenance de classe de ses personnages), mais un jeune homme naïf, dont abusent les patriarches du *Lit à colonnes*, de *Voyage sans espoir* et de *L'Éternel retour*. En même temps, sa faiblesse est valorisée, en opposition à la cruauté des autres hommes ; elle constitue une alternative à des figures patriarcales obsolètes. De manière involontaire, Jean Marais favorise le basculement amoureux d'une femme qui finit par préférer sa jeunesse et sa faiblesse à l'assurance d'un patriarche : c'est le cas de Marie-Ange dans *Voyage sans espoir*, de Nathalie dans *L'Éternel retour*, ou encore de Carmen dans le film éponyme. Aussi, Jean Marais intervient plus

⁸²⁷ G. VINCEDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*, p. 235.

symboliquement que concrètement dans les conflits qui l'opposent aux patriarches. Peu conscient de sa situation dominée et de sa force, il ne lutte pas activement, mais sa fonction est plutôt de proposer une identité masculine qui s'oppose (sans toutefois la combattre effectivement) à celle des hommes plus vieux, construite sur des valeurs obsolètes et plus ou moins nuisibles (dureté, autoritarisme, agressivité).

Si l'opposition récurrente de deux générations (les « jeunes » face aux « mauvais pères ») peut d'une certaine façon renvoyer à la stigmatisation vichyste d'une génération corrompue par la Troisième République, ces jeunes premier-e-s ne servent pas un discours politique de régénération nationale. En effet, ils et elles n'assurent pas automatiquement le relai des générations – *Douce*, *Félicie Nanteuil*, *Le Lit à colonnes*, *Voyage sans espoir* ou *Carmen* se terminent tragiquement pour le héros ou l'héroïne ; *Les Visiteurs du soir* et *L'Éternel retour* finissent quant à eux sur la constitution d'un couple, mais par delà la mort. La dimension sexuée du conflit générationnel indique la prégnance des questions liées aux rapports entre les sexes et entre les générations dans la réalité sociale ainsi que leur consubstantialité⁸²⁸, c'est-à-dire leur interpénétration, dans un sens toutefois très différent de l'idéologie pétainiste. Les jeunes premier-e-s étudiés ci-dessus sont loin d'offrir l'image homogène d'une jeunesse régénératrice, basée sur une stricte division genrée (virilité *versus* abnégation/maternité). Singulièrement, on va voir que la capacité des jeunes premières à imposer leurs désirs, à résister au pouvoir patriarcal et à bousculer les frontières du genre (*gender*) – au moins temporairement – montre qu'elles sont aussi porteuses d'aspirations qui n'ont pas grand-chose à voir avec l'idéologie vichyste.

b. Normes de genre : l'ambivalence du texte filmique

Si *Ciné-Mondial* se félicite, en août 1941, du déferlement des « jeunes filles en fleur » sur les écrans français⁸²⁹, force est de constater que les jeunes premières de l'Occupation ne sont pas réductibles à ce stéréotype. Dans la carrière de chacune des actrices mentionnées plus haut, les rôles de « jeunes filles en fleur » côtoient des rôles bien plus complexes : Micheline

⁸²⁸ Pour la sociologue Danièle Kergoat, les rapports sociaux de sexe, de classe, de race – et on peut rajouter d'âge ou de génération – s'interpénètrent continuellement : plutôt que d'isoler un rapport social des autres rapports sociaux, il faut le prendre en compte dans une logique plus globale de domination sociale : « On peut ainsi travailler d'emblée sur la totalité du social sans s'essouffler à rechercher le “bon” rapport social ou la “bonne” identité – individuelle ou collective. » Danièle KERGOAT, « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe », Helena HIRATA, Françoise LABORIE, Hélène LE DOARE, Danièle SENOTIER (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2004 (1^{ère} édition en 2000), p. 44. Plus largement, cette prise en compte du croisement entre eux des rapports sociaux de domination de sexe, de race, de classe (parfois d'âge ou de génération mais cette dimension est plus souvent absente) informe de nombreux travaux sociologiques depuis quelques années en France.

⁸²⁹ *Ciné-Mondial*, n° 4, 29-08-1941.

Presle est d'abord la romanesque et naïve jeune fille du *Soleil a toujours raison* avant d'être la pugnace Félicie Nanteuil du film éponyme ; Marie Déa se sacrifie au nom de l'ordre familial dans *Premier bal* avant de dénoncer celui-ci sur la place publique dans *Les Visiteurs du soir* ; l'espiègle mais finalement docile Odette Joyeux des *Petites du quai aux fleurs* ou d'*Échec au roy* devient l'héroïne rebelle et suicidaire de *Douce* ; Madeleine Sologne, enfin, joue les épouses fidèles et dévouées (*Fièvres, L'Appel du bled*), les jeunes femmes entreprenantes (*Départ à zéro, Croisières sidérales* et *Le Loup des Malveneur*) aussi bien que les amantes sombres et mélancoliques (*L'Éternel retour*).

Cette coexistence renvoie au paradoxe du cinéma de l'Occupation, qui s'illustre aussi bien par sa tendance à idéaliser les femmes pour en faire des figures régénératrices d'un patriarcat défaillant, que par sa capacité à évoquer l'émancipation et à traiter le désir féminin « en tant que tel et “sérieusement”, sans anxiété et sans hostilité⁸³⁰ ». Il serait toutefois vain d'opposer de façon manichéenne des films « conservateurs » d'un côté et « progressistes » de l'autre. Même les films centrés sur l'émancipation professionnelle et/ou amoureuse de la jeune héroïne sont travaillés par cette contradiction : les films se chargent toujours de rappeler, d'une manière ou d'une autre, les limites auxquelles sont soumises les jeunes femmes. Hélène Perrin/Marie Déa, l'héroïne du *Journal tombe à cinq heures*, s'impose à l'aide de son seul talent dans un univers professionnel masculin, mais n'obtient finalement le droit d'exercer son métier à égalité avec les hommes qu'après un « recadrage » de son identité sexuée ; Félicie Nanteuil/Micheline Presle s'affranchit de son protecteur/amant pour mieux s'émanciper professionnellement et sexuellement, mais elle est finalement condamnée à choisir entre sa vie professionnelle et sa vie « privée » ; la force subversive de *Douce*, inadaptée à la société dans laquelle elle vit, la conduit inéluctablement vers la mort ; Françoise Monier/Madeleine Sologne est contrainte, dans *Croisières sidérales*, d'attendre fidèlement son mari pendant vingt cinq ans (situation qui n'est pas sans rappeler la situation des femmes de prisonnier de guerre⁸³¹) ; quant à l'étudiante-enquêtrice Monique Valory/Madeleine Sologne (*Le Loup des Malveneur*), elle est *in fine* renvoyée à sa fonction maternelle. À l'inverse, certains films de prime abord plus consensuels comme par exemple *Le Mariage de Chiffon* ou *Lettres d'amour*, films en costumes à priori inoffensifs, abordent des questions aussi importantes que l'éveil à la sexualité d'une adolescente opprimée par sa famille, la surveillance publique des femmes seules ou la capacité des femmes à diriger une entreprise, tandis qu'au même moment les lois de Vichy tentent de restreindre le travail

⁸³⁰ N. BURCH et G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 143.

⁸³¹ Voir S. FISHMAN, op. cit.

féminin. Le mélodrame *Premier bal*, bien que centré sur une figure d'abnégation féminine qui œuvre pour la restauration de l'unité familiale, laisse quant à lui la possibilité d'une lecture à rebrousse-poil, en se focalisant sur les sentiments contradictoires de l'héroïne, dont nous avons mis en évidence la complexité, notamment à travers la comparaison entre le film et le scénario qui prévoyait initialement un personnage féminin naïf et influençable.

Il faut noter à ce propos que les différences observées entre scénarios et films peuvent mettre en évidence la complexification de l'héroïne entre l'écriture du film et le montage final : c'est aussi le cas, par exemple, de Nicole dans *Premier bal*, de Nathalie dans *L'Éternel retour*. De même, la comparaison de *Douce* ou *Félicie Nanteuil* avec les romans originaux révèle une relecture « féministe » – toutes proportions gardées – opérée par l'adaptation. Sans donner d'interprétation abusive de ce phénomène, on peut toutefois émettre l'hypothèse que ces réajustements indiquent l'importance accordée à la représentation de ces personnages de jeunes femmes à qui l'on prête une complexité, une légitimité et une capacité d'action nouvelles par rapport aux jeunes femmes d'avant-guerre, quand bien même les récits filmiques conservent des éléments « rassurants ».

De leur côté, les personnages incarnés par Jean Marais bousculent les codes masculins traditionnels : ce sont des hommes faibles, peu actifs dans le récit, généralement associés à des personnages féminins contre des figures masculines patriarcales (*L'Éternel retour*, *Voyage sans espoir*, *Carmen*), et dont les préoccupations sont quasi-uniquement tournées vers l'amour. Cela ne signifie pourtant pas qu'ils subvertissent les normes du genre (*gender*) : dans certains films, les rapports qu'ils entretiennent avec les personnages féminins vont dans le sens de la réaffirmation de la supériorité masculine : si les femmes de *Voyage sans espoir* et de *L'Éternel retour* sont plus lucides, sinon plus fortes que lui, ce n'est pas le cas, par exemple, dans *Le Lit à colonnes*, où Marie Dorée/Odette Joyeux, à la différence de Rémy Bonvent, ne prend à aucun moment conscience de la perfidie de son père : elle reste jusqu'au bout une « ombre » inconsistante, manipulée par le patriarche dont elle ne remet pas en cause le pouvoir. Et son aveuglement provoque indirectement la mort de Rémy, dans la mesure où ce dernier, comprenant qu'elle ne le reconnaît pas, préfère aller affronter le patriarche, affrontement au cours duquel il trouvera la mort. La Carmen du film éponyme est aussi une figure féminine négative : malgré les supplications de don José, elle est incapable de se soustraire à son destin en déjouant la prédiction funeste de la cartomancienne, c'est-à-dire, en sous-texte, de résister au poids des traditions de son peuple, comme le lui demande don José. Là encore, c'est la réaction finale de Carmen qui provoque le drame en poussant don José à la tuer. Dans ces deux cas, toutes les valeurs positives sont finalement concentrées sur le

personnage de Marais, au détriment des figures féminines. Sur ce point, on peut comparer la masculinité de Marais dans ces deux films avec celle de Gabin dans ses films d'avant-guerre : Ginette Vincendeau remarque en effet que, dans les films qui le placent à l'intérieur d'un groupe d'hommes, toutes les valeurs positives connotées comme féminines (compréhension, attention aux autres) sont concentrées sur le personnage de Gabin, ce qui permet d'une part de le transformer en objet d'identification idéale et universelle, et d'autre part, de dévaloriser les femmes et de les exclure du récit⁸³². Marais n'est jamais solidaire des autres hommes, mais son personnage sert parfois à dévaloriser les femmes. On retrouve là une manifestation de l'inégalité de genre entre hommes et femmes : tandis que des attributs masculins chez une femme sont considérés comme une transgression de genre, « la masculinité hégémonique, plus « résistante », peut accepter sans grand danger l'addition de certains traits féminins⁸³³. »

B. Mises en scène du corps

Le corps constitue un enjeu central dans la construction des identités sexuées ; le genre (*gender*) s'inscrit dans les corps à travers l'*hexis*, forme corporelle de l'*habitus*. Plus que les hommes, les femmes subissent un contrôle social du corps, notamment à travers des normes esthétiques qui certes évoluent mais constituent toujours un moyen de maintenir la hiérarchie de genre : « Le destin des femmes dépend davantage de leur apparence que celui des hommes. Leur corps, leur visage, sont plus étroitement surveillés et leur beauté physique compte davantage dans la perception des autres sur elles⁸³⁴. » Nombreuses sont les critiques et théoriciennes féministes qui ont analysé la représentation du corps féminin au cinéma ; retenons, à titre d'exemple, l'analyse de Brigitte Bardot par Ginette Vincendeau, qui montre l'ambivalence corporelle de la star féminine : c'est une femme moderne qui jouit d'un corps « sans entrave » (et annonce à bien des égards, en cette fin des années 1950, la libération des corps qui aura lieu une décennie plus tard), mais vue par un regard masculin : « Bardot ne représentait pas tant la nouvelle femme que le désir (essentiellement masculin) pour cette nouvelle femme⁸³⁵ » ; sa « sexualité primitive » puise ainsi « aux sources des plus vieux mythes de la féminité⁸³⁶ ». Si la représentation du corps féminin sous l'Occupation n'a pas grand-chose à voir avec celle de Brigitte Bardot à la fin des années 1950, elle est régie par le

⁸³² Voir G. VINCENDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », *op. cit.*

⁸³³ I. LÖWY, *op. cit.*, p. 184.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁸³⁵ G. VINCENDEAU, *Les Stars et le star-système en France*, *op. cit.*, p. 113.

⁸³⁶ Ginette VINCENDEAU, « L'Ancien et le nouveau, Brigitte Bardot dans les années 50 », in B. REYNAUD et G. VINCENDEAU (dir.), *op. cit.*, p. 145.

même principe d'ambivalence entre « l'ancien » et « le nouveau », entre l'archaïsme et la modernité. Toutes les jeunes premières dont nous avons étudié l'image plus haut réunissent des aspects physiques contradictoires : elles incarnent une féminité idéale (qui prend des formes différentes pour chacune) tout en bousculant les normes habituelles du genre (*gender*).

Marie Déa possède, selon les normes en vigueur, un physique à la fois sensuel (une chevelure longue et épaisse, une bouche charnue) et relativement « naturel », c'est-à-dire sans sophistication (elle porte des coiffures simples, un maquillage léger). En même temps, son corps semble sous contrôle à travers sa gestuelle minimaliste et sa « droiture » physique, qui traduit son sens moral. Poussée à l'extrême dans *Les Visiteurs du soir*, cette droiture, combinée la mise en scène de Carné, tend vers l'effacement progressif de son corps ; plus qu'un être de chair, elle devient dans ce film une icône désincarnée de l'amour, s'inscrivant dans la tradition chrétienne qui sépare chair et esprit, corps et âme. Mais Marie Déa transgresse aussi les normes du genre (*gender*) dans *Le journal tombe à cinq heures*, où elle adopte un ton agressif et une attitude compétitive, attributs valorisés chez les hommes mais considérés comme transgressifs pour une femme⁸³⁷. Cette transgression est toutefois passagère et Hélène réintègre finalement les normes de son sexe en adoptant l'attitude plus « conforme » – c'est-à-dire un corps plus tendre et plus doux – de l'épouse aimante.

Même chose pour Madeleine Sologne qui endosse dans *Croisières sidérales* une combinaison unisexe et arbore une gestuelle dénuée de toute connotation féminine... le temps seulement d'un voyage dans la stratosphère. Plus largement, l'ambivalence physique de l'actrice se loge dans une combinaison entre santé et étrangeté morbide. Si sa petite silhouette gracile connote tour à tour le dynamisme (*L'Appel du bled*, *Le Loup des Malveneur*) et la fragilité malade (*Fièvres*, *L'Éternel retour*), son large sourire, ses yeux rieurs, ses pommettes hautes et son grand front qui lui confèrent un visage « ouvert » et avenant ; en même temps sa blondeur éthérée, combinée à un maquillage et une lumière qui renforcent le contraste entre sa peau blanche et les zones d'ombre formées par le creux de ses joues, confère aussitôt à ce visage une étrangeté moderne ainsi qu'une dureté qui passe aussi par la voix grave et sèche de l'actrice (*L'Éternel retour*).

Odette Joyeux arbore quant à elle un corps enfantin et déssexualisé, affublé de robes et d'accessoires surannés, combiné à un visage candide et un regard pénétrant : dans *Douce*, elle parvient à faire passer toute la force de son personnage à travers un regard noir, froid et perçant qui semble dénoncer la « mascarade » de féminité juvénile que constitue son

⁸³⁷ Voir I. LÖWY, *op. cit.*

apparence. Dans ce film en particulier, elle détourne à son profit cette apparence de petite fille dont elle est prisonnière : là où, dans *Le Mariage de Chiffon*, elle dénonce le stéréotype dans lequel on l'enferme, mettant déjà en évidence le fait que son image est une construction des adultes et masque son identité propre, elle opère dans *Douce* un « retournement du stigmate » en se servant de l'image qu'elle renvoie pour contourner le pouvoir familial et parvenir à ses fins.

Micheline Presle, enfin, est la plus sophistiquée et la plus sensuelle de ces jeunes premières, ce qui ne l'empêche pas de faire montre d'un corps actif et énergique (*La Nuit fantastique*, *La Belle aventure*, *Félicie Nanteuil*), sauf dans *Falbalas*, où elle est davantage contrainte dans ses tenues chics. Elle combine une énergie pugnace et une élégance hautaine qui lui permettent de s'imposer face à ses partenaires. Et si elle est davantage l'objet du regard et du désir masculin que ses consœurs (en particulier dans *La Nuit fantastique*, *Félicie Nanteuil* et *Falbalas*), elle n'est cependant jamais réduite à l'état d'objet de contemplation érotique, dans la mesure où elle oppose au regard masculin une résistance qui pointe en creux son caractère dérisoire ou illégitime : dans *La Nuit fantastique* elle raille le regard naïf et idéalisé que Denis porte sur elle ; dans *Falbalas*, elle met le fétichiste Clarence face à la réalité ; dans *Félicie Nanteuil*, enfin, elle manifeste son dégoût pour Cavalier bien avant que celui-ci ne s'en rende compte. Il faut ajouter, concernant ce dernier film, que Félicie est l'un des rares personnages de l'Occupation à exprimer aussi clairement son désir sexuel, lorsqu'elle ôte ses bas ou qu'elle se tient lascivement allongée près de son amant. Dans la mesure où nous n'adoptons jamais le point de vue, ni narratif ni visuel de Ligny, celui-ci ne peut constituer un relai entre le regard du spectateur et le corps de Félicie, qui apparaît bien, du même coup, comme le sujet et non l'objet du désir.

Jean Marais de son côté, combine de façon exemplaire une musculature développée, une voix fluette, et un visage où cohabitent des traits fins, étirés, et une mâchoire carrée et puissante. Bien que très musclé, il est caractérisé par sa faiblesse, voire sa « mollesse » (*Le Lit à colonnes* est paradigmatique sur ce point), et lorsque ses muscles sont mis en valeur (*Carmen*, *L'Éternel retour*), c'est en définitive moins pour montrer sa force que pour le désigner comme objet de désir, en particulier dans *Carmen*, où Carmen/Viviane Romance constitue un relai entre le regard des spectateurs et des spectatrices et le corps de l'acteur, inversant ainsi les rôles féminin/masculin dans la triangulation des regards établie par Mulvey⁸³⁸. Contrairement à Rudolph Valentino tel qu'analysé par Miriam Hansen⁸³⁹, la

⁸³⁸ L. MULVEY, *op. cit.*

⁸³⁹ M. HANSEN, *op. cit.*

féminisation du corps de Marais n'est compensée par aucun contrôle du regard et du désir à l'intérieur de la fiction (bien qu'il finisse, dans *Carmen*, par tuer cette dernière) ; même dans *Le Lit à colonnes*, où il regarde et désire Marie-Dorée à l'insu de celle-ci, il est réduit à deviner l'ombre de celle qu'il aime.

Les films de notre corpus font apparaître un mode de construction des regards bien éloigné des observations de Mulvey : ici, c'est le jeune homme qui est objet du désir et du regard, et non l'inverse. L'ambivalence physique des jeunes actrices, leurs transgressions de genre, même passagères, font qu'on ne peut les réduire à de simples constructions par et pour le regard masculin. Loin d'être des objets passifs de contemplation érotique, les jeunes femmes contrôlent d'ailleurs bien souvent elle-même le jeu des regards (c'est le cas par exemple de Douce/Odette Joyeux dans la scène du restaurant, d'Anne/Marie Déa dans la scène du banquet des *Visiteurs du soir*).

C. Une image médiatique contrastée

Comme mentionné en introduction, les images des stars sont aussi façonnées, en dehors des textes filmiques, par ce que Richard Dyer nomme la « publicité rédactionnelle », c'est-à-dire la presse grand public qui « se distingue théoriquement de la promotion [directement contrôlée par la production] dans la mesure où elle n'est pas, ou n'apparaît pas comme, la fabrication *intentionnelle* d'une image⁸⁴⁰ ». Cette « publicité » paraît de fait « authentique » et engendre « la croyance qu'elle offre un accès privilégié à la personnalité réelle de la star⁸⁴¹ ». *Ciné-Mondial* et *Vedettes* s'inscrivent dans ce cadre : en offrant une fenêtre sur la vie « privée » des vedettes, ils leur confèrent un surcroît d'authenticité, quand bien même cette image est aussi construite que celle proposée par les films ; de fait, l'image médiatique participe à la naturalisation de ce qui n'est, en définitive qu'une construction culturelle.

Le mode de vie des jeunes premier-e-s est le plus souvent décrit comme simple et relativement proche de celui des lecteurs et lectrices : comme le rappelle Ginette Vincendeau, les stars françaises « construisent fréquemment leur image sur le mythe de la proximité par rapport à leur public⁸⁴² ». Cette proximité prend des accents particuliers sous l'Occupation en raison des difficultés accrues de la vie quotidienne, que les vedettes sont censées partager – Marie Déa tricote des pulls pour l'hiver, Micheline Presle éprouve des difficultés à trouver un appartement, Madeleine Sologne jardine – sans toutefois que cela n'altère leur dimension

⁸⁴⁰ R. DYER, *Le Star système hollywoodien*, op. cit., p. 63.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁴² G. VINCENDEAU, *Les Stars et le star-système en France*, op. cit., p. 29.

« extraordinaire » : les reportages sur leur vie « simple » côtoient des photographies plus sophistiquées, dualité caractéristique des stars françaises, « à la fois extraordinaires et ordinaires, empreintes de glamour et néanmoins ancrées dans le quotidien ⁸⁴³ ». Dans les circonstances particulières de la guerre, cette ambivalence permet de faire écho aux difficultés du quotidien auxquelles les femmes sont soumises. En retour, ces textes qui donnent l'impression d'entrer dans l'intimité des stars, authentifient et naturalisent leurs traits de caractère ; ils contribuent ainsi à les ériger en modèles de classe, de sexe, etc. Elles apparaissent dans la presse populaire comme des modèles d'émancipation, dans le sens où ce sont des jeunes femmes indépendantes, socialement et économiquement. Si la maternité d'Odette Joyeux est évoquée, elle ne constitue toutefois pas un trait central de son image médiatique et Pierre Brasseur, son compagnon de l'époque – dont elle est officieusement séparée – est à peine évoqué ; quant au mari de Madeleine Sologne, prisonnier dans un oflag (ils divorceront au lendemain de la guerre), il n'est quasiment pas mentionné. En même temps, il est intéressant de constater que le magazine *Ciné-Mondial* réajuste leur image en occultant les aspects les plus subversifs de leurs rôles à l'écran. Ainsi, l'intelligence aiguisée d'Odette Joyeux se drape d'une candeur juvénile rassurante ; contrairement à son personnage dans *Le journal tombe à cinq heures*, Marie Déa n'est pas une ambitieuse prête à se battre sur le terrain des hommes ; Micheline Presle est décrite comme une « boute-en-train » énergique dont la mère n'est jamais très loin ; Madeleine Sologne, enfin, loin de toute sophistication et contrairement à la mélancolique Nathalie, est une jeune femme dynamique et saine qui se réfugie dès qu'elle le peut dans le décor simple de sa campagne solognote.

À un niveau iconique, on remarque une nette différence entre les photographies des jeunes femmes, qui les montrent dans des poses quotidiennes ou romantiques, et celles de Jean Marais : celui-ci est construit comme un objet de contemplation érotique, parfois en partie dénudé, avec des commentaires qui vantent son « sex appeal ⁸⁴⁴ » ou encore sa « plastique parfaite ⁸⁴⁵ ». Il n'existe pas de pendant féminin à cette érotisation, d'autant que, par souci de proximité avec les lectrices, les jeunes femmes sont souvent montrées dans des tenues simples et pratiques. Le corps glabre et majestueux de Marais est assurément chargé d'une tension érotique ; combinées à son mode de vie célibataire et « bohème » mis en avant par le magazine (pour ne pas mentionner directement son homosexualité), ces photographies constituent une invitation à fantasmer sur l'acteur et le type masculin doux qu'il incarne.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁴⁴ *Ciné-Mondial*, n° 112, 22-10-1943, p. 4.

⁸⁴⁵ *Ciné-Mondial*, n° 109, 01-10-1943, p. 6.

