Cinéphilie féminine ou féministe ? 1946-1964 : l'émergence d'une conscience de genre par l'exercice de la cinéphilie dans le " Courrier " des lectrices de Cinémonde et du Film complet

Joséphine Santraille

▶ **To cite this version:**

Joséphine Santraille. Cinéphilie féminine ou féministe ? 1946-1964 : l'émergence d'une conscience de genre par l'exercice de la cinéphilie dans le " Courrier " des lectrices de Cinémonde et du Film complet. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03935111

HAL Id: dumas-03935111

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03935111

Submitted on 9 May 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 PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Ecole des Arts de la Sorbonne – EAS – UFR04

Joséphine SANTRAILLE

Cinéphilie féminine ou féministe ?

1946 – 1964 : L'émergence d'une conscience de genre par l'exercice de la cinéphilie dans le « Courrier » des lectrices de *Cinémonde* et du *Film Complet*

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Ecole des Arts de la Sorbonne – EAS – UFR04

Joséphine SANTRAILLE

Cinéphilie féminine ou féministe ?

1946 – 1964 : L'émergence d'une conscience de genre par l'exercice de la cinéphilie dans le « Courrier » des lectrices de *Cinémonde* et du *Film Complet*

Mémoire de Master 2 Recherche Cinéma, Esthétique et Création

Sous la direction de José Moure

Septembre 2022

Table des Matières

Table des Matières **2**

Résumé et mots clefs **3**

Remerciements **5**

Note sur l'inclusivité de la langue **6**

Introduction **7**

Partie 1 / Genre, Race et Classe : Enjeux d'identifications socio-historiques des femmes cinéphiles **30**

1.1 / Le profil-type des courriéristes : Des midinettes ? *34*

1.2 / Du centre à la marge : Le jeu de l'anonymat empêche-t-il toute caractérisation sociologique ? *50*

1.3 / L'embourgeoisement progressif de la cinéphilie : Un phénomène non-genré ? *62*

Partie 2 / L'industrie du cinéma : Un moyen de libération ? **85**

2.1 / Miss Cinémonde et les « aspirantes vedettes » *88*

2.2 / Les techniciennes, les réalisatrices : un non-événement ? *107*

Partie 3 / La cinéphilie : Une négociation de l'hétérosexualité ? **120**

3.1 / Correspondance et rapports de forces : les relations du Courrier *122*

3.2 / De la défiance à la défense : la « libération sexuelle » à l'écran pensée par les spectatrices *141*

3.3 / La misandrie des correspondantes : la formalisation d'une conscience de genre par la cinéphilie ? *157*

Conclusion **167**

Sources **173**

Bibliographie **180**

Table des illustrations **189**

Résumé et mots clefs

Résumé

Depuis que « regarder des films » est devenu un loisir de masse dans les années vingt, nombreuses sont les spectatrices. Pourtant, dans l'Histoire du Cinéma, leurs discours semblent rarement faire l'objet de la même attention que ceux des hommes. Dans ce mémoire, je propose de synthétiser et d'approfondir la théorie sur la spécificité de la cinéphilie des femmes en France entre 1945 et 1965, en analysant leurs contributions dans la rubrique du « Courrier des lecteurs » de *Cinémonde* (1928-1971) et du *Film Complet* (1922-1958). Je souhaite montrer en fin d'analyse comment la pratique de la cinéphilie permet aux femmes de développer une conscience de genre, revendiquée par les mouvements féministes de la décennie suivante. Dans un premier temps, nous tenterons d'identifier, d'un point de vue socio-historique, qui sont les spectatrices de cinéma, à partir des traces qu'elles laissent dans leurs contributions aux magazines « non-légitimes » de cinéma. Une fois ces présentations faites, nous nous interrogerons dans quelle mesure la volonté de nombreuses femmes d'intégrer l'industrie du cinéma est une recherche de mobilité sociale. Au-delà de ces aspirations professionnelles, nous verrons dans quelle mesure cette rubrique permet aux spectatrices d'instrumentaliser le cinéma à des fins de négociation des termes de l'hétérosexualité en tant que système.

Summary

Ever since « watching movies » became a mass entertainment in the 1920s, many are the female viewers. However, in the History of Cinema, their speeches rarely seem to receive the same attention as men's ones did. In this thesis, I propose to synthesize and deepen the theory on the specificity of women's cinephilia, in France between 1945 and 1965, by analyzing their contributions in the correspondence columns of *Cinémonde* (1928-1971) and *Film Complet* (1922-1958). I wish to show in the conclusion of my analysis how the practice of cinephilia allows women to develop a gender consciousness, claimed by the feminist movements of the following decade. First, we will try to identify, from a socio-historical perspective, who are the female viewers, based on the traces they leave in their contributions to « non-legitimate » film magazines. Once these presentations have been made, we will question how the will of many women to integrate the film industry is a search for social mobility. Beyond these professional

aspirations, we will see to what extent this section allows the female viewers to instrumentalize cinema in the purpose of negotiating the terms of heterosexuality as a system.

Mots-clefs

Cinéphilie - Genre - Conscience de Genre – Féminin – Féministe – Regard Féminin – Regard Oppositionnel - Public – Spectatrices –Concours De Beauté – Hétérosexualité - Hétéronormativité

Keywords

Film-lover – Movie-goer – Gender – Gender consciousness – Female – Feminist – Female Gaze – Oppositional Gaze – Public – Female Spectators – Beauty Pageant – Heterosexuality - Heteronormativity

Remerciements

Je ne serais pas allée bien loin sans les personnes suivantes, que je tiens à remercier.

Tout d'abord, je remercie mes directeurs de recherche, Vincent Amiel dans la préparation, José Moure dans la rédaction. Votre enthousiasme aussi bien que vos réserves sur mon sujet et ma méthodologie, m'ont donné des perspectives nouvelles. De l'université Paris 1, je souhaite également remercier Sarah Leperchey et Camille Bui. A travers vos cours et nos discussions, je me suis sentie encouragée à persévérer dans une approche intellectuelle du féminisme. Merci également à Raphaël Jaudon d'avoir été le point de départ des études de genre sur le cinéma avec son TD sur le « cinéma des femmes » à l'Université Lumière Lyon 2 : j'en garde un souvenir ému.

Je suis également reconnaissante des chercheuses féministes que j'ai croisé tout au long de mes études. La rigueur de leurs analyses, l'intelligence et l'humour dont elles font preuve, m'ont donné énormément de force. Merci à Geneviève Sellier, Delphine Chedaleux, Brigitte Rolet, Ginette Vincendeau, Emmanuëlle Le gras, Michelle Perrot, Françoise Héritier, bell hooks, Laura Mulvey, Iris Brey et Emilie Charpentier. Plus généralement, merci aux autrices, réalisatrices et journalistes féministes qui m'accompagnent au quotidien, trop nombreuses pour être nommées.

Merci également à tous mes camarades de l'université. J'ai fait de très belles rencontres sur les bancs de la fac. Chaque année je me suis sentie accueillie, entraidée et soutenue.

Enfin, merci infiniment à mes proches, pour leur soutien, leur amour et leur humour dans l'adversité. Merci à ma sœur d'être la meilleure, et plus spécifiquement d'avoir accepté de traduire le résumé de ce mémoire à la dernière minute ! Merci à ma mère pour sa gentillesse, ses réflexions très éclairantes sur mon sujet, et d'avoir été une dactylo aussi appliquée que patiente. Merci Louis pour ton humour, ta tendresse, et pour m'avoir ouvert les yeux sur le classisme. Merci Jennifer d'être un rayon de soleil, surtout lors de cet été si mouvementé. J'ai hâte de découvrir nos prochaines aventures. Et merci Pierre, d'être un aussi chouette « partenaire de vie ». Je t'adore. Tu m'as énormément rassuré quand j'angoissais, tu m'as beaucoup aidé dans la relecture, le hackage des articles, la filmographie et le codage de Zotero. Maintenant, partons en vacances : merci pour ça aussi !

Note sur l'inclusivité de la langue

Je pense qu'il est regrettable que depuis le XVIIème siècle en français « le masculin le remporte sur le féminin ». J'aimerais que nous exercions une langue plus inclusive. Dans ce mémoire, je tente de mettre en application cette volonté.

L'écriture inclusive est en débat sur le fond et sur la forme. J'ai personnellement choisi d'appliquer les règles suivantes :

1) Je privilégie les accords de proximité aux accords masculinisant. Ex : « De **nombreuses** « aspirantes vedettes » et « aspirants metteur-en-scènes » sont **abonnés** à la revue. »

2) Je recours, dès que possible, aux mots épicènes, c'est-à-dire aux mots non-genrés. Exemples : cinéphile, journaliste, enfant, responsable, adversaire, partenaire, camarade etc

3) Lorsque ce n'est pas possible, plutôt que d'utiliser le point médiant ou le tiret, je préfère créer des néologismes qui inclue les deux genres. C'est un peu déroutant au début ; on peut avoir l'impression de lire les mots systématiquement genrés au féminin. Mais pour moi, c'est préférable car ces néologismes sont transposables à l'oral. Exemples : spectateurs / spectatrices -> spectateurices ; lecteurs / lectrices -> lecteurices

4) Lorsque ce n'est pas possible, je préfère utiliser le tiret, pour que l'inclusivité soit explicite. Exemple : correspondant-e-s

5) Lorsque je fais référence à une personne dont on ne connaît pas le genre ou qui s'identifie non-binaire, j'utilise le pronom « iel ». Lorsque je fais référence à un groupe de personne incluant des hommes et des femmes, j'utilise le pronom « eulleux ».

Au sujet des pronoms, je profite de cette note pour affirmer que mon usage fréquent du pronom « je » dans le corps de ce mémoire correspond à une volonté de rigueur scientifique. En disant « je », j'affirme la subjectivité dans la recherche, je laisse transparaître mes biais, mes doutes, mes limites. « Je » m'efface quand même souvent face à la recherche que « nous » menons ensemble, puisque je « vous » emmène avec moi, lecteurices, à la rencontre des femmes cinéphiles.

Introduction

« *Je suis fiancée depuis un an avec un jeune homme que je croyais aimer beaucoup. Seulement, je suis très jeune, mes parents avaient voulu que j'attende un peu avant de me marier. Il y a environ un mois. On passe dans notre petite ville* L'Éternel Retour. *Sur la foi des critiques enthousiastes que j'avais lues, je m'y précipite et… et, depuis que je l'ai vu sur l'écran, je ne pense plus qu'à Jean Marais et je sens bien que je n'aime plus mon fiancé. Ne me croyez pas folle, je sais très bien qu'il n'y aucune chance que Jean Marais m'aime ; je pense bien qu'il ne m'a pas attendue pour faire sa vie ! mais je n'y puis rien et aussi ridicule que cela puisse vous paraître, mais je l'aime éperdument ; je rêve de lui toutes les nuits… Que faire… Il me semble que rompre mes fiançailles serait plus honnête… Je ne puis parler de ceci à mes parents ; ils se moqueraient de moi ! C'est pourquoi je m'adresse à vous, conseillez-moi…* »

« Amoureuse » dans *Cinémonde*, n° 612, 23 Avril 1946

« *Fidèle lectrice du Film Complet, j'espère que vous m'accepterez parmi vos courriéristes. Je suis martiniquaise de dix-huit ans, très grande et très grosse (touchante franchise !), brune aux yeux marrons. Je voudrais que vous me donniez des détails sur Renée Saint-Cyr, Margaret Lockwood et Marlène Dietrich. Je vous envoie une photo pour examen et vous prie de me la renvoyer.* »

« Rêves des Îles » dans *Le Film Complet*, n°240, Jeudi 11 Janvier 1951

« *Pour un garçon de vingt ans, être explorateur, ou coureur cycliste, c'est à mon avis ce qu'il y a de mieux. Pour une fille, le cinéma. Rien ne vaut le métier de star. Au moins là, on choisit les hommes qu'on veut. [...] Matériellement, il me manque de l'argent pour me payer des toilettes, des fourrures, des bijoux et même une auto (pourquoi pas ?) comme Françoise Sagan. Je me prive parfois de manger deux fois par jour pour me payer la plus belle paire de souliers.* »

« Une secrétaire, vingt-trois ans, fille de petits employés, vote modéré, Basse-Pyrénées », cité par Françoise GIROUD dans *La Nouvelle Vague, Portraits de la Jeunesse*, Paris, Édition Gallimard, Collection L'air du Temps, 1958, p. 235

Depuis que « regarder des films » est devenu un loisir de masse dans les années vingt, nombreuses sont les spectatrices. Pourtant, dans l'Histoire du Cinéma, leurs discours semblent rarement faire l'objet de la même attention que ceux des hommes.

Pour connaître et ainsi déjouer ces mécanismes d'invisibilisation, il faut dans un premier temps se pencher sur la place qui est donnée aux études sur la réception dans la recherche en cinéma en général.

En France, les études cinématographiques se sont historiquement formalisées autour d'approches sémiologiques, puis narratologiques et enfin esthétiques. Il s'agit, à travers ces disciplines, d'appréhender le cinéma dans sa dimension artistique, de comprendre comment cette nouvelle forme d'expression fonctionne, quels sont ses singularités, ses capacités, et dans quelle mesure elle bouleverse « *les conceptions artistiques et les valeurs de goût* »[1].

Le caractère industriel du phénomène cinématographique est pensé dès les premières recherches, notamment par le critique et historien Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductivité technique*[2]. C'est un texte fondateur dans l'Histoire de l'art, car l'auteur y conceptualise « la perte de l'aura » et de l'unicité de l'œuvre. Dans une perspective marxiste, il va plus loin en affirmant que c'est une chance pour l'expression artistique, car elle rend les productions plus autonomes de l'emprise de valeurs extérieures, par exemple la religion. Il est le premier à penser que la massification permise par la technique cinématographique transforme les conditions de réception, que les spectateurices ne sont plus dans le recueillement sacré, qu'ils et elles sont actives face à l'écran.

Mais assez curieusement, en France, seules ses réflexions sur le dispositif en tant que tel semblent avoir été retenues. Les liens qu'il a fait entre cinéma & société / films & public sont questionnés assez tardivement dans la recherche française. Il y a bien, dès 1957, la publication de l'ouvrage pionnier d'Edgar Morin, *Les Stars*, beaucoup commenté à l'époque et qui fait encore référence aujourd'hui. Mais a fortiori, ce succès inégalé confirme en creux le manque persistant d'études sur - en l'occurrence - le phénomène des stars dans la littérature française et francophone. Le livre est une exception et n'a pas lancé à proprement parler un mouvement de réflexion généralisé sur la société (du cinéma) et ses idoles.

Pour produire des connaissances en esthétique du cinéma, c'est-à-dire en philosophie de l'art cinématographique, les chercheureuses se concentrent davantage sur sa matière *pure*, c'est-

[1] Définition proposée par Dominique CHATEAU sur la quatrième de couverture d'*Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 14 juin 2006, 128 p.

[2] Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductivité technique*, (1939), traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, 2013, 96 p.

à-dire le ou les films, que sur ce qu'ils produisent autour d'eux. C'est sous l'impulsion d'une seconde génération de chercheureuses, souvent venu-e-s d'autres disciplines des sciences humaines, que le para-film, la presse spécialisée par exemple, commence à être étudié. Ces initiatives ne viennent pas pour autant enrichir la méthodologie de l'esthétique du cinéma en lui fournissant de nouveaux outils. Elles créent plutôt de nouvelles disciplines, comme Pierre Sorlin avec la sociologie du cinéma, ou Geneviève Sellier et Noël Burch avec les études de genre appliquées au cinéma.

Depuis, deux traditions universitaires coexistent dans la recherche en France, opposant l'esthétique, qui considère le cinéma avant tout comme un art, et les études culturelles, qui estiment que « *par ailleurs le cinéma est une industrie* »[3].

Il faut comprendre que ce paradigme binaire, présenté en France comme indépassable, n'est pas neutre. J'avance même que c'est un **problème** d'un point de vue sociétal mais aussi scientifique, car il impose de fait une hiérarchie au profit de l'esthétique et au préjudice des approches socio-historiques du cinéma, jusque dans leurs corpus, qu'on considère souvent comme s'excluant l'un l'autre (l'esthétique étudiant des œuvres d'art, les approches socio-culturelles étudiant les films « grand public » et leur réception). Nous pourrions croire que cette dualité dans les études cinématographiques s'est établie de manière historico-empirique (*les approches socio-culturelles sont récentes en France et donc moins approfondies, et donc moins valorisées*), mais c'est plutôt le résultat d'un choix politico-culturel (*les chercheureuses prennent part à une longue tradition intellectuelle française qui tend à invisibiliser les dynamiques sociétales à l'œuvre dans cette culture*).

De la Culture Française …

En France, l'entreprise de légitimation artistique du cinéma a débuté dans les années vingt et s'est parachevée dans les années soixante avec l'institutionnalisation de « l'exception culturelle ». Cette expression désigne en théorie un ensemble de lois et de réglementations visant à protéger la production artistique des règles commerciales de libre-échange. *En théorie*, parce que cette politique publique, certes vertueuse pour l'économie du cinéma, représente

[3] André MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. La Pléiade, 1946 p. 78

également une manière de penser la place de l'art dans la société qui se fonde sur une culture de la distinction, au sens bourdieusien[4] du terme.

Cette dernière commence avec la distinction entre les œuvres *d'art & d'essai* et les films *populaires*, et a fortiori leurs publics. Par extension, cela crée une distinction entre les *auteurs-réalisateurs* et les *technicien-ne-s exécutant-es*. Ce qui rejoue et actualise, enfin, la distinction traditionnelle en Histoire de l'Art entre les ***hommes créateurs*** (les artistes) et les ***femmes spectatrices*** (les procréatrices).

Il y a en effet a un lien historique dans la culture française en particulier, entre la valorisation de « l'art pour l'art » (l'idée que le véritable *génie* artistique échapperait à tout déterminismes sociaux, portée par Gustave Flaubert dès le XIX^{ème} siècle), et le fait que, dans l'imaginaire collectif s'est progressivement imposé l'idée que les femmes, peu importe leur appartenance de classe[5], ne participeraient pas à la création artistique.

C'est la conséquence d'une mauvaise interprétation ou plus exactement d'une instrumentalisation misogyne à des fins classiste (de distinction) du concept de « l'hégémonie culturelle ». Antonio Gramsci, un des membres fondateurs du Parti Communiste Italien, théorise dans ses *Cahiers de Prison*[6] qu'il n'est ni possible ni souhaitable d'utiliser la force de manière durable pour dominer un groupe d'individus. Par conséquent, pour faire accepter aux personnes dominées les valeurs de la classe dirigeante, il faut employer des moyens non-coercitifs, comme la culture. Il voit la preuve de cette hégémonie de la culture bourgeoise dans l'échec de l'avènement d'une révolution issue de la lutte des classes, telle que prophétisée par Marx et Engels.

---

[4] Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, Paris, Les Editions de Minuit, Coll. Le Sens Commun, 1979, 680 p. Dans cet ouvrage-phare, le sociologue montre comment des groupes sociaux légitiment leur domination sur d'autres groupes à travers la valorisation de leurs pratiques culturelles et la négation de celles des autres. Il y conceptualise notamment les notions de capital social, capital culturel et capital économique.

[5] Geneviève SELLIER [dir.], Eliane VIENNOT [dir.], *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes* ; Paris, L'Harmattan, Coll. « Bibliothèque du féminisme », 2004, 192 p. Comme l'ont expliqué différent-e-s chercheureuses dans cet ouvrage, la distinction entre culture d'élite et culture de masse alimente l'idée que les femmes forment une classe à part, complètement aliénée à la société de consommation.

[6] Antonio GRAMSCI, *Cahiers de Prison. Anthologie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », n°674, [1948] 2021, 800 p.

Ce concept a été prolongé par de nombreux théoriciens au cours du XXème siècle. Le philosophe Theodor W. Adorno pense notamment que les industries culturelles sont unilatéralement des outils d'aliénation des classes précarisées, étant les principales consommatrices, et donc selon lui, destinataires de la « culture populaire », produite par la classe bourgeoise. C'est-à-dire qu'il considère que « l'hégémonie culturelle » se manifeste exclusivement dans la culture de masse, en ce qui nous concerne, dans les films « grand public ». Certains commentateurs du théoricien instrumentalisent ensuite cette idée pour légitimer le retour de « l'art pour l'art ». Ils prétendent qu'en faisant disparaître des récits cinématographiques les questions de société, en faisant primer la forme sur le sens, et surtout, en ne *s'adressant* qu'aux classes bourgeoises, nous serions débarrassés des problématiques d'aliénation collective soulevées par Gramsci et Adorno et nous pourrions *vraiment* faire de l'art.

… à la minoration des spectatrices

Finalement, on s'éloigne de plus en plus de l'idée de Walter Benjamin que la massification amène à une réception active de l'art. Le spectateur ordinaire et précaire serait au contraire aliéné par ce qu'il consomme. D'autant plus s'il est une femme.

Cet imaginaire constitue la principale raison de la minorisation des discours critiques des femmes. Dans la culture occidentale, elles sont d'ores et déjà associées à la passivité, et notamment face à la domination. Leurs pensées, leurs désirs de consommatrices de culture ou d'art sont souvent moquées ou inconsidérées, comme le démontrent les seules représentations de spectatrices existantes (*admiratrice*, *fangirl*, *groupie*), qui sont archétypales. Au sein même du groupe des spectateurices, elles sont marginalisées. A en croire certaines études en France qui tentent de réhabiliter différentes cinéphilies, présentées comme neutres mais valorisant exclusivement la parole masculine[7], les spectatrices n'auraient rien à dire sur le cinéma.

[7] Comme le faisait remarquer Geneviève SELLIER dans *La Nouvelle Vague - Un cinéma au masculin singulier* (Paris, CNRS Editions, [1996] 2005, 224 p.) à propos des travaux de Fabrice MONTEBELLO (« Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy (1944-1960) », Lyon, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 1997, 409 p.) et d'Antoine DE BAECQUE (*La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, 124 p. ; *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, 404 p.)

Geneviève Sellier identifie dans L*a Nouvelle Vague - Un cinéma au masculin singulier*, que c'est ce mouvement cinématographique et sa patrimonialisation dans l'Histoire du cinéma qui ont définitivement imposé ce paradigme. Dans le sens où les cinéphiles devenus cinéastes, en revendiquant de manière agressive l'autonomie de l'œuvre, ont fait preuve de distinction sociale mais aussi genré ; et cela se confirme par l'analyse de leurs films. Dans son essai, la chercheuse démontre comment par leurs pratiques spectatorielles et par le formalisme de ce mouvement artistique, les défenseurs de la politique des auteurs se forgent une image qui associe « élitisme culturel et radicalité politique ». Ils ont réussi le tour de force de se présenter (et de se penser) « de gauche », tout en brandissant leurs goûts et leur art comme rempart contre la sois-disante *aliénation de la culture de masse*, dans l'objectif à peine voilé d'appartenir à l'élite.

Par ailleurs, Geneviève Sellier analyse comment les personnages féminins mis en scène dans ces films sont d'éternelles *autres* (Beauvoir, 1949), déshumanisées d'une part, instrumentalisées d'autre part, comme le symbolise par exemple le réemploi de l'actrice Jean Seberg, héroïne libre de *Bonjour Tristesse* (Otto Preminger, 1958), devenue « *objet de fixation amoureuse* » et traître au héros dans *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1960). Le personnage de Patricia montre « *un mélange de fascination et d'hostilité pour les jeunes femmes autonomes que Françoise Sagan incarne superlativement depuis 1954*. »[8] Le cinéma de la Nouvelle Vague se montre en fait très réactionnaire vis-à-vis de la nouvelle place des femmes dans la société.

En crachant sur le « cinéma de papa » et en faisant son autopromotion, ce mouvement a réussi à se présenter comme « *le moment où le cinéma accède en tant que tel, et non plus à travers l'œuvre exceptionnelle de tel ou tel "auteur", à la dignité de l'art moderne* »[9]. Bien que la recherche ait depuis pris ses distances avec cette lecture très orientée de l'Histoire du cinéma (qui mésestime notamment tout ce qui a été fait avant), force est de constater que cette patrimonialisation de la Nouvelle Vague a fait des dégâts, encore perceptibles aujourd'hui.

[8] *Ibid*, p. 14

[9] *Ibid.,* p. 4

La cinéphilie des femmes : problématisation, définition, périodisation

Ce mémoire a pour ambition de prendre le contrepied de cette historiographie misogyne de la réception en proposant une étude replaçant et problématisant dans l'Histoire du cinéma les discours des spectatrices sur les films entre 1945 et 1965.

Comment les femmes reçoivent-elles les films ? Que représentent pour elles les figures de stars ? Participent-elles aux ciné-clubs, écrivent-elles des critiques ? Quel est le contenu de leurs analyses, qu'est-ce qu'elles valorisent, qu'est-ce qu'elles rejettent, poétiquement, esthétiquement, éthiquement ? Quel place le cinéma a-t-il dans leur quotidien ? Quelle fonction, dans leur vie ?

Je ne suis pas la première à emprunter les « *chemins étroits, éloignés, mal tracés, et mal cartographiés* »[10] de ***la réception au féminin***. Ou plutôt devrais-je écrire, de la ***cinéphilie*** au féminin. Car en France - encore un acquis de la Nouvelle Vague - étudier les publics, les cultures et les pratiques spectatorielles amènent systématiquement vers ce glissement sémantique. La cinéphilie - qui devrait étymologiquement inclure toutes les personnes qui *aiment* le cinéma - est encore un enjeu de distinction, cette fois-ci au sein de la classe des spectateurices.

Dans l'usage, les cinéphiles, les *vrais*, ce sont les personnes qui dans leurs choix de visionnage privilégient un *certain* cinéma, comme les « Jeunes-Turcs » des *Cahiers du Cinéma* le faisaient avant de devenir cinéastes. Ces derniers se sont tellement appropriés ce mot qu'Antoine de Baecque, historien de formation, qui a ensuite fait carrière en tant que critique de cinéma, notamment aux *Cahiers*, a écrit une « Histoire »[11] de la cinéphilie qui ne s'intéresse en fait qu'à la période Nouvelle Vague (alors que le terme est employé dès les années vingt) et qui étudie seulement un certain type de spectateurs *aimant le cinéma*, ceux qui regardent des films puis écrivent dessus.

[10] Affirmé à propos de l'étude des cinéphilies ordinaires en général, s'applique selon moi d'autant plus lorsqu'on ajoute la question du genre, dans *Cinéphilies Plurielles dans la France des années 1940-1950, Sortir, lire, rêver, collectionner*, Delphine CHEDALEUX [dir.], Mélisande LEVENTOPOULOS [dir.], Paris, Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, p. 13

[11] Antoine DE BAECQUE, *La cinéphilie, Invention d'un regard, Histoire d'une culture*, *op. cit.*

Outre la question du genre, la notion de *cinéphilie* est donc souvent employée pour parler exclusivement de cette pratique spectatorielle *extraordinaire* qu'est la critique. Elle renvoie à l'idée que les spectateurices, en exprimant leurs jugements de goût sur les films par écrit, se distingueraient ainsi des consommateurices « sans qualités » qui n'auraient pas de rôle « *dans la transmission du sens de la qualité artistique et sa contribution à la pérennisation de la vie du cinéma* »[12]. Encore cette idée de *passivité négative*, inévitablement associée aux femmes dans la pure tradition patriarcale. C'est logiquement une opposition entre spectateurices que je souhaite dépasser, d'autant plus que la technique cinématographique (audiovisuel) prend de plus en plus de place dans nos vies contemporaines et qu'il n'a pas été prouvé a priori que seules les personnes qui écrivent dessus participent à sa *pérennité*.

Pour autant, en souhaitant conduire une recherche sur les spectatrices *en général* dans le but de leur *rendre* leur place dans l'Histoire du cinéma, je me retrouve, avec cette problématisation de la notion de cinéphilie, confrontée à une première difficulté : comment faire l'histoire de *toutes* les spectatrices de cinéma, aussi bien celles qui sont engagées dans des pratiques spectatorielles « ordinaires » (*qui vont juste au cinéma*) qu' « extraordinaires *»* (*qui vont à des ciné-clubs, écrivent sur les films voire produisent des théories*) alors que les pratiques « ordinaires *»* laissent si peu de traces ?

Annonçons la couleur tout de suite : dans les moyens qui sont les miens pour écrire ce mémoire, il ne m'a pas été possible d'intégrer dans mon échantillon des spectatrices *ordinaires*. Ce qui réunit l'échantillon étudié, c'est encore et toujours l'écrit, ce qui exclut malheureusement de l'étude la majorité des spectatrices, même les plus assidues dès lors qu'elles se sont contentées de regarder et éventuellement de *parler* du cinéma. Lorsque nous discuterons ici de *cinéphilie*, ce sera donc en considérant cette limite, et seulement dans une perspective de **réappropriation** de ce mot, qui a la capacité de réunir tout type de personnes intéressées par le cinéma, et qui a l'avantage supplémentaire d'être non-genré. Ce faisant, nous nous efforcerons de ne pas reproduire les mécanismes de distinction qui hiérarchisent les différentes formes d'implication spectatorielles, en attribuant la même valeur à toute parole ***cinéphile***.

[12] Dans *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Laurent JULLIER, Jean-Marc LEVERATTO, 2010, 224 p. Je précise pour éviter toute confusion que les auteurs de ce livre proposent justement dans ce livre une définition alternative de la cinéphilie.

J'ai restreint mon étude sur les spectatrices françaises et sur une période délimitée par volonté de rigueur scientifique. Je ne prétends pas, en 200 pages, faire le tour de la question de toutes les spectatrices dans toute l'Histoire du cinéma. Je souhaite seulement poser les bases de réflexion pour une revalorisation historiographique de ce type de spectateurices. D'ailleurs, étudier vingt ans, c'est déjà beaucoup pour un mémoire. J'ai choisi malgré tout cette amplitude temporelle parce qu'elle a le mérite de rejoindre les trois grandes échelles d'Histoire que je mobilise.

1945-1965 correspond dans l'Histoire de France à la période des « Trente Glorieuses », aux débuts déterminants de la V^{ème} République post Seconde Guerre Mondiale, au baby-boom, à la progression galopante de l'alphabétisation, à l'accès massif à l'université, au plein emploi, avant de basculer, à la fin de la période, dans la crise économique et les tensions sociales qui lui sont associée.

1945 - 1965 dans l'Histoire du cinéma en France, c'est le temps de sa légitimation artistique, avec la création dès 1946 du CNC puis son rattachement au tout nouveau ministère de la culture en 1959, et surtout à travers le rayonnement international du mouvement français de la Nouvelle Vague, qui s'arrête formellement dès 1962, mais dont l'esprit relativement révolutionnaire perdure jusqu'à la fin des années soixante, notamment avec les événements autour du Festival de Cannes en Mai 68. C'est également le temps de la création en France de la distinction industrielle et symbolique entre cinéma « grand public » et cinéma « d'art et d'essai ».

Enfin, **1945-1965** correspond à un moment clé dans l'Histoire des femmes. Entre leur réassignation à l'espace domestique après une relative indépendance pendant la guerre, la maîtrise progressive des droits reproductifs et leurs nouvelles aspirations de carrière, de nombreux événements changent les conditions matérielles d'existence des femmes en France au cours de cette période. Cette dernière coïncide en outre au ***creux*** entre - ce qui est commun d'appeler - la *première (1895-1945)* et la *deuxième (1970-1980)* vague féministe.

Le genre, le cœur du sujet ?

Prenons le temps de nous attarder sur cet angle historiographique complexe du genre pour pouvoir dans un second temps pleinement déployer notre sujet d'étude.

> « *Le titre «* Histoire des femmes *» est commode, et si beau ! Mais il faut récuser l'idée que les femmes seraient en elle-même un objet d'histoire. C'est leur place, leur « condition », leurs rôles et leurs pouvoirs, leurs formes d'action, leur silence et leur parole que nous entendons scruter, la diversité de leurs représentations, - Déesse, Madone, Sorcière… - que nous voulons saisir dans leurs permanences et leurs changements. Histoire résolument relationnelle qui interroge la société toute entière et qui est, tout autant, histoire des hommes.* »
>
> Michelle PERROT, Georges DUBUY, *Histoire des femmes en occident. Tome 5 : le XXe siècle*, Paris, Plon, 1992, page 8

En cherchant à revaloriser un groupe minorisé dans nos imaginaires, il faut éviter l'écueil de légitimer la domination subie en traitant historiographiquement cette catégorie d'individus comme à part du reste de l'Humanité, comme si cette séparation était immuable, universelle, biologique quand elle est sociale, culturelle, historique.

« Les femmes » désigne un groupe dont les contours sont déterminés par ce que la société a couramment appelé le *sexe* et ce que les sciences humaines ont préféré nommer le *genre*.

Le genre est une notion conceptualisée dans les années soixante-dix mais prophétisée dès 1949 par Simone de Beauvoir lorsqu'elle écrit « *On ne naît pas femme, mais on le devient*. » Cette phrase, qui pourrait presque résumer l'ensemble de l'argumentaire du *Deuxième sexe*, et qui représente une véritable déflagration à l'époque de sa publication, dénaturalise la notion de sexe en affirmant que « les femmes » / « les hommes » et tous les comportements associés à ces identités, sont des constructions socio-historiques qui n'ont rien à voir avec le binarisme ou plutôt la polarisation sexuelle[13]. C'est à dire que ce n'est pas parce que certains êtres humains sont dotés d'un utérus, de chromosomes XX et des hormones qui leur sont associés, que ces mêmes personnes portent souvent des jupes ! Tout comme ce n'est pas parce que d'autres êtres

[13] Il me semble qu'il est plus précis de parler de polarisation sexuelle plutôt que de binarisme sexuel puisqu'il existe de nombreuses personnes dites "intersexes" qui ont certaines caractéristiques en termes d'organes, de chromosomes et d'hormones qui ne correspondent ni aux canons féminins ni aux canons masculins, mais à un *entre-deux* remettant en cause l'idée d'une nette et évidente séparation. La nature est plus empirique que ce que nous voulons croire.

humains ont une paire de testicules, des chromosomes XY et un cocktail hormonal autre, que ceux-là partent faire la guerre. C'est de manière **arbitraire mais fonctionnel** que sont associés sexe biologique et rôle dans la société sur un mode binaire. Le genre est une culture qui a une histoire. Il puise ses origines dans le fait que le corps sexué *femme* est théoriquement capable de créer d'autres êtres humains et qu'il est nécessaire, pour asseoir son pouvoir dans le temps, de contrôler ces corps procréateurs pour maîtriser la filiation[14].

Il y a *« quatre dimensions analytiques centrales de ce concept : le genre est une construction sociale ; le genre est un processus relationnel ; le genre est un rapport de pouvoir ; le genre est imbriqué dans d'autres rapports de pouvoir. »*[15]. Ce qui veut dire en résumé :

1) Ce que nous avons vu précédemment.

2) Il n'y a pas de genre féminin sans genre masculin (d'où le fait de ne pas étudier ces catégories sociales complètement à part, cf. citation Perrot/ Duby). Le genre de chaque individu se formalise à travers ses interactions avec autrui.

(3) Le genre a une fonction sociale, le contrôle de la filiation.

(4) Il existe d'autres dominations systémiques (le capitalisme, le colonialisme et tout ce qui en découlent) qui créent des expériences particulières (cumul de domination, ou bien au contraire, simultanéité d'un rapport dominant et dominé selon les groupes sociaux) dans le groupe dominé des femmes ; d'où découle le concept d'intersectionnalité (la prise en compte de cette simultanéité dans l'exercice des sciences humaines et a fortiori dans le militantisme plutôt qu'un discours totalisant sur les femmes comme si elles avaient strictement la même expérience de la domination).

---

[14] Il y a une confusion très contemporaine sur cette idée que **le genre est arbitraire**. Il y a une certaine peur, dans les milieux féministes, qu'en performant le genre, c'est à dire en montrant par son identité non-conforme que le genre est une construction, on puisse invisibiliser sa fonction sociale (le contrôle des naissances) et son histoire (la domination des femmes par les hommes). Cette peur se cristallise notamment avec la question de la transidentité. Certaines féministes (elles sont minoritaires) semblent penser que tant que le patriarcat existe, il faudrait rester dans son assignation genrée, pour éviter d'invisibiliser les personnes de sexe féminin et les violences spécifiques qu'elles subissent. Mais il me semble que performer le genre (en tant qu'identité) ne remet pas en cause sa réalité quotidienne (en tant que système).

[15] Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT, Anne REVILLARD, *Introduction aux études sur le genre*, Paris, De Boeck Supérieur, 2020, p. 5-6

Face à l'inégalité du genre, il y a toujours eu des femmes dans l'Histoire pour exprimer colères et revendications, comme le montrent les figures emblématiques de Sappho, Christine de Pizan ou Olympes de Gouges. Pour autant, elles ne se sont pas constituées en France en tant que mouvement politique (le féminisme) avant les débuts de la citoyenneté masculine (la Révolution Française) et leur refus d'être considéré comme d'éternelles mineures confinées à l'espace domestique (promulgation du Code Civil dit « napoléonien »).

C'est ainsi que certaines historiennes remettent en cause la pertinence de parler de *vagues* pour faire l'historiographie du féminisme. Certes, il connaît une certaine discontinuité historique, avec plusieurs impulsions qui peuvent paraître assez distinctes. Mais les moments de crête (les suffragistes dans les années vingt, le MLF dans les années 70, #MeToo à l'heure actuelle) ne doivent pas effacer les années « *moins flamboyantes, prises dans le creux de la vague* »[16]. D'autant plus que ça légitime l'idée fausse que chaque *vague* aurait des revendications précises – « *le droit de vote pour la première, l'IVG pour la seconde, et la bataille du corps et de l'intime pour la troisième* » - quand « *presque toutes les revendications ont été portées ensemble* »[17] mais que nous en avons une mémoire sélective.

Le dernier point en études sur le genre qui me semble primordial de synthétiser avant de revenir sur le sujet de ce mémoire, c'est ce que l'anthropologue Françoise Héritier a mis à jour lorsqu'elle s'est justement intéressée aux origines du genre, ce qu'elle appelle la « valence différentielle des sexes »[18]. Elle observe que toutes les sociétés humaines ont instauré une forme de distinction entre le masculin (à son profit) et le féminin (à son désavantage), avec certes des variations formelles en fonction des civilisations, mais ne remettant jamais en cause ce principe hiérarchique. Elle en conclut que ce paradigme s'est imposé partout dès le paléolithique du fait d'une observation et d'une (mauvaise ou du moins inexacte) interprétation de la polarisation sexuelle dans le monde animal, conduisant à une classification binaire qui structure encore aujourd'hui toutes nos catégories de pensée. « *Je crois que la pensée humaine s'est organisée à partir de cette constatation :* ***il existe de l'identique et du différent****. Toutes les choses vont*

[16] Sylvie CHAPERON, *Les années Beauvoir (1945-1970)*, Paris, Arthème Fayard, 2000, p. XIII

[17] Mathilde LARRERE, *Rage against the machisme*, Paris, Détour, 2020, p. 6

[18] Que ce soit "patriarcat/genre" (féministes des années 70), "domination masculine" (Bourdieu), ou "valence différentielle des sexes" (Héritier), ces terminologies ne sont pas neutres. Elles ont une histoire, et imposent une manière l'inégalité entre hommes et femmes. Je les utilise comme synonyme dans le corps de mon texte sans les définir plus précisément parce qu'il n'y a pas, à ma connaissance, une terminologie plus scientifique qu'une autre.

ensuite être analysées et classées entre ces deux rubriques »[19]. Quand bien même la réalité est plus complexe.

Le genre est donc également un « système signifiant » qui impose toute une série de dichotomies fondamentales. Les oppositions symboliques marquées du sceau du genre mais présentées comme neutres sont partout : Force/faiblesse, Actif/passif, Raison/émotion, Modernité/tradition, Abstrait/concret, Individualisme/altruisme, Calcul/don, Innovation/répétition … Mais aussi : Art/culture.

La question des sources

Dans l'Histoire de la ***cinéphilie des femmes***, qui théoriquement commence dans les années vingt avec la cinéphilie en général et continue jusqu'à aujourd'hui, **1945-1965** me semble être une période-clé pour en comprendre les enjeux.

> « *Le temps des films de femmes, d'Agnès Varda et de ses émules, n'est pas encore venu. Les actrices ont-elles été réduites à jouer les rôles qu'on leur destinait ? Ont-elles eu la possibilité d'imposer leur marque à leur personnage, de l'infléchir, voire d'introduire, subrepticement, de nouveaux comportements ? Consommatrices, autant et au même titre que les hommes, les femmes constituaient-elles une clientèle captive ou active ? Ont-elles participé à la misogynie ambiante, comme ont tendance à le penser les auteurs ? Ont-elles assuré, ou non, le succès de films plus novateurs ? Il est certes difficile de le savoir. Il faudrait, sur ce point, scruter la presse féminine, ses réactions, ses modèles identitaires et ses frémissements éventuels.* »
>
> Michèle PERROT dans la préface de *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1945-1958)*, Noël BURCH, Geneviève SELLIER, Paris, Nathan, 1996, p. 8

Dans la mesure où elle correspond avec celle du retour en force puis du déclin des magazines populaires de cinéma, qui ont commencé à être publiés dans les années vingt,

[19] Françoise HÉRITIER dans *La plus belle histoire des femmes*, livre écrit avec Nicole BACHARAN, Michelle PERROT, Sylviane AGACINSKI, Paris, Seuil, 2011, p. 45

reprennent une activité flamboyante à la fin des années quarante après une interruption de publication pendant la guerre, et qui ne trouvent plus de lecteurices au début des années soixante-dix.

C'est le cas de *Cinémonde,* magazine généraliste de cinéma lancé en 1928, en plein mutation de l'industrie avec l'arrivée du parlant, et qui disparaît en 1971 face à la concurrence de revues plus élitistes, comme *Positif* ou *Les cahiers du cinéma*. C'est la même histoire un peu plus tôt pour un autre papier, *Le Film Complet*, publié de 1922 à 1958, qui fidélise son lectorat, comme *Cinémonde*, par la rubrique du « Courrier des lecteurs ». Ou plutôt devrais-je dire, du **Courrier des lectrices**.

Car, comme l'estime Geneviève Sellier qui avec d'autres chercheureuses a déjà beaucoup travaillé sur ces sources à travers différents articles, ces rubriques sont prises d'assaut par les femmes, et ce dès les années vingt[20]. Elle estime que les femmes représentent près de trois quarts des contributions.

En fait, cette ***appropriation du courrier*** n'est pas étonnante. Elle va dans le sens de la place que prend la presse dans la vie des femmes depuis des siècles.

Les femmes ont toujours été très engagées (parfois plus engagées que les hommes) dans la lecture de journaux, notamment pour connaître la vie politique à défaut d'être invitées à y participer. La presse à grand tirage (dite « populaire ») a capitalisé sur ce lectorat dès le XVIIème siècle en proposant des journaux et magazines spécialisés, c'est-à-dire genrés, qu'ils soient à but informatif, savant ou divertissant.

Or, dans l'immédiate après-guerre en France, l'industrie du cinéma ne s'est certes pas encore structurée autour d'une culture de distinction sociale (les films sont *accessibles* à tout type de public, toutes les classes vont au cinéma fréquemment), mais genrée, oui. Les clubs cinéphiles, qui émergent dans les années cinquante, sont avant tout des espaces masculins. Bien sûr, la ségrégation n'est pas affichée comme telle, et certaines femmes sont présentes aux séances (puisque les historiens des ciné-clubs ont montré qu'il s'agissait de « hauts lieux de

[20] Comme le montre la typologie de « la Midinette » étudiée par Emilie CHARPENTIER dans « *Spectateurs, vous avez la parole !* : le courrier des lecteurs dans Cinémagazine et Mon ciné », Paris, Mémoire de Master Histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003, p. 190

drague » dans les années 50, 60, 70[21]). Mais, elles n'y ont pas le pouvoir : c'est le phénomène du *boy's club*[22]. En outre, elles sont rarement invitées dans les rédactions journalistiques pour écrire des critiques. Si elles souhaitent pouvoir exprimer librement leurs points de vue sur les films, elles ne peuvent que se rabattre sur le ***Courrier des lecteurs*** de magazines dévalorisés, délégitimés par la *cinéphilie masculine* qui est en train de se constituer en tant que culture (Antoine de Baecque) et qui s'embourgeoise (Montebello, Sellier). Bien que *Cinémonde* ou *Le Film Complet* ne prétendent pas être des revues cinématographiques féminines, leur éditorialisation, et plus encore, leurs publicités, montrent que la rédaction a parfaitement conscience de la prépondérance de ce lectorat et le cible spécifiquement.

Ma principale source pour comprendre la spécificité du discours des femmes cinéphiles entre 1945 et 1965 sont donc les contributions des lectrices dans la rubrique « Potinons » de *Cinémonde.* De manière secondaire, j'étudierai celles de « Côté Cœur Côté Jardin » du *Film Complet*, lorsque les contributions de « *Potinons* », plus paraphrasés, moins cités, ne me permettront pas de répondre à mes interrogations.

Comme annoncé précédemment, puisque je souhaite donner la même valeur à toute écrit cinéphile, et qu'à travers cette étude je souhaite dégager des éléments *théoriques* sur la **fonction** de la cinéphilie chez les femmes, j'ai également étudié d'autres contributions de femmes parlant de cinéma. Que ce soit les anonymes qui ont répondu à l'enquête de François Giroud sur la nouvelle vague sociologique (*Nouvelle Vague, Portraits de la jeunesse*, *op. cit.*), les contributions des actrices dans d'autres rubriques des magazines (Françoise Arnoul, Anna Karina, Brigitte Bardot), les mémoires de la rédactrice en cheffe de Cinémonde (Suzanne Chantal, *Le ciné-monde*, 1977), les icônes féminines (Françoise Sagan) ou les théoriciennes féministes (Simone de Beauvoir), d'autres femmes viennent enrichir les sources de ce mémoire.

