

D. Chedaleux et G. Le Gras

Introduction

Le cinéma français en substance (1930-1960) : genres, acteurs et actrices

Le cinéma populaire français d'avant la Nouvelle Vague est le continent oublié des études cinématographiques ; peu étudié, il est aussi peu enseigné dans nos universités, à l'exception de quelques « écoles » (le réalisme poétique par exemple) et quelques cinéastes, dont les films ont été mis au panthéon par la « politique des auteurs ». Or la notion d'auteur, si elle existe déjà à la période classique, n'apparaît de manière significative qu'à la fin des années 1950. Aussi, il semble anachronique de vouloir dissocier un cinéma d'auteur d'un cinéma commercial pour cette période : du début du parlant aux années 1950, des films de qualité variable, tant sur les plans narratif qu'esthétique, cohabitent sans heurt au box-office comme dans les magazines.

Ainsi dans les années 1930, le succès de *Un de la Légion* (Christian-Jaque avec Fernandel) côtoie celui du *Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry en 1936¹. En 1937, *La Marseillaise* de Jean Renoir est en bonne place à côté de *L'Affaire du courrier de Lyon* de Claude Autant-Lara et Maurice Lehmann, et en 1939, *Derrière la façade* (Yves Mirande) voisine avec *Le jour se lève* de Marcel Carné. Sous l'Occupation, *Patricia* (1942) de l'inconnu Paul Mesnier ou encore *Simplet* (Fernandel, 1942) font partie des records du box-office, au même titre que *Goupi Mains-Rouges* (Jacques Becker, 1943) ou *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné, 1942)². Et dans les années 1950, *Mon oncle* (Jacques Tati, 1958) et *Le Triporteur* (Jacques Pinoteau, 1958) rivalisent auprès du public³. Cet éclectisme se retrouve,

-
- 1 – Voir CRISP C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Indiana University Press, 2002.
 - 2 – Voir EHRlich E., *Cinema of Paradox*, New-York, Columbia University Press, 1985, p. 194-201.
 - 3 – Voir SIMS S., *Ciné-Passions*, Paris, Dixit, 2000.

à l'occasion, dans une revue ambitieuse comme *L'Écran français* qui n'hésite pas à gratifier Maria Casarès et Louis Jouvet tout autant que Martine Carol et Fernandel de sa couverture. Ces comparaisons ne signifient pas que « tout se vaut », mais doivent mettre en garde quant à l'application de filtres anachroniques déformant notre vision de la production de cette période, qui parvient la plupart du temps jusqu'à nous de manière tronquée, passée à la moulinette d'une forme de cinéphilie qui ne lui est pas contemporaine⁴.

Afin de contribuer à restituer de manière plus fidèle le paysage du cinéma français classique, nous avons choisi de nous intéresser aux genres du cinéma français, dans la mesure où l'ensemble de la production de la période, bien que moins codifiée que celle d'Hollywood, s'inscrit dans une logique de genres. Nous avons retenu trois genres principaux qui caractérisent la production de cette longue période : la comédie, avec ces variantes (boulevard, vaudeville, comique troupier, comédie de mœurs) ; le film policier et criminel ; le film en costumes (film historique, cape et épée, adaptation littéraire). Non pas que ces trois genres soient les seuls pratiqués, mais ils dominent ces trois décennies tout en donnant au cinéma français sa couleur propre⁵. En effet, la comédie est le genre le plus représenté de 1929 à 1958⁶, et elle se décline notamment en sous-genres spécifiques à la France comme le boulevard ou le comique troupier ; le film policier et criminel représente une constante de la production et s'affirme, particulièrement au cours de sa période faste – les années 1950 –, comme un lieu privilégié de construction d'une « identité nationale ». Pour ces mêmes raisons, le film en costumes permet une articulation forte de la production cinématographique au patrimoine historique et littéraire dont les enjeux varient en fonction du contexte politique national.

Ces genres ont par ailleurs largement conditionné l'emploi des acteurs les plus populaires et ont constitué des véhicules pour la construction tant des *personae* des stars françaises que des représentations dominantes de l'époque : cet ouvrage propose donc de croiser genres et acteurs, les deux moteurs du cinéma populaire, pour faire apparaître, en substance, les traits saillants de cette production.