Notons que Marais, s'il est incontestablement le jeune premier le plus mis en avant dans le magazine, n'est pas le seul à faire l'objet d'une telle érotisation ; le concours du jeune premier le plus prometteur organisé en 1943 invite les lectrices à observer les mensurations de Georges Marchal, à reconstituer le visage découpé de Louis Jourdan, ou encore à deviner les traits d'Alain Cuny à travers un jeu de persistance rétinienne⁸⁴⁶. Ailleurs, Jean Marais et d'autres jeunes acteurs sont présentés en slip, dans des poses qui mettent leur corps en valeur⁸⁴⁷. Ces éléments nous indiquent que le magazine s'adresse prioritairement aux femmes jeunes et moins jeunes (ce qui ne revient pas à dire que seules les femmes se délectent de telles images) dont on ménage à l'évidence le plaisir visuel : « Nous les voulons beaux, candides, et sportifs, [...] les yeux clairs et les épaules larges, demandent les spectatrices⁸⁴⁸ », déclare France Roche à propos des jeunes acteurs. Sans présager des désirs réels des spectatrices et des lectrices, on peut simplement relever que le magazine interpelle ces dernières en leur proposant d'admirer des corps masculins à la plastique soignée. Les lectrices sont invitées à fantasmer sur ce jeune homme beau et délicat, dont la sensibilité se traduit par un sens artistique accru. Mais, on l'a vu, le magazine le construit aussi comme un jeune homme viril, sain et conquérant, éléments qu'on ne retrouve pas dans ses films, manière de « corriger » son absence criante de virilité, mais aussi, probablement, son homosexualité notoire.

D. Codage et décodage

Bien que ces figures de jeunes premier-e-s obéissent à des codes narratifs et visuels établis selon des normes dominantes, relayées par une élite cultivée, masculine, adulte et majoritairement hétérosexuelle que sont les cinéastes et les scénaristes – qui plus est dans un contexte de censure et d'autocensure et dans un environnement idéologique réactionnaire –, ce sont des représentations complexes parce que travaillées par des contradictions qui s'établissent à plusieurs niveaux, à la fois « à l'intérieur de l'idéologie dominante » et « entre celle-ci et d'autres idéologies minoritaires ou subversives⁸⁴⁹ ».

Comme l'ont déjà montré Burch et Sellier, la mise en avant des femmes dans le cinéma de l'Occupation correspond à un moment de crise de l'idéologie patriarcale ; nos analyses confirment largement ce phénomène, auquel s'ajoute une crise de l'hégémonie parentale et

⁸⁴⁶ *Ciné-Mondial*, n° 110, 08-10-1943, p. 4-7.

⁸⁴⁷ *Ciné-Mondial*, n° 7, 19-09-1941, p. 7.

⁸⁴⁸ F. ROCHE, *Ciné-Mondial*, n° 109, 01-10-1943, p. 6.

⁸⁴⁹ R. DYER, *op. cit.*, p. 21.

plus largement adulte, les deux questions étant intrinsèquement liées, comme le montre le caractère sexué du conflit entre générations tel qu'il émerge sous l'Occupation. La défaite militaire de 1940 et la débâcle ont indubitablement ébranlé les certitudes et la légitimité des hommes adultes, ceux-là mêmes qui forment le microcosme du champ de la production cinématographique, pour reprendre la terminologie sociologique de Pierre Bourdieu⁸⁵⁰, qu'ils soient réalisateurs, scénaristes, producteurs... Il serait du reste vain de les considérer en tant que groupe homogène, dont tous les membres auraient des intérêts similaires. D'abord, les cinéastes chevronnés (Marcel L'Herbier) côtoient une nouvelle génération de cinéastes qui émerge sous l'Occupation (Jaques Becker, Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, etc.). Il faut aussi prendre en compte les orientations sexuelles des cinéastes : l'homosexualité de Carné, on l'a vu plus haut, a un impact sur sa façon de mettre en scène le corps de Marie Déa dans *Les Visiteurs du soir* ; de même, le regard amoureux de Jean Cocteau sur son compagnon Jean Marais est déterminant dans la construction à la fois narrative et visuelle de Patrice/Marais dans *L'Éternel retour*. Si l'homosexualité masculine n'apparaît pas explicitement dans ces deux films, elle s'y exprime de façon sous-jacente à travers le contraste entre la désincarnation du corps féminin et l'érotisation-féminisation du corps masculin.

Mais la complexité de ces figures d'acteur et d'actrices vient de ce qu'elles parlent des contradictions vécues par les femmes et les jeunes dans la réalité sociale, à partir d'un point de vue nouveau, jusque là relativement peu relayé dans les films français qui privilégiaient un point de vue masculin. Les jeunes premier-e-s de l'Occupation sont doté-e-s d'une conscience de leur statut de dominé-e-s, tout en bénéficiant d'une capacité d'agir. Aussi, quand bien même les films préservent une issue rassurante pour la morale patriarcale, il et elles constituent des figures d'identification positives dont on peut imaginer la résonance dans le contexte politique et culturel extrêmement verrouillé de la France occupée. Cette prise en compte nouvelle du point de vue des femmes et des jeunes répond à une nécessité commerciale : avec près de deux millions d'hommes adultes faits prisonniers (sans parler des exilés et des clandestins), la face du public à conquérir a indéniablement changé. Dès lors, on peut faire l'hypothèse que ces figures qui interrogent d'une façon ou d'une autre les rapports hiérarchiques de sexe et de génération, correspondent à des aspirations présentes chez les jeunes, et les femmes, jeunes et moins jeunes, dans la société française de 1940.

⁸⁵⁰ P. BOURDIEU, *op. cit.*

Bien sûr, il faudrait avoir recours à des indicateurs plus précis concernant la réception de ces figures, en premier lieu le nombre d'entrées en salle pour chaque film. En l'état, rien ne nous permet de vérifier empiriquement qu'ils et elles ont effectivement suscité des lectures différentes selon l'appartenance sociale et l'âge des spectateurs et spectatrices. Rien ne nous permet non plus de savoir comment les groupes dominés qui nous intéressent ici « négocient » leur lecture des films. On ne peut que formuler des hypothèses à partir des traces laissées par la réception critique ; ainsi une partie de l'élite masculine parisienne collaborationniste considère le film *Premier bal* comme une « blquette » sans grand intérêt, tandis que le magazine populaire *Ciné-Mondial*, qui s'adresse davantage à un public féminin et jeune, prend très au sérieux cette histoire mélodramatique de jeune femme déchirée par son sacrifice ; le fait qu'une partie des critiques de la presse « sérieuse » (Jacques Audibert et Roger Régent par exemple) abonde dans le sens de *Ciné-Mondial* constitue d'ailleurs un indice de la prégnance de cette lecture qui va visiblement bien au-delà d'un public strictement féminin. Du reste, là où le magazine *Vedettes*, plus propagandiste que *Ciné-Mondial*, interprète le sacrifice de la jeune femme comme un moyen de rétablir l'ordre social, *Ciné-Mondial* y voit une punition injuste et regrette que l'héroïne ne puisse satisfaire son désir. En confrontant le texte filmique, dont on a analysé l'ambiguïté, avec sa réception, on peut dès lors imaginer que de telles divergences de lecture aient pu naître au sein du public, et reconstituer – avec la prudence de rigueur – les stratégies interprétatives des (jeunes) femmes devant le sacrifice de l'héroïne : est-il raisonnable ou injuste ? À l'évidence, le texte filmique, dans son ambiguïté même, pose la question. On décèle le même type de divergences dans les interprétations du *Mariage de Chiffon*, de *Douce*, de *Secrets*, du *Journal tombe à cinq heures* ou encore d'*Un seul amour* : les lectures effectuées à partir d'un point de vue masculin dominant (qui en général maintiennent à distance l'héroïne) côtoient des interprétations qui mobilisent des éléments issus de la réalité et des difficultés du vécu des femmes (et dans une moindre mesure des jeunes). On peut, en prenant ces données avec précaution, faire l'hypothèse de lectures multiples et contradictoires parmi les spectateurs et spectatrices qui voient ces films à l'époque de leur sortie ; cette « lutte interprétative ⁸⁵¹ » reste toutefois hypothétique, dans la mesure où il semble aujourd'hui impossible de retracer les stratégies de « décodage » – pour reprendre l'expression de Stuart Hall – utilisées par les spectatrices et les jeunes spectateurs face à ces représentations, les journaux intimes ou les mémoires de l'époque ne faisant que très peu, et de façon trop concise, référence au cinéma.

⁸⁵¹ S. HALL, *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, op. cit., préface de Maxime CERVILLE, p. 12.

Par ailleurs, si aucune trace ne nous permet d'isoler une réception homosexuelle de ces figures, on peut faire l'hypothèse que Jean Marais interpelle un public homosexuel masculin, dans la mesure où ses rôles d'homme désirable se combinent à son homosexualité notoire à la ville, bien qu'elle ne soit pas directement évoquée dans les magazines populaires. Si on admet la composante homosexuelle sous-jacente dans l'image de Jean Marais, celui-ci devient la première figure positive d'homosexualité masculine dans le cinéma français, le rôle dévalorisant de « l'inverti » étant jusque là dévolu à Jean Tissier, abonné aux rôles d'hommes efféminés toujours insignifiants ou néfastes (*Sarati le terrible* [André Hugon, 1937] ; *Le Merle blanc*⁸⁵²).

2. Cinéma et star-système français : questions de nationalité et de légitimité culturelle

Les vedettes que nous avons choisi d'étudier s'inscrivent dans un star-système français qui, s'il n'est pas aussi structuré qu'à Hollywood, n'en existe pas moins, quoique moins connu car encore peu étudié, à l'exception notable des travaux de Ginette Vincendeau⁸⁵³. Aussi, il semble utile, dans ce chapitre de mise en perspective, d'y consacrer un point : qu'est-ce que ces figures de jeunes acteurs et actrices révèlent des spécificités du star-système à la française ? Et, plus généralement, des spécificités du cinéma français classique ?

A. Des stars « bien de chez nous »

Le star-système français est moins codifié qu'aux États-Unis : l'organisation « artisanale » du cinéma français permet aux stars de maîtriser leur image davantage qu'à Hollywood, où les studios imposent des normes plus strictes. Cette différence entre les star-systèmes hollywoodiens et français se mesure notamment au physique des acteurs et actrices : comme le remarque Ginette Vincendeau, les stars françaises sont moins « parfaites » que les stars hollywoodiennes :

Plus que leurs qualités innées, c'est dans le domaine de la présentation, des soins et du maquillage que l'exception française va se loger. [...] Les stars en France ne sont certes pas

⁸⁵² Significativement, son type efféminé trouve sous l'Occupation des variantes positives d'hommes désirables, comme dans *L'Amant de Bornéo* (Jean-Pierre Feydeau, 1942), dans lequel il séduit Arletty.

⁸⁵³ G. VINCENDEAU, *Les Stars et le star-système en France*, *op. cit.*

étrangères à la chirurgie esthétique, mais d'une manière générale, les dents et les nez sont moins réguliers, et les cheveux moins impeccablement coiffés⁸⁵⁴.

L'analyse de l'image des jeunes premier-e-s de l'Occupation va dans ce sens : les jeunes premières sont relativement peu maquillées et arborent parfois un turban dont la fonction est de masquer une coiffure peu soignée (Madeleine Sologne et Marie Déa). Dans les films comme « à la ville », elles gardent, on l'a vu, un aspect relativement simple, Micheline Presle étant sans doute la plus sophistiquée d'entre elles. En revanche, la plastique de Jean Marais le range davantage du côté de la « perfection » hollywoodienne, d'autant que son visage et son corps sont filmés et éclairés de façon à mettre en valeur son grain de peau ainsi que la blondeur et le brillant de ses cheveux, singulièrement dans *L'Éternel retour*. Cette réification qui tend à le rendre « irréel » – comme l'indiquent les commentaires qui le comparent à un dieu grec – ne se retrouve pas dans la manière de filmer les jeunes premières, sauf peut-être avec Madeleine Sologne, précisément dans *L'Éternel retour*. Mais cela ne confère pas à la jeune femme la plastique d'une star hollywoodienne, comme le rappelle d'ailleurs *L'Écran français* qui déclare, dans un article consacré à ses goûts vestimentaires, daté de 1947, qu'elle n'a « pas du tout la beauté standard de style hollywoodien ». Et la revue d'obédience communiste de conclure, après avoir décrit les robes de gala de l'actrice, que « née solognote, elle aime retourner dans son pays humide. Et pour cela, s'habiller à son gré, c'est-à-dire ne pas "s'habiller"⁸⁵⁵ ». Le régionalisme comme rempart identitaire n'est visiblement pas propre à Vichy : quelle meilleure défense contre la menace extérieure – en l'occurrence américaine en cette période d'après-guerre où les accords Blum-Byrnes apparaissent comme une menace majeure pour le cinéma national – que la terre de France incarnée dans « l'éternel féminin » ?

La mise en avant de la « francité » de Madeleine Sologne révèle la dimension nationale des stars françaises, par opposition à l'universalité des stars hollywoodiennes. Certaines stars deviennent des emblèmes de la France : Brigitte Bardot, Catherine Deneuve ou Laëtitia Casta ont prêté leurs traits, à différentes époques, à la Marianne républicaine⁸⁵⁶. Les stars françaises, en particulier les femmes, « appartiennent » à la France ; ainsi, Geneviève Sellier a montré que le départ de Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Micheline Presle pour Hollywood, a été perçu par la critique sur un mode angoissé, voire comme une forme de trahison, singulièrement dans la période de l'après-guerre, où la défense du cinéma français

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

⁸⁵⁵ Henriette PIERROT, *L'Écran français*, n° 92, 01-04-1947, p. 13.

⁸⁵⁶ Voir notamment Maurice AGULHON et Pierre BONTE, *Marianne. Les visages de la République*, Paris, Gallimard, 1992.

constitue une cause nationale⁸⁵⁷. Pour les mêmes raisons, les stars françaises sont chargées de porter les couleurs nationales à l'étranger, afin d'assurer l'exportation des films français ; ainsi *L'Écran français* se demande, en juin 1946 :

Qui remplacera Harry Baur ? Qui sera la prochaine Danielle Darrieux ? Autant de problèmes à résoudre et qui sont d'une brûlante actualité, au moment où les accords franco-américains mettent notre production en infériorité, où il est essentiel qu'elle s'impose sur le marché mondial⁸⁵⁸.

Parmi les plus grandes stars d'alors (Raimu, Edwige Feuillère, Viviane Romance, Michèle Morgan et Jean Gabin), apparaissent Madeleine Sologne et Jean Marais, qui ont acquis, selon la revue, une « classe internationale » grâce à *L'Éternel retour* : « Marais et Sologne, des noms qu'on apprend à prononcer dans toutes les langues ! » Quant à Micheline Presle et Odette Joyeux, le magazine se demande dans le même article si *Douce* et *Boule de suif* réussiront à convaincre les marchés étrangers.

B. Théâtre et cinéma

Les liens entre théâtre et cinéma constituent une autre spécificité du star-système français, qui s'explique en partie par la concentration de la production dans la région parisienne (quoique cette donnée se modifie en partie sous l'Occupation) à la différence des États-Unis où « un continent sépare Broadway d'Hollywood⁸⁵⁹ ». Marie Déa, Odette Joyeux, et Jean Marais ont reçu une formation théâtrale et entretiennent des liens plus ou moins forts avec le théâtre. Contrairement à beaucoup d'acteurs de cinéma populaire des années trente, ils ne viennent ni du boulevard, comme Michel Simon, Gaby Morlay, Jules Berry ou Pierre Fresnay, ni du music-hall, comme Jean Gabin, Arletty ou Fernandel. Marie Déa, Odette Joyeux et Jean Marais sont liés à un théâtre « d'art » qui prône un jeu distancié et éloigné de tout naturalisme : Louis Jouvet et Gaston Baty, qui enseignent respectivement la comédie à Odette Joyeux et Marie Déa, appartiennent avec Charles Dullin et Georges Pitoëff au « cartel », dont le but est de transformer les codes traditionnels du théâtre en promouvant l'implication personnelle des comédiens comme des metteurs en scène, au service d'un projet artistique ; le cartel cherche à expurger le théâtre de ses formes les plus « vulgaires », commerciales, et – donc – populaires, représentées par le théâtre de boulevard. Même chose pour Jean Marais qui évolue sur les planches dans les mises en scènes dépouillées de Cocteau.

⁸⁵⁷ Voir G. SELLIER, « Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Micheline Presle à Hollywood : l'identité française en péril », *op. cit.*

⁸⁵⁸ *L'Écran français*, n° 52, 26-06-1946, p. 8-9.

⁸⁵⁹ G. VINCENTEAU, *Les Stars et le star-système en France*, *op. cit.*, p. 17.

Comme l'a montré Evelyn Ehrlich, ce courant modernisateur au théâtre constitue une source d'influence importante pour la nouvelle « école cinématographique française » qui s'exprime sous l'Occupation, singulièrement à travers des auteurs tels que Jean Giraudoux, Jean Anouilh ou encore Jean Cocteau, qui écrivent à la fois pour le théâtre et pour le cinéma : « L'évolution de l'esthétique du cinéma français entre les années 1930 et 1940 – où l'on passe du naturalisme à l'allégorie, de l'extériorité à l'intériorité – fait écho à un mouvement similaire qui a marqué le théâtre français des années 1930⁸⁶⁰. »

Les styles de jeu déployés par Odette Joyeux, Marie Déa et Jean Marais (mais aussi Madeleine Sologne qui n'a pourtant pas la même formation théâtrale) ont en commun une sobriété et un « raffinement », aussi bien gestuel que vocal, qui les démarquent des acteurs et actrices venant du boulevard, du music-hall ou du café-concert, par exemple, mais aussi des plus jeunes acteurs et actrices arrivés au cinéma sans formation théâtrale. Il est par exemple intéressant de comparer le style de jeu de Déa, Sologne ou Joyeux avec celui de Darrieux, qui, comme le rappelle Jeanne Verdier, débute sa carrière au cinéma « après avoir répondu à une petite annonce⁸⁶¹ », ce qui veut dire qu'elle est un « pur » produit de l'industrie cinématographique. On ne retrouve pas vraiment, chez ses plus jeunes consœurs, la gestuelle exaltée de la « drôle de gosse » ; même la juvénile Odette Joyeux, qui arbore un corps dynamique dans ses rôles de petites filles faussement sages, n'exprime pas la même spontanéité ; son jeu est plus retenu et plus intérieur, et elle arbore, à la place des moues enfantines de Darrieux, un visage plus rigide, dont l'expression passe essentiellement par le regard qui connote une intelligence acérée⁸⁶². Même chose pour Marie Déa ou Madeleine Sologne, chez qui la sobriété s'exprime à travers la maîtrise et la raideur du corps. En définitive, c'est Micheline Presle qui se rapproche le plus du style de jeu de Darrieux, en particulier par sa spontanéité, sa gestuelle plus « naturelle » et son « franc-parler » (notamment si l'on songe à *Félicie Nanteuil*).

Ce jeu sobre et dépouillé, hérité du théâtre moderne, apporte à ces acteurs et actrices un raffinement élitiste et intellectuel, quelque soit par ailleurs l'appartenance de classe de leurs personnages. Si Jean Marais joue des hommes « ordinaires », paysans et petits employés (*Le Lit à colonnes*, *Voyage sans espoir*), leur appartenance de classe au niveau du récit est

⁸⁶⁰ « The movement of the French cinema from the 1930s to the 1940s – from naturalism to allegory, from the world without to the world within – echoes a similar movement in the French theater of the 1930s ». E. EHRLICH, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁶¹ J. VERDIER, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁶² Il faut ajouter, dans le cas de Joyeux, les années de danse classique qui ont modelé son corps gracieux et léger, ainsi qu'une gestuelle toute en rondeur qui emprunte davantage au répertoire de la danse qu'à celui de la vie quotidienne.

contrebalancée par la « distinction » de l'acteur qui, comme on vient de le voir, ne provient pas seulement de qualités physiques innées, mais aussi de sa formation théâtrale. Même chose pour Odette Joyeux que son port altier et sa grâce « aristocratique », associés à sa petite taille, confinent dans le type de la jeune fille de bonne famille. La rectitude à la fois élégante et simple de Marie Déa lui confère une austérité et une « distinction » qui dénote des origines sociales plutôt élevées, même lorsqu'elle joue la jeune fille pauvre – mais licenciée ès Lettres – dans *Le journal tombe à cinq heures*. Même ambivalence pour Madeleine Sologne, qui bien que jouant à plusieurs reprises des jeunes femmes de condition modeste (*Le Loup des Malveneur, L'Éternel retour*) arbore un *hexis* bourgeois : maîtrise du corps, silhouette élancée et raffinement des gestes. Micheline Presle, quant à elle, peut aussi bien incarner la distinction bourgeoise (*Falbalas*) que la spontanéité, la jovialité et le « bon vivre » qui ancrent ses personnages de petites bourgeoises dans un registre plus « populaire » (*Histoire de rire, Félicie Nanteuil, Un seul amour*), dimension que l'on retrouve dans la personnalité joviale de l'actrice « à la ville ».

Ce style de jeu relativement nouveau à l'époque, qui s'oppose au naturalisme des années trente, correspond plus globalement au caractère hiératique du cinéma de l'Occupation, repéré par Evelyn Ehrlich⁸⁶³. Cette spécificité commune à plusieurs jeunes premier-e-s qui émergent sous l'Occupation fait ainsi partie d'un mouvement esthétique en lien avec « l'esprit du temps », qui caractérise plus globalement le cinéma des années noires.

C. Culture d'élite, culture de masse et légitimité culturelle

Cette circulation entre théâtre « d'art » et cinéma « populaire » est courante dans la production cinématographique de cette époque : il serait vain et anachronique de calquer sur le cinéma français de la période classique la dichotomie cinéma « d'auteur » *versus* cinéma « commercial » – autrement dit culture d'élite *versus* culture de masse – qui s'est imposée dans le cinéma français depuis la Nouvelle Vague. La figure du cinéaste n'a pas encore épousé les contours du créateur génial et solitaire imposés par la *doxa* cinéphilique ; c'est plutôt le chef d'une équipe d'artisans qui œuvrent tous dans la même direction : produire des images de qualité au service d'un sujet⁸⁶⁴. La *doxa* à l'œuvre dans le champ de la production cinématographique française du début du parlant jusqu'à la fin des années 1950 implique de prendre en compte – entre autres – le succès commercial dans l'évaluation d'un film : « Tous

⁸⁶³ E. EHRLICH, *op. cit.*

⁸⁶⁴ Voir Y. DARRÉ, *op. cit.*

les cinéastes visent le grand public⁸⁶⁵. » Entreprise collective impliquant un mode de production artisanal, le cinéma ne constitue pas encore un champ artistique autonome comme la peinture ou la musique ; c'est un objet encore peu légitime dans le champ de la production artistique et culturelle ; en témoigne, à titre d'exemple, le désamour de Louis Jouvet pour le cinéma, qui dit faire des films pour financer ses pièces ; lorsqu'il prend la jeune Odette Joyeux sous son aile, il l'exhorte – en vain – à se consacrer au théâtre plutôt qu'au cinéma⁸⁶⁶.

Le cinéma français classique relève donc d'une pratique « populaire » : tous les films visent un public le plus large possible, des classes populaires à la bourgeoisie. Bien sûr, il nous faut aussitôt nuancer cette affirmation en distinguant entre eux les publics fréquentant les différents types de salles – salles prestigieuses de centre ville ou salles de quartier –, qui n'ont pas accès aux mêmes films aux mêmes moments et ne privilégient sans doute pas les mêmes œuvres. Du reste, différents niveaux de légitimité coexistent déjà entre les films : ainsi, l'élite cultivée que constitue la critique parisienne (collaborationniste ou non) encense *La Nuit fantastique* pour ses qualités formelles tandis que le « grand public » boude le film ; inversement, une partie de cette même élite vilipende *Voyage sans espoir*, alors que le public lui fait un accueil triomphal. Ces réserves faites, il est indéniable que dans l'ensemble, il s'agit d'une production culturelle encore peu légitime au regard des « arts nobles », et qui s'adresse à un public large, notamment à travers la codification de la production en genres (comédie, film en costumes, policier, mélodrame, etc.) qui permettent de fidéliser les spectateurs et spectatrices, ainsi qu'à travers l'emploi et la promotion des stars.

Ceci considéré, on peut critiquer l'homologie formulée par Bourdieu entre un goût populaire/illégitime et une production culturelle légère, dépourvue d'ambition artistique⁸⁶⁷ – et, par conséquent, impropre à l'analyse interne. D'une part, le cinéma français classique, pratique culturelle « de masse » non légitime, est loin d'être hermétique à la culture d'élite, comme l'a notamment montré Evelyn Ehrlich à propos des auteurs et écrivains comme Cocteau, Giraudoux, mais aussi Prévert, qui investissent le cinéma et contribuent à l'émergence d'une nouvelle école stylistique⁸⁶⁸ ; la formation théâtrale des jeunes premiers, et leur circulation d'une sphère à l'autre va dans ce sens d'une porosité entre culture d'élite

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 44. La *doxa* auteuriste dissociera par la suite la qualité d'un film de son succès commercial en introduisant l'idée qu'un film incompris du public puisse être un chef d'œuvre, dans la tradition d'une conception romantique (et masculine) du génie créateur. Comme le rappelle Laurent Jullier : « Le box-office n'est pas distingué. Les stratégies de distinction culturelle des classes supérieures les conduisent désormais plutôt à considérer le succès d'un film comme suspect ; ainsi, le plébiscite populaire [vaut] comme signe de mauvaise qualité artistique ». Laurent JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002, p. 64.

