

**8. Implications d'une
approche gender :
repenser les corpus,
prendre en compte la
réception**

Geneviève Sellier

Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception

par Geneviève Sellier

(Professeure en études cinématographiques à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3 et membre de l'Institut Universitaire de France)

Les approches genrées du cinéma, qui ont émergé dans les années 1970 dans les universités britanniques puis américaines, se sont considérablement diversifiées depuis et je n'ai pas l'ambition ici d'en donner une vision globale. La définition du genre (*gender*) qui informe mon travail, dominante en France parmi les historien-ne-s et les sociologues, est le système hiérarchisé des identités de sexe et des rapports entre les sexes en tant qu'ils sont des constructions sociales, variables selon les époques et les sociétés, traversés comme toute construction sociale par des rapports de domination et des résistances à cette domination. Cette dimension sexuée des rapports sociaux est structurée historiquement par la domination d'un sexe sur l'autre, ce qui explique à la fois que le discours dominant ait naturalisé le masculin comme universel et que les féministes aient été les premières à rendre visibles les rapports et les identités de sexe comme des constructions socioculturelles, et non comme des données de nature. Mais la dimension sexuée des productions culturelles est une donnée universelle, ce qui en fait un objet d'études aussi légitime et nécessaire que leur dimension esthétique ou sociale. Cette approche genrée du cinéma suppose de considérer les films :

- ↳ 1°) comme des constructions culturelles et non comme des reflets de la société : les films (comme les autres artefacts culturels, mais plus massivement au XXe siècle, étant donné leur caractère de culture de masse) participent à la construction des normes sexuées, à la « fabrique du genre » particulière à chaque société et à chaque période ;
- ↳ 2°) 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.
- ↳ 3°) comme des interactions entre un texte et un contexte de production et de réception : ce sont les spectateurs qui donnent sens au film. Le sens ne préexiste pas aux pratiques sociales qui le font exister. Les publics eux-mêmes se construisent dans des logiques de genre, mais aussi de classe, d'ethnicité, de génération, etc.

L'approche dominante du cinéma en France, à l'Université comme dans l'enseignement secondaire et dans l'élite cultivée, est une approche esthétique et auteuriste, identifiée à la cinéphilie. « Inventée » en France par les premiers critiques de cinéma dans les années 20 [1], puis systématisée dans les années 50 par les *Cahiers du cinéma* [2], elle est le résultat de la volonté d'arracher le cinéma à sa gangue populaire pour en faire un objet de la culture légitime ; pour ce faire, elle accorde une attention privilégiée aux qualités formelles des films, aux dépens de ce dont ils parlent et comment ils en parlent ; le film désigné comme une œuvre d'art est un Graal auquel il faut tenter d'accéder par une exégèse patiente et érudite. La cinéphilie a construit un panthéon d'auteurs, qui a pour ambition de mettre le cinéma au même niveau de légitimité culturelle que la littérature et les beaux-arts. Or la réalité socioculturelle du cinéma est, depuis les premiers temps, celle d'une culture de masse, d'une production culturelle qui s'adresse au plus grand nombre, à travers des codes et des

8. Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception

conventions comme les genres, les stars, le recours à des types de fiction héritées du roman du XIXe siècle, et la constitution de codes narratifs basés sur la transparence du récit, l'identification des spectateurs/trices ainsi que des formes de censure ou d'autocensure qui facilitent l'exploitation des films en direction des publics les plus larges.

Aujourd'hui, deux pôles socioculturels structurent la production et la consommation des films : le cinéma d'auteur et le cinéma de genre. D'un côté la légitimité culturelle, de l'autre le box office. D'un côté la culture d'élite, de l'autre la culture de masse. La cinéphilie ne prend en considération que le cinéma d'auteur qui s'adresse à un public de plus en plus restreint, cependant que le cinéma de genre, stigmatisé sous le terme de « cinéma commercial », n'obtient l'attention des critiques que lorsqu'il est pratiqué par un « auteur ».

Proposer une approche *gender* du cinéma en revendiquant son statut scientifique, suppose un changement de paradigme. Il n'est plus lieu de considérer, dans l'héritage d'Adorno, qu'il faut arracher le cinéma à sa gangue de divertissement populaire et aliénant, pour en faire un instrument subversif grâce au geste solitaire d'un créateur qui transgresse les codes, sur le modèle inventé par Godard dans les années 1960. L'étude des représentations des rapports sociaux de sexe telle que je la conçois, consiste au contraire à prendre au sérieux le cinéma de fiction tel qu'il s'est construit, comme un lieu où s'explorent et se discutent les questions d'identité sexuée, de désir, d'identification, de rapport entre les sexes, de normes sexuées, d'orientation sexuelle, comme une culture commune où se fabriquent « fantasmes privés et publics », pour reprendre l'heureuse formulation de Teresa de Lauretis [3].

Mon travail s'inscrit donc dans une analyse critique des représentations filmiques en tant qu'elles reconfigurent inlassablement les normes sexuées qui favorisent et légitiment la domination patriarcale et masculine, mais aussi dans une attention aux remises en cause et aux transgressions que certains films mettent en œuvre. Soucieuse de prendre en compte la culture commune dans ses dimensions à la fois conformistes et dynamiques, je prends pour objet d'étude les productions culturelles dites « de masse » comme la fiction télévisée, le cinéma de genre, ainsi que les stars qui leur donnent leur éclat, et les magazines populaires qui les commentent.

Mais ce faisant, il ne s'agit pas pour moi de décerner des brevets de féminisme ou de misogynie : il s'agit d'étudier la façon dont les films construisent, reconfigurent ou déconstruisent les rôles, les normes et les hiérarchies sexuées.