En faisant dialoguer ces différents types de discours, plus ou moins proches de la société du cinéma, plus ou moins réfléchis sur les questions féministes, j'espère également pouvoir dépasser en partie le clivage entre cinéphilie « ordinaire » et cinéphilie « extraordinaire », à

[21] Burch NOËL, Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 73

[22] Cette expression anglaise apparue au XIXème siècle désigne à l'origine des groupes d'hommes qui se cooptent entre anciens élèves d'une même université (*alumni*) pour une meilleure insertion dans le monde professionnel. Par extension, cette formule a été appropriée par les milieux féministes pour parler des dynamiques de groupe qui s'exerce dans les milieux largement ou exclusivement masculin.

défaut de pouvoir accéder directement aux spectatrices « muettes », celles qui n'ont pas laissé de traces écrites de leurs pensées sur le cinéma.

Cela me permettra aussi de mettre à l'épreuve au fur et à mesure de cet écrit une notion qui ressurgit beaucoup ces dernières années dans les cercles militants féministes à propos du cinéma mais qui ne réussit toujours pas à faire ses preuves d'un point de vue scientifique : le « regard féminin ».

Il n'a pas toujours été nommé comme tel[23], mais le fond reste le même. C'est une question qui revient systématiquement depuis les années soixante-dix et la théorisation par Laura Mulvey du regard masculin. *Que faire pour contrer l'hégémonie culturelle masculine ? Est-ce que les films « de réalisatrices » sont révolutionnaires, par le simple fait qu'ils sont réalisés par des femmes ? Est-ce que les spectatrices sont les révélatrices de ce regard ?*

La dernière contribution en date tentant de problématiser cette notion est l'ouvrage publié en 2020 par la chercheuse Iris Brey, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*[24].

Cet essai assez inclassable, à mi-chemin entre théorie scientifique se réclamant du phénoménologisme, critique analytique et défense d'une sorte de culture populaire féministe, a beaucoup circulé dans les milieux étudiants et militants, mais a parallèlement suscité de nombreuses réserves voire condamnations aussi bien dans le milieu de la critique et universitaire français.

[23] Dans les années soixante-dix, de nombreuses féministes se penchent sur les films réalisés par des femmes en se demandant s'il y a une spécificité transcendantale, sans pour autant avoir une terminologie associée, si ce n'est « film de femmes ». Il y a eu par exemple en 1974 l'émergence du collectif de professionnelles « Musidora » qui s'est réunie pour questionner notamment la place des réalisatrices dans l'industrie, ou bien en 1977 la création du Festival International des Films de Femmes de Créteil par Jackie Buet et Elisabeth Tréhard.

[24] Iris BREY, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Février 2020, 248 p.

Dans les critiques - de bonne foi[25] - que j'ai pu lire, ce qui est principalement reproché à Iris Brey c'est l'aspect essentialisant et totalisant de sa théorie qui la rendent « *quelque peu schématique* »[26] voire « *inactuelle* »[27].

Emilie Notéris constate notamment que le choix d'Iris Brey de conserver le mot « féminin » pour caractériser une mise en scène non-misogyne est d'ores et déjà problématique. « *Le problème de l'adjectif féminin employé dans l'expression « regard féminin » (plutôt que regards des femmes ou préférablement « regard féministe ») est qu'il reconduit la différence sexuelle comme norme en passant sous silence les questions liées à la race, par exemple. Le regard s'il est féminin implique qu'il porte en lui les signes de la féminité comme essence.* »[28]. D'où le questionnement du titre de ce mémoire : cinéphilie féminine ou féministe ?

Par ailleurs, comme le fait remarquer Teresa Castro, « *cette démarche correspond à une approche finalement très "auteurale", que l'historiographie féministe du cinéma n'a cessé de questionner* »[29].

Enfin, Alexandre Moussa souligne la bizarrerie qui consiste à conceptualiser le regard féminin à partir du regard masculin de Laura Mulvey[30], tout en le vidant de ses origines

[25] Il y a en effet une nette séparation entre les critiques rédigées par des critiques français qui ne supportent pas la remise en cause de l'historiographie du cinéma (dont les argumentaires sont fallacieux et datés) et celles d'universitaires français.e.s (dont les argumentaires sont sourcés et féconds).

[26] « Cinéma : féminin masculin, les pièges du regard. Lettre ouverte à l'autrice du *Regard féminin : une révolution à l'écran* » Teresa CASTRO, in nonfiction.fr, 2020, p. 3 [en ligne]. Disponible sur <https://www.nonfiction.fr/article-10293-cinema-feminin-masculin-les-pieges-du-regard.htm> (consulté le 07/06/22)

[27] Alexandre MOUSSA, « De la guerre entre féministes et critiques en général et d'Iris Brey en particulier » Alexandre MOUSSA in critikat.fr, 2020, p.14 [en ligne]. Disponible sur <https://www.critikat.com/panorama/analyse/de-la-guerre-entre-feministes-et-cinephiles-en-general-et-diris-brey-en-particulier/> (consulté le 07/06/22). Il s'agit d'une paraphrase, il a parlé de "l'inactualité" de sa théorie (ce avec quoi je suis d'accord), voire de son "inanité" (ce avec quoi je ne suis pas d'accord, voir plus bas).

[28] « Pour un regard féministe » par Emilie NOTÉRIS in debordement.fr, 2020, p.2 [en ligne]. Disponible sur <https://debordements.fr/pour-un-regard-feministe> (consulté le 07/06/22)

[29] *Ibid*, p. 3

[30] Rappelons ici que le concept de Laura Mulvey est plus complexe que la question de l'hégémonie. Son analyse reposait sur le cinéma classique hollywoodien et n'était pas censé être étendue à d'autres cinématographies. Sa

psychanalytiques pour y appliquer une phénoménologie féministe. « *Malgré le fait que Brey prétende tenir à distance la perspective psychanalytique de Mulvey, les thématiques qu'elle choisit de traiter dans son livre (le désir, le viol, la jouissance) l'y ramènent inéluctablement – elle n'est peut-être donc pas à rejeter tout à fait. [...] Le regard féminin d'Iris Brey bute ainsi sur le fait d'être conçu en réponse à un autre concept plutôt qu'à partir des œuvres : l'autrice ne cesse de le redéfinir, de l'amender, de le tordre au fil de son ouvrage pour y faire entrer des films trop différents tant dans leur forme que sur le plan des sujets qu'ils traitent.* » [31]

Pour autant, la démonstration certes hasardeuse de cette chercheuse féministe est-elle complètement vide de sens ? N'y-a-t-il pas, chez les personnes genrées femmes, une *persistance* et **dans une certaine mesure** une *convergence* de perceptions du monde précisément situées dans cette identité assignée ? C'est-à-dire, pour formaliser les choses plus simplement sur le sujet qui nous intéresse aujourd'hui, ne peut-on rien théoriser du fait que le genre semble être quasi systématiquement mobilisé mais aussi questionné dans les films réalisés par des femmes ?

Je souhaite, à travers ce mémoire, déplacer la notion de *regard féminin*, initialement du côté de la mise en scène, vers la réception. Il me semble que questionner cette potentielle « convergence de regards » à travers l'analyse de discours de spectatrices pourrait être plus fécond d'un point de vue scientifique, dans la mesure où le cinéma a cette particularité qu'aucun-e auteurice ne peut imposer son regard à l'œuvre (le discours du film est protéiforme, il *lui* échappe), alors que la perception de la spectatrice demeure individualisée (son discours lui appartient).

Le seul élément que je souhaite retenir du concept d'Iris Brey dans ma recherche, c'est l'idée que le *regard féminin* advient d'une **conscientisation** de l'imaginaire patriarcal. Car comme le montre Geneviève Sellier et Noël Burch dans *La drôle de guerre des sexes du cinéma français* en analysant un très large corpus de films (ici des années trente, quarante, cinquante en France), tous les films performent et/ou reconfigurent les normes du genre dans sa représentation des hommes, des femmes et de leurs rôles narratifs. Or, comme ces mêmes chercheureuses le montrait dans le dernier chapitre consacré au cinéma des femmes dans les

réappropriation massive par les milieux féministes montre en creux le besoin de nommer cette hégémonie masculine, et éventuellement trouver son pendant.

[31] *Ibid*, p. 16 / 18

années quatre-vingt-dix dans *Le cinéma au prisme des sexes*[32], il y a une tendance dans les films de réalisatrices à le faire de manière consciente, problématisante de ces enjeux (attention, sans être pour autant féministes)[33]. ***Et si nous observions le même phénomène*** (problématisation fréquente et progressivement consciente des enjeux du genre) ***du côté des spectatrices ?***

La conscientisation des normes, de l'emprise de la culture hégémonique, du système politique, de son histoire, et son propre positionnement face à ce fonctionnement du monde, ne sont évidemment pas des données binaires. C'est-à-dire que je ne prétends pas qu'il y a d'un côté « les hommes » qui perpétueraient la domination masculine malgré eux et de l'autre « les femmes » qui l'auraient bien compris et le dénonceraient. Mais il me semble que la persistance de **sujets** féministes dans les films réalisés par des femmes (*ce qu'on a maladroitement appelé* « regard féminin ») mais aussi, dans les analyses portées par les spectatrices (*ce que je voudrais potentiellement définir, si mon intuition est avérée, en* « regard oppositionnel-féministe ») peut et doit interroger sur comment l'expérience genrée façonne nos paradigmes esthétiques.

Car, moi qui m'intéresse à la perception des films par les spectatrices de cinéma en général, la *dernière* raison qui m'a définitivement fait me pencher sur la période 1945 - 1965, c'est qu'elle commence sur le phénomène de la publication du *Deuxième sexe* et finit peu de temps avant les années soixante-dix, qui ont vu la création d'une grande partie de la littérature théorique féministe et notamment sur le cinéma. Et que, sans vouloir enlever à Cléo(pâtre) ce qui est à Cléo(pâtre)[34], il me semble que ces théories ont pu émerger du fait de ces vingt années de réflexion, de débats, et notamment, je pense mais ça reste à prouver, dans le Courrier des spectatrices de cinéma.

---

[32] *Op. cit.,* p. 115 - 128

[33] Page 125-126 : « *on peut voir [dans les films réalisés par des femmes] l'amorce d'une posture alternative de l'auteur-e qui ne se définit plus comme le règne sans partage d'une subjectivité, mais comme un regard empathique sur autrui. La construction différente du sujet masculin et du sujet féminin dans notre culture, le premier du côté du pour-soi, la second du côté du pour autrui, a sans doute à voir avec cette différence de posture auteuriale. [...] Pourtant, au-delà de ces traits communs, cet ensemble fait apparaître aussi un clivage entre films plutôt "dénonciateurs" et des films plutôt "consensuels" par rapport aux normes sexués en vigueur dans notre société.* »

[34] C'est-à-dire aux théoriciennes américaines que sont Laura Mulvey, Molly Haskell, Marjorie Rosen, Pam Cooke, Claire Johnston, Ann E. Kaplan, Miriam Hansen, Mary-Ann Doane, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, mais aussi en France, Claire Clouzot, Françoise Audé, Monique Martineau, Émile Breton et Paule Lejeune.

Ma problématique est donc la suivante :

En quoi les discours critiques des femmes cinéphiles de cinéma entre 1945 et 1965 différent-elles des hommes cinéphiles et dans quelle mesure ont-ils participé à la formalisation de la pensée féministe sur le cinéma ?

La discipline étudiée

Bien que je sois en train de conduire un mémoire dans le cadre d'un Master en Esthétique du cinéma, j'ai fait appel, à plusieurs reprises dans le corps de cette introduction, à des notions empruntées à d'autres disciplines des sciences humaines et notamment aux études sur le genre.

Pour autant, je tiens profondément au fait que ce texte soit perçu par les lecteurices et déployé par moi-même comme n'importe quelle recherche en Esthétique. Comme argumenté précédemment, je ne crois pas à la dichotomie disciplinaire entre philosophie de l'art cinématographique et approches socio-historiques des productions culturelles audiovisuelles. Pour moi, ces dernières sont plutôt des outils venant problématiser la recherche, dont on n'a pas nécessairement besoin quand on conduit des analyses esthétiques, mais auquel personnellement je fais appel, parce que mon sujet le nécessite.

Il suffit de lire *La drôle de guerre des sexes du cinéma français* pour en être persuadé·e. La manière dont Geneviève Sellier et Noël Burch analyse la mise en scène de films français des années trente, quarante, cinquante pour en théoriser les mythes genrées qui leur préexistent dans l'imaginaire collectif et comment ces œuvres les reconfigurent, prouve, à mes yeux, la pertinence de se défaire de cette typologie binaire de la recherche.

Pour l'heure, je ne vais pas le pouvoir de changer ce statut quo et je ne peux qu'en faire appel de mes vœux en conduisant une recherche représentative de ce paradigme.

La méthodologie appliquée

Dans la mesure où, entre 1946 et 1964, ont été publiés en France 681 numéros du *Film Complet* et 980 éditions de *Cinémonde*, j'ai dû, rapidement au cours de cette recherche, établir

un échantillonnage dans mon relevé de contributions de spectatrices dans « Potinons » et « Côté Cœur, Côté Jardin ».

De nombreux articles ont déjà mobilisé ces sources, dont certains pour débroussailler le sujet de la « cinéphilie des femmes ». Je m'en suis donc inspirée pour choisir ma propre fréquence de prélèvement. Par ailleurs, je me suis permise, avec l'intention évidente de sourcer chacun de ces travaux préparatoires, de récupérer, à partir de ces productions, les contributions de spectatrices qui m'intéressaient.

Dans un premier temps, pour formaliser les grandes orientations de mon étude, j'ai choisi de consulter deux numéros par an, théoriquement le deuxième de Janvier et le deuxième de Septembre, dans l'idée que ces mois qui correspondent aux débuts de cycle saisonnier /culturel occidental, serait le moment où de nouvelles contributrices émergeront dans le Courrier, avec la rentrée, les étrennes etc. Je pourrais ainsi lire une grande diversité de points de vue. J'ai dû évidemment adapter cet échantillonnage en fonction des archives disponibles, mais le principe est resté le même.

Dans un second temps, j'ai privilégié une approche qualitative afin d'enrichir certaines sous-parties de mon développement, en lisant par exemple toutes les éditions d'une année (1946 dans *Cinémonde*), ou en cherchant sur toute la période les contributions d'une spectatrice en particulier pour observer une éventuelle évolution de son discours critique.

La période étudiée devait à l'origine s'étendre de 1945 à 1975, parce qu'il me semblait y avoir une certaine cohérence à faire correspondre la périodisation de ce mémoire aux « Trente Glorieuses » et au « creux » entre les deux « vagues » féministes. J'ai dû réduire d'un tiers cette amplitude dans la mesure où les sources tarissent drastiquement à partir de 1965. D'une part, *Le Film Complet* disparaît en 1958. D'autre part, bien qu'elle soit publiée jusqu'en 1971, les archives disponibles aujourd'hui de *Cinémonde* sont extrêmement partielles à partir de 1965.

Le plan déployé

Il me semble que situer « qui écrit » (et en creux qui n'écrit pas) avant de caractériser la fonction et le contenu de ces paroles est primordial.

Dans la première partie, nous tenterons d'identifier, d'un point de vue socio-historique, qui sont les spectatrices de cinéma, à partir des traces qu'elles laissent dans leurs

contributions aux magazines « non-légitimes » de cinéma. *Dans la première sous-partie* nous nous demanderons si la figure de la « Midinette » proposée par Emilie Charpentier dans sa typologie de contributeurices au « Courrier » se vérifie dans le cas de nos sources et de notre période. Nous nous pencherons ensuite *dans la seconde sous-partie* sur la complexité que représente l'éditorialisation de ces rubriques qui pousse les contributeurices à l'anonymat, entravant cette identification sociologique dans le temps. Enfin, *dans la dernière sous-partie*, nous conduirons une analyse historique de l'évolution des profils de contributrices pour en déduire si l'embourgeoisement observé dans la cinéphilie masculine a eu lieu en concomitance dans le groupe des spectatrices.

Une fois ces présentations faites, il est possible de définir comment les femmes s'approprient le cinéma et quel est le rapport avec le genre.

Dans la seconde partie, nous nous interrogerons dans quelle mesure la volonté de nombreuses femmes d'intégrer l'industrie du cinéma est une recherche de mobilité sociale. Nous analyserons *dans la première sous-partie* ce que sous-tendent les nombreuses contributions de spectatrices souhaitant devenir vedette de cinéma, et en particulier à travers l'évènement médiatique que représente le concours de « Miss Cinémonde ». Nous étudierons ensuite *dans la seconde sous-partie* quelle place ont dans le Courrier les femmes souhaitant passer derrière la caméra.

Au-delà de ces aspirations professionnelles, le Courrier rassemble de nombreuses femmes qui partagent, à travers la cinéphilie, leur quotidien, leurs problématiques, leurs désirs.

Dans la troisième et dernière partie, nous verrons dans quelle mesure cette rubrique permet aux spectatrices d'instrumentaliser le cinéma à des fins de négociation des termes de l'hétérosexualité en tant que système. *Dans la première sous-partie*, nous dépeignerons les relations entre contributrices, contributeurs et homme-réponse[35]. Nous révèlerons ensuite, *dans la seconde sous-partie*, comment les discours des femmes cinéphiles sur la représentation de la sexualité au cinéma évoluent au cours de la période. Enfin, *dans la troisième sous-partie*, nous exposerons comment le discours hostile aux hommes voire explicitement misandre des femmes cinéphiles leur permet de formaliser leur conscience de genre.

[35] Néologisme proposé par Emilie CHARPENTIER, dans son travail pour parler des journalistes/rédacteurs de *Cinémagazine* et *Mon Ciné*, que je reprends à mon compte pour ceux de *Cinémonde* et *Le Film Complet*, comme l'a fait Geneviève SELLIER avant moi.

Partie 1 /

Genre, Race et Classe : Enjeux d'identifications socio-historiques des femmes cinéphiles

En Histoire, il existe trois types de sources.

Les sources muettes (les vestiges laissés par les humains du passé, aussi étudiés en archéologie), les sources orales (les témoignages directs des personnes ayant vécus les événements étudiés), et bien sûr, les sources écrites. Ces dernières se distingue en deux catégories : les sources écrites de première main (l'auteur du texte a été directement témoin de l'événement étudié) et de seconde main (l'auteur du texte, qui n'a pas été témoin des événements, interprète un autre écrit rédigé par un témoin direct).

Dans le cadre de ce mémoire, les sources orales n'étaient pas souhaitables car, bien que je puisse interroger des femmes sur leurs pratiques de spectateurices sur la période étudiée, elles n'auraient pas pu faire l'économie d'un regard rétrospectif, qui auraient gêné mes analyses. Les sources muettes ne correspondaient pas non plus à mon sujet. Travaillant sur un sujet aussi immatériel et fragile que la « perception » des spectatrices, sur leur « regard », il ne me restait plus que les sources écrites de l'époque à étudier.

Or, c'est là que ça se complexifie. Lorsque *Le Film Complet* est absorbé en 1958 par son concurrent, *Mon film*, aucune archive est conservée. Aucune note personnelle des rédacteurices, aucun compte rendu de réunion, aucun documents administratifs ; mais aussi, aucune lettre reçue des lecteurices. Du peu d'informations que j'ai pu recueillir, c'était vraisemblablement une petite entreprise qui se concentrait sur la novellisation de films pour prolonger le plaisir de la séance pour les parisien-nes jouissant de la première exclusivité et/ou pour faire patienter les spectateurices vivant en régions ou dans les colonies. Bien qu'il s'agisse d'adaptation littéraire, qu'il y a une part d'interprétation, de création dans ces récits, cette revue n'est pas considérée à sa disparition comme une presse de valeur, qui auraient pu intéresser les personnes en charge de l'historiographie du cinéma. Ni par les historien-ne-s, ni par les rédacteurs eux-mêmes.

Plus surprenant encore, il est arrivé exactement la même chose à *Cinémonde*, qui a pourtant longuement régné sur le monde des revues cinématographiques. Créée opportunément en 1928 - c'est-à-dire, à l'arrivée du « parlant » et à l'intensification de l'industrialisation du cinéma – son arrivée fracassante a fait disparaître *CinéMagazine* et *Mon Ciné*[36], qui avaient été les précurseurs de la presse cinématographique illustrée à large diffusion dans les années vingt.

[36] Comme propose de l'étudier Emilie CHARPENTIER dans son mémoire*, op. cit.*

Cinémonde a ensuite absorbé *Cinévie-Cinévogue*, ses concurrentes directes spécialisées elles-aussi sur le cinéma hollywoodien et ses stars. Elle a été à l'origine de nombreux concours très populaires (« Miss Cinémonde » et « Les victoires du cinéma français » en particulier), qui ont permis la popularisation, dans l'imaginaire français, des élections de Miss France[37] et des Césars[38].

Malgré l'emprise évidente de cette revue sur l'Histoire française du cinéma, comme pour *Le Film Complet*, rien de quarante ans de rédaction ne nous est parvenu. Seules les éditions publiées en tant que telles, conservées partiellement par des lecteurices fidèles, a été légué aux différentes institutions en charge de la conservation des archives cinématographiques.

Pour accéder à la parole des spectatrices, nous n'avons donc pas la possibilité de consulter directement leurs lettres aux rédactions, seulement la réponse de l'éditorialiste. Pour ce qui est de *Cinémonde* et *Le Film Complet*, d'un point de vue historique, nous n'avons donc que des sources de seconde main.

En sociologie, lorsqu'on souhaiter identifier les caractéristiques d'un groupe social, comprendre son fonctionnement et déterminer sa fonction, on cherche un échantillon qui soit représentatif du groupe étudié. En théorie, il y a les échantillons quantitatifs, lorsqu'on peut établir, du fait d'un nombre de personnes étudiées très important, des connaissances sur une échelle systémique. Et il y a les échantillons qualitatifs, lorsque l'étude se concentre sur un groupe de personnes plus restreint, mais qu'on a la possibilité de l'étudier plus dans le détail, sur une durée longue par exemple, permettant d'affiner à une échelle individuelle ce qui a été théorisé sur les lois sociétales.

---

[37] « Miss France » existe depuis 1920, donc avant « Miss Cinémonde » (1930). Le concours cinématographique n'a donc pas inspiré le concours généraliste, c'est plutôt l'inverse. Cela étant, « Miss Cinémonde », qui a été très lié aux comités internationaux comme nous le verrons dans la partie II, semble avoir eu un rôle de médiatisation et de démocratisation du concept en France, très lié à l'époque au rêve américain et au star-system hollywoodien.

[38] « Les victoires du cinéma français », organisées à l'initiative de *Cinémonde* en 1946 en partenariat avec *Le Film Français*, décernent deux types de récompenses : des récompenses publics (référendums auprès des spectateurices dans *Cinémonde*) et professionnels (référendums auprès des exploitants dans *Le Film Français*). Avec l'embourgeoisement progressif du cinéma lié à sa légitimation artistique, « Les victoires » sont supplantés ans dans les années soixante par « Les étoiles de Cristal », consultant uniquement des professionnels et notamment des critiques pour décerner des prix. Elles sont elles-mêmes remplacées par « Les Césars » en 1976.

En théorie, dans le cadre de mes sources que je souhaite exploiter d'un point de vue socio-historique (puisque j'étudie le fonctionnement d'un groupe social dans le passé), l'échantillonnage peut être à la fois quantitatif et/ou qualitatif. En effet, malgré les précautions d'usages à avoir avec les sources de seconde main, sur vingt ans de publication, j'ai accès à une certaine profusion de contributions. Bien ordonnées, elles me permettraient de toucher du doigt ce que culturellement représente la cinéphilie pour les femmes en général à l'époque. Et en même temps, je peux, en suivant par exemple la correspondance d'une lectrice/contributrice en particulier, procéder à une étude qualitative. Ça me permettra de préciser mes théories établies sur échantillon quantitatif.

La difficulté qui subsiste, c'est le non-accès direct aux lettres. Effacer cette emprise de « l'homme-réponse ». Débarrasser la contribution de ses jugements de valeurs. Accéder à la pensée formulée par la rédactrice de la manière la plus authentique possible. Voilà un exercice périlleux !

Cette première partie se concentre sur l'identification sociologique des femmes cinéphiles, pour comprendre les capacités et les limites de mon étude. Je cherche à identifier leur âge, leurs activités, leurs croyances, leur quotidien. Je souhaite comprendre leurs conditions, d'un point de vue du genre, mais aussi de la classe et de la race sociale.

Je veux répondre in fine à une question simple et difficile en même temps : ***qui sont les femmes cinéphiles entre 1945 et 1965 ?***

1.1 / **Le profil-type des courriéristes : Des midinettes ?**

> « *A vrai dire, elle aurait aimé… On lui avait dit qu'elle avait aussi le physique pour… Bref, elle n'osait avouer son rêve de midinette qui lit toutes les semaines* Cinémonde *et se regarde toutes les dix minutes dans la glace de son sac pour savoir si elle est toujours photogénique, si le bouton qu'elle a sur le nez ne va pas lui enlever la chance que possède toute fille de rencontrer un metteur en scène sans vedette qui, soudain, en pleine rue, lui sautera dessus et l'expédiera dare-dare vers Joinville…*
>
> *Je bouillais… Sosotte ! C'est vrai qu'elle était photogénique. Elle avait même quelque chose de plus. Quel dommage de gâcher ça ! J'éprouvais de nouveau cet appétit d'elle, cet étrange désir : « J'aimerais mettre ma tête sur son cou. Ou plutôt, car je ne suis pas aussi belle et j'aurais besoin de sa tête, j'aimerais la farcir de ce qu'il y a dans la mienne. » Catherine chuchotait toujours, remuait mille délicats détritus de lectures, de ragots et de rêves, tout ce terreau sentimental où prospèrent d'inquiétantes fleurs de serre. […] Je rentrai avec une demi-heure de retard sur le sacro-saint horaire du déjeuner.*
>
> - *Je viens de te voir par la fenêtre avec Catherine Rumas. Ne m'amène pas ça ici. C'est une putain, dit fortement ma tante.* »
>
> Hervé BAZIN, *Lève-toi et marche*, Paris, Éditions Grasset, 1952, p. 57-58

« La Mère. » / « La Putain. » / « La midinette. »

Voici la ~~Sainte~~ Trinité de figures qui existe dans notre imaginaire à propos des femmes et auxquelles nous faisons appel pour les profiler rapidement selon le statut et les injonctions qui s'imposent à elles. La citation précédente d'Hervé Bazin en est une illustration assez remarquable d'ambiguïté.

Constance, le personnage principal de son roman, est devenue à vingt ans paraplégique à la suite d'un bombardement en 1944. Lecteurs, lectrices, nous sommes en empathie avec cette femme. N'étant plus en mesure de profiter de sa vie de jeune fille, elle vit désormais à travers les autres. Elle essaye de les aider. Elle les observe. Et nous éprouvons, à travers son récit écrit à la première personne, toute son aliénation, toute sa détresse, mais aussi sa détermination, sa force.

Dans ce passage, Constance, croisant une camarade qu'elle n'a pas vu depuis plusieurs années, se compare et d'une certaine manière, se **distingue**, de cette « midinette » qui rêve d'être repérée dans la rue pour devenir vedette, et qui en attendant, lit Cinémonde.

« Midinette », malgré toute l'enrobage souvent floral que le suffixe « ette » est censé représenter dans la langue française, est loin d'être une appellation neutre. Elle est chargée historiquement, puisque ce mot désigne à l'origine fin XIX^{ème} / début XX^{ème} siècle les ouvrières travaillant dans les maisons de couture parisiennes, qui sont si mal payées qu'elles sont obligées de prendre une pause midi très courte pour faire un maximum d'heures. Ces femmes ont mené d'importantes luttes syndicales, qui ont notamment mené en France à l'obtention du samedi après-midi de libre pour tous les travailleurs et travailleuses.

Assez curieusement, *les midinettes* ne désignent plus aujourd'hui ces « héroïnes prolétariennes » (au pluriel) mais plutôt une « très naïve et rêveuse jeune femme qui lit tout ce qu'il lui passe sous la main » (au singulier). Bien que présentée comme sympathique, c'est en réalité une figure-repoussoir de la féminité, qui a pour fonction de mettre en garde les jeunes filles. Il ne faudrait pas confondre le rêve et la réalité… Il ne faudrait surtout pas trop espérer concrétiser ses désirs de libération ! Qualifier une femme de « midinette », c'est considérer qu'elle n'a pas la capacité, ou pire, la volonté, d'analyser ce qu'elle consomme comme production culturelle. Son appétence pour la lecture mais aussi pour le visionnage de films serait uniquement alimentée par un désir d'y trouver de la romance. Pire, elle ne connaîtrait aucune hiérarchie (pas de distinction entre les œuvres). Il y a une forme de **perversion de la culture**.

En tombant sur cette citation, j'ai été tenté de la réduire à un jugement de valeur misogyne. Pourtant, j'ai dû revoir ma copie lorsque je me suis rendu compte que cette remarque sur « la midinette qui lit Cinémonde » correspond en partie à une réalité sociologique de l'époque. Et pour cause, j'ai moi-même observé que les très jeunes femmes constituent une partie importante des lectrices/rédactrices de mes sources.

Emilie Charpentier a fait le même constat sur les siennes. En essayant d'établir si la presse populaire cinématographique constitue un type de sources fécondes pour l'Histoire, et en consacrant une partie de son étude sur la rubrique du « Courrier des Lecteurs », elle typologise les contributeurices – ici des années vingt - en quatre groupes :

- **Le « cinémaboule »**, celui ou celle qui souhaite intégrer le monde du cinéma et est prêt à tout pour y parvenir. Selon la chercheuse, « *la cinémaboulie touche particulièrement les femmes, mais pas exclusivement*. » [39]
- **Le directeur de salle**, qui aime parler de cinéma et de son métier, cherche à affiner sa programmation en observant les réactions du public dans le Courrier.
- **L'acharné**, un lecteur/rédacteur particulièrement enthousiaste mais également très arrêté sur ses opinions critiques. Une sorte de *proto*-cinéphile dans ce que ce mot désigne usuellement dans la culture française à partir de la Nouvelle Vague.

Et enfin, **La midinette**, la jeune spectatrice qui partage dans cette rubrique son amour du cinéma, mais surtout, des stars.

> « *Les midinettes, d'autant plus qu'elles lisent sans doute peu, y découvrent l'illusion d'une vie meilleure et… du prince charmant.*
>
> *La midinette focalise souvent son admiration pour le cinéma sur un jeune premier, auquel elle voue un culte. Elle fait partie des fans qui entretiennent le star-system : elle dévore les magazines de cinéma, à l'affût d'interviews de son idole, découpe et collectionne ses photographies pour les afficher, écrit à l'homme-réponse pour avoir tous les détails de sa vie (sa taille, ses yeux, son âge, etc.) et va parfois jusqu'à déclarer sa flamme directement au jeune premier. Le magazine est un moyen de prolonger son plaisir d'aller au cinéma et de s'approprier des morceaux de son idole.*
>
> *[…] Si la midinette, par exemple, n'appartient pas aux spectateurs ordinaires, puisque sa passion pour le cinéma s'illustre hors de la salle, il est difficile de la considérer pour autant comme cinéphile, de même qu'il serait incongru de qualifier les groupies actuelles de Star Academy ou de Roméo et Juliette de mélomanes.* »
>
> Emilie CHARPENTIER, *op. cit*., p. 152 / 190

[39] *Op. cit.,* p. 158

Dans mes sources, j'observe, dans les grandes lignes, la même typologie de courriéristes que propose Emilie Charpentier. A l'exception des directeurs de salle qui ne participent pas spécialement au Courrier sur la période que j'étudie – mais ce n'est pas le sujet.

Il y a, dans « Potinons » et dans « Côté cœur côté jardin », de très nombreuses personnes qui assènent l'homme-réponse de questions sur l'industrie du cinéma, certaines dans l'espoir affiché de pouvoir un jour s'y insérer. C'est un phénomène qui touche les hommes et les femmes, bien qu'effectivement, ces dernières semblent beaucoup plus nombreuses. Il y a également de nombreux cinéphiles qui font leurs armes dans cette rubrique, et j'observe que cette posture de « critique » est particulièrement **performée** par les hommes. Et certainement, de nombreuses femmes semblent avoir la vingtaine et expriment un intérêt particulier pour les stars masculines.

Maintenant que ce type de sources a été débroussaillé par de nombreux-ses chercheureuses, en en premier lieu par Emilie Charpentier, pourrions-nous affiner cette typologie, au moins en ce qui concerne la période et le groupe social étudiés ?

Pour pouvoir établir si « la midinette » est un mot approprié pour profiler les contributrices du Courrier, il faut étudier trois paramètres :

- **L'âge des correspondantes** (Sont-elles si jeunes que l'imaginaire de la « midinette » le présuppose ?)
- **Leur situation professionnelle** (Seraient-ce des femmes qui, comme les ouvrières des maisons de couture parisienne, travaillent beaucoup pour peu d'argent, et perçoivent potentiellement le cinéma comme un échappatoire à cette précarité ?)
- **Leur situation maritale** (Sont-elles majoritairement des célibataires qui, dans une société patriarcale et puritaine, utilisent le cinéma comme un moyen d'éprouver leur désir à travers l'adoration des stars ? Car il me semble que c'est ce qui fait de « la midinette » une figure faussement sympathique. La recherche par les jeunes filles de romance dans les productions culturelles est une recherche à peine cachée de sexualité, et cela dérange)

1.1.2 / *L'âge des correspondantes*

Pour profiler les correspondantes, je me demande :

- Quel est l'étendue, c'est-à-dire quel âge ont la plus jeune et la plus vieille contributrice dans le Courrier (dans ce que nous avons pu relever) ?
- Quel est l'âge médian, l'âge le plus fréquent ? Se situe-il dans la vingtaine, comme une observation empirique du Courrier peut-il en donner l'impression ?
- Y-a-t-il, comme sous-entendu par l'imaginaire de « la midinette », un lien entre la jeunesse et la pratique de l'écriture cinéphilique chez les femmes ?

Or, répondre aux deux premières questions est rigoureusement impossible.

C'est le problème de l'anonymat. Entre ce que les correspondantes veuillent bien partager, et ce que l'homme-réponse en retient dans ses paraphrases, les informations sont minimes.

De ce que j'ai pu relever, la plus jeune contributrice a dix ans et la plus vieille a trente-cinq ans. Pour autant, cette étendue n'est pas représentative, car la plupart des correspondantes ne déclarent pas leur âge lorsqu'elles s'auto-déterminent comme ne faisant pas partie du groupe des « jeunes ». A l'inverse, les « jeunes filles » l'indiquent souvent, a minima dans leur première contribution. Il y a un effet grossissant et l'étendue est vraisemblablement plus large. Calculer un âge médian serait donc également vain.

Nous ne pourrons donc que nous contenter d'analyser, empiriquement, en fonction de la classe d'âge lorsqu'on peut l'identifier, le rapport des femmes à l'écriture cinéphilique.

Lorsque des enfants contribuent au Courrier, elles parlent rarement de cinéma. Souvent, elles se contentent d'écrire pour exprimer leur fidélité à la revue. Elles sont lectrices, quelque fois contributrices, mais peu bavardes. Par exemple, dans le n°231 du *Film Complet* (« La Corde », Jeudi 9 Novembre 1950), **Petit Lapin Attentif** écrit : « *Je suis la petite sœur d'une fervente lectrice du* Film Complet*. J'ai dix ans, je m'appelle Françoise. J'aimerais, monsieur, que vous fassiez paraître ma photo dans le prochain* Film Complet*, et si possible, renvoyez-moi ma photo.* » De même, dans le n°702 de *Cinémonde* (Mardi 13 Janvier 1948), l'homme-réponse écrit *« Je crois, en effet,* **Claude Massia***, que vous êtes ma plus jeune correspondante, et je suis très heureux de vous connaître.* » La référence à cette lettre s'arrête là. N'y ayant pas accès, nous ne saurons pas quel âge elle avait.

La jeunesse semble en tous cas être un élément identitaire, déterminant. Les « jeunes filles » précisent souvent leur âge, que ce soit dans leur pseudo ou dans leurs lettres. Dans *Cinémonde*, on croise par exemple une **Collégienne de quinze ans (**n°752, Lundi 3 Janvier

1949) et une **Lectrice de 16 ans** (n°1405, Mardi 11 Juillet 1960). Dans *Le Film Complet*, où les lettres sont plus directement citées quoique tronquées, décliner son âge, en tous cas quand on est « jeune », est un passage obligé lors de sa première contribution.

> « **Hertha D…,** à Erstein. - *Puisque vous aidez à tous, je veux espérer que vous m'aiderez aussi. J'ai l'âge de dix-neuf ans et je suis une Alsacienne. Je voudrais vous demander si je puis écrire à Alan Ladd. Avez-vous son adresse ? Est-il marié ou célibataire ?* »
>
> *Le Film Complet*, n°142, « Hamlet / Quatre flirts et un cœur », Jeudi 24 Février 1949

> « **Deux Provençales.** - *Nous sommes deux jeunes filles âgées respectivement de quinze ans et quinze ans et demi. Mon amie voudrait correspondre avec* **Un étudiant sénégalais** *qui lui paraît bien sympathique, elle va en classe, prépare son brevet et a les mêmes goûts que lui.* »
>
> *Le Film Complet*, n°208, « La Ronde des Heures », Jeudi 1 Juin 1950

> « **Huguette M…** - *J'aurais bientôt vingt et un ans. 1m64, yeux gris et je travaille dans une chapellerie. Je ne me crois pas jolie, et je n'aime pas les petites sottes qui vantent leurs qualités et leurs vertus.* »
>
> *Le Film Complet*, n°209, « La Marié du Dimanche », Jeudi 8 Juin 1950

Une fois les présentations faites, elles parlent de cinéma. Dans les années quarante, le Courrier n'est pas destiné à la critique mais plutôt aux « questions cinématographiques ». Cette rubrique est l'occasion de demander des photographies, des adresses de célébrité, des autographes ; d'obtenir des nouvelles professionnelles ou personnelles de ses acteurices favori-e-s ; de connaître la distribution des derniers films à l'affiche. Certaines contributrices posent des questions légères ou indiscrètes ; mais rien ne prouve formellement qu'elles soient uniquement des « jeunes filles ».

En fait, il est difficile de faire la part des choses entre la réalité et l'imaginaire de la midinette, c'est-à-dire, l'idée que ce sont les jeunes femmes qui se passionnent pour le cinéma, qui est omniprésente dans le Courrier. Dans *Cinémonde*, lorsque des femmes déclarent leur

souhait de devenir comédiennes, l'homme-réponse parlent systématiquement de « jeunes filles », comme si c'était toujours le cas. « *Et voici des lettres de quelques jeunes femmes tentées par le cinéma… de manière bien différente d'ailleurs !* **Tout à coup** *et* **Janine** *ambitionnent de devenir "Starlett".* » (n°611, Mardi 11 Avril 1946) / « *Quant à* **Etudiante**, **Monique**, **A. Luciani**, **M. Lauberti**, **Blondine Rêveuse**, *elles s'inquiètent, elles, au sujet du concours de « Miss Cinémonde ». Mes jeunes et charmantes – j'en suis sûr – amies, permettez-moi de vous faire remarquer que si vous lisez attentivement votre « journal préféré », le règlement de ce concours qui paraît dans chaque numéro vous a suffisamment renseigné à ce sujet* ». (n°618, 4 juin 1946, Page 12). Et pour cause, le concours s'adresse exclusivement aux jeunes femmes : « *"Miss Cinémonde", fera, cette année, la liaison entre la beauté, le cinéma et l'élégance. Notre tournoi sera ouvert à toutes nos lectrices, à la seule condition qu'elles soient jeunes et jolies ; et Dieu sait si elles le sont toutes !* » (n°610, Mardi 9 Avril 1946)

Pourtant, il y a d'autres classes d'âges représentées dans le Courrier, et ce n'est vraisemblablement pas un épiphénomène. Même si je ne connais pas l'âge de la **Doyenne des Potineuses**[40], je remarque que cette dernière a affirmé qu'elle attendait de pied ferme la réception du dernier *Cinémonde* « *où il était question de ce* Rouge et Noir *et où vous avez tant admiré G. Philippe.* » (n°1075, Vendredi 11 Mars 1955). Elle aussi s'intéresse donc aux comédien-ne-s et consomme avec intérêt la presse cinématographique populaire à la recherche d'informations. La pratique de la cinéphilie chez les femmes ne s'amoindrirait-elle donc pas avec l'âge ?

Les femmes « non-jeunes » sont plus discrètes mais présentes dans le Courrier. C'est une auto-détermination en creux : plutôt que de parler d'elles et de leur rapport à leur âge, elles dissertent volontiers sur celui des plus jeunes.

> **« Joyeuse Piparette**. – *Monsieur le Cameraman Mystère, ne m'en veuillez pas si je vous nomme ainsi, mais ce nom vous va très bien. Depuis que j'ai découvert Film Complet, je ne le rate pas une semaine. Le courrier surtout m'intéresse. Vos correspondants sont tous très sympathiques, quoique les jeunes filles exagèrent un peu. Mes artistes préférés : Marais, Blanchar, Madeleine*

[40] « Potineuse » est un néologisme spécifiquement crée dans le Courrier des Lecteurs de Cinémonde en référence au titre de la rubrique « Potinons » (lui-même en référence au mot « Potins). Les néologismes sont nombreux dans cette source, nous les analyserons dans la seconde partie du développement.

Sologne, Michèle Morgan. Quel était le partenaire de Ginger Rogers dans Etranges vacances *?* »

Le Film Complet, n° 200, « Les aventures de Don Juan », Jeudi 6 Avril 1950

« **Jessy Kit**. – *Tous ces jeunes gens et jeunes filles ne trouvent rien d'autre à faire que de vous faire perdre votre temps pour savoir si Tino Rossi a un œil de verre, ou bien comment s'y prend Martine Carol pour hypnotiser les hommes qui la voient. Je crois que les « sensés » qui lisent votre journal risquent de se lasser de cet étalage de lettres.* »

Le Film Complet, n°292, « Un Grand Patron » Jeudi 10 janvier 1952

« **Complainte corse** *continue à ne pas aimer M. Carol (oh ! non, pas du tout) et à voir G. Philipe comme un homme qui partout représente la France avec honneur. "Si seulement nous avions plus de Gérard, si nos jeunes gens apportaient à leur métier le discernement, le scrupule, le dynamisme, la conscience professionnelle, l'allant, le charme qu'il apporte au sien, la France se relèverait plus vite."* »

Cinémonde, n°1067, Vendredi 14 Janvier 1955

« **Vague Verte** : *Les jeunes filles imitent les stars. Si c'est réussi, tant mieux pour nous. Si c'est raté, rions sous cape. Elles vivront pour leur propre compte quand elles auront trente ans et goûté un vrai morceau de vie. Si Jean Talky avait été une jeune fille, il aurait aussi été tenté de faire une queue de cheval et de mettre une robe de Vichy bien serré à la taille. Mais je trouve cela charmant, infiniment plus joli que les bandeaux calamistrés.* »

Cinémonde, n°1394, Mardi 25 Avril 1961

Elles prennent une posture de distance, se présentent comme moins exubérantes dans leurs choix de favoris, performent une certaine forme de **distinction** entre les âges. Le stigmate de « la midinette qui lit *Cinémonde* » est tellement fort qu'elles doivent toutes, soit se l'approprier, soit s'en mettre à distance. Souvent, dans le Courrier, les *jeunes femmes* déclarent leur adoration des stars vraisemblablement sans retenue ; tandis que les *non-jeunes* expriment

leur malaise vis-à-vis de cette surenchère. Mais, il existe de nombreuses postures intermédiaires, certaines jeunes femmes s'intéressent au cinéma à travers d'autres phénomènes que la starification ; tout comme certaines femmes plus âgées écrivent exclusivement à propos de leur favori. Nous en croiserons tout au long de ce mémoire.

La première fois qu'on consulte une rubrique de Courrier des Lecteurs de revue cinématographique de cette époque, on est « *tout d'abord frappé par une caractéristique générale de cette cinéphilie populaire* »[41] : l'adoration des stars, la demande de renseignements à leur sujet dans le moindre des détails, paraît très surprenant à nos yeux contemporains. Même si le star-system n'a pas disparu avec la légitimation artistique (bien au contraire), il ne prend pas exactement la même forme aujourd'hui, ne serait-ce que parce que les revues cinématographiques sont désormais associées à la culture cinéphilique « légitime ».

C'est seulement en consultant à mainte reprises le Courrier et en s'habituant à cette culture cinéphilique, que nous sommes en mesure d'affirmer qu'il n'y a pas « que ça » dans le Courrier, et que la différence entre les *jeunes* et *non-jeunes* femmes cinéphiles est moins du côté de leur intérêt pour les comédien-ne-s que dans leur posture vis-à-vis de celleux-ci.

> « *Pourquoi isoler les femmes de la Nouvelle Vague de leurs compagnons d'âge ? Non seulement cette distinction n'est pas artificielle mais, honnêtement, elle s'impose. En premier lieu, l'étude scrupuleuse des réponses reçues fait apparaître des lignes de clivage toutes différentes de celles que l'on peut tracer entre les hommes.*
>
> *Les jeunes femmes se définissent moins par rapport à leur milieu, à leur classe sociale et aux problématiques particuliers de cette classe, que par rapport à leur situation personnelle à l'intérieur de la société. Elles constituent ensemble une classe que l'on a appelée "le prolétariat de l'homme", de l'homme-patron, et elles se sentent déterminées d'abord par leur condition de femme, condition qui commande une division en quatre grandes catégories.* »
>
> Françoise GIROUD, *La Nouvelle Vague, Portraits de la Jeunesse*, *op. cit.,* p. 201

[41] Geneviève SELLIER, « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires, Le cas de l'écran français », *Studies in French Cinema*, Vol.10 n°3, Londres, Taylor & Francis Group, 2010, p. 223

La « Nouvelle Vague » est une expression proposée en 1957 par la journaliste Françoise Giroud dans une enquête qu'elle a menée pour *l'Express* pour désigner la jeune génération d'après-guerre qui semble se différencier culturellement de ses aînées. Il y a eu ensuite un glissement sémantique au profit du mouvement cinématographique, qui a en parti effacée ce questionnement socio-philosophique, très vivace à l'époque. « *Qui est-elle, cette jeunesse française ? […] Mais de quelles passions les jeunes hommes et ces jeunes femmes de la Nouvelle Vague sont-ils animés ? Et d'abord ont-ils des passions ou souffrent-ils au contraire d'en être démunis ? Sont-ils engagés ? Dans quoi ? Disponibles ? Pour quoi ?* »[42]

Pour répondre à cette question, Françoise Giroud ne se contente pas d'un article : elle a coordonné une vaste étude où elles posent une vingtaine de questions aux « *personnes de moins de trente ans »* qui répondent par lettre, permettant à travers leurs convergences et divergences, d'identifier les spécificités de cette génération. Elle a fait une synthèse de ses observations dans le livre *La Nouvelle Vague, Portraits de la Jeunesse*, avec de longs extraits des lettres reçues. Bien qu'elle précise dès son introduction qu'elle n'est « *pas sociologue* », qu'elle n'a pas de « *titre universitaire ou scientifique qui confère à ce travail une valeur particulière* » et qu'il *« se peut que j'aie adopté dans le déroulement de cet ouvrage une démarche contraire à toutes les règles du genre et des classifications hérétiques* »[43], les 15 000 lettres dépouillées confère à ce livre a minima une valeur documentaire inouïe. De plus a été mené en parallèle par l'Institut François de l'Opinion Publique (l'IFOP) un vaste sondage avec des questions similaires. Les lettres permettent de mettre des mots sur cette étude statistique.