⁸⁶⁶ Voir O. JOYEUX, *op. cit.*

⁸⁶⁷ Voir P. BOURDIEU, *op. cit.*

⁸⁶⁸ E. EHRLICH, *op. cit.*

et culture de masse. Les adaptations littéraires, nombreuses sous l'Occupation (on compte notamment sept adaptations de Balzac⁸⁶⁹) ressortent de cette tendance nouvelle qui cherche à maintenir vivante, à travers un cinéma « de qualité » avant l'heure, la culture française, en réaction à l'humiliation subie par la France⁸⁷⁰. Ces bouleversements esthétiques vont contribuer à la progressive légitimation artistique et culturelle du cinéma – d'autant qu'ils vont de pair avec son institutionnalisation par les pouvoirs publics sous Vichy, qui aboutira à la loi d'aide publique de 1948, puis à la prime à la qualité de 1953⁸⁷¹ – l'Occupation représentant de ce point de vue une période charnière. Mais ce processus n'entraîne pas nécessairement, pour l'heure, de clivage entre un public « cultivé » et un public « ordinaire ». En témoignent les succès des *Visiteurs du soir* ou de *L'Éternel retour* – qui trônent en tête des films les plus vus de l'Occupation aux côtés du mélodrame pétainiste *Patricia* ou encore de *Simplet* (Fernandel, 1942), une comédie légère produite par la Continental – qui montrent encore une fois que « les pratiques des spectateur/trices ordinaires sont beaucoup plus riches et diversifiées que le discours cinéphilique, dominant en France, ne le laisse supposer⁸⁷² ».

C'est sur cette « utopie » d'un cinéma de qualité à destination de tou-te-s, comme instrument de démocratisation culturelle et d'émancipation sociale, que se fonderont après-guerre la FFCC (Fédération Française des Ciné-Clubs) ou encore l'UFOLEIS (Union Française des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son), qui mettront en place ciné-clubs et revues (*L'Écran français, Image et son*).

D'autre part, on a vu que les films et les stars étudié-e-s plus haut sont polysémiques, à la fois dans leurs logiques internes, textuelles, et à travers les différentes lectures, parfois contradictoires, qui en sont faites. On l'a vu, ils et elles expriment des contradictions sociales entre sexes et entre générations propres à un moment particulier de l'histoire, et font ainsi appel à l'expérience, au vécu des spectateurs et spectatrices, c'est-à-dire qu'ils appellent une identification au film, aux personnages, à l'histoire racontée et à la « morale » délivrée, dans un continuum entre art et vie, typique du rapport éthique à l'œuvre qui caractérise les classes populaires⁸⁷³. En même temps, on peut penser qu'une partie de ces films a pu aussi être

⁸⁶⁹ *Le Colonel Chabert* (René Le Hénaff, 1943) ; *La Duchesse de Langeais* (Jacques de Baroncelli, 1941-42) ; *La Fausse maîtresse* (André Cayatte, 1942) ; *Le Père Goriot* (Robert Vernay, 1944-45) ; *La Rabouilleuse* (Fernand Rivers, 1943-44) ; *Un seul amour et Vautrin*.

⁸⁷⁰ E. EHRLICH, *op. cit.*

⁸⁷¹ La première loi d'aide publique, dite « loi d'aide automatique » est créée en 1948, dans la continuité du système d'avance instauré pour la première fois sous Vichy. Il s'agit d'une taxe prélevée sur l'ensemble des films exploités en France, français et étrangers, et reversée aux producteurs en fonction des recettes engrangées par leurs films. Une prime à la qualité est créée en 1953 en direction des films jugés plus ambitieux.

⁸⁷² N. BURCH et G. SELIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe, op. cit.*, p. 11.

⁸⁷³ Voir P. BOURDIEU, *op. cit.*

appréciée par les spectateurs et spectatrices « ordinaires » pour ses qualités formelles, littéraires, ses belles images, le jeu « raffiné » des acteurs, leurs costumes, leurs qualités physiques (celles de Jean Marais en particulier). Cette hypothèse revient dès lors à nuancer la vision bourdieusienne d'une « esthétique populaire » rejetant toute recherche formelle.

3. Les nouveaux bouleversements de la Libération

Il est instructif de mettre en regard les films produits sous l'Occupation avec la production de l'immédiat après-guerre, afin d'en saisir les éléments de continuité ou de rupture. Noël Burch et Geneviève Sellier ont déjà montré de façon parcellaire les bouleversements des représentations en matière de rapports de sexe et de générations à partir de la Libération⁸⁷⁴. Nous mettons ici spécifiquement au jour l'évolution de l'image de Marie Déa, Micheline Presle, Odette Joyeux, Madeleine Sologne et Jean Marais, sous une forme non pas monographique mais problématisée, afin de rendre compte (sans prétendre à l'exhaustivité) des spécificités nouvelles du paysage cinématographique d'après-guerre en matière de représentations des rapports sociaux de sexe et de génération.

A. La Libération, de nouvelles heures sombres pour les femmes ?

L'historien Fabrice Virgili a montré que le phénomène des tontes publiques de femmes accusées à la Libération de « collaboration horizontale » revêtent, en plus de leur violence réelle à l'égard des femmes qui les subissent (pour des faits qui sont loin d'être tous avérés), une violence symbolique à l'égard de toutes les femmes : il s'agit d'une part de renvoyer la culpabilité de la collaboration du côté des femmes et du féminin (la métaphore d'une France ayant « couché » avec l'Allemagne est alors monnaie courante) et, d'autre part, de se réapproprier le corps de ces femmes comme on se réapproprie le territoire national, dans une logique où « châtier le corps des collaboratrices relève de l'impérieuse nécessité de laver la “souillure” laissée par l'occupant⁸⁷⁵ ». La métaphore de la souillure ne fonctionne alors « que par la transposition du corps de chacune de ces femmes à celui de la Nation toute entière ».

Dans ce contexte où l'effacement des humiliations passe par le recouvrement de la virilité, la nationalisation du corps des femmes et la condamnation implicite du désir et de la

⁸⁷⁴ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, *op. cit.*

⁸⁷⁵ F. VIRGILI, *op. cit.*, p. 305, ainsi que la citation suivante.

sexualité féminine, le cinéma réagit, comme il avait réagi aux secousses de 1940. Noël Burch et Geneviève Sellier ont largement montré le « retour de bâton » ou *backlash* opéré par le cinéma français de l'après-guerre⁸⁷⁶ : la misogynie, globalement évacuée des films de l'Occupation, revient au galop, et ce en premier lieu dans les films qui évoquent la Résistance (*La Bataille du rail* [René Clément, 1945] ; *Patrie* [Louis Daquin, 1945] ; *Les Démons de l'aube* [Yves Allégret, 1945], *Un ami viendra ce soir* [Raymond Bernard, 1946] avec Madeleine Sologne) qui construisent des figures masculines héroïques au détriment des femmes, exclues du récit ou responsables de la collaboration avec l'ennemi. Un autre signe fort de l'imprégnation misogyne du cinéma d'après-guerre est l'émergence du « réalisme noir », un genre qui place en général un homme victimisé (Bernard Blier, Gérard Philippe, Serge Reggiani ou Michel Simon) face à une femme séduisante au pouvoir maléfique (Viviane Romance, Suzy Delair, Simone Signoret – qui émerge véritablement à ce moment là dans ce type de rôle). Si ce genre rappelle le « réalisme poétique » d'avant-guerre, la figure de la garce démoniaque remplace désormais celle du patriarche malfaisant. On peut citer, parmi les plus célèbres de ces films : *Quai des orfèvres* (Henri-Georges Clouzot, 1947), *Une si jolie petite plage* (Yves Allégret, 1948), *Manèges* (Yves Allégret, 1949), ou encore *Panique* (Julien Duvivier, 1946). Si tous les films de l'après-guerre ne sont pas également marqués par cette misogynie violente (des films « féministes » émergent aussi en même temps, comme *Antoine et Antoinette* [Jacques Becker, 1947], *Boule de suif*, *La Belle et la bête* [Jean Cocteau, 1946], *Les Malheurs de Sophie* [Jacqueline Audry, 1946] ou *Gigi* [Jacqueline Audry, 1948]), la période est globalement marquée par un point de vue masculin dominant qui resurgit après avoir été occulté pendant les quatre années d'Occupation.

Si le contexte de la France de l'après-guerre est clairement misogyne, il faut aussi observer un net revirement du discours politique à l'égard de la jeunesse qui, comme le souligne Olivier Galland, ne représente plus la promesse d'une régénération nationale mais constitue au contraire une source d'inquiétude, qui se cristallise notamment sur les jeunes de milieu urbain dont on craint les dérives délinquantes :

Les jeunes ne représentent plus l'avenir idéalisé de la société, ils représentent au contraire le ferment potentiel de sa désagrégation sociale ; il va donc moins s'agir dorénavant de promouvoir leurs qualités supposées que de tenter de corriger, par des techniques d'intervention appropriées et un corps de professionnels formés à cet effet, les manifestations

⁸⁷⁶ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit. Voir la partie III : « L'après-guerre (1945-1956) : règlements de compte », p. 217-306.

et les causes de cette inadaptation sociale. Les travailleurs sociaux vont prendre le relais les bénévoles issus des mouvements de jeunesse⁸⁷⁷.

La déstabilisation du pouvoir parental et paternel favorisé par le contexte de l'Occupation n'est pas étrangère à cette nouvelle conception de la jeunesse.

a. De la perversité des jeunes femmes

Dans ce contexte, les figures proposées par Micheline Presle, Marie Déa, Odette Joyeux et Madeleine Sologne évoluent : avant de disparaître du paysage cinématographique (en 1948 pour Micheline Presle lorsqu'elle part à Hollywood, et grosso modo au tournant des années 1950 pour les autres), elles trouvent des rôles qui dénotent à la fois la continuité et la rupture avec l'image qu'elles ont forgée sous l'Occupation.

Le « réalisme noir » en vogue dans le cinéma de l'après-guerre inspire par exemple plusieurs films qui proposent une version négative, voire perverse de leur image. Le personnage de femme-enfant d'Odette Joyeux bascule par exemple vers l'adolescente perverse dans *Pour une nuit d'amour*⁸⁷⁸ (Edmond T. Gréville, 1946-47), un film en costumes où elle est une nouvelle fois une jeune fille de bonne famille à la veille de ses fiançailles. Tout le monde croit Thérèse pure et candide, mais elle est en réalité la maîtresse d'un valet de chambre (Raymond Galle), et lorsque celui-ci veut faire éclater leur liaison clandestine, elle le tue froidement. Elle manipule Julien (Roger Blin), le misérable employé des postes amoureux d'elle, pour qu'il dissimule son crime. Lorsque Julien est accusé du meurtre, elle tente de se dénoncer à la police mais personne ne la croit... Julien, toujours épris d'elle, se laisse finalement accuser à sa place, avec son consentement implicite. Ce personnage est une version perverse de Douce ; au lieu de puiser dans les ressources de son désir interdit pour se rebeller contre l'ordre social et familial, elle tue son amant – certes peu reluisant – pour taire une sexualité coupable, et se sert d'un « pauvre » homme – vers lequel est dirigée toute la sympathie du spectateur – qu'elle manipule pour maquiller son crime. Les derniers plans du film, qui opposent Thérèse, le jour de son mariage, devant le curé, et Julien, qui s'apprête à se livrer à la police, sont d'un cynisme particulièrement virulent : les mains menottées de Julien juxtaposent les mains jointes de Thérèse ; tous deux sont faits prisonniers, lui par amour pour elle, elle par lâcheté face à des institutions – la famille et le mariage, qu'elle a refusés dans un premier temps – en définitive plus fortes qu'elle.

⁸⁷⁷ O. GALLAND, *Sociologie de la jeunesse*, op. cit., p. 90.

⁸⁷⁸ 1 360 210 spectateurs/trices. Tous les chiffres du box office sont tirés de Simon SIMSI, *Ciné-Passions*, Paris, Dixit, 2000.



On constate le même tournant pervers chez Madeleine Sologne, dont l'étrangeté poétique, qui trouve son apogée avec son personnage de Nathalie dans *L'Éternel retour*, se transforme en aura sexuelle dans des personnages de « garces » utilisant leur pouvoir mystérieux pour séduire les hommes avant de les trahir. On retrouve cette figure dans deux films de factures très différentes : *La Figure de proue*⁸⁷⁹ (Christian Stengel, 1947-48) et *Le Dessous des cartes*⁸⁸⁰ (André Cayatte, 1947-48). Dans le premier, film médiocre tourné avec peu de moyens, elle est Claude, une très riche et hautaine héritière qui séduit François, un « simple » matelot un peu fruste (Georges Marchal) ; ce dernier est obsédé par son visage qui lui rappelle la « figure de proue » sculptée sur le bateau à bord duquel il navigue, et qui hante tous ses fantasmes. Lorsque Claude disparaît mystérieusement, il part à sa recherche autour du monde ; dans une contrée asiatique, il croit la reconnaître sous les traits d'une prostituée – version pauvre et « vulgaire » de la jeune femme – qui le « guérit » de son obsession : écœuré par cette rencontre, il décide de rentrer en France pour retrouver sa fiancée (Mony Dalmès), certes moins séduisante mais fidèle.



⁸⁷⁹ | 625 895 spectateurs/trices.

⁸⁸⁰ | 412 157 spectateurs/trices.

Le film s'ouvre sur une séquence grossièrement misogyne qui annonce sans équivoque son parti pris plus général : François rend visite à la femme d'un camarade mort en mer et trouve, à la place d'une veuve éplorée, une « garce » totalement indifférente, qui se prostitue, semble-t-il, pour son plaisir. Aussi, la version « riche » et séduisante de la femme incarnée par Madeleine Sologne n'apparaît en définitive que comme une façade dissimulant cette figure de garce/prostituée. Le film propose sous les traits de l'actrice les deux faces complémentaires d'un même type de femme, objet des fantasmes masculins mais finalement illusoire et dangereuse : la richesse et la beauté attrayantes de Claude sont des pièges dans lesquels le jeune homme tombe, avant de se ressaisir en se tournant vers la « bonne » figure féminine du film, discrète et soumise.

Comme un contrepoint à cette figure duelle de « garce » à la fois « riche » et « pauvre », *Le Dessous des cartes*, librement inspiré de « l'affaire Stavisky⁸⁸¹ », propose un personnage similaire – quoique de quelques années plus vieille : Florence (Madeleine Sologne) est l'épouse vénale du célèbre escroc Géraud-Stavisky (Enrico Glaudy) ; cherchant à récupérer une importante somme d'argent en provenance d'une assurance-vie, elle charge un policier corrompu, l'inspecteur Nansen (Paul Meurisse), de tuer son époux. Mais Géraud, accablé par le désamour qu'il suscite chez Florence, se suicide avant l'arrivée de Nansen, annulant tous les gains de l'assurance qui ne prévoit pas d'indemnisation en cas de suicide. Décidée à récupérer l'argent, Florence retrouve Manu (Serge Reggiani), le jeune montagnard qui a retrouvé le corps du défunt ; elle le séduit, puis le fait accuser du meurtre de son mari, avec la complicité de Nansen. Finalement, Manu est innocenté grâce à Fine (Janine Darcey), une douce et tendre jeune femme. Comme dans *La Figure de proue*, la blondeur, la voix grave et le visage aigu de Madeleine Sologne servent désormais à construire une figure de « garce » à la sexualité dévorante qui utilise son mystérieux pouvoir d'attraction contre les hommes. Cette relecture misogyne de l'affaire Stavisky est typique du climat de culpabilité sexuelle qui pèse sur les femmes dans la France de l'après-guerre : la sexualité féminine « dévorante » constitue un danger pour les hommes. Notons que *L'Écran français* lui consacre une couverture révélatrice⁸⁸² :

⁸⁸¹ Alexandre Stavisky était un escroc lié à des parlementaires et personnalités politiques de la Troisième République. Sa mort mystérieuse en 1934 provoqua un scandale politique qui fut à l'origine des violentes émeutes fascistes antiparlementaires de 1934.

⁸⁸² *L'Écran français*, n° 146, 13-04-1948.



Cette photographie de plateau – qui correspond à un plan du film – montre l'épaisse chevelure blonde de Madeleine Sologne, symbole de son pouvoir sexuel, renversée par le geste dominateur de Manu qui se libère de son emprise maléfique.

b. Subsistance du mélodrame

À côté du « réalisme noir », le mélodrame subsiste avec des films qui continuent de prendre au sérieux les personnages féminins, là encore dans une économie de continuité et de rupture avec l'Occupation. *Orange d'été*⁸⁸³ (Jean Gehret, 1949-1950) offre une nouvelle version de la jeune fille de bonne famille incarnée par Odette Joyeux : Marie-Blanche, est amoureuse de Ralph (Peter Trent), un jeune pilote de la Royal Air Force également convoité par sa sœur, Marie-Lou (Odile Versois). Marie-Blanche est une jeune fille fragile (elle a une maladie des poumons) et romanesque (elle aime rêver à l'amour dans les ruines d'un vieux château), contrairement à sa sœur qui, elle, est énergique et a « les pieds sur terre ». C'est Ralph qui, en définitive, les départage en jetant son dévolu sur Marie-Lou, au désespoir de Marie-Blanche qui meurt de chagrin et des suites de sa maladie. Si Joyeux reprend pour ce rôle les accents sombres de Douce, ils ne lui servent toutefois plus à exprimer sa rébellion contre un ordre injuste, mais plutôt un malaise intérieur – symbolisé par sa maladie. Les forces contre lesquelles doit lutter l'héroïne ne sont plus extérieures mais internes : c'est son romantisme suranné qui l'empêche finalement d'accéder à l'objet de son désir, celui-ci préférant la sensualité plus « concrète » et directe de sa jeune sœur, qui est aussi moins exigeante (Marie-Lou dit aimer Ralph « avec ses qualités et ses défauts », alors que sa sœur

⁸⁸³ 1 142 687 spectateurs/trices.

est en quête d'un absolu inatteignable). Ralph choisit ainsi entre deux modèles féminins, l'un « cérébral », l'autre « physique », deux pôles qui opposent constamment les deux sœurs.



En définitive, ce film sonne la mort, réelle et symbolique, de la petite fille sombre et complexe créé par Joyeux sous l'Occupation, figure désormais obsolète : c'est le dernier rôle de ce type joué par l'actrice (et l'un de ses derniers rôles au cinéma).

Autre drame de la jeunesse, *Le Diable au corps*⁸⁸⁴ adapté de Raymond Radiguet, propose des figures de jeunes héritées du conflit entre générations amorcé sous l'Occupation dans les représentations cinématographiques comme dans la réalité sociale : le carton qui ouvre le film indique que « les personnages qui animent cette œuvre cinématographique de leur impétueuse et parfois cynique jeunesse expriment les sentiments de quelques jeunes dont les esprits se trouvèrent emportés dans le bouleversement qui, de 1914 à 1918 ébranla le monde ». Si l'action du film se situe effectivement durant la première guerre mondiale, le parallèle avec l'Occupation est si évident que l'écrivain Roger Vailland se sent obligé d'insister dans *L'Écran français* sur le caractère historique de la représentation de la jeunesse dans le film, avant d'ajouter que « c'est parce que *Le Diable au corps* est un film historique qu'il serait injuste de lui faire des griefs d'ordre moral⁸⁸⁵ ». Il faut préciser que la revue défend par ailleurs le film à de nombreuses reprises, au fil des scandales qu'il suscite, tant dans les associations catholiques que dans les salles où il est projeté : l'ambassadeur de France en Belgique sort pendant la projection du film au Festival International du Film et des Arts de Bruxelles, festival où *Le Diable au corps* est par ailleurs deux fois primé⁸⁸⁶. Le film raconte l'histoire de Marthe (Micheline Presle), une femme de soldat qui, pendant l'absence de son mari, entretient une liaison passionnée avec François, un jeune lycéen (Gérard Philippe), dont elle tombe enceinte. Leur relation fait scandale et Marthe décide, le jour de l'armistice, de partir en province pour accoucher loin du tumulte parisien, mais elle meurt en

⁸⁸⁴ 4 762 930 spectateurs/trices.

⁸⁸⁵ Roger VAILLAND, *L'Écran français*, n° 116, 16-09-1947, p. 3 et 4.

⁸⁸⁶ Fait rapporté dans Jean-Pierre BARROT, *L'Écran français*, n° 105, 01-07-1947, p. 2.

couches le jour même. Si Claude Autant-Lara rejoue ici la critique de l'institution familiale et du conformisme bourgeois déjà au cœur de *Douce*, il fait porter la charge subversive au personnage masculin plutôt qu'au personnage féminin – signe des temps qui privilégient le point de vue des (jeunes) hommes. Si Marthe est une femme scandaleuse (elle trompe publiquement son mari), elle tire tout son courage de l'effronterie de François, qui lui apprend à déjouer les règles sociales. C'est lui qui lui fait remarquer le conformisme bourgeois dans lequel elle vit : lorsqu'il vient chez elle pour la première fois, elle s'ingénie à lui servir du porto dans un service en cristal flambant neuf, et lui montre fièrement les meubles choisis pour son appartement, sous le regard ironique du jeune homme qui voit dans ce confort bourgeois une répugnante mascarade. Les deux fois où Marthe réintègre l'ordre social et familial correspondent d'ailleurs aux deux moments du récit où François la quitte (après leur rencontre, au début du film, et à la fin, lorsqu'elle est enceinte). Quand il retrouve Marthe après sa première disparition, elle s'est entretemps mariée avec l'homme choisi pour elle par sa mère ; la seconde fois, elle a accepté de réintégrer sa famille et fait croire qu'elle est enceinte de son mari. Si les réactions de Marthe apparaissent compréhensibles face à l'immaturité de François, c'est toujours ce dernier qui dirige le point de vue du film, de sorte que sa rébellion est mise en valeur face à la soumission de Marthe⁸⁸⁷. Micheline Presle trouve en effet là un personnage qui s'inscrit dans la continuité des femmes fortes qu'elle a créées sous l'Occupation (*Félicie Nanteuil*, *Falbalas*), à la différence qu'elle se conforme ici davantage à l'ordre social et familial en acceptant le conformisme bourgeois d'un mariage de raison.

Marie Déa incarne après-guerre des femmes déjà adultes en raison de son image sérieuse et mature ; dans *La Maternelle*⁸⁸⁸ (Henri Diamant-Berger, 1948-49) elle est une directrice d'école amoureuse d'un médecin scolaire (Yves Vincent) qui lui préférera la douce Rose (Blanchette Brunoy), l'assistante maternelle qui, contrairement à Madeleine (Marie Déa), n'a aucune ambition professionnelle. Comme le notent Burch et Sellier :

Bien que le film se présente comme une apologie de la générosité et de la compétence des femmes qui travaillent, il leur fixe impitoyablement les limites dans lesquelles elles peuvent légitimement exercer un métier, c'est-à-dire en attendant un mari ou parce qu'elles ont renoncé au mariage⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ Voir l'analyse de N. BURCH et G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 227-228.

⁸⁸⁸ 2 466 059 spectateurs/trices.

⁸⁸⁹ N. BURCH et G. SELIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 259.

On peut rajouter que contrairement au *Journal tombe à cinq heures* qui permettait à Hélène Perrin/Marie Déa de concilier vie professionnelle et vie amoureuse, le personnage féminin est ici « condamné » à la solitude, signe d'un basculement du discours en ce qui concerne le travail des femmes : si l'égalité professionnelle est envisageable sous l'Occupation – dans les limites de la complémentarité entre les époux – ce n'est plus le cas à la fin des années 1940. Plusieurs films du début des années cinquante traiteront d'ailleurs de la question du travail et de l'indépendance économique des femmes, avec une issue toujours défavorable (*Les Dents longues* [Daniel Gélin, 1953] ; *L'Amour d'une femme* [Jean Grémillon, 1954] – avec Micheline Presle – entre autres). Qu'ils travaillent la question dans un sens restrictif ou progressiste, ces films montrent le poids des résistances mentales au travail salarié des femmes, qui perdure au moins – dans des proportions certes de plus en plus faibles – jusqu'à la fin du XX^e siècle ⁸⁹⁰ !

On retrouve Marie Déa dans un film qui met singulièrement en lumière la prégnance des questions liées aux rapports entre les sexes dans l'immédiat après-guerre. Dans *56, rue Pigalle* ⁸⁹¹ (Willy Rozier, 1948-49), Marie Déa est Inès de Montalban, l'épouse du milliardaire Enrico de Montalban (Aimé Clarion), un homme beaucoup plus vieux qu'elle et mari jaloux. Elle devient la maîtresse de Jean Vigneron (Jacques Dumesnil), un séduisant ingénieur qu'elle aime passionnément. Lorsqu'Inès révèle leur liaison au grand jour pour innocenter Jean, qui est injustement accusé d'un meurtre, Montalban jure de se venger. Les deux amants sont contraints de s'exiler en Afrique où ils vivent dans la peur. Un soir, Inès tire sur Jean qu'elle prend pour Montalban ; ce dernier est en réalité resté en France où il noie pitoyablement son chagrin dans la débauche. Jean est finalement sauvé et les deux amants pourront continuer à s'aimer. Si le film commence sur le mode du mélodrame, il évolue vers le « réalisme noir » typique de la période. Mais au lieu de construire un personnage féminin diabolique, il offre une critique des rapports de domination entre hommes et femmes, tout en privilégiant le point de vue masculin : celui de Jean, mais aussi, à certains moments, celui de Montalban. Il s'agit en fait d'opposer deux conceptions masculines fort différentes des rapports entre hommes et femmes : l'amour et le respect d'un côté, la possession de l'autre. Le film ne condamne pas la conduite de Montalban, mais rend le personnage si pathétique qu'il devient impossible pour le spectateur de s'identifier à lui (notamment dans les scènes montrant sa déchéance alcoolique). C'est Jean et Inès qui se retrouvent finalement du « bon » côté de la barrière, tandis que Montalban est renvoyé à sa médiocrité. Si le point de vue d'Inès

⁸⁹⁰ Christine BARD, *Les Femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 224-225.