>>>

1 - Repenser les corpus

L'analyse des représentations des rapports sociaux de sexe suppose de repérer les représentations dominantes d'une époque pour évaluer ensuite le caractère plus ou moins novateur de tel ou tel film : il est donc nécessaire de constituer des corpus de films non pas à partir du panthéon cinéphilique, mais à partir du contexte de production et de réception, en tenant compte du box office, ce qui permet de mettre en évidence des représentations consensuelles et d'autres qui le sont moins. Concernant le cinéma français, le CNC produit des chiffres de fréquentation depuis 1945, dont la fiabilité est cependant limitée par le fait qu'il s'agit de chiffres cumulatifs depuis la sortie du film [4]. Pour les films populaires qui ont souvent disparu de la mémoire cinéphilique, ces chiffres sont utilisables car ces films n'ont en général pas fait l'objet d'une reprise. En revanche, il faut prendre avec plus de précautions les chiffres de fréquentation des films qui relèvent, peu ou prou, du

8. Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception

panthéon cinéphilique. Cette utilisation du box office présente aussi l'avantage de mesurer la popularité des différents cinémas nationaux sur les écrans français : dans l'immédiat après-guerre, malgré la vétusté de l'appareil de production français, et l'arrivée massive de cinq ans de production hollywoodienne (les importations ont cessé dès 1940), ces chiffres permettent de constater que le cinéma français est à cette époque, et de loin, le cinéma préféré du public français.

L'année 1947 représente le sommet de la fréquentation du cinéma en salles en France, avec 423.721.000 entrées. Les dix plus grands succès de l'année 1947 se présentent comme suit (le nombre d'entrées a été arrondi) :

- 1- *Le bataillon du ciel*, France : 8.650.000
- 2 - *Pour qui sonne le glas*, USA : 8.275.000
- 3 - *Monsieur Vincent*, France : 7.055.000
- 4 - *Pas si bête*, France : 6.165.000
- 5 - *Quai des orfèvres*, France : 5.526.000
- 6 - *Rebecca*, USA : 5.100.000
- 7 - *Le Diable au corps*, France : 4.763.000
- 8 - *Les plus belles années de notre vie*, USA : 4.689.000
- 9 - *Les aventures de Casanova*, France : 4.417.000
- 10 - *Le silence est d'or*, France : 4.179.000

Sur les dix premiers films au box office, sept sont français ; les trois autres sont des productions hollywoodiennes, qui correspondent en effet au cinéma étranger le plus apprécié des Français, alors comme aujourd'hui.

Les sept films français de cette liste sont en partie oubliés (sauf les trois films « d'auteur »), mais tous les génériques font apparaître la présence écrasante des hommes dans les positions dominantes : réalisateur, scénariste, acteur en tête d'affiche :

- 1- *Le Bataillon du ciel* (A. Esway/J. Kessel, P. Blanchar) film de guerre
- 3 - *Monsieur Vincent* (M. Cloche/J. Anouilh, P. Fresnay) biopic
- 4 - *Pas si bête* (A. Berthomieu, Bourvil) comédie
- 5 - *Quai des orfèvres* (H.-G. Clouzot/S.-A. Steeman, L. Jovet) policier
- 7 - *Le Diable au corps* (C. Autant-Lara/J. Aurenche & P. Bost, M.Presle, G.Philipe) adaptation littéraire
- 9 - *Les Aventures de Casanova* (J. Boyer/M.-G. Sauvajon, G. Guétary) film musical
- 10 - *Le silence est d'or* (R. Clair, M. Chevalier) comédie

C'est un cinéma qui met en scène majoritairement des figures patriarcales d'hommes d'âge mûr : Pierre Blanchar (né en 1892), qui a déjà été pendant l'Occupation *Pontcarral colonel d'Empire*, figure de résistance au pouvoir en place [5], est le « héros » du *Bataillon du ciel*, à la gloire des parachutistes du SAS [6], film en deux époques [7] (sortis à un mois d'intervalle) propre à rassurer les Français sur leur participation à la guerre de libération aux côtés des Alliés ; Pierre Fresnay (né en 1897) dans *Monsieur Vincent*, incarne une figure de bienfaiteur laïcisé pour l'occasion (il s'agit d'une biographie édifiante de Saint Vincent de Paul) ; en 3e position, Bourvil (né en 1917) installe avec *Pas si bête* une figure de « paysan normand plus matois que naïf [8] », incarnation de la revanche sociale des petits et des sans-grade. Premier film « d'auteur » dans cette liste, *Quai des Orfèvres* met en tête d'affiche Louis Jovet (né en 1887), en inspecteur extra-lucide et compatissant, dans un film policier qui construit face à une « garce » incarnée par Suzy Delair, Bernard Blier en homme victimisé ; en 7e position, *Le Diable au corps*, de Claude Autant-Lara, est le seul film français de cette liste à proposer une figure féminine en tête d'affiche, Micheline Presle (née en 1922), avec

comme partenaire un jeune acteur encore peu connu à l'époque, Gérard Philipe (né aussi en 1922), qu'elle a imposé et qui deviendra une star grâce à ce film ; en 9e position, *Les Aventures de Casanova* avec le ténor Georges Guétary (né en 1915), également en deux époques, nous rappelle que l'opérette, qui a totalement disparu de la mémoire cinéphilique, fut un des genres les plus populaires dans la France d'après-guerre ; enfin, *Le silence est d'or*, de René Clair, met en scène, à l'époque des débuts du cinéma, la rivalité amoureuse entre un homme d'âge mûr, Maurice Chevalier (né en 1888), et un jeune premier, François Périer (né en 1919) qui a fait ses débuts pendant l'Occupation. L'actrice qui incarne l'objet d'amour des deux hommes, Marcelle Derrien, est clairement un personnage secondaire : le point de vue du film est celui de l'homme d'âge mûr, comme le confirme la place de Maurice Chevalier sur l'affiche. Sur les sept films français qui triomphent au box-office, quatre ont en tête d'affiche un acteur né au siècle précédent..