Le star-système en France est certes moins structuré qu'aux États-Unis où il est organisé par les grands studios, mais la dispersion de l'appareil de production arti-

• 4 – Les points culminants de la fréquentation du cinéma en salle sont atteints en 1947 et en 1957, avec plus de 400 millions d'entrées. Depuis, la fréquentation des salles n'a cessé de chuter pour descendre à 116 millions en 1992, plafonnant autour de 200 millions de nos jours). Voir BILLARD P., *L'Âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995, p. 634-659.

• 5 – Le mélodrame est certes présent sur la période mais ne constitue pas un genre distinctif. Ses contours restent flous car il colore souvent les autres genres, comme les films criminels populistes, les films du réalisme poétique ou les comédies dramatiques relevant du boulevard sérieux.

• 6 – Voir CRISP C., *op. cit.*, p. 221.

sanal français permet aux stars de maîtriser davantage leur image. Ceci contribue à créer une plus grande familiarité entre le public et les acteurs, dont l'apparence « à la ville » est plus simple, moins chimérique que celle des stars hollywoodiennes soumises aux directives que leur imposent les studios. Cette « authenticité » des stars françaises leur confère une dimension « nationale » par rapport aux stars hollywoodiennes qui apparaissent de fait plus « universelles » et donc « exportables », et cette tendance est renforcée par le poids des genres réalistes en France.

Le genre a un rôle prééminent dans la structure et l'intensité du jeu de l'acteur, et constitue selon Andrew Britton⁷ une pré-condition au film-véhicule fait pour promouvoir la star. Mais il existe aussi des stars trans-génériques, comme Gaby Morlay, Edwige Feuillère, Albert Préjean ou encore Jean Gabin dans les années 1950. Même si la logique des genres tend à faire coïncider les rôles de la star avec ce que le public attend, certains acteurs et actrices tentent parfois d'y échapper en investissant d'autres genres, dans lesquels ils/elles apparaissent crédibles grâce à des rôles qui restent en adéquation avec leur *persona*, comme Edwige Feuillère, dont l'image de femme forte fonctionne aussi bien dans des genres « sérieux » que dans des comédies. Cette capacité des acteurs du cinéma français à passer d'un genre à l'autre, et particulièrement du registre comique au registre dramatique, vaut toujours aujourd'hui, en se transformant en une capacité à passer du cinéma de genre au cinéma d'auteur.

Les textes réunis ici mettent en évidence la manière dont les acteurs contribuent, de manière individuelle ou collective, à donner à ces genres leur spécificité. Mais ils cherchent aussi à comprendre comment certains acteurs ont pu faire évoluer les genres, à travers leur aptitude à circuler d'un genre à l'autre. Ainsi la question de l'hybridité des genres est-elle pensée par rapport à la plasticité des acteurs. De même l'évolution de l'image des acteurs est explorée à travers leur circulation d'un genre à l'autre.

Des travaux ont certes déjà éclairé des pans du cinéma français classique, mais avec des angles d'attaque qui, nous semble-t-il, diffèrent de ceux proposés par ce volume. Parmi ces travaux de référence, citons la somme chronologique de Pierre Billard⁸, pleine d'informations tant sur les réalisateurs que les scénaristes, les acteurs ou encore le contexte de production des films, ainsi que celle de Colin Crisp⁹ centrée sur les modes de production, les pratiques de création des films ainsi que les pratiques spectatoriennes, sous un angle à la fois institutionnel, technologique, économique et culturel. S'ils fournissent de précieuses informations et offrent une vue d'ensemble

• 7 – BRITTON A., « Stars and genre », C. GLEDHILL (dir.), *Stardom, Industry of Desire*, London and New York, Routledge, 1991, p. 198-206.