J'ai longuement étudié cette source pourtant secondaire, car je suis moi-même une non-sociologue qui essaye pourtant de respecter la rigueur des sciences sociales (et historiques) et qui se retrouve avec un ensemble colossal de lettres (fragments de lettres en l'occurrence) qu'il s'agit d'ordonner.

Dans son livre, Françoise Giroud a fait le choix de séparer les hommes et les femmes. Elle observe une différence si nette de compréhension du monde en fonction du genre dans les lettres qu'elle préfère les étudier séparément. Ce qui me semble le plus symptomatique se résume à quatre chiffres dans le sondage IFOP : à la question « Qu'aimeriez-vous savoir sur votre avenir ? », les hommes sont 34% à répondre « mon avenir professionnel » pour 16% des femmes ; 35% des femmes répondent « mon avenir familial » contre 11 % des hommes.

[42] *Ibid.*, p. 9

[43] *Ibid*., p. 23

De plus, elle décide au sein du groupe des femmes de les diviser selon leur statut marital (célibataire ou marié), puis, au sein de cette catégorie, de séparer celles qui travaillent des étudiantes et des « femmes au foyer ». Pourquoi pas ? Cette catégorisation m'a paru dans un premier temps, disons datée, dans la mesure où il n'y a pas la même arborescence chez les hommes, dont les contributions sont exclusivement rangées et analysées selon la classe sociale (qu'elle identifie en fonction du travail / des études). Mais croiser et comparer les contributions de personnes avec une carrière et un statut familial analogues se révèle en fait assez pertinent pour comprendre les femmes de cette époque, dont les conditions matérielles d'existence sont particulièrement définies dans la société par le mariage avant le travail.

1.1.2 / *La situation maritale et professionnelle des correspondantes*

Au moment de la planification de ce mémoire, lorsque j'étais encore en train de dépouiller mes sources, j'avais pour ambition de reprendre ces deux paramètres l'un après l'autre. Je voulais essayer de comprendre si par exemple, comme l'imaginaire de « la midinette » le présuppose, les femmes célibataires travaillant pour peu d'argent, potentiellement à la recherche d'une échappatoire mentale à leur condition, était plus nombreuses dans les cinéphiles du Courrier que les femmes au foyer avec plusieurs enfants en bas âge, potentiellement trop occupées pour s'accorder le temps de lire une revue sur le cinéma.

Mais, de toutes les informations qu'on puisse vouloir recueillir des correspondantes à travers leurs contributions dans le Courrier, connaître leur occupation est sans doute le plus difficile. C'est bien simple, elles n'y font pratiquement jamais référence dans leurs lettres ; ou du moins ce n'est pas une information que l'homme-réponse prend l'habitude de retranscrire.

En 1959, dans *Cinémonde*, ce dernier est lassé de ne pas pouvoir profiler ses correspondant-e-s, d'autant avec l'affluence nouvelle dont jouit sa rubrique en pleine « Nouvelle Vague ». Il fait une mise au point en demandant aux correspondants de préciser leur nom, prénom, genre. Quelques mois plus tard, il se montre reconnaissant :

« *Bravo et Merci aux Potineurs dociles qui ne manquent pas d'indiquer, comme on le leur a demandé, un nom complet et une adresse lisible, et souvent*

même une indication d'occupation ou de métier, au-dessous de leur pseudo. Cela éclaire souvent beaucoup leur personnalité et les opinions qu'ils expriment, et facilitent de 20% au moins le travail de l'Oncle Talky. Un bon point. »

Cinémonde, n°1327, Mardi 12 Janvier 1960

Pour autant, à la suite de ces « remontrances », je n'ai pas observé la moindre information supplémentaire dans ses paraphrases de contribution. Il est satisfait de pouvoir identifier ses correspondants (et notamment de pouvoir bien les genrer), mais il ne voit pas l'intérêt de préciser ces informations pour les lecteurices de la rubrique. Ce qui est personnel est retranscrit de manière hasardeuse.

Belge incognito raconte par exemple dans le n°858 de *Cinémonde* (Samedi 23 Janvier 1951) qu'elle est polyglotte et exerce le métier de sténodactylo en cinq langues : mais cette information est précisée par l'homme-réponse uniquement parce qu'elle sort du commun. De même, s'il parle à **Zouzika** de son métier, c'est pour lui demander de faire des efforts : « *Vous vous décrivez en cinq lignes qui donneraient une grande envie de vous connaître, si vous n'étiez déjà une de nos potineuses vedettes. Mais j'y apprends que vous êtes secrétaires. Alors, cher Z, soyez gentille. Tapez vos longues et excellentes lettres, si laborieuses à déchiffrer. J'aurais alors, les recevant, un plaisir sans mélange. Promis !* » (n°1333, Mardi 23 Février 1960). Enfin, dans une critique de film, **Sonia** raconte qu'elle est ouvreuse dans le n°838 (Lundi 28 Août 1950) : c'est vraisemblablement parce que qu'elle travaille dans un cinéma que cette information est retranscrite.

A la période de la Nouvelle Vague, nous apprenons de l'homme-réponse, essayant d'arbitrer un différent, que certaines potineuses « vivent de leur plume » (Réponse de Jean Talky à « **Pâquerette** et **Gentleman Farmer** », n°1433, Mardi 23 Janvier 1962). Mais nous n'avons aucune indication supplémentaire : sont-elles écrivaines, critiques, journalistes ?

Celles qui parlent plus volontiers de leur occupation sont les « jeunes filles ». Certaines sont inquiètes pour la suite de leur parcours :

« **Solange L** : *Je continue mes études dans la branche commerciale. Je suis en deuxième année et j'ai très peur d'échouer à mon examen de troisième. je n'ai que quinze ans ; si je veux travailler au mois d'octobre, aucun patron ne*

voudra de moi et, si je redouble, j'apprendrais les mêmes choses qu'actuellement. Que dois-je faire, car je voudrais un métier ? »

Cinémonde, n°683, 2 Septembre 1947

D'autres, aspirantes à devenir comédiennes, demandent des conseils :

« **Ingénue Poétique***, a, sur nos conseils, quitté son conservatoire provincial pour venir travailler à Paris. Son professeur, René Simon, la déclare fin prête. Il ne lui manque qu'un rôle pour prendre le départ. Ce que je vous avais conseillé l'année dernière, je le renouvelle aujourd'hui. Passez donc au journal et demandez à mon secrétaire. Il s'est trouvé dans le même cas.* »

Cinémonde, n°1119, Jeudi 19 Janvier 1956

Mais les indices sur la profession des contributrices s'arrêtent là. Nous pourrions croire que ce serait différent dans *Le Film Complet*, où les lettres sont bien plus longuement citées ; mais il n'en est rien. Les informations de carrière y éclosent également de manière sporadique. Rien ne permet d'établir avec fiabilité le profil socio-professionnel le plus récurrent chez les cinéphiles.

De même, elles sont assez discrètes sur leur vie sentimentale et/ou de famille. Elles vont plus facilement demander le statut martial de leurs favoris que d'évoquer la leur.

Lorsqu'elles y font référence, c'est souvent pour exprimer qu'elles ne sont pas mises d'accord sur la réception d'un film avec leur compagnon. Par exemple, **Madames Piches** est en « *grand discussion* » avec son mari pour savoir qui a tourné le film *Secrets* (*Cinémonde*, n°651, Mardi 21 Janvier 1947). De même, **Pascaline** a trouvé « *laborieux* » le comique d'*Elle et Lui*, tandis que son mari « *s'est amusé comme un petit fou. Il a marché à* Feux de la Rampe *alors que vous demeuriez un peu indécise.* » (*Cinémonde*, n°1004, Vendredi 30 Octobre 1953).

Célibataires, elles n'évoquent jamais ce statut. C'est une autre forme de stigmate qui semble s'exercer, celui de la « vieille fille ». Dans le n°788 de *Cinémonde* (Lundi 12 Septembre 1949), **Elyette** en fait la démonstration :

> « *J'ai voulu "vivre ma vie"... Je me retrouve à trente-cinq ans, seule, désabusée, désespérée. Croyez-vous qu'il y ait encore une chance pour moi d'être heureuse ?* »

Or, pour ce genre de demandes, la rédaction du Courrier a mis en place un dispositif spécial : une célébrité répond dans un encadré à part. Cette semaine, Josette Day lui écrit :

> « *Mais oui ! Mademoiselle. A trente-cinq ans, vous êtes encore fort jeune et vous avez le temps de refaire votre vie. A condition évidemment de prendre le chemin traditionnel qui mène tout simplement au mariage. Vos expériences décevantes auront eu du moins un résultat : celui de vous faire connaître la vie et les êtres. Elles vous permettent donc de juger celui qui sera un jour "le compagnon" et de ne plus vous engager à la légère. C'est ce que je vous souhaite.* »

Mis à part cette contribution, je n'ai pas recroisé une seule fois dans Cinémonde une femme qui évoquait sa volonté de « vivre sa vie ». Cette expression est d'ailleurs univoque ; **Elyette** a voulu mener son existence et notamment ses relations amoureuses et/ou sexuelles hors des dogmes, mais à trente-cinq ans, elle se fait rattraper par la chape de plomb patriarcal. Josette Day réinterprète l'expression en parlant de « refaire sa vie », niant la liberté, l'autonomie dont la contributrice jouissait en étant célibataire. Elle souligne que ses choix de vie hors du « chemin traditionnel » font d'elle une « mademoiselle ».

Je n'ai pas réussi à savoir dans l'éditorialisation de ces encadrés si la contributrice demande spécifiquement une réponse de l'acteurice en question.

En tous cas, celui-ci est systématiquement placé en « sachant » qui explique au public comment il doit se comporter et/ou ce qu'il doit penser. **Solange L,** qui demandait plus haut comment s'orienter dans ses études, avait par exemple eu une réponse de Jean Marais :

« *Puisque vos parents ont la possibilité de vous payer ces études, renouvelez sans hésiter votre seconde année. Et travaillez mieux, afin de ne pas avoir à la tripler !* »

C'est dire le capital symbolique qui est conféré aux acteurs et actrices.

Dans Le Film Complet, potentiellement parce que les contributrices sont, a priori, plus jeunes, les femmes sont nombreuses à écrire sur leurs flirts.

« *Je me présente :* **La blonde Incendiaire**. *Ce n'est pas que je possède les talents de Betty Hutton, loin de là. C'est simplement parce que j'ai une dizaine de cavaliers au bal et une quinzaine à la plage. Mon acteur préféré est Jean Marais. Il y a trois ans que je l'aime.* »

Le Film Complet, n°170, « L'orchidée blanche / La Brigade du Suicide », Jeudi 8 Septembre 1949

Jeune Fille Classe 53 à **M.S.H…, étudiant à Gabès** : « *Quand vous critiquez les couples qui s'embrassent au cinéma, j'ai pris quelque chose, car j'en fais partie. Et si je dérange des amateurs de l'écran comme vous, je leur dis de se mettre au premier rang. Je plains la jeune fille qui va correspondre avec vous, car si vous avez le bonheur d'aller avec elle au cinéma d'être si emprisonnée par l'écran, elle vous croira très froid. Un baiser de temps en temps ne vous fait pas oublier le film, au contraire : quand les artistes s'embrassent, nous en faisons autant !* »

Le Film Complet, n°196, « Portrait d'un assassin », Jeudi 9 Mars 1950

Joséphine. - « *Pouvez-vous me renseigner sur G. Peck ? Je voudrais aussi faire du cinéma. Je sais que c'est une carrière très difficile, mais j'ai beaucoup de talent et je suis très jolie. Tous les garçons m'admirent, et autour de moi papillonne toute une jeunesse dorée, mais encore, je n'aime aucun, car toute mon ambition, comme je vous l'ai dit est de faire du cinéma et tourner avec G. Peck.* »

Le Film Complet, n°209, « La mariée du dimanche », Jeudi 8 Juin 1950

La surenchère est évidente. Pour ces femmes, il ne s'agit pas tant de parler de son « statut marital », que de se divertir, en performant par l'écrit leur relative liberté proto-sexuelle de jeune femme. Etant trop jeunes pour s'engager, elles flirtent, et associent le cinéma à ce plaisir. La rubrique du Courrier, avec son partage d'adoration de stars, ses discours légers, et ses demandes de correspondants entre hommes et femmes, est un prolongement de l'expérience de la salle. Le cinéma est avant tout un loisir.

Plusieurs traces nous montrent qu'il existe une variété de professions, de statuts maritaux et d'âges dans les contributions. Nombreuses sont les mineures, vraisemblablement encore à l'instruction obligatoire, ou en cours d'études professionnalisantes, qui expriment avec légèreté et insolence leurs désirs, et le sentiment de liberté que le cinéma leur fait éprouver, qui se formalise en grande partie par l'adoration et la fascination pour les stars. Mais il y a aussi des femmes en études plus longues, ou bien qui travaillent. De même, il semblerait que plusieurs mères de familles, sans occupation professionnelle, lisent attentivement le Courrier depuis plusieurs années et contribuent de temps à autre. Ces deux catégories de femmes tendent également à avoir un favori, parfois le même depuis l'adolescence, qu'elles évoquent avec nostalgie. Le profilage de « la midinette » comme seul horizon de contributrice est donc faussé.

Contrairement à la typologie proposée par Françoise Giroud, je remarque que la polarisation des discours est moins entre les travailleuses - en études / femme au foyer qu'entre les « jeunes » et les « non-jeunes ». Ce qui les différencie, c'est leur manière de se présenter et de situer vis-à-vis du cinéma.

Les jeunes femmes semblent partager sans gêne leurs désirs cinématographiques, qu'ils soient d'ordre professionnel (être une star) ou relationnel (vivre une romance avec une star). Les femmes plus âgées tendent à prendre une position critique, à la fois des films, mais aussi des autres femmes plus jeunes, dont elles ne partagent pas ou plus les aspirations. Même observation au sein du groupe des jeunes femmes : bien que ce qui peut paraître le plus étonnant en épluchant ces sources pour la première fois, ce sont les quantités de femmes qui parlent de leur désir pour tel acteur, il y en a pratiquement autant qui condamnent cette attitude, si ce n'est plus selon les périodes.

Ce que j'observe d'assez unique dans le Courrier, c'est l'exercice d'une distinction intra-genrée. Non plus seulement, entre hommes et femmes, c'est-à-dire : des hommes qui pratiquent les codes culturels masculins en affichant leur différence pour se distinguer des

femmes qu'en tant que groupe social qu'ils dominent. Mais également, des groupes de femmes, qui se constituent et se désolidarisent d'autres groupes de femmes, pour marquer leur différence, dans une logique de valorisation et de distinction de leur groupe.

C'est quelque chose que nous avons observé, aussi bien dans nos sources, que dans le texte d'Hervé Bazin à propos de son héroïne Constance, jusque dans l'analyse de « La midinette » proposée par Emilie Charpentier[44].

Coincées entre les imaginaires de « la mère » et « la putain », « la midinette » étant la jeune femme en construction qui doit décider laquelle des deux elle va devenir, il est difficile de se construire une identité propre en tant que femmes. Sans la théorie féministe qui se formalisera dans les années 70, le groupe des femmes peut difficilement remettre en cause le principe même du genre qui les oppose au sein de leur groupe ; elles doivent composer avec cette dynamique.

Ce premier profilage ne doit pas nous empêcher de « mettre les mains dans le cambouis ». Pour qu'elle ait une valeur scientifique, la caractérisation sociologique du groupe étudié doit également s'emparer des questions d'appartenance de classe et de race et de son imbrication avec les dynamiques du genre. Comme nous avons pu déjà l'observer, le problème, avec nos sources de seconde main, c'est l'anonymat, faisant que seuls les éléments déclarés par les correspondantes puis considérés « de valeur » informative par l'homme-réponse ressortent. Subsiste le risque d'un effet grossissant. Empêche-t-il pour autant tout connaissance sociologique ?

1.2 / **Du centre à la marge : Le jeu de l'anonymat empêche-t-il toute caractérisation sociologique ?**

L'anonymat des contributeurices de « Potinons » et de « Côté Cœur Côté Jardin » se formalise différemment au cours de la période.

[44] Même si j'utilise son travail comme point de départ d'une réflexion critique, je ne prétends pas invalider le caractère pionnier de ce mémoire qui avait pour but (réussi) de revaloriser ce type de sources dans l'historiographie du cinéma.

Dans le sens où l'homme-réponse, qui a la mainmise sur ce qu'il paraphrase, se met en retrait et cite davantage les lettres au fur et à mesure que les contributeurices expriment plus longuement leur avis sur le phénomène cinématographique, jusqu'à presque disparaître à leur profit.

Dans *Cinémonde*, l'homme-réponse se contente au départ de répondre aux questions sérieuses ou farfelues de ses correspondant-e-s sur le cinéma et ses vedettes. Il reprécise le pseudo de la personne uniquement pour que la réponse soit facilement identifiable par l'intéressée dans l'entassement des paragraphes de « Potinons ». Quasiment aucune information identitaire ne peut être retranscrite tant que la rubrique a cette fonction. Plus tard au contraire, certaines « potineuses » ressortent car elles écrivent et sont publiées régulièrement. Les lecteurices « fidèles » peuvent avoir l'impression de les connaître.

Dans *Le Film Complet*, le Caméraman Amoureux propose une reproduction bien plus conséquente des lettres qui permettent d'obtenir dès les premières années de la rubrique de nombreuses informations sur les participant-e-s.

Pour autant, le délitement relatif de l'anonymat au fur et à mesure de la période suffit-t-il pour comprendre l'imbrication du genre avec d'autres dynamiques sociales ?

1.2.1 / *La race sociale des correspondantes : une histoire impossible ?*

Précisons tout d'abord ce que nous entendons par « race sociale ».

Nous accolons au mot « race » l'adjectif « sociale », au moins dans un premier temps, pour expliciter que la race d'une personne - comme son genre, comme sa classe – est exclusivement une construction sociale. Selon des critères de couleur de peau, de traits morphologiques et d'origine géographique, la culture de la société occidentale assigne sur un mode binaire des individus à un groupe social, en l'occurrence celui des « blanc-he-s » (à leur avantage) ou des « non-blancs »[45] (à leur désavantage).

[45] J'ai des réserves à utiliser le mot « racisé » parce qu'il me semble qu'il entretien le paradigme « blanc » qu'il est sensé dénoncer, d'autant plus à mon sens depuis que son usage a dérivé des sciences sociales pour être employé dans le domaine du militantisme. Cette appropriation n'est pas problématique en soi : la démocratisation de ce que recouvre ce mot a permis de nombreuses prises de conscience ; mais j'ai l'impression qu'il est devenu commun

Cette définition nous dégage du sens historique du mot « race », c'est-à-dire de l'idéologie qui a inventé et matérialisé cette division et cette hiérarchie en prétendant qu'elle était biologique, afin de justifier la traite transatlantique et la colonisation entre le XVIème et le XXème siècle (« biologisation du social », Bourdieu). Notre usage procède d'un glissement sémantique, d'une réappropriation militante et scientifique, afin de révéler et analyser les conséquences discriminatoires de ce paradigme. Il s'agit de le nommer pour le mettre à distance.

Il est nécessaire, dans la caractérisation sociologique des femmes cinéphiles du Courrier, d'analyser cette dynamique, puisque le genre, la race et la classe s'imbriquent.

Deux questions émergent alors :

- Le cinéma attire-t-il dans le Courrier indifféremment les femmes « blanches » et les « femmes non-blanches » ? Si non, pourquoi ?

- Les discours, analyses, ressentis des « femmes cinéphiles non-blanches » diffèrent-ils de ceux des « femmes cinéphiles blanches » ? En quoi, pourquoi ?

Soyons d'emblée déceptifs : comme l'ensemble des renseignements identitaires des correspondantes, les informations d'assignation de race sont éparpillées et ne permettent pas de répondre à ces questions, mais plutôt de mesurer la normativité de la blanchité dans la société de l'époque et en l'occurrence dans la culture cinéphile.

En 1945 et 1965, la question de la race en France est étroitement liée à celle de la (dé)colonisation.

Or, en lisant le Courrier de *Cinémonde* et du *Film Complet,* il apparaît très rapidement que de nombreuses contributrices envoient leurs lettres depuis les colonies françaises, aussi bien celles administrées en protectorats que celles en départements.

---

d'utiliser ce mot en toute circonstance plutôt que nommer, la couleur de peau, la langue, la culture ou la nationalité d'une personne. Comme si l'expérience du racisme était la même pour toustes, ce qui n'est le cas. « Racisé » désigne toujours un « autre ». En termes de paradigme, « non-blanc-he-s » n'est pas spécialement préférable, mais moins courant, il m'oblige pour me faire comprendre, soit à parler de la race de manière systémique, soit à préciser les identités des personnes dont je parle / sur lesquels j'écris.

Par exemple, **Arlette B. de Rabat** demande si elle peut participer au concours de « Miss Cinémonde » même si elle habite au Maroc (*Cinémonde*, n°683, 2 Septembre 1947). Quant à **Josette B.,** de Sibi-Bel-Abbès en Algérie, elle s'interroge sur ce que deviennent les films une fois sorti de l'exploitation en salles (*Le Film Complet*, n°204, « La rivière d'argent », Jeudi 4 Mai 1950). **Zézette le coeur dur**, infirmière à Bobo-Dioulasso (Haute Volta, futur Burkina Faso), reproche la redondance des scénarios de films, en affirmant qu'ils « *commencent par la bagarre et se terminent par un mariage* ». (*Le Film Complet*, n°240, « Le Rebelle », Jeudi 11 Janvier 1951). Enfin, **Rêveuse au clair de Lune de Tunis** répond à **Milo** en affirmant que sa description des jeunes filles est incorrecte ; la preuve, « *il n'y a pas d'artistes qui m'empêche de dormir, j'aime surtout les films historiques* » (*Le Film Complet*, n°211, « Caravane », Jeudi 22 Juin 1950).

Il est pour autant rarement possible d'identifier si les femmes en question sont des colonnes (« blanches » expatriés) ou des natives colonisées (« non-blanches » algériennes, tunisiennes, marocaines, indochinoises futurs vietnamiennes, cambodgiennes, laotiennes et thaïlandaises). Elles le précisent rarement, et quand elles le font, ce ne sont, à ma connaissance, que les femmes « non-blanches ».

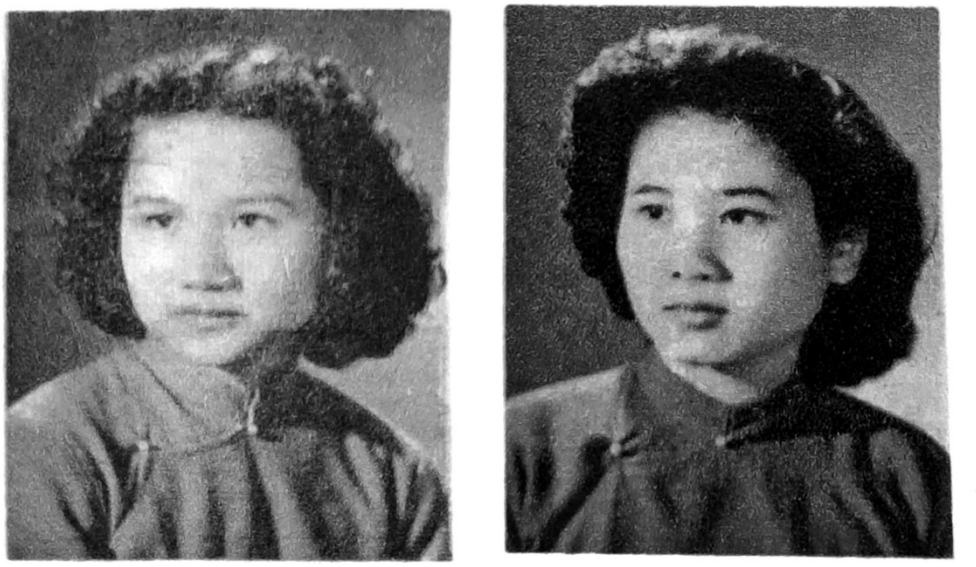
> **Lydie**. – « *Je suis métisse martiniquaise, née en Indochine. Je ne connais pas la France. Mon père est un colonial retraité. Je m'ennuie terriblement dans ma maison qui se trouve à 1 000 kilomètres de Saïgon. Mon père va souvent en ville et me rapporte vos Films Complets. Cela me déride un peu. […]. Je serais bien contente de correspondre avec un sympathique garçon du même âge que moi, pour me parler de la France que j'aime tant et que je connais que par la géographie. Je serai très fidèle au courrier. Mon cher C.A., je vous serre gentiment les pincettes. Une copine lointaine*. »
>
> *Le Film Complet*, n°330, « Rendez-vous à Grenade », Jeudi 2 Octobre 1952

> **Faouzia**. – « *Après deux ans d'hésitation, j'ai eu le courage de vous écrire. Jeune musulmane*[46] *de seize ans, 1m65, 50 kilos, je fréquente le collège. Votre rubrique me plaît, elle m'intéresse encore plus que le film raconté. J'assiste, amusée, aux bagarres entre lecteurs et lectrices.* »
>
> *Le Film Complet*, n°330, « Rendez-vous à Grenade », Jeudi 2 Octobre 1952

[46] Rappelons qu'à l'époque en France, il y a amalgame, jusque dans les papiers des colonisés algériens, entre « musulman-e » et « arabe ». Vraisemblablement, cette femme se situe sur le plan racial plutôt que religieux.

Les femmes cinéphiles connaissent vraisemblablement toutes les règles implicites d'assignation de race, sont en mesure de se situer sur le plan racial. Pour autant, à leurs yeux, c'est une information identitaire seulement quand elles s'écartent de la norme blanche. Par ailleurs, je reconnais que la méthodologie est douteuse, mais nous pouvons d'autant plus confirmer que parmi les correspondantes de colonies, elles sont nombreuses à ne pas être « blanche », notamment en observant les photographies publiées dans *« Côté Cœur Côté Jardin »*.

Figure 1 **- Portraits de** La petite vietnamienne **et** La petite Cambodgienne **dans *Le Film Complet*, n°327, « Les surprises d'une nuit de Noces », Jeudi 11 Septembre 1952**



En effet, les « courriéristes » ont pris l'habitude d'envoyer au **Cameraman Amoureux** des photographies pour « examen physionomiste ». Cela peut paraître choquant sachant que les « sciences » physionomistes ont été un des outils du racisme. C'est d'autant plus surprenant que l'Europe est à l'époque en pleine dénazification.

La petite cambodgienne et **la petite vietnamienne**, qui n'ont pas choisis de pseudo en envoyant leur lettre et qui ont été par conséquent racialisé ainsi par le journaliste, lui écrivent ceci :

« *Bonjour, monsieur le C.A., que vous êtes joli, que vous me semblez beau !*
(Eh ben !... pour dire ça, on voit bien que vous êtes à Hanoï !) *Votre rubrique est*

formidable et nous intéresse surtout parce qu'elle parle un peu de tout (et beaucoup de chaque !). *Nous vous voyons souvent dans nos rêves* (ça, c'est flatteur !). *Vous nous apparaissez alors comme un demi-dieu* (aïe, aïe, aïe… Romantisme ou mise en boîte ?) *portant une large cape sombre* (c'est cela : en caoutchouc doublée de flanelle !) *sur un bel alezan* (n'exagérons rien, il est à bascule). *Nous vous voyons grand, large d'épaules* (c'est gênant pour passer les portes), *noble* (je pense bien, moitié baron d'empire, moitié mule du pape !)*, un profil de médaille* (ça, c'est vrai : de profil je ressemble à la Légion d'honneur !), *de beaux yeux bleus énigmatiques* (tellement que quand je me regarde dans une glace, j'en ai pour deux heures avant de me comprendre...). *êtes-vous marié ?* (trois fois environ). *Nous préférons les films et acteurs américains aux films et acteurs français. Ceux-ci jouent aussi bien, mais leur physique est loin d'égaler celui des américains.* (Si j'ai compris, Georges Marchal et Jean Marais, allez-vous rhabiller !) *Le décor des films français manque de variété et de richesse* (que voulez-vous, le franc Pinay ne vaut pas le dollar). *Voici nos photos pour examen et publication. Nous avons certainement beaucoup de défauts, mais ne croyez pas nous vexer en nous le disant franchement. Que pensez-vous de notre physique ? Question superflue, nous reconnaissons modestement* (sic) *que nous sommes jolies* (c'est exact). *Nous espérons vous lire très prochainement et languissons d'angoisse (*sic*) dans l'attente de votre lettre.* »

Le Film Complet, n°327, « Les surprises d'une nuit de Noces », Jeudi 11 Septembre 1952

Ce à quoi Le Cameraman répond :

« *Je vous imagine, mes petites amies. restant couchées et refusant toute nourriture jusqu'à ce que votre réponse paraisse, ce doit être terrible ! Mais nous sommes déjà de vieux camarades, n'est-ce pas ? Puisque je vous ai écrit directement et que vous m'avez répondu en m'autorisant à publier les photos. Vous avez d'ailleurs eu raison, car elles sont charmantes. Par exemple, vous avez tout à fait oublié d'y mentionner vos noms respectifs. Je baptise donc ces photos à tout hasard, suis-je tombé juste ? et d'après l'écriture, il me semble que* **La Petite Cambodgienne** *est intelligente, assez moqueuse, très observatrice. Douée pour les arts, vous êtes très sentimentale, romanesque et rêveuse. Vous avez une certaine timidité, des emballements et une volonté intermittente, qui se traduit par des coups de tête. Énormément d'ironie et de finesse. Assez*

paresseuse et gourmande. Plus volontaire, mais aussi plus fantaisiste, me paraît **La Petite Vietnamienne**. *Assez désordre, l'esprit vif, vous intéressant à beaucoup de choses, vous avez plus de hardiesse (pour ne pas dire plus de « culot ») que votre compagne, et vous êtes plus positive et réaliste qu'elle. Malgré cela vous vous ressemblez beaucoup par la lucidité d'esprit, la moquerie et l'enthousiasme. Êtes-vous petites sœurs* ? »

L'usage de la physionomie qu'en fait **le Cameraman Amoureux** n'a vraisemblablement rien de politique. Dans la pure logique mercantile, la physionomie est ici utilisée pour faire rire et pour flatter ses correspondant-e-s. La condescendance dont il fait preuve semble être équivalente à celle qu'il arbore avec l'ensemble de ses jeunes correspondantes. La « non-blanchité » de ces femmes, dans cette réponse, ne semble pas être un sujet autre qu'une origine géographique.

Je me suis interrogé sur le sens de cette apparente sur-représentativité des personnes vivant dans les colonies françaises. Dois-je en conclure que les femmes vivant en colonie sont plus engagées dans des pratiques cinéphiles que les femmes en Métropole, ou du moins dans la correspondance cinéphile ? Ce serait du moins surprenant quand on sait que les cinémas sont bien moins implantés qu'à Paris. Si c'est le cas, est-ce que c'est une manière de garder le contact avec la Métropole pour les colonnes ? Est-ce une manière de s'imprégner et de s'intégrer à la culture française pour les femmes colonisées ? J'ai plutôt l'impression que cette sur-représentation est la conséquence du fait que les femmes en métropole, et encore plus lorsqu'elles viennent de Paris, le précisent rarement ; encore un effet grossissant.

En fait, dans le Courrier, la race est apparemment placée sur le même plan que les origines géographiques. Une correspondante annonce qu'elle est martiniquaise, algérienne ou lyonnaise, avant tout pour préciser qu'elle vient de « province », ou éventuellement de l'étranger, pour montrer sa fidélité au journal « au-delà des frontières ».

Souvent, ce n'est qu'à titre informatif, pour se donner une identification ; parfois c'est pour se plaindre de sa distance avec la métropole ; la question raciale est présente mais impensée :

« **Zézette le cœur dur** infirmière à Bobo-Dioulasso (Haute-Volta) : « *Vous ne pouvez pas imaginer la joie que me procure votre journal, seule distraction*

permise dans un bled tel que Bobo. Cher CA, êtes-vous toujours amoureux ? Dans ce cas, je vous plains, car on est toujours malheureux. Pourriez-vous m'expliquer le titre de la rubrique ? Je comprends "côté cœur", mais pourquoi jardin ? »

Le Film Complet, n°240, « Le Rebelle », Jeudi 11 Janvier 1951

« **Elena, la Madone des Ténèbres***, qui n'est autre que notre fidèle amie* ***Princesse du bled****, m'écrit du Caire et commence par me passer un savon maison – entièrement mérité d'ailleurs – pour l'avoir « négligée » trop longtemps. Et elle poursuit :* "*Dernièrement, j'ai vu quatre beaux films italiens :* More ingrato*,* Ultimo incontro*, avec J.-P. Aumont,* I figli di messuno*, qui m'a fait pleurer toutes les larmes de mon corps (il y en avait beaucoup ?) et Anna, avec la Mangano. […]* **Ma Rose blanche,** *je suis étrangère, me voulez-vous comme correspondante ? Je serais bien contente avoir une amie comme vous.* **Pensativa, l'amazone implacable***, huo, huo, perotorogada, moi aime beaucoup toi. Toi bien vouloir accepter visage pâle comme amie à toi. […] Moi envoie à toi, visage rouge, un bon coup de pied à position assise, comme usage fraternité chez nous.*" »

Le Film Complet, n°343, « Le jugement de Dieu », Jeudi 15 Janvier 1953

« **Suzanne** *nous signale, de Buenos Aires, le succès remporté par Chevrier dans Hommes en blanc, parmi une sélection française qui comprenait* Chiffonniers d'Emmaüs *et* Grandes Manœuvres *et aussi* Rage au corps*,* Amants du Tage*,* Mademoiselle de Paris*.* »

Cinémonde, n°1173, Jeudi 31 Janvier 1957

« **Micky** *est martiniquaise et vient seulement de voir les films de James Dean. Elle trouve que chaque année, pour l'anniversaire de sa mort, on devrait publier un beau portrait de lui, en couleurs.*»

Cinémonde, n°1309, Mardi 8 Septembre 1959

« **Scorpion** *se réjouit que les échanges d'opinions soient accélérés grâce au nouveau rythme de Potinons. Mais elle souffre du décalage entre Paris et la*

province. Les Parisiens ont déjà oublié les films que découvrent les provinciaux des petites villes. D'autant plus que les exploitants ne font aucun effort. Ainsi, dans le bled de **Scorpion***, les deux cinémas ont affiché dernièrement deux Tarzan, puis deux Morgan, puis deux Fernandel, puis deux Westerns de dernière catégorie. Il faut avoir l'amour du cinéma chevillé au corps pour résister*. »

Cinémonde, n°1383, Mardi 7 Février 1961

En fait les seuls moments où les questions raciales transparaissent, ce sont dans des contenus éditoriaux de la rédaction.

« *27 février. – Départ pour Hollywood, avec Linda, par le « Superchief », le train le plus rapide des U.S.A. […] Croyant allumer la lampe, je dérange tout le personnel. Ce sont des noirs : ils sont très gentils. […] 1er mars. – Un petit boy noir adorable me demande un autographe et me donne l'horaire du retour, pour que je voyage de nouveau avec lui. Arrêt à Albuquerque : j'ai juste le temps d'acheter un revolver mexicain.* »

« Le voyage de Maud Lamy aux Etats-Unis », *Cinémonde*, n°662, Mardi 8 Avril 1947

« *La plupart du temps c'est distraitement que les spectateurs suivent la présentation des films publicitaires, et ce n'est que par une répétition obsédante que l'on parvient à faire retenir un nom. […] Cette apathie du public semble ne pas devoir résister à une formule nouvelle qui vient de faire son apparition sur de nombreux écrans. Il s'agit en l'occurrence d'une série de dessins animés relatant les aventures d'un personnage appelé Black. Celui-ci est un négrillon sympathique et malin que l'on voit aux prises avec divers animaux qu'il capture d'une façon cocasse. Dans le premier film c'est un crocodile, dans le second un tigre ; dans le troisième, un serpent et un lapin, et dans le quatrième, un singe dont il assure la prise avec l'aide d'un hippopotame.* »

« Black Le Dessin Animé », Encart publicitaire in *Cinémonde*, n°746, 23 novembre 1948

« *Et puisque nous en sommes à la psychologie et à la classification des lecteurs, j'en profite pour dire quelque chose que j'ai depuis longtemps sur les lèvres : je reçois énormément de lettres d'Afrique du Nord (Algérie, Tunisie,*

Maroc, etc.), de même que d'Indochine. or je me plais à reconnaître que tous les correspondants et correspondantes de l'Empire font preuve, dans leurs lettres, d'une extrême gentillesse, d'une loyauté absolue, sans oublier l'intelligence et la culture qui se retrouvent dans leur style et dans leur écriture. Un grand bravo à tous ces amis. Ils savent déjà toute l'estime que, dans la métropole, on éprouve à leur égard. Qu'ils sachent aussi que je les considère comme les meilleurs, les plus gentils et les plus fidèles amis du courrier. Je le leur dis bien haut, sans fioritures, et de tout mon cœur. Et maintenant, la minute d'émotion est terminée. A la semaine prochaine, amis de tous les coins ! »

Le Film Complet, n°209, « La Marié du Dimanche », Jeudi 8 Juin 1950

Ils sont représentatifs du regard colonisateur / « bienveillant » / surplombant / exotisant / déshumanisant arboré *à l'époque* au sujet des personnes « non-blanches ». Ce paradigme s'impose d'autant plus dans la logique mercantile du magazine, qui ne souhaite heurter aucun potentiel lectorat et se prémunie donc d'arborer les sujets de sociétés les plus clivants. En pleines guerres de décolonisation, les questions raciales doivent rester hors-champ. Elles sont à la fois un impensé et un tabou.

L'intersectionnalité nous invite à regarder les combinaisons de rapport de force et de ne pas de les étudier les uns séparés des autres. Mais nous avions choisis de faire ce détour, pour expliquer qu'il est impossible d'étudier cette dynamique dans le cadre de ce mémoire. Les sources y sont aveugles, ou du moins impose un « regard blanc » qui empêche toute expression par les cinéphiles d'une réflexion sur la race sociale. Pour pouvoir analyser cette dynamique et ce qu'elle problématise dans la cinéphilie « des femmes » françaises, il faudrait trouver des sources qui rassemblent davantage de femmes « non-blanches », et dont la logique de diffusion n'empêche pas que le contenu soit problématisant de ces enjeux.

1.2.2 / L'anonymat et la performance d'appartenance

A ce stade, nous pouvons affirmer qu'il est impossible d'établir à partir de nos sources quelles sont les caractéristiques sociologiques des femmes qui s'engagent dans la pratique

cinéphile d'écrire au Courrier de magazines de cinéma entre 1945 et 1965, du fait de l'anonymat de ces dernières.

Mais en ce qui concerne notre sujet, c'est-à-dire, de comprendre quel est la fonction de la cinéphilie pour les femmes de cette époque, c'est paradoxalement une chance.

« Une chance », dans la mesure où l'anonymat est également une donnée avec laquelle jongle les correspondantes. Elles ne connaissent pas, ou peu, le profil sociologique de leurs interlocutrices. Elles savent que le Courrier est un espace de cinéphilie « non-légitime », où les personnes se rejoignent à travers la passion du cinéma.

> « *On peut parler ici d'une communauté en réseau, d'un mode de sociabilité démocratique qui permet d'échapper non seulement à l'isolement, mais aussi aux barrières de classe, de genre et de génération. Contrairement aux lieux communs sur l'opposition entre culture de masse mercantile et aliénante et culture d'élite épanouissante et subversive, c'est une pratique éminemment mercantile, le courrier des lecteurs d'un magazine populaire – destiné d'abord à fidéliser le lectorat – qui devient un lieu et un moyen d'émancipation de personnes en situation socialement dominée comme les mères au foyer, ou les jeunes employées.* »
>
> Geneviève SELLIER, « Formes de cinéphilie au féminin dans les années 1950 : le courrier des lecteurs de Cinémonde », Londres, *Studies in French Cinema*, 2015, Vol. 15, No. 1, p. 100

Bien sûr, comme nous l'avons analysé plus haut, elles éprouvent de temps en temps le besoin de faire de la distinction d'âge et de classe. Par exemple, certaines cinéphiles vont montrer qu'elles ont le capital culturel de la classe bourgeoise en faisant de nombreuses références dans le corps de leurs lettres. D'autres vont affirmer qu'elles ne sont pas comme toutes ses jeunes et naïves « midinettes » qui parlent de devenir vedette, ou d'en épouser une ! Mais cela passera toujours parce que j'ai envie d'appeler « une performance d'appartenance ».

C'est-à-dire que comme l'espace cinéphile est immatériel, le flou de l'anonymat susbsite. C'est l'effacement de cette individualité qui permet l'émergence, la conscientisation du collectif.

« *La découverte d'une famille sociale, différente de celle, naturelle, à laquelle nous appartenons, en ce qu'elle est découverte et choisie librement, fait toute la valeur, pour l'individu, de l'investissement artistique.* »

Jean-Marc LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, coll. « Essais », 2006, p. 323

Or, en l'occurrence cet espace cinéphile attire avant tout les femmes.

A partir de ces observations, je fais l'hypothèse suivante : parce qu'il s'agit d'une rubrique anonyme dans une revue non-légitime, cet espace attire des femmes qui, en l'investissant prennent conscience de leur appartenance au groupe social des femmes. C'est-à-dire qu'elles développent une « conscience de genre » par l'exercice de la cinéphilie.

« *La double journée ! Pauvre maman… C'est bien épuisant ; et c'est mal payé ! Friedrich Engels l'avait dit, dans la famille aujourd'hui : l'homme est le bourgeois, et la femme est le prolétariat. Il avait raison, Papa Engels. Il avait raison, car à la maison : l'homme est le bourgeois et la femme est le prolétariat !* »

Françoise WERTHEIMER, « Papa Engels avait raison », tiré du film *L'une Chante, l'autre pas*, réalisé par Agnès Varda, 1977

J'emprunte cette expression à la théorie marxiste, qui considère que la « lutte des classes » passe par la dénaturalisation de l'Histoire et la conscientisation « pour soi » de son assignation sociale.

Je ne compte pas ici confirmer ou infirmer que les modélisations et les projections de Karl Marx sur le système capitaliste sont encore d'actualités. Je ne suis ni sociologue, ni politologue. Mais dans les années soixante-dix, c'est-à-dire, à la suite de la période étudiée, je remarque que la théorie féministe française a formalisé la lutte autour de l'idée que les femmes constituaient le « prolétariat de l'homme », comme la chanson ci-dessus le montre.

C'est une compréhension de la complexité du genre qui semble datée car aveugle justement aux autres dynamiques sociales (ne serait-ce que celles de classe et de race) ; mais j'ai l'intuition que c'était une étape de formalisation importante qui a permis l'exaltation des mouvements féministes dans les années soixante-dix.

Prendre conscience de son genre, ce n'est pas seulement connaître sa différence, son altérité avec « les hommes » dans les groupes socio-économico-culturel auxquels nous appartenons ; c'est comprendre que la dynamique du genre crée des expériences communes aux femmes, indépendamment de leurs groupes socio-économico-culturels.

Et il me semble, et c'est que nous allons étudier, que la cinéphilie dans le Courrier de *Cinémonde* et du *Film Complet* a été un lieu de formalisation de cette conscience de genre. Ou a minima, représentatif, de ce qui passe dans l'ensemble de la société française à l'époque. Pour comprendre les capacités et les limites de cette théorie, parcourons l'histoire de cette cinéphilie et montrons ses interférences avec la question de la classe.

1.3 / **L'embourgeoisement progressif de la cinéphilie : Un phénomène non-genré ?**

Le processus de légitimation artistique du cinéma s'est accompagné en France d'une scission entre le cinéma « grand public » et le cinéma « d'art et d'essai », et inévitablement de leurs publics-cible. Une culture de la distinction s'est progressivement mise en place.

Cette histographie semble inéluctable dans l'Histoire du cinéma. Je me demande pourtant : comment les femmes cinéphiles ont-elles vécu cette période ? Ont-elles été enthousiasmé, au même titre que les hommes, par la reconnaissance sociétale de leur passion ? De quelle(s) classe(s) sociale(s) sont-elles au début et à la fin de cette période transitionnelle ? Pouvons-nous brièvement retracer, en observant les mutations éditoriales du Courrier, l'histoire de cette cinéphilie des femmes, pour comprendre dans quelle mesure elles ont subi, lutté ou bien participé à cet embourgeoisement de la culture cinématographique ?

Dans la mesure où « Potinons » couvre l'ensemble de la période étudié, nous nous concentrerons dans cette sous-partie sur les échanges observées exclusivement dans cette rubrique.

1.3.1 / *1945 - 1952 : Exercice d'une cinéphilie des femmes divertissante, sans prétentions*

A la fin de l'Occupation allemande et au retour des films américains sur les écrans, la salle de cinéma connaît une hausse des fréquentations. Les revues de cinéma sont représentatives de cet engouement : elles reparaissent dans la foulée et distribuent aussitôt plusieurs centaines de milliers d'exemplaires chaque semaine, comme si la guerre n'avait été qu'une parenthèse estivale. *Cinémonde*, qui avait disparu pendant six longues années, double dès 1946 son titrage de 1939[47].