Le cinéma qui reçoit les suffrages des spectateurs français, renoue donc avec les figures de patriarche d'avant-guerre, avec une vigueur revancharde dont nous avons étudié ailleurs d'autres exemples [9]. Les variantes qui en sont proposées ici sont particulièrement austères, en particulier dans les trois films les plus vus. C'est l'incarnation la plus légère de cette figure patriarcale (Maurice Chevalier) qui reçoit relativement le moins de suffrages. Ce qui tend à confirmer le climat de règlement de comptes qui caractérise la période.

Les acteurs fonctionnent dans ce corpus comme des instruments majeurs de réaffirmation des normes sexuées : la présence au centre des trois films français les plus vus, d'un personnage masculin célibataire, incarné par un acteur prestigieux, déjà vedette avant-guerre, indique dans cette période de réaffirmation de l'unité nationale, que c'est le masculin qui est porteur de l'identité nationale, alors que le féminin n'est, dans le seul des trois films où il existe, qu'un objet de désir pour le sujet masculin.

Le Diable au corps apparaît à plusieurs titres comme un intrus dans cette liste : non seulement à cause de sa tête d'affiche féminine, mais aussi parce que c'est l'adaptation de l'œuvre de Radiguet, un très jeune écrivain mort prématurément, qui a fait scandale juste après la Grande guerre et qu'il valorise deux jeunes acteurs qui jouent de très jeunes personnages [10].

Mais pour mesurer l'impact des films et des stars dans le contexte de l'époque, il faut compléter les indications du box-office par un dépouillement systématique de la presse, en particulier les périodiques spécialisés, dont le plus connu à l'époque est Cinémonde.

>>>

2 - La question de la réception

En effet, si l'on veut interpréter correctement (autant que faire se peut) la façon dont les films construisent les rapports de sexe et les normes sexuées, en évitant les anachronismes et les contre-sens, il faut confronter le film avec les lectures et les grilles d'interprétation qui sont proposées au moment de sa sortie, à la fois par la presse généraliste et par la presse spécialisée, par la presse populaire et par la presse sérieuse. Comme l'ont montré les *cultural studies* britanniques, les productions culturelles ne peuvent pas être isolées des usages sociaux qui en sont faits, et les pratiques culturelles des classes dominées jouissent d'une certaine autonomie par rapport à celles des classes dominantes, et méritent d'être étudiées en tant que telles, à l'encontre de la conception de l'école de Francfort qui voit les « masses » comme des consommatrices passives des « industries culturelles [11] », à travers lesquelles les classes dominantes organisent leur aliénation.

8. Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception

Par réception, il faut entendre les discours au sens large produits sur les films, non seulement les discours promotionnels - bandes-annonces, publicités, entretiens avec les acteurs et auteurs - mais aussi les critiques, discours qui sont autant de grilles d'interprétation, convergentes ou divergentes, du film au moment de sa sortie. Il faut aussi prendre en compte la presse populaire, y compris les novellisations (films racontés), qui sont autant d'interprétations du film à destination du public populaire. Ces publications populaires comportent toujours une rubrique consacrée au courrier des lecteurs, parce que c'est un moyen de fidélisation du lectorat : c'est là que nous trouverons des traces de la réception ordinaire.

La Libération a vu naître un hebdomadaire issu de la Résistance, *L'Ecran français*, proche des communistes, qui jouera un rôle majeur à partir de juillet 1945. Il tire à 100,000 exemplaires et se veut à la fois populaire, cinéophile et engagé. Il proposera des débats passionnés et passionnants, notamment entre André Bazin et Georges Sadoul, avant de sombrer dans le sectarisme stalinien, et de perdre par la même occasion ses lecteurs. Il disparaît début 1953 [12]. A côté, ou plutôt en rivalité directe avec *L'Ecran français*, *Cinémonde*, lui aussi hebdomadaire, est né à la fin des années 20, mais sera suspendu pendant l'Occupation ; reparaisant en 1946, il se positionne comme l'ambassadeur du cinéma hollywoodien en France (avec les publicités afférentes), tout en se pliant aux goûts de son public pour le cinéma national. L'hebdomadaire, fort du soutien des distributeurs et d'un public populaire majoritairement jeune et féminin, sera influent jusqu'à la fin des années 60. C'est finalement la préférence de la télévision chez les plus âgés et de la chanson « yéyé » chez les plus jeunes, qui mettra fin à ce long règne.

Les archives de ces périodiques n'existent plus, et encore moins les lettres de lecteurs qui leur étaient adressées. Il faut donc travailler sur les traces de ces lettres, à travers les citations qu'en fait le responsable de la rubrique sous des pseudonymes divers : Jean Talky à *Cinémonde* dans la rubrique « Potinons », l'Ami Pierrot à *L'Ecran français* dans la rubrique « Prête-moi ta plume ». Divers indices laissent penser que ces périodiques reçoivent plus d'une centaine de lettres par semaine, avec parmi eux, des correspondants réguliers. D'abord composée des réponses qui sont apportées aux questions des lecteurs-spectateurs, mentionnés sous un pseudo, cette rubrique devient peu à peu un lieu de débats, d'abord entre les lecteurs et le responsable, puis entre les lecteurs eux-mêmes par son truchement.