• 8 – BILLARD P., *op. cit.*

• 9 – CRISP C., *The Classic French Cinema (1930-1960)*, Londres, I.B. Tauris Publisher, 1997.

de la période (sur un mode anthologique chez Billard et synthétique chez Crisp), ces deux volumes ne s'intéressent pas frontalement aux représentations filmiques. *D'un cinéma l'autre*¹⁰, une publication du Centre Georges Pompidou consacrée au cinéma des années 1950 éditée à l'occasion d'une rétrospective, aborde, à l'instar de l'ouvrage de René Prédal¹¹, cette décennie comme une masse globalement conservatrice et académique à un niveau tant stylistique que narratif, sauvée du naufrage par une poignée de cinéastes de talent. Le numéro de *CinémAction*¹² consacré au « cinéma du samedi soir » explore le cinéma populaire dans son contexte socioculturel de production et de réception (le numéro ne distingue toutefois pas la période « classique » de la période « post-moderne », même si une large part des articles est consacrée aux films populaires d'avant la Nouvelle Vague). Mais les approches mobilisées par les auteurs ne permettent pas vraiment de considérer cette production autrement que sur le mode dépréciatif du miroir complaisant : « C'est essentiellement le reflet d'une capture de l'esprit du temps, un miroir qui vise à conforter l'idée d'une génération devenue consommatrice de ses propres images, sans détachement ni réflexion¹³. » François Garçon¹⁴ regarde lui aussi le cinéma français « de Blum à Pétain », comme l'expression directe des mentalités politiques et idéologiques sans interroger la complexité des interactions entre les films et leurs publics. Jean-Pierre Jeancolas¹⁵ a consacré à la période allant des débuts du parlant jusqu'à 1944 un ouvrage dont le titre – « 15 ans d'années trente » – est révélateur de la piètre opinion qu'il a du cinéma français sous l'Occupation. Noël Burch et Geneviève Sellier¹⁶, adoptent quant à eux un regard neuf et stimulant sur l'ensemble de cette production en mêlant analyse textuelle et contextuelle à partir d'un point de vue genré, inaugurant ainsi les *gender studies* à la française. Ils questionnent la façon dont les films fantasment les rapports hommes/femmes en repérant les récurrences, mais aussi les ruptures et les évolutions dans les schémas narratifs et les types de personnages mis en avant. Leur démarche socioculturelle se borne toutefois à l'analyse des rapports sociaux de sexe. Or, si le présent volume prend également en compte la dimension genrée des représentations dans les films français classiques, il ambitionne d'offrir une multiplicité de points de vue sur cette production.

-
- 10 – PASSEK J.-L. (dir.), *D'un cinéma l'autre*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988.
 - 11 – PREDAL R., *50 ans de cinéma en France (1945-1995)*, Paris, Nathan, 1996.
 - 12 – DESSERE G. et SCHMIDT N. (dir.), *Le Cinéma du samedi soir, CinémAction n° 95*, Corlet-Télérama, 2000.
 - 13 – DESSERE G. et SCHMIDT N., « Mythologies populaires du cinéma français », *CinémAction n° 95*, p. 16.
 - 14 – GARÇON F., *De Blum à Pétain*, Paris, Éd. du Cerf, 1984.
 - 15 – JEANCOLAS J.-P., *15 ans d'années trente*, Paris, Stock, 1983.
 - 16 – BURCH N., SELLIER G., *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, 1996.

Il ne s'agit donc ici ni d'établir des hiérarchies esthétiques, ni de réhabiliter des films oubliés, mais de prendre en compte le contexte social, économique, politique, culturel et artistique dans lequel sont produits et reçus les films, afin d'en éclairer les enjeux, du point de vue des rapports sociaux de classe, de sexe, de génération, mais aussi de la production de « l'identité » nationale ou régionale. Les approches adoptées ici s'inspirent tant de l'histoire culturelle que des *cultural studies*, des *gender studies* et des *star studies*, courants de recherche initiés dans les pays anglophones depuis les années 1960. Ces approches contextuelles proposent d'étudier les représentations véhiculées par les films pour les replacer dans le cadre plus large des représentations collectives produites par et pour une société donnée. Au fondement des *cultural studies*, se trouve l'idée que les productions culturelles (en particulier celles relevant de la culture de masse) sont « un lieu où se jouent et se rejouent des affrontements symboliques et où des idéologies de classe, race, ethnicité, sexualité, nationalité ou genre tentent d'imposer leur hégémonie face à des minoritaires¹⁷ ». Autrement dit, la culture est vue comme une arène où s'expriment des rapports de force et des contradictions sociales. Loin de penser la culture de masse comme aliénante et manipulatrice, les *cultural studies* – dont le projet premier était de prendre « au sérieux » les formes de culture « populaire » en y appliquant les outils d'analyses textuelles réservés jusque-là aux textes de la culture « légitime » – ont au contraire fait émerger leur caractère polysémique. Stuart Hall, dans son célèbre texte *Encoding/Decoding*¹⁸, a montré l'importance des différents niveaux de lecture (hégémonique, négociée ou oppositionnelle) d'un même « texte » audiovisuel de la part des spectateurs en fonction de leur appartenance de classe, de sexe, de « race », etc. Ainsi, la culture, qu'elle soit celle des « élites » ou celle des « masses », est aussi le lieu d'une « lutte interprétative » :