Les femmes sont nombreuses à s'y intéresser, et sont sûrement en grande partie responsables de cette explosion de la presse cinématographique, comme en témoigne leur omniprésence dans la rubrique « Potinons » et « Côté Cœur Côté Jardin ».

A cette époque, le cinéma est davantage perçu comme un loisir. Être cinéphile, c'est être avant tout un-e consommateurice fidèle, qui éprouve du plaisir à collectionner des informations sur son ou sa vedette favori-e. Quelque part, l'homme-réponse est là pour assurer le Service Après-Vente de l'industrie. Son fonds de commerce, c'est de connaître les adresses des célébrités, leur transmettre le courrier qui leur est adressée, rassurer celles et ceux qui n'obtiennent pas de réponses. Même si certaines attitudes d'admirateurices et en particulier celles des femmes semblent parfois l'agacer, il a le don de rendre cette fascination créative et ludique, en organisant par exemple le concours de la plus belle lettre d'admiratreurice. Il adopte volontairement un ton ironique et léger : la rubrique n'a pas d'autres prétentions que de divertir.

Comme l'analyse Geneviève Sellier, le titre « Potinons » a pour fonction de « *revendiquer de façon provocatrice une attitude stigmatisée (ici associée aux femmes de milieu populaire)* »[48]. Il renvoie le message aux potentiel-le-s correspondant-e-s qu'on peut librement y exprimer sa passion, ses opinions, sans devoir faire la démonstration de sa culture cinématographique, c'est-à-dire également de son appartenance de classe. Prendre ce titre pour rassembler les amateurices de cinéma, c'est aller à rebours de la culture cinéphile masculine, en pleine constitution à cette époque avec l'émergence des ciné-clubs.

[47] Selon l'article « Il y a 25 ans que Cinémonde existe » in *Cinémonde*, n°1000, Vendredi 2 Octobre 1953, p. 2

[48] Noël BURCH, Geneviève SELLIER, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, *op. cit.,* p.70

Les correspondantes ne se contentent pas de demander des renseignements ou des mises en relations. Dans leurs lettres, elles expriment leur avis sur la dernière interprétation de leur vedette favori-e, ou quelque fois critiquent des films. Cela transparaît souvent dans les paraphrases de l'homme-réponse, bien qu'il ne cite peu les lettres.

Lorsqu'il le fait, les correspondantes font preuve d'une certaine expertise, sûrement acquise à force de suivre avec rigueur et attention la carrière d'une vedette :

> « **Geneviève Paillard :** *Je ne suis pas d'accord avec M. Chazal sur ce qu'il écrit de Fresnay à propos d'*Au Grand Balcon*. M. Chazal reproche à Pierre Fresnay de s'être identifié à Didier Daurat que son personnage Carbot représente. Car il n'y a pas de doute, c'est bien Didier Daurat que Kessel a dessiné sous le nom de Gilbert Carbot alors que Fabien et les autres pilotes sont plus difficiles à identifier. Fabien, en particulier, représente à la fois Mermoz, Guillaumet, Saint-Exupéry. Il est une transposition, une création de Kessel d'après des caractères véridiques, alors que Carbot est la reproduction exacte de Didier Daurat. […] Je trouve même que Fresnay a fait rendre un son aussi humain que possible à son terrible personnage, et cela malgré les actes impitoyables qu'on lui fait faire, malgré le texte qu'on lui fait dire. Que d'émotions parfois dans son regard, ou dans un accent fugitif de sa voix*. »
>
> *Cinémonde*, n°806, Lundi 16 Janvier 1950

La publication de cette critique est inhabituelle. L'homme-réponse affirme qu'il la cite uniquement pour faire preuve de son objectivité, avec « un esprit sport ». Mais mis à part cet exemple qui d'une certaine manière, confirme la règle, l'homme-réponse semble réticent à partager les points de vue des correspondant-e-s :

> « *Votre critique était honnête* **Mme Christiane Marillard***, mais je la trouve un peu trop élogieuse. Ce film n'est pas d'une classe assez élevée pour mériter tant de louanges à mon humble avis. Voilà la raison pour laquelle votre critique n'a pas été insérée. De plus, j'ai l'impression que votre amour pour P. R. – Willm vous rend vraiment beaucoup trop indulgente*. »
>
> *Cinémonde*, n°736, Mardi 7 Septembre 1948

« **Emaux et Camées** : *Une rubrique critique ouverte aux lecteurs ? On a déjà essayé. Mais on ne peut publier que les critiques intéressantes, et les autres se vexent !* »

Cinémonde, n°923, Vendredi 11 Avril 1952

Pourtant, petit à petit, les avis sur les stars et les films prennent de plus en plus de place, tandis que les lettres affluent, ce qui oblige le contrat social de la rubrique à se renouveler.

1.3.2 / *1953 - 1957 : Conscientisation & Valorisation de la cinéphile des femmes*

A partir de 1953 environ, l'homme-réponse semble habitué à correspondre avec les potineuses, et il commence à établir un véritable dialogue avec elles. Ces paraphrases s'allongent, il ose de plus en plus exprimer explicitement son accord ou son désaccord avec les lettres.

« **Simple mortelle** : *Vous n'avez pas compris pourquoi l'on a dénoncé un prix à* Miracle à Milan *et vous pensez que le jury du festival était très fatigué ce jour-là. C'est aussi mon avis.* »

Cinémonde, n° 963, Vendredi 9 Janvier 1953

Cela reste au début encore assez timide, et nous avons souvent du mal à séparer l'avis de la potineuse de celui de l'homme-réponse.

« **Horizon perdu** : *Mais non, vous n'êtes pas la seule à n'avoir pas aimé* La Ronde*. Beaucoup de délicats ont été choqués d'y voir l'amour considéré comme une sale maladie. Le fond du sujet était, en y réfléchissant, assez cynique et déplaisant : mais tout était racheté par la prestesse du récit, son humour et surtout l'extraordinaire virtuosité de certains interprètes.* »

Cinémonde, n° 963, Vendredi 9 Janvier 1953

Il est également difficile de savoir si les correspondantes ont acquis une expertise et un intérêt supplémentaire pour les films, ou si l'homme-réponse est tout simplement plus enclin à les

citer ; en tous cas, à partir de cette période, leurs questionnements ressortent. Elles s'intéressent à la fabrication des films, la matière documentaire dont ils s'inspirent, les genres cinématographiques auxquels ils appartiennent, ce qu'ils renvoient comme messages …

Par exemple, dans le n°998 de Cinémonde (Vendredi 18 Septembre 1953), **Petite Suissesse** s'étonne que certains films soient interdits aux enfants ou adolescents en Suisse et se demande si c'est le cas en France, tandis que **Louisette** demande le lien entre *Onze heures sonnaient* et *Trois Histoires interdites*, deux films au même synopsis sortis en en 1952, et pour cause, ils s'inspirent du même fait divers.

Dans une seule et même contribution, les correspondantes expriment leurs avis sur plusieurs films, montrant qu'elles vont beaucoup au cinéma, et que leur posture critique se déploie sur différents versants. Elles peuvent à la fois parler d'un film en termes de moral, puis de l'interprétation d'une comédienne dans un autre, des nouvelles techniques utilisées ou encore des moyens de production.

> « **Josette** ***Normandie*** *me parle bien joliment de* Amants de minuit *dans lequel elle a retrouvé le thème cher à Jacques Sigurd : celui de la solitude, qu'il a traité déjà dans* Une si petite plage *et* Les Miracles n'ont lieu qu'une fois*. Dany Robin n'est pas une sotte ingénue, mais une cendrillon moderne bien émouvante, et Marais, dans un rôle périlleux, a nuancé son personnage avec beaucoup de sensible jeunesse. Par contre, elle n'est pas du tout emballée par le relief, "c'est amusant pendant quelques minutes d'avoir l'impression que les objets vous tombent sur le nez : c'est un bon gag de music-hall. Mais bientôt, cela devient fatiguant et horrible". On a abusé de l'effet d'épouvante, parce qu'il est le mieux servi par le procédé du relief. On obtiendra certainement des effets plus variés et plus subtils lorsque la technique s'affirmera.* **Josette** *trouve que dans la couleur également les Américains manquent de goût. Jamais ils ne réussissent comme dans* Violettes Impériales *ou* Caprice de Caroline *à évoquer des tableaux de maître.* »
>
> *Cinémonde*, n°1006, Vendredi 13 Novembre 1953

> « **Sabrina** : *Vous regrettez que le cinéma français ne produise que des films noirs : gangsters ou ratés, héros fatigués ou gens sans importance*. »
>
> *Cinémonde*, n°119 Jeudi 19 Janvier 1956

« **Cœur de Moulouk** *est nettement contre les coproductions, "vraies ratatouilles de talents qui ont tué le beau cinéma. Un film doit être entièrement, profondément, purement français, ou russe, ou japonais, ou américain pour avoir une valeur d'œuvre d'art ou être une expression valable. Le cinéma, art collectif, ne peut jaillir que de l'âme d'un peuple. Seul le commerce est international. L'O.N.U de cinéma ne vaut pas mieux que l'autre". Votre projet de financement de films par le public, pour donner des rôles dignes d'eux aux grands acteurs sacrifiés - Gérard Landry, Casarès, Marais - est absolument impraticable.* »

Cinémonde, n°1193, Jeudi 20 Juin 1957

Certaines ont pris l'habitude d'écrire systématiquement à « Potinons » pour commenter leurs dernières sorties cinématographiques, faire part de leurs impressions, et exprimer avec enthousiasme leur attente du prochain film de leur favori-e.

« **Pascaline** : *Je trouve toujours amusant et d'ailleurs significatif le compte rendu de vos réactions devant un film, et celles, parallèles mais souvent contradictoires, de votre époux.* »

Cinémonde, n°1004, Vendredi 30 Octobre 1953

« **Micheline** : *Le projet de tourner* Belle au bois *avec Yves Montand et D. Delorme semble pour l'instant abandonné. Vous êtes fière d'Yves après avoir vu et revu* Le Salaire *que pas un instant vous n'avez trouvé trop long. Montand réussit en effet un tour de force en rendant si attachant ce Mario qui a plus d'un côté odieux. Clouzot est en effet de première force*. »

Cinémonde, n°1006, Vendredi 13 Novembre 1953

« **Emaux et Camées** *qui n'aime guère les films américains en général, a fait une exception pour* Lili *(elle avait envie de planter deux gros baisers sur les joues de L. Caron) et* Stalag 17 *dont le héros est enfin, vraiment humain. Charmée par* Madame de*, elle est restée de glace devant* Bon Dieu sans confession *et a été scandalisée par* Trois Mousquetaires*. Ce Richelieu sans grandeur et cette Constance sans vertu (bien qu'on en ait pudiquement fait la*

nièce de Bonnacieux) l'ont positivement 'ahurie'. La meilleure adaptation du grand roman de Dumas demeure, à ses yeux, celle que fit Diamant Berger. »

Cinémonde, n°1031, Vendredi 7 Mai 1954

En laissant plus de place aux jugements de goûts, s'impose le besoin de remettre de l'ordre dans la rubrique. Pour que les avis ne soient pas noyés dans les demandes de renseignements, l'homme-réponse fait une mise au point, afin d'éviter les doublons. A partir du n°1049 (Vendredi 10 Septembre 1954) paraît systématiquement en introduction de « Potinons » cette note explicative :

« *La rubrique "Potinons" est gratuite et ouverte à tous nos lecteurs, à condition qu'ils ne posent que trois questions à la fois (au minimum). Nous ne répondons jamais directement, même lorsqu'une enveloppe timbrée est jointe à la commande. Nous ne répondons non plus jamais aux lettres demandant des renseignements qui entrent dans le cadre d'un concours, quel qu'il soit. Nous ne fournissons ni adresse ni portrait de vedettes. De bonnes photos sont en vente dans le commerce, notamment chez Lipnitzki, 40, rue du Colisée, Paris (8) et Harcourt, 40, avenue d'Iéna, Paris. Pour obtenir une dédicace, écrire à la vedette ou personnalité cinématographique choisie ; sur l'enveloppe, affranchie à 15 francs, pour la France, et 30 francs pour l'étranger (les potineurs étrangers joignent à part, les coupons-réponses internationaux correspondant qu'ils se seront procurés à la poste) n'indiquer que le nom du destinataire et l'envoyer aux bons soins de "Potinons". Nous compléterons l'adresse et ferons suivre automatiquement et sans délai. Nous ne confirmons pas la transmission dans cette rubrique. Nous ne pouvons dire si la vedette sollicitée répondra, ni dans quel délai.* »

Le changement de paradigme est de plus en plus explicite : la rubrique conserve sa fonction informative mais les demandes de renseignements en doublon ne doivent plus advenir.

Même si les femmes s'intéressent à une multitude de paramètres du phénomène cinématographique, elles demeurent particulièrement dissertes et avisées sur l'interprétation des comédien-ne-s.

« **Anabel Delorme** […] *a vu* Neige était sale *où Gélin lui a paru sensationnel. Par contre, elle n'a pas du tout apprécié Marie Mansart "qui cherche à avoir le regard pur du personnage mais n'offre que des yeux vides et sans expression" et elle a regretté que F. Descaut n'ait pas repris à l'écran le rôle qu'elle avait créé à la scène avec tant de charme et de sobriété.* »

Cinémonde, n°1067, Vendredi 14 Janvier 1955

« **Olive** : *Vous protestez contre le reproche fait à Carné par* Mon Vieux Ciné. *Personne n'aurait pu jouer de façon satisfaisante dans* Portes de la nuit *les rôles écrits sur mesure pour Gabin et Marlène, et Brasseur, grand acteur cependant, y était mauvais dans un rôle où P. Meurisse aurait sans doute été parfait. Alors que jamais N. Courcel n'a retrouvé une composition comme celle de Marie du Port.* **John Slanderer** *à votre avis, exagère. Fresnay cabotin ? Qu'est-ce que ça veut dire ? A ce compte-là, Jouvet aussi l'était. Et G. Philippe l'est, et M. Simon. Et Mouloudji n'a rien de morbide, mais au contraire vous voyez "quelque chose de léger et d'errant dans sa tristesse. Vous aimez ses yeux tendres et son air de se moquer de ce qui est sérieux. Vous voyez en lui un frère, plus frustre, plus troubadour, de M. Clift.*" »

Cinémonde, n°1067, Vendredi 14 Janvier 1955

Alors qu'avant l'homme-réponse se montrait assez en surplomb, il reconnaît aux correspondantes cette expertise. Il écrit d'ailleurs à la même **Olive** en introduction de sa lettre :

« *Je voudrais avoir un «* Potinons *» à rallonges pour publier vos lettres dans leur entier. Longues, certes, mais nourries, variées, vivantes, et l'on sent que vous avez encore mille autres choses à dire, et comme vous aimez ceux que vous aimez, comme vous défendez ceux qu'on juge mal… Je me console en faisant lire vos lettres autour de moi. M. Aubriant vous baise les mains.* »

Il y a véritablement eu un changement de paradigme dans les relations entre homme-réponse et correspondantes.

A ce stade, il semble difficile d'établir la classe sociale des correspondantes sans faire le jeu d'un certain mépris de classe qui considérerait que les postures de la première période (1945 – 1952) émanent nécessairement de classe populaire parce qu'elles apparaissent moins cultivées. J'y vois plutôt, une valorisation progressive de leur expertise cinéphile, et en même temps, un signe de la jeunesse des correspondantes, et de leur progressive acculturation au cinéma (Sellier, 2009).

Nous pourrions être tenté-e-s de croire que l'embourgeoisement du cinéma n'a in fine rien à voir avec le genre, puisqu'il ne ressort pas explicitement sur ses deux périodes. Les femmes sont majoritaires dans cette consommation de presse cinématographique sans prétention autre que le divertissement, mais l'imbrication avec la classe n'est pas explicite. La Nouvelle Vague va pourtant révéler les antagonismes de classe et de genre, jusque-ici invisibles.

1.3.3 / *1958 - 1965 : Rejet, Résistances & Disparition de la cinéphilie des femmes*

En cette fin des années cinquante, de nouvelles personnes sont intéressées par le cinéma.

La déflagration que représente la sortie de *Et dieu créa la femme* puis la formalisation de cette « nouvelle manière de faire du cinéma » qu'est censé incarner « La Nouvelle Vague » sont peut-être à l'origine de ce nouvel engouement. Peut-être aussi que certaines personnes ont pris conscience à cette époque, à travers le discours autopromotionnel de ce mouvement cinématographique, que le cinéma peut être un art bourgeois à partir duquel on peut exercer son besoin de distinction. Ou bien encore que certains « jeunes gens » et « jeunes filles », en recherche de modèles identitaires, se ruent sur cette apparente représentation de la jeunesse, « la vraie », dans son désir de liberté.

Dans ce contexte, « Potinons » attire de nouveaux cinéphiles. La rubrique les intéresse, parce qu'elle est reconnue pour son aspect ludique (le ton est léger) et historique (la rubrique et le magazine existent depuis longtemps, leurs codes sont éprouvés).

> « **Jean Talky** *a été très ému de recevoir d'une potineuse une brochure spécialisée dans le roman policier, où il est longuement question de « Potinons ». Il s'agit d'un article de Jacqueline Barde où l'on peut lire : "La*

plupart des gens vont voir un acteur et non film… Il n'est que de lire les petits courriers des revues spécialisées pour s'en rendre compte. Le plus révélateur de tous est le savoureux "Potinons" que Jean Talky conduit d'une main ferme sur des eaux traîtresses, comme un Viking sur son drakkar. Certains critiques de petite bouche feraient bien de le lire régulièrement et de le méditer avant de chercher des poils sur les œufs. Ils auraient enfin un raison "valable" de s'écrire "Cinéma pas mort"... La grande majorité des courriéristes cités a un fort joli brin de plume et s'en sert vigoureusement, qu'il s'agisse de chanter laudes ou de chercher pouilles. Le vocabulaire, au service d'opinions nettes, mais nuancées, d'une saveur et d'une couleur tout à fait exceptionnelles. J'en fais mes délices." Potinons en chœur, remercie. »

Cinémonde, n°1225, Jeudi 30 Janvier 1958

Les nouveaux arrivant-e-s renforcent la diversification des sujets traités.

C'est le cas par exemple de **Tessa**, une étudiante de 16 ans lors de sa première contribution (n°1067, Vendredi 14 Janvier 1955), mais qui devient véritablement récurrente à partir de 1958. En 85 contributions (dans ce que nous avons relevé) elle devient rapidement la potineuse la plus prolifique de toute l'histoire de la rubrique.

« **Tessa** *s'en prend aussi aux romans filmés. Il y a autant d'aspects du problème de l'adaptation à l'écran des œuvres littéraires qu'il y a d'œuvres littéraires adaptées. Certains très bons livres donnent de très mauvais films ; certains mauvais livres donnent de très bons films, etc. Tout dépend du sujet, du réalisateur et de cet impondérable qui intervient toujours dans une entreprise humaine. Je le crois aussi, il eût été bien difficile.* »

Cinémonde, n°1225 Jeudi 30 Janvier 1958

Avec l'arrivée de nouveaux correspondant-e-s vient une nouvelle éditorialisation de la revue. Certaines rubriques, plutôt codées féminines, disparaissent. Ce changement est bien accueilli par certaines correspondantes, ayant potentiellement passé l'âge de l'audience-cible de ces rubriques, qui mobilisent avant tout leur appartenance de genre et moins leur passion pour le cinéma. Elles veulent moins d'images, plus de critiques.

« **Emaux et Camées** *ne regrette pas la rubrique mode, et se passerait fort bien de celle de la coiffure et verrait volontiers celle de la TV, music-hall réduite de moitié.*

Cinémonde, n°1236, Jeudi 17 Avril 1958

D'autres au contraire, s'en plaignent :

« **Un groupe de jeunes filles** *se plaint amèrement de la disparition de l'horoscope.* »

Cinémonde, n°1239, Jeudi 8 Mai 1958

« **Rosa Maria** *écrit au nom d'un groupe d'étudiantes d'art mexicaines qui ont formé un club : "Le visage de Jean-Claude, si beau, si parfait" qu'elles l'ont choisi comme idéal artistique et ont copié toutes les photos publiées dans Cinémonde. Mais ces photos sont de plus en plus rares.* »

Cinémonde, n°1239, Jeudi 8 Mai 1958

« Josette Normandie *se joint à ceux qui réclament des films racontés. Elle regrette le temps où* Cinémonde*, conformément à son titre, présentait de nombreuses images de films. Elle s'amusait alors à illustrer les romans adaptés à l'écran avec des photos publiées.* »

Cinémonde, n°1330, Mardi 2 Février 1960

Certaines sentent confusément que la soudaine légitimation du cinéma se fait au détriment des spectatrices, dont les centres d'intérêts sont moins en pris en compte et dont l'expertise n'est plus autant valorisée.

« **Marais for Ever** *désapprouve énergiquement l'initiative de Cinémonde de s'associer au Figaro pour l'attribution des Victoires. "Le public ne sera consulté qu'à titre indicatif, c'est-à-dire pas du tout, et d'ailleurs Le Figaro a la plus mauvaise critique de spectacles qui soit." Elle ne la lit que pour en prendre*

exactement le contrepied, et le parti pris (contre Marais entre autres) y est si évident que ç'en est ridicule. »

Cinémonde, n°1202, Jeudi 22 Août 1957

« **Pirouettes** *nous reproche très âprement le favoritisme dont jouit* **Magie du cinéma**, *qui a droit d'exposer ses opinions sur films et vedettes, alors que les admirateurs de Jean Marais, par exemple, ne peuvent parler de lui sans susciter une méprisante indulgence.* »

Cinémonde, n°1238, Jeudi 1er Mai 1958

« Emaux et Camées *s'amuse beaucoup à lire « le point de vue » du réalisateur ou du producteur, publié maintenant dans la rubrique « Cette semaine sur nos écrans ». Certains sont modestes, mais d'autres s'octroient des fleurs que critique et public, parfois, leur refusent. Le public a parfois plus de jugement que les professionnels (dont l'optique est souvent déformée) et que les snobs, les uns comme les autres traitant de primaires et d'arriérés ceux qui ne partagent pas leurs goûts. Depuis quelque temps, d'ailleurs, on trouve dans «* Potinons *» plus de ces snobs soit-disant érudits que de vrais amis du cinéma. Cela donne des complexes d'infériorité et décourage souvent ceux qui ont des opinions sincères.*

***Emaux**, simple spectatrice, entend émettre ses opinions sans se laisser impressionner, et regrette qu'on ait abandonné l'usage, traditionnel aux Etats-Unis, de présenter en avant-première tous les grands films dans une salle populaire choisie au hasard. Il est pourtant bien intéressant de surprendre ainsi les impressions spontanées du public moyen.* »

Cinémonde, n°1335, Mardi 8 Mars 1960

Car depuis peu, la culture de « Potinons » change, avec l'arrivée de nombreux hommes qui grossissent les rangs du Courrier, alors qu'ils étaient très minoritaires jusque-là. Certains deviennent même des « potineurs-vedettes », comme **Magie du Cinéma**, **Passionné du Cinéma** ou encore **Josée le Caravanier**. Ce ne sont pas des cas isolés, car la répartition contributrices / contributeurs commence à infléchir : pour la première fois dans le n°1310 (Mardi 15 Septembre 1959), « Potinons » court a priori sans la moindre contribution féminine. Ça aurait pourtant été impensable en 1946.

Ils amènent avec eux les considérations de la Nouvelle Vague, c'est-à-dire la politique des auteurs, le goût de la critique le rejet des vedettes. C'est rapidement très flagrant dans les contributions.

Peu à peu, le ton change lorsque les potineuses parlent des interprètes. Ce n'est plus un jeu de comparaison, mais l'exercice d'une véritable distinction entre les bon-ne-s et les mauvais-e-s comédien-ne-s (et a fortiori entre les bons et les mauvais spectateurices) :

> « **Tessa** *est bien heureuse de voir apparaître dans* « Potinons » **Californian Sun** *qui "ose aimer de véritables acteurs" et non pas les pin-up en vogue. Bien d'autres, pourtant, préfèrent aussi Laurence Olivier à Darry Cowl et Deborah Kerr à Jayne Mansfield*. »
>
> *Cinémonde*, n°1266 Jeudi 13 Novembre 1958

> « **Loufoques & Cie** *aimait Cinémonde parce que c'était un journal gai, sympathique et complet. Hélas ! maintenant il est complétement envahi par la soi-disant Vamp n°1 de l'écran français. Mais pourquoi lui sacrifier, en plus, un précieux espace dans Potinons ? Nos* **Loufoques** *préfèrent parler de Stewart Granger dont il n'est JAMAIS question dans* Cinémonde. »
>
> *Cinémonde*, n°1272, Jeudi 25 Décembre 1958

> « **Emaux et Camées** *apprécie la simplicité et l'esprit des acteurs de vrai talent. Pin-up et jeunes gominés passent comme les beaux jours, mais certains prennent de la qualité en même temps que de la bouteille : Errol Flynn par exemple, ou Pierre Brasseur. Dario Moreno, aussi bon dans le drame que dans le comique ; Bourvil, si humain, si simple et si fleur bleue sont toujours excellents.* »
>
> *Cinémonde*, n°1275, Jeudi 15 Janvier 1959

Les hommes également s'y mettent ; la distinction se mêle alors au désir hétérosexuel.

« **José [le caravinier]** *voudrait grouper tous les admirateurs de Martine. Il est actuellement sous les drapeaux et affirme que si tous ses camarades découpent les photos de B.B., à cause du nu et de la pose suggestive, c'est Martine qu'on admire et qu'on respecte. Jamais de propos déplacés à son sujet*. »

Cinémonde, n°1263, Jeudi 23 Octobre 1958

Mais la réflexion sur les interprètes ne s'arrête pas là. Les potineuses, habituées à analyser et commenter leur jeu, se demandent à l'aune de la Nouvelle Vague, quelle place donner au star-system, dont elles sont à la fois critiques et demandeuses.

« **Don Quichotte** *aime un certain cinéma, qui n'est pas du tout celui de la nouvelle vague. Elle admet qu'on bée d'admiration devant* Les Tricheurs, *ou* Le Beau Serge, *ou* Les Amants *mais ne permet pas qu'on nie des films comme* La Tempête*,* Oh ! Qué mambo *ou* Faibles Femmes. *Échelle de valeurs ? Du vent. Intellectualisme aussi exécrable que son inséparable : le snobisme. Supprimer les vedettes ? Comme si le cinéma les avait inventées. Racine n'écrivait-il pas des pièces sur commande pour certaines interprètes ? Quant aux audaces de Louis Malle ou* des Chemins de la haute ville *(pour la première fois les Anglais montrent deux amants nus dans un lit) elles sont dépassées par certaines pièces de la belle époque. Et* **Don Quichotte** *revendique le droit à la liberté de se distraire selon ses goûts et même de préférer parfois Feydeau à Racine, la liberté de refuser le scandale comme l'hypocrisie*. »

Cinémonde, n°1303, Mardi 28 Juillet 1959

« Tessa *considère que ce qui est primordial, dans un film, c'est le choix de l'interprète. Quel que soit le talent du réalisateur, si la personnalité de sa vedette ne colle pas avec le personnage, c'est fichu. C'est pourquoi les réalisateurs prennent tant de soin pour choisir leur interprète, parfois renoncent à tourner un film s'ils peuvent avoir la vedette choisie. Pourquoi aussi certains tournent toujours avec les mêmes acteurs. Car il faut non seulement bien choisir, mais bien connaître ses interprètes, pour leur permettre de s'épanouir pleinement. […] On a trop dit la chance qu'avait eue James Dean de rencontrer Elia Kazan. Que dire de la chance de Kazan d'avoir découvert James Dean ?* »

Cinémonde, n°1318, Mardi 10 Novembre 1959

Cela étant, la politique des auteurs a porté ses fruits. Potineuses comme potineurs connaissent désormais le nom des metteurs-en-scène et analysent les films de plus en plus selon cette grille.

> « **Marilyn of Hollywood** *tourne sept fois sa plume dans l'encrier avant d'écrire. Mais c'est après avoir bien réfléchi qu'elle prédit que "Vadim, dans dix ans, aura l'importance et le poids d'Orson Welles (professionnellement parlant, bien sûr). De quelle griffe bien personnelle, il marque chacun de ses films !"* »
>
> *Cinémonde*, n°1265, Jeudi 6 Novembre 1958

> « **Nadia** *proteste contre la suppression des Classiques du cinéma qu'elle appréciait fort. Contrairement à* **François***, elle trouve* Chevauchée fantastique *parfaitement digne d'être considéré comme un classique : "C'est le western le plus complet, le plus fouillé. Il détruit le mythe du surhomme au profit de l'humain. Les personnages sont vrais, les images d'une beauté bouleversante. D'un fait divers, Ford tire un authentique chef-d'œuvre*. »
>
> Cinémonde, n°1294, Mardi 26 Mai 1959

> « **Tessa** *aimerait qu'on parlât davantage des réalisateurs. William Wyler est son préféré. Il ne cherche pas à philosopher, mais sait conter une histoire et laisser au spectateur le soin d'en tirer la morale. Après* Loi du Seigneur*, voici* Les Grands Espaces *où Gregory Peck incarne un sage qui sait ce qu'il veut, ce qu'il peut, ce qu'il doit : personnage que Wyler semble affectionner*. »
>
> Cinémonde, n°1301, Mardi 14 juillet 1959

En tous cas, maintenant, il faut connaître ses classiques.

> « **Karloff** *soupçonne* **Tangerine** *de bien peu connaître le cinéma, puisqu'elle semble ignorer que* King Kong*,* Nosfératu et Frankenstein *sont aussi importants dans l'histoire du cinéma que* Potemkine *et* Ruée vers l'or*. Rares sont les livres de cinéma qui ne leur rendent pas hommage.* »
>
> *Cinémonde*, n°1306, Mardi 18 Août 1959

L’emprise de la culture masculine de la cinéphilie s’étend.

Plus directement à propos de la nouvelle Vague, les potineuses sont enthousiastes, bien qu’elles préféreraient que les Jeunes-Turcs respectent l’ancienne génération :

> « **Virginie** *croit à la nouvelle vague. “Tous ces jeunes ont du talent. mais certains manquent de technique. Il faut pourtant que cette nouvelle vague garde assez de vigueur pour donner un nouvel essor au cinéma français. Sans pour cela dédaigner les grands aînés, comme Renoir, qui donne une si grande leçon avec* Grande Illusion *(un Gabin jeune, admirable). ”* »
>
> *Cinémonde*, n°1304, Mardi 4 Août 1959

> « **Tessa** : *Quant à la révolution des jeunes, c'est plutôt une évolution : avant eux, Vittorio de Sica a tourné un chef-d'œuvre avec des bouts de ficelle et inventé avec Rossellini le néo-réalisme. Truffaut affirme qu'on atteint l'âge du cinéma d'auteur, du cinéma intellectuel, à l'abri des performances physiques et de la technique. Il oublie qu'avant lui, quelques réalisateurs ont eu quelque chose à dire et ont su le dire, et que la nouvelle vague est nourrie par des films de la cinémathèque.* »
>
> *Cinémonde*, n°1304, Mardi 4 Août 1959

> « **Emaux et Camées** : *Du nom et de la chose. C'est l'atout de la nouvelle vague, qui rappelle assez la querelle des anciens et des modernes. […] Mais leur acharnement à enterrer les anciens (oubliant que nombre d'entre eux ont été des précurseurs) est assez déplaisante. D'ailleurs, il s'agit surtout d'une campagne orchestrée par les producteurs résolus à exploiter à fond une mode qui passera. On reviendra alors aux réalisateurs chevronnés auxquels s'ajouteront (espérons-le) ceux dont la valeur a eu l'occasion de s'affirmer solidement.* »
>
> *Cinémonde*, n°1325, Mardi 29 Décembre 1959

De plus, elles sont heureuses de voir apparaître la jeunesse sur les écrans, mais ne considèrent pas pour autant que cette représentation est particulièrement fidèle.

« **Tessa** : *Les jeunes aiment les jeunes et veulent des jeunes qui sachent les exprimer. Enfin, dans le désert laissé par James Dean, voici la nouvelle équipe française : personnalités fracassantes, qui jouent avec leur intelligence. Mais pourquoi tous ces jeunes s'attachent-ils à montrer des voyous, pourquoi Blain, Brialy, Terzieff, Pascal Petit, Juliette Mayniel préfèrent-ils incarner des égarés plutôt que des jeunes authentiques, qu'on puisse idéaliser ? Un comédien qu'on admire, c'est un second « moi » dans lequel on croit se reconnaître, embelli. On aime qu'il vous propose un exemple exaltant*. »

Cinémonde, n°1304, Mardi 4 Août 1959

« Pâquerette : *Mais quel réalisateur nous donnera enfin un film sur la jeunesse : non pas celle de Sartre ou des caves de Saint-Germain, mais sur la vraie jeunesse, généreuse et qui a soif de vivre ?* »

Cinémonde, n°1307, Mardi 25 Août 1959

Les 400 coups (réalisé par François Truffaut, 1959) semble venir répondre à ce besoin de représentation. Dans les colonnes de « Potinons », il fait l'unanimité :

« **Virginie** *applaudit à pleines mains* Les 400 coups *: Truffaut se penche avec tendresse sur cet âge peu connu : le passage de l'enfance à l'adolescence. Les détails sont très amusants. Les grandes scènes sont spontanées : tout cela a dû être fort peu préparé. Technique éblouissante.* »

Cinémonde, n°1317, Mardi 3 Novembre 1959

« **Calvacade**, *méfiante de nature, est allée voir* Les 400 coups *avec certaines réserves mentales, qui se sont rapidement évanouies. Elle est sortie absolument emballée. Par la musique de Jean Constantin d'abord, et surtout parce que Truffaut n'a pas cherché à romancer son film. Aucun souci de dénouement : Antoine, face à la mer, n'a pas un visage extasié. Il réalise un vieux désir, mais hélas pas dans les conditions rêvées : il sait qu'il n'est pas libre, il prend conscience de son enfance gâchée, c'est pourquoi son visage est d'autant plus amer et sombre lorsqu'il se détourne de la merveilleuse liberté, de la merveilleuse pureté de la mer. Seul un être qui a profondément souffert —*

comme Truffaut — pouvait s'exprimer avec autant de simplicité et de sincérité sans artifice. »

Cinémonde, n°1331, Mardi 9 Février 1960

« **Emaux et Camées** : « *Certains font la petite bouche devant* Les 400 coups*. Qu'ils interrogent des assistantes sociales, ils verront que l'histoire que ce film raconte (et qui remonte déjà à quinze ans) est à peine exagérée. Espérons qu'après avoir voulu imiter son personnage, J.-P. Léaud revienne sagement dans le bon chemin*. »

Cinémonde, n°1335, Mardi 8 Mars 1960

Quoique :

« Nadia : *Quelle déception avec* Les 400 coups *: exercice de style d'un aigri, révolté contre tout. Adultes veules, enfants qui semblent de petits chiens savants, sujet d'une banalité absolue qui a été cent fois traité avec plus de justesse et d'objectivité. Jean-Pierre Léaud est un comédien, certes... A son âge, ce n'est pas un éloge : il est souvent exaspérant.* »

Cinémonde, n°1343, Mardi 5 mai 1960

Il semblerait que, plus les potineuses sont âgées, plus elles montrent une certaine réserve ou distance avec l'enthousiasme provoqué par la Nouvelle Vague. Un écart générationnel se dessine entre potineuses, les plus âgées exprimant leur malaise face au renouvellement des vedettes et leur « moderne » sexualisation, notamment dans la couverture médiatique de leur vie privée :

« **Marilyn of Hollywood** *a écouté assidûment l'émission* « Naissance d'une étoile » *et pense qu'un talent véritable n'a pas besoin de ces tapageuses histoires pour s'affirmer. Marie Laforêt sera vedette un peu vite par ce moyen, trop vite peut-être. Les jeunes révélations pullulent et cela fait une curieuse impression de les voir déjà prétendre éclipser Michèle Morgan ou Gabin. Et bientôt grâce à la caméra stylo, nous allons avoir une invasion de jeunes réalisateurs. Cela promet de beaux jours*. »

Cinémonde, n°1306, Mardi 18 Août 1959

« **Mina** *est alarmée : cette nouvelle vague vraiment envahissante ne permet plus de voir à l'écran des vedettes aimées et qui ont fait leurs preuves : trop de nouveaux visages, surtout féminins, aucune révélation pourtant depuis BB. Heureusement certaines vraies actrices, sans publicité ni tapage, poursuivent une carrière solide : la délicieuse Dany Robin ou Françoise Arnoul. On est injuste avec Romy Schneider si charmante et naturelle.* »

Cinémonde, n°1327, Mardi 12 Janvier 1960

Certaines le reproche directement à la mise en scène des films de la Nouvelle Vague :

« **Sigurd** : *Je viens de voir enfin* À bout de souffle. […] *Reconnaissons à Godard, dont les trente ans ont conservé une insolence enfantine, le talent de créer une ambiance : dès les premiers mots, on plonge dans l'atmosphère de truands désaxés par laquelle un certain jeune cinéma entend nous donner une image du monde. Pas un instant, le dialogue souvent banal, parfois prétentieux, mais jamais élaboré, ne se départit de ce ton ordurier qui se veut original, mais qu'illustrèrent bien avant lui Villon, Cambronne et… Raimu. […] Le seul point intéressant, l'énigme que pose cette petite fille affranchie mais hésitante sur les moyens de sauvegarder son indépendance, n'est qu'effleurée. Et la longue scène d'amour dans la chambre n'est que du mauvais théâtre filmé par une caméra immobile. Quelques trouvailles, la caméra centrée sur un visage en contre-jour, le seul mouvement étant donné par le pivotement du décor. Mais à la troisième séquence de ce genre, on sent déjà le truc.* »

Cinémonde, n° 1380, Mardi 17 Janvier 1961

Les potineuses sont prises dans un dilemme. Elles reprochent aux critiques (masculins) leur besoin de dévalorisation permanente d'une certaine cinéphilie star-orientée (féminine) ; elles ne veulent plus de cette sexualisation permanente des femmes, aussi bien dans le cinéma hollywoodien dont *Cinémonde* fait la part belle, que dans la Nouvelle Vague ; et veulent dans le même temps être reconnues dans leur expertise cinéphilique.

« **Turquoise** : *Comme* **Ingrid***, on m'a accusée d'être tombée bien bas parce que je lis* Cinémonde*. Pendant mes vacances dans un centre d'étudiants, il y a*

*eu une vraie stupeur incrédule quand j'ai ouvert cette "*revue pour midinette*". Je leur ai mis sous le nez* « Potinons » *et quelques autres articles qui les a à moitié convaincus. À moitié seulement parce que les seins gélatineux de nos starlettes déclassent notre revue, et permettent aux prétentieux* Cahiers du cinéma *de se prendre pour les évangiles et de recueillir l'approbation des béatiens, alors qu'ils ne nous valent pas. Pour ma part, je continue à supporter la purge (Mansfield, D. Dors and Cie, interviews de fausses vedettes style CC, etc…) pour déguster le bonbon («* Potinons *», entretiens avec metteurs en scène, Jeu de la Vérité, rares articles sur de vrais acteurs comme Auclair ou Terzieff). Mais nombreux sont ceux qui conservent à votre égard une méfiance ironique, et ne voient que le tape-à-l'œil pour négliger le cousu main.* »

Cinémonde, n°1431, Mardi 9 Janvier 1962

« **Tessa** (à **Rocco**) : *l'évènement de 1961, c'est que* Hiroshima *ait remporté le prix des lecteurs de Cinémonde. Ce disant, P. Billard porte un jugement fort peu courtois sur les dits lecteurs. Pour lui, Cinémonde et ses fidèles sont incapables de juger de la beauté ou de l'intelligence d'un film. Si ces sous-évalués votent pour* Hiroshima*, jusqu'où ne peuvent s'élever les 'couches plus qualifiées de spectateurs'. Il condamne ainsi bêtement les neuf dixièmes du public. Pour lui, seuls existent les habitués de ciné-clubs. Il ignore les jeunes (souvent lecteurs de* Cinémonde) *qui ne se contentent pas de récolter des autographes de vedettes. Il s'en rendrait compte s'il lisait* « Potinons *». Ce sont ces jeunes qui acceptent des films audacieux pour leur forme, leur sujet, leur technique, qui relèguent à l'arrière-plan le cinéma de papa.* Hiroshima *a été choisi par les assidus de* « Potinons *», qui fréquentent aussi les ciné-clubs et lisent parfois Cinéma 61.* »

Cinémonde, n°1432, Mardi 16 Janvier 1962

« **Sigurd** : *Sur quoi se fonder pour choisir un film ? Les critiques ? Ils se contredisent et ignorent l'impartialité. […] Les critiques ne sont pas des oracles mais ils disposent d'un pouvoir terrible de destruction qui demande des qualités de cour et une probité mentale souvent en défaut. La plupart d'entre eux rédigent leur future anthologie et ont perdu conscience de leur rôle de guide. Il s'agit de comprendre et d'expliquer en termes clairs (même lorsqu'on s'adresse aux*

initiés, la langue doit rester un instrument de communication) sinon le nombre des cinéphiles sera fixé une fois pour toutes, sans espoir possible. »

Cinémonde, n°1432 Mardi 16 Janvier 1962

Lorsqu'en 1961, le vent tourne pour la Nouvelle Vague, les potineuses font les comptes, espèrent qu'on en retira le positif :

« **Pâquerette :** *Il est hors de doute qu'après un engouement passager, la NV est en défaveur, et le cinéma français traditionnel en profite pour reconquérir son public, comme en témoigne le succès de* Vérité *ou de* Passage du Rhin*. Les jeunes réalisateurs, pris à leur propre jeu (audace du sujet, réalisation à deux sous) se trouvent maintenant handicapés. Ils ont choqué le public et heurté la censure, si bien que nombre de films NV restent sur l'étagère, ce qui est, au fond, très compréhensible. Les producteurs, parfois échaudés, en reviennent aux réalisateurs qui savent travailler. Or, ces vieux ont su tirer parti de la leçon, et utiliser certaines idées que les jeunes n'avaient qu'ébauchées.* […] *Beaucoup de films, aujourd'hui, n'ont fait que changer de plumage et de ramage, pour prendre le new-look. Mais ils sont truqués : entre l'anarchisme intellectuel et moral de la NV et la roublardise des anciens qui cherchent à exploiter ce qui a fait, extérieurement, le succès de celle-ci, le cinéma français est décidément en mauvaise position.* »

Cinémonde, n°1384, Mardi 14 Février 1961

« **Sigurd** : […] *CONCLUSION : L'ancienne vague a donné assez de chefs-d'œuvres pour alimenter en grande partie les ciné-clubs. Pour les nouveaux, comme pour les anciens, seule la sincérité est payante. Elle ne va pas sans la largeur de vues, ni sans cette spontanéité sensible qui donne une authentique saveur à l'œuvre. Et n'est pleinement significative que celle dont le spectateur est assez atteint pour "oublier" momentanément la profondeur du champ, le montage, la succession et l'ordonnance intérieure des plans. On ne contemple pas la robe de* Peau d'Ane *en vérifiant la position des boutons. Et ceci est aussi rare en 1962 qu'en 1935.* »

Cinémonde, n°1433, Mardi 23 Janvier 1962

« **Tessa** à **Sigurd :** *Non, le grand public n'avale pas tout, et surtout pas tout ce qu'offre la NV, qui l'a émoustillé un moment par son anticonformisme et son audace, mais où il discerne maintenant l'esbrouffe gratuit et l'amoralité délibérée. Mais* À Bout De Souffle *n'est pas toute la NV. Celle-ci a apporté du vraiment neuf dans le domaine de la morale et de l'esthétique. Elle a secoué des contraintes et des tabous qui empêchaient de vivre librement, elle a condamné une certaine formule de films français démodés et faux, et elle a réconcilié le cinéma avec son véritable objet : l'image belle. On avait tout simplement oublié que le cinéma était un art, et non pas seulement un véhicule d'idées et de messages. Le seul reproche à lui faire est son parti pris de dégagement, il ne montre qu'un univers conventionnel sans rapport avec notre époque. La NV, sans être la merveille des merveilles, est le cheminement vers un cinéma adulte.* »

Cinémonde, n°1433, Mardi 23 Janvier 1962

L'Histoire du cinéma et de la cinéphilie sera pourtant bien différente.

La Nouvelle Vague a grandement intensifié les échanges dans « Potinons ». Mais elle a également permis de déliter sa spécificité en laissant les codes de la cinéphilie masculine écraser celle qui s'exerçait jusque-lors en toute quiétude.

Le fait que certaines femmes accueillent sans réserve cette nouvelle cinéphilie codée bourgeoise et masculine prouvent bien que certaines femmes de la revue appartiennent à la classe bourgeoise ; elles ont une culture en commun ; de même que la menace ressentie par d'autres montrent bien que des femmes de classe précarisées font parties de la correspondance.

Prises dans leurs contradictions, dans les antagonismes de classe, sans un discours féministe permettant, peut-être, de les rassembler en donnant un sens commun à leurs multiples postures, les potineuses ne parviendront pas à conserver l'espace où s'est exercé pendant plus de vingt ans « leur » cinéphilie.

De même que nous ne pouvons pas connaître la répartition des âges, des statuts maritaux / professionnels et des races sociales, il est impossible d'établir, à partir du Courrier, la sociologie des femmes cinéphiles en fonction de leur classe sociale. Mais nous observons néanmoins que cet anonymat permet en partie de dépasser les clivages de classe, au moins en ce qui concerne les femmes. Du moins, jusqu'à que des hommes prennent activement part au Courrier.

Car, bien que nous nous doutons qu'elles sont plus nombreuses à faire partie de la classe bourgeoise dans les potineuses-vedettes de la Nouvelle Vague, parce qu'elles ont le temps pour le faire, parce qu'elles ont l'expression qui correspond à cette classe sociale, elles forment davantage un bloc de « femmes » contre un bloc « d'hommes », qu'un front « prolétaire » contre un front « bourgeois ». Il y a éventuellement une polarisation entre « jeunes » et « non-jeunes », mais les discours des femmes se recoupent davantage.