La majorité des correspondant-e-s de *Cinémonde* appartient au début à la catégorie couramment stigmatisée sous le terme de « midinette », c'est-à-dire une adolescente ou une jeune adulte de milieu populaire, qui développe la curiosité d'un-e fan pour ses stars préférées qui peuvent être masculines et/ou féminines, confondant allègrement ses personnages à l'écran et l'acteur ou l'actrice à la ville, comme le magazine incite à le faire dans ses articles. Mais à travers l'adoration pour les stars, ce sont aussi peu à peu des films qui sont évalués et même des cinéastes, et une forme d'expertise spectatorielle qui se construit [13]. L'étude du courrier des lecteurs de *Cinémonde* [14] montre que si le responsable de la rubrique sélectionne bien évidemment les extraits qu'il cite, on peut repérer, à travers le retour des mêmes pseudos (dont le caractère genré est toujours indiqué) un véritable dialogue qui s'instaure, d'une part avec le responsable, et d'autre part entre les lecteurs eux-mêmes.

Enfin les hebdomadaires de films racontés fleurissent depuis plusieurs décennies (*Mon film*, *Film complet*, etc.), permettant aux lecteurs non seulement de prolonger le plaisir d'un film qu'ils ont aimé, mais aussi aux lecteurs de province d'avoir un avant-goût des films qui sortent à Paris, avant d'arriver chez eux avec souvent plusieurs mois de décalage ; ces hebdomadaires ou bimensuels comportent souvent un courrier des lecteurs, dont les caractéristiques sont comparables à celui de

Cinémonde.

Parmi les films français qui sont un succès du box-office en 1947, l'étude de la réception du *Diabole au corps* est particulièrement intéressante dans la mesure où ce film rompt le consensus : en effet, il fait l'objet de plusieurs polémiques, l'une qui précède la sortie du film, entre le producteur (américain) Paul Graetz et l'équipe du film qui défend sa liberté de création ; l'autre qui est déclenchée par un périodique catholique du Sud-Ouest (le film sort à Bordeaux en avant-première) et relayée officieusement par des représentants du gouvernement (l'ambassadeur de France en Belgique quitte la salle lors de la présentation officielle du film au Festival international de Bruxelles).

L'Ecran français se fait l'écho de la polémique publique qui a opposé le producteur et les auteurs du film :

« Il est bon de souligner (le fait commence à être de notoriété publique) que cette réussite a été obtenue presque contre le gré d'un producteur trop habitué aux façons sommaires d'Hollywood, par une lutte constante et quotidienne du réalisateur et des scénaristes, obligés souvent d'avoir recours à l'aide de leurs syndicats, contre le mauvais vouloir de ceux qui seront, en définitive, les bénéficiaires commerciaux de l'opération.

« Au cinéma, le combat de l'esprit contre l'argent est loin d'être achevé. [15] »

Ce sont ensuite les tentatives de « groupements patriotiques et familiaux » pour faire interdire le film, qui donnent lieu dans *L'Ecran français* à un article incendiaire. Intitulé « Tartuffe revient à la charge », il cite la prose du « Courrier du Sud-Ouest » qui a réussi à faire retirer le film après une semaine d'exploitation :

« Voici un échantillon du style du pauvre diable - pardon, du pauvre ange - qui signe courageusement « Un veilleur » son pamphlet contre *Le Diabole au corps* : "Nous avons déjà eu, dans ce genre, *Le Rosier de Mme Husson*, *Le cocu magnifique*, et quelques autres films qui cultivent l'érotisme comme M. Jourdain faisait de la prose (sic). Mais cette dernière production ajoute le cynisme le plus révoltant à l'exaltation de l'adultère, en ridiculisant la famille, la Croix-Rouge (sic), et même l'Armée... Au nom du public qui nous lit et nous presse d'intervenir (sic), nous demandons que ce film ignoble soit retiré de l'écran, et tout de suite."

« (...) Nous avons déjà connu ces "groupements patriotiques et familiaux" : cela s'est appelé en 1934, PSF et PPF, et - au temps de Vichy -, Travail, Famille, Patrie. Nous allons bientôt savoir comment cela s'appelle aujourd'hui. [16] »

Cette polémique prend le tour d'un incident diplomatique dont *L'Ecran français* se fait aussi l'écho :

« Donc, M. l'ambassadeur de France en Belgique a quitté la salle du Festival pendant la projection du *Diabole au corps* et ce geste a, bien entendu, fait l'objet d'innombrables commentaires, - d'autant plus que certains milieux catholiques, puissants dans la société, on le sait, et au sein du jury belge, ont nettement pris position contre cette œuvre admirable. »

L'hebdomadaire revient quelques semaines plus tard sur la réception bordelaise sur un mode satirique [17] :

« On sait aussi que le film fut retiré de l'affiche après une semaine de projection, alors que tout Bordeaux se battait pour le voir. A l'issue d'une de ces premières séances, on remarquait, parmi les privilégiés qui avaient pu entrer, la formation de deux groupes. Le premier, nettement réprobateur, était constitué de dignes quadragénaires en manchettes et col cassé, riches commerçants « collet monté » comme l'on sait, accompagnés de leurs prudes épouses.

Scandale ! chuchotait le groupe en chœur... Oser montrer, en public, des scènes d'un pareil érotisme !

8. Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception

« Non loin de là, des spectateurs plus jeunes de vingt ans, - les fils des bourgeois plus haut cités - se confiaient leurs impressions : « Ah, ben alors, c'que c'était chouette ! ».

La polémique politique se double ici d'un conflit de générations.