« Si les formes de la culture populaire commerciale ne sont pas purement manipulatrices, c'est parce qu'il y a, en plus des illusions, des raccourcis, de la banalisation des clichés, des éléments de reconnaissance et d'identification, quelque chose qui se rapprocherait d'une recreation des expériences et des attitudes reconnaissables auxquelles les gens répondent. Le danger survient à chaque fois que nous tendons à penser les formes culturelles comme un tout cohérent, soit totalement corrompues soit totalement authentiques, alors qu'elles sont en réalité profondément contradictoires : elles jouent sur les contradictions, en particulier lorsqu'elles opèrent dans le domaine du populaire¹⁹. »

17 – HALL S., *Identités et culture*, Paris, Amsterdam, 2007, p. 12.

18 – HALL S., *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, Birmingham, CCS, 1973 ; trad. « Codage/décodage », *Réseaux* n° 68, 1994.

19 – HALL S., *Identités et culture*, op. cit., p. 73.

On l'aura compris, les films de genre et les acteurs et actrices qui les peuplent sont ici pensés comme socialement construits dans une interaction complexe entre les normes dominantes et les contradictions sociales.

Directement issues des *cultural studies*, les *star studies* proposent d'étudier les stars en tant qu'objets privilégiés de la culture de masse. La *persona* de la star, triplement définie par son image médiatique, le jeu qu'elle déploie dans les films, ainsi que le type de rôle dans lequel elle est employée, mêle trois niveaux de présence (individu, acteur/actrice et personnage), permettant d'authentifier et de naturaliser les normes socialement construites qu'elle véhicule. Aussi, selon Richard Dyer²⁰, les stars participent à la construction des représentations dans le champ des « identités politiques » en offrant des modèles de classe, de sexe, d'ethnicité. Mais loin d'être définie par une classe dominante imposant unilatéralement son hégémonie, la star exprime des contradictions sociales que son « travail » tente en même temps de résoudre, soit par leur occultation finale, soit par leur réconciliation « magique ». Beaucoup des textes de ce volume s'inspirent des *star studies*, tant au niveau théorique (en explorant la star comme un phénomène idéologique complexe) qu'au niveau méthodologique (étude du jeu, des types de rôles, de la construction médiatique de la star). Mais il s'agit également ici d'articuler ces approches socioculturelles avec la question de l'impact du genre sur le jeu de l'acteur et de son jeu sur le genre *via* des traits de performance récurrents²¹.

Il faut ajouter à l'outillage théorique et méthodologique mobilisé dans cet ouvrage l'histoire culturelle en tant qu'histoire sociale des représentations ; dans une perspective culturaliste, les représentations sont considérées comme porteuses de valeurs et vecteurs de l'imaginaire collectif, car « la société est à l'instar de l'enfant dans la cour de récréation : elle fait comme si²² ». La démarche culturaliste suppose de considérer les objets culturels dans leur contexte de production, de médiation et de réception ; un nombre important de textes présentés ici font par exemple un sort tout particulier à la réception critique des films, utilisée non comme représentative de l'avis du public, mais comme grille d'interprétation culturelle, politique et sociale des films. L'importance de la contextualisation, qui nous rappelle que les films sont socialement construits, n'empêche toutefois pas de les concevoir et de les étudier aussi comme des objets esthétiques : tous les articles proposés ici accordent une importance centrale à l'histoire des formes et à l'analyse filmique. Comme le rappelle Pascal Ory :

• 20 – DYER R., *Le Star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004.