Malgré les résistances, malgré leur expertise, malgré la volonté de certaines de concilier différentes approches cinéphiliques, force est de constater que « Potinons » disparaîtra avec *Cinémonde* en 1971, et que la culture masculine de la cinéphilie fera disparaître de nos imaginaires cette « autre » manière d'appréhender le cinéma.

Maintenant que nous avons établis sa différence, il convient de la caractériser plus spécifiquement et de comprendre sa fonction.

Partie 2 /

L’industrie du cinéma :

Un moyen de libération ?

« *L'écran révèle le monde non pas, évidemment, comme il est, mais comme on le découpe, comme on le comprend à une époque déterminée ; la caméra cherche ce qui paraît important à tous, néglige ce qui est tenu pour secondaire ; en jouant sur les angles, sur la profondeur, elle reconstruit la hiérarchie et fait saisir où se porte immédiatement le regard.* »

Pierre SORLIN, *Sociologie du Cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1977, p. 33

Pourquoi le cinéma intéresse-t-il les femmes ?

J'entends par là : au-delà du besoin de divertissement, de rencontre avec une œuvre, qui est a priori universel, non-genré ; quelle est la fonction, sociologiquement parlant, du cinéma pour le groupe des femmes ?

Je me pose cette question, dans la mesure où la technique cinématographique se déploie dans un système capitaliste largement dominé par des hommes de classe bourgeoise, qui produisent des films adoptant un point de vue peu sensible voire carrément hostile à l'expérience des femmes, toutes classes confondues.

Je me le demande d'autant plus pour ce qui est des femmes dans les années quarante, cinquante et soixante. Aussi bien dans son fonctionnement industriel que dans ses représentations à l'écran, la misogynie du cinéma semble à cette époque inéluctable. La « Nouvelle Vague » a été à bien des égards encore plus réactionnaires ; c'est pourtant le moment où la correspondance cinéphile s'est intensifiée. Pourquoi, dès lors, le cinéma n'a-t-il pas un effet repoussoir ? Pourquoi, les femmes lui ont malgré tout accordé autant d'intérêt, d'énergie et de passion ?

Ce questionnement peut paraître curieux, ou bien outrancier ; c'est pourtant celui qui m'a amené à entreprendre ce sujet de mémoire.

Il me semble qu'un début de réponse se trouve dans la nature du dispositif cinématographique.

Du fait de sa technique reproductive, ce média est en mesure de toucher une très large audience. Art de la représentation, il a le pouvoir de **reconfigurer** les normes sociétales, et en

ce qui nous concerne, celles du genre[49]. C'est-à-dire qu'en mettant en scène « des hommes » et « des femmes », le film impose une expérience de ces groupes sociaux. Il nous fait éprouver leurs règles internes, la porosité entre ces deux groupes, les rapports de domination qui s'y exercent. Puisque les lois sociales ne sont pas écrites mais implicites, chaque film est nécessairement une réinterprétation et potentiellement une transgression des hiérarchies établies. Certes, un film isolé ne peut pas confirmer ou infirmer à lui seul les lois qui s'imposent à l'échelle de la société ; mais la somme des films que nous consommons, oui. Les films ne tiennent pas pour autant des discours. Le langage cinématographique ne permet pas l'existence d'énonciateurs, comme il en existe en littérature. Bien qu'ils aient des auteurs, le sens des films leur échappent. Ils s'adressent à tout le monde, c'est-à-dire à personne. C'est dans cette étrangeté que réside leur plus grande force de frappe : plutôt que de nous convaincre, les images et les sons produits par les films s'impriment dans notre psyché comme des souvenirs « personnels ». Cette intrusion est transformatrice.

J'aurais pu me contenter d'écrire que le cinéma attire les femmes, malgré sa misogynie, parce qu'elles aussi ont besoin de rêver et que le cinéma permet, le temps d'un film, de vivre des fantasmes. Mais il me semble que ce serait adopter un point de vue surplombant sur nos aînées que de croire que les femmes des années quarante, cinquante, soixante vont au cinéma ou veulent faire du cinéma, seulement parce qu'elles y ont vu « la lumière ». Je pense qu'elles y cherchent également une résolution de leurs problématiques, sans pour autant conscientiser cette entreprise.

A partir de mes sources, je fais l'hypothèse que le phénomène cinématographique dans un système patriarcal attire particulièrement « les femmes » parce qu'il répond à des désirs ambivalents.

A la fois nous voulons appartenir au groupe, soit des hommes, soit des femmes, faire preuve de notre « notre « masculinité » ou de notre « féminité ». Le cinéma nous donne une occasion de **performer** notre conformité. Dans le même temps, nous souffrons des termes du contrat et souhaitons redéfinir les règles ; et le cinéma nous offre également la possibilité de **reconfigurer** le genre ; du moins, à ce qu'il paraît.

[49] Geneviève SELLIER est la chercheuse qui est à ma connaissance la première à utiliser dans ses travaux cette notion, très éclairante, de « reconfiguration » des normes genrées dans le cinéma. Qu'elle en soit ici remerciée.

La passion du cinéma est protéiforme. Je me demande, pour les femmes qui veulent faire du cinéma, que ce soit derrière ou devant la caméra, sont-elles guidées par la volonté impérieuse de correspondre aux normes de genre ou motivées par une potentielle redéfinition de ces normes ?

2.1 / **Miss Cinémonde et les « aspirantes vedettes »**

« *Pour les femmes, c'est plus difficile à savoir. On ne s'est pas encore habitué à voir travailler les femmes, on croit que pour elles il n'y a que "secrétaire" ! Les meilleurs métiers féminins sont ceux qui exigent un esprit vif, créateur : romancière, étalagiste, et - pourquoi pas ? - la recherche scientifique, la chimie. Et puis, de toute façon, si une femme a quatre-vingt-dix-huit centimètres de "talent" tour de poitrine, qu'elle fasse du cinéma, c'est l'idéal !* »

« Célibataire, 18 ans, Etudes propédeutique », dans *La Nouvelle Vague, Portraits de la Jeunesse*, op. cit., p. 203

« *Un garçon doit être fonctionnaire, car le fonctionnarisme est déjà et sera, de par la formation actuelle, le plus puissant et le plus prospère des métiers. Pour une fille, indiscutablement, la profession de "star" si sa beauté, son charme ou simplement son culot le lui permettent.* »

« Célibataire, 29 ans, Ouvrière », dans *La Nouvelle Vague, ibid*, p. 263

« *Le meilleur métier ? Alors, là, aucune idée. Institutrice, peut-être (on en manque) on pin-up (on en consomme beaucoup).* »

« Marié, 25 ans, un fils, mari ouvrier métallurgiste », dans *La Nouvelle Vague*, *ibid*., p.269

Dans l'ensemble du livre de Françoise Giroud dont sont extraites ces citations, les mentions du cinéma sont assez rares. Les questions posées à ces femmes portent peu sur leurs pratiques culturelles. Elles n'ont pas donc pas beaucoup de raison de commenter le phénomène cinématographique. Nous percevons néanmoins, à travers quelques occurrences, qu'il fait partie du quotidien. Parfois, de leurs aspirations.

En fait, les femmes de la Nouvelle Vague écrivent sur « la Machine à rêves » dans la seule mesure que c'est aussi une machine à « vedettes ». Le fait que des femmes anonymes aient eu le destin de devenir des comédiennes riches et célèbres semble avoir marqué durablement les esprits. C'est une possibilité, qui fait rêver mais qui paraît envisageable, pour des jeunes femmes aux opportunités d'évolution de carrière limitées et au destin tout tracé : le mariage.

Car, depuis la fin de la seconde guerre mondiale, les femmes faisant des études et/ou arrivantes sur le marché du travail sont très nombreuses. Le temps du conflit, elles avaient exercé des responsabilités et obtenu une relative autonomie financière. Mais elles sont reléguées à des postes subalternes avec le retour des hommes du front. Dans ce contexte, « être star », « c'est l'idéal » pour échapper à sa condition genrée ; du moins d'un point de vue économique.

Faut-il encore avoir le capital beauté nécessaire à cette « promotion » ! La célibataire secrétaire de vingt-trois ans, que nous avons cité en introduction de ce mémoire, qui écrit « *rien ne vaut le métier de star* », affirme également *« J'ai fait les études que j'ai pu, compte tenu de la situation de mes parents. Ce qui est plus important que les études, c'est la beauté, le charme, et tout ce qui s'ensuit*. » Est-ce la parole d'une « midinette », c'est-à-dire une femme « pauvre, rêveuse et superficielle » ? Ou bien l'affirmation lucide et quelque peu découragée d'une certes jeune femme, de classe intermédiaire (ni prolétaire, ni bourgeoise), à qui il « *manque matériellement de l'argent* » pour se payer « *des toilettes, des fourrures, des bijoux et même une auto (pourquoi pas ?) comme Françoise Sagan* » ?

La référence à cette romancière n'est pas anodine. Comme une star de cinéma, cette dernière est du jour au lendemain propulsée dans la célébrité et accède à un capital économique d'une autre ampleur que celui qu'elle connaissait depuis l'enfance. Elle est également connue pour avoir un comportement à l'image de ses personnages : elle dépensant son argent sans compter et conduit des voitures de sport décapotables à ville allure, provoquant à plusieurs reprises des accidents qui font l'objet d'une grande couverture médiatique.

Ce n'est pas n'importe quelle voiture qui fait rêver cette « célibataire ». Françoise Sagan inspire, parce qu'elle arbore des signes extérieurs de richesse, qu'elle se paye elle-même avec son argent des objets généralement offerts dans le cadre d'une séduction hétérosexuelle. Elle est, dans l'imaginaire collectif, un symbole de liberté au féminin. Pour les femmes de cette époque, il semblerait qu'être star, c'est être libre !

Il y a pourtant une incohérence. Certes, les stars de cinéma sont riches - les « vedettes » le sont déjà moins. Mais être actrice, dans un système patriarcal, c'est s'exposer à un contrôle permanent de son apparence ; c'est se soumettre aux règles aliénantes et infantilisantes d'une industrie capitaliste ; c'est ne plus avoir de vie privée. Dans les professions permettant aux femmes d'exercer leur liberté, être actrice n'est pas vraiment tout en haut de la liste.

Pourtant, son pouvoir d'attraction demeure. Bien que l'industrie ne cesse de faire la promotion de ce modèle de réussite féminine, je ne pense pas que son succès auprès des femmes et en particulier des jeunes repose exclusivement sur une simple méconnaissance de la réalité du métier d'actrice. Il me semble que cette « cage dorée » suscite énormément de vocations parce qu'elle répond aux injonctions contradictoires des femmes.

Pour le démontrer à partir de nos sources, nous devons d'abord nous pencher sur le fonctionnement de cette « promotion » du modèle de la star dans les magazines populaires de cinéma, avant d'analyser comment les destinataires se l'approprient.

2.1.1 / *Cinémonde et les concours*

> « *Moi je ne rêve pas. C'est vrai. Je pars pour l'Amérique. Grâce à ce lion débonnaire et excédé qu'on fait rugir au générique de M.G.M. et que, Gorel l'affirme, on frise au petit fer. La grande firme hollywoodienne nous a proposé d'élire "la plus belle blonde de Paris", qui sera, aux Etats-Unis, l'invitée de "la plus belle blonde du monde" : Jean Harlow.*
>
> *Une affaire à mener grand train. Les candidates, certes, ne manqueront pas. On compte aisément sur les doigts, les brunes et même les châtaines dans les bureaux, les magasins, les rues, et il y a en effet, des milliers de bien jolies blondes. Il n'y a qu'à ouvrir nos portes et choisir.*
>
> *Pas si vite. J'ai souvenir de certains concours de beauté, à Palavas-les-Flots, où Josette a été vaincue, in extremis, parce que, chaussée, sous sa belle robe longue, de richelieus à semelle de crêpe, elle n'a pas osé montrer ses jambes. Comme ne pas penser à la dactylo en soie artificielle affrontant la demoiselle nippée, coiffée et fignolée par des spécialistes de première classe ?* »
>
> Suzanne CHANTAL, *Le Ciné-monde*, Paris, Ed. Grasset, 1977, p. 139

J'AI RÊVÉ QUE J'ÉTAIS MISS CINÉMONDE

Je sais bien que ce n'est qu'un rêve, que mes chances de gagner sont bien faibles, mais je vous fais tout de même le récit de ce rêve car il deviendra — ou à peu près — une réalité pour celle qui aura la merveilleuse chance de gagner votre concours... peut-être moi. *Tel est le début de la lettre que nous avons tenu à publier. Suivent ensuite des notations personnelles, puis vient le récit même du rêve.*

J'étais chez moi. C'était l'après-midi. Je lisais un livre près de mon poste de radio. La sonnerie du téléphone brusquement retentit, m'arrachant à mon livre et dominant l'air de jazz qui, en sourdine, accompagnait ma lecture.

— Allo, Mademoiselle X... ?

— Oui. Elle-même.

— Ici le journal *Cinémonde*. Pourriez-vous venir dans nos bureaux pour une communication très importante ?

Et comme c'était un rêve, je fus immédiatement transportée dans un immense hall, somptueusement décoré dans lequel se pressaient des journalistes, des photographes et aussi tous les représentants des maisons grâce au concours desquelles Miss Cinémonde 1946 sera l'inégalable ambassadrice de l'élégance et de la beauté française...

Des représentants de « Germaine Lecomte » tournent autour de moi prenant des mesures, faisant des essayages avec une rapidité étourdissante. En même temps des équipes de chez « Gabrielle » travaillaient en hâte à faire des chapeaux. « Meg » me faisait apporter des bas « nylon », « Régyl » des sacs, « Reard » un paréo, « Cazal » des chaussures. Tout cela dans un ordre parfait et dans un vrai cortège de rêve !

Et ce n'était pas fini. Ce fut ensuite le tour des maquilleurs qui me préparèrent pour que « Harcourt » me photographie. « Antonio » m'avait auparavant coiffée, « Gifts » me fit présenter des boucles d'oreilles et des clips, Halphen-E. Meyer fils, un collier de perles de culture.

Et c'est alors qu'un cortège se forma. Dans l'immense salon où j'étais et où le Tout-Paris de l'élégance bourdonnait et tournait, ce fut soudain le silence. Et à nouveau la magie de mon rêve m'entraîna chez « Carrère » où je fus reçue de façon inoubliable.

Puis, encore toute étourdie, je revins chez moi où je me mis à douter de... la réalité de mon rêve. Mais on me remit une lettre de « Sotrico » qui m'annonçait l'envoi d'un ensemble sports d'hiver et me faisait savoir qu'après mon voyage en Amérique je pourrais aller passer, grâce à « Sotrico », quinze jours à Megève...

C'est à ce moment que je m'éveillai, heureuse d'avoir fait un si joli rêve, déçue qu'il fût si vite achevé et surtout qu'il ne fût qu'un rêve. Mais qui sait ?

Je n'ai rien dit de l'Amérique et, effectivement, je n'ai pas pu imaginer, même en rêve, comment se passerait ce séjour féerique au paradis du cinéma.

Donnez-nous vite, des précisions.

Et même, si je ne gagne pas, soyez remercié de m'avoir permis de faire un si beau rêve, le rêve que nous sommes des milliers à faire et que l'une d'entre nous pourra réaliser grâce à vous...

LE SEJOUR EN AMÉRIQUE ORGANISÉ PAR PARAMOUNT

Dans la description de son rêve, notre concurrente indique qu'elle n'a pas « réalisé » ce que serait son séjour en Amérique. Eh bien, nous sommes en mesure de le dire dès aujourd'hui : la grande firme Paramount organise, à l'intention de Miss Cinémonde 1946, un programme de réceptions dont la merveilleuse réalité dépasse les plus audacieux des rêves.

Miss Cinémonde déjeunera avec **Ray Milland.**
Elle prendra le thé avec **Dorothy Lamour.**
Elle dinera avec **Bing Crosby.**

★

Veronica Lake l'invitera à passer un week-end avec elle.

Lisabeth Scoth lui fera connaître la plage de Santa Monica où elles se baigneront ensemble.

★

Elle aura le très rare et grand honneur d'assister à l'émission radiophonique de **Bob Hope.**

★

Le metteur en scène **Hal. B. Wallis,**
le " dénicheur de talents "
qui, entre autres, révéla Lisabeth Scoth,
LUI FERA FAIRE UN BOUT D'ESSAI

★

Cet aperçu d'un programme réellement sensationnel et sur lequel nous reviendrons dans un prochain numéro se passe de tout commentaire. Le voyage de Miss Cinémonde 1946 en Amérique sera un vrai conte des Mille et une Nuits.

Figure 2 - ***Cinémonde*, n°624, 16 juillet 1946, Page 10**

Suzanne Chantal est rédactrice en cheffe de *Cinémonde* de 1930 à 1939. Même si dans son autobiographie, elle décrit seulement la première édition de « Miss Cinémonde », qui a lieu en 1930, son récit nous permet de comprendre, les implications, les intentions de la rédaction en organisant ce « concours de beauté ». De plus, la chercheuse Delphine Chedaleux a consacré un article à ce sujet dans un livre sur la cinéphilie des années quarante-cinquante. [50]En parallèle de mes relevés, nous citerons ce récit et cette recherche, afin de comprendre la place, la fonction et le modèle de femme prôné par « Miss Cinémonde » dans le magazine éponyme au concours.

Le concours de beauté « Miss France », qui depuis plusieurs décennies est également un événement télévisuel, prend aujourd'hui toute la place dans l'imaginaire collectif français. A tel point que nous avons oublié qu'il a eu de nombreux compétitions parallèles et concurrentes, qui ont popularisé en France ce concept importé des Etats-Unis, à commencer par « Miss Cinémonde ».

Il n'est pas évident de retrouver les traces de ce concours, dont les archives ont disparu avec le magazine. Il a selon Suzanne Chantal, commencé en 1929, c'est-à-dire à peine un an après l'apparition de *Cinémonde*. Il a vraisemblablement eu lieu jusqu'à sa disparation en 1971[51]. La dernière édition avant la guerre date de 1938. Elle consacre Geneviève Chaplain, qui marque durablement les esprits en devenant la comédienne Geneviève Guitry – du nom de son mari.

L'annonce de la revivification du concours au printemps 1946 aurait, selon *Cinémonde*, provoqué une très importante correspondance de la part des lectrices, avides de renseignements. A tel point que la revue met en place une sous-rubrique dans « Potinons » spécifiquement dédié à ces demandes : « Le courrier de Miss Cinémonde ».

Il y a 3 000 candidates en 1946 (selon le n° 627, 6 août 1946), 11 000 en 1947 (n°705, 3 février 1948). Ce chiffre retombe à 5 000 en 1954 (n°1037, Vendredi 18 Juin 1954) et 2 000 en 1955 (selon l'article de Delphine Chedaleux précédemment cité, p. 107). Le concours connaît donc son apogée à l'immédiate après-guerre.

---

[50] « "J'ai rêvé que j'étais miss Ciné Monde" Concours de beauté, culture cinématographique et vie des jeunes filles dans la France d'après-guerre », in, *Cinéphilies Plurielles dans la France des annés 1940-1950, Sortir, lire, rêver, collectionner*, Delphine CHEDALEUX [dir.], Mélissandre LEVENTOPOULOS [dir.], Ed. L'Harmattan, Coll. Champs Visuels, p. 101 – 121

[51] Ou au moins jusqu'en 1968. La dernière trace de cette manifestation croisée dans le cadre de ce mémoire est la couverture du n° 1740 (9 Avril 1968) titrant « *Miss Cinémonde / Pourquoi pas vous ?* ».

Pour gérer cet afflux, l'organisation du concours est régionalisée à partir de 1947, vraisemblablement jusqu'en 1953-1955. *Cinémonde* s'associe à plusieurs journaux locaux qui ont la charge de communiquer sur le concours et d'organiser des demi-finales. Nous apprenons par exemple dans le n°687 (30 Septembre 1947) que *l'Avenir de l'Ouest* a pris en charge l'organisation de « Miss Cinémonde de Bretagne ». L'équivalent existe dans de nombreuses régions. Elles sont ensuite 15 « provinciales » et 15 « parisiennes » à participer à la finale.

Cinémonde déclare : désormais, fini les « *fades concours de beauté pour poupées sans cervelle et […] la course aux bouts de rôle dans des films sans gloire*. » (*Cinémonde*, n°610, Mardi 9 Avril 1946). La lauréate ne sera plus seulement élue « la plus belle blonde de Paris » : elle est promise à une grande carrière de vedette. Pour réussir cette promotion, la rédaction du magazine prévoit de lui faire rencontrer de nombreuses personnalités de l'industrie cinématographique française, et de lui organiser un séjour « en Amérique » en partenariat avec une des grandes majors étasuniennes.

> « *Où trouver la baguette magique ? Pas besoin de se préoccuper du potiron, M.G.M offre le carrosse transatlantique, en première classe. D'où tirer la robe couleur de lune ? Je calcule sur un coin d'enveloppe. On peut espérer, au moins, trois cents candidates. En instituant un droit d'inscription de 5 francs par tête - blonde - on encaisse 1 500 francs. C'est maigre. Au prix de gros, cela paye, au moins, un bon métrage de velours de soie. Mireille Sannier se charge du reste et revient, quelques jours plus tard, avec l'accord de Dupouy Magnin, le couturier qui a gagné, avec Suzy Vernon, le dernier Prix d'élégance. Il accepte d'habiller les quinze finalistes qui seront présentées, au cours d'une grande soirée, aux Ambassadeurs. A partir d'alors, tout galope.* »
>
> Suzanne CHANTAL, *op. cit.*, p. 140

En fait, comme à son habitude, *Cinémonde* s'appuie sur sa réputation d'avant-guerre, cette fois-ci celle du concours, pour relancer son tirage.

Le concours est d'abord une chronique de presse. Les différentes étapes sont largement documentées, semaine après semaine, avec une intensification progressive au fur et à mesure que l'étau se resserre. Les lecteurices participent même à la sélection. Ils et elles doivent départager les candidates à partir de leurs portraits publiés dans les colonnes du journal.

L'élection des demi-finales ont souvent le droit à une page, avec une photo de la gagnante et récit de la soirée par un journaliste présent. L'élection finale en elle-même s'étale généralement sur deux doubles pages, mettant en scène, la gagnante en gros, ses dauphines bien identifiables, une masse de concurrentes en arrière-plan, et surtout, les nombreuses personnalités du cinéma présentes à l'événement. Comme le résumé Delphine Chedaleux, « *la composition du jury réuni chaque année témoigne d'une recherche de prestige mais aussi de l'éclectisme qui définit l'identité culturelle du magazine* »[52]. Pour s'assurer de leur présence, l'élection a été stratégiquement prévu en préambule des « Victoires du cinéma français » (ancêtre des « Césars », organisé à l'époque par *Cinémonde* et *Le Film Français*). Sont par exemple présents à l'édition de 1948 : Edwige Feuillère, Michèle Morgan, Marcel Carné, Jean Delannoy, Yves Montand, Albert Préjean, Marcel Idzkowski, Marcel L'Herbier, Georges Auric, Blanche Montel, René Simon etc. (*Cinémonde*, n°705, 3 février 1948). Onze ans plus tard, c'est la même génération du cinéma français qui participe à l'élection : « Miss Cinémonde 1959 » est ainsi couronnée par Michèle Morgan et Gilbert Bécaud, en présence notamment d'Henri Vidal, Claude Dauphin, Julien Duviviver et Christian Marquand (n°1296, mardi 9 juin 1959). Visiblement, toutes les occasions sont bonnes pour se positionner en tant qu'intermédiaire entre les « cinémaboules » et l'industrie.

En plus de faire vendre le journal, le concours permet à *Cinémonde* d'obtenir de nouveaux partenariats ou de consolider des anciens, en faisant ce que nous appelons aujourd'hui du « placement de produits ».

Pour leurs portraits, les parisiennes peuvent aller se faire prendre en photo gratuitement à Harcourt, après être passée à la rédaction chercher un bon. Mais surtout, une fois la lauréate élue, de nombreux *articles* sont publiées sur sa garde-robe. Maquillage, chaussures, robes : les marques Max Factor (n°644, 3 décembre 1946), Lepicart (N°658 11 mars 1947), Germaine Le Comte (N°657, 4 mars 1947) contribuent volontiers à la transformation de la lauréate en « Cendrillon Moderne ».

Le clou de ce spectacle médiatique est bien évidemment la mise en scène du « rêve américain », plus précisément, « hollywoodien ». Pour accueillir la « Miss », les *majors* se succèdent : le concours s'associe à la Paramount en 1946 (n°624, 16 juillet 1946), à la RKO en

[52] Delphine CHEDALEUX, *op. cit*., p. 111

1947 (N°691 28 octobre 1947), en 1951 à la MGM (n°857 Samedi 6 Janvier 1951), à Universal en 1953 (n°988 Vendredi 10 Juillet 1953).

Cinémonde multiplie alors les communications à ce sujet : « *Les dernières heures parisienne de Miss Cinémonde* » (n°715, 13 Avril 1948, page 6) / « *Le premier jour de Miss Cinémonde à bord du De Grasse* » (n°717, 27 avril 1948) / « *La semaine newyorkaise de Miss Cinémonde* » (n°719, 11 mai 1948) / « Miss Cinémonde / vedette n°1 / DE LA PRESSE AMERICAINE (n°659, 18 mars 1947).

> « *A peine arrivée à Pasadena – la gare de Hollywood – Maud Lamy dut poser pour un nombre invraisenblable de photographes. […] Cette photo est une des centaines prises à ce moment. Tous les reporters voulaient en effet, avoir une image de la French girl. Et le train ne put repartir qu'avec deux minutes de retard sur l'horaire prévu. Le chef de gare de Pasadena est compréhensif et puis, lui aussi, avait dû oublier l'horaire… tellement il était occupé à regarder notre lauréate.* »
>
> *Cinémonde*, n° 660, 25 mars 1947

Vraisemblablement, aucune surenchère n'est de trop.

Pour aider à l'identification, la « Miss » est appelée à faire le récit de son aventure. Il s'agit, encore une fois, d'un discours promotionnel savamment orchestrée.

Maud Lamy par exemple, Miss Cinémonde 1946, doit raconter son séjour à l'aide de quelques mots-clés percutants : *« 21 [février]. – Arrivée à New-York. Neige. Paul Ackermann, directeur de publicité de la Paramount et Linda Salzerberg, « l'ange gardien » qui m'accompagnera tout au long de mon séjour, m'accueillent à bord. Fleurs. Interviews. Photos. Actualités.* » (n°662, Mardi 8 Avril 1947). Son séjour semble se résumer aux rencontres qu'elle fait. Judy Garland, Al Johnson, Cecil B. De Mille, Bob Hope, Bing Crosby, Lizabeth Scott et Gary Cooper : c'est le prestige du concours qui augmente à chaque « name-dropping *»*.

La rédaction de *Cinémonde* n'hésite pas en outre à lui attribuer quelques mois plus tard la rédaction d'un article où elle exprimerait sa sois-disante jalousie envers la future lauréate (« Miss Cinémonde 1947, je vous envie ! » in Cinémonde, n°691, 28 octobre 1947), pour raconter les détails de la prochaine édition.

Cela étant, une fois le séjour hollywoodien terminé, la cadence des articles au sujet du concours diminue. La rédaction de *Cinémonde* donne des nouvelles des Miss seulement lorsqu'elle peut s'approprier leur succès ! Un article, une photo lorsque Maud Lamy signe un contrat pour un film (n°673, 24 juin 1947), ou bien lorsque le tournage du film commence (n°687, 30 septembre 1947). De même lorsque d'anciennes finalistes deviennent membres d'une revue de danse au Mexique (n°732, 10 août 1948), ou que Janine Marsay (« Miss Cinémonde 1947 ») et Jacqueline Huet (finaliste en 1946) tournent ensemble dans *Modèles de Paris* (n°733, 17 août 1948). La rédaction de *Cinémonde* semble ravie, lorsqu'en 1953, parce que « Miss France » est indisponible pour concourir, Christiane Martel (« Miss Cinémonde 1953 ») participe et remporte le titre de « Miss Univers 1953 ». Elle a bien le droit à sa couverture (n°991 Vendredi 31 Juillet 1953).

Bien qu'il soit le grand évènement de l'année, « Miss Cinémonde » n'est pas le seul concours. Au contraire, pour répondre et capitaliser sur la grande demande d'opportunités professionnelles des « aspirantes vedettes », les concours en tout genre se multiplient au sein de *Cinémonde* au cours de la décennie 1945 – 1955.

Il y a des « concours de Miss » intermédiaire, qualifiant direct à la finale pour le concours original en cas de victoire, permettant de toujours produire du contenu à ce sujet : j'ai notamment relevé le « concours de la plus jolie baigneuse » entre 1946 et 1948 (n°621, 25 Juin 1946 / n°672, 17 juin 1947 / n°723, 8 juin 1948), le Concours « Miss Cinébelge » (n°673, 24 juin 1947), « Miss Festival » (n°682, 26 août 1947).

Il y a également des concours pour devenir « vedette d'un film », en partenariat avec des sociétés de production, que ce soit avec la Société Méditerranéenne de Production pour faire partie de la distribution de *Sergil et le dictateur* et de *La Passagère* (n°728, 13 juillet 48), ou bien avec R.C.M et S.D.P.A.D.E.C pour le film *Entrez dans la danse* (n° 1118, Jeudi 12 Janvier 1956)

Ce matraquage médiatique autour du concours de « Miss Cinémonde » ne doit pas pour autant nous faire perdre de vue la posture surplombante incarnée par la rédaction. Dans « Potions », l'homme-réponse se montre facilement agacé par la superficialité de cet engouement pour le vedettariat, et ne cesse de décourager ses correspondantes.

« **Potineuses abusives** *: Je groupe là, pour ne pas encombrer cette rubrique inutilement, celle qui demande l'adresse de vedettes susceptibles de lui envoyer quelques robes et chaussures, pointure 40 à talons hauts (sauf Garbo et Ingrid, ce n'est pas la pointure courante chez les stars ; et pourquoi, à quel titre ces vedettes vous ferraient-elles des cadeaux); celles aussi qui rêvent de faire du cinéma (comme c'est original), veulent être danseuse, star ou mannequin (au choix), nous prient de les signaler à un metteur en scène, etc., enfin aux petites sottes qui continuent de croire qu'il suffit d'inconscience et d'aplomb pour réussir. L'une d'elles me demande ce que je pense d'elle. Elle le sait maintenant.* »

Cinémonde, n°1325, Mardi 29 Décembre 1959

Même s'il est compréhensible que cette fascination puisse être lassante pour un journaliste qui souhaite correspondre avec des « cinéphiles », c'est du moins ambigu, car il continue pour autant à faire la promotion du concours et réaffirme par la même occasion les normes de genre qui prétendent l'agacer.

En fait, la promotion du modèle alternatif de féminité, celui de la « célibataire célèbre et indépendante » a ses limites. La revue a surtout conscience du potentiel lectorat qu'il peut mobiliser en proposant ce type de concours, et n'hésite pas à capitaliser là-dessus. Mais qu'en pensent les participantes ?

2.1.2 / *Les concours et les femmes*

« Autant l'admettre : dans une société où compte avant tout l'écoulement des produits, où la logique consumériste s'étend à tous les domaines de la vie, où l'évanouissement des idéaux laisse le champ libre à toutes les névroses, où règnent à la fois les fantasmes de toute puissance et une très vieille haine du corps, surtout lorsqu'il est féminin, nous n'avons quasiment aucune chance de vivre les soins de beauté dans le climat de sérénité idyllique que nous vend l'illusion publicitaire. Pourtant, même si l'on soupire de temps à autre contre des normes tyranniques, la réalité de ce que recouvrent les préoccupations esthétiques chez les femmes fait l'objet d'un déni stupéfiant. »

Mona CHOLLET, *Beauté fatale, Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Ed. La Découverte, 2015, 294 p.

Figure 3 - ***Cinémonde*, n°750, 20 décembre 1948, Page 10**

Derrière l'imaginaire glamour et capitaliste de réussite féminine individualisée que propose le concours « miss Cinémonde », il y a des femmes.

Dans mes analyses, je souhaite regarder en face le poids de la norme dans cette obsession d'être sacrée « la plus belle », sans pour autant adopter un regard surplombant qui considérerait que l'aliénation du genre est la seule raison pour laquelle des femmes choisissent de candidater à ce type de concours. Même si vraisemblablement elles y perdent au change, les participantes doivent bien retirer quelque chose de ces concours de beauté pour qu'ils marchent autant.

Penchons-nous d'abord sur ce qu'écrivent les gagnantes. Lors de son récit du voyage aux Etats-Unis. Maud Lamy, miss Cinémonde 1946, écrivait par exemple :

> « *9 mars. – Dans le Santa-Fe. Je pense à ce merveilleux Hollywood que je viens de quitter. Aimerais-je y vivre ? Y passer des vacances, oui. Y vivre un an à la rigueur, et sans rien faire. Mais y passer toute sa vie ? J'imagine qu'on doit s'y ennuyer. Monotonie des « parties ».*
>
> *Difficile à juger aussi. Je n'ai vu que le côté idéal de Hollywood : les réceptions, la vie de rêve que m'a faite la Paramount, l'accueil charmant des plus grands acteurs. Mais que serait-ce si j'avais eu à y travailler, à mener ma petite vie régulière* ! »
>
> *Cinémonde*, n°664, 2 avril 1947

La lauréate fait ici preuve d'une lucidité déconcertante. Alors que nous pourrions aisément imaginer que les participantes, a fortiori les gagnantes, sont aveuglées par le discours promotionnel de la revue, Maud Lamy profite de l'attention qui lui est donnée sans pour autant s'emballer.

Dans l'encart de présentation de ses notes, la rédaction précise qu'elle aurait « *refusé de signer le contrat de sept ans que lui proposait la Paramount* » et décliné « *l'invitation qui lui fut faite de tourner un bout d'essai, comme elle repoussa d'autres offres extrêmement flatteuses* » (n°662, 8 avril 1947, page 13)[53]. Difficile, étant donné que *Cinémonde* n'hésite pas

[53] Son récit est divisé en trois articles, pour que les lectrices le suivent, semaine après semaine. D'où la non-concordance des numéros entre les deux citations.

à jouer avec la vérité, de savoir si ces « refus » nous informent sur la prudence de cette femme, ou si c'est une invention de la rédaction pour valoriser le concours qui permet à une Miss de recevoir « tellement » d'offres qu'elle ose en décliner.

Lorsque Claude Arvelle, « Miss Cinémonde 1951 » s'apprête à partir faire son voyage aux Etats-Unis et participer à « Miss Univers », elle est interrogée sur ses ambitions de carrière. Juste avant de prendre son avion, elle aurait dit : *« Je ferais ce que je pourrais. De toutes façons, même si je suis éliminée et ne vais pas en finale, j'aurais fait un merveilleux voyage, j'aurais été comblée de cadeaux auxquels je n'aurais même pas osé rêver. Je souhaite que là-bas, à Hollywood, une chance me soit donnée. Si je réussis… tant mieux. Sinon… je n'en ressentirai aucune amertume et saurai me faire une raison*. » (n°910, Samedi 12 Janvier 1952)

Toujours la même prudence ; les gagnantes rêvent d'une autre condition sans pour autant se lancer à corps perdu sur ces nouvelles opportunités. Mais pourquoi ?

> « *Combien de fois, en panne de copie, ais-je publié les conseils des vedettes avisées, qui recommandent la détente, le repos, pieds surélevés, une compresse sur les yeux ? Jacqueline a été une lectrice attentive. Elle se repose, le matin, après déjeuner, avant dîner, et aime se coucher tôt. Il lui faut une heure pour choisir une robe, autant pour s'assurer de sa coiffure et de son maquillage.* »
>
> Suzanne CHANTAL, *op. cit.,* p. 147

> « *Josette lit à haute voix, attentivement, les conseils donnés dans Marie-Claire. Être belle, c'est si simple. Il suffit d'y penser. Mais d'y penser tout le temps. Par exemple, en montant un escalier, plier légèrement le genou à chaque marche, cela assouplit le jarret. En attendant le métro, rentrer le ventre et tourner lentement la tête de droite à gauche, et de gauche à droite, pour fortifier les abdominaux et les muscles peauciers du cou. Dès que vous avez un moment creux, étendez-vous dans le noir, pieds surélevés, après avoir passé une bonne crème nourissante sur…*
>
> *[…] La coquetterie, c'est éreintant. Il faut, pour s'y contraindre, le merveilleux stimulant d'une présence masculine.* »
>
> Suzanne CHANTAL, *op. cit.,* Page 196

Il semble raisonnable de penser que les participantes à ce genre de concours ne font que répondre aux injonctions patriarcales de consacrer son énergie, son argent et son ambition à être belle, et ainsi être reconnue par les hommes. D'autant plus dans un contexte d'explosion de la presse féminine qui définit des codes de féminité de plus en plus inatteignables pour rester compétitive dans le « marche à la bonne meuf »[54]. Dans cette manière de percevoir les choses, les gagnantes ne seraient que les plus conformes au canon.

Et il est vrai que dans les interviews que j'ai lus des gagnantes, elles ne parlent jamais d'un désir profond impérieux de jouer la comédie. En fait, elles ne parlent pas ou pratiquement pas de leurs désirs. En somme, ça rejoint l'analyse faite par les comédiennes interrogées par Delphine Seyrig et Carole Roussopoulos dans *Sois Belle et tais toi*[55] : hommes, elles auraient fait un autre métier, suivis des carrières dans des secteurs tout à fait différents. A les écouter, à les lire, vouloir être actrice, c'est seulement se conformer à ce qui est attendu de nous.

Pour autant, je persiste à penser qu'à cette époque, vouloir gagner un concours de beauté qui prétend propulser la gagnante dans la gloire et la célébrité, ce n'est pas correspondre parfaitement aux normes de genre. Gagner « Miss Cinémonde », sur le papier, ce n'est d'ailleurs pas la même chose que de gagner « un simple » concours de beauté, quand on sait que certaines femmes sont véritablement devenues riches et indépendantes grâce au star-system ; même s'il s'agit d'exceptions.

Le modèle de la femme au foyer plane au-dessus des jeunes femmes de la génération d'après-guerre. Le retour des hommes du front aurait pu avoir pour seule conséquence la relégation des femmes à des postes subalternes ou leur dévouement à la vie maritale. Il y a eu le « baby-boom », preuve que le retour de bâton des avancées féministes a en partie eu lieu. Mais en parallèle, de nombreuses jeunes femmes ont entrepris des études. Quelques-unes ont réussi à monter les échelons et devenir les fameuses « figures d'exception » dans des carrières

[54] En référence à l'expression de Virginie DESPENTES dans l'introduction de son manifeste féministe *King Kong Théorie*, Paris, Ed. Grasset, 2006, p.7 : « *J'écris de chez les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. Et je commence par là pour que les choses soient claires : je ne m'excuse de rien, je ne viens pas me plaindre. Je n'échangerais ma place contre aucune autre, parce qu'être Virginie Despentes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire.* »

[55] Delphine SEYRIG, Carole ROUSSOPOULOS, *Sois belle et tais-toi*, 1981

exclusivement masculines. Je pense, vu le profil de certaines gagnantes du concours « Miss Cinémonde », qu'il y a quelque chose de cet ordre dans la volonté d'être star.

La personne qui m'a mis sur la piste de cette ambivalence, c'est Claude Petit, « Miss Cinémonde 1955 », lorsqu'elle rédige ses « Mémoires » dans *Cinémonde* :

> « *A cette époque [de l'école primaire], il y avait en moi deux êtres très distincts et même très opposés : la petite fille à l'instinct maternel développé, qui jouait à la poupée, qui aimait s'occuper des bébés, qui les dorlotait, les langeait, les nourrissait… et aussi le garçon manqué qui se battait… contre des garçons de son âge… et en triomphait souvent.*
>
> *Je me souviens de certains combats homériques que j'ai livrés à la sortie de l'école. J'avais un bon direct du droit et je ne craignais pas les coups.*
>
> *Lorsque ma famille vint s'installer à Aulnay ce fut encore pis. J'avais, dans ma classe, une pire ennemie : une fille qui me détestait… à qui je le rendais bien. Comme elle n'avait pas mes talents de boxeuse, elle allait racoler des garçons, qu'elle payait en billes et en caramels, afin de me faire assommer par ses spadassins. Je me défendais de mon mieux, cognais à tour de bras... mais il m'arrivait souvent - très souvent - de rentrer à la maison avec œil au beurre noir, une oreille en chou-fleur et mon tablier déchiré.*
>
> *Je puis vous le dire en confidence : il m'arrive souvent de regretter de n'être plus une petite fille et de ne plus pouvoir me battre.*
>
> *Je me rattrape en assistant le plus possible aux matches de boxe de la télévision. Et dans ces cas, je suis une voisine bien peu agréable. Car je fais instinctivement les gestes que je voudrais voir exécuter par mon favori. Je lance un crochet du gauche par-ci, un upercut du droit par-là. C'est mon tempérament. Que voulez-vous que j'y fasse ? …* »
>
> « J'aurais voulu être boxeur : Les Mémoires de Claude Petit », in *Cinémonde*, n°1100, Jeudi 1er Septembre 1955

C'est ainsi que la « représentante de l'élégance de la beauté à la française » nous explique qu'elle aime se battre. C'est un discours du moins inattendu ! C'est un signe parmi d'autres que les femmes, également les participantes aux concours de beauté, sont parties prenantes d'une certaine reconfiguration des normes du genre.

« *Comme je vous l'ai raconté, depuis quelques temps déjà, nos bureaux sont envahis – les rédacteur ne s'en plaignent pas – par de ravissantes jeunes filles qui viennent s'inscrire dans l'espoir d'être élues « Miss Cinémonde ». Or, fréquemment, des prétendantes à ce titre envié m'écrivent pour me demander si « Miss Cinémonde » peut être marié. J'ai déjà répondu à ce sujet et je puis que renouveler ma première réponse : évidemment, nous ne nous pouvons pas vous empêcher de concourir sous le vain prétexte qu'un M. X… partage votre vie. Mais «* Miss *» veut dire, en français, comme vous le savez, «* Mademoiselle *» … Le concours s'adresse donc plus particulièrement à celles qui n'ont pas encore fait leur vie… Et il est probable qu'au point de vue du jury, le « madame » constituera un préjugé défavorable !* »

Cinémonde, n°683, 2 Septembre 1947

Entre le principe et la réalisation il y a toujours un décalage.

Même si *Cinémonde* ne prétend pas interdire aux femmes mariées de concourir, force est de constater qu'il n'y en a aucune parmi les finalistes. Si nous essayons de les profiler rapidement, elles sont blanches, jeunes, en cours d'études ou exerçant des métiers ni précaires, ni particulièrement valorisant, faisant carrière de mannequins pour arrondir les fins de mois.

Par exemple, Jacqueline Beer, Miss Cinémonde 1954, et Yolande Magny, finaliste, sont vendeuses, tandis que Marina Allaine, demoiselle d'honneur, est étudiante en droit :

« *Marina Allaine, demoiselle d'honneur, vingt et un ans, 1m69, blonde aux yeux bruns, est arrivée dans les coulisses du Daunou munie d'une liasse de cours et d'un gros livre concernant les obligations et les contrats. Elle est étudiante en deuxième année de droit, très brillante étudiante d'ailleurs. A l'heure qu'il est, elle se demande si elle va se lancer dans la carrière cinématographique (où de nombreuses propositions lui sont faites) ou si elle deviendra avocate ou juge au tribunal (carrière récemment ouverte aux femmes). Pour subvenir à ses besoins et payer ses études, Marina a exercé le métier de mannequin volant.* »

Cinémonde, n°1037, Vendredi 18 Juin 1954

Elle n'est pas la seule à hésiter entre une « carrière cinématographique » et des hautes études.

> « *La seconde dauphine, Elizabeth Hanselmann, ne songeait pas au cinéma. […] Il a fallu que des amis l'incitassent à se présenter. […] Cette belle et grande fille brune, qui tient d'Anna Magnani et de Sophia Loren, est en première année de médecine. « Si j'étais sûre d'être une B.B., dit-elle, évidemment…* »

« Les 2 dauphines de Miss Cinémonde : tout nous sépare », in *Cinémonde*, n°1299, Mardi 30 Juin 1959

Nous connaissons tous l'adage, que dans le cinéma, il a « beaucoup d'appelé-e-s, très peu d'élu-e-s ». Pourtant, il semblerait qu'à cette époque, lorsqu'elles sont en mesure de capitaliser sur leur beauté, les femmes envisagent également le vedettariat pour s'offrir une mobilité sociale à part égale avec les études.

Indépendamment du concours, les « aspirantes vedettes » sont très nombreuses dans « Potinons » et dans « Le Film Complet » et semblent partager ce souhait d'être indépendantes financièrement.

> **La Pauvreté** : « *Il n'y avait qu'une pensée qui me retenait à la vie et qui me donnait le courage de lutter contre tous les obstacles qui croisent ma route : Le cinéma, la comédie ! Pour la première fois je pleure en vous écrivant cette lettre car je crois déjà connaître votre réponse… Pourquoi, une jeune femme pauvre mais qui est si sûre de devenir une grande artiste ne peut-on donner une occasion de prouver sa valeur*. »

Cinémonde, n°617, Mardi 4 Juin 1946

Les demandes d'informations sur la formation professionnelle sont omniprésentes. A tel point que l'homme-réponse a pris l'habitude, de faire un laïus hebdomadaire sur les difficultés que représente cette insertion professionnelle, tout en donnant quelques adresses.

J'ai croisé la contribution de **Serioji le flambeau** qui souhaite devenir danseuse à l'Opéra (n°684, Mardi 9 Septembre 1947) ; celle de **Boule de Neige** qui demande s'il faut passer par la Comédie-Française pour faire du cinéma (n°684, Mardi 9 Septembre 1947) ; celle de **Denise Marey** qui est avide de conseils pour être embauchée en tant que modèle dans des

magazines féminins (n°701, Mardi 6 Janvier 1948) ; **Viviane Sologne** qui veut connaître les mensurations, la taille des mannequins et si elles ont besoin d'avoir le bac (n°736 , Mardi 7 Septembre 1948) ; celle de **Lucrèce Marecaux**, « élève dramatique et de chant », qui passe une annonce pour fonder une petite troupe indépendante de jeunes talents (n°1153, Jeudi 13 Septembre 1956).