Pour achever de ridiculiser les détracteurs du film, *L'Ecran français* cite un mot de Cocteau :

« A Paris, Jean Cocteau, qui a été - on le sait - bouleversé par la projection du *Diabole au corps*, ne fut pas sans remarquer les remous hostiles des spectateurs que choqua ce mépris des convenances et des préjugés : et l'auteur de *la Belle et la Bête* de confier à l'un de ses amis : « Si ça continue, on jugera bientôt immoral de présenter un film en couleurs devant des femmes en deuil... »

>>>

Cinémonde, malgré son positionnement politique favorable à Hollywood, prend indirectement parti dans la polémique que suscite *Le Diabole au corps*, à travers la plume acérée d'Henri Jeanson qui reprend, sous le pseudonyme de Huguette Ex-Micro [18], une chronique régulière dans le journal à partir de mars 1948. Voici ce qu'on peut lire sous le titre : « Quand le diable au corps se fait ermite ou le secret des versions canadiennes. [19] »

« La morale est, comme chacun sait, la mère de tous les vices. (...) Les moralistes professionnels exercent leurs ravages un peu partout et plus particulièrement dans les studios de cinéma où ils châtrant les meilleurs sujets et affadissent les plus passionnantes histoires. (...)

« - Ah ! non, non. Pas de suicide ! Le suicide n'est pas commercial. Si Micheline Presle se jette par la fenêtre, mon public quittera la salle mécontent... Non, non ! Que la dernière scène ait lieu dans une boîte de nuit, que Micheline Presle boive tristement, si vous voulez, du champagne tiède, qu'elle embrasse mélancoliquement, si vous voulez, son partenaire sur la bouche, tout en dansant, avec répugnance, si vous voulez, et en envoyant, désespérément, si vous voulez, des serpentins sur d'autres couples de danseurs, mais qu'elle ne meure surtout pas ! Pour l'amour de Dieu, qu'elle survive à tant de malheurs. Soyons optimistes, que diantre ! »

Tournant en dérision la censure canadienne que les producteurs prennent pour prétexte pour faire pression sur les auteurs de films français, Jeanson imagine ce qu'aurait pu être une version édulcorée du *Diabole au corps* si les auteurs n'avaient pas résisté aux pressions du producteur :

« Le film, vous vous en souvenez, commence par l'enterrement de Micheline Presle. Gérard Philippe pénètre dans la chambre mortuaire quelques instants après le départ du cortège. Il se rend à l'église et là, tandis qu'on célèbre l'office des morts, il se souvient...

« Il se souvient de son idylle avec Micheline Presle ; elle était fiancée à un glorieux combattant et pourtant elle n'a pas hésité à devenir la maîtresse de cet inconscient collégien qu'était Gérard Philippe. A la fin du film, elle succombe, non sans avoir mis au monde l'enfant de l'amour et du péché réunis. C'est là une conclusion bien noire et qu'on ne saurait proposer aux âmes pures.

« Ma version tagada commence par un mariage. Micheline Presle épouse le glorieux combattant. Le glorieux combattant, qui ne se doute pas de son cocuage, reconnaîtra l'enfant et Gérard Philippe qui, lui n'a même pas été invité à la noce (là est sa punition) restera seul avec ses regrets.

« Voilà une fin heureuse. Et morale...

« Le glorieux combattant a été trompé, c'est entendu, mais il n'est pas de médaille sans revers et Dieu sait s'il est décoré. C'est bien simple, il semble qu'il ait été récompensé chaque fois que Micheline Presle et Gérard Philippe se sont rencontrés - si j'ose risquer cet euphémisme d'ailleurs intraduisible en canadien. »

Non content de tourner en dérision les défenseurs de la morale catholique, Jeanson met dans la

bouche de Jean Aurenche une réplique qui achève de mettre les rieurs de son côté : « Un mariage ? Réfléchis, c'est une fin atroce. Il y a de quoi ficher le cafard à toute une population... on voit bien que tu n'as jamais été mariée, ma pauvre petite. Non, crois-moi, remets l'enterrement... ça c'est une fin optimiste... ». Si Micheline Presle avait vécu, elle eût, à n'en pas douter, épousé le glorieux combattant et elle fût restée la maîtresse de Gérard Philipe dans la clandestinité... Il y aurait eu deux malheureux de plus... Tandis que là, elle meurt... C'est un mauvais moment à passer, mais les plus grands chagrins sont les plus courts, ainsi que me le faisait observer un veuf de mes amis. »

Loin du cynisme propre à Jeanson, la réception du film dans *Cinémonde* met surtout l'accent sur l'histoire d'amour fou entre deux adolescents, comme en témoigne l'article enthousiaste de Robert Chazal qui défend le film en donnant la parole à Autant-Lara :

« *Le Diable au corps* a traité « franchement » le problème de l'amour et de la jeunesse. C'est pourquoi ce n'est pas un film facile... Si nous avons réussi ce que nous voulions faire et si nous sommes restés fidèles à l'esprit de Radiguet, notre film plaira et déplaira... Puisse le public ne pas se méprendre et sentir à travers la dureté du récit et des images, la grande affection, la tendresse même que nous portons à Marthe et à François. Il n'est pas facile d'être jeune ! »

Robert Chazal enfonce le clou sous forme de conseils aux spectateurs du film :

« Pour aimer *Le Diable au corps*, et à aucun moment n'être choqué, il faut retrouver sa jeunesse avec tout ce que cela comporte de trouble pureté, d'égoïsme généreux, d'insouciance inquiète, d'hypocrite franchise. C'est dur, mais le résultat console de l'effort. (...) Heureux ceux qui seront semblables à un adolescent sans idées préconçues, car ils comprendront et aimeront *Le Diable au corps* ».

Le caractère provocateur de cette parodie des Béatitudes pour vanter les mérites d'un film qui célèbre une passion charnelle et adultère, suggère que le lectorat auquel s'adresse le journal est jeune et beaucoup moins conformiste que ne le laisse penser la réputation de cet hebdomadaire méprisé des élites cultivés.