⁸⁹¹ 1 613 383 spectateurs/trices.

n'est pas à proprement parler relayé, elle n'est toutefois ni passive ni soumise aux hommes : elle brave sa peur pour témoigner en faveur de Jean et affronte le scandale. Du reste, c'est une femme active et puissante : la première fois que nous la voyons, elle affronte Jean dans une course de bateau et n'hésite pas à lui barrer la route pour lui souffler sa place, provoquant l'accident... et la rencontre. Femme du monde à l'élégance discrète et distinguée, elle change radicalement d'allure lorsqu'ils partent pour l'Afrique : elle endosse le pantalon et manie les armes.



Attirante (tous les hommes la courtisent), Inès n'use cependant pas de son pouvoir de séduction pour nuire aux hommes ; l'Autre menaçant n'est pas la femme, mais son mari ; et si elle finit par tirer sur Jean, elle n'est pas rendue responsable de son geste, provoqué par la menace pesante de Montalban. Déplacement sensible permis en partie par l'image à la fois sensuelle et vertueuse de Marie Déa, qui l'autorise à jouer une femme adultère et néanmoins parfaitement légitime, sur fond de critique du mariage bourgeois et patriarcal. Ce film certes mineur sur le plan artistique et visiblement réalisé avec des moyens limités, témoigne, à partir d'un point de vue original, de la déstabilisation des rapports de sexe depuis l'Occupation ; on pourrait à ce titre l'affilier au « courant féministe » repéré par Burch et Sellier dans le cinéma français de l'immédiat après-guerre, courant qui ne survivra pas aux années cinquante.

Il est révélateur que la carrière de Marie Déa ne compte pas d'autres rôles de ce type dans des productions plus prestigieuses ; du reste, hormis des rôles d'épouse sacrifiée (*Les Atouts de Mr Wens*⁸⁹² [Émile-Georges de Meyst, 1946] dans lequel elle est la victime de son propre mari [Louis Salou] qui est en réalité un dangereux pervers) ou de faire-valoir à une vedette masculine (*Rouletabille joue et gagne* [Christian Chamborant, 1946]), *La Maternelle* et *56, rue Pigalle* sont ses derniers rôles importants. *L'Écran français* lance d'ailleurs, sous la plume de Jean-Charles Tachella, un appel aux producteurs et aux réalisateurs en novembre 1948 : « J'ai déjà regretté dans ces colonnes, il y a plusieurs mois, qu'une comédienne de

⁸⁹² 806 147 spectateurs/trices.

l'envergure de Marie Déa soit aussi mal employée par nos producteurs et nos metteurs en scène. Si j'y reviens aujourd'hui, c'est que le cas de Marie Déa s'aggrave⁸⁹³. »

On peut faire l'hypothèse que son image mélodramatique de femme à la fois sérieuse, forte et sans aucune « zone d'ombre » permettant de la cantonner dans des rôles de « garces », constitue un obstacle dans un cinéma « de qualité » qui, à partir des années 1950, privilégiera des productions qui laissent peu de place à l'expression d'un point de vue féminin, qui plus est s'il offre une critique des rapports sociaux de sexe⁸⁹⁴ : le genre policier exclut ou avilit les femmes (*Touchez pas au grisbi* [Jacques Becker, 1954] ; *Razzia sur la chnouf* [Henri Decoin, 1955] ; *Bob le flambeur* [Jean-Pierre Melville, 1956]...), tandis que le film en costumes propose des figures féminines érotiques et légères qui ne s'élèvent guère au dessus du stéréotype, comme dans *Caroline Chérie* (Richard Pottier) l'un des grands succès de 1950 avec Martine Carol (seule la cinéaste féministe Jacqueline Audry proposera dans ce genre un point de vue féministe, avec *Gigi*, *Minne*, *l'ingénue libertine* [1950], etc.). Le « mélodrame féminin » subsiste toutefois, mais dans des proportions moindres ; il interroge du reste rarement la domination masculine sauf dans quelques cas notables (*Casque d'or* [Jacques Becker, 1951-52] ; *L'Amour d'une femme* [Jean Grémillon, 1954] qui n'est pas distribué ; *Le Carrosse d'or* [Jean Renoir, 1952-53]).

B. Jean Marais, ou la progressive virilisation du héros

Jean Marais, s'il confirme après-guerre, puis dans les années cinquante, son statut de star masculine du cinéma français, évolue cependant dans des rôles différents de ceux qui le « lancent » au cinéma sous l'Occupation. Burch et Sellier soulignent que « Jean Marais [...] dans les premières années de l'après-guerre, attache son nom à toute une série de films d'origines très diverses qui ont pourtant en commun de proposer une version critique de l'apprentissage de la masculinité⁸⁹⁵ ». Hormis les films écrits et réalisés pour lui par Jean Cocteau (*La Belle et la bête*, 1946 ; *Les Parents terribles*, 1948 ; *Orphée*, 1949), Jean Marais incarne à ce moment là dans plusieurs films un jeune homme immature et désinvolte qui « mûrit » en rencontrant une femme adulte (*Ruy Blas* [Pierre Billon, 1947] ; *Aux yeux du souvenir* [Jean Delannoy, 1948] ; *Le Château de verre* [René Clément, 1950], entre autres).

⁸⁹³ Jean-Charles TACHELLA, *L'Écran français*, n° 175, 02-11-1948, p. 8 et 9.

⁸⁹⁴ Pour une analyse détaillée de la production française de l'année 1952-1953, voir Geneviève SELLIER, « Les Françaises des années 50 : amoureuses tragiques ou poupées gonflables ? », in *CinémAction* n° 99, Paris, Corlet-Télérama, 2001, p. 72-79.

⁸⁹⁵ N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 242.

Les auteurs de *La Drôle de guerre des sexes...* voient dans ce type masculin « une figure inversée du schéma paranoïaque de l'homme victimisé par une garce maléfique, qui domine la période ⁸⁹⁶ ». Si Marais conserve après-guerre la propension à figurer une masculinité fragile et en crise, on doit tout de même noter qu'il est doté d'attributs plus « masculins » que sous l'Occupation : sa faiblesse et sa naïveté laissent place à un dandysme désinvolte. Par deux fois, par exemple, il tourne aux côtés de Michèle Morgan le rôle d'un séducteur qui prend à la légère sa relation avec une femme plus mûre que lui, et la fait souffrir avant de se rendre compte qu'il l'aime : dans *Aux yeux du souvenir* ⁸⁹⁷, Jacques, un jeune pilote d'avion, finit par prendre Claire (Michèle Morgan) au sérieux lorsque celle-ci lui avoue qu'elle a tenté de se suicider trois ans auparavant, alors qu'il venait de l'abandonner sans explication. Touché par cette révélation, il lui offre son amour, mais elle craint d'avoir à souffrir de nouveau. Le jeune homme prouve cependant qu'il a mûri en sauvant héroïquement son avion et ses passagers d'une catastrophe aérienne ; il gagne du même coup la confiance de Claire. Dans *Le Château verre* ⁸⁹⁸ il forme un couple « libre » avec une jeune fille (Elina Labourdette) et séduit Évelyne, une femme mariée (Michèle Morgan) lors d'un séjour à l'étranger. Il fait d'abord souffrir Évelyne mais finit par tomber amoureux d'elle. Mais il provoque finalement sa mort de façon involontaire en lui faisant rater son train pour Berne, où elle doit se rendre afin de rompre avec son mari ; l'avion qu'elle réussit à prendre *in extremis* s'écrase. Si ces deux films proposent effectivement un point de vue critique sur la masculinité, ils réhabilitent *in fine* le héros masculin, sur un mode héroïque dans le premier et certes plus tragique dans *Le Château de verre*, qui lui laisse tout de même la vie sauve, contrairement à Michèle Morgan.

Il faut aussi souligner, à la même période, plusieurs rôles d'hommes conquérants dans des films en costumes (*Les Chouans* ⁸⁹⁹ [Henri Calef, 1946-47] ; *Ruy Blas* ⁹⁰⁰ [Pierre Billon, 1948]) qui tentent de l'inscrire dans un type de masculinité plus virile. Dans le premier, adaptation de Balzac, il est le marquis de Monteran, chef de la chouannerie vendéenne amoureux d'une républicaine (Madeleine Lebeau) ; il mène ses hommes avec poigne, mais doit faire face à leur fourberie, ainsi qu'à la barbarie de la perfide Mme du Gua (Madeleine Robinson) à laquelle il s'oppose ; il finit par être tué en même temps que sa maîtresse. Le corps bandé et le visage dur, Marais arbore ici une masculinité autrement plus agressive et

⁸⁹⁶ *Ibid.*

⁸⁹⁷ 4 559 689 spectateurs/trices.

⁸⁹⁸ 1 674 474 spectateurs/trices.

⁸⁹⁹ 2 735 821 spectateurs/trices.

⁹⁰⁰ 2 453 187 spectateurs/trices.

conquérante que dans *Carmen*, où il jouait déjà un chef armé ; son rôle propose toutefois, là encore, une dimension critique, quand il s'oppose à la barbarie et à la médiocrité des hommes dans son propre camp. On peut d'ailleurs citer la critique de *L'Écran français* qui souligne l'ambivalence de Marais, entre agressivité et douceur :

Jean Marais (Montauran) répond assez bien à la définition donnée par Balzac de son personnage : "Les signes les plus caractéristiques de son génie se trouvaient dans un menton à la Bonaparte, et dans sa lèvre inférieure qui se joignait à la supérieure en décrivant la courbe gracieuse de la feuille d'acanthé sous le chapiteau corinthien." Mais son débit et sa voix ne sont pas à l'unisson et ce jeune chef amoureux semble avoir perdu, avec une partie de son charme, la violence contenue du Patrice de *L'Éternel retour*⁹⁰¹.

Cette notice montre l'inadéquation de la masculinité ambivalente de Marais à une époque de reconstruction de la virilité – Jean Néry donne à son article un sous-titre qui en indique la teneur : « Plus d'effusions sentimentales que de conviction républicaine ! » Autrement dit, l'heure du « mélodrame féminin » et des sentiments est passée ; les petites histoires de la sphère « privée » doivent laisser place à la grande Histoire, celle des hommes. Marais s'orientera dans les années 1950 vers un type de rôle plus viril en se spécialisant dans ce sous-genre du film historique qu'est le film dit « de cape et d'épée », annoncé dès 1948 par *Ruy Blas*, mais qui se développera réellement à la fin des années cinquante (*La Tour, prend garde !* [Georges Lampin, 1957] ; *Le Bossu* [André Hunebelle, 1959] ; *Le Masque de fer* [Henri Decoin, 1962], entre autres).

C. Autres visages, nouvelles figures

Georges Marchal se trouve propulsé en tête d'affiche de plusieurs films de l'après-guerre, dans lesquels il a clairement pour fonction de restaurer une masculinité virile et héroïque. S'il arbore un type de beauté proche de celle de Jean Marais, elle n'est pas associée à la faiblesse qui permet à ce dernier d'exprimer l'ambivalence sexuelle qui le caractérise. L'association entre beauté et virilité place Marchal dans une double position de dominé (il est victime de femmes castratrices et malfaisantes) et de dominant (il finit par les « corriger ») qui lui permet dans tous les cas d'incarner un homme d'autant plus fort qu'il se dégage de l'emprise féminine. Dès 1945, dans *Les Démons de l'aube*⁹⁰² (Yves Allégret), il est le jeune chef d'un bataillon de la France libre en Afrique du Nord, trahi par sa femme qui a dénoncé un de ses camarades aux Allemands ; finalement, les deux hommes participent héroïquement à la libération du territoire national. Ce film violemment misogyne, qui renvoie la culpabilité

⁹⁰¹ Jean NÉRY, *L'Écran français*, n° 91, 25-03-1947, p. 7.

⁹⁰² 2 411 165 spectateurs/trices.

de la collaboration du côté des femmes et glorifie l'héroïsme des hommes, dessine un personnage d'homme à la fois viril et abusé par une femme, personnage que Georges Marchal retrouve encore dans *La Figure de proue*, évoqué ci-dessus, ainsi par exemple que dans *Gibier de Potence*⁹⁰³ (Roger Richebé, 1951), dans lequel il joue Marceau, un jeune « gigolo » manipulé par Mme Alice (Arletty) qui le prend sous son aile et le livre en pâture à toute une série de femmes mûres, ce dont il finit par se venger en la tuant. Ce film fait appel au passé récent de l'Occupation, puisque Marceau est fait prisonnier pendant la guerre (le récit commence par son retour au pays, suivi d'une série de flash-back qui montrent ses souvenirs), tandis que Mme Alice s'enrichit grâce au marché noir. Au-delà de sa fonction misogyne de réaffirmation de la domination masculine, ce rôle est par ailleurs révélateur des inquiétudes suscitées par la jeunesse dans la période d'après-guerre : Marceau est un enfant de l'assistance qui erre sans le sou et sans but ; c'est à cause de son désœuvrement qu'il tombe dans le piège de Mme Alice.

Les nouveaux visages qui apparaissent dans ce paysage cinématographique de l'après-guerre sont essentiellement masculins. Gérard Philippe est incontestablement la révélation de l'après-guerre ; acteur raffiné, à la silhouette longiligne, venu du théâtre, il joue des rôles de jeune homme fragilisé et complexe, à la fois victime des femmes, comme le notent Burch et Sellier⁹⁰⁴, mais les faisant lui-même souffrir. Outre le rôle de François dans *Le Diable au corps* mentionné plus haut, il joue dans *L'Idiot*⁹⁰⁵ (Georges Lampin, 1946) adapté du roman de Dostoïevski, un prince Muichkine qui certes est un jeune homme doux et « pur », mais qui fait néanmoins souffrir Nastasia (Edwige Feuillère), en la demandant en mariage, par charité, alors qu'il en aime une autre. L'innocence et la bonté de Muichkine le lavent certes de tout cynisme envers ce personnage féminin, dont il provoque pourtant le suicide, lorsqu'elle comprend qu'il ne l'aimera jamais. Dans le très misogyne *Une si jolie petite plage*⁹⁰⁶, il revient sur les lieux de son enfance malheureuse, où il fut abusé par une femme mûre qu'il vient, comprend-on, de tuer. Lorsqu'il trouve à sa place, dans l'auberge où il passa son adolescence, un jeune homme exploité à la fois économiquement par une patronne tyrannique (Jane Marken), et sexuellement par une femme mûre (Mona Dol), il tente de l'arracher à son destin, en vain. Ne trouvant aucune issue ni à sa propre situation, ni à celle de l'adolescent, il se tue, victime sacrifiée sur l'autel de la perfidie féminine.

⁹⁰³ 1 740 942 spectateurs/trices.

⁹⁰⁴ Voir N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 224-225.

⁹⁰⁵ 1 078 590 spectateurs/trices.

⁹⁰⁶ 849 005 spectateurs/trices.

Daniel Gélin commence sa carrière de jeune premier après la guerre, après plusieurs petits rôles sous l'Occupation. Après *Le Paradis des pilotes perdus*⁹⁰⁷ (Georges Lampin, 1948-1949), film chorale en huis-clos, où il joue le jeune copilote d'un avion écrasé en plein désert, qui meurt pour ne pas avoir obéi au pilote de l'appareil (joué par le robuste Henri Vidal), Jacques Becker lui offre son premier vrai rôle dans *Rendez-vous de juillet*⁹⁰⁸ (1949), où il joue le « leader » d'une bande de jeunes étudiants « existentialistes ». En rupture de bans avec sa famille à cause d'un père despotique, Lucien (Daniel Gélin) étudie l'anthropologie au Collège de France et prépare avec détermination un important voyage ethnographique au Brésil ; lorsque ses amis diplômés de l'IDHEC lui annoncent qu'ils renoncent à partir (qui à cause d'un travail, qui d'une fiancée), Lucien leur assène une « leçon » – qui constitue le « morceau de bravoure » du film – en opposant à leur conservatisme bourgeois l'audace de la jeunesse ; convaincus par son argumentaire (à l'instar des spectateurs), ses camarades reviennent sur leurs décisions. L'anticonformisme de Lucien va de pair avec l'exaltation de la solidarité et de la camaraderie masculine : les femmes sont *de facto* exclues de ce voyage, dont elles constituent même un obstacle potentiel ; Lucien découvre quelques heures avant le départ que sa fiancée (Nicole Courcel) le trompe avec un autre... Les jeunes femmes ne sont pas destinées, comme leurs camarades masculins, à devenir l'élite artistique et intellectuelle de la nation ; leur rôle est de les soutenir et de les attendre (lorsqu'elles ne constituent pas un obstacle pur et simple à l'affirmation du génie masculin), en marge de la Grande Histoire, résolument masculine. Ce film « moderne », qui s'adresse aux jeunes de milieux aisés (notamment travers les nombreux renvois au style de vie germanopratin), ne manque pas de rappeler que la place des femmes, même diplômées, demeure au foyer, ce qui est effectivement le cas, dans la réalité, de nombreuses jeunes femmes issues de la bourgeoisie qui ont fait des études.

Les jeunes femmes qui émergent dans ces années d'après-guerre renvoient quant à elle significativement à des « types sexuels », qu'ils soient positifs ou négatifs. Nicole Courcel, la « garce » de *Rendez-vous de juillet* recycle ce rôle dans *La Marie du port* (Marcel Carné, 1949-50) face à Jean Gabin ; bien qu'il soit marié à sa sœur (Blanchette Brunoy), elle le séduit pour satisfaire son désir d'ascension sociale (elle est pauvre et lui, riche) ; c'est la même ambition qui la poussait à tromper Lucien dans *Rendez-vous de juillet* avec un metteur en scène influent qui, espérait-elle, l'imposerait au théâtre. Il faut noter que *La Marie du port* signe le retour du « couple incestueux » sur le devant de la scène, après sa disparition durant

⁹⁰⁷ | 522 134 spectateurs/trices.

⁹⁰⁸ | 888 964 spectateurs/trices.

l'Occupation. Au tournant des années 1950, son personnage de « garce » ambitieuse se transforme en jeune femme « pure », versant « positif » d'une même féminité réduite à sa dimension sexuelle. Elle est par exemple la seule figure féminine positive de *Gibier de potence* : amoureuse de Marceau/Georges Marchal, elle l'attendra jusqu'à ce qu'il sorte de prison ; dans les deux énormes succès *Papa, maman, la bonne et moi*⁹⁰⁹ (Jean-Paul Le Chanois, 1954, suivi de *Papa, maman, ma femme et moi*⁹¹⁰ en 1955-56) elle est la jeune et douce « bonne » du titre qui épouse le fils de ses patrons (Robert Lamoureux). Selon la logique patriarcale, sa pureté se transforme, une fois mariée, en fertilité : elle s'accomplira dans son destin maternel en mettant au monde par deux fois des jumeaux. L'évolution de Nicole Courcel est significative des transformations plus globales dans les représentations cinématographiques entre les années 1940 et les années 1950 : si les tensions sexuelles et générationnelles de l'immédiat après-guerre témoignent de la peur d'un non retour « à la normale », l'apaisement très provisoire de ces tensions dans les années cinquante se signale par la recherche d'un consensus large et réducteur.

Si elle fait un parcours bien différent de l'étoile filante Nicole Courcel, la star Simone Signoret s'impose aussi dans ces années d'après-guerre dans des rôles de prostituées (*Les Démons de l'aube*, *Macadam* [Marcel Blistène, 1946], *Dédée d'Anvers*⁹¹¹ [Yves Allégret, 1947-48]) ou de garces malfaisantes (*Manèges*⁹¹² [Yves Allégret, 1949-50], *Thérèse Raquin* [Marcel Carné, 1953], *Les Diaboliques* [Henri-Georges Clouzot, 1954-55]). Signoret se distingue d'emblée par son intelligence et sa force, qui la conduiront à une carrière de star douée d'une image engagée et indépendante. Elle débute avec des rôles qui la cantonnent dans un type « sexuel », paradoxe apparent qui conduit Susan Hayward à constater que « en ce qui concerne la première époque de sa carrière, ces rôles archaïques semblent en contradiction avec son image de modernité », avant d'ajouter que « Signoret était consciente [de ce paradoxe] qu'elle a su tourner à son avantage. En s'octroyant le droit de ne jamais être représentée en tant que victime, même lorsqu'elle était perdante, elle créait un écart avec cette image archaïque⁹¹³ ». Le paradoxe n'est en effet qu'apparent puisqu'une partie des rôles de Signoret pendant cette période vise précisément à l'établir comme une figure féminine au pouvoir inquiétant, dans la logique du réalisme noir. La complexité de l'image de Signoret la conduira vers des rôles « féministes » comme celui de *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952) et

⁹⁰⁹ 5 374 131 spectateurs/trices.

⁹¹⁰ 3 791 342 spectateurs/trices.

⁹¹¹ 3 077 336 spectateurs/trices.

⁹¹² 1 508 026 spectateurs/trices.

⁹¹³ Susan HAYWARD, « Simone Signoret (1921-1985) : la star comme signe culturel », V. AMIEL, J. NACACHE, G. SELLIER et C. VIVIANI (dir.), *op. cit.*, p. 196.

lui permettra plus largement de dépasser le cadre imposé par ses rôles pour offrir aux spectateurs et aux spectatrices une image de femme qui bouscule les normes du genre (*gender*) et impose son intelligence à égalité avec les hommes.

*

* *

Ce panorama (non exhaustif) des figures de jeunes premier-e-s de l'après-guerre (aussi bien les jeunes premier-e-s issues de l'Occupation que les visages nouveaux) permet de pointer, en creux, les spécificités des jeunes premier-e-s de l'Occupation. On ne peut qu'être frappé-e par la nouvelle inversion du genre qui s'opère à la Libération, les jeunes hommes refaisant surface dans des rôles positifs qui suscitent l'identification, au détriment des jeunes femmes qui sont soit maintenues en marge du récit, soit réduites à leur dimension sexuelle. Les jeunes premières de l'Occupation, parce qu'elles ne se résument pas à des types sexuels et qu'elles incarnent des désirs d'émancipation sur un mode sérieux, ne survivent pas aux nouveaux changements qui interviennent à la Libération et disparaissent peu ou prou au tournant des années 1950. Jean Marais, lui, recyclera son image en la teintant d'attributs plus virils, qui aboutiront à ses rôles athlétiques des années 1950.

CONCLUSION

Les figures d'acteurs et d'actrices analysées dans les pages précédentes, comme la plupart des films mentionnés dans ce travail nous étaient, à vrai dire, peu familier-e-s lorsque nous avons commencé cette recherche. Notre objectif était d'éprouver les théories et les méthodes issues des *cultural*, *gender* et *star studies*, sur un corpus relativement peu connu et peu légitime. Non dans un souci de réhabiliter des « perles rares » ou des réalisateurs oubliés, mais avec l'intention de comprendre comment des productions culturelles considérées comme relativement impropres à l'étude universitaire – en témoigne la quasi-absence de travaux sur les acteurs et actrices de cette période –, font sens pour des spectateurs et des spectatrices « ordinaires », jeunes et moins jeunes, et nous permettent de porter un éclairage particulier sur l'état des mentalités et des rapports sociaux à un moment donné, dans un contexte donné.

Nous étions déjà convaincue, en raison de notre parcours à la fois personnel, politique et intellectuel, de l'intérêt pour la recherche universitaire à se pencher sur des objets culturels non « nobles ». Sans ignorer la fonction idéologique légitimatrice de la « culture de masse » dans les rapports de domination (de sexe, de classe, de génération, de « race », même si cette dernière dimension est quasi-absente de ce travail), nous avons fait l'hypothèse que les pratiques culturelles sont toujours plus complexes. Comme l'ont par exemple montré les théoriciennes féministes anglophones que nous mentionnons en introduction, les spectatrices ne sont ni passives ni dupes face aux représentations forgées par une élite masculine, bourgeoise et blanche, qui s'adresse à elles dans un sens (souvent) réducteur⁹¹⁴ ; les études de réception montrent que les usages sociaux des productions culturelles sont souvent subtils et diversifiés. Par ailleurs, les analyses textuelles ont mis au jour l'ambivalence des textes filmiques, y compris dans les genres les plus codifiés, comme le mélodrame « féminin » ou maternel⁹¹⁵. Ces études ont permis de montrer que les spectatrices ne sont pas actrices ou complices de leur propre domination ; les stratégies de résistance mises en place, si elles ne questionnent pas frontalement les processus de domination, montrent néanmoins que le rapport de force n'est pas unilatéral, mais s'exprime par une « lutte interprétative », pour reprendre les termes de Stuart Hall⁹¹⁶.