La popularité des cours de René Simon est confirmée par les potineuses, qui sont nombreuses à y faire référence, comme **Odette Fouquet** qui demande l'adresse (n°736, Mardi 7 Septembre 1948), ou **Hélène** qui raconte son audition (n°839, Lundi 4 septembre 1950), **Gigi** qui explique le fonctionnement du concours pour y entrer (n°839, Lundi 4 septembre 1950) ou encore **Mireille B.** qui cherche des amateurices pour l'aider à s'y préparer (n°890, Samedi 25 Août 1951).

En termes d'âges, il y a deux types de profils.

Les aspirantes sont majoritairement jeunes, souvent des adolescentes en quête d'orientation, pas encore rentrés dans le monde du travail.

> « *Hélas !* **Claudine Claudian**, *les petites filles ont toujours envie de faire du cinéma et leurs mamans s'y opposent toujours ! Mais ne vous inquiétez pas : il n'y a que deux solutions : ou vous renoncerez au dieu cinéma, ou votre maman se lassera et vous laissera tenter votre chance (ce qui ne veut pas dire que vous tournerez pour cela).* »
>
> *Cinémonde*, n°613, Mardi 30 Avril 1946

> « **Camille***, Le Creusot. - Je suis une grande lectrice du* Film complet*, que j'achète régulièrement. Les films sont toujours superbes, et je vous en félicite. Mais ce n'est pas pour cela que je vous écris : je veux devenir une chanteuse. Je chante très bien, je suis jeune, car je n'ai que quinze ans, mais j'en parais bien seize, me dit-on. En classe, mes camarades me font toujours chanter, on adore ma voix. Je voudrais prendre des leçons de chant, et après chanter à la radio. Mais vous avez des idées meilleures que les miennes et je les attends*. »
>
> *Le Film Complet*, n°142, « Hamlet / Quatre flirts et un cœur », Jeudi 24 Février 1949

Certaines au contraire sont endurantes dans cette « vocation impérieuse » :

> **Espoir** « *J'ai 24 ans, il y a exactement dix ans que je travaille sans relâche pour pouvoir faire du théâtre. Au Conservatoire de notre ville, j'ai obtenu un premier prix de piano et chant. J'ai pris aussi des leçons de diction et pour pouvoir payer mes études à Paris j'ai travaillé comme pianiste-chanteuse dans un dancing. Toutes les semaines, j'allais à Paris prendre des leçons de chant. Mon professeur au Conservatoire m'affirmait que j'aurais mon premier prix dans deux ans. j'espère aussi entrer en octobre dans un cours de comédie, car tout allait bien. Mais le dancing où je travaille vient de fermer, impossible de trouver un emploi semblable ici. Pensez-vous qu'il soit possible de trouver quelque chose, figuration, chanteuse ou pianiste ?* »
>
> *Cinémonde*, n°737, Mardi 14 Septembre 1948

D'autres femmes racontent vivre dans l'ombre de leur conjoint qui appartient ou souhaite lui-même appartenir au monde du cinéma ; ce qui leur posent plus ou moins de problèmes.

> **S.M. M** : « *Une jeune fille très douée désire faire du cinéma. Pour suivre sa vocation, elle doit violer l'autorité de ses parents. Son succès est grand et elle va épouser un de ses charmants partenaires ; tous deux signent un contrat pour l'Amérique, mais subitement notre jeune vedette devient paralysée. Elle ne veut pas briser la carrière de son fiancé et l'oblige à partir sans elle. Pour elle, elle trouve refuge chez ses parents qui lui pardonnent et qui l'aident à s'adapter aux exigences de sa maladie…* »
>
> *Cinémonde*, n°613, Mardi 30 Avril 1946

> **G.D.P** « *Je suis mariée à un chanteur de charme qui, je l'espère, deviendra célèbre… Mais, en attendant, je lave son linge, je reprise ses chaussettes et je fais la cuisine, élève aussi notre fils Patrick ; alors, je voudrais que vous fassiez une commission à toutes vos lectrices amoureuses de Tino Rossi ou de Luis Mariano. Voilà, je voudrais leur donner la recette pour être aimée d'un chanteur de charme. Vous prenez un inconnu évidemment, car les grandes vedettes sont déjà en possession de tout ce qu'il leur faut. Vous l'épousez. Vous avez ou vous*

n'avez pas d'enfant, mais ce qui est certain, c'est que vous mangiez pendant un temps qui est toujours trop long, "de la vache enragée" (courses aux engagements, tenue impeccable qui engloutit toutes vos économies, etc.). Enfin votre future grande vedette obtient une place de… chanteur d'orchestre et vous connaissez une légère aisance. Mais attente, ne dépensez pas en robes, chaussures, sacs, etc., tout cet argent ; mettez-le de côté, car on n'est jamais sûr du lendemain dans ce métier ! »

Cinémonde, n°652, 28 Janvier 1947

« *Comment lui dire alors que depuis des années, des années, je rêvais de cinéma, moi aussi. J'étais jolie, il me semblait que je saurais, guidée par un grand talent, guidée par Max, être émouvante, convaincre, incarner Juliette ou lady Macbeth, ou la clocharde ou la princesse… J'attendais ma chance. Je croyais l'avoir trouvée, par miracle, en trouvant Max. Mais lui qui n'aurait eu qu'un geste à faire m'ouvrir ce monde merveilleux du cinéma, il faisait un geste, aussi simple, qui me le fermait.*

Nous nous sommes mariés au retour d'Alsace. Notre bonheur s'est construit sur un secret et sur un renoncement, comme tant d'autres bonheurs. »

Anonyme dans « L'académie de l'amour », in *Cinémonde*, n°786, 29 août 1949

Combien de femmes ont vécus un destin similaire ? Impossible à quantifier, même si ces trois témoignages confirment à mon sens à la fois que le vedettariat attire les femmes qui souffrent de leur condition genrée sans pour autant qu'elles perdent de vue les chances infimes qu'elles connaissent le succès.

2.2 / **Les techniciennes, les réalisatrices : un non-événement ?**

« *Je crois à la beauté des métiers solitaires.*

Pêcheur me semble un métier "complet".

Un autre métier complet : metteur en scène ; mais ne le fait pas qui veut. »

« Chargée de contentions dans une entreprise de travaux publics, docteur en droit », in *La Nouvelle Vague, Portraits de la Jeunesse*, *op. cit.,* p. 255

En France à l'heure actuelle, les femmes cheffes de poste dans l'industrie du cinéma sont minoritaires, et nous avons des chiffres pour le quantifier. La dernière étude d'ampleur du CNC explique par exemple qu'entre « *2008 et 2017, 2 691 films de long métrage ont été agréés par le CNC, dont 550 réalisés par des femmes (20,4 % de l'ensemble), 2 068 par des hommes (76,8 %) et 73 coréalisés par des hommes et des femmes (2,7 %).* »[56]

Mais à l'époque que nous étudions, le CNC est à ses débuts et ne mène pas encore ce genre d'études. Le nombre de femmes derrière la caméra en activité à l'époque demeure inconnu, même si la sélection de l'Histoire du cinéma nous donne l'intuition qu'elles ne se comptent pas en pourcentage.

C'est simple : en trois ans de recherches sur ce sujet en parallèle de mes études, j'ai seulement pu recenser le nom de cinq réalisatrices de long-métrages en activité en France entre 1945 et 1965. Jacqueline Audry signe quatorze long-métrages sur la période. Solange Térac projette son dernier film *Kœnigsmark* en 1953. Nicole Vedrès, documentariste, fait *Paris 1900* en 1947 et *La vie commence demain* en 1950. Agnès Varda commence sa carrière avec *La pointe courte* en 1955, puis *Cléo de 5 à 7* en 1962, et *Le Bonheur* en 1965. Enfin, Paul Delsol réalise son premier film *La Dérive* en 1964.

Il ne faut pas pour autant croire que la présence des femmes dans les postes techniques dans l'Histoire du cinéma est linéaire, dans une simple et constante progression. Selon Ally Acker[57], chercheuse américaine spécialisée en Histoire du cinéma, les femmes à Hollywood, entre 1895 et 1928, attirées par l'expérimentation formelle permise par la nouvelle technique cinématographique, étaient au contraire présentes dans l'industrie naissante à quasi-égalité avec les hommes. Le succès du *Chanteur de Jazz,* le passage au parlant, puis la structuration de l'industrie autour des syndicats (« union ») dont sont à l'époque exclues les femmes, expliquerait en partie pourquoi il y a aujourd'hui entre 5% et 10% de réalisatrices en activité aux Etats-Unis. Il nous manque cependant des données chiffrées pour corroborer ce récit.

---

[56] « La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle », Paris, Les études du CNC, mars 2019, p. 20. Disponible en ligne sur < https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-place-des-femmes-dans-lindustrie-cinematographique-et-audiovisuelle_951200 > (consulté le 14/09/2022)

[57] Ally ACKER, *Reel Women, Pionners of the Cinema, The first hundred years*, New York, ED. Reel Women Media Publication, 2012, 309 p.

Ce que je viens de décrire, ce n'est que la situation des réalisatrices ; certains départements minorisent encore plus les femmes. En attendant, nous pouvons affirmer que les femmes derrières la caméra sont très peu nombreuses entre 1945 et 1965 ; mais elles existent. En observant le Courrier des femmes cinéphiles, arriverons-nous à déterminer si cette situation est due à un manque de considération ou d'aspiration ?

2.2.1 / *Le traitement journalistique des femmes souhaitant passer derrière la caméra*

Pour comprendre ce phénomène, il faut d'abord analyser les demandes des femmes qui veulent faire du cinéma du côté technique et la manière dont elles sont reçues par la rédaction.

Premier élément de réponse : en comparaison, elles sont drastiquement moins nombreuses que les « aspirantes vedettes ». Nous pourrions aisément affirmer qu'elles sont « noyées dans la masse ».

Je n'ai pas croisé suffisamment d'aspirantes techniciennes pour recouvrir tous les départements ; d'autant plus qu'elles ne sont pas très spécifiques dans leurs demandes. Ce qui ressort, c'est qu'elles sont peu demandeuses de postes de pouvoir.

Odette Scharproff exprime son souhait d'être décoratrice au théâtre et au cinéma. L'homme-réponse lui répond que « *les plus grands dons ne sont pas suffisants, car il faut aussi une technique qu'on ne peut apprendre que dans les écoles spéciales. La meilleure est Les Arts Décoratifs, rue d'Ulm, à Paris. Parlez-en à votre père et si vous avez les capacités que vous me dîtes, il n'y a aucune raison pour qu'il vous empêche de faire un métier agréable et où l'on a toujours gagné sa vie. Bon courage !* » (*Cinémonde*, n°611, Mardi 16 Avril 1946). Nous ne saurons pas plus de ses aspirations et des conflits que cela génère dans sa famille.

Jacqueline Dupuis cherche à être ouvreuse de cinéma, tandis que **S. Habitch** souhaite devenir script-girl. Elle est renvoyée au Syndicat des techniciens pour connaître le protocole, et à l'HIDEC : « *Mais n'oubliez pas que c'est là un métier difficile, qu'il faut connaître à fond et… très recherché !* » (*Cinémonde*, n°611 ; Mardi 11 Avril 1946). Quant à **Noelle Regent**, elle veut être secrétaire de vedette (*Cinémonde*, n°619, Mardi 11 Juin 1946).

Yvette Burckel, **Une J3 de vingt ans** (*Cinémonde*, n°618, Mardi 4 Juin 1946) **Odette Bolin** (*Cinémonde*, n°684, Mardi 9 Septembre 1947) demandent des conseils pour faire du cinéma « côté technique », sans toutefois préciser un département en particulier.

Geneviève et **Jacqueline Gerardin** souhaitent suivre des cours de scénaristes, **Mme Le Laniers** cherche une maison de production à laquelle soumettre ses scénarios (*Cinémonde*, n°736, Mardi 7 Septembre 1948). **Nathalie Michel** veut envoyer son scénario à la Bienale *Cinémonde*, (n°839, Lundi 4 septembre 1950). **Nikita** demande s'il existe à l'IDHEC une section scénario, et s'il faut impérativement « *résauter pour vendre un sujet* ». L'homme-réponse affirme qu'il *« n'est pas impossible non plus de gagner le gros lot à Loterie. Mais le pourcentage de chance est faible*. » (*Cinémonde*, n°1013, Vendredi 1er Janvier 1954).

Dans l'ensemble du relevé, ce sont les seules aspirantes techniciennes que j'ai croisées. A part ces petites annonces, nous ne saurons rien de leurs motivations profondes, pourquoi le cinéma, pourquoi la technique, et pourquoi pas l'image, pas le son, pas la réalisation (aka les métiers avec le plus de surreprésentation masculine).

Dans *Cinémonde*, j'ai bien croisé les contributions de **Micheline la cinéaste** (en 1954) et de **Script Girl** (en 1955) ; mais c'est un pseudo : elles parlent de films, jamais de leurs aspirations.

Le phénomène est de toute façon multifactoriel : les causes sont aussi bien à trouver, du côté de l'auto-censure, que de la division genrée du travail, que de la misogynie inhérente aux milieux de pouvoir. Dans « Potinons » qui brasse le plus de demandes à ce sujet, cela ne provoque pas d'hostilité de la part de l'homme-réponse, bien qu'il les mette en garde sur les difficultés d'insertion. Mais le fait que les carrières techniques soient systématiquement genrées au masculin est particulièrement représentatif du fait qu'aspirer à la technique en tant que femme, c'est transgresser les normes établies.

> « *Mais prenez-en-vous à la vie qui est dure et compliquée pour tous et… à vous qui croyez un peu trop aux contes : "Une fée survint et d'un coup de baguette magique le transforma, lui en metteur en scène célèbre, et, elle, en vedette…* »
>
> *Cinémonde*, n° 787, « Spécial Festival de Cannes », Lundi 5 Septembre 1949

J'émettrais une simple nuance à cet état de fait : les femmes aspirantes critiques ou scénaristes sont relativement bien accueillies dans *Cinémonde* par l'homme-réponse, potentiellement parce qu'en tant journaliste, il s'identifie et souhaite encourager celles et ceux qui se consacrent à l'écrit.

> « *Ginette, Mauricette, Yvon sont les directeurs-rédacteurs d'un journal de cinéma-junior, Ciné Bobards, à tirage exclusivement limité… Mais ne craignez-vous pas que si le « prof » de quatrième vous surprend en plein travail « rédactionnel », il ne « pige » pas et ne vous « colle » une « retenue » pour jeudi prochain ? Ce que je ne vous souhaite pas, car vous êtes de sympathiques jeunes confrères.* »
>
> *Cinémonde*, n°615, Mardi 14 Mai 1946

> « **Anabel Delorme** *présente fièrement le premier numéro de* Si vous voulez savoir*, "journal guétariste" publié par son Amicale et qui est présenté avec goût et gentillesse. Voilà une petite personne qui a le sens de l'organisation, et un enthousiasme vraiment galvanisant. Bravo.* »
>
> *Cinémonde*, n°1016, vendredi 22 janvier 1954

> « **Coeur de Moulouk** : *C'est avec plaisir que nous transmettrons votre pièce à Sacha Pitoëff. Mais pourquoi ne pas la lui adresser vous-même à l'Athénée où il reprend (après l'avoir joué à l'Alliance Française) Ce soir on improvise de Pirandello. [...] Je pense en effet que ce que vous a dit Barrault de votre pièce est judicieux et d'ailleurs, au fond, encourageant. Mais vous n'ignorez pas que faire jouer une pièce est presque aussi impossible que faire tourner un scénario, quand on n'est pas dans le milieu théâtre et cinéma. Il est tout de même plus facile de se défendre avec un livre, dont l'édition ne nécessite pas de monter une véritable combinaison financière. Bonne chance pour le vôtre. Où l'éditerez-vous ?* »
>
> *Cinémonde*, n°1227, Jeudi 13 Février 1958

Il se place néanmoins toujours en sachant.

Les aspirantes techniciennes sont donc bien moins non-nombreuses que celles qui veulent devenir vedettes. L'auto-censure, le manque de représentation et de considération y est sûrement pour quelque chose. Elles sont freinées en outre par une intégration au milieu exclusivement par réseautage, alors qu'il s'agit d'espaces quasi exclusivement masculins. La mise en place de la formation professionnelle viendra un tant soit peu gommer cette répartition genrée, bien qu'il demeure aujourd'hui une différence importante entre les femmes formées et les femmes intégrées à l'industrie.

Les quelques-unes qui ont réussi malgré tout à entreprendre cette carrière, les films sur lesquels elles ont travaillé, provoquent-ils de l'indifférence, de l'hostilité ou de l'enthousiasme chez les femmes cinéphiles ?

2.2.2 / *La réception spectatorielle des femmes derrière la caméra*

Nous l'avons déjà longuement commenté dans l'introduction : la notion de « regard féminin », tel que notamment théorisé par Iris Brey, n'a pas fait ses preuves d'un point de vue scientifique. Je garde néanmoins en tête ses intuitions. Il ne s'agit pas, à ce stade, de résoudre si « les films de femmes » est une catégorisation sensée ou non ; mais plus modestement, de savoir si ce prisme de réception existe à l'époque dans le Courrier. Dans la mesure où cette catégorisation a commencé à être revendiquée en France dans les années soixante-dix dans le sillage des mouvements féministes, je me demande si, dans *Cinémonde*, nous verrons l'affirmation de ce critère du genre dans l'appréciation des films par les femmes cinéphiles.

Dans son article « *La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de Cinémonde, Une trace de cinéphilie féminine dans la France de 1960* »[58], Geneviève Sellier est la première à avoir remarqué que les films scénarisés par des femmes rencontrent un succès important dans « Potinons ». *Les amants*, réalisé en 1958 par Louis Malle, scénarisé par Louise de Vilmorin provoque une nombreuse correspondance, de même qu'*Hiroshima mon amour*, réalisé en 1959 par Alain Resnais, scénarisé par Marguerite Duras.

[58] Geneviève SELLIER, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de Cinémonde », *Communication* Vol. 32/1, 2013, p. 9 /11. [En ligne] Disponible sur <https://doi.org/10.4000/communication.4951 > (consulté le 15/09/22)

Figure 4 - **« Andrée Debar, énigmatique héros (ou héroïne) de Chevalier d'Eon », Couverture de Cinémonde, n°1326, Mardi 5 Janvier 1960**

« **Suzy Mortier** *a vu* Les amants *: film unique, admirable, bouleversant, qui se place en marge et très loin de tout ce que le cinéma offre d'habitude : cette intensité, ce souffle, cette flamme... œuvre si dépouillée et si forte qu'en dépit de son audace elle reste « pure ». Ce miracle est dû évidemment à Jeanne Moreau. On ne peut être plus femme, plus passionnée que cette femme blonde en déshabillé blanc, pas même suggestif. En voyant ce film, les libertins comprennent que l'amour peut atteindre des sommets qui lui donnent grandeur et gravité : don total du corps et de l'âme. Film érotique peut-être, brûlant comme un incendie, et aucunement « sexy », un film qui réhabilite l'amour [...]* Les Amants *réconcilie avec le cinéma. C'est une perle, un diamant : la lumière sur le visage de Jeanne, ses yeux qui se cernent progressivement... Tout le monde sans exception, espérons-le, en comprendra le véritable sens.* »

Cinémonde, n° 1286, 2 avril 1959

« **Tessa** *a passé ses vacances en France et en a profité pour voir* Hiroshima mon amo*ur : La nouvelle vague a bonne presse, un peu trop même, car tous les films de jeunes sont présentés comme des chefs-d'œuvre.* Hiroshima*, seul sans doute, mérite ce superlatif. C'est un film à part, qui donne une impression si vive et si complexe qu'on n'est pas certain, d'emblée, de le comprendre, de l'assimiler, de l'aimer vraiment. On en éprouve une gêne qui persiste longtemps et s'affirme, qui nous contraint à renoncer à notre oubli délibéré de certaines réalités, à notre mauvaise foi permanente. La lucidité n'est pas toujours confortable. Ainsi ce cri déchirant de la femme qui s'avoue à elle-même que son grand amour de jeunesse est mort : « je l'oublie déjà ». Le commentaire est sensationnel, il épouse l'image et celle-ci le complète. Hiroshima, c'est sans aucun doute le grand film de 1959.* »

Cinémonde, n°1293, Mercredi 20 Mai 1959

Geneviève Sellier cite dans son article une dizaine de ces contributions qui décryptent la mise en scène avec enthousiasme. Elle remarque que le trait distinctif de ces critiques, c'est la prédominance d'analyses de la performance de l'actrice, le jugement de goût associé aux émotions ressenties, et la recherche d'une « leçon de vie ».

« *On voit que la performance de l'actrice est étroitement associée à la « leçon de vie » que transmet le film pour ces spectatrices : Jeanne Moreau semble la première actrice capable d'exprimer la jouissance amoureuse féminine alors que le cinéma a jusque-là privilégié l'excitation érotique, pour un regard masculin, sur des femmes transformées en objet sexuel. Les lectrices voient dans le film de Malle à la fois la légitimation du plaisir physique féminin et sa sublimation par la musique de Brahms et la beauté non conventionnelle de l'actrice.*

[…] *C'est le plus souvent à partir de la performance de l'actrice, Emmanuelle Riva, que les lectrices mesurent la réussite du film. Parce qu'elles prennent au sérieux les déchirements de l'héroïne entre son amour d'autrefois et celui d'aujourd'hui, les spectatrices éprouvent dans leur corps les émotions qu'exprime Emmanuelle Riva. On trouve dans ces lettres un témoignage rarement aussi explicite que le corps fonctionne comme une mesure de la qualité (Leveratto, 2000). [...] Ce qui ne les empêche pas de faire des remarques subtiles sur les moyens formels utilisés par Alain Resnais pour produire ces émotions.* »

Geneviève SELLIER, *op. cit*., p. 9 /11

Elle souligne également que « la liberté sexuelle » du personnage féminin dans chacun de ces deux films fait vraisemblablement partie de ce grand succès auprès des spectatrices. D'ailleurs, *Hiroshima* est élu meilleur film français par les lecteurs c'est-à-dire surtout les lectrices de *Cinémonde* dans le cadre des « Victoires du cinéma français » en 1959 (alors que les professionnels désignent *Orfeu negro*, réalisé par Marcel Camus, qui a fait selon Geneviève Sellier trois fois plus d'entrées).

Pour ma part, j'ai noté que les différentes adaptations du roman de Louisa May Alcott, *Les Quatres Filles du docteur March*, suscitaient toujours l'enthousiasme des spectatrices.

« *Jo, c'est une très vieille amie. Nous avions le même âge quand je l'ai découverte, dans mon livre de classe d'anglais. Nous devions lire un chapitre par semaine, mais j'en dévorais de grandes pages, accroupie sur la marche du préau, dans la cour de récréation de "Sophie-Germain", sautant les mots que je ne connaissais pas encore, à l'aise dans cette maison où, comme chez moi, la lueur du poêle servait le soir de lampe, où il y avait de vrais dimanches, où la*

pauvreté des quatre petites filles dont le père était à la guerre, n'empêchait pas mille petites joies de tous les jours.

[…] Nous avons beau éplucher les programmes, interroger les distributeurs, aucun d'eux n'annonce Little Women*. Déjà,* Morning Glory*, le premier film de Katharine Hepburn, n'a jamais été projeté chez nous. Nous découvrons enfin que R.K.O, qui a produit le film de Cukor, n'est pas représenté en France. Comme le suggère Gilson, j'écris à Hollywood. [...] Le voyage est plaisant, mes compagnons très empressés, assez impressionnés : je connais mieux qu'eux les grands films de leur firme. […] Deux mois plus tard, R.K.O installe une agence aux Champs-Elysées. Cinémonde a été le premier magazine à parler longuement de Katharine Hepburn*. Les Quatre Filles du Dr March *séduisent Paris. Jean-Michel rembourse mes frais de voyage. Plus une prime.* »

Suzanne CHANTAL, *op. cit.,* p. 176 – 179

« **Lizzie** : *E. Taylor était Amy, Janet Leigh : Meg et June Alysson : Jo. Peter Lawford jouait Laurie, Leon Ames : le Docteur March et Mary Astor, sa femme. […] L'agence française de la Fox est : 33, Champs-Elysées. Son adresse de Hollywood est : 1020/W Pico Bd, Beverly Hills.* »

Cinémonde, n°1013, Vendredi 1er Janvier 1954

De même, l'adaptation de Colette, *Blé en Herbe*, réalisé par Autant-Lara, malgré son succès de scandale, reçoit la défense de certaines cinéphiles.

« Djinn est furieuse d'apprendre que *Blé en herbe* est interdit à Lima (Pérou) sur demande de l'ambassade de France et parle de "descendre dans la rue pour protester. »

Cinémonde, n°1049, Vendredi 10 Septembre 1954

« **Tchérina** *s'est disputée (pour la première fois) avec son mari à propos de* Blé en herbe *que Monsieur n'a pas aimé du tout. Elle l'a trouvé au contraire ravissant, plein de naïve fraîcheur. Si fidèle au roman et c'est si rare. Pourtant, elle a trouvé que P.-M. Beck jouait mal et n'était pas même séduisant. Mais Pim interprète précisément le garçon en plein âge ingrat, gauche, brusque. Elle*

raffole par contre de Nicole Berger "*pas belle mais jolie*"*, et remercie tous ceux qui lui fourniront des documents concernant cette ravissante jeune fille.* »

Cinémonde, n°1056, Vendredi 22 Octobre 1954

Au contraire, *Bonjour Tristesse*, l'adaptation du premier livre de Françoise Sagan, réalisé en 1958 par Otto Preminger, et *Goodbye Again*, l'adaptation de son quatrième, réalisé par Anatole Litvak en 1961, semblent avoir déçus.

« **Inoubliable Jacqueline** *n'a pas apprécié du tout* Bonjour Tristesse*. Qu'est allée faire dans cette galère la merveilleuse Deborah Kerr ? Mylène était trop belle pour son rôle. David Niven était si bien dans la peau du personnage qu'il en était déprimant. Quant à Jean Seberg et Geoffrey Horne, ils étaient aussi falots l'un que l'autre. Elle est un vrai morceau de bois et lui n'accrochait pas. Deborah était Anne entièrement : discrète, élégante, fine, délicate, mais le film était vraiment raté. Rien ne substituait de la poésie mélancolique du livre de F. Sagan.* »

Cinémonde, n°1265, Jeudi 6 Novembre 1958

« **Sigurd** *:* Aimez-vous Brahms*, apothéose de la vedette Sagan, et une interprétation internationale. De quoi vendre sous tous les cieux. Terriblement américain. La mise en scène. qui n'apporte rien de personnel, multiplie, dans d'infimes mais constants décalages, les fautes de goût psychologiques. Sagan trahie, une fois de plus, qui s'en étonnerait ?* »

Cinémonde, n°1419, Mardi 17 Octobre 1961

Enfin, égérie de la contre-culture lesbienne, *Jeunes Filles en uniforme*, pièce de Christa Winsloe, adapté d'abord par Léontine Sagan en 1931, repris ensuite par Géza von Radványi en 1958, a fait beaucoup réagir.

« *Chacun sa pudeur. [...] La censure bourdonne à vide, se cogne, comme une grosse mouche sur une vitre, s'émeut d'un sein qu'on ne saurait voir, ne perçoit pas l'insidieuse perversité de* Jeunes filles en uniforme*.* »

Suzanne CHANTAL, *op. cit.,* p.98

« **Nadia** *: On ne détruit pas un film parce qu'on en tourne un remake. On cesse de l'exploiter commercialement ; c'est différent.* Le Mouchard *de Ford, et* Jeunes Filles en uniforme *de Léontine Sagan sont des films de cinémathèque et comme tels seront protégés. Pas de projet immédiat de film avec Jurgens et Romy Schneider.* »

Cinémonde, n°1238, Jeudi 1er Mai 1958

« **Vagabond des Étoiles** *est indignée que* Jeunes Filles en uniforme *n'ait rencontré que froideur et incompréhension. Le public a réagi avec grossièreté. La presse est restée silencieuse ou s'est complu à la nostalgie des souvenirs embellis par le recul du temps. On semble avoir honte de ce qui est pur et sincère, on l'ignore ou on le tourne en ridicule. Pourtant, il convient de souligner le tact, la mesure, l'intelligence compréhensive de Lilli Palmer, et la pureté adorable, la sincérité bouleversante, l'ardeur contenue de Romy Schneider. Les deux scènes du baiser sont admirablement nuancées. Il s'agit d'une communion d'âme, sans aucune sensualité. Mais la mode est à l'exhibitionnisme et à la grimace.* »

Cinémonde, n°1293, Mercredi 20 Mai 1959

« **Chriss** *a beaucoup apprécié* En cas de malheur. *Histoire amorale ? Mais chaque fois qu'on pousse très loin l'analyse, ne trouve-t-on pas l'amoralité ? Yvette est honnête à sa façon. […] De même,* Jeunes Filles en uniformes *traite d'une amitié particulière qui n'est rien de plus qu'une hypersensibilité, un excès de tendresse non épanchée. Romy Schneider y est parfaite et s'évade fort bien de ses rôles sacrés de Sissi.* »

Cinémonde, n°1275, Jeudi 15 Janvier 1959

Mais il n'y a pas assez d'éléments, comme pour *Hiroshima* et *Les amants*, pour aller plus loin dans l'analyse.

Ce que je remarque, c'est bien qu'il y ait un enthousiasme pour les films qui ont été en partie créés par des femmes, les correspondantes ne mettent jamais en exergue que leur enthousiasme a un quelconque rapport avec leur identité de genre.

Même si interpréter une absence est toujours tendancieux, je remarque que le cinéma d'Agnès Varda, pourtant l'une des seules réalisatrices en activité de l'époque, notamment connue dans l'Histoire du cinéma pour avoir été précurseuse de la Nouvelle Vague avec *La Pointe Courte*, n'a pas été une seule mentionnée dans *Cinémonde* à ma connaissance. J'ai croisé, une fois, un reportage sur Corinne Marchand au Festival de Venise jouant du titre *Cléo de 5 à 7 (*« Corinne / Cassel / Cinq à Sept à Venise » *in Cinémonde*, n°1517, Mardi 3 Septembre 1963). Mais c'était pour faire référence au film qui l'a propulsé, pas à la réalisatrice.

En parallèle, Jacqueline Audry a le droit à quelques rares articles à son sujet dans Cinémonde, n'est jamais directement cité dans « Potinons » mais il ressort que ses films ont été vu : j'ai croisé plusieurs fois des pseudos en référence aux films *Les Malheurs de Sophie* (1946), *Gigi* (1949) et *Le Chevalier d'Eon* (1959), sans toutefois que les contributrices parlent des films en eux-mêmes.

C'est d'autant plus surprenant que ces autrices semblent répondre à une « demande » croissante de la part des spectatrices de récits sondant, critiquant et reconfigurant les dynamiques patriarcales. Il semblerait que leurs films ont été vus, incorporés à notre imaginaire collectif. Mais que les autrices en tant que telles demeurent impensé. Même lorsqu'elles rencontrent un certain succès, les femmes se cachent derrière la célébrité de leurs œuvres. Leur genre est un non-sujet.

Partie 3 /

La cinéphilie :

Une négociation de l'hétérosexualité ?

C'est inéluctable : le contexte de l'après-guerre appelle à une redéfinition de la place des « hommes » et des « femmes » dans la société.

> « *L'heure est au retour à la vie privée. La nuptialité grimpe en flèche, la taille des familles s'élargit, l'idéologie domestique triomphe. Marginalisés, les groupes féministes n'enregistrent que fiascos et échecs à chacune de leurs campagnes. Le moment où Simone de Beauvoir fait connaître ses thèses iconoclastes ne pouvait être pire. Mais l'ampleur de la polémique qui accueille son brûlot lui assure une très large audience.* »
>
> Sylvie CHAPERON, *Les années* Beauvoir *(1945-1970), op. cit*., p. XI

Paradoxalement, l'acquisition pour les femmes du droit de vote en 1945 a pour conséquence de démobiliser les mouvements féministes.

En lisant l'enquête de Françoise Giroud, nous sommes tentés de penser que les nouvelles générations de femmes se sentent déjà reconnaissantes des acquis en la matière, et n'osent pas en demander plus. A la question « *Trouvez-vous que vous avez plutôt de la chance ou plutôt de la malchance de vivre à l'époque actuelle ?* », elles répondent systématiquement d'un point de vue genrée :

> « *Nous avons de la chance de vivre à l'époque actuelle. Quand on pense à la vie que menaient la plupart des jeunes filles il y a encore cinquante ans ! Nous, nous faisons des études, nous préparons une profession, nous avons à nous débrouiller pour trouver un emploi, trouver une chambre… Tout ceci contribue à nous préparer à vaincre les difficultés plus grandes auxquelles nous aurons à faire face plus tard et, ainsi, nous permet d'avoir une vue plus large du monde. Nous apprécions aussi beaucoup la liberté plus grande qui est la nôtre, et également d'avoir des obstacles auxquels essayer nos "armes" (volonté, gentillesse, persévérance, amitié…).* »
>
> « 21 ans, travaille dans l'Isère » in *La Nouvelle Vague, Portraits de la Jeunesse*, *op. cit*., p. 225

Il faudra attendre vingt-cinq années supplémentaires pour que les injustices vécues par les femmes se cristallise à nouveau en actions, revendications et colères publics, notamment à travers le MLF. Mais nous l'avons expliqué plus tôt : c'est méconnaître la nature du mouvement

féministe que de périodiser son histoire par « vagues ». Au cours de cette période, de profonds changements sociétaux se sont déployés malgré cette démobilisation apparente ; il se sont seulement faits plus discrets. A l'origine : des femmes, qui ont continuées à réfléchir et négocier les termes du contrat social. Et ce, notamment à travers le cinéma, comme nous proposons de l'étudier dans cette troisième et dernière partie.

Pour parachever notre démonstration de l'émergence d'une conscience de genre par la cinéphile entre 1945 et 1965, commençons par analyser le cadre énonciatif de cette cinéphile des femmes, telle qu'elle s'organise dans le Courrier.

3.1 / **Correspondance et rapports de forces : les relations du Courrier**

Le « Courrier « a pour première fonction de satisfaire les consommateurices d'un magazine en leur permettant de réagir au contenu proposé. Dans le cas de « Potinons » et « Côté Cœur Côté Jardin », le magazine se place en tant qu'intermédiaire de l'industrie du cinéma, ce qui fait que la fonction de ces rubriques dérive un peu. Il y a bien une sous-section « Vous avez aimé dans Cinémonde », mise en place dans « Potions » à partir du n°1368 (Mardi 25 Octobre 1960), servant à rassembler les réactions aux articles de *Cinémonde*. Mais la rubrique permet surtout aux correspondant-e-s de poser des questions sur le cinéma et les stars, de donner leur avis sur les films. Il s'agit d'exprimer, d'évaluer et d'affiner son goût. C'est l'occasion d'une relation potentiellement moins ascendante avec l'homme-réponse, et d'une mise à égalité des correspondant-e-s, qui vont échanger entre eulleux.

Il faut néanmoins nuancer car les paroles des contributeurices s'expriment à travers la paraphrase d'un journaliste, tout comme les échanges entre correspondants et correspondantes sont permises par son intermédiaire.

Qui est l'homme-réponse ? Comment se place-t-il vis-à-vis de ses correspondant-e-s ? Quels sont les biais induits par ce positionnement ?

3.1.1 / *Le cadre : l'homme-réponse, entre paternalisme et bienveillance mercantile*

Tchikie « *Que cache cette vieille barbe blanche / Que se dit parfois centenaire*
Est-ce une Jeanne aux yeux pervenches / Souriant d''un sourire pervers.
Est-ce un visage anguleux / Est-ce un petit vieux rondelet
Est-ce un jeune blond vaniteux / Aucun de nous ne le sait.
Il est malicieux et coquin, / Tendre, même doux parfois,
Répondant aux questions saugrenues / D'une façon fort ingénue.
Aussi tous lecteurs mondains / Crierons-nous d'une seule voix
Vive cette vieille barbe blanche / (Cachant si bien ce qu'elle en pense)
D'apporter autour du temps / Par temps qui pleure ou qui rit
Les Potinons de Cinémonde / Ecrits par Jean Talky »

Cinémonde, n°736, Mardi 7 Septembre 1948

Pas de chance « *C'était un jardin tout petit, plein d'ombre,*
Ouvert à tout rêve, ouvert à tout vent.
Les oiseaux du monde venaient en grand nombre
Dans les verts sentiers, y jouer souvent. […]
Le Cameraman en chassait l'hiver,
Car il y cultive tous les cœurs d'autrui.
Le petit jardin était plein de choses :
D'amitié, d'amour, de cœurs et de roses…
Car c'est le jardin du Cameraman,
Ouvert au passant qui marche en rêvant !

Le Film Complet, n°330, « Rendez-vous à Grenade », Jeudi 2 Octobre 1952

L'anonymat est performé à part égale entre les correspondant-e-s et l'homme-réponse.

De tous les noms mentionnés dans les articles *Cinémonde* et les novélisations du *Film Complet*, il n'est jamais précisé quel-le rédacteur est en charge de la rubrique du Courrier. Ils sont peut-être plusieurs à se cacher derrière une seule identité, un même pseudo.

En tous cas, le Courrier est officiellement éditorialisé et signé par **Jean Talky** dans « Potinons », et par **Le Caméraman Amoureux** dans « Côté Cœur Côté Jardin » (souvent abrégé en CA). Leur identité exacte demeure inconnue.

Pour répondre aux demandes, ils tiennent à jour des fiches de renseignements, notamment avec la documentation promotionnelle que leur envoie les studios, ou plus rarement de la part des courriéristes les plus investi-e-s. Ils s'informent également à travers leurs collègues, appartenant au même groupe médiatique que la revue corporatiste *Le Film Français*.

> « **Nous les Jeunes** *: sous ce pseudonyme se cache un groupe de jeunes filles et jeunes gens qui aiment les jeunes qui débutent (vous devez par conséquent apprécier les "pages jeunes"). Oui, Danick Patisson est devenue Danick Aubray. Je ne connais pas son âge, mais si cette personne tourne de plus grands rôles, je ferai une fiche de renseignements.* »
>
> *Cinémonde*, n°1115, Jeudi 22 Décembre 1955

> « **Pocahontas** *: Vous êtes bien nommée, et nous vous gardons, ma secrétaire et moi, autant de gratitude que dut en éprouver le jeune Anglais que la douce Indienne sauva du poteau de tortures. Grâce à vous et à vos brochures, je pourrais supporter en souriant la torture de la question en permanence. Bless you.* »
>
> *Cinémonde*, n°931, Vendredi 6 Juin 1952

Ils collectent énormément d'informations. A tel point que les courriéristes reconnaissent au **Cameraman** qu'il est une « encyclopédie cinématographique ». Ils ne hiérarchisent les informations, ils les donnent, tandis qu'on leur reconnaît leur position de « sachant ».

Aux débuts de la rubrique, **Jean Talky** en jouit ; il est le seul à décider s'il reconnait ou non l'expertise de ces correspondant-e-s.

> « *Ah je suis bien content… Ce sont les lecteurs qui maintenant me renseignent ! Ça me change un peu… Ainsi simultanément, je viens d'apprendre que Jean Marais était marié, que Jean Marais allait épouser Mila Parély… Et que Josette Day allait épouser Jean Marais… Bigre ! je ne lui connaissais pas ces mœurs de sultan ! car, si je sais calculer, c'est au moins trois femmes que ce*

sympathique artiste aurait dans son harem… Le plus curieux de l'histoire, c'est que j'ai rencontré Jean Marais hier soir… Il était toujours célibataire. »

Cinémonde, n°612, Mardi 23 Avril 1946

« *Je dois dire avant de commencer à répondre aux questions, que de semaine en semaine le ton de ce courrier s'améliore. Infiniment plus de variétés dans les questions, et surtout des commentaires souvent très personnels et pertinents.* »

Cinémonde, n°838, Lundi 28 Août 1950

Au contraire, **Le Cameraman Amoureux** valorise les opinions de chacun, en organisant un débat nouveau chaque semaine.

« *Quel est votre avis là-dessus, amis et amies de notre rubrique ? Aimez-vous les films en couleurs ? Estimez-vous qu'ils marquent un progrès dans le domaine artistique, ou qu'au contraire ils nuisent à la vérité, à l'impression de vie et de "réel" ?*

Votre avis est intéressant à connaître. Car n'oubliez pas que le grand, le seul juge du cinéma est le public. Votre opinion aura donc l'avantage d'intéresser tous les lecteurs et peut-être - qui sait ? - d'influencer pour l'avenir les producteurs de films. »

Le Film Complet, n°143, « Trois garçons une fille / Jusqu'à ce que mort s'ensuive », Jeudi 3 Mars 1949

Mais c'est surtout parce qu'il les perçoit avant tout comme des consommateurices.

Le maître mot demeure le divertissement. Il s'agit, aussi bien pour **Jean Talky** que **Le Cameraman Amoureux**, de séduire et fidéliser leur lectorat dans une logique mercantile, en se montrant sympathique, drôle et accueillant. Prudents, ils tiennent à faire d'objectivité, pour « ne pas s'aliéner une partie de leur public »[59] comme l'analyse Thomas Pillard.

[59] Thomas PILLARD, « Politiques de la cinéphilie : la parole féminine dans les magazines populaires des années 1950 », in *Presses de Science Po,* « Raisons Politiques », 2016/2 n°62, p.10 [en ligne] Disponible sur < https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2016-2-page-67.htm> (consulté le 16/09/2022)

La relation de confiance parvient à s'installer, et les correspondant-e-s font souvent preuves de fidélité à la rubrique, voire de leur affection pour l'homme-réponse. De même, les correspondants-e-leur envoient leurs vœux à la nouvelle année, parfois des cadeaux.

> « **Une amie**, à Vals-Les-Bains. – « *Fidèle lectrice de Film Complet, je m'empresse de vous dire que je suis très contente, oui, très contente, des transformations de notre journal, et que je vous en remercie de tout mon cœur.* »
>
> « Bal Cupidon », *Le Film Complet*, n°188, Jeudi 12 Janvier 1950

> « **Nénette et Suzy de Nancy.** – « *Cher petit Cameraman de mon cœur ! Nous sommes deux fidèles lectrices du Film Complet, et nous attendons avec une rare impatience le jeudi pour acheter notre hebdomadaire favori. Nous vous disons bravo pour votre rubrique si plaisante, et c'est à une vitesse défiant toute concurrence que nous la dévorons chaque semaine. Pourriez-vous transmettre cette lettre à Jacques Jansen ? Vous serez mignon à croquer* »
>
> « La Femme aux deux visages », *Le Film Complet*, n°223, Jeudi 14 Septembre 1950

Il apparaît alors que de très nombreuses personnes lisent la rubrique avec attention, et que, épisodiquement, certain-e-s décident d'y participer.

Tous deux se présentent comme des hommes d'âges mûrs, bien plus âgés que les « jeunes rédacteurs » de la revue et que la moyenne des correspondant-e-s. Le nombre exact suscite la curiosité de leurs interlocuteurices.

> « **Mimi Pinson** : *Je reçois environ deux cents lettres par semaine. Quant à l'âge, je suis, hélas ! bien plus vieux que vous ne le pensez.* »
>
> *Cinémonde*, n°1001, Vendredi 9 Octobre 1953

> « **Petite Créole de Paris** - "*Je vous donne vingt-cinq ans, mais je crois que vous en avez plus ; j'espère que vous n'êtes pas plus âgé que trente-cinq ans, sinon vous seriez archi-vieux !* " »
>
> « Un Grand Patron », *Le Film Complet*, n°292, Jeudi 10 Janvier 1952

Jean Talky prétend être un « vieux papa gâteau » (n°752, Lundi 3 Janvier 1949). Il fait plusieurs fois références à sa « longue barbe blanche ». Il reçoit même d'une correspondante un shampoing pour la laver ! (« **Fleur d'Orient** », *Cinémonde*, n°753, Lundi 10 Janvier 1949). Certaines, comme **Drobel-Querec**, se permettent d'en douter : « *quant à ma barbe (qui n'est pas rousse, mais d'un blanc vénérable), vous avez tout tort de ne pas y croire : elle existe réellement.)* » *Cinémonde*, n°702, 13 Janvier 1948).

Mais il ne précise jamais son âge, feignant la pudeur. Le **Cameraman** reste également discret, mais reconnaît en 1949 avoir quarante-quatre ans[60].

Insister sur leur « expérience de la vie » leur permet d'asseoir leur fonction de médiateur. Elle leur donne en outre la possibilité d'adopter un ton ironique, souvent paternaliste, sans que ce soit mal pris par les correspondant-e-s, souvent beaucoup plus jeunes, potentiellement habitués à la condescendance.

Jean Talky a pris l'habitude de se faire appeler « l'oncle Talky », fait référence à ses correspondant-e-s en parlant de ses « neveux et nièces ». Il appuie régulièrement sur ce champ lexical de la « famille ».

Quant au **Cameraman Amoureux**, il joue aux professeurs.

> « *Je me sens aujourd'hui une âme de mentor. Attention aux punitions : ça va pleuvoir. "Elève correspondant vous me ferez pour la semaine prochaine cent lignes de courrier pour la rubrique", etc., etc. Donc, ma petite personne de moralisateur en chambre va tirer les oreilles à quelques-uns d'entre vous. Ces quelques-uns-là, je les appellerai les violents, pour ne pas dire les mal élevés (tant pis, c'est dit tout de même). En effet, chers lecteurs et lectrices, je reçois trop souvent des lettres que je puis pas publier. Pourquoi ? Allez-vous me dire. Eh bien tout simplement parce que ceux et celles dont je parle éprouvent le besoin de parsemer leurs lettres de mots grossiers, violents, injurieux, et ce uniquement parce que d'autres correspondants n'ont pas tout à fait le même avis qu'eux sur un acteur ou sur un film. Et je t'insulte, et je te crêpe le chignon, et je te crèverais les yeux à coups d'ongles si nous étions face à face… Jeunes gens, jeunes filles, du calme, je vous en supplie !* »
>
> « La dernière course », *Le Film Complet*, n°215, Jeudi 20 Juillet 1950

[60] Selon Thomas PILLARD, *ibid*, p.8

Ils arborent une figure d'autorité, sympathique mais distante ; trop âgé pour être directement dans une relation de séduction avec ses correspondantes ; assez jeune pour les comprendre, arborer un rôle de confident.