L'Ecran français salue aussi le film comme « le plus sensuel et le plus pathétique des films d'amour. (...) Ce film apporte, en effet, un message, qui est celui de la jeunesse éternelle, souvent en désaccord avec les fatalités de l'histoire, mais toujours sincère, toujours naturelle, toujours pathétique. » Mais il va apporter un sérieux bémol à cette lecture basée sur l'identification avec les jeunes héros amoureux et rebelles à l'engagement patriotique. En effet, quelques mois après la sortie du film et son succès triomphal, l'hebdomadaire revient sur la « bonne interprétation » du film à travers un long texte de Roger Vailland intitulé « Quand les grands garçons avaient le *Diable au corps* [20] ». L'écrivain sympathisant communiste y fait l'éloge du film tout en limitant sa portée politique : il analyse d'abord le sens du succès du roman de Radiguet au lendemain de la Grande guerre, à une période où « le monde qui s'ouvrait aux enfants de la petite bourgeoisie leur paraissait dérisoire. La guerre avait accentué le divorce, commencé dès la fin du siècle dernier, entre les carrières officielles et les aspirations vivantes de la jeunesse. En 1919, le fait même de choisir une carrière apparaissait au lycéen de rhétorique ou de philosophie comme le premier des renoncements, la porte ouverte à tous les compromis. Même l'industrie et le commerce n'offraient plus les mêmes perspectives qu'à l'apogée de l'ère capitaliste, quand la science de l'ingénieur ou l'audace du financier semblaient les clés de toutes les aventures. Désormais, un fils de petit bourgeois, sans capital, sans familiarité native avec les grandes affaires, ne pouvait plus espérer raisonnablement parvenir aux responsabilités et aux richesses. Il n'avait plus le choix qu'entre éternellement végéter, comme disaient ses parents, ou bien, tel le normalien Pucheu, se mettre au service du grand capital, en acceptant les plus humiliantes servitudes ; on a vu, depuis, où cela

menait.

« Que faire ?

« Pour échapper au problème, on se réfugiait dans l'adolescence, on prolongeait son adolescence ; plus âgé on rendait un culte à l'adolescence. L'adolescent, le *grand garçon*, c'était celui qui échappait à la « condition abjecte de l'adulte », comme l'a écrit un autre romancier.

« On s'évadait dans l'adolescence. »

Mais Vailland oppose l'après-guerre de 14-18 à l'après-guerre de 39-45, le roman de Radiguet au film d'Autant-Lara, Aurenche et Bost :

« La seconde guerre mondiale nous a appris que l'évasion était inutile et impossible. Les héros des romans de cet après-guerre-ci ne sont plus des adolescents, ce sont des hommes mûrs, des combattants qui ont compris que, quoi qu'on veuille ou qu'on fasse, on est « engagé ».

« C'est pourquoi, se déroulant à une époque tellement proche, *Le Diable au corps* est déjà un film historique, c'est-à-dire dont le sujet est emprunté à une époque non actuelle, déjà historique. »

Pour Vailland, l'adaptation insiste sur le contexte concret de la Grande Guerre « ces hôpitaux, ces ambulances, ces bars américains tout neufs, Paris et la banlieue en liesse, tout ce que Radiguet ne fait qu'indiquer ou n'indique pas », pour mieux mettre en évidence le contraste avec l'époque actuelle. Cette insistance ressemble beaucoup à une consigne de lecture, comme si Vailland mettait en garde les jeunes spectateurs contre une identification aux héros du *Diable au corps*.

>>>

Le courrier des lecteurs de *Cinéma* confirme en effet l'engouement du jeune public pour le film ; en voici deux exemples, l'une d'une jeune lectrice :

« Vous êtes très gentille, Lilas blanc, et je suis très content que ma réponse vous ait fait plaisir. *Le Diable au corps* est un très beau film, et Gérard Philipe, un artiste exceptionnel. J'ai transmis votre lettre et je transmettrai de même toutes celles que vous m'enverrez. [21] »

l'autre, d'un jeune lecteur [22] :

« Mercutio écrit : "Je me moquais un peu de tous ces jeunes gens et de toutes ces jeunes filles qui vous demandaient des précisions sur telle ou tel artiste... jusqu'au jour où j'ai vu Micheline Presle dans *Le Diable au corps* ! et à mon tour je viens vous demander un conseil : « que doit faire un jeune homme qui aime une jeune femme d'un rang supérieur au sien et qui n'a donc que de très faibles chances d'attirer son amour ? »" On voit là une forme d'appropriation éthique du film qui est très loin de toutes les lectures politiques auxquelles le film a donné lieu dans la presse généraliste.

Cette focalisation sur l'histoire d'amour se retrouve dans la novellisation du *Diable au corps* que publie *Mon film* à peine deux mois après la sortie parisienne du film [23]. Le récit fait disparaître la structure en flash-back qui donnait au film son caractère tragique et sa focalisation sur le personnage masculin. Voici comment commence l'histoire dans *Mon film* :

« Après l'offensive meurtrière d'avril 1917, les blessés affluaient vers l'arrière en si grand nombre qu'il fallut installer en toute hâte de nouveaux hôpitaux. A Nogent sur Marne, on venait de réquisitionner la majeure partie du lycée de garçons, laissant seulement une aile pour les classes.