⁹¹⁴ Voir J. STACEY, *op. cit.* ; J. BOBO, *op. cit.*

⁹¹⁵ Voir L. WILLIAMS, *op. cit.* ; R. LANG, *op. cit.*

⁹¹⁶ S. HALL, *Identités et cultures, op. cit.*

Forte de ces hypothèses, nous pensons mettre au jour, en nous focalisant sur ces figures de jeunes acteurs et actrices dans le cinéma français de l'Occupation, des contradictions inhérentes à l'état des rapports sociaux de sexe et de génération dans la France sous domination allemande. Nous avons constaté qu'elles s'ancrent pleinement dans le contexte de cette période contrastée, parce qu'elles sont travaillées, à la fois dans les films et dans la presse populaire, par la tension entre, d'une part une idéologie réactionnaire qui met en avant les femmes et les jeunes comme ferments d'un redressement national qui passe forcément par le respect de la Loi (patriarcale) et par le renoncement à ses aspirations personnelles, et d'autre part, un questionnement sur les places respectives et les rôles attribués aux femmes et aux hommes, aux jeunes et aux vieux, aux enfants et aux parents. Chacune de ces figures est construite sur un tiraillement entre l'émancipation et le maintien de l'ordre, qu'il soit social, sexuel ou générationnel ; autrement dit, elles contribuent tout autant à redéfinir les frontières du genre (*gender*) et des générations qu'à les bousculer.

L'analyse des critiques portant sur les films montre également la diversité des usages sociaux qui en sont faits, à partir de ces figures et ce qu'elles représentent. Bien sûr, les sources manquent pour saisir la complexité des lectures opérées par les spectateurs et les spectatrices des films : si l'analyse des critiques permet de repérer certains des cadres interprétatifs en vigueur à l'époque, elle ne permet pas de saisir la complexité du travail de réception. On entrevoit toutefois nettement les frictions provoquées par les films et les personnages poussant le plus loin la contradiction, comme Hélène Perrin dans *Le journal tombe à cinq heures*, qui provoque des réactions négatives face à l'ambition et à la crédibilité professionnelle du personnage ; Micheline dans *Falbalas*, dont le comportement face au séducteur Clarence suscite l'incompréhension, ou Douce dans le film éponyme, dont la noirceur soulève des réactions contradictoires dans les pages du magazine *Ciné-Mondial*, visiblement gêné par le comportement subversif du personnage. Nous avons souvent été surpris de la force des questionnements soulevés par certains personnages : le sort tragique de Félicie Nanteuil, réprimée pour sa force et sa liberté, la lucidité de Nathalie quant au pouvoir du patriarche Marc (*L'Éternel retour*), la force destructrice de Douce à l'égard de l'institution familiale, le plaidoyer pour une relation amoureuse égalitaire de la part d'Anne dans *Les Visiteurs du soir*, nous semblent conserver une résonance tout à fait contemporaine, de même que l'ambivalence sexuelle de Jean Marais qui offre, à travers ses rôles comme dans la presse, une image positive et désirable de la douceur masculine, fait rare, encore à notre époque.

On ne peut tirer de conclusion, à partir de l'étude de ces objets culturels, quant aux formes que prennent dans la réalité les rapports de sexe et de génération dans la France occupée – ce n'est d'ailleurs pas l'objectif de ce travail. On ne peut en revanche qu'être frappé-e par la diversité des figures de jeunes premier-e-s construites au cinéma qui, si elles sont fabriquées par une élite masculine adulte, n'en proposent pas moins des modèles auxquels les jeunes spectateurs et spectatrices peuvent s'identifier de façon positive. L'existence de telles représentations travaillé-e-s par la contradiction entre émancipation et maintien de l'ordre patriarcal permet de faire l'hypothèse d'une certaine prégnance des questionnements liés aux rapports et aux identités de sexe et de génération dans la France occupée. Ce travail va dans le sens des travaux historiques les plus récents portant sur la période, qui mettent au jour l'existence d'une déstabilisation des rapports de sexe⁹¹⁷ ; il tend également à confirmer l'existence d'un sentiment de fossé entre les générations et d'une aspiration à l'émancipation, favorisée par le contexte de « rupture des attaches⁹¹⁸ » et de « relâchement des contraintes sociales ».

Cette étude confirme, s'il en était besoin, le caractère historique et culturel des identités de sexe et de génération, liées à l'état des rapports sociaux : l'absence de beaucoup d'hommes dans la France sous domination allemande redistribue pour un temps – et dans un sens pas forcément positif pour les femmes et les jeunes – les cartes du jeu social, sexué et générationnel, et permet un questionnement des limites. Les représentations cinématographiques s'inscrivent dans cette redistribution, dont elles tiennent compte et qu'elles cherchent en même temps à canaliser.

Ce travail montre aussi tout l'intérêt pour la recherche sur le cinéma à questionner les films en prenant en compte l'ensemble de leurs éléments constitutifs : images, sons, histoires racontées, mais aussi réception critique, scénarios originaux et novélisations qui, quoique ne constituant pas stricto sensu l'objet-film, font partie des usages sociaux du cinéma. Au fond, le cinéma a beaucoup de choses à nous dire si on prend la peine d'écouter : loin de présenter un intérêt uniquement esthétique – bien que cette dimension soit centrale dans le plaisir que nous éprouvons à regarder des films –, le cinéma peut contribuer à éclairer « notre » histoire. Non pas dans le sens d'un reflet de la réalité, mais comme une construction culturelle qui met en jeu des préoccupations, des contradictions, des rapports de force, des fantasmes, des peurs et des désirs, plus ou moins avoués.

⁹¹⁷ L. CAPDEVILA, F. ROUQUET, F. VIRGILI et D. VOLDMAN, *op. cit.*

⁹¹⁸ H. ECK, *op. cit.*, p. 303, ainsi que la citation suivante.

La diversité et la complexité de ces figures d'acteurs et d'actrices confirment la polysémie du texte filmique, qui, même dans un contexte de surveillance politique étroite, construit des représentations qui ne peuvent se résumer à l'expression d'une idéologie. On ne peut regarder cette production uniquement au prisme de l'idéologie vichyste : comme Evelyn Ehrlich l'a montré en privilégiant un point de vue esthétique⁹¹⁹, le cinéma français sous l'Occupation est défini par son statut paradoxal. S'il existe un cinéma de Vichy, à travers une production idéologiquement ancrée, cela ne peut rendre compte de l'ensemble de la production : regarder le cinéma de cette période par le prisme de ses jeunes acteurs et actrices permet au contraire de mettre au jour l'ambivalence constitutive du cinéma de fiction.

Nous espérons que ce travail aura permis de montrer la pertinence des approches socioculturelles et la possibilité d'une acclimatation des *cultural*, *gender* et *stars studies* dans le contexte français. Si les méthodologies proposées ne peuvent être appliquées stricto sensu à tous les objets et à toutes les périodes du cinéma, elles peuvent néanmoins nourrir la réflexion. Par exemple, la pauvreté des magazines populaires sous l'Occupation ne nous permet pas de dessiner une image médiatique extrêmement nette des vedettes ou « stars » d'alors, ni véritablement de croiser les sources entre elles. Mais cette situation n'empêche pas, du moins espérons-nous l'avoir montré, d'analyser les images de certaines de ses vedettes en utilisant les méthodes élaborées par les *stars studies*, à condition de prendre en compte les spécificités du contexte dans lequel elles s'inscrivent.

Enfin, nous souhaiterions que cette thèse permette d'amorcer une réflexion sur les questions de légitimité culturelle, qui ont tant à voir avec celles de domination sociale, singulièrement dans le contexte français, où la culture d'élite se démarque si violemment de la culture « de masse ». Nous espérons avoir montré que l'opposition binaire et immuable entre les deux est non seulement sclérosante mais injustifiée : le regard sur cette production cinématographique des années 1940 montre que non seulement les circulations entre les différentes sphères culturelles (par exemple entre théâtre d'art et cinéma populaire) infirment une telle dichotomie, mais que les objets culturels traditionnellement pensés comme « indignes » réservent parfois bien des surprises, pour qui veut bien les considérer avec sérieux.

⁹¹⁹ E. EHRLICH, *op. cit.*

SOURCES

1. Archives

Toutes les archives mentionnées ici ont été consultées ; elles ne sont toutefois pas toutes mentionnées dans les chapitres précédents. Les cotes sont classées d'abord par lieux de conservations, puis par fonds, par acteur/trice et enfin par film.

Bibliothèque nationale (département des Arts du spectacle – Site Richelieu)

Fonds Auguste Rondel

(Coupures de presse dont sont tirés la plupart des articles critiques cités dans les analyses).

Marie Déa : 8° Rk 18 137 ; R 157 360 (microfilm).

Histoire de rire : 8° Rk 5031.

Le journal tombe à cinq heures : 8° Rk 5590.

Premier bal: 4° Rk 7617.

Odette Joyeux : 4°Rk 17007 ; 8°Rk 18625 ; WNT 538.

Le Baron fantôme : 8° Rk 2090.

Lettres d'amour :8°Rk 5744.

Le Mariage de Chiffon : 8° Rk 6154 ; R. Supp. 1173.

Les Petites du quai aux fleurs : 4°Rk 7379 ; 8° Rk 7379.

Jean Marais : 8° Rk 18 847.

Carmen : R. Supp. 1526.

L'Éternel retour : 8° Rk 40 85 ; 89/678 (Microfiche).

Le Lit à colonnes : 8° Rk 5789.

Voyage sans espoir : 8° Rk 100 89.

Micheline Presle : 4° Rk 17 231 ; 8° Rk 19 175 ; WNT 1878.

La Belle aventure : 4°Rk 2151.

Falbalas: 8° Rk 4190.

La Nuit fantastique : 8° Rk 67.

Le soleil a toujours raison : 4°Rk 8691.

Un seul amour : 8° Rk 9688.

Madeline Sologne : 8°Rk 19389 ; 4° Rk 17297 ; 4° Rk 17298 ; Rt 10752 ; WNT 893.

L'Appel du bled : 8°Rk 1751.

Fièvres: 8°Rk 4373.

Le Loup des Malvendeur : 8°Rk 5840 ; R. Supp. 1168.

Bibliothèque du film (Cinémathèque française)

Fonds du Crédit national

(Comprend divers documents d'archives : synopsis, scénario, coupures de presse, documents relatifs au financement du film).

L'Éternel retour : CN 83 (Boite 51).

Histoire de rire : CN 5 (Boite 5).

Le journal tombe à cinq heures : CN 41 (Boite 29).

Lettres d'amour : CN 36 (Boite 38).

Le Lit à colonnes : CN 39 (Boite 27).

Le Loup des Malvendeur : CN 52 (Boite 34).

La Nuit fantastique : CN 7 (Boite 7).

Premier bal : CN 1 (Boite 1).

Un seul amour : CN 90 (Boite 57).

Les Visiteurs du soir : CN 54 (Boite 35).

Voyage sans espoir : CN 99 (Boite 64).

Collection des scénarios

Carmen : SCEN 456 (Boite 133).

Croisières sidérales : SCEN 726 (Boite 215).

Le journal tombe à cinq heures : SCEN 1473 (Boite 435).

Lettres d'amour : SCEN 1533 (Boite 451).

Le Mariage de Chiffon : SCEN 1675 (Boite 495).

La Nuit fantastique : SCEN 1941 (Boite 577).

Premier bal : SCEN 2209 (Boite 663).

Un seul amour : SCEN 3006 (Boite 906).

Les Visiteurs du soir : SCEN 2901 (Boite 885).

Fonds Marc Allégret

Félicie Nanteuil : MA 176, 177, 178, 179 (Boite 18).

Fonds Jacques de Baroncelli

Le pavillon brûle : BARONCELLI 29 (Boite 10).

2. Magazines populaires et revues de cinéma

Ciné-Mondial.

Cinémonde.

L'Écran français.

Le Film Complet.

Mon Film.

Vedettes.

3. Sites Internet consultés

Site de la BiFi :

<http://www.bifi.fr/public/index.php>

Calindex, site d'indexation des revues de cinéma :

<http://indexpositif.free.fr/>

Site officiel Marcel Carné :

<http://www.marcel-carne.com/>

Sites d'œuvres en ligne :

<http://www.inlibrioveritas.net/lire/oeuvre10978.html> (*Histoire comique*, Anatole France)

http://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac_21_La_Grande_Breteche.pdf (*La Grande Bretèche*, Honoré de Balzac).

4. Ouvrages (romans, mémoires, autobiographies, anthologies)

- AUDIBERTI Jacques, *Le Mur du fond*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.
- BAZIN André, *Le Cinéma de l'Occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- BEAUVOIR Simone (de), *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960.
- BOOD Micheline, *Les Années doubles*, Paris, Robert Laffont, 1974.
- CARNÉ Marcel, *La Vie à belles dents*, Paris, Ollivier, 1975.
- DAVET Michel, *Douce*, Paris, Plon, 1940.
- ERNAUX Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.
- GILLES Christian, *Le Cinéma des années quarante par ceux qui l'ont fait*, Tome III, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GROULT Benoîte et Flora, *Journal à quatre mains*, Paris, Denoël, 1962.
- GYP, *Le Mariage de Chiffon*, Paris, Calmann-Lévy, 1972 (1^{ère} édition en 1894).
- JOYEUX Odette, *Agathe de Nieul L'espoir*, Paris, Gallimard, 1941.
- JOYEUX Odette, *Entrée d'une artiste*, Paris, Payot et Rivages, 1994 (1^{ère} édition en 1979 sous le titre *Le Beau monde*).
- L'HERBIER Marcel, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979.
- MARAIS Jean, *Histoires de ma vie*, Paris, Albin Michel, 1975.
- MÉRIMÉE Prosper, *Carmen*, Paris, Le Livre de poche, 1996 (1^{ère} édition en 1847).
- PRESLE Micheline, *L'Arrière mémoire*, Paris, Flammarion, 1994.
- REBATET Lucien, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)*, Paris, Pardès, 2009.
- RÉGENT Roger, *Cinéma de France sous l'Occupation*, Paris, Aujourd'hui, 1976 (1^{ère} édition en 1948).
- VILMORIN Louise (de), *Le Lit à colonnes*, Paris, Gallimard, 1941.

BIBLIOGRAPHIE

1. Histoire : généralités et histoire culturelle

- ADDED Serge, « L'Euphorie théâtrale dans Paris occupé », Jean-Pierre RIOUX(dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, 1990, p. 315-350.
- AGULHON Maurice et BONTE Pierre, *Marianne. Les visages de la République*, Paris, Gallimard, 1992.
- AZÉMA Jean-Pierre, *De Munich à la Libération. 1938-1944*, Paris, Seuil, 1979.
- AZÉMA Jean-Pierre, BÉDARIDA François (dir.), *Vichy et les français*, Paris, Fayard, 1992.
- BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, « *Ciel, mon mari !* ». *Le théâtre de boulevard*, Paris, Gallimard, 1998.
- BELLANGER Claude, GODECHOT Jacques, GUIRAL Pierre et TERROU Fernand, *Histoire générale de la presse française*, Tome IV : *De 1940 à 1958*, Paris Presses universitaires de France, 1975.
- BLOCH Marc, *L'Étrange défaite*, Paris, Gallimard, 1990 (1^{ère} édition en 1957).
- BUISSON Patrick, 1940-1945, *Années érotiques*, Tome I : *Vichy ou les infortunes de la vertu*, Paris, Albin Michel, 2008.
- BURRIN Philippe, *La France à l'heure allemande. 1940-1944*, Paris, Seuil, 1995.
- CHARPENTIER Émilie, *Spectateurs, vous avez la parole !*, Mémoire de maîtrise soutenu à l'Université Paris 1, Centre d'Histoire Sociale du XX^e siècle, 2003.
- COINTET-LABROUSSE Michèle, *Vichy et le fascisme*, Paris, Complexe, 1987.
- COMTE Bernard, « Les organisations de jeunesse », AZÉMA Jean-Pierre, BÉDARIDA François (dir.), *Vichy et les français*, Paris, Fayard, 1992, p. 409-420.
- CORCY Stéphanie, *La Vie culturelle sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2005.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977.
- FERRO Marc, *Questions sur la II^e Guerre mondiale*, Paris, Castermann, 2003.
- LABORIE Pierre, *Les Français des années troubles*, Paris, Desclée de Browner, 2001.
- LABORIE Pierre, *L'Opinion française sous Vichy. Les français et la crise d'identité nationale (1936-1944)*, Paris, Seuil, 1990.
- LE BOTERF Hervé, *La Vie parisienne sous l'Occupation*, Paris, France Empire, 1997.
- LOISEAU Jean-Claude, *Les Zazous*, Paris, Le Sagittaire, 1977.

- MAUGUE Annelise, « L'intellectuel guerrier dans les romans français de l'entre-deux-guerres », KRAKOVITCH Édith et SELLIER Geneviève (dir.), *L'Exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Paris, Complexe, 2001, p. 55-72.
- ORY Pascal, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008.
- ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- ORY Pascal, « La Politique culturelle de Vichy : ruptures et continuités », Jean-Pierre RIOUX (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, 1990, p. 225-238.
- PAXTON Robert O., *La France de Vichy. 1940-1944*, Paris, Seuil, 1973.
- RAGACHE Gilles et RAGACHE Jean-Robert, *La Vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation (1940-1944)*, Paris, Hachette, 1988.
- RIOUX Jean-Pierre, « Ambivalences en rouge et bleu. Les pratiques culturelles des français pendant les années noires », RIOUX Jean-Pierre (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, 1990, p. 41-60.
- RIOUX Jean-Pierre (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, 1990.
- RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La France d'un siècle à l'autre, 1914-2000*, Paris, Hachette, 1999.
- ROUSSO Henry, *Les Années noires. Vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 2001 (1^{ère} édition en 1992).
- THOUMIEUX-RIOX Emmanuelle, « Les Zazous, enfants terribles de Vichy », *L'Histoire* n° 165, avril 1993, p. 32-39.
- VEILLON Dominique, *Vivre et survivre en France. 1939-1947*, Paris, Payot, 1995.
- VERGEZ-CHAIGNON Bénédicte, *Les Vichysto-résistants de 1940 à nos jours*, Paris, Éd. Perrin, 2008.

2. Histoire et sociologie des femmes, du genre et de la jeunesse

- ARIÈS Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973 (1^{ère} édition en 1960).
- BADINTER Élisabeth, *Le Conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

- BANTIGNY Ludivine et JABLONKA Ivan (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- BARD Christine, *Les Femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001.
- BEAUVOIR Simone (de), *Le Deuxième sexe*, Tome I : *Les Faits et les mythes* ; Tome II : *L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949.
- BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux Gender Studies*, Paris, De Boeck, 2008.
- BONVOISIN Samra-Martine et MAIGNIEN Michèle, *La Presse féminine*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 2002 (1^{ère} édition en 1998).
- CAPDEVILA Luc, « La Mobilisation des femmes dans la France combattante (1940-1945) », in *Clio, Le Genre de la nation*, n° 2, 2000, [En ligne], mis en ligne le 24 mai 2006. URL : <http://clio.revues.org/index187.html>
- CAPDEVILA Luc, ROUQUET François, VIRGILI Fabrice et VOLDMAN Danièle, *Hommes et femmes dans la France en guerre*, Paris, Payot, 2003.
- CHAPERON Sylvie, « Les Récompenses des résistantes », MORIN-ROTUREAU Évelyne (dir.), *Combats de femmes. 1939-1945*, Autrement, 2001, p. 171-185.
- CHAPERON Sylvie, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio*, n° 13, 2001, *Intellectuelles*, [En ligne], mis en ligne le 19 juin 2006. URL : <http://clio.revues.org/index135.html>
- COQUILLAT Michelle, *La Poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982.
- DELPHY Christine, *L'Ennemi principal*, Tome II : *Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2009.
- DORLIN Elsa (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident*, 5 tomes, Paris, Perrin 2002 (1^{ère} édition en 1992).
- ECK Hélène, « Les Françaises sous Vichy. Femmes du désastre – citoyennes par le désastre ? », DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Tome V : *Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 (1^{ère} édition en 1992), p. 287-323.
- FIJALKOW Jacques (dir.), *Les Femmes dans les années quarante*, (2^e colloque de Lausanne, 20 et 21-09-2003), Paris, Éditions de Paris, 2004.
- FISHMAN Sarah, *Femmes de prisonniers de guerre, 1940-1945*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- FISHMAN Sarah, « Vichy et la délinquance juvénile. Changements législatifs et institutionnels », BANTIGNY Ludivine et JABLONKA Ivan (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 127-136.
- GALLAND Olivier, *Les Jeunes*, Paris, La Découverte, 2002, (1^{ère} édition en 1984).
- GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1991.
- GIOLITTO Pierre, *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Paris, Perrin, 1991.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin*, Tome II : *Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- KNIBIEHLER Yvonne, « Corps et cœurs », DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Tome IV : *Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002, p. 391-438, (1^{ère} édition en 1992).
- KNIBIEHLER Yvonne, BERNOS Marcel, RAVOUX-RALLO Élisabeth et RICHARD Éliane, *De la pucelle à la midinette. Les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Messidor, 1983.
- KRAKOVITCH Édith et SELIER Geneviève (dir.), *L'Exclusion des femmes. Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Paris, Complexe, 2001.
- LAGRAVE Rose-Marie, « Une émancipation sous tutelle. Éducation et travail des femmes au XXe siècle », DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Tome V : *Le XXe siècle*, Paris, Perrin, 2002 (1^{ère} édition en 1992), p. 581-623.
- LÉVI Giovanni et SCHMITT Jean-Claude (dir.), *Histoire des jeunes en occident*, Tome II : *L'Époque contemporaine*, Paris, Seuil, 1996.
- LÖWY Ilana, *L'Emprise du genre*, Paris, La Dispute, 2006.
- MARUANI Marguaret (dir.), *Femmes, genre et société, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2005.
- MORIN-ROTUREAU Évelyne (dir.), *Combats de femmes. 1939-1945*, Autrement, 2001.
- MUEL-DREYFUS Francine, *Vichy et l'éternel féminin*, Paris, Seuil, 1996.
- NEVEU Erik, « Le Genre du journalisme. Des ambivalences de la féminisation d'une profession », in *Politix*, vol. 13, n° 51, 3^{ème} trimestre 2000, p. 179-212.
- PERROT Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2010.
- THIERCÉ Agnès, « "De l'école au ménage" : le temps de l'adolescence féminine dans les milieux populaires (III^e République) », in *Clio, Le Temps des jeunes filles*, n° 4, 1996,

[En ligne], mis en ligne le 1^{er} janvier 2005, URL : <http://clio.revues.org/index433.html>.

VEILLON Dominique, « La Vie quotidienne de femmes sous l'Occupation », MORIN-ROTUREAU Évelyne (dir.), *Combats de femmes. 1939-1945*, Autrement, 2001, p. 32-48.

VIRGILI Fabrice, *La France « virile »*, Paris, Payot, 2000.

ZANCARINI-FOURNEL Michel, *Histoire des femmes en France, XIX-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

3. Cultural studies et sociologie de la culture

ADORNO Theodor et HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la raison*, Gallimard, Paris, 1974 (1^{ère} édition en 1947).

ALIZART Mark, HALL Stuart, MACÉ Éric et MAIGRET Éric, *Stuart Hall*, Paris, Amsterdam, 2007.

ALLARD Laurence, « Dire la réception : culture de masse, expérience esthétique et communication », in *Réseaux*, n° 68, novembre-décembre 1994, p. 67-84.

ANG Ian, *Watching Dallas*. Londres, Routledge, 1991.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1969.

ERIBON Didier, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Le Film, un fait social », in *Réseaux*, n° 99, 2000, p. 15-47.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres*, Paris, Armand Colin, 2007.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003.

HALL Stuart, « Codage/décodage », in *Réseaux*, n° 68, novembre-décembre 1994, p. 29-39.

HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2007.

HOGGART Richard, *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970 (1^{ère} édition en anglais en 1957).

HUYSEN Andréas, « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité », SELLIER Geneviève et VIENNOT Éliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 47-75.

MATTELART Armand et NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008 (1^{ère} édition en 2003).

OUARDI Samira, « La Critique des médias à l'ère de leur industrialisation. Contours d'une problématique et traces d'une tradition », in *Mouvements*, n° 61, janvier-mars 2010, p. 12-22.

PASQUIER Dominique, *La Culture des sentiments*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2000.

VOIROL Olivier, « La théorie critique des médias de l'École de Francfort : une relecture », in *Mouvements*, n° 61, janvier-mars 2010, p. 23-32.

4. Cinéma : approches théoriques, esthétiques, *cultural*, *gender* et *star studies*

BOBO Jacqueline, *Black women as cultural readers*, New York, Columbia University Press, 1995. Traduction partielle : « La Couleur pourpre : les femmes noires comme lectrices culturelles », in Bérénice REYNAUD et Ginette VINCENDEAU (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction*, n° 67, 1993, p. 79-84.

BURCH Noël (dir.), *Loin de Paris, Cinémas et sociétés ; textes et contextes*, Champs de l'audiovisuel, n° 15, Paris, L'Harmattan, 2001.

BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

DYER Richard, *Le Star-system hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 (1^{ère} édition en anglais en 1979).

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2007, (1^{ère} édition en 2005).

HANSEN Miriam, « Plaisir, ambivalence, identification : Valentino et les spectatrices », in REYNAUD Bérénice et VINCENDEAU Ginette (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, *CinémAction*, n° 67, 1993, p. 65-71.

HASKELL Molly, *La Femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977.

JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.

LANG Robert, *Le Mélodrame américain, Griffith, Vidor, Minelli*, Paris, L'Harmattan, 2008 (1^{ère} édition en anglais en 1989).