Ils jouent les inaccessibles, prétendent être toujours en vacances lorsqu'un-e courriériste se met en tête de leur rendre visite.

> « *Je suis désolé, mais je puis vous recevoir… Pensez-vous que quelques milliers de lecteurs m'ont adressé la même requête. Si j'acceptais d'en voir un seul, il n'y aurait plus aucune raison pour que je n'accepte pas de recevoir les autres. A quel moment, alors, pourrais-je avoir le temps de vous répondre à tous ?* »
>
> *Cinémonde*, n°752, Lundi 3 Janvier 1949

> « *Mais une chose est certaine, c'est que moi je suis l'homme invisible, et malgré toute votre malice, vous ne me verrez pas à votre passage à Paris. Je joue les grands mystérieux ! Pour me faire désirer sans doute.* »
>
> « La dernière course », *Le Film Complet*, n°215, Jeudi 20 Juillet 1950

Leurs correspondant-e-s veulent à tout prix dévoiler leur anonymat.

> « **Quatres Vérités** *a sans doute eu quelques remords de nous avoir fait des reproches cinglants dans sa dernière lettre. Cette fois, ses vérités (dont certaines sont d'ailleurs contestables ou contestées) sont beaucoup plus aimables. […] ''Je voudrais aussi vous féliciter pour la façon dont vous menez cette rubrique. Quelle pertinence et surtout quel humour ! Vous devez être très appréciée par votre directeur, pour moi, vous êtes la reine du journal''* (*car* **Quatre Vérités** *est persuadé qu'Oncle Talky est une tante*). »
>
> *Cinémonde*, n°1256, Jeudi 4 Septembre 1958

Elle ne croit pas si bien dire. Car selon Geneviève Sellier, Jean Talky n'est autre qu'une création de Suzanne Chantal, l'ancienne rédactrice de *Cinémonde* que nous avons longuement

cité dans la partie sur les « aspirantes vedettes ». La chercheuse affirme : « *l'Ami Pierrot à* L'Ecran français *(la rubrique s'appelle « Prête-moi ta plume ») ; c'est un homme (le plus souvent Nino Franck) à* L'Ecran français*, alors que c'est une femme, Suzanne Chantal, à Cinémonde, mais qui se cache sous un pseudonyme masculin, sans doute pour donner plus de légitimité à sa rubrique.* »[61] Le problème, c'est que dans tous les articles qu'elle a écrit à ce sujet, c'est la seule fois qu'elle l'affirme, sans plus d'explications.

Cette hypothèse me semble crédible. Dans l'article en question de Geneviève Sellier, elle analyse le contrat social du Courrier de la revue cinématographique communiste *L'Ecran Français* (1945-1952). Elle explique que l'homme-réponse ne cesse de stigmatiser le lectorat féminin, en particulier s'il est « jeune », « sentimental », et « populaire », en l'opposant au bon goût des hommes affichant leur « *hostilité aux histoires d'amour assimilées au cinéma commercial, le goût pour les histoires d'hommes héroïques* »[62].

En comparaison, la condescendance de **Jean Talky** et du **Cameraman Amoureux** apparaît bienveillante. Il ne me semble donc pas incongru d'envisager que Jean Talky soit une femme. Cela étant, même si je vois des discours très similaires entre Jean Talky et Suzanne Chantal dans ses mémoires, je n'ai personnellement pas réussi à recouper cette information.

Je retiens en tous cas de cette hypothèse que le personnage de l'homme-réponse, prétendant être un homme d'âge mûr, permet de fidéliser le lectorat tout en le gardant à distance, d'installer un climat serein favorisant les échanges entres courriéristes. En outre, l'homme-réponse finit par se départir d'une attitude surplombante et cite de plus en plus les lettres.

Sa manière de performer le genre masculin n'impose pas un contrat social reprenant les codes de la cinéphilie masculine. Il reconnaît aux femmes leur puissance de nombre, mais également leur expertise. Pour autant, lorsque la Nouvelle Vague arrive, il n'y a aucune raison que l'homme-réponse se sente menacé. Il évolue dans un milieu professionnel en pleine légitimation de ces codes. Il se retrouve à devoir gérer un afflux conséquent de correspondants et à arbitrer les échanges.

---

[61] Geneviève SELLIER, « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires, le cas de l'écran français », *Studies in French Cinema*, Volume 10 Number 3, 2010, p. 222 [en ligne] Disponible sur <https://doi.org/10.1080/14715880.2014.1000046> (consulté le 17/09/2022)

[62] *Ibid*, p. 230

LES AMIS DE CINÉMONDE...

DEMANDES DE CORRESPONDANTS

MARCEL VAUCOURT, 42e 1-2 brigade parachutiste, 7e Cie, camp Alibert, Agadir (Maroc), cherchent correspondantes.

DENIS MALGRAT, villa « Les Rosiers », avenue de la Gare, Nègrepelisse (T.-et-G.), désire correspondantes montalbanaises, âges indifférents aimant promenades et cinéma.

FERNAND TEYSSIE, « Las Pegos », 1, place Nationale, Nègrepelisse (T.-et-G.), cherche correspondantes tous pays. Photo si possible.

GEORG VILFROY, 75, rue de Paris, Pantin (Seine), cherche correspondants américains, français, autrichiens, de 19 à 24 ans, habitant Paris de préférence.

JOSEPH BERBARDI, 7, Via de Togni, Milan (Italie), 24 ans, universitaire, cherche correspondants pour échange d'idées, livres et revues concernant le cinéma et le théâtre.

Mlle B. SINHA, Co Impérial Bank, Bombay (Indes), désire correspondants (es) tous pays, 25 à 32 ans, aimant arts et littérature et parlant anglais si possible. Joindre photo.

IRENE MARZANI, 32, rue Michel-Servoy, Villeurbanne (Rhône), cherche correspondants français et anglais, âge indifférent.

MICHELE VILLARD, 1, rue Emile-Blemont, Paris, cherche correspondants tous pays, 25 à 30 ans.

MONIQUE GEKIERE, 11, rue Caumartin, Lille (Nord), cherche correspondants (es) américains.

AIME PERRON, 20 ans, avenue de Chinault, Issoudin (Indre), cherche correspondantes aimant cinéma, sports et voyages.

MAGUY KLUSS, 17 ans, 94, rue Clemenceau, Algrange (Moselle), cherche correspondant suisse, aimant la danse, le cinéma et les sports.

SERGE LE CHEVANTON, 18 ans, 23, rue des Capucins, Lannion (C.-du-N.), cherche correspondante, même âge.

MARIE-LOUISE PARMENTIER, 120, rue d'Alsace, Thaon (Vosges), cherche correspondants américains.

ROSETTE LEGRAND, étudiante, 19 ans, cherche correspondants tous pays. Ecrire : 10, rue de Grande-Bretagne, Frameries, Hainaut (Belgique).

Jeune Belge désire correspondants (es) américains. Ecrire : NEEFS, Brièvenbuis, 6, Bruxelles-Centre (Belgique).

RENE BENAZET et ROGER GOSSE, 141e B.I.A., 2e Cie, camp de la Demande, Aubagne (B.-du-R.), cherchent correspondantes 17 à 21 ans.

HENRI PAPROCHI et JACQUES CARLIER, 5e R.A.C.M.P., 3e batterie, Koléa (Algérie), cherchent correspondantes.

MARIE-LOUISE LHERMINE, Jandun-par-Laumois (Ardennes), cherche correspondante 15 à 20 ans, habitant si possible une grande ville.

MARCEL RAGONNET et CLAUDE LEFEBVRE Ecole T.E.R., 2e groupe Radio, Porquerolles (Var), désirent correspondre avec deux jeunes filles.

LENCIM, Ecole spéciale des Travaux publics, 57, bd Saint-Germain, Paris, désire correspondante 17 à 25 ans.

GERMAINE, GISELE et MARIE COZEHIN, 61, FEIY, S.P. 99.037, B.P.M. 405, T.O.E., cherche une jeune correspondante.

C.-C. BOUZIAN BRACI, 2e R.A.T., désire correspondre avec une jeune fille. Adresse : C.B. 2, S.P. 51.101, B.P.M. 402, T.O.E.

E. ZUBA, S.P. 56.008, B.P.M. 405, désire correspondre avec une jeune fille.

LUC HILLIARD, BERNARD BIENFAIT, RENE BIENFAIT, RENE ESCURIOLA, S.P. 99.037, B.P.M. 405, T.O.E., cherchent de jeunes correspondantes.

EDOUARD EISENHOWER, S.P. 72.929, B.P.M. 405, T.O.E., désire correspondre avec une jeune fille.

LOUIS GUERREAU, S.P. 50.580, B.P.M. 418, T.F.E.O., cherche une jeune correspondante.

Deux jeunes s-officiers cherchent correspondantes. Ecrire : M.d.L. LABREVOIS et M.d.L. LEBOUBE, 53e Cie Auto de Q.G., S.P. 702, T.O.E.

JACQUES BARRES, LUCIEN CHAPUIS, QUEVA, ROGER BELLOT, 2e Cie 3e Section, S.P. 70.902, B.P.M. 403, T.O.E., cherchent quatre correspondantes.

Caporal JEAN HUON, S.P. 50.915, T.O.E., désire correspondre avec une jeune fille.

MAXIMILIEN MILLOIS et ROGER GAUVIN, cherchent marraines. Ecrire : 2-8 R.T.M., 1re section, C.I.F., Meknès (Maroc).

ARMAND TOMASSI, RICHARD KARMAZYK, MARC GOURC, 151e B.I., 2e Cie au Peltoon, camp de l'Oasis, Djidjelli (Constantine), cherchent correspondantes 19 à 20 ans.

Jeune homme, 17 ans, cherche correspondante anglaise ou américaine, 16 à 17 ans, aimant cinéma, théâtre, danse, sport et musique. Ecrire : PIERRE ESTELLION, Ecole nationale professionnelle, Dellys (Algérie).

M.d.L.-chef BERNARD BOURQUIN, cherche correspondante 19 à 23 ans, aimant le piano. Photo si possible. S.P. 56.726.

FETES ET ANNIVERSAIRES DE LA SEMAINE

Cette semaine, vous souhaiterez...

...leur fête à :

Colette RICHARD Colette MARS Colette DARFEUIL Colette RIPERT Colette FLEURIOT	le 6 mars

...leur anniversaire à :

Jennifer JONES	le 2 mars
Diana BARRYMORE Edmund LOWE	le 3 mars
John GARFIELD	le 4 mars
Gaby ANDREU Rex HARRISSON	le 5 mars
Rachelle HUDSON	le 6 mars
Lou COSTELLO	le 8 mars

Figure 5- **Cinémonde, n°713, 30 mars 1948, Page 2**

3.1.2 / Flirt, conflit et distinction : L'exercice de l'hétérosexualité entre courriéristes

> « *Dans aucun de ces livres n'est soulevée la question de savoir si les femmes, dans un autre contexte, ou bien toutes choses étant égales en dehors de la répression du lesbianisme, choisiraient les relations hétérosexuelles et le mariage ; d'une façon implicite ou explicite, on suppose a priori que l'hétérosexualité est la « préférence sexuelle » de « la plupart des femmes ». Dans aucun de ces livres, qui traitent du maternage [*mothering*], des rôles et des rapports sexuels, des normes sociales pour les femmes, on ne prend en considération l'hétérosexualité obligatoire comme institution capable d'affecter profondément tous ces faits sociaux ; et l'idée de « préférence » ou « d'orientation innée » n'est pas non plus, même indirection, mise en question.* »
>
> Adrienne RICH, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », Paris, *Nouvelles Questions Féministes*, No. 1, La Contrainte à l'hétérosexualité, Mars 1981, p. 17

L'hétérosexualité, étymologiquement parlant, désigne la sexualité entre « les hommes » et « les femmes ». Depuis 1980 dans la théorie féministe, notamment avec le texte pionnier d'Adrienne Rich, ce terme est également synonyme du système patriarcal en lui-même, dans la mesure où cette sexualité est une norme que les femmes sont contraintes de pratiquer à travers le mariage et la reproduction pour avoir une place dans la société. L'hétérosexualité comme système a également pour conséquence d'invisibiliser le lesbianisme dans nos imaginaires, précisément parce qu'il constitue un modèle alternatif. *Les femmes sont en compétitions, elles peuvent éventuellement être amies, mais elles ne seront pas amantes.*

Il a fallu plusieurs générations féministes pour interpréter l'hégémonie culturelle de l'hétérosexualité non pas comme une donnée biologique, mais comme une conséquence de la domination masculine, comme une culture à penser et à remettre en cause.

C'est pourquoi entre 1945 et 1965 dans le Courrier, bien que certaines femmes expriment, à travers le cinéma, leur volonté d'indépendance et de redéfinition des rapports hommes / femmes, il ne s'agit en aucun cas de remettre en cause le cadre de l'hétérosexualité en tant que tel. *Les femmes vont avec les hommes, fin de l'histoire.* C'est ainsi que les rapports entre correspondants et correspondantes, bien qu'ils soient emprunts d'antagonisme de genre,

et en particulier à la fin de la période avec l'arrivée de la Nouvelle Vague, ils s'accompagnent toujours de rapports de séduction. Etudions de plus près l'ambivalence de ces échanges.

Dans les premières années du Courrier, les échanges entre contributeurices sont limités. L'homme-réponse se contente de les mettre directement en relation dans une correspondance privé lorsque ceux-ci en font la demande.

> « **Deux Provençales**. - *Nous sommes deux jeunes filles âgées respectivement de quinze ans et quinze ans et demi. Mon amie voudrait correspondre avec* ***Un étudiant sénégalais*** *qui lui paraît bien sympathique, elle va en classe, prépare son brevet et a les mêmes goûts que lui.* »
>
> Le Film Complet, n°208, « La Ronde des Heures », Jeudi 1 Juin 1950

> **« J. Morin**. - *54 Av. de la République, Villejuif (Seine), cherche gentilles correspondantes, aimant Guétary et Mariano*. »
>
> *Cinémonde*, n°857, Samedi 6 Janvier 1951

Ces « petites annonces » sont publiées avant tout par les jeunes. Elles sont tellement nombreuses dans l'immédiate après-guerre qu'elles constituent rapidement dans « Potinons » une sous-catégorie : « Les amis de Cinémonde » (cf. Figure 5).

Pour une fois, les hommes semblent y être majoritaires. Entre 1948 et 1951, en pleine guerre d'Indochine, ils semblent nombreux à vouloir garder une accroche avec la Métropole à travers une relation épistolaire. Certains annoncent qu'ils cherchent « une marraine de guerre », d'autres non. En outre, ils déclarent leur fonction dans l'armée uniquement quand elle est valorisante : j'ai croisé plusieurs officiers, aviateurs et parachutistes, mais aucuns qui déclaraient être de *simples* membres de l'infanterie. Quoiqu'il en soit, les hommes et les militaires en particulier cherchent avant tout des « jeunes filles », avec qui potentiellement initier un rapport de séduction. Ils ne donnent pratiquement aucune information sur eux (leur âge et leur grade, parfois). A l'inverse, ils précisent systématiquement le genre (toujours une femme) et l'âge (soit « jeune », soit du même âge, soit une tranche entre cinq ans plus jeunes et leur âge à eux) du profil recherché, rajoutent souvent les centres d'intérêts (cinéma / music-hall

/ danse / littérature / sport / théâtre / musique) la nationalité (américaine, « californienne », anglaise, suisse, belge) et la langue (français ou anglais).

Les annonces publiées par des femmes sont plus rares. J'estime qu'elles représentent environ 10% des demandes, peut-être moins. Bien que le nombre de caractère soit limité, il y a souvent un peu plus d'informations permettant de les caractériser. Elles précisent souvent leur âge, se décrivent physiquement (couleur des cheveux, des yeux, si elles sont « jolies »). Elles cherchent des militaires ou de jeunes étudiants, souvent du même âge, ou une tranche d'âge allant entre le leur et cinq ans plus vieux (l'effet miroir entre les deux genres en dit long sur les normes hétérosexuelles). Elles précisent parfois des centres d'intérêts en commun, semblent souvent vouloir correspondre avec des étrangers anglophones. Contrairement aux hommes, elles cherchent parfois des personnes du même genre qu'elles.

Ces annonces nous informent en tous cas sur le besoin impérieux de rencontres, d'échanges et de discussions avec l'autre genre que les jeunes semblent ressentir. Rappelons qu'à l'époque, l'école mixte est rare : elle se normalise seulement au cours des années soixante puis devient obligatoire à partir de 1975 avec la loi Haby[63]. Jusqu'à l'adolescence, ils et elles se construisent avec peu de contact avec l'autre genre. De plus, la sexualité est loin d'être une affaire privée exercée librement, entre l'emprise de la morale religieuse et l'absence de moyens de contraceptions. Il y a un relâchement de la vigilance parentale dans les années cinquante qui permet aux jeunes femmes d'exercer plus librement leurs relations amoureuses et sexuelles ; mais le risque de tomber enceinte demeure un frein conséquent. Dans ce contexte, la relation épistolaire est un espace intermédiaire permettant d'expérimenter des rapports de camaraderie et de séduction en toute quiétude.

Nous n'avons pas pu consulter de correspondance mise en place grâce au Courrier, nous ne connaissons donc pas la teneur des échanges. Nous imaginons que les échanges sont parfois sentimentaux, souvent amicaux. Nous nous doutons qu'elles ont parfois aboutis à des rencontres réelles, bien que nous en ignorions la proportion. **Angela** raconte par exemple dans n°910 de *Cinémonde* (Vendredi 12 Janvier 1952) qu'elle a raconté son mari à travers la rubrique de recherches de correspondants « Amis de Cinémonde », et s'est depuis installée avec lui en Hollande. Mais il est impossible de déduire si ce genre d'histoire est fréquente.

[63] Anne-Marie SOHN, « Les "relations filles-garçons" : du chaperonnage à la mixité (1870-1970) », *La Découverte*, « Travail, genre et sociétés », 2003/1 N° 9, pages 13-14

Les annonces sont également l'occasion d'échanges matériels. Dans les colonnes de « Potions », les cinéphiles font leur marché : ils vendent, offrent ou échangent des anciens numéros de la revue, des photos de leur ancien favori contre des articles sur le nouveau. Dans les premières années, Jean Talky publiait directement dans les colonnes de « Potinons » les adresses des corespondant-es-, et même des célébrités ! Mais, à cause de « l'indiscrétion de certains », la rédaction de Cinémonde se charge rapidement de relayer lettres et colis.

Puisqu'elles demandent des correspondants des deux genres, et que l'hétérosexualité semble à cette époque inébranlable, nous pouvons supputer que la relation épistolaire intéresse les femmes pour flirter (avec les hommes) mais aussi dans un objectif plus large de créer des amitiés (entre femmes) en partageant la passion du cinéma.

Ce sont d'ailleurs quasi exclusivement des femmes qui semblent se réunir ou en tous cas à faire la promotion des « club de vedettes », un autre aspect oublié de la cinéphilie des femmes. J'ai croisé dans *Cinémonde* la mention du Club « Luis Mariano » (n° 787, Lundi 5 Septembre 1949), du « Cercle Guétary » (n°858, Samedi 13 janvier 1951), Club Jean Marais » (n°982, Vendredi 29 Mai 1953), J-C Pascal, Philippe-Lemaire (n°1013, Vendredi 1er Janvier 1954), « Les amis d'André Dassary », le « Club Charles Aznavour » (n°1023, Vendredi 12 Mars 1954), Line-Renaud (n° 1118, Jeudi 12 Janvier 1956), René Pierre, J-M Thibault (n°119, Jeudi 19 Janvier 1956), James Dean (n°1173 Jeudi 31 Janvier 1957), Pierre Miguel (n°1204 Jeudi 5 Septembre 1957), Annie Girardot (n°1225, Jeudi 30 Janvier 1958) et enfin le « club Jeunes Vedettes » regroupant François Vatel, Danièle Rouille, Dominique Page, Evelyn Kerr (n°1304 Mardi 4 Août 1959). Pour les plus grandes célébrités il existe des sections dans différentes villes.

Mais à part l'annonce de création, de prochaine réunion et d'éventuels remaniements internes, nous saurons peu de choses sur ces clubs. Il serait intéressant, pour approfondir le sujet de la cinéphilie des femmes et de leur relation entre elles à cette époque, de partir sur les traces de ces « Amicales ». Ce n'était personnellement pas possible dans le cadre de ce mémoire.

Les échanges entre courriéristes prennent une autre forme dès 1950 dans « Côté Cœur Côté Jardin » et à partir de 1952 dans « Potions ». Les contributeurices ne se contentent plus d'échanger en privé ou de se rencontrer en clubs : au sein même de la publication, iels comparent leurs favoris, discutent des films, débattent de leurs opinions par citations interposées de leurs lettres.

A plusieurs reprises, j'ai croisé la contribution de femmes qui lisent et écrivent à la revue ensemble. Nous imaginons qu'elles parlent entre elles de la correspondance, de son contenu, de ses participant-e-s.

> « **Mélisande** *espère que le séjour que vous venez de faire dans les Pyrénées vous a permis de retrouver un peu d'équilibre. Certes il est bien triste de n'avoir aucune santé, mais vous devez vous sentir heureuse d'avoir des amies telles que* **Nini** ou **Lulu**. **Audrey** *se fera un plaisir de vous indiquer le numéro de la revue dont elle a extrait les coupures qu'elle vous a adressées et dont vous la remerciez). Merci pour les fleurettes pyrénéennes et bon courage.* »
>
> *Cinémonde*, n°940, Vendredi 8 août 1952

> « **Trois Jeunes filles** *de Casablanca ne s'expliquent pas « pourquoi Luis Mariano, qui auparavant, illustrait les pages et couvertures de Cinémonde, a disparu de nos colonnes au profit d'Aznavour et autres. Pourtant, il demeure le roi de l'opérette.* »
>
> *Cinémonde*, n°1265, Jeudi 6 Novembre 1958

> « **Un groupe de jeunes filles** *qui aiment le sport, mais vont au cinéma quand il pleut (elles y sont donc allées souvent ces temps derniers), ont remarqué Sal Mineo et Jeffrey Hunter. Mais personne, autour d'elles, n'a entendu parler de ces acteurs.* »
>
> *Cinémonde*, n°1279, Jeudi 12 Février 1959

Dans une certaine mesure, il semblerait que pour les femmes, le prolongement de l'expérience de la salle par la participation au Courrier soit une expérience de partage, de « sororité » même ?

Plusieurs éléments vont dans le sens de cette « entente féminine ».

La culture cinéphile autour des vedettes et en particulier masculines semble les réunir. Les femmes s'amusent au sein du Courrier à évaluer, comparer et faussement se disputer au sujet des favoris. En outre, elles se sentent suffisamment en confiance avec l'homme-réponse

mais surtout avec les lectrices, pour exprimer leurs difficultés du quotidien ; du moins dans les premières années de la correspondance, lorsque la rubrique est en quasi non-mixité.

> **« Petite Mady** : *votre lettre et votre désarroi m'ont beaucoup touché ; mais vous ne pensez pas que vous êtes toute seule puisque vous avez un ami en moi ! Je comprends votre grand chagrin, mais le "Club Cinémonde" n'est pas tenu par des ogres qui mangent les petites filles, vous savez ! Tout le monde y est sympathique, vous verrez, et le spectacle vous distraira et vous sortira de votre solitude qui n'est que passagère, croyez-moi ! Alors, promis ? vous venez…* »
>
> *Cinémonde*, n°619, Mardi 11 Juin 1946

De même, lorsque des conflits éclatent dans « Potinons » c'est souvent un groupe de femmes qui sans se concerter, se dressent contre les propos d'un ou de plusieurs hommes, dont les goûts font vivement réagir.

> « **Moune** *fonce sur* **John Slanderer**, *lui rappelle que G. Beaume (qu'elle cite comme la bible) a dit de Guitry qu'il était "un astre à son zénith". Et s'il y a certaines erreurs dans* Si Versailles, *c'est qu'il s'agit d'une page d'histoire spirituelle et non un document". Quant à Fresnay, homme intègre, "comédien Protée, dont Corneille, Shakespeare, Musset réclament les personnages", talent probe et une vie privée exemplaire, ce n'est pas le cabotin que décrit notre* **John**. *[…]Vous concluez que* **John Slanderer** *aime "le cinéma américain, avec pin-ups, mélodies, histoires à l'eau de rose". Maintenant, qu'on retienne ses places pour la riposte de* **John**. *On verra par la suite qu'il a provoqué contre lui une vraie coalition*. »
>
> […] « **Christy** *s'allie aux adversaires de* **John Slanderer**, *bien qu'elle n'aime guère Sacha Guitry.* Le Saint-Germain-des-Prés *de Gréco, affirme-t-elle, n'était pas ce qu'il est devenu, mais a exprimé vraiment la jeunesse française*. »
>
> […] « **Nanie** *lève ses couleurs contre* **John Slanderer** *qu'elle traite de nigaud, de potache. Elle lui conseille de relire ses textes où abondent les adjectifs et de ne pas admirer en bloc un cinéma (même américain), mais de savoir trier. Elle défend Fresnay à qui l'on reproche "trop de précision, trop de technique, trop de science dans le jeu". Mouloudji "que de vie intérieure pleine d'humaine poésie".* »
>
> n°1067 Vendredi 14 Janvier 1955

Enfin, lorsque certaines correspondantes perçoivent la « menace » que représente l'arrivée des hommes dans l'espace cinéphile et la potentielle redéfinition que cela représente, elles essayent de se soutenir contre « l'envahisseur ».

> « *Enfin*, **Don Quichotte** *supplie* **Miclauda** *"de ne pas avoir de complexe d'infériorité vis-à-vis de* ***Magie*** *ou de* ***Passionné*** *: ou ce sont des professionnels et ils n'ont aucun mérite à leur érudition (encore que "Potinons" devrait être réservé aux amateurs), ou ce sont de riches oisifs ayant le temps d'aller tous les jours au cinéma et de tenir des fiches. Pas de mérites là non plus. C'est leur droit, évidemment, mais c'est celui des autres de les trouver ennuyeux et de se sentir leurs égaux.*" »
>
> *Cinémonde*, n°1243, Jeudi 5 Juin 1958

> « **Coquelicot de France** *se range aux côtés de* **Pirouettes** *et* **Don Quichotte***, pour désapprouver hautement les courriers de* **Magie***, qui nous rebat les oreilles avec* Bal des maudits *ou* Adieu aux armes *où Jennifer Jones, qui est moitié moins jolie et bonne actrice que Brigitte Bardot… Et* **Coquelicot** *demande quels sont les snobs qui se rangent dans le clan de* **Magie** *et des américanophiles, et ceux qui aiment le bon cinéma français et ses meilleurs représentants, Jean Marais et Brigitte Bardot.* »
>
> *Cinémonde*, n°1270, 11 Décembre 1958

Mais ce serait une mauvaise représentation des rapports entre femmes dans le Courrier que d'en faire l'image d'une cohésion parfaite. Certaines au contraire voient l'arrivée des hommes d'un bon œil : leur identification à l'âge ou à la classe sociale des correspondants y est sûrement pour quelque chose ; et ne rate pas une occasion d'exercer leur distinction.

> « **Tessa** *s'étonne de la mauvaise foi avec laquelle* **Pirouettes** *attaque* **Magie***. Est-il le seul à donner son avis sur films et vedettes, et il le fait, lui, de façon intéressante. Il est puéril de nier tout talent à Jennifer Jones, alors qu'elle est indiscutablement une des grandes comédiennes de l'écran.* **Pirouettes** *confond aussi talent et popularité. Ou bien elle doit admettre qu'Elvis Presley l'emporte sur Jean Marais. Pourquoi enfin s'obstiner à nier le succès évident de Brigitte*

Bardot qui, éclipsant Martine et Michèle Morgan, est maintenant à travers le monde entier la vedette française n°1 ? »

Cinémonde, n°1246, Jeudi 26 Juin 1958

« **Madeleine Curd** *cherche aussitôt, dans Potinons, le nom de* **Magie** *ou autres potineurs éminents : "Leurs commentaires pertinents, documentés, intelligents et d'une forme excellente font le charme et l'intérêt de cette rubrique. Trop souvent, les autres ne sont que passants qui, à la faveur d'une demande de renseignement, apparaissent et disparaissent sans laisser de trace. Et si nous n'avions que les admirateurs de Brigitte Bardot, le courrier serait bien plat. Lorsqu'on a dit : "C'est une jolie pépée bien roulée", la conversation s'arrête. Parler de son jeu serait pure méchanceté.* »

Cinémonde, n°1254, Jeudi 21 Août 1958

« **Terima** *est étonné que Don Quichotte soit "si peu chevaleresque malgré son pseudo. Liz Taylor est une enfant gâtée et malheureuse, déséquilibrée depuis son enfance*. **Don Quichotte** *devrait lui offrir plutôt sa sympathie et sa protection. Et pourquoi insulter* **Magie** et **Passionné** *et les traiter de riches oisifs. S'ils le sont, tant mieux, nous en profitons, car même si je ne suis pas d'accord, dit* **Terima**, *je lis avec plaisir leurs véhémentes affirmations.* »

Cinémonde, n°1268, Jeudi 27 Novembre 1958

Il semblerait que les femmes ont des codes de cinéphilie en commun, mais que ça ne suffit à faire de leurs discours un bloc unifié, avec leurs autres dynamiques sociales qui rentrent en jeu.

Geneviève Sellier a repéré la même ambivalence des relations entre femmes dans « *Formes de cinéphilie au féminin dans les années 1950 : le courrier des lecteurs de* Cinémonde »[64]. Dans cet article, elle a pris le temps de relever et d'analyser l'ensemble des

[64] Geneviève SELLIER, « Formes de cinéphilie au féminin dans les années 1950 : le courrier des lecteurs de Cinémonde », *in Studies in French Cinema*, Londres, 2015, Vol. 15, No. 1, p. 88 – 102 [en ligne] Disponible sur < https://doi.org/10.1080/14715880.2014.1000046 > (consulté le 17/09/22)

contributions des plus prolifiques potineuses entre 1950 et 1959, en l'occurrence celles d'**Emaux et Camées**, de **Tessa** et de **Don Quichotte**, pour notamment en étudier les points de convergence et de divergence. En isolant leurs contributions, elle a pu établir que **Tessa** est la contributrice la plus publiée dans l'histoire du Courrier, dont les contributions se concentrent majoritairement entre 1958 et 1960. A l'inverse, elle montre que les contributions de **Don Quichotte** et d'**Emaux et Camées** sont davantage éparpillées. Pour **Emaux et Camées**, cela est « sans doute à mettre en rapport avec des maternités rapprochées »[65]. Pour **Don Quichotte**, cette lyonnaise « de 22 ans en 1952 »[66], c'est de son propre aveu parce qu'elle n'a « *ni les loisirs ni les moyens* »[67] de s'engager pleinement dans la cinéphilie. Elles font néanmoins preuve de leur fidélité à la rubrique en y participant pendant plus d'une décennie.

Avec la « Nouvelle Vague » sociologique puis cinématographique apparaît donc **Tessa**, cette jeune étudiante de 17 ans en 1956 « (*elle a donc environ 10 ans de moins que* **Don Quichotte***, et sans doute une quinzaine de moins qu'****Émaux*** **et Camées**) ». Comme nous avons pu le lire précédemment, **Tessa** accueille avec grand enthousiasme le mouvement artistique ; **Emaux et Camées** partage cet enthousiasme bien qu'elle aimerait que ses représentants soient plus respectueux de leurs aîné-e-s ; en revanche, **Don Quichotte** le rejette en bloc. Ces différences de réception semblent être au moins en partie liés aux dynamiques sociales qui s'imposent dans leur histoire personnelle, comme l'analyse en détail Geneviève Sellier.

Je remarque néanmoins que les désaccords entre femmes - et notamment entre ces trois potineuses - sont bien moins véhéments, bien plus bons enfants, que les désaccords entre hommes et femmes.

> « **Tessa** *aime les potineurs qui ont l'art d'être toujours intéressants, et surtout* **Don Quichotte***, qui sait si crânement ruer dans les brancards et donner toujours une si furieuse envie de riposter. Cette potineuse déplore la fin de Tyrone Power, Robert Donat, Cecil B. De Mille. Mais ils sont partis en pleine forme. Tyrone Power n'avait jamais si bien que dans Témoin à charge (une vraie révélation pour beaucoup qui le jugeaient jusqu'alors très moyen).* »
>
> *Cinémonde*, n°1304, Mardi 4 Août 1959

---

[65] *Ibid*, p. 90

[66] *Ibid*, p. 94

[67] *Cinémonde*, n° 972, 20 mars 1953 (cité par Geneviève SELLIER, *ibid*, p. 94)

« **Pâquerette** *n'aime pas non plus* **Passionné** "*aux faux jugements sérieux et qui parle pour ne rien dire." Elle se demande quel âge il peut avoir. "****Tessa*** *est amusante et ne joue pas à la pimbêche." Mais* **Pâquerette** *cherche vainement un potineur partageant vraiment ses goûts.* »

Cinémonde, n°1309, Mardi 8 Septembre 1959

« **Le scorpion** (F) *veut adresser un hommage à* **Émaux et Camée** *: une des plus anciennes, des plus fidèles potineuses, toujours lucide, logique, intelligente, ne cherchant pas à éblouir et dans le n°1000 (en 1953) elle défendait déjà Daniel Gélin. Bravo*. »

Cinémonde, n°1345, Mardi 17 Mai 1960

« **Émaux et Camées** à **Tessa** *: J'espère que ma fille vous ressemblera et j'essaierai de la traiter comme vous traite votre maman.* »

Cinémonde, n°1428, Mardi 19 Décembre 1961

« **Sigurd** : *J'ai adoré dans Cinémonde l'exposé de* **Pâquerette** *sur* Marienbad*. Allons, un journal qui s'honore de tels lecteurs, c'est un journal qui marche ! Puis-je répéter une fois de plus que le vrai cinéphile, c'est celui qui sait faire aimer, préparer à voir, puisque les professionnels ont failli. J'ai eu la chance de lire* **Pâquerette** *juste avant de voir le film. »*

Cinémonde, n°1433, Mardi 23 Janvier 1962

En fait, les différences de jugements de goût, même s'ils sont représentatifs d'oppositions socio-culturels, n'empêchent pas les femmes dans ce contexte de s'exprimer de l'affection, et de se reconnaître égales dans la cinéphilie.

Les relations entre correspondants et correspondantes sont donc traversées par de nombreuses dynamiques sociales. Dès lors que la mixité surgit dans le Courrier à la fin des années cinquante, les questions de classe ressortent. « L'opposition des classes d'âges », présentée par les courriéristes comme inévitable, indépassable, bien qu'elle ait lieu à chaque génération, rentre également dans la balance. En creux, l'absence des questions de race,

pourtant bien présentes en toile de fond, est également éloquente du paradigme blanc qui s'exprime dans la cinéphilie française de l'époque.

De manière plus générale nous observons que l'hétérosexualité ordonne à des groupes sociaux pourtant antagonisés culturellement, à trouver leur complémentarité dans une relation asymétrique, ce qui donne un curieux mélange de séduction et de conflit entre courriéristes de genre différent. Il a également pour effet que les membres du groupe social dominé (« les femmes ») oscillent entre rapports de compétition et de compassion.

Comme l'analysait Geneviève Sellier et Noël Burch dans *La drôle de guerre du cinéma français (1930-1958)*, le phénomène cinématographique participe grandement à la redéfinition des rapports « hommes » / « femmes ». Cette reconfiguration se joue en particulier sur le terrain de la représentation des femmes et de leur sexualité à l'écran. Je me demande : Comment les femmes de cette époque vivent-elles les nouvelles normes de la sexualité et du féminin à l'écran ? Surtout, comment se l'approprient-elles ?

3.2 / **De la défiance à la défense : la « libération sexuelle » à l'écran pensée par les spectatrices**

> « *Je suis réticent à qualifier de révolution les changements intervenus dans les conduites [sexuelles] depuis les années soixante*. […] *En adaptant les concepts foucaldiens, on pourrait plutôt décrire les transformations contemporaines comme le passage d'une sexualité construite par des contrôles et des disciplines externes aux individus à une sexualité reposant sur des disciplines internes. Il ne s'agirait pas d'une libération, mais d'une intériorisation et d'un approfondissement des exigences sociales.* »
>
> Patrick SIMON, « Révolution sexuelle ou individualisation de la sexualité ? Entretien avec Michel Bozon », La Découverte, « Mouvements », 2002/2 n°20, p. 15

La « libération sexuelle » ou « révolution sexuelle » est une expression polysémique sensée regrouper l'ensemble des processus par lesquels la place de la sexualité a changé en Occident au cours du XXème siècle et en particulier dans l'après-guerre.

Cela désigne à la fois : le déclin de l'institution du mariage ; l'augmentation des célibats, des divorces et des sexualités hors-conjugalité, non-reproductives ; la dépénalisation puis la tolérance de l'homosexualité ; la légalisation des moyens contraceptifs et abortifs ; la valorisation sociale et médiatique du désir et du plaisir sexuel ; et la proclamation théorique de l'égalité entre « les hommes » et « les femmes ».

Il est tentant mais inexact de croire que l'ensemble de ces phénomènes sociaux se produisent du fait d'un « ordre sexuel nouveau ». Comme l'explique le sociologue Michel Bozon, ces changements sociétaux ont des origines très différentes, parfois contradictoires. De plus, ils n'ont pas fait disparaître depuis les années soixante le contrôle de la sexualité. En fait, la « libération sexuelle », ou plutôt la « libéralisation » sexuelle, entremêlée aux dynamiques capitalistes, a conduit les individus à intérioriser les exigences sociales en matière de sexualité, et même à les approfondir.

L'amalgame, pourtant, persiste. Car, dans les années soixante, les jeunes de la nouvelle génération d'après-guerre ont sincèrement interprété ces changements dans ce sens « révolutionnaire », puisqu'iels souhaitaient s'écarter de la culture de leurs aînés. Iels étaient à la fois les héritier-ère-s (puisque ces changements se déploient depuis la fin de la première guerre mondiale) et les propagateur-trice-s (à travers leur expression public et médiatique) de ces nouvelles manières d'envisager la sexualité.

Tout au long du XXème siècle, par leurs aînés puis par eux-mêmes, ces changements ont été largement documentés et déployés à travers le phénomène cinématographique. Dans l'après-guerre, les changements de représentation de la sexualité semblent s'accélérer. Nous pourrions même dire que la sensualité, puis le sexe, envahissent bientôt l'écran ; mais aussi la presse.

Comment les femmes cinéphiles que nous avons croisé dans le Courrier le vivent-elles ? Adhèrent-elles aux nouvelles formes du féminin et du masculin, qui s'érigent notamment à travers les acteurices ? Rejettent-elles ou accueillent-elles les films les plus sulfureux ? Comment, à travers le cinéma, se place-t-elles vis-à-vis de ces nouveaux paradigmes ?

3.2.1 / *1945 – 1956 : Le silence des spectatrices face à la sexualisation des stars*

> « *Avant toutes choses, aujourd'hui, je veux lancer un S.O.S, personnel cette fois-ci, à mes lectrices. Je vous croyais toutes mes amies et voici que pourtant, grâce à vous, le pauvre Jean Talky est menacé de mort ! Je vous donne bien gentiment, en cachette de tout le monde, les adresses de vos acteurs préférés afin que vous puissiez demander, dites-vous, une photo !*
>
> *Or vous avez abusé de moi et de ma trop grande crédulité… Ayant leurs adresses, vous allez maintenant à toute heure du jour et… même de la nuit, voir vos « idoles » ! A raison de cinquante coups de téléphone par jour et de deux cents coups de sonnette à leur porte, vous leur dites votre admiration…*
>
> *[…] Alors mes amies, si vous voulez que je continue à répondre à vos questions, laissez-moi vivre que diable ! Envoyez-moi vos lettres aux vedettes et je les transmettrai*. »
>
> *Cinémonde*, n°616, 21 Mai 1946

Dans le Courrier, l'expression des femmes vis-à-vis des hommes vedettes se limite généralement à une grande admiration du jeu du comédien, de l'interprétation du chanteur (doublée d'une grande expertise, comme nous l'avons déjà montré à plusieurs reprises).

L'admiration va parfois plus loin, vraisemblablement quand ce sont des femmes plus jeunes. Elles s'engagent dans ce que j'ai envie d'appeler une « performance d'hétéro-érotomanie ».

« Erotomanie » dans le sens où cette admiration prend la forme d'une obsession amoureuse qui semble connaître tous les excès :

> « **Cœur Tendre** : *Je suis amoureuse du beau Luis Mariano. Que pourrais-je faire pour le voir de près et avoir rendez-vous avec lui seule à seul ? Plus rien en effet ne compte pour moi que lui... Conseillez-moi ou je vais me suicider.* »
>
> *Cinémonde*, n°616, Mardi 21 Mai 1946

« Performance », dans le sens où le ton léger de la rubrique invite à une certaine surenchère, que les lectrices/rédactrices s'amusent à alimenter. Elles semblent en outre tout à fait lucides sur le fait qu'elles ne vivront jamais d'histoires amoureuses avec leur favori. Ce n'est pas vraiment de l'érotomanie ; c'est un discours qui en joue.

« Hétéro » enfin, parce que dans un contexte patriarcal, ces discours amoureux à la fois renforcent la norme hétérosexuelle (*les femmes aiment les hommes*) et la reconfigurent (*les femmes sont des sujets désirants*).

Je me demande la fonction de cette admiration amoureuse qui est sur-représenté dans les rubriques « Potinons » et « Côté cœur Côté jardin ».

Vraisemblablement, pour les plus jeunes contributrices, il s'agit de se construire avec une idole, un idéal masculin qu'elles sont beaucoup à trouver en la personne de Jean Marais.

> « **Ame de Violon**. - *correspondante de quatorze ans, admiratrice de Jean Marais "C'est mon idéal sans espoir… Je le trouve le plus beau de tous… J'aime sa voix, que lui-même trouve mal timbrée, mais je suis sûre qu'il changerait d'avis s'il s'entendait… Je ne crois pas un mot sur les vilaines choses que j'entends dire sur lui... Je voudrais lui écrire, mais je n'ose pas, car maman me dit que je ferais mieux de penser à mon travail du lycée… elle m'a déchiré la photo de Jean Marais que j'avais au-dessus de mon lit, mais j'en ai cloué une dans le pupitre de mon bureau, en espérant que la maîtresse ne la verra pas…* »
>
> « Trois garçons une fille / Jusqu'à ce que mort s'ensuive », *Le Film Complet*, n°143, Jeudi 3 Mars 1949

> **« Marise et Elisabeth.** - *Ces deux jeunes filles vous ont déjà écrit en vous demandant ce qu'il fallait faire pour envoyer un petit colis à ce charmant Jeannot Marais, le plus beau, le plus joli, le plus merveilleux, le plus sympathique homme qui puisse exister sur terre. L'adresse que nous avons de lui est-elle exacte ? Nous conseillons à* ***Âme de Violon*** *d'enlever notre idole du pupitre de l'école, car la maîtresse le déchirera et nous ne voulons pas que notre idole soit déchirée. Elle n'a qu'à la mettre dans ses livres, comme nous. Nous envoyons toutes nos amitiés à celles qui défendent notre merveilleux Prince charmant. Quant à celles qui ne l'aiment pas, je leur dis toutes les injures possibles et imaginaires qui peuvent exister. Et vive Jean Marais* ! »
>
> « La Femme aux deux visages », *Le Film Complet*, n°223, Jeudi 14 Septembre 1950

Les plus vieilles au contraire semblent expriment dans cette admiration amoureuse une sorte « d'hétéro-détresse ». Dans le sens où elles semblent mesurer, à travers les acteurs, l'écart entre l'idéal et la réalité de la masculinité des hommes qu'elles rencontrent dans leur vie amoureuse.

Ce décalage, de nombreuses femmes semblent le vivre. A tel point que lorsqu'une femme (qui se définit par le fait qu'elle est **Amoureuse**) exprime son amour impossible pour Jean Marais et envisage de quitter son fiancé (cité dans l'introduction de ce mémoire), cela déclenche une très importante correspondance à « Potinons » (en majorité des femmes). Jean Talky dédie ainsi la moitié d'une édition de « Potinons » pour comprendre le sens de cet empressement :

> « **Amoureuse** *m'a valu un nombreux courrier ; je ne m'en plains pas car il va me permettre de dégager la morale de cette histoire. Comme vous le pensez bien, ce courrier se partage en deux courants : quelques-uns conseillent à cette jeune fille de rompre avec son fiancé ; les autres, et ce sont de beaucoup les plus nombreux, d'oublier Jean Marais…* »
>
> *Cinémonde*, n°614, Mardi 7 Mai 1946

Il résume ensuite la lettre d'**Admiratrice de George Raft** qui trouve que « *le rêve est préférable à la réalité* », ou encore **Elie Sidern** qui « *exige une honnêteté entière envers le fiancé*. ». Puis il cite la contribution d'**Iro Durango** qui écrit :

> « *J'avais seize ans lorsque je vis pour la première fois sur l'écran Ramon Novarro ; j'en fus enthousiasmée à tel point que durant quatre ans j'y penserai jour et nuit… Pourtant, un jour, un jeune homme m'aima… Je finis par l'épouser espérant trouver tout ce que j'avais désiré en Ramon. Le résultat fut désastreux… J'eus deux enfants, mais malgré tout je n'arrivais pas à chasser l'artiste de mon cœur. Je ne disais rien à personne mais je souffrais atrocement d'une présence indésirable et d'une absence plus présente qu'on pourrait se l'imaginer ! Aujourd'hui, quatorze ans ont passé ; je n'ai pas pu résister davantage ; j'étais lasse et désespérée, j'ai quitté mon mari il y a quelques mois car notre vie était un véritable cauchemar… Je n'ai qu'une idée, un amour, un espoir qui ne finiront jamais…* »

D'autres femmes cherchent à mettre en garde **Amoureuse** de ses rêves, en faisant appel à leur expérience d'anciennes admiratrices éperdues :

> **« Seule dans la vie** : *Je reste seule, seule dans la vie pour avoir, comme vous, voulu vivre avec les ombres.* »

> **« Nathalie La Brune** *: à présent, j'ai compris que Jean Marais était mon idéal mais que jamais il ne me serait possible d'être aimée de lui. Donc je me marierai et j'aimerai mon mari honnêtement, sincèrement, tout en gardant un très doux souvenir à celui que j'ai tant aimé. Et, peut-être, quand j'aurais vieilli, considérerai-je tout cela comme un enfantillage : On ne peut pas vivre avec les ombres.* »

> *« Et le mot de la fin, c'est celui d'une jeune femme qui avoue avoir aimé, elle aussi, Ramon Novarro, follement, passionnément, mais qui conclut logiquement : "Un jour viendra où un petit enfant vous aidera à atténuer votre beau rêve de jeune fille, ce rêve que vous garderez dans un petit coin de votre cœur comme une fleur entre les feuillets d'un livre ; et ceci ne vous empêchera pas d'être une épouse fidèle et une mère attentive… et qui sait si un soir, au théâtre - au crépuscule de votre vie - doucement penchée vers votre époux, un sourire attendri aux lèvres, vous ne lui ferez pas cette confidence :* "Tu sais, mon ami, ce Jean Marais qui joue le rôle du grand-père, il a fait battre mon cœur lorsque j'avais seize ans.." *Et lui vous répondra* : "Cela ne m'étonne pas, ma chérie, ce M. Marais est encore très bien… " »

Dans la mesure où les différences d'âges sont souvent matérialisées par des rapports de distinctions entre les correspondantes, comme nous avons pu le voir à plusieurs reprises dans ce mémoire, il est surprenant que dans ce cas de figure, les correspondantes répondent avec autant de bienveillance à la détresse **d'Amoureuse**.