« La municipalité faisait appel à toutes les dames de bonne volonté pour installer les locaux et seconder le personnel hospitalier qualifié, qui se limitait à un médecin-major, une religieuse et Mme Grangier, membre de la Croix-Rouge. »

Ce début très factuel s'accompagne d'une mise en avant du personnage de Marthe, avec laquelle on suscite l'empathie du lecteur/de la lectrice : « Ce premier contact avec les horribles réalités de la guerre, ces hommes sales, ces pansements sanglants et nauséabonds l'avaient bouleversée. »

La scène centrale du film qui privilégie le point de vue de François, est racontée dans *Mon film* en

8. Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception

privilégiant le point de vue de Marthe :

« Le cœur battant, elle guettait derrière sa fenêtre. Il arriva trempé, bien qu'il ait couru sous l'averse. C'est effrayant, vous allez prendre froid !, s'exclama Marthe, ravie au fond de cette entrée en matière qui leur permettait de cacher leur trouble réciproque. Très maternelle, elle entraîna son compagnon dans sa chambre, où un feu de bois flambait dans l'âtre. François applaudit à cette merveilleuse idée, tandis que Marthe le frictionnait, puis courait à la cuisine lui préparer un grog. Quand elle revint, François s'était blotti dans le lit. Il l'attira à lui d'un geste à la fois fougueux et très tendre... Leurs lèvres se joignirent et ils sombrèrent dans les délices de l'amour...

« Le lendemain matin, tandis que Marthe épanouie et sans remords affirmait n'avoir jamais été aussi heureuse, François s'abandonna à un accès de jalousie.

« Pourtant, la jeune femme était sincère quand elle prétendait que, pour elle, Jacques ne comptait pas. »

Dans ce passage, on remarque que c'est Marthe qui est systématiquement le sujet de l'action et de la focalisation, contrairement à ce qui se passe dans le film. Seule la fin suit très exactement le film, avec François face au sacristain :

« François lui lança un regard féroce : ces paroles malheureuses faisaient déborder sa rancœur : Taisez-vous, commanda-t-il d'un ton plein de haine. Accrochez vos drapeaux ! ».

La novellisation modifie donc sensiblement le point de vue du film pour susciter une identification privilégiée avec l'héroïne, ce qui correspond au lectorat majoritairement féminin de ces périodiques. Mais cette focalisation valorise aussi l'expression du désir féminin, et remet en cause les normes traditionnelles de la « bonne féminité ».

Le référendum organisé annuellement par *Le Film français* (auprès des directeurs de salle) et *Cinémonde* (auprès de ses lecteurs) permet de confirmer l'écart générationnel et genré qui caractérise les publics du film : en effet alors que *Le Diable au corps* remporte haut la main le prix du meilleur film français auprès du lectorat de *Cinémonde* (majoritairement jeune et féminin), à quoi s'ajoute le prix de la meilleure actrice à Micheline Presle et le prix du meilleur acteur à Gérard Philipe, le référendum du *Film français* donne le prix du meilleur film à *Monsieur Vincent* (*Le Diable au corps* n'arrive qu'en 3e, après *Quai des orfèvres*), et le prix du meilleur acteur à Pierre Fresnay (Gérard Philipe arrive en 2e mais très loin derrière) ; seule Micheline Presle est aussi la meilleure actrice pour les exploitants. A travers cet écart entre les deux référendums, on peut lire une opposition qui est à la fois de genre et de génération, et qui débouche sur une opposition politique (un film bien pensant, *Monsieur Vincent* préféré par les exploitants à un film rebelle à la morale catholique et bourgeoise) [24].

Cette étude de la réception du *Diable au corps* dans la presse magazine spécialisée fait apparaître assez nettement deux types de lecture du film : si l'histoire d'amour passionnée entre deux adolescents fait l'unanimité de tous ceux qui défendent le film, les représentants masculins de l'élite cultivée y ajoute une lecture directement politique. Occasion pour *L'Ecran français* de ferrailer avec les lobbys catholiques bien pensants et avec la censure d'outre-Atlantique, le film fait également l'objet d'une consigne de lecture qui vise à empêcher que les jeunes spectateurs ne confondent la Grande guerre (impérialiste) avec la Seconde guerre mondiale dont les sympathisants du parti communiste comme Roger Vailland font une analyse toute différente. Ce qu'on sait des courants zazou et existentialiste à la Libération suggère qu'il existait une réelle tentation de la jeunesse de prendre ses distances avec les affrontements politiques de la résistance et de la guerre froide, comme les héros du *Diable au corps* par rapport à la guerre de 1914.

Ces diverses lectures du film dessinent un double *dissensus* : d'une part l'opposition politique «

8. Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception

classique » entre les tenants d'une censure des films au nom de la morale catholique, et ceux qui défendent la liberté d'expression des artistes ; d'autre part l'opposition plus feutrée entre un public jeune qui adhère au culte de l'amour passion, et des intellectuels engagés issus de la Résistance et tenus de prendre parti dans la guerre froide qui vient de commencer.

A travers cette étude de cas, on voit d'une part que la prise en compte du box office permet de mettre en évidence les tendances idéologiques dominantes, lesquelles traversent l'ensemble du paysage, y compris le cinéma d'auteur - ici H.-G. Clouzot et René Clair ; d'autre part, l'exploration des périodiques « populaires » de cinéma permet de saisir les diverses lectures des films au moment de leur sortie, et par là-même, les questions qu'ils soulèvent dans la société de l'époque, ainsi que les différentes communautés d'interprétation qui se construisent autour de sa réception. Mais ces sources permettent aussi de retrouver une trace de la réception des spectateurs ordinaires, en particulier dans sa dimension genrée et générationnelle : contrairement aux idées reçues sur le rapport aliéné de la « midinette » avec le cinéma, on constate que certains films sont l'occasion d'une reconfiguration des normes sexuées dont les périodiques populaires se font l'instrument et/ou l'écho.