- MODLESKI Tania, *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*, Paris, L'Harmattan, 2002 (1^{ère} édition en anglais en 1988).
- MODLESKI Tania, « La Quête du lendemain dans les soap-operas d'aujourd'hui. Réflexions sur une forme narrative féminine », SELLIER Geneviève et VIENNOT Éliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 173-184.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.
- MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1972.
- MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » in REYNAUD Bérénice et VINCENDEAU Ginette (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n° 67, 1993, p. 17-23.
- NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003.
- NACACHE Jacqueline (dir.), *L'Analyse du film en question*, Paris, L'harmattan, 2006.
- ODIN Roger, « La Question du public. Approche sémio-pragmatique », in *Réseaux* ; n° 99, 2000, p. 50-72.
- PASSEK Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 2001.
- REYNAUD Bérénice et VINCENDEAU Ginette (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma, CinémAction*, n° 67, 1993.
- SELLIER Geneviève (dir.), *Cultural studies, gender studies et études filmiques, Iris*, n° 26, automne 1998.
- SELLIER Geneviève et VIENNOT Éliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- STACEY Jackie, *Star gazing. Hollywood and female spectatorship*, Londres, Routledge, 1993.
- STUDLAR Gaylyn, « Masochisme, mascarade et les métamorphoses érotiques de Marlène Dietrich », in BURCH Noël (dir.), *Loin de Paris, cinémas et sociétés : textes et cotextes, Champs de l'audiovisuel*, n° 15, janvier 2001, p. 40-57.
- TARR Carrie, « Du mélodrame au soap-opera : la spectatrice dans les théories féministes anglo-américaines », in *Iris*, n° 17, automne 1994, p. 137-149.
- VIVIANI Christian, « Analyse filmique et jeu de l'acteur : registre et sphères », NACACHE, Jacqueline (dir.), *L'Analyse de film en question*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 131-144.
- WILLIAMS Linda, « Autre chose qu'une mère. *Stella Dallas* et le mélodrame maternel », BURCH Noël (dir.), *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993, p. 46-74.

5. Approches historiques et socioculturelles du cinéma français

- BARROT Olivier et CHIRAT Raymond, *Noir et blanc, 250 acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Paris, Flammarion, 2000.
- BESSY Maurice et CHIRAT Raymond, *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films (1940-1950)*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1986.
- BILLARD Pierre, *L'Âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995.
- BOSSÉNO Christian-Marc, « Le Répertoire du grand écran, le cinéma par ailleurs », RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle-Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 157-219.
- BRASSART Alain, *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveaux monde, 2007.
- BRASSART Alain, *Les Jeunes premiers dans le cinéma français des années 60*, Cerf-Corlet, 2004.
- BUACHE Freddy, *Claude Autant-Lara*, Paris, L'Âge d'Homme, 1982.
- BURCH Noël et SELIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005 (1^{ère} édition en 1996).
- CHIRAT Raymond, *Le Cinéma français des années 30*, Paris, Hatier, 1983.
- Claude Autant-Lara en 33 films : une exposition*, Lyon, Institut Lumière, printemps 1983.
- COCTEAU Jean, *Jean Marais par Jean Cocteau*, Paris, Calmann-Lévy, 1951.
- CRISP Colin, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press et Londres, I.B. Tauris and Co., 1993.
- DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000.
- D'HUGUES Philippe, « Les Années 30 et l'Occupation », CIMENT Michel et ZIMMER Jacques (dir.), *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, p. 30-54.
- DESSERRE Gérard et SCHMIDT Nicolas (dir), *Le Cinéma du sam'di soir, CinémAction*, n° 95, Paris, Corlet-Télérama, 2000.
- DUCOUT Françoise, *Séductrices du cinéma français*, Paris, Henri Veyrier, 1978.
- GAUTEUR Claude et VINCENDEAU Ginette, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Nouveau monde, 2006.
- GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. 2, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.

- HAYWARD Susan, « Simone Signoret (1921-1985) : la star comme signe culturel », AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELIER Geneviève et VIVIANI Christian (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 193-203.
- HOUSSIAU Bernard J., *Marc Allégret découvreur de stars*, Paris, Cabédita, 1994.
- LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Pierre et SORLIN Pierre, *Générique des Années trente*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1986.
- LE GRAS Gwénaëlle, « Analyse filmique et gender studies : vers une autre approche des *Parapluies de Cherbourg* », Jacqueline NACACHE (dir.), *L'Analyse du film en question*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 203-221
- LE GRAS Gwénaëlle, « L'Approche *gender* pour une relecture du cinéma français classique », BEYLOT Pierre, LE CORFF Isabelle et MARIE Michel, *Les Images en question*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.
- LE GRAS Gwénaëlle, *Le Mythe Deneuve. Une « star » française entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau monde, 2010.
- MAILLOT Pierre, *Les Fiancés de Marianne*, Paris, Cerf, 1996.
- MARIE Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.
- MOINE Raphaëlle, « Le Biopic à la française : de l'ombre à la lumière », in *Studies in French Cinema*, vol. 10, n° 3, 2010, p. 269-287.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MONTEBELLO Fabrice, « Joseph Staline et Humphrey Bogart : l'hommage des ouvriers », in *Politix*, vol. 6, n° 24, 1993, p. 115-133.
- MONTEBELLO Fabrice, « Usages sociaux et usages populaires du cinéma : la question des amateurs », in *Iris*, n° 17, automne 1994, p. 25-39.
- NAUMAN Claude, « Une métaphore de la création cinématographique : *Falbalas* », in *Jacques Becker*, Festival de Locarno, 1991.
- QUARESIMA Leonardo, « La "novélisation" comme source d'analyse des films et du public », BESSIÈRE Irène et GILI Jean A., *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, Association Française pour l'Histoire du Cinéma, 2001, p. 53-68.
- QUEVAL Jean, *Jacques Becker*, Paris, Seghers, 1962.
- RENAUDOT Patrick et WEISWEILLER Carole, *Jean Marais le bien-aimé*, Paris, Du Rocher, 2002.

- SELLIER Geneviève, « Le Courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années 50 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 67-90.
- SELLIER Geneviève, « Danielle Darrieux, Michèle Morgan et Micheline Presle à Hollywood : l'identité française en péril », BARNIER Martin et MOINE Raphaëlle (dir.), *France/Hollywood, échanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 125-143.
- SELLIER Geneviève, « L'Expertise de la spectatrice dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de *L'Écran français* », in *Studies in french cinema*, vol. 10, n° 3, 2010, p. 219-234.
- SELLIER Geneviève, « Les Films Belle-Époque dans le cinéma d'après-guerre », MOINE Raphaëlle (dir.), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma, 2005, p. 151-161.
- SELLIER Geneviève, « Les Françaises des années 50 : amoureuses tragiques ou poupées gonflables ? », in Françoise PUAUX (dir.), *Le Machisme à l'écran, CinémAction n° 99*, 2001, p. 72-79.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- TABOULAY Camille, « Son rire était formidable », in *Cahiers du cinéma*, n° 454, avril 1992, p. 70.
- TARR Carrie, « From Stardom to Eclipse : Micheline Presle and postwar French cinema », *Heroines without Heroes*, New-York, Ulrike Sieglöhr, 2000, p. 65-74.
- TARR Carrie, « Représentation de la masculinité dans *L'Éternel retour* », in *Iris*, n° 26, automne 1998, p. 83-99.
- TURK Edward Baron, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français (1925-1945)*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- VERDIER Jeanne, « Danielle Darrieux, genèse d'une star », AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELLIER Geneviève et VIVIANI Christian (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 177-191.
- VIGNAUX Valérie, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Liège, CEFAL, 2000.
- VINCENDEAU Ginette, « In the name of the father. Marcel Pagnol's "trilogy" : Marius (1931), Fanny (1932), César (1936) », HAYWARD Susan et VINCENDEAU Ginette (dir.), *French film. Texts and contexts*, New York et Londres, Routledge, 1990, p. 67-82.

VINCENDEAU Ginette, *Les Stars et le star-system en France*, Paris, L'Harmattan, 2008 (1^{ère} édition en anglais en 2000).

6. Histoire du cinéma français sous l'Occupation

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2002 (1^{ère} édition en 1989).

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous Vichy. Les films français de 1940 à 1944*, Paris, Albatros, 1980.

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Les Documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande. France, 1940-1944*, Nouveau Monde, 2004.

Cahiers de la cinémathèque (Les), n° 8, Hiver 1973.

Cahiers de la cinémathèque (Les), n° 9, Printemps 1973.

DARMON Pierre, *Le Monde du cinéma sous l'Occupation*, Paris, Stock, 1997.

EHRlich Evelyn, *Cinema of paradox*, New York, Columbia University Press, 1985.

GARÇON François, *De Blum à Pétain*, Cerf, 1984.

ICART Roger, « La Renaissance de Gaumont-Production sous l'Occupation », in *Cahiers de la cinémathèque*, n° 63-64, décembre 1995.

JEANCOLAS Jean-Pierre, *15 ans d'années trente. Le cinéma des français (1929-1944)*, Paris, Stock, 1983.

PAÏNI Dominique, « Sans l'ombre d'un pli. *Falbalas* de Jacques Becker », in *Cinémathèque*, n° 7, printemps 1995, p. 29-34.

PRÉDAL René, *La Société française à travers le cinéma (1914-1945)*, Paris, Armand Colin, 1972.

SELLIER Geneviève, « Des femmes remarquables dans le cinéma français sous l'Occupation », MORIN-ROTUREAU Évelyne (dir.), *Combats de femmes. 1939-1945*, Autrement, 2001, p. 186-198.

SICLIER Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1981.

ANNEXES

1. Filmographie par acteur/actrice (depuis le début de leur carrière jusqu'en 1950)

Filmographie par acteur/trice jusqu'en 1950 (année de production des films). Sont mentionnés les films dans lesquels l'acteur/trice a un rôle significatif ; les films où il/elles ne font qu'une courte apparition ne sont pas répertoriés.

A. Marie Déa

Nord-Atlantique

Année de production et de sortie : 1939.

Réalisation : Maurice Cloche. Scénario et dialogues : Oscar-Paul Gilbert.

Interprétation : René Dary (Barnes), Albert Préjean (Dick Kaufman), André Alerme (Le Capitaine Little), Marie Déa (Mary), Pierre Renoir (Le Capitaine Jeff Cooper), Jean Brochard (Dauphin), André Burgère (César), Lucien Coëdel (Pomme d'amour), Henri Crémieux (Sharp).

Pièges

Année de production et de sortie : 1939.

Réalisation : Robert Siodmak. Scénario : Jacques Companeez et Ernest Neuville. Dialogues : Simon Gantillon.

Interprétation : Maurice Chevalier (Robert Fleury), Marie Déa (Adrienne Charpentier), Pierre Renoir (Brémontière), André Brunot (Le commissaire Trénier), Erich von Stroheim (Pears), Léon Arvel (le greffier), Jacques Beauvais (le chef-cuisinier).

Documents secrets

Année de production : 1940. Année de sortie : 1945.

Réalisation : Léo Joannon. Scénario : Jacques Companeez. Dialogues : Léopold Marchand.

Interprétation : Marie Déa (Steffi), Raymond Rouleau (Radlo), Hugo Haas (Morenius/Brandt), Roland Toutain (André).

Finance noire

Année de production : 1940. Année de sortie : 1943.

Réalisation : Félix Gandéra. Scénario : Paul Darcy. Dialogues : Félix Gandéra.

Interprétation : Marie Déa (Hélène), Alice Field (Anna), Jean Max (Maurice Arvers), Jacques Varennes (le préfet de police), René Bergeron (Spani), Jean Servais (François Carré).

Premier bal

Date de production : 1941. Date de sortie : 17-09-1941.

Réalisation : Christian-Jaque. Scénario et dialogues : Charles Spaak.

Interprétation : Marie Déa (Nicole), Gaby Sylvia (Danielle), Fernand Ledoux (Michel Noblet), Raymond Rouleau (Jean de Lormel), François Périer (Ernest Vilar), Charles Granval (Mr de Lormel).

Histoire de rire

Année de production : 1941. Date de sortie : 19-12-1941.

Réalisation : Marcel L'Herbier. Adaptation : Armand Salacrou et Georges Neveux, d'après la pièce d'Armand Salacrou. Dialogues : Armand Salacrou.

Interprétation : Micheline Presle (Adélaïde Barbier), Fernand Gravey (Gérard Barbier), Marie Déa (Hélène Donaldo), Bernard Lancret (Jean-Louis Deshayes), Pierre Renoir (Jules Donaldo), Gilbert Gil (Achille Bellorson).

Le journal tombe à cinq heures

Année de production 1942. Date de sortie : 21-05-1942.

Réalisation : Georges Lacombe. Scénario et dialogues : Oscar-Paul Gilbert.

Interprétation : Marie Déa (Hélène Perrin), Pierre Fresnay (Pierre Rabaud), Pierre Renoir (François Marchal), Gabrielle Dorziat (Melle Lebeau), Arlette Marchal (Jeanne Marchal), Tania Fédor (Claudette Louvois), Jacqueline Gauthier (Pernette).

Secrets

Année de production : 1942. Date de sortie : 17-03-1943.

Réalisation : Pierre Banchar. Adaptation et dialogues : Bernard Zimmer, d'après la pièce d'Ivan Tourgueniev, *Un mois à la campagne*.

Interprétation : Marie Déa (Marie-Thérèse), Pierre Blanchar (René Belsagui), Jacques Dumesnil (Pierre), Gilbert Gil (Michel), Suzy Carrier (Claire), Carlettina (Pitou), Marguerite Moréno (Mme Auguste).

Les Visiteurs du soir

Année de production : 1942. Date de sortie : 05-12-1942.

Réalisation : Marcel Carné. Scénario et dialogues : Jacques Prévert et Pierre Laroche.

Interprétation : Marie Déa (Anne), Alain Cuny (Gilles), Arletty (Dominique), Marcel Herrand (le chevalier Renaud), Fernand Ledoux (le baron Hugues), Jules Berry (le diable).

Impasse

Année de production : 1945. Année de : 1946.

Réalisation : Pierre Dard. Scénario : Jacques Companeez. Adaptation : Jacques Companeez et Charles Imbert. Dialogues : André Tabet.

Interprétation : Marie Déa (Gisèle Dubois), Georges Rollin (Gabriel Marceroux), Julien Carette (Michel), Odette Talazac (Mme Dubois), Jean d'Yd (Pr. Sartory), Pierre Palau (Mr Dubois), Jean Valcourt (Dupont-Breteuil).

Les Atouts de Mr Wens

Année de production : 1946. Année de sortie : 1947.

Réalisation : E.G. de Meyst. Scénario : Jacques Companeez, d'après le roman de Stanislas-André Steeman. Dialogues : Norbert Carbonnaux.

Interprétation : Louis Salou (Lucien/Freddy Dolo), Marie Déa (Isabelle), Werner Degan (l'inspecteur Wens), Claudine Dupuis (Jeannette), Viviane Chantel (Lily), Georges Jamin (Jeff).

Rouletabille (Rouletabille joue et gagne et Rouletabille contre la dame de pique)

Année de production : 1946. Années de sortie : 1946 et 1948.

Réalisation : Christian Chamborant. Scénario, adaptation et dialogues : Pierre Lestringuez.

Interprétation : Jean Piat (Rouletabille), Marie Déa (Wanda), Suzanne Dehelly (Florine), Michel Vitold (Arnauld), Lucas Gridoux (Pr. Sadjek), Claude Nicot (Fifrelin), Jérôme Goulven (Eric), Camille Rodrigues (Anita), Paul Demange (Joseph).

56, Rue Pigalle

Année de production : 1948. Année de sortie : 1949.

Réalisation : Willy Rozier. Scénario et dialogues : Xavier Valli.

Interprétation : Jacques Dumesnil (Jean Vigneron), Aimé Clariond (Montalban), Marie Déa (Inès de Montalban), Raymond Cordy (le chauffeur de taxi), René Blancard (Lucien).

La Maternelle

Année de production : 1948. Année de sortie : 1949.

Réalisation : Henri Diamant-Berger. Adaptation : Marcelle Capron et Aexis Danan, d'après le roman de Léon Frapié. Dialogues : André Tabet.

Interprétation : Marie Déa (Madeleine), Banchette Brunoy (Rose), Pierre Larquey (Paulin), Yves Vincent (le Dr Libois).

Orphée

Année de production : 1949. Année de sortie : 1950.

Réalisation : Jean Cocteau. Scénario et dialogues : Jean Cocteau.

Interprétation : Jean Marais (Orphée), Maria Casarès (la princesse), Marie Déa (Eurydice), François Périer (Heurteboise), Juliette Gréco (Aglaonice), Jacques Varennes.

Caroline Chérie

Année de production et de sortie : 1950.

Réalisation : Richard Pottier. Adaptation et dialogues : Jean Anouilh (d'après le roman de Cécil Saint-Laurent).

Interprétation : Martine Carol (Caroline de Bièvre), Jacques Dacqmine (Gaston de Sallanches), Pierre Cressoy (Pont-Bellanger), Jacques Clancy (Georges Berthier), Marie Déa (Mme de Coigny), Danièle Seller (Louise de Bièvre), Paul Bernard (Boismussy), Jacques Bernard (Henri de Bièvre), Jacques Varennes (Marquis de Bièvre).

B. Micheline Presle

Jeunes filles en détresse

Année de production et de sortie : 1939.

Réalisation : Georges-Wilhelm Pabst. Scénario : Christa Winsloe (d'après le roman de Peter Quinn). Adaptation et dialogues : Jean Bernard-Luc, Tristan Bernard, Bension.

Interprétation : Micheline Presle (Jacqueline Presle), André Luguet (Maître Presle), Jacqueline Delubac (Pola d'Ivry), Marcelle Chantal (Marthe Presle).

Paradis perdu

Année de production : 1939. Année de sortie : 1940.

Réalisation : Abel Gance. Scénario : Abel Gance et Joseph Than. Dialogues : Stève Passeur.

Interprétation : Fernand Gravey (Pierre Leblanc), Micheline Presle (Janine, Janette), Elvire Popesco (Sonia Vorochine).

Elles étaient douze femmes

Année de production et de sortie : 1940.

Réalisation : Georges Lacombe. Scénario et dialogues : Yves Mirande.

Interprétation : Gaby Morlay (Mme Marion), Françoise Rosay (La duchesse de Vimeuse), Micheline Presle (Lucie), Betty Stockfeld (La princesse Kadikoff), Blanchette Brunoy (Geneviève).

Fausse alerte

Année de production : 1940. Année de sortie : 1945.

Réalisation : Jacques de Baroncelli. Scénario et dialogues : Michel Duran.

Interprétation : Micheline Presle (Claire Ancelot), Gabrielle Dorziat (Mme Ancelot), Saturnin Fabre (Mr Dalban), Georges Marchal (Bernard Dalban), Lucien Baroux (Léon), Marguerite Pierry (Melle Esperajou), Joséphine Baker (Zazou Clairon).

La Comédie du bonheur

Année de production : 1940. Année de sortie : 1942.

Réalisation : Marcel L'Herbier. Adaptation et dialogues : Jean Cocteau (d'après la pièce de Nicolas Evreïnov).

Interprétation : Michel Simon (Mr Jourdain), Ramon Novarro (Félix), Jacqueline Delubac (Anita), Micheline Presle (Lydia), Louis Jourdan (Fédor).

Parade en sept nuits

Année de production : 1940. Année de sortie : 1941.

Réalisation : Marc Allégret. Scénario : Marc Allégret et Jean Moravan. Dialogues : Marcel Achard, René Lefèvre et Carlo Rim.

Interprétation : Pierre Alcover, Gaby Andreu, Andrex, Jean-Louis Barrault, Charles Blavette, Jules Berry, Victor Boucher, Marie Caplie, Monette Capron, Julien Carette, Marie Carlot, Janine Darcey, Édouard Delmont, Dora Doll, Robert Favart, Philippe Grey, Louis Jourdan, André Lefaur, Jean Marconi, Ninette Martel, Milly Mathis, Marcel Maupi, Maximilienne, Daniel Mendaille, Marcel Pérès, Elvire Popesco, Marguerite Pierry, Micheline Presle, Raimu, Noël Roquevert.

Le soleil a toujours raison

Année de production : 1941. Date de sortie : 27-01-1943.

Réalisateur : Pierre Billon. Scénario et dialogues : Jacques Prévert, d'après une nouvelle de Pierre Galante.

Interprétation : Tino Rossi (Tonio), Micheline Presle (Micheline), Charles Vanel, Pierre Brasseur (Gabriel), Germaine Montero (Georgia), Edouard Delmont (le père).

Histoire de rire (Voir *supra*)

La Nuit fantastique

Année de production : 1941. Date de sortie : 10-07-1942.

Réalisation : Marcel L'Herbier. Scénario : Louis Chavance et Maurice Henry. Dialogues : Henri Jeanson.

Interprétation : Fernand Gravey (Denis), Micheline Presle (Irène), Saturnin Fabre (Thalès), Jean Parédès (Cadet), Michel Vitold (Boris).

Félicie Nanteuil

Année de production : 1942. Date de sortie : 27-06-1945.

Réalisation : Marc Allégret. Adaptation : Charles de Peyret, Chappuis et Curt Alexander, d'après le roman d'Anatole France, *Histoire comique*. Dialogues : Marcel Achard.

Interprétation : Claude Dauphin (Aimé Cavalier), Micheline Presle (Félicie Nanteuil), Louis Jourdan (Robert de Ligny), Maddy Berry (Mme Michon), Marcelle Praince (Mme Nanteuil), Marion Malville (Fagette).

La Belle aventure

Année de production : 1942. Date de sortie : 20-12-1944.

Réalisation : Marc Allégret. Adaptation : Georges Neveux et Jean Bernard-Luc, d'après la pièce de Robert de Flers, Gaston Armand de Cavaillet et Étienne Rey. Dialogues : Marcel Achard.

Interprétation : Claude Dauphin (Valentin Le Barroyer), Micheline Presle (Françoise Pimbrache), Gisèle Pascal (Hélène), Louis Jourdan (André d'Eguzon), Suzanne Dehelly (Mme Deguzon).

Un seul amour

Année de production : 1943. Date de sortie : 25-11-1943.

Réalisation ; Pierre Blanchar. Scénario et dialogues : Bernard Zimmer, d'après la nouvelle d'Honoré de Balzac, *La Grande Bretèche*.

Interprétation : Micheline Presle (Clara Biondi), Pierre Blanchar (le comte de Clergue), Julien Bertheau (James de Poulay), Robert Vattier (Gontran de la Tournelle).

Falbalas

Année de production : 1944. Date de sortie : 20-01-1945.

Réalisation : Jacques Becker. Scénario et dialogues : Maurice Aubergé, Jacques Becker et Maurice Griffé. Dialogues : Maurice Aubergé.

Interprétation : Raymond Rouleau (Philippe Clarence), Micheline Presle (Micheline), Jean Chevrier (Daniel Rousseau), Jeanne Fusier-Gir (Paulette), Gabrielle Dorziat (Solange), Françoise Lugagne (Anne-Marie).

Boule de suif

Année de production et de sortie : 1945.

Réalisation : Christian-Jaque. Scénario : Louis d'Hée, d'après Guy de Maupassant. Adaptation : Henri Jeanson et Christian-Jaque. Dialogues : Henri Jeanson.

Interprétation : Micheline Presle (Élisabeth Rousset dite Boule de Suif), Louis Salou (Lieutenant Fifi), Berthe Bovy (Mme Bonnet), Alfred Adam (Cornudet), Jean Borchard (Auguste Loiseau).

Le Diable au corps

Année de production : 1946. Année de sortie : 1947.

Réalisation : Claude Autant-Lara. Scénario : Pierre Bost, d'après le roman de Raymond Radiguet. Adaptation et dialogues : Claude Autant-Lara, Jean Aurenche et Pierre Bost.

Interprétation : Micheline Presle (Marthe Grandier), Gérard Philippe (François Jaubert), Jean Debucourt (Monsieur Jaubert), Denise Grey (Mme Grangier).

Les jeux sont faits

Année de production et de sortie : 1947

Réalisation : Jean Delannoy. Scénario et dialogues : Jean-Paul Sartre. Adaptation : Jean Delannoy et Pierre Bost.

Interprétation : Micheline Presle (Eva Charlier), Marcello Pagliero (Pierre Dumaine), Marguerite Moreno (La dame de l'au-delà), Fernand Fabre (André Charlier), Charles Dullin (le marquis).

Les Derniers jours de Pompéi

Année de production : 1948. Année de sortie : 1950.

Réalisation : Marcel L'Herbier. Scénario : d'après Edward George Bulwer-Lytton. Adaptation : Marcel L'Herbier. Dialogues : Marcel L'Herbier et Alexandre Arnoux.

Interprétation : Georges Marchal (Lycias), Micheline Presle (Hélène), Marcel Herrand (Arbax), Jaque Catelain (Clodius).

Tous les chemins mènent à Rome

Année de production et de sortie : 1948.

Réalisation : Jean Boyer. Scénario et dialogues : Jacques Sigurd.

Interprétation : Micheline Presle (Laura), Gérard Philippe (Gabriel Pégase), Marcelle Arnold (Hermine).