• 21 – VOIR NAREMORE J., *Acting in the cinema*, Berkeley, University of California Press, 1988.

• 22 – ORY P., *La Culture comme aventure*, Paris, Complexe, 2008, p. 10.

« certains historiens des arts, des sciences ou des idées [...] soupçonnent le culturalisme de vouloir l'assassinat de la forme et de la qualité, au motif qu'elle nivellerait tout par une contextualisation balourde et une sorte de réduction universelle au "contenu". [...] Il est faux de dire que l'histoire culturelle serait, du coup, du côté de l'analyse de contenu, de l'amont et de l'aval, abandonnant de manière prophylactique le terrain de "l'œuvre" aux maîtres de l'art. D'abord parce qu'il y a une manière très culturaliste d'être présent au cœur du faire, qui ressortit, bien au contraire, à ce que nous appellerons l'analyse de contenant. Ainsi, ne peut-on pas faire l'économie des traditions formelles du genre auxquelles ressortit tel ou tel objet : l'interprétation d'un journal passe d'abord par celle de son financement et de sa rédaction, mais ensuite par celle de sa maquette et de son rubriquage, le décryptage du contenu ne venant qu'après²³. »

Dans cette perspective socioculturelle, l'utilisation d'archives « non-film » comme les magazines populaires²⁴, nous fournit un matériau précieux pour l'histoire du cinéma, dans la mesure où ils permettent de reconstituer le contexte socio-culturel de la sortie des films. Comment en effet mettre en valeur et comprendre l'histoire des formes, la facture innovante d'un film, l'évolution d'un genre, de ses schémas narratifs, d'une star, du jeu des acteurs, sans prendre en compte toutes les pièces du puzzle que constitue l'ensemble de la production cinématographique d'une époque donnée ? Les pièces les plus intéressantes de ce puzzle ne font sens que par rapport aux autres et ces magazines populaires sont souvent les seuls à nous donner une vision d'ensemble du paysage cinématographique de la période, tel que le public de l'époque le voyait.

Par exemple, Martine Carol, vedette de nombreux films en costumes, n'est mentionnée dans les histoires du cinéma que pour *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955) qui fait partie du panthéon cinéphile. Pourtant, on ne peut comprendre pleinement l'échec public de ce film si l'on ignore la place et l'image de Martine Carol dans le cinéma des années 1950, ce à quoi les magazines populaires nous donnent un accès privilégié²⁵. Ces magazines permettent entre autres d'évaluer la cote de popularité de tel ou tel acteur à une période donnée. Un autre exemple

• 23 – *Ibid.*, p. 14-15.

• 24 – Le département des arts du spectacle de l'université de Caen dispose d'un fonds unique d'archives de presse, légué par un instituteur cinéophile, Pierre Chassain, décédé en 2001. Le fonds, en cours de numérisation, est essentiellement composé de revues et magazines populaires de cinéma, dont les titres suivants : *L'Écran français*, *Mon film*, *Le film complet*, *Le film hebdomadaire*, *Ciné-miroir* et *Ciné-revue*, avec des collections quasiment complètes.

• 25 – Voir LE GRAS G., « Martine au cirque, Martine au bûcher, ou le point aveugle de l'affaire Lola Montès », CHABROL M. et TOULZA P.-O. (dir.), *Lola Montès : lectures croisées*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 141-170.

éclairant : Marie Déa émerge grâce à son rôle dans *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné, 1943) et sa visibilité dans *Ciné-Mondial*, le magazine populaire de cinéma qui paraît sous l'Occupation, nous indique qu'elle devient alors une des jeunes vedettes les plus prisées de l'époque. Pourtant, elle n'est pas mentionnée dans l'ouvrage de Pierre Billard.

Nous espérons faire ici la preuve de la pertinence de ces sources et de ces approches pour nourrir une histoire culturelle du cinéma mais aussi de l'intérêt du cinéma français populaire d'avant la Nouvelle Vague, au-delà des auteurs que la cinéphilie a consacrés à juste titre. Puissent les articles réunis ici encourager « amateurs », universitaires et étudiants à considérer avec un regard neuf ce continent encore largement inexploré.