>>>

indications bibliographiques

Adorno Theodor W., « L'industrie culturelle », *Communications* n°3, 1964, pp. 12-18

Burch Noël & Geneviève Sellier, « Masculinité et cinéphilie », *Iris* n°26, 1997, pp. 191-206

Chirat Raymond, *Catalogue des films français 1940-1950*, éditions de la Cinémathèque de Luxembourg, 1981

Baecque Antoine de, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

De Lauretis Teresa, « Culture populaire, fantômes publics et privés : féminité et fétichisme dans M. Butterfly de David Cronenberg », in *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduction de Marie-Hélène Bourcier, préface de Pascale Molinier, Paris, La Dispute, coll. Le genre du monde, 2007.

Gauthier Christophe, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, AFRHC, 1999.

Marie Laurent, *Le cinéma est à nous. Le Parti communiste français et le cinéma, de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005

Montebello Fabrice, « Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960 », Doctorat d'histoire, Université Lyon 2, 1997

Sellier Geneviève, « Le courrier des lecteurs de Cinémonde dans les années 1950 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », in Burch N. & G. Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, pp. 67-90.

Simsi Simon, *Ciné-Passions. 7e art et industrie de 1945 à 2000*, éditions Dixit, 2000.

Notes

[1] Louis Delluc en particulier. Voir Noël Burch et Geneviève Sellier, « Masculinité et cinéphilie », *Iris* n°26, 1997. Voir aussi Christophe Gauthier, *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, AFRHC, 1999.

- [2] Voir Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- [3] Teresa de Lauretis, « Culture populaire, fantasmes publics et privés : féminité et fétichisme dans M. Butterfly de David Cronenberg », in *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, traduction de Marie-Hélène Bourcier, préface de Pascale Molinier, Paris, La Dispute, coll. Le genre du monde, 2007.
- [4] Voir Simon Simsi, *Ciné-Passions. 7e art et industrie de 1945 à 2000*, éditions Dixit, 2000.
- [5] Le film de Delannoy, sorti en décembre 1942, met en scène un colonel d'Empire sous la Restauration, dont les spectateurs de l'époque ont témoigné qu'il l'avait perçu comme une figure de résistance.
- [6] Special Air Service, créé en 1941 par les Britanniques, pour faire des actions de commando derrière les lignes allemandes ; la brigade comprendra deux régiments de Français libres qui participeront au débarquement. Le film en deux époques raconte d'abord l'entraînement d'un régiment de Français en Grande-Bretagne, puis leur largage en Bretagne où ils serviront d'instructeurs aux FFI lors de l'insurrection générale en août 1944.
- [7] Le calcul des entrées sur ce film à deux époques (comme pour les autres qui ont le même format) est cumulatif.
- [8] Présentation du personnage dans la notice du *Catalogue des films français 1940-1950*, de Raymond Chirat (éditions de la Cinémathèque de Luxembourg, 1981).
- [9] Voir Burch N. & G. Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Nathan 1996, rééd. Armand Colin 2005.
- [10] Voir l'analyse que nous faisons de ce film dans *La Drôle de guerre des sexes*, op. cit. p. 227-228.
- [11] T.W. Adorno, « L'industrie culturelle », in *Communications* n°3 1964, pp. 12-18.
- [12] Voir Laurent Marie, *Le cinéma est à nous. Le Parti communiste français et le cinéma, de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- [13] Fabrice Montebello a fait le même constat à propos des ouvriers cinéphiles de Longwy (cf. Doctorat d'histoire non publié : « Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960 », Université Lyon 2, 1997).
- [14] Voir Geneviève Sellier, « Le courrier des lecteurs de Cinémonde dans les années 1950 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », in Burch N. & G. Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, pp. 67-90.
- [15] *L'Ecran français* n°102 du 10/06/1947, p. 8.
- [16] *Ibid.*, p. 2.
- [17] *L'Ecran français* n°105 du 01/07/1947, p. 2.
- [18] Henri Jeanson, par ailleurs scénariste célèbre pour ses mots d'auteur, signe des articles satiriques sur le cinéma depuis les années 1920 dans divers journaux, dont *Le Canard enchaîné*, qu'il signe Huguette Ex-Micro en référence à la comédienne divorcée Huguette ex-Duflos.
- [19] *Cinémonde* n° 712, 23/3/1948.
- [20] *L'Ecran français* n°116 du 16/09/1947, p.3.
- [21] *Cinémonde* n°705 3/2/1948, « Potinons » p. 18.
- [22] *Cinémonde* n°693 11/11/1947, « Potinons » p. 18.
- [23] *Mon Film* n°67 du 5/11/1947.
- [24] Voici les résultats de ce référendum :
Référendum de *Cinémonde* (suffrages exprimés : 141 384)
Meilleur film français :
Le Diable au corps (36 013 voix)

8. Implications d'une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception

Monsieur Vincent (22.801)

Antoine et Antoinette (10.858)

Le silence est d'or (10.374)

Meilleure actrice :

Micheline Presle : 36.919

Michèle Morgan : 20.345

Edwige Feuillère : 15.888

Meilleur acteur :

Gérard Philipe : 27.661

Pierre Fresnay : 22.915

Jean Marais : 15.162

Georges Marchal : 12.813

Louis Juvet : 12.312

Référendum *Le Film français* (directeurs de salle) suffrages exprimés : 3.506

Meilleur film français :

Monsieur Vincent : 1.125

Quai des Orfèvres : 611

Le Diable au corps : 473

Le silence est d'or : 417

Meilleure actrice française

Micheline Presle : 1.589

Edwige Feuillère : 283

Michèle Morgan : 251

Meilleur acteur :

Pierre Fresnay : 2.431

Gérard Philipe : 295

Pierre Blanchar : 217

Louis Juvet : 163

Jean Marais : 85