C. Odette Joyeux

Altitude 3200

Année de production : 1938. Année de sortie : 1939.

Réalisation : Jean-Benoît Lévy, Marie Epstein. Scénario et dialogues : Julien Luchaire.

Interprétation : Jean-Louis Barrault (Armand), Fernand Ledoux (le docteur), Fabien Loris (Victor), Odette Joyeux (Zizi), Bernard Blier (Benoît), Maurice baquet (Arthur).

Entrée des artistes

Année de production et de sortie : 1938.

Réalisation : Marc Allégret. Scénario : André Cayatte et Henri Jeanson. Dialogues : Henri Jeanson.

Interprétation : Louis Jouvet (Le professeur Lambertin), Janine Darcey (Isabelle), Claude Dauphin (François Polti), Cécilia (Odette Joyeux).

La Glu

Année de production : 1938.

Réalisation : Jean Choux. Scénario : Jean Bommart et Jean Choux.

Interprétation : Marie Bell (Fernande, dite la Glu), Gilbert Gil (Marie-Pierre), Marcelle Géniat (Marie des Anges), Odette Joyeux (Naïk), Georges Bever (Fillioury).

Grisou

Année de production : 1938.

Réalisation : Maurice de Canonge. Scénario : Pierre Brasseur et Germain Fried, d'après une pièce de Pierre Brasseur et Marcel Dalio. Dialogues : Pierre Brasseur.

Interprétation : Madeleine Robinson (la Loute), Odette Joyeux (Madeleine), Germaine Michel (la mère Méléé), Pierre Brasseur (Hagnauer).

Notre-Dame de la Mouise

Année de production : 1939. Année de sortie : 1941.

Réalisation : Robert Péguy. Scénario et dialogues : Grégoire Leclos d'après Pierre Lhande.

Adaptation : René Delacroix et Robert Péguy.

Interprétation : Odette Joyeux (la même), Édouard Delmont (le père Didier), François Rozet (l'Abbé), Georges Rollin (Bibi).

Le Mariage de Chiffon

Année de production : 1941. Date de sortie : 06-08-1942.

Réalisation : Claude Autant-Lara. Adaptation et dialogues : Jean Aurenche et Maurice Blondeau, d'après le roman de Gyp.

Interprétation : Odette Joyeux (Corysande dite Chiffon), Jacques Dumesnil (Marc de Bray), André Luguet (le duc d'Aubières), Suzanne Dantès (Mme de Bray), Louis Seigner (Philippe de Bray).

Le Lit à colonnes

Année de production : 1942. Date de sortie : 09-06-1942.

Réalisation : Roland Tual. Adaptation et dialogues : Charles Spaak, d'après le roman de Louise de Vilmorin.

Interprétation : Fernand Ledoux (Clément Porey-Cave), Jean Marais (Rémy Bonvent), Jean Tissier (Jacquot), Odette Joyeux (Marie-Dorée), Valentine Tessier (Madeleine Porey-Cave), Mila Parély (Yada).

Lettres d'amour

Année de production : 1942. Date de sortie : 23-12-1942.

Réalisation : Claude Autant-Lara. Scénario et dialogues : Jean Aurenche. Adaptation : Maurice Blondeau, d'après une nouvelle de Henry Aurenche.

Interprétation : Odette Joyeux (Zélie Fontaine), François Périer (François du Portal), Simone Renant (Hortense de la Jacquerie), Alerme (le marquis de Longevialle), Jean Parédès (Désiré Ledru).

Le Baron fantôme

Année de production : 1942. Date de sortie : juin 1943.

Réalisation : Serge de Poligny. Scénario : Serge de Poligny. Adaptation : Louis Chavance. Dialogues : Jean Cocteau.

Interprétation : Odette Joyeux (Elfy), Jany Holt (Anne), Alain Cuny (Hervé), Claude Sainval (Albéric de Marignac), Gabrielle Dorziat (la comtesse de Saint-Hélié).

Douce

Année de production : 1943. Date de sortie : 10-11-1943.

Réalisation : Claude Autant-Lara. Adaptation et dialogues : Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après le roman de Michel Davet.

Interprétation : Odette Joyeux (Douce), Madeleine Robinson (Irène), Roger Pigaut (Fabien Marani), Marguerite Moreno (la comtesse de Bonafé), Jean Debucourt (Engelbert de Bonafé).

Échec au roy

Année de production : 1943. Date de sortie : 16-05-1945.

Réalisation : Jean-Paul Paulin. Scénario : Pierre Léaud, d'après un récit d'Henri Dupuy-Mazuel. Adaptation : Robert-Paul Dagan et Pierre Léaud. Dialogues : Roger Ferdinand.

Interprétation : Odette Joyeux (Jeannette de Pincret), Georges Marchal (le vicomte de Villefort), Lucien Baroux (La Verdure), Gabrielle Dorziat (Mme de Maintenon), Madeleine Rousset (Adrienne Letourneur).

Les Petites du quai aux fleurs

Année de production : 1943. Date de sortie : 27-06-1944.

Réalisation : Marc Allégret. Scénario : Marcel Achard et Jean Aurenche. Dialogues : Marcel Achard.

Interprétation : Odette Joyeux (Rosine), Louis Jourdan (Francis), Bernard Blier (le docteur Bertrand), André Lefaur (Frédéric Grimaud), Marcelle Praince (Mme D'Aiguebelle), Simone Sylvestre (Édith).

Leçon de conduite

Année de production : 1945. Année de sortie : 1946.

Réalisation : Gilles Grangier. Scénario : Gaston Modot et Georges Lacombe. Dialogues : Jean Halain.

Interprétation : Odette Joyeux (Micheline), Gilbert Gil (Jacques), André Alerme (Mr Granval), Maurice Baquet (Jean).

Messieurs Ludovic

Année de production : 1945. Année de sortie : 1946.

Réalisation : Jean-Paul Le Chanois. Dialogues : Jean-Paul Le Chanois, d'après Pierre Scize.

Interprétation : Odette Joyeux (Anne-Marie), Bernard Blier (Ludovic Seguin), Marcel Herrand (Ludovic Le Chartier), Jules Berry (Guillaume Maréchal).

Sylvie et le fantôme

Année de production : 1945. Année de sortie : 1946.

Réalisation : Claude Autant-Lara. Scénario : René Wheeler, d'après Alfred Adam. Dialogues : Jean Aurenche.

Interprétation : Odette Joyeux (Sylvie), François Périer (Ramure), Pierre Larquey (le baron Édouard), Jean Desailly (Frédéric), Jacques Tati (le chasseur blanc).

Pour une nuit d'amour

Année de production et de sortie : 1946.

Réalisation : Edmond T. Gréville. Adaptation : Edmond T. Gréville et Max Joly, d'après Émile Zola. Dialogues : Jean Josipovici et Marc-Gilbert Sauvajon.

Interprétation : Odette Joyeux (Thérèse de Marsannes), Roger Blin (Julien), André Alerme (le colonel), Jacques Castelot (Vétheuil), Raymond Galle (Pierre Colombel).

Scandale

Année de production et de sortie : 1948.

Réalisation : René Le Hénaff. Scénario : Pierre Léaud. Dialogues : Henri Jeanson.

Interprétation : Paul Meurisse (Richardson), Odette Joyeux (Cécilia), Albert Dinan (Jeff).

Dernière heure, édition spéciale

Année de production et de sortie : 1949.

Réalisation : Maurice de Canonge. Dialogues : Michel Duran. Auteur de l'œuvre originale : Maurice Level.

Interprétation : Paul Meurisse (Dominique Coche), Odette Joyeux (Andrée Coche), Pierre Dac (Berly), Marguerite Pierry (Carine).

Orage d'été

Année de production : 1949.

Réalisation : Jean Gehret. Scénario et dialogues : Michel Davet.

Interprétation : Gaby Morlay (Mme Arbelot), Odette Joyeux (Marie-Blanche), Odile Versois (Marie-Lou), Marina Vlady (Marie-Tempête), Peter Trent (Ralph).

La Ronde

Année de production et de sortie : 1950.

Réalisation : Max Ophüls. Scénario : Max Ophüls et Jacques Netanson, d'après la pièce d'Arthur Schnitzler. Dialogues : Jacques Netanson.

Interprétation : Anton Walbrock (le meneur de jeu), Simone Signoret (Léocadie, la fille), Serge Reggiani (Franz, le soldat), Simone Simon (Marie, la femme de chambre), Daniel Gélin (Alfred, le jeune homme), Danielle Darrieux (Emma, la femme mariée), Fernand Gravey (Charles, le mari), Odette Joyeux (la grisette).

D. Madeleine Sologne

Le Beau Danube bleu

Année de production : 1938. Année de sortie : 1940.

Réalisation : Émile Edwin Reinert et Alfred Rode. Scénario : Gérard Carlier, Émile Edwin Reinert. Dialogues : Yvan Noé, Albon.

Interprétation : Madeleine Sologne (Anika), José Noguero (Sandor), Jean Galland (Rakos), Raymond Segard (Féry), Marguerite Moréno (la cartomancienne).

Le Père Lebonnard

Année de production et de sortie : 1939.

Réalisation : Jean de Limur. Scénario et dialogues : Akos Tolnay et Jacques de Féraudy. Auteur de l'œuvre originale : Jean Aicard.

Interprétation : Ruggero Ruggeri (le Père Lebonnard), Madeleine Sologne (Mariella Lebonnard), Jean Murat (le Dr Andréalbaud), Jeanne Provost (Mme Lebonnard), Pierre Brasseur (Alfredo Lebonnard), Hélène Perdrière (Bianca Rocaforte).

Raphaël le tatoué

Année de production et de sortie : 1939.

Réalisation : Christian-Jaque. Scénario et dialogues : Maurice Diamant-Berger et Jean Nohain.

Interprétation : Fernandel (Modeste/Raphaël), Monique Rolland (Aline de Vanves), Madeleine Sologne (Elisabeth), Armand Bernard (Roger Drapeau), René Génin (Roméo), Raymond Aimos (Musse).

Le monde tremblera (La Révolte des vivants)

Année de production : 1939. Date de sortie : 1941.

Réalisation : Richard Pottier. Scénario : Henri-Georges Clouzot et Jean Villard. Auteurs de l'œuvre originale : Francis Didelot et Charles Robert-Dumas. Dialogues : Henri-Georges Clouzot.

Interprétation : Claude Dauphin (Jean Durand), Roger Duchesne (Gérard Gallois), Erich von Stroheim (Emil Lasser), Madeleine Sologne (Marie-France), Julien Carette (Julien Bartaz).

Départ à zéro

Année de production : 1941.

Réalisation : Maurice Cloche. Scénario et dialogues : Robert Destez.

Interprétation : Madeleine Sologne (Christine), Michel Marsay (Martial), Gaby Andreu (Stella), Jean Mercanton (Eloi).

Fièvres

Année de production : 1941. Date de sortie : 21-01-1942.

Réalisation : Jean Delannoy. Scénario et dialogues : Charles Méré.

Interprétation : Tino Rossi (Jean Dupray), Madeleine Sologne (Marie Dupray), Jacqueline Delubac (Edith Watkins), Ginette Leclerc (Rose), Jacques Louvigny (Tardivel).

Les Hommes sans peur

Année de production : 1941. Date de sortie : 07-10-1942.

Réalisation, scénario et dialogues : Yvan Noé.

Interprétation : Jean Murat (le professeur Belcourt), Claude Dauphin (Henri Vermont), Madeleine Sologne (Madeleine), Janine Darcey (Denise).

Croisières sidérales

Année de production : 1941. Date de sortie : 29-04-1942.

Réalisation : André Zwobada. Scénario : Pierre Guerlais. Dialogues : Pierre Bost.

Interprétation : Madeleine Sologne (Françoise Monier), Jean Marchat (Robert Monier), Carette (Lucien).

L'Appel du bled

Année de production : 1942. Date de sortie : 21-10-1942.

Réalisation, scénario et dialogues : Maurice Gleize.

Interprétation : Madeleine Sologne (Germaine Moreuil), Jean Marchat (Pierre Moreuil), Pierre Renoir (Michaud), Gabrielle Dorziat (Mme Darbois).

Le Loup des Malveneur

Année de production : 1942. Date de sortie : 12-05-1943.

Réalisation : Guillaume Radot. Scénario : François Vincent-Bréchnignac. Dialogues : François Vincent-Bréchnignac et Jean Féline.

Interprétation : Madeleine Sologne (Monique Valory), Pierre Renoir (Réginald de Malveneur), Gabrielle Dorziat (Magda de Malveneur), Marcelle Géniat (Marianna), Michel Marsay (Philippe Lafortelle), Marie Olinska (Estelle de Malveneur).

L'Éternel retour

Année de production : 1943. Date de sortie : 13-10-1943.

Réalisation : Jean Delannoy. Scénario et dialogues : Jean Cocteau.

Interprétation : Jean Marais (Patrice), Madeleine Sologne (Nathalie), Jean Murat (Marc), Junie Astor (Nathalie 2), Roland Toutain (Lionel), Yvonne de Bray (Gertrude Frossin), Piéral (Achille Frossin), Jean d'Yd (Amédée Frossin).

Vautrin

Année de production : 1943. Date de sortie : 12-01-1944.

Réalisation : Pierre Billon. Scénario : Pierre Benoît, d'après Balzac. Adaptation et dialogues : Marc-Gilbert Sauvajon.

Interprétation : Michel Simon (Vautrin), Georges Marchal (Lucien de Rubimpré), Madeleine Sologne (Esther Gobseck), Louis Seigner (le baron de Nucingen).

Mademoiselle X

Année de production : 1944. Année de sortie : 1945.

Réalisation : Pierre Billon. Scénario : Marcel Achard et Pierre Billon. Dialogues : Marcel Achard.

Interprétation : Madeleine Sologne (Madeleine), André Luguet (Dominique), Aimé Clariond (Michel), Ketti Gallian (Catherine).

Marie la misère

Année de production et de sortie : 1945.

Réalisation : Jacques de Baroncelli. Scénario et dialogues : Jean Féline. Adaptation : Françoise Giroud.

Interprétation : Madeleine Sologne (Marie), Pierre Renoir (Pierre Desormes), Paul Meurisse (Edouard), Jean Mercanton (Philippe).

Un ami viendra ce soir

Année de production et de sortie : 1945.

Réalisation : Raymond Bernard. Auteur de l'œuvre originale : Jacques Companeez et Yvan Noé. Dialogues : Yvan Noé.

Interprétation : Michel Simon (Michel Lemaret), Madeleine Sologne (Hélène Asselin), Paul Bernard (le Dr Tiller), Louis Salou (le commandant Gérard).

La Foire aux chimères

Année de production et de sortie : 1946.

Réalisation : Pierre Chenal. Scénario : Jacques Companeez, Ernst Neubach et Pierre Chenal.

Dialogues : Louis Ducreux.

Interprétation : Erich von Stroheim (Frank Davis), Madeleine Sologne (Jeanne), Yves Vincent (Robert), Claudine Dupuis (Clara), Louis Salou (Furet).

Le Dessous des cartes

Année de production : 1947. Année de sortie : 1948.

Réalisation : André Cayatte. Scénario : André Cayatte et Hélène Mercier.

Interprétation : Paul Meurisse (L'inspecteur Nansen), Serge Reggiani (Manu), Madeleine Sologne (Florence Géraudy), Enrico Glori (Géraudy).

La Figure de proue

Année de production : 1947. Année de sortie : 1948.

Réalisation : Christian Stengel. Auteur de l'œuvre originale : Gilbert Dupe. Dialogues : Simon Gantillon.

Interprétation : Madeleine Sologne (Claude Bergan), Georges Marchal (François Martineau), Momy Dalmès (Jeannik Morfouage), Pierre Dudan (Pierre Morfouage).

E. Jean Marais

Le Pavillon brûle

Année de production : 1941. Date de sortie : 17-10-1941.

Réalisation : Jacques de Baroncelli. Adaptation : Solange Térac d'après la pièce de Stève Passeur. Dialogues : Stève Passeur.

Interprétation : Pierre Renoir (Jourdens), Michèle Alfa (Odette), Élina Labourdette (Denise), Jean Marais (Daniel), Marcel Herrand (Audigane), Jean Marchat (Rizet), Bernard Blier (Bénazy).

Le Lit à colonnes

Année de production : 1942. Date de sortie : 09-07-1942.

Réalisation : Roland Tual. Adaptation et dialogues : Charles Spaak, d'après le roman de Louise de Vilmorin.

Interprétation : Fernand Ledoux (Porey-Cave), Jean Marais (Rémy Bonvent), Odette Joyeux (Marie-Dorée), Jean Tissier (Jacquot), Mila Parély (Yada), Valentine Tessier (Madeleine Porey-Cave).

Carmen

Année de production : 1942. Date de sortie : 10-02-1945.

Réalisation : Christian-Jaque. Scénario : d'après l'œuvre de Prosper Mérimée, Henri Meillac et Ludovic Halévy. Adaptation : Charles Spaak et Jacques Viot.

Dialogues : Henri Jeanson et Claude-André Puget.

Interprétation : Viviane Romance (Carmen), Jean Marais (don José), Lucien Coëdel (Garcia le borgne), Bernard Blier (Remendado), Marguerite Moreno (la bohémienne), Julien Bertheau (Lucas).

L'Éternel retour (voir supra).

Voyage sans espoir

Année de production : 1943. Date de sortie : 15-12-1943.

Réalisation : Christian-Jaque. Scénario : Pierre Mac-Orlan, d'après un thème de Kroll et Klaren. Adaptation : Marc-Gilbert Sauvajon et Christian-Jaque.

Interprétation : Jean Marais (Alain Ginestier), Simone Renant (Marie-Ange), Paul Bernard (Pierre Gohelle), Lucien Coëdel (Philippe Desjanin), Louis Salou (l'inspecteur Sorbier).

La Belle et la bête

Année de production : 1945. Année de sortie : 1946.

Réalisation, scénario et dialogues : Jean Cocteau. Auteur de l'œuvre originale : Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

Interprétation : Josette Day (Belle), Jean Marais (Avenant, la Bête, le prince), Marcel André (le père de Belle), Michel Auclair (Ludovic).

Les Chouans

Année de production : 1946. Année de sortie : 1947.

Réalisation : Henri Calef. Adaptation : Charles Spaak, d'après Honoré de Balzac. Dialogues : Charles Spaak et Pierre Brive.

Interprétation : Jean Marais Le Marquis de Montauran, Madeleine Robinson (Mme du Gua), Madeleine Lebeau (Marie de Verneuil), Marcel Herrand (Corentin).

L'Aigle à deux têtes

Année de production : 1947. Année de sortie : 1948.

Réalisation, scénario, dialogues : Jean Cocteau.

Interprétation : Edwige Feuillère (La reine), Jean Marais (Stanislas), Jean Debucourt (Félix de Willenstein), Jacques Varennes (le comte de Foehn), Sylvia Monfort (Edith de Berg), Yvonne de Bray (la présidente).

Ruy Blas

Année de production : 1947. Année de sortie : 1948.

Réalisation : Pierre Billon. Scénario et dialogues : Jean Cocteau, d'après Victor Hugo.

Interprétation : Danielle Darrieux (la reine d'Espagne), Jean Marais (Ruy Blas et don César de Bazan), Marcel Herrand (don Salluste de Bazan), Gabrielle Dorziat (la duchesse d'Albuquerque).

Aux yeux du souvenir

Année de production et de sortie : 1948.

Réalisation : Jean Delannoy. Scénario et dialogues : Henri Jeanson et Georges Neveux.

Interprétation : Jean Marais (Jacques Forestier), Michèle Morgan (Claire Magny), Jean Chevrier (Pierre Aubry), Robert Murzeau (Paul Marcadan).

Les Parents terribles

Année de production et de sortie : 1948.

Réalisation, scénario, dialogues : Jean Cocteau, d'après la pièce de Jean Cocteau.

Interprétation : Jean Marais (Michel), Josette Day (Madeleine), Yvonne de Bray (Yvonne), Gabrielle Dorziat (Léonie).

Le Secret de Mayerling

Année de production : 1948. Année de sortie : 1949.

Réalisation : Jean Delannoy. Scénario : Jacques Rémy. Dialogues : Philippe Hériat.

Interprétation : Jean Marais (L'archiduc Rodolphe), Dominique Blanchar (Marie Vetsera), Jean Debucourt (L'empereur François-Joseph), Claude Farrell (La comtesse Larisch), Sylvia Monfort (L'archiduchesse Stéphanie), Jane Marken (la baronne Vetsera).

Orphée

Année de production : 1949. Année de sortie : 1950.

Réalisation, scénario, dialogues : Jean Cocteau.

Interprétation : Jean Marais (Orphée), Maria Casarès (la princesse), François Périer (Heurtebise), Marie Déa (Eurydice), Édouard Dhermitte (Cégeste), Juliette Gréco (Aglaonice).

Le Château de verre

Année de production et de sortie : 1950.

Réalisation : René Clément. Scénario : Pierre Bost, d'après Vicky Baum. Dialogues : Pierre Bost et René Clément.

Interprétation : Michèle Morgan (Évelyne), Jean Marais (Rémy), Élisabeth Cegani (Élena), Jean Servais (Laurent), Élina Labourdette (Marion).

Les Miracles n'ont lieu qu'une fois

Année de production : 1950. Année de sortie : 1951.

Réalisation : Yves Allégret. Scénario et dialogues : Jacques Sigurd.

Interprétation : Alida Valli (Claudia), Jean Marais (Jérôme), Christine Chesnay (la femme de Jérôme), Charles Rutherford (l'Américain).

2. Tableaux de présence des acteurs et actrices dans les magazines *Ciné-Mondial* et *Vedettes*

A. Présence des acteurs et des actrices français-es dans *Ciné-Mondial*

-  Acteurs/actrices cumulant plus de 5 occurrences dans les pages de la revue.
-  Jeunes premier-e-s retenu-e-s dans notre corpus.
-  Jeunes premier-e-s (jouant dans au moins un premier rôle) non retenu-e-s dans notre corpus.

Les acteurs/trices apparaissent par ordre décroissant d'occurrences (248 acteurs/trices au total).

ACTEUR/TRICE	1 ^{re} DE COUVERTURE	4 ^{me} DE COUVERTURE	TOTAL COUVERTURE(S)	ARTICLE(S)	TOTAL COUVERTURE(S) ET ARTICLE(S)
FEUILLÈRE Edwige	8	2	10	11	21
DARRIEUX Danielle	4	2	6	12	18
ROMANCE Viviane	2	1	3	15	18
PRÉJEAN Albert	1	4	5	12	17
ALFA Michelle	1	1	2	14	16
CARLETTI Louise	4	0	4	11	15
MARAIS Jean	1	1	2	12	14
MORLAY Gaby	5	1	6	8	14
FERNANDEL	1	3	4	9	13
GRAVEY Fernand	3	2	5	8	13
BALIN Mireille	3	1	4	8	12
BRUNOY Blanchette	0	2	2	10	12
PRESLE Micheline	2	1	3	9	12
ROSSI Tino	1	1	2	10	12
TISSIER Jean	3	3	6	6	12
SOLOGNE Madeleine	3	1	4	7	11
ANDREU Gaby	1	2	3	7	10
DÉA Marie	2	1	3	7	10
ROULEAU Raymond	3	0	3	7	10
SIMON Michel	2	0	2	8	10

FRESNAY Pierre	4	1	5	4	9
JOYEUX Odette	2	0	2	7	9
RAIMU	1	1	2	7	9
RICHARD-WILLM Pierre	1	1	2	7	9
SAINT-CYR Renée	1	1	2	7	9
BARRAULT J-Louis	1	1	2	6	8
BLANCHAR Pierre	0	0	0	8	8
LEBON Yvette	0	0	0	8	8
LEDOUX Fernand	2	0	2	6	8
LUGUET André	0	1	1	7	8
ROLLIN Georges	0	0	0	8	8
ASTOR Junie	0	1	1	6	7
CHEVALIER Maurice	1	0	1	6	7
DUCAUX Annie	1	1	2	5	7
PÉRIER François	0	1	1	6	7
ARLETTY	2	0	2	4	6
BUSSIÈRES Raymond	0	0	0	6	6
DUMESNIL Jacques	0	1	1	5	6
MAÏS Suzette	0	0	0	6	6
MARCHAL Georges	0	1	1	5	6
RENANT Simone	2	0	2	4	6
CARRIER Suzy	1	0	1	4	5
DARY René	0	1	1	4	5
LUCHAIRE Corinne	1	2	3	2	5
TRÉNET Charles	1	1	2	3	5
VANEL Charles	3	1	4	1	5
BOUCHER Victor	0	0	0	4	4
CASARÈS Maria	1	0	1	3	4
CUNY Alain	1	0	1	3	4
DAY Josette	0	1	1	3	4
DELAIR Suzy	1	0	1	3	4
DELUBAC Jacqueline	0	0	0	4	4
DUBOST Paulette	0	0	0	4	4
FABER Juliette	0	2	2	2	4
FABRE Saturnin	0	0	0	4	4
FRANCE Annie	1	1	2	2	4
GREY Georges	1	0	1	3	4
HAYAKAWA Sessue	1	0	1	3	4

HOLT Jany	0	0	0	4	4
LANCRET Bernard	0	0	0	4	4
LARQUEY Pierre	0	0	0	4	4
LEFÈVRE René	0	1	1	3	4
MORGAN Michèle	2	1	3	1	4
NORIS Assia	2	1	3	1	4
POPESCO Elvire	2	0	2	2	4
RENAUD Madeleine	1	1	2	2	4
VERNAY Annie	0	1	1	3	4
BAUR Harry	0	1	1	2	3
BESSY Francine	0	0	0	3	3
BONHEUR Irène	1	0	1	2	3
BOUVIER Jacqueline	0	1	1	2	3
BRÉAL Denise	0	1	1	2	3
CAROL Martine	0	0	0	3	3
CHEVRIER Jean	1	1	2	1	3
COCÈA Alice	2	1	3	0	3
DELAMARRE Lise	2	0	2	1	3
GABIN Jean	2	0	2	1	3
GAILLARD Jimmy	0	0	0	3	3
GUITRY Geneviève	1	0	1	2	3
JOURDAN Pierre	0	3	3	0	3
MANÈS Gina	0	0	0	3	3
MEURISSE Paul	0	0	0	3	3
MINGAND Pierre	0	0	0	3	3
MURAT Jean	0	0	0	3	3
NOËL-NOËL	0	1	1	2	3
PARELY Mila	0	1	1	2	3
REGGIANI Serge	1	0	1	2	3
REYBAZ André	0	1	1	2	3
SERVAIS Jean	1	1	2	1	3
VALÈRE Simone	0	0	0	3	3
ADAM Alfred	0	0	0	2	2
BAQUET Maurice	0	0	0	2	2
BERRY Jules	0	0	0	2	2
BLIER Bernard	1	0	1	1	2
BOSC Denise	0	0	0	2	2
BOSC Henri	0	0	0	2	2
CADET Jacqueline	0	2	2	0	2

CARETTE Julien	0	0	0	2	2
CAROLA Aline	0	0	0	2	2
DALMÈS Mony	0	0	0	2	2
DAYDÉ Josette	0	1	1	1	2
DE TRÉBERT Irène	0	1	1	1	2
DESAILLY Jean	1	0	1	1	2
DIEUDONNÉ Albert	0	0	0	2	2
DUCHESNE Roger	0	0	0	2	2
DUVALLÈS Frédéric	0	0	0	2	2
ÉLAMBERT Paulette	0	0	0	2	2
ESCANDE Maurice	0	0	0	2	2
FAURE Renée	1	0	1	1	2
GABY Sylvia	0	0	0	2	2
GAËL Josseline	1	0	1	1	2
GALLAND Jean	0	0	0	2	2
GIL Gilbert	0	0	0	2	2
GILDÈS Anthony	0	0	0	2	2
GREY Denise	0	1	1	1	2
HERRAND Marcel	0	0	0	2	2
LABOURDETTE Élina	0	0	0	2	2
LANDRY Gérard	0	2	2	0	2
LOVA Katia	0	0	0	2	2
LUGUET Rosine	0	0	0	2	2
MORYS Albert	0	1	1	1	2
PARÉDÈS Jean	0	0	0	2	2
PASCAL Gisèle	0	0	0	2	2
PERRET Primerose	0	0	0	2	2
PIGAUT Roger	0	1	1	1	2
PRÉVOST Georges	0	0	0	2	2
PRINTEMPS Yvonne	0	0	0	2	2
RIGNAULT Alexandre	0	2	2	0	2
SEGARD Raymond	0	0	0	2	2
SEN Foun	1	0	1	1	2
SYLVESTRE Simone	0	0	0	2	2
TRANCHANT Jean	0	1	1	1	2
VANDENNE Anne	1	1	2	0	2
AIMOS Raymond	0	0	0	1	1
ALIBERT Henri	1	0	1	0	1
ARYS Simone	0	0	0	1	1

AUBERT Jeanne	0	0	0	1	1
AZAÏS Paul	0	1	1	0	1
BARDOU Camille	0	0	0	1	1
BARGÈS Brigitte	1	0	1	0	1
BAROUX Lucien	0	0	0	1	1
BAUDIN Ginette	0	1	1	0	1
BEAU Geneviève	0	0	0	1	1
BELL Marie	1	0	1	0	1
BELLANGER Hélène	0	0	0	1	1
BELY Nicole	0	0	0	1	1
BERT Liliane	0	0	0	1	1
BERTHEAU Julien	0	1	1	0	1
BIJOU	0	0	0	1	1
BOGAERT Lucienne	0	0	0	1	1
BORG Ariane	0	1	1	0	1
BOVY Berthe	0	0	0	1	1
BRASSEUR Pierre	0	1	1	0	1
CASIER Thérèse	0	0	0	1	1
CASTELOT Jacques	0	1	1	0	1
CAYRET Catherine	0	0	0	1	1
CHAMPI Jacqueline	0	0	0	1	1
CHARRAT Janine	0	0	0	1	1
CLARIOND Aimé	0	0	0	1	1
CLAVEAU André	0	0	0	1	1
CORDAY Irène	0	0	0	1	1
COËDEL Lucien	0	0	0	1	1
DALSACE Lucien	0	0	0	1	1
DANTÈS Suzanne	0	0	0	1	1
DARCEY Janine	0	1	1	0	1
DASTÉ Marie-Hélène	0	0	0	1	1
DEARLY Max	0	0	0	1	1
DEHELLY Suzanne	0	0	0	1	1
DELORME Danièle	0	0	0	1	1
DELPORTE Solange	0	0	0	1	1
DERMOZ Germaine	0	0	0	1	1
DERVO Jo	0	0	0	1	1
DEVAL Marguerite	0	0	0	1	1
DORIAN Marion	0	1	1	0	1
DRAIN Émile	0	0	0	1	1

DUPUY René	0	1	1	0	1
DUVAL Jacques-Henri	0	0	0	1	1
ETCHEPARE Pierre	0	0	0	1	1
FAGET Huguette	0	0	0	1	1
FAVART Robert	0	0	0	1	1
FERRIÈRE Jacqueline	0	0	0	1	1
FIELD Alice	0	0	0	1	1
FRANCELL Jacqueline	0	0	0	1	1
FRANCEY Micheline	0	0	0	1	1
FRANÇOIS Jacques	0	1	1	0	1
FUSIER-GIR Jeanne	0	0	0	1	1
GABRIELLO André	0	0	0	1	1
GAUTHIER Jacqueline	0	1	1	0	1
GÉNIAT Marcelle	0	0	0	1	1
GOYA Mona	0	0	0	1	1
GRANDPRÉ Gisèle	0	0	0	1	1
GRANVAL Charles	0	0	0	1	1
GRÉTILLAT Jacques	0	0	0	1	1
GUITRY Sacha	1	0	1	0	1
GUY-HENRY	0	0	0	1	1
HARDY Marianne	0	0	0	1	1
HUGUES-LAMBERT Robert	1	0	1	0	1
JANSEN Jacques	0	1	1	0	1
JOURDAN Louis	0	0	0	1	1
JOVELET Denise	0	1	1	0	1
LAFON François	0	0	0	1	1
LAÏNÉ Guy	0	0	0	1	1
LEMONNIER Meg	0	0	0	1	1
MAIGNÉ Liliane	0	0	0	1	1
MARCHAT Jean	0	0	0	1	1
MARSAY Michel	0	0	0	1	1
MAURY Jacques	0	0	0	1	1
MENDAILLE Daniel	0	0	0	1	1
MERCANTON Jean	0	0	0	1	1
MILTON Georges	0	1	1	0	1
MORÉNO Marguerite	0	0	0	1	1
MOULOUDJI Marcel	0	0	0	1	1
NOGUÉRO José	0	0	0	1	1

OLINSKA Marie	0	0	0	1	1
OLLIVIER Paul	0	0	0	1	1
OZANNE Robert	0	0	0	1	1
OZERAY Madeleine	0	0	0	1	1
PAQUI Jean	0	0	0	1	1
PIERRY Marguerite	0	0	0	1	1
POREL Jacqueline	0	0	0	1	1
PRÉVILLE Gisèle	0	0	0	1	1
QUÉANT Gilles	0	0	0	1	1
RELLI Santa	0	0	0	1	1
RÉMY Constant	0	0	0	1	1
RENOIR Pierre	0	0	0	1	1
REY Lysiane	0	0	0	1	1
RICHARD Colette	0	0	0	1	1
RICHARD Philippe	0	0	0	1	1
ROBINSON Madeleine	0	1	1	0	1
ROGER Germaine	0	0	0	1	1
ROLAND Gil	0	1	1	0	1
ROLLAND Monique	0	0	0	1	1
ROQUEVERT Noël	0	0	0	1	1
ROUER Germaine	0	0	0	1	1
ROUSSET Madeleine	0	0	0	1	1
ROUX Michel	0	0	0	1	1
SAMSON Jean	0	0	0	1	1
SINOËL Jean	0	0	0	1	1
STUBER Eugène	0	0	0	1	1
TERRANE Jacques	1	0	1	0	1
TEYNAC Maurice	0	0	0	1	1
TICHADEL Pierre	0	0	0	1	1
TISSIER Georgette	0	0	0	1	1
TOUTAIN Roland	1	0	1	0	1
TRAMEL Félicien	0	0	0	1	1
VALLÉE Marcel	0	0	0	1	1
VIDAL Henri	0	0	0	1	1
WEBER Jean	0	0	0	1	1

B. Présence des acteurs et actrices français-essur les couvertures de *Vedettes*



Jeunes premier-e-s retenu-e-s dans notre corpus.



Jeunes premier-e-s (jouant dans au moins un premier rôle) non retenu-e-s dans notre corpus.

Les acteurs/trices apparaissent par ordre décroissant d'occurrences.

ACTEUR/TRICE	1 ^{ère} de couverture	4 ^{ème} de couverture	Total couverture(s)
TRENET Charles	4	2	6
DARRIEUX Danielle	5	0	5
FERNANDEL	5	0	5
FEUILLÈRE Edwige	4	1	5
GRAVEY Fernand	4	1	5
MARAIS Jean	4	1	5
ROMANCE Viviane	4	1	5
ROSSI Tino	4	1	5
BLANCHAR Pierre	2	2	4
FRESNAY Pierre	4	0	4
LECLERC Ginette	3	1	4
MORLAY Gaby	1	3	4
PRESLE Micheline	2	2	4
ALFA Michèle	3	0	3
ARLETTY	3	0	3
BALIN Mireille	2	1	3
CHEVALIER Maurice	2	1	3
CHEVRIER Jean	1	2	3
DÉA Marie	2	1	3
DUMESNIL Jacques	1	2	3
RAIMU	3	0	3
RENANT Simone	2	1	3
ROLLIN Georges	0	3	3
VANEL Charles	2	1	3
BAROUX Lucien	2	0	2
BARRAULT Jean-Louis	2	0	2
BRUNOY Blanchette	1	1	2

CARLETTI Louise	2	0	2
DARY René	1	1	2
DAY Josette	1	1	2
DELUBAC Jacqueline	2	0	2
DELYNE Christiane	0	2	2
DUCHESNE Roger	1	1	2
FAURE Renée	2	0	2
FERRIÈRE Jacqueline	1	1	2
GABIN Jean	2	0	2
GÉNIA Claude	1	1	2
GREY Georges	1	1	2
GUITRY Geneviève	2	0	2
GUITRY Sacha	2	0	2
JANSEN Jacques	0	2	2
JOURDAN Louis	0	2	2
JOYEUX Odette	2	0	2
LANCRET Bernard	1	1	2
LAURENCE Lucienne	2	0	2
LEBON Yvette	1	1	2
OLINSKA Marie	1	1	2
PRÉJEAN Albert	1	1	2
PRINTEMPS Yvonne	2	1	2
REYBAZ André	1	1	2
RICHARD-WILLM Pierre	2	0	2
SAINT-CYR Renée	2	0	2
SIMON Michel	1	1	2
SOLOGNE Madeleine	2	0	2
ANDREX	1	0	1
BARGÈS Brigitte	0	1	1
BARON Lily	0	1	1
BAUDIN Ginette	1	0	1
BAUR Harry	0	1	1
BELLY Henri	0	1	1
BERNARD Paul	0	1	1
BERTHEAU Julien	1	0	1
BESSY Francine	0	1	1
CACCIA Roger	0	1	1
CARLETTINA	1	0	1
CARRIER Suzy	1	0	1

CLARION Aimé	1	0	1
COËDEL Lucien	0	1	1
CUNY Alain	1	0	1
DEHELLY Paula	0	1	1
DELAIR Suzy	0	1	1
DERMOZ Germaine	1	0	1
DESMARETS Sophie	0	1	1
DUBOST Paulette	0	1	1
DUCAUX Annie	1	0	1
DUPUY René	1	0	1
DUVAL Marcelle	0	1	1
FABER Juliette	1	0	1
FLEURANT Suzanne	0	1	1
FORTAIRE Fabienne	0	1	1
FRANCE Violette	0	1	1
GARAT Henri	0	1	1
GÉRARD Michèle	1	0	1
HAYAKAWA Sessue	1	0	1
HERRAND Marcel	0	1	1
HOLT Jany	1	0	1
JOURDAN Pierre	0	1	1
LABOURDETTE Elina	0	1	1
LAFFÉRIÈRE Jany	0	1	1
LANCRY Lucy	0	1	1
LE GALL André	0	1	1
LEDOUX Fernand	1	0	1
LUGUET André	0	1	1
MALET (DE) Hubert	1	0	1
MINGAND Pierre	1	0	1
MORÉNO Marguerite	1	0	1
MORGAN Michèle	1	0	1
MOULIN Odette	0	1	1
NOËL-NOËL	1	0	1
NORIS Assia	1	0	1
PACAUD Jacqueline	0	1	1
PARELY Mila	1	0	1
PASCAL Gisèle	1	0	1
PIAF Édith	1	0	1
POPESCO Elvire	1	0	1

RAPP Guy	0	1	1
REGIANNI Serge	1	0	1
ROBINSON Madeleine	1	0	1
ROLAND Gil	0	1	1
ROULEAU Raymond	1	0	1
SYLVIA Gaby	1	0	1
TISSIER Jean	1	0	1
TRANCHANT Jean	0	1	1
VIDAL Henri	1	0	1

INDEX DES TITRES DE FILMS

56, rue Pigalle, 359, 360, 389

À la belle frégate, 76

Abus de confiance, 64

Adieu Léonard, 84, 161

Altitude 3200, 68, 206, 394

Annette et la dame blonde, 79

Antoine et Antoinette, 352

Aux yeux du souvenir, 361, 362, 404

Bas-fonds, 66

Battements de cœur, 64

Bob le flambeur, 361

Boule de suif, 156, 177, 203, 346, 352, 393

Caprices, 63

Carmen, 129, 291, 305, 312, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 335, 338, 363, 372, 374, 375, 403

Caroline Chérie, 361, 390

Casque d'or, 361, 366

Cécile est morte, 60

Ciboulette, 215

Club de femmes, 64

Conflits, 67

Crime et châtements, 143

Croisières sidérales, 232, 250, 257, 264, 334, 337, 374, 400

Dédée d'Anvers, 366

Défense d'aimer, 85, 161, 331

Départ à zéro, 254, 334, 399

Dernier atout, 82, 89, 189, 331

Dernière heure, édition spéciale, 398

Des Jeunes filles dans la nuit, 78

Documents secrets, 96, 97, 387

Douce, 129, 203, 205, 211, 215, 216, 223, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 331, 333, 334, 335, 337, 339, 343, 346, 353, 356, 358, 369, 375, 396

Échec au roy, 205, 211, 213, 214, 331, 334, 396

Éducation de prince, 159

El Dorado, 159

Elles étaient douze femmes, 152, 391

Entrée des artistes, 68, 178, 206, 212, 394

Falbalas, 105, 151, 176, 177, 189, 191, 192, 193, 202, 203, 338, 348, 358, 369, 373, 384, 386, 393

Fausse alerte, 152, 391

Félicie Nanteuil, 129, 151, 168, 177, 178, 179, 180, 186, 188, 189, 193, 202, 203, 331, 333, 334, 335, 338, 347, 348, 358, 369, 374, 392

Fenêtre sur cour, 21

Feu sacré, 61

Fièvres, 157, 250, 255, 256, 274, 288, 334, 337, 373, 400

Finance noire, 97, 388

Forfaiture, 250

Frédérica, 84

Fric-Frac, 215

Gibier de Potence, 364

Gigi, 352, 361

Goupi mains rouges, 81, 82, 129, 189, 191, 234, 331

Gribouille, 65, 150, 178

Grisou, 395

Hélène, 43, 133, 206, 232, 333

Histoire de rire, 109, 151, 156, 157, 158, 160, 177, 178, 203, 348, 372, 373, 388, 392

Hôtel du Nord, 133, 134

Huit hommes dans un château, 111

Ils étaient neuf célibataires, 159

Impasse, 389

Je chante, 152

Jeannou, 77, 331

Jeunes filles en détresse, 152, 153, 390
Juliette ou la clé des songes, 293

Katia, 64, 409

L'Alibi, 89

L'Amant de Bornéo, 344

L'Amour d'une femme, 203, 359, 361

L'Ange de la nuit, 76

L'Appel du bled, 250, 259, 261, 262, 264,
334, 337, 373, 400

L'Assassin habite au 21, 60, 111

L'Assassinat du Père-Noël, 60, 89

L'Atalante, 160

L'Aventure est au coin de la rue, 77

L'Enfant de l'amour, 61

L'Enfer des anges, 67

L'Entraîneuse, 65, 332

L'Épervier, 292

L'Éternel retour, 39, 129, 234, 250, 257,
273, 274, 275, 276, 277, 278, 282, 285,
287, 288, 291, 292, 298, 305, 306, 308,
309, 311, 312, 317, 319, 320, 327, 331,
332, 333, 334, 335, 337, 338, 342, 345,
346, 348, 350, 354, 363, 369, 372, 373,
385, 401, 403

L'Habit vert, 159

L'homme qui joue avec le feu, 232

L'Honorable Catherine, 62

L'Idiot, 364

L'Inévitable monsieur Dubois, 129

L'Inhumaine, 159

La Bandera, 66, 313

La Bataille du rail, 352

La Belle aventure, 151, 177, 188, 338,
373, 392

La Belle équipe, 78

La Belle et la bête, 275, 352, 361, 403

La Bête humaine, 66

La Cavalcade des heures, 61

La Comédie du bonheur, 151, 152, 153,
156, 163, 176, 177, 203, 391

La Couleur pourpre, 18, 381

La Duchesse de Langeais, 62, 78, 350

La Fausse maîtresse, 63, 350

La Ferme aux loups, 80, 86

La Fiancée des ténèbres, 89, 211

La Figure de proue, 354, 355, 364, 402

La Fille du puisatier, 76

La Foire aux chimères, 402

La Glu, 395

La Grande marnière, 63

La Grande meute, 63, 232

La Huitième femme de Barbe Bleue, 111

La Main du diable, 266

La Maison du maltais, 89

La Marie du port, 365

La Maternelle, 148, 358, 360, 390

La Neige sur les pas, 77

La Nuit fantastique, 129, 151, 156, 158,
159, 160, 161, 162, 176, 178, 265, 266,
331, 338, 349, 373, 392

La Nuit merveilleuse, 214

La Rabouilleuse, 350

La Règle du jeu, 257

La Ronde, 398

La Tour, prend garde !, 363

La Vie est à nous, 250, 257

La Vierge folle, 69, 94

Le Bal, 150

Le Baron fantôme, 88, 89, 205, 235, 372,
396

Le Beau Danube bleu, 251, 252, 254, 399

Le Bonheur, 292

Le Bossu, 291, 363

Le Camion blanc, 80, 81

Le Carrosse d'or, 361

Le Château de verre, 361, 405

Le Ciel est à vous, 61, 70, 111, 129

Le Comte de Monte-Cristo, 291

Le Corbeau, 59, 234

Le Cri du peuple, 99

Le Dernier des six, 77, 99, 110

Le Dernier métro, 293

Le Dessous des cartes, 354, 402

Le Diable au corps, 150, 154, 155, 156,
177, 203, 215, 357, 364, 393

Le jour se lève, 66, 129, 133, 134

Le journal tombe à cinq heures, 96, 110,
111, 148, 259, 334, 337, 340, 348, 359,
369, 372, 373, 388

Le Lit à colonnes, 161, 205, 211, 291, 299,
301, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311,
317, 319, 331, 332, 333, 335, 338, 347,
372, 373, 375, 395, 403

Le Loup des Malveneur, 211, 250, 265,
266, 331, 334, 337, 348, 373, 400

Le Mariage de Chiffon, 39, 129, 205, 208,
209, 210, 211, 216, 217, 218, 219, 220,
224, 225, 226, 227, 231, 232, 233, 234,

236, 331, 334, 338, 343, 372, 374, 375, 395
Le Masque de fer, 291, 363
Le Merle blanc, 81, 344
Le monde tremblera, 252, 257, 399
Le Paradis des pilotes perdus, 365
Le Pavillon brûle, 37, 291, 299, 310, 402
Le Père Goriot, 81, 350
Le Père Lebonnard, 251, 399
Le Quai des orfèvres, 352
Le Rouge et le noir, 215
Le Secret de Mayerling, 404
Le soleil a toujours raison, 151, 153, 156, 157, 331, 372, 392
Le Veau gras, 79
Le Voile bleu, 61, 97, 176, 271, 317
Le Voyageur de la Toussaint, 86, 90
Leçon de conduite, 397
Les Ailes blanches, 61, 81
Les Anges du péché, 129, 234
Les Atouts de Mr Wens, 360, 389
Les Bas-fonds, 66, 89
Les Chouans, 362, 404
Les Démons de l'aube, 352, 363, 366
Les Dents longues, 359
Les Derniers jours de Pompéi, 394
Les Diaboliques, 366
Les Enfants du paradis, 142, 191
Les Gens du voyage, 160, 250
Les Hommes sans peur, 256, 257, 400
Les Inconnus dans la maison, 59, 160
Les jeux sont faits, 394
Les Malheurs de Sophie, 352
Les Parents terribles, 361, 404
Les Petites du quai aux fleurs, 205, 211, 212, 213, 331, 372, 397
Les Roquevillards, 63
Les Visiteurs du soir, 88, 93, 109, 123, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 144, 147, 148, 160, 234, 235, 266, 273, 283, 284, 285, 319, 331, 333, 334, 337, 339, 342, 350, 369, 373, 389
L'Éternel retour, 291, 296, 297, 311, 317
Lettres d'amour, 80, 205, 211, 224, 225, 226, 230, 334, 373, 374, 396
Lumière d'été, 129

Macadam, 366
Madame et le mort, 111
Mademoiselle ma mère, 64

Mademoiselle Swing, 76, 85, 161
Mademoiselle X, 289, 401
Mam'zelle Bonaparte, 59, 62, 78
Manèges, 352, 366
Mariage d'amour, 86
Marie la misère, 401
Messieurs Ludovic, 397
Minne, l'ingénue libertine, 361
Monsieur des Lourdines, 89
Monsieur la Souris, 110
Montmartre sur Seine, 85

New York-Miami, 111
Nord-Atlantique, 94, 387
Notre Dame de la Mouise, 67, 207
Notre-Dame de la Mouise, 395
Nous les gosses, 78, 129

One way passage, 101
Orage, 65, 150, 178, 248, 356, 398
Orphée, 275, 361, 390, 405

Panique, 352
Papa, maman, la bonne et moi, 366
Papa, maman, ma femme et moi, 366
Parade en sept nuits, 391
Paradis perdu, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 163, 169, 176, 177, 391
Patricia, 78, 350
Patrie, 36, 42, 352
Pension Jonas, 161
Pépé le Moko, 314
Pièges, 93, 94, 95, 98, 101, 108, 387
Pontcarral Colonel d'empire, 129
Port d'attache, 76
Pour une nuit d'amour, 353, 397
Premier bal, 80, 93, 94, 98, 99, 100, 101, 108, 109, 110, 128, 148, 334, 335, 343, 372, 373, 388
Premier rendez-vous, 60, 63, 72, 98, 99, 100
Prison de femmes, 67
Prison sans barreaux, 67, 332

Quai des brumes, 65, 66, 129, 134, 150, 313, 332
Quelle Drôle de gosse, 64

Raphaël le tatoué, 250, 251, 399
Razzia sur la chnouf, 361
Remorques, 65, 66, 332
Rendez-vous de juillet, 365
Romance de Paris, 83, 161
Rouletabille joue et gagne, 360, 389
Ruy Blas, 361, 362, 363, 404

Sarati le terrible, 344
Scandale, 398
Secrets, 123, 124, 125, 127, 168, 176, 343, 388
Simplet, 350
Stella Dallas, 22, 383
Sylvie et le fantôme, 216, 247, 397

Thérèse Raquin, 366

Touchez pas au grisbi, 361
Tous les chemins mènent à Rome, 394

Un ami viendra ce soir, 352, 401
Un Mauvais garçon, 64, 332
Un seul amour, 151, 168, 171, 176, 188, 343, 348, 350, 373, 374, 393
Une Étoile au soleil, 232
Une si jolie petite plage, 352, 364

Vautrin, 289, 350, 401
Vénus aveugle, 61, 155, 176
Voyage sans espoir, 291, 312, 313, 314, 318, 327, 328, 331, 332, 333, 335, 347, 349, 372, 373, 403
Voyage sans retour, 101

SCD BORDEAUX 3