Cet accueil est peut-être à comprendre dans la nature du succès de Jean Marais. Dans son article « *La star préférée du public féminin populaire, Jean Marais dans les mélodrames*

d'après-guerre »[68], Geneviève Sellier analyse comment les films qui le met en scène lui permet d'incarner les contradictions de son époque, en termes de construction de la masculinité :

> « *Ces films détonnent dans le contexte paranoïaque de l'après-guerre, où la tendance dominante dans les représentations filmiques (en particulier dans les autres films de Sigurd et Allégret) consiste à rendre les femmes responsables des souffrances masculines (Burch et Sellier). Ils sont portés par la persona de Jean Marais qui est mis en scène comme objet de désir pour le sujet féminin du récit et pour le public féminin du film : sa beauté sculpturale, son sourire éclatant servent à masquer des brutalités, des défaillances, des souffrances morales et psychologiques qui sont largement partagées par la gent masculine au lendemain de la guerre. Mais la gentillesse, la générosité et la modestie de l'acteur à la ville, constamment commentées par les magazines spécialisés, portent la promesse d'une rédemption possible pour les personnages qu'il incarne, rédemption qui dans les films s'opère par le truchement d'un personnage féminin porteur de ces mêmes valeurs.* »
>
> Geneviève SELLIER, « La star préféré du public féminin populaire : Jean Marais dans les mélodrames d'après-guerre », op. cit., p. 72

« L'élection » de cet acteur comme le préféré des spectatrices dans l'immédiate après-guerre n'est donc pas anodine. Elle dénote du goût des femmes pour les films qui challengent les constructions genrées. Quitte à produire quelques déceptions avec la réalité.

Je me suis demandé dans quelle mesure ce surinvestissement amoureux de la part des (jeunes) femmes cinéphiles devait être interprété comme une manière latente et acceptable socialement de vivre son désir sexuel. Ou si au contraire, aimer déraisonnablement un acteur, ce n'est à cette époque que se conformer à l'idéal féminin de la dévotion amoureuse des femmes aux hommes. En tous cas, entre 1945 et 1956, je n'ai croisé aucune contribution permettant de trancher sur cette question. Les femmes sont admiratrices, ou amoureuses des acteurs, mais ne précisent jamais jusqu'où va leurs attirances.

[68] Geneviève SELLIER, « La star préférée du public féminin populaire, Jean Marais dans les mélodrames d'après-guerre », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2015, Vol. 19, No. 1, p. 54 - 75 [En ligne] Disponible sur < http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2015.982433> (consulté le 22/09/2022)

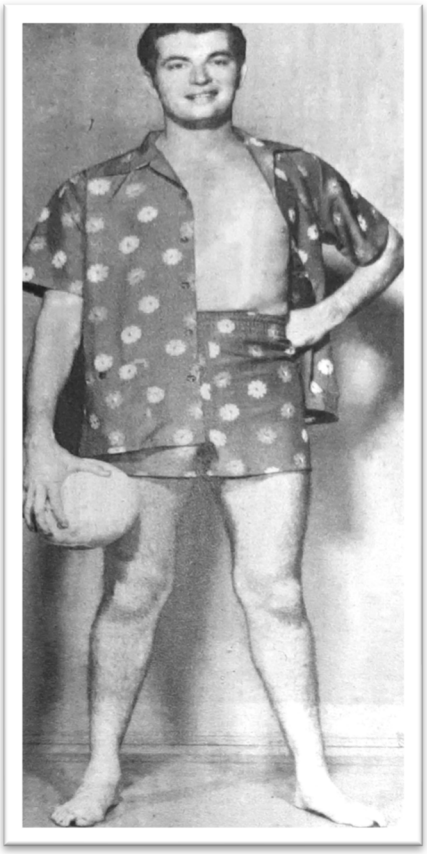


Figure 6 – **Publication d'un « pin-boy » en ouverture de « Potinons », Cinémonde, n°929, Vendredi 23 Mai 1952, page 29**

Du moins, dans ce qui est publié de leurs lettres ! Jean Talky affirme en publiant la photo de cet homme (Figure 6) la légende suivante : « *Nos lectrices de Potions se sont souvent plaintes de ne pas trouver ici de photos de pin-up boys. En voici une : elle représente le ravissant Palmer Lee, espoir de Hollywood et l'un des arbitres de la mode masculine.* » Elles sont peut-être plus demandeuses qu'il n'y transparaît dans les colonnes du Courrier…

Par exemple, lorsque certaines correspondances rapportent avec inquiétude la rumeur de l'homosexualité de Jean Marais – qui est effectivement en couple plusieurs années avec Jean Cocteau -, l'homme-réponse se garde bien de préciser ce qui lui est reproché.

« *Ne vous tracassez pas pour les rumeurs souvent malveillantes qu'on fait courir sur les vedettes,* **Edelweiss** *et* **Miquette**. *Jean Marais est un excellent acteur, un charmant camarade, une très séduisante personnalité. Voilà ce qui importe.* »

Cinémonde, n° 831, Lundi 10 Juillet 1950

En fait, que ce soit Jean Marais, Tino ou Georges Philippe, elles veulent toujours connaître leur statut marital. Elles posent également des questions sur les actrices, mais dans les contributions que j'ai croisé sur cette période, c'est rarement pour commenter leur vie à la ville. Elles se concentrent sur l'admiration de leur beauté et de leur jeu d'actrice.

« Brune Timide : *Edwige Feuillère vous semble plus belle et plus présente à l'écran aujourd'hui qu'il y a dix ans, parce qu'elle a su prendre à ces dix années plus qu'elles ne lui ont enlevé. Certaines femmes sont vieilles à vingt ans, d'autres ont l'art de rajeunir miraculeusement à chacun de leurs anniversaires.* »

Cinémonde, n°929, Vendredi 23 Mai 1952

« **Anabel** *trouve que la mode est maintenant de jeter la pierre à Martine Carol… Pas d'attendrissements. Je suis sûre que la belle Martine préfère être prise pour cible (dans un de ses innombrables films) que de lire à son propos : "Elle est jolie, elle a du talent, quel dommage qu'on ne la voie jamais à l'écran !* »

Cinémonde, n°1016, vendredi 22 janvier 1954

« **Coeur de Moulouk** *s'indigne de lire que Garbo a débuté également en montrant ses avantages physiques. Mais bien vite, c'est son âme qu'on a vue à l'écran. Dès* Gösta Berling*, dès* Chair et le Diable*. Et s'en souvient-on encore… vingt-cinq ans après.* »

Cinémonde, n°1033, Vendredi 21 Mai 1954

« **Catherine Heathclif** *déteste les petites filles modèles (ou pas si modèles que ça) qui font la moue devant les beautés indiscutables de Marilyn ou de Martine, ou les femmes san grâce, sans éclat, sans charme aucun, qui se permettent de porter des jugements sur Ava Gardner ou Maria Felix. A propos de cette dernière,* **Catherine** *se désole de la voir "assassinée" dans* Belle Otéro *avec des "yeux charbonneux et des lèvres gluantes", alors que Enamorada nous avait révélé son visage et surtout ses yeux merveilleux sans aucun fard*. »

Cinémonde, n°1068, Vendredi 21 Janvier 1955

Elles opposent parfois les actrices, ne semblent pas très sensible au fameux « sex-appeal » dont elles sont sensés déborder.

« **Musoduro** *est italienne et trouve qu'on fait la part trop petite à des vedettes comme Pampanini, G.-M. Canale ou E. Rossi Drago. Elle préfère le sex-appeal spontané de Gina aux mines et moues de Martine (celle-ci a fait rectifier son profil il y a plusieurs années : elle avait déjà son nez neuf dans Caroline). Promis, on fera attention à l'orthographe des noms italiens.* »

Cinémonde, n° 1118, Jeudi 12 Janvier 1956

« **Françoise Louchart** *trouve que Marilyn et son sex-appeal (même* dans Sept ans de réflexion*) n'arrivent pas à la cheville de June Allyson, dont on ne parle jamais dans* Cinémonde*. Pardon, vous venez justement de trouver en ouvrant votre numéro 1151 "l'adorable frimousse" de votre préférée que vous considérez comme la jeune femme américaine type.* »

Cinémonde, n°1153, Jeudi 13 Septembre 1956

En fait, elles parlent rarement de sexualité à l'écran de manière frontale. Lorsqu'elles le font, c'est souvent pour s'en désolidariser. Par exemple, certaines expatriées, gardant contact avec la France à travers la correspondance, en profitent pour exprimer leur malaise vis à vis du cinéma français. Elles craignent que les films représentant la sexualité renvoient une mauvaise image de la France, et surtout des françaises.

« France-Amérique *: Je suis française et j'habite les Etats-Unis depuis cinq ans. Ma sœur m'envoie des numéros de* Cinémonde *de temps en temps et c'est ainsi qu'en lisant j'ai remarqué dans un récent « Potinons » la réponse : "Si vous habitez l'étranger vous seriez un peu gênée par l'image que certains films donnent de la France…" Je suis à même de dire : comme c'est vrai ! On ne passe pas souvent de films français à Atlanta, où j'habite, cependant ceux qu'on a montrés malheureusement donnent une si mauvaise image de la France et des femmes françaises en particulier. Je me souviens de la réflexion peu flatteuse que m'ont faite un jour des amis américains : «* C'est un film français ?... Oh ! alors ce doit être immoral. *»*

La plupart des étrangers semblent persuadés qu'il n'y a qu'il n'y a que les questions sexuelles qui passionnent les français. Pourquoi la France n'exporte-elle pas des films qui fassent honneur à sa population et qui traitent de l'amour d'une façon décente et belle ? Au lieu de nous expédier des films comme Le Diable au corps*, par exemple, qui a l'air de renforcer l'impression qu'ont les étrangers que toutes les femmes, en France, trompent leur mari, ou presque... Les Américains, à ce sujet, se chargent déjà assez d'exploiter cette idée en donnant à des vedettes françaises (Denise Darcel, Corinne Calvet) des rôles toujours aussi « douteux » dessus. Je ne suis pas puritaine mais j'aime la France et j'aimerais qu'elle soit présentée sous un jour favorable. Qu'en pensez-vous ?* »

Cinémonde, n°945 Vendredi 12 Septembre 1952

« **Nathalie Marais** *est de plus en plus navrée d'avoir à vivre à Buenos Aires. […] "Que penser d'un public qui trouve* Julietta *d'une pauvreté et d'une naïveté décevantes, mais qui fait un succès fou à* Adorable Créatures*" contre lequel* **Nathalie** *voudrait voir sévir une commission de censure. "Vous ne pouvez imaginer le mal que fait à la France un film pareil" surtout dans un pays où l'on a la critique facile et sèvère… pour les autres*. »

Cinémonde, n°1049 Vendredi 10 Septembre 1954

Si c'est véritablement ce qu'elles ressentent, elles ne sont du moins pas au bout de leur peine. Sur les écrans mondiaux arrive en 1956 le film français *Et Dieu créa la femme*, réalisé par Roger Vadim.

3.2.2 / 1956- 1958 : La Bardomania, un moment de bascule ?

« *Au réveillon de Nouvel An, Brigitte Bardot fait une apparition à la télévision française. Elle est habillée comme d'habitude – jean bleu, pull et petites chaussettes. Prélassée sur un canapé, elle joue quelques notes de guitare. "Ce n'est pas difficile à faire", disent les femmes. "Je le ferais aussi bien qu'elle. Elle n'est même pas belle. Elle a l'air d'une bonne. » Les hommes ne pouvaient pas s'empêcher de la dévorer des yeux, mais ricanent eux aussi. Seulement deux ou trois d'entre nous, parmi environ trente spectateurs, la trouvent charmante. Puis elle fait un excellent numéro de danse. "Elle sait danser", les autres reconnaissent à contrecœur. Une fois encore j'observais que Brigitte Bardot était détestée dans son propre pays.* »

Simone DE BEAUVOIR, *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*, Londres, The New English Library, [1959] 1962, p. 5 (traduction par mes soins)

En 1956, la sortie de *Et Dieu créa la femme* suscite en France la réserve de la critique et l'hostilité des milieux conservateurs : les recettes sont maigres. Ce n'est que lors de son exploitation aux Etats-Unis qu'il rencontre son public, qu'il connaît un succès mondial, et que les spectateurices français-e-s doivent composer avec la consécration de « B.B. ».

Figure 7 – **Couverture de *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*, *ibid.***

La philosophe et théoricienne féministe Simone de Beauvoir avait tenté à l'époque d'analyser cette étrange disparité dans son article « *Brigtte Bardot and the Lolita syndrom* ». En résumé, elle explique que l'interprétation de Bardot reconfigure les codes de la féminité puisque sa sexualisation ne vient pas de ses artifices (comme les vamps hollywoodiennes), mais de ce qu'elle est intrinsèquement. Cela ravie les américains, en avance sur les questions d'égalité, tout en déclenchant à la fois l'hostilité des hommes et des femmes françaises :

> « *Mais il y a une sorte de candeur désarmante dans son cynisme. Elle s'épanouie, d'une façon saine et doucement sensuelle. Il est impossible de voir en elle le toucher de Satan, et c'est en cela qu'elle semble d'autant plus diabolique aux femmes qui se sentent humiliées et menacées par sa beauté. […] Son érotisme n'est pas magique, mais agressif. […] Et c'est précisément cela qui blesse l'orgueil masculin. Dans les pays latins, où les hommes s'accrochent au mythe de la femme objet, la simplicité de BB semble encore plus perverse que toute forme de sophistication. Le fait de rejeter les bijoux, produits de beauté, talons hauts et gaines est un refus de se transformer en une idole distante. C'est l'affirmation que l'on est semblable et égale à l'homme, c'est reconnaitre qu'il y a entre la femme et lui un désir et un plaisir mutuel.* »
>
> Simone DE BEAUVOIR, *ibid*, p. 28 / 30

Le phénomène B.B. suscite une véritable déflagration particulièrement visible dans les colonnes du Courrier. Dans l'intensification progressive des lettres de la Nouvelle Vague sociologique puis cinématographique que nous avons pu observer jusque-là, le point le plus sensible est de loin celui du cas de Brigitte Bardot.

Comme le révèle Ginette Vincendeau dans son article « *A Star is torn (to pieces)* »[69], sur les 157 éditions publiées entre 1957 et 1959 de Cinémonde, seules quatre « Potinons » sont dépourvus de référence à B.B. L'actrice polarise la conversation : il y a celles et ceux qui la détestent, celles et ceux qui l'idolâtrent. En outre, potentiellement dû à la sexualisation accrue de cette comédienne, beaucoup plus d'hommes prennent part au Courrier : selon la chercheuse, le débat est en quasi-mixité.

---

[69] VINCENDEAU Ginette, « A star is torn (to pieces): Brigitte Bardot seen through readers' letters in Cinémonde », Contemporary French and Francophone Studies, 2015, Vol. 19, No. 1, 90-105 [en ligne] Disponible sur < http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2015.982435 > (consulté le 23/09/2022)

Bardot *potineurs* (1957—1958—1959) number of interventions

Year	*Female*	*Male*	*Total*
Jan-June 1957	37	32	69
July-Dec 1957	34	37	71 total 1957: 140
Jan-June 1958	49	44	93
July-Dec 1958	46	41	87 total 1958: 180
Jan-June 1959	67	72	139
July-Dec 1959	44	35	79 total 1959: 218
TOTAL	277	261	total 538

Figure 8 – **Tableau d'analyse extrait de l'article de Ginette VINCENDEAU, *ibid*, p. 95**

Les admirateurices sont fidèles à leur favorite dans le choix de leur pseudo. La chercheuse les relève et les analyse. *« Certains s'approprient son nom ou ses initiales d'une manière simple et direct ou joue du double sens de B.B.* »[70] : **B.B.**, **Brigitte**, **Amie de B.B.**, **Amie de Brigitte**, **B.B. de Blida ; Je suis pour B.B.**, **Tout pour B.B.**, **B.B. Boy**, **O.B.B.**, **OOBB.117**, **Bardoteur** ; d'autres expriment leur passion pour l'actrice : **Fervent de Brigitte**, **Fervente de B.B., Plus fervente des admiratrices de B.B.** ; **I love B.B.,Ma Brigitte**, **B.B. pour la vie**, **Fou de B.B.**, **Fou de Brigitte**, **Fanatiques de B.B.**, **Esclave de B.B.**; les nom-composés sont également nombreux : **Brigitte Dean**, **Tony Bardot**, **Jeannot Bardot**, **Pascal Bardot**, **Carol Bardot**, **Jayne Brigitte**, **B.B. et Jimmy**, **B.B.-Signoret**, **B.B.-Signoret-Moreau**, **B.B.-Greco**, **Martine et Brigitte, Admirateur de B.B. et Marilyn** ; enfin certains font directement références à ses films : **Un bijoutier du clair de lune** and **Gentille Babette.**

A l'inverse, la chercheuse nous explique que certains potineurs et certaines potineuses la détestent tellement qu'ils déclarent vouloir faire des clubs anti-Bardot.

Personnellement, ce que je remarque, c'est que la culture de compétition entre les vedettes, longtemps orchestré par la rédaction avec des jeux-concours, perd avec Bardot son côté bon enfant ; les discours d'oppositions entre potineuses deviennent relativement agressifs.

> « **Régine** *s'indigne que tant de jalouses ne se résignent pas à reconnaître le charme et la beauté de Brigitte Bardot. "Elle a trop de succès, tout lui réussit. Et ce nez, cette bouche, ces cheveux, etc. Elle sera bientôt la première vedette internationale. Que ceux qui ne l'aiment pas aillent voir* Cette Sacrée Gamine

[70] *Ibid*, p. 94

où elle est formidable et si brillante qu'on ne peut la comparer qu'aux fées, à la sirène d'Andersen, à Blanche-Neige… et dévorer tout ce qu'on écrit sur elle".»

Cinémonde, n°1163, Jeudi 22 Novembre 1956

« **B.B. Greco** *n'aime pas, mais du tout, cette nouvelle toquade de Brigitte. Pourquoi vouloir jouer les petites filles modèles ? Ça lui va bien mal. Sans maquillage, les cheveux tirés, il ne lui reste que ses grosses lèvres et ses grandes dents. Plus rien de son rutilant sex-appeal, qu'elle devait à son maquillage outrancier et à ses sensationnels - et successifs - coups de foudre. Le succès lui pèse, dit-elle. Mais pour l'obtenir, tous les moyens lui ont été bons. Voilà un bon tour qu'elle joue à ses admirateurs. Mais qu'elle se méfie qu'à leur tour ils ne lui en jouent un autre. Tant de jolies filles envient son succès et guettent une faille dans sa carrière pour prendre sa place : elle ferait bien de ne pas l'oublier.* »

Cinémonde, n°1317, Mardi 3 Novembre 1959

En fait, la sexualité est invoquée par les femmes cinéphiles quand elle les dérange.

3.2.3 / *1959 - 1965 : Le désir d'une (véritable) libération sexuelle ?*

La « révolution sexuelle » dans la société et au cinéma n'ont pas nécessairement induit la « libération des femmes ». N'oublions pas que le MLF s'est constitué en réaction aux angles morts de Mai 68.

Je me suis demandé, dans le cadre de ce mémoire, si nous pouvions voir, après la déflagration que représente le phénomène B.B., certains revendications, timides mais présentes, qui auraient une coloration féministe.

J'ai notamment remarqué qu'à partir phénomène Bardot, les femmes expriment pour la première fois ne pas supporter la mise en avant marchande du corps des femmes. J'ai croisé plusieurs contributions qui allaient dans ce sens.

« **Caroline** *se demande pourquoi on ne voit jamais de vrais acteurs en couverture de Cinémonde. Comment le public peut-il se satisfaire de cet étalage*

de bustes et de cuisses ?... La nouvelle vague n'apporte pas grand-chose, sauf Brialy, Terzieff, Andréa Parissy. Annie Girardot est déjà d'un cru plus ancien. »

Cinémonde, n°1322, Mardi 8 Décembre 1959

L'ambivalence de ce discour peut paraître surprenante, mais l'histoire de la pensée politique des femmes a toujours été traversé par ce genre de contradictions.

Le droit de vote des femmes par exemple a été cédé après de longues luttes féministes aux femmes en France seulement en 1945 parce qu'elle assurait à l'époque la victoire du parti de De Gaulle face aux communistes (l'écart entre le vote des hommes et des femmes est désormais inversé). Dans son livre *Rage against the machisme*[71], l'historienne Mathilde Larrère explique que le caractère traditionnaliste des opinions politiques des femmes de l'époque vient de leur assignation à l'espace domestique où elles doivent adopter une posture de médiateur entre les différents membres de la famille.

Ce n'est donc pas encore un discours féministe qui pousse les femmes cinéphiles à s'insurger contre la sexualisation des actrices et modèles dans les journaux cinématographiques ; les remarques particulièrement misogynes qu'elles déploient contre B.B. en sont une preuve formelle ; mais il semble y a voir une sorte d'érosion dans l'intériorisation des valeurs patriarcales.

Ginette Vincendeau analyse que ce n'est pas tant la peur de la sexualisation de B.B. qui dérange (c'est un prétexte) ; c'est la peur du pouvoir chez une femme. Et c'est ce qui va permettre une sorte de basculement dans le discours des femmes cinéphiles. Alors que les femmes sont plus enclines à critiquer Bardot et les hommes plus susceptibles de la célébrer à la sortie *de Et Dieu créa la femme*, B.B. suscite progressivement de l'hostilité chez ces derniers au fur et à mesure qu'elle acquiert célébrité et richesse, alors les femmes sont désormais nombreuses à prendre sa défense.

[71] *Op. cit*, p. 86

3.3 / **La misandrie des correspondantes : la formalisation d'une conscience de genre par la cinéphilie ?**

Dans cette dernière sous-partie, je me demande si l'hostilité des femmes cinéphiles face aux hommes participant au Courrier n'est pas le signe que la formalisation d'une conscience de classe, c'est-à-dire, d'appartenir à une classe dominée, ici celle des femmes, passe nécessairement par le rejet de la classe dominante, ici celle des hommes.

Le mot « misandrie » est sensé étymologiquement être le pendant de la « misogynie ». Je pense pour autant qu'il est factuellement faux de placer ces phénomènes dans un rapport d'équivalence dans la mesure où ils n'ont pas le même poids et la même fonction dans un système patriarcal. La misogynie est une culture de répression contre les femmes. Il s'agit de dévaloriser le féminin et d'asseoir la domination masculine. La misandrie est une réaction à cette misogynie, elle n'a ni les mêmes objectifs ni les mêmes capacités. Tout simplement parce que la misandrie, contrairement à la misogynie, n'a jamais tué personne.

Mais quelle est au juste la fonction d'un discours misandre ? La recherche sociologique n'a pas encore pleinement statué à ce sujet[72], mais un essai féministe paru en août 2020 a tenté de répondre à cette question :

> « *S'offusquer de la misandrie, en faire une forme de sexisme comme une autre et tout aussi condamnable (comme si le sexisme était condamné…), c'est balayer sous le tapis avec malveillance les mécanismes qui font de l'oppression sexiste un phénomène systémique, appuyé par l'histoire, la culture et les autorités. […] Je fais de la sororité ma boussole, car j'ai autour de moi des femmes lumineuses, talentueuses, passionnées, incroyablement vivantes qui méritent tout mon soutien et tout mon amour. Je choisis de leur donner à elles et à l'ensemble des femmes, cette énergie relationnelle, car les hommes n'ont pas*

[72] Le seul travail d'ampleur qui traite cette question en France est celui-ci : Colette PIPON, « Le féminisme au risque de la misandrie. Etude sur les rapports aux hommes dans le Mouvement de libération des femmes en France : 1970-1980 », Dijon, Master 1 Histoire, Université de Bourgogne, 2013, 240 p. La chercheuse fait un lien explicite avec le féminisme puisqu'elle étudie les « propos misandres » des milieux féministes français » entre 1970 et 1980. Il me semble néanmoins regrettable que le parti-pris de ce mémoire place « misogynie » et « misandrie » à égalité, pour les raisons susmentionnées.

besoin de moi pour se sentir validés, confortés dans leurs choix de vie, rassurés de leur valeur. […] Les regroupements de femmes sont des sabbats de sorcières. Dépolitisés, ils sont considérés par les hommes comme futiles et ridicules. Porteurs d'une lutte, ils deviennent excluants et menaçants. »

Pauline HARMANGE, *Moi les hommes je les déteste*, Trélazé, Monstrograph, 2020, p. 8 / 69 / 73

Dans cet essai, elle démontre comment la « misandrie » a la capacité de regrouper les femmes autour d'une culture d'opposition à la masculinité. La mise à distance de la culture patriarcal passe par l'affirmation non plus seulement du sujet individuel mais du collectif. Elle fait la démonstration que « misandrie » inclue « sororité », et féminisme.

Cette notion de « misandrie » peut paraître très contemporaine, et inévitablement anachronique dans le cadre d'une étude sur la cinéphilie des femmes dans les années quarante / soixante ; pour autant, elle me semble adéquat à ce que nous observons dans le Courrier puisqu'il y a un véritable rejet dans l'exercice de la cinéphilie de ce qui est associé à la masculinité.

Cela ne prend néanmoins par la même forme dans « Potinons » et « Côté Cœur Côté Jardin », nous allons donc scruter cette dynamique séparément dans les deux rubriques.

3.3.1 / ***Du rejet par les femmes des codes de la cinéphilie masculine dans « Potinons » …***

Dans « Potions », comme nous avons eu le loisir de l'analyser dans la troisième sous-partie du premier axe d'analyse, l'hostilité vis-à-vis des hommes ne se formalise qu'à partir de la Nouvelle Vague quand ceux-ci prennent de plus en plus part au Courrier.

De 1945 à 1956, les participantes au Courrier exercent leur cinéphilie dans un espace quasiment non mixte. Le ton reste léger, bon enfant, sans prétentions. C'est ainsi que se codifie les traits distinctifs de la cinéphilie des femmes tels que l'ont observé de nombreux chercheurs, notamment Geneviève Sellier, Thomas Pillard, Ginette Vincendeau et Delphine Chedelaux (voir bibliographie).

Comme nous avons pu l'observer à plusieurs reprises dans ce mémoire, la cinéphilie des femmes se caractérise par :

- l'attention portée au phénomène du vedettariat (Sellier, 2009), qui s'exerce aussi bien par l'admiration des interprètes que par la volonté d'en être une

- le plaisir à rechercher « leçons de vie » dans les films (Leveratto, Jullier, 2010), la critique passe systématiquement par l'analyse discursive

- la non-séparation entre les questions éthiques et esthétiques ; le sens du film prime sur la forme artistique

Or comme nous avons pu l'étudier, dans « Potinons », quand la Nouvelle Vague cinématographique arrive avec ses revendications d'exigence artistique, son souhait revenir à un cinéma plus formaliste, moins proches des questionnements sociétaux, cela provoque de l'hostilité chez certaines potineuses. C'est comme si d'un coup, parce qu'elles étaient remises en cause, elles prenaient conscience de la culture de la cinéphilie des femmes, sa spécificité, qu'elles avaient formalisé pendant près de quinze ans.

Pour autant, il serait exagéré de qualifier cette hostilité de « misandrie », notamment parce que de nombreuses femmes se désolidarisent complétement de cette critique de la cinéphilie codée masculine qui fait apparition dans le Courrier. Le conflit de genre s'exerçant à travers la cinéphilie, il est potentiellement plus difficile que le mépris prenne la forme explicite de revendications sorores et féministes.

A l'inverse, c'est ce qui permet selon moi de qualifier de « misandre » les discours hostiles aux hommes présents dans « Côté cœur Côté Jardin ». La rubrique fait partie d'un journal qui n'a pas la prétention, comme *Cinémonde*, d'une posture intermédiaire. Les courriéristes n'hésitent pas à parler souvent d'autre chose que de cinéma. C'est la raison j'ai beaucoup moins fait appel à cette source dans le cadre de ce mémoire. Mais, pour expliciter ce qui aurait pu être dans « Potinons », voyons comment une certaine « misandrie » s'exerce dans « Côté Cœur Côté Jardin ».

3.3.2 / *… à la surenchère de misandrie joyeuse et sorore dans « Côté cœur côté Jardin »*

La misandrie des correspondantes de « Côté cœur Côté Jardin » s'exerce très tôt dans la rubrique, au point de devenir une sorte de culture.

L'histoire commence à la fin de l'année 1949, avec la publication, en apparence anodine, de deux contributions :

> « **Miss-Be-Bop**. – « *J'aime beaucoup lire votre rubrique, mais vous me faîtes bien rire avec vos lectrices sentimentales et pâmées. Si elles étaient comme moi, elles comprendraient mieux la vie, et au lieu de perdre leur temps à pousser des soupirs et à fendre l'âme pour les acteurs de cinéma, elles iraient danser la samba ou la be-bop, et flirteraient sans remords avec tous les garçons qui leur tombent sous la main, quitte à les laisser tomber ensuite. La vie est courte, il faut savoir en profiter.* »
>
> *Le Film Complet,* n°182, « La Femme nue », Jeudi 1er décembre 1949

> **Liana, beauté des îles.** - « *J'ai vingt ans. Je suis jolie, j'ai surtout de beaux yeux. Je flirte beaucoup, mais ne crois pas à l'amour. Beaucoup de jeunes gens me font la cour, mais moi je promets et ne leur donne rien, et quand j'en ai assez, je les quitte pour aller vers d'autres. Quand je veux un garçon, je l'ai. Il y en a un qui m'a dit qu'on se mettrait à genoux pour un seul de mes regards. J'ai du talent et je voudrais faire du cinéma.* »
>
> *Le Film Complet,* n°182, « La Femme nue », Jeudi 1er décembre 1949

La contribution qui choque le plus est celle de **Liana**, qui exprime sa liberté de jeune femme en enchaînant les flirts. Bien que compte tenu de son âge et des mœurs de l'époque, nous supposons qu'elle n'a pas de relations sexuelles, cette affirmation « quand je veux un garçon, je l'ai », suffit pour choquer la décence de nombreux courriéristes. Deux mois plus tard (délais d'impression oblige), elle suscite une importante correspondance :

« Fidèle Lecteur du F.C. - *Fervent lecteur de votre rubrique, je voudrais répondre à* **Miss Be-Bop** *et à* **Liana beauté des îles** *qui, entre parenthèses, est peut-être loin d'en être une. Le genre de ces deux miss me déplaît souverainement. La deuxième n'est guère modeste : se mettre à genoux pour un seul de ses regards ! Qu'elle ne s'y croie pas trop, car nous ne sommes plus au Moyen-Age. Quant à la première, elle manque de bon sens : comme si à dix-sept ans on pouvait comprendre la vie ! Je suis sûr qui si on lui pressait le nez, il en sortirait encore du lait ! J'estime qu'une bonne fessée remettrait les choses en place.* »

Le Film Complet, n°192, « L'infidèle », Jeudi 9 Février 1950

« Future Madame. - *Je voudrais répondre à* **Miss Be-Bop** *: Pauvre miss, vous doutez-vous que toutes les jeunes filles ne savent pas danser le Be-Bop ? Fiancée, et surtout très heureuse, je vous souhaite de rencontrer bientôt l'âme-sœur, et là nous verrons si vous prendrez toujours la vie du même côté. Flirter sans remords avec tous les garçons, quitte à les laisser tomber ensuite, vous devriez avoir honte ! Et le remords, n'en avez-vous pas un petit brin au fond du cœur ? Quant à* **Liana, beauté des Îles***, j'aimerais bien la connaître, tant pis, car c'est impossible, je verrais bien si ses yeux sont capables de faire « damner » un saint. Croyez à l'amour,* **Liana***, c'est la plus belle des choses, et ne soyez pas vamp, ce n'est pas beau pour une jeune fille. Pensez-vous que les garçons gardent un bon souvenir de vous ? Un, une mauvaise réputation s'établit vite.* »

Le Film Complet, n°194, « Entre 11 heures et minuit », Jeudi 23 Février 1950

Dairette de Nantes « *C'est la première fois que je vous écris, et c'est* **Miss Be-Bop** *qui m'y pousse. Je trouve que cette jeune fille, un peu trop audacieuse pour ses dix-sept ans, ferait mieux d'apprendre son métier de bonne épouse et de future mère de famille au lieu de flirter avec tous les garçons. Moi, j'ai dix-huit ans, je n'aime pas le bal, mais par contre beaucoup le cinéma.* »

Le Film Complet, « Johnny Belinda », n°195, Jeudi 2 Mars 1950

Elles ne reste pas pour autant isolées et rejetées, car bientôt, les réactions des courriéristes se séparent entre pro et anti-lianistes, comme le raconte **Le Cameraman Amoureux** :

> « *Ce qui m'amuse, dans leur cas, c'est la diversité des réponses, qui se classent en deux catégories. Au début, ces charmantes amies se faisaient plutôt "mettre en boîte", et même attaquer vertement. Mais voici que dans mon dernier courrier je trouve un grand nombre de "supporters" (surtout féminins), qui désirent se rallier à leur agressive bannière. J'ai toujours eu, dans notre chère rubrique, un grand souci d'impartialité. Aussi m'est-il impossible de passer sous silence ce "conflit d'opinions" qui se précise depuis quelques semaines. Dans ce but, j'ai volontairement groupé de toutes les lettres qui défendent la cause de ces deux lectrices, en réponse à toutes celles qui les ont attaquées et qui les attaquent encore. Ne croyez pas que je veuille "chercher la bagarre". Nous en avons eu assez avec cet interminable conflit Rossi-Guétary. Mais il est tout de même amusant, et fort instructif pour nous lecteurs aussi bien que pour moi, de définir et d'opposer ces deux tendances qui séparent les courriéristes : les uns pour la simplicité, le romantisme et les passions chimériques à l'égard des acteurs, les autres pour le scepticisme, l'ironie devant les idoles, et la franchise presque brutale dans les sentiments.* »
>
> *Le Film Complet*, n°209, « La Mariée du Dimanche », Jeudi 8 Juin 1950

Puisqu'elles ont désormais des supportrices, les deux femmes prennent le temps de répondre :

> **« Miss Be-Bop. –** « *A la suite de mon dernier courrier, j'ai reçu, je le vois, pas mal de réponses. On m'attaque, on me maudit, on me couvre de boue, je ne m'attendais à tant de succès ! Malgré cela, je persévère, et je veux écrire aujourd'hui à* **Liana Beauté des Îles***, qui, elle aussi, a fait couler beaucoup d'encre, pour lui dire toute ma sympathie. Bravo, chère amie* **Liana** *! Vous au moins, vous avez le courage de vos opinions ! Vous voulez devenir vedette ? Et pourquoi, rien n'est impossible pour celles qui ont du cran ! Je vois que l'on s'indigne parce que vous dites que les hommes se mettent à genoux pour une seul de vos regards. Moi je pense que vous avez bien raison d'en être fière : pour ma part, je n'admire aucune vedette, et je les considère que comme de faibles*

hommes que l'on pourrait mener par le bout du nez si on en prenait la peine ! Au risque de déplaire à toutes les « amoureuses bêlantes » dont parlait si justement **Ennemie des stars***, je demande à* **Liana** *et à toutes celles qui pensent comme elles de nous unir pour résister au sex-appeal des stars et pour imposer le nôtre ! Pourquoi toujours eux et pas nous ?* »

« Johnny Belinda », *Le Film Complet*, n°195, Jeudi 2 Mars 1950

Car, ce qui caractérise le groupe des pro-lianistes c'est le fait de pas vouloir correspondre à la représentation misogyne de la midinette, soit en refusant d'être « admiratrice », ou « cinémaboule » :

« Cavalière Ennemie de Jean Marais. - *Laissez-moi rire de ces fous et ces folles qui ont envie de faire du cinéma. Non, il faut être bête, marteau, pour avoir envie d'être artiste ! Mais je ne quitterais jamais l'Algérie avec son beau soleil l'été, ses fines goutellettes d'eau l'hiver, comme pourrais-je vivre sans ça ? Et ma belle jument de course, que je monte chaque jeudi, et laisser mon père et ma mère pour faire du cinéma, quelle folie ! Celles qui ont été piquées par cette mouche n'ont qu'à faire des problèmes, des dictées, ou laver le parterre. Je n'aime pas Jean Marais, je le déteste avec son air de clochard, sa tête de lune. Si les fidèles de Jean Marais ne sont pas contents, ils n'ont qu'à dire ce qu'ils voudront, je saurai les remettre à leur place ! Mes artistes préférés ? Tous, sauf Jean Marais. Le plus beau couple, au cinéma ? Renée Saint-Cyr et Jean Chevrier, ou Dorothy Lamour et Bob Hope*. »

Le Film Complet, n°191, « Maya », Jeudi 2 Février 1950

« La belle garce : *Je me décide à prendre la plume pour vous dire que je suis de l'avis d'***Une petite Française** *: pourquoi les lectrices et lecteurs parlent-ils toujours des mêmes artistes ? Je trouve que tous les artistes ont leur genre, du plus comique au plus dramatique. Comme bien d'autres, j'ai quelques préférences, mais de là à en perdre la raison, il y a une marge ! Je n'ai pourtant que quinze ans.* »

Le Film Complet, n°195, « Johnny Belinda », Jeudi 2 Mars 1950

« **Mirelli** : *Je suis de l'avis d'***Une petit Française** *au sujet des lectrices qui meurent d'amour pour les acteurs ; elles ne savent pas ce que c'est de souffrir, et je les trouve absolument idiotes. J'ai, moi aussi, des préférences, mais pas de grands sentiments pour les acteurs qui ne sont que des « personnages », et encore moins pour leur figure qui, au naturel, laisse à désirer*. »

Le Film Complet, n°196, « Portrait d'un assassin », Jeudi 9 Mars 1950

Par ailleurs, ces lettres sont également pour elles l'occasion d'exprimer leur misandrie.

« **Esclave ou Reine ?** – *« J'ai une grande admiration pour vous mademoiselle [***Liana beauté des îles***], car on vous attaque et vous faites preuve de beaucoup de cran. Moi aussi, les hommes m'ont fait souffrir, et il y a des jours où je voudrais me venger. Que faut-il pour avoir votre assurance ? Je voudrais que vous me donniez des conseils. Je vous demande donc si vous voulez bien m'accepter dans votre « clan ». Mais consentierez-vous à me répondre ?* »

Le Film Complet, n°224, « Pièges à homme », Jeudi 21 Septembre 1950

La « misandrie » mélange sororité, divertissement et affirmation de son égalité :

« **A bas les hommes.** - *C'est au futur drapeau de* **Liana, beauté des Îles** *que je viens me joindre. Chère amie lointaine, m'acceptez-vous comme alliée ? Je crois qu'à nous toutes nous réussirons à rabaisser le caquet de tous ces blancs-becs que nous côtoyons à longueur de journée. J'ai connu un court bonheur, mais mon fiancé m'a repris sa parole et maintenant, pleine de rancune et de haine pour tous les hommes, j'ai l'intention de les faire marcher. Je suis jolie, paraît-il, 1m65, mince élancée. Mesdemoiselles, n'écoutez pas les racontards des hommes, souriez pour les éblouir, et après, abandonnez-les à leur triste sort : ils vous suivront comme des petits toutous.* »

Le Film Complet, °237, « Rendez-vous avec la chance », Jeudi 21 décembre 1950

Ce genre de lettres, je pourrais continuer à en citer des pages entières. Plusieurs fois **Be-Bop**, **Liana Beauté des îles** et **A bas les hommes** et leur lignée remettent de l'huile sur le feu.

Souvent traités de « vamps » par l'homme-réponse, il semblerait qu'elles revendiquent avec agressivité leur capital-beauté.

> « **Shirley, l'amie du rêve.** – *Le cinéma se veut le reflet de la vie, et pourtant il est un genre essentiellement ignoré par lui : celui du garçon manqué. Les jeunes filles en affectent les allures sont pourtant très à la mode, et des films dont elles seraient les vedettes auraient certainement un gros succès, ne croyez-vous pas ? Je remarque d'ailleurs que les scénaristes manquent de plus en plus d'imagination. […] Votre lettre m'a émue,* **Mei Wen***, et j'ai cru me reconnaître dans les quelques lignes où transparaissent votre amertume. Moi aussi je joue une quantité de personnages, parce que je suis dotée d'une grande sensibilité imaginative qui n'a pas toujours sa place dans le cœur. Vous,* **Mei Wen***, vous semblez souffrir de n'être jamais vous-même : cela prouve que vous avez un cœur, donc que vous êtes capable d'attachement… […]* **S.M Chyta et ses flirts** *: si j'étais un garçon, je vous proposerais de flirter avec moi.* »
>
> *Le Film Complet*, n°650, « 2ème bureau contre inconnu », Jeudi 21 janvier 1958

Elles utilisent les armes à leur porté.

Bientôt dans la rubrique « Côté Cœur Côté Jardin », chaque courriériste se présente en précisant s'iel est pro ou anti-lianiste. Ce qui fait bien sûr la joie de l'homme-réponse puisque qui dit conflit genré dit fidélité au magazine. Il choisit d'éditorialiser la rubrique souvent en fonction de ça, il fait même « élire » chaque année une reine « pro » et un roi « anti » dans les courriéristes-vedettes.

Pour autant comme nous l'avons vu, ce conflit n'oppose pas que les hommes et les femmes, certaines d'entre elles réagissent avec encore plus de stupeur et de colère face à ses discours misandre et curieusement féministes. Certaines d'ailleurs se positionnent anti-Liana tout en prônant un discours de transgression de genre :

> **La Corsaire.** – « *J'aimerais pratiquer le ski, l'équitation et l'escrime, mais mes parents ont peur que je me casse une jambe. […] J'aime énormément les films d'aventures, surtout les historiques, et les films de cow-boys, surtout ceux où il y a des jeunes filles en pantalon et montant à cheval, et aussi les films*

d'aviation, car mon rêve est d'être pilote, et je ferai tout pour y arriver. On me dit garçon manqué, et je vous assure que, parfois, je préférerais planter des pointes plutôt que repriser mes socquettes. Je tiens à dire que je suis contre le clan **Liana***, et je trouve qu'il n'y a pas mieux qu'une bonne amitié entre garçons et filles.* »

Le Film Complet, n°330, « Rendez-vous à Grenade », Jeudi 2 Octobre 1952

Et cela persiste tout au long de l'histoire de cette rubrique. Même huit ans après, on élit encore des rois et des reines, et on parle encore de **Liana**.

Figure 9 – ***Portrait de*** A bas les hommes***, publié dans* Le Film Complet*, n°242, « Le château de verre », 25 Janvier 1951***

Conclusion

A l'origine, j'avais pour ambition avec ce mémoire de poser les bases théoriques nécessaires pour une revalorisation historiographique de la cinéphilie des femmes dans l'Histoire du cinéma.

Pour ce faire, je me suis intéressée à la période 1945 – 1975 parce qu'elle semblait contenir tous les ambivalences et problématiques de ce sujet. En effet, à cette même époque se déploient simultanément la presse cinématographique qui permet l'âge d'or de cette cinéphilie des femmes et les ciné-clubs, haut lieu de la légitimation artistique du cinéma en France, QG de la cinéphilie bourgeoise des hommes, qui fera bientôt disparaître de nos imaginaires toute forme de cinéphilie sans prétention savante. J'y voyais entre outre la possibilité que le discours des femmes cinéphiles aie un sous-bassement féministe, puisque la période ouvre sur la déflagration que représente la sortie du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir et finit sur le Mouvement de Libération des Femmes.

Je voulais notamment mettre à l'épreuve la notion de « regard féminin », c'est-à-dire l'idée que l'assignation au genre féminin construit une représentation du monde qui remet en cause la domination masculine. Ou du moins, puisque les définitions varient, quelque chose de cet ordre, qui expliquerait pourquoi les femmes réalisatrices tendent à problématiser aussi systématiquement le patriarcat dans leurs films. Puisque la recherche est dans une impasse à déterminer dans quelle mesure l'assignation de genre est déterminante dans la construction artistique du sujet, et que je remets personnellement en cause la dichotomie créateur/spectatrice, j'ai choisi de mettre à l'épreuve cette notion dans mon sujet sur les femmes cinéphiles.

J'ai longuement tergiversé sur la question des sources. Sachant que l'écrit est une pérogative masculine, j'ai envisagé des entretiens ou des sources orales, pour accéder à tout type de profil socio-culturel. Je me suis finalement dit que les sources écrites étaient préférable parce qu'elles seraient plus facilement comparables à la cinéphilie des hommes (dont l'une des expressions majoritaires est la critique). De plus, je voulais que ce soit des textes d'époques pour éviter tout regard retrospectif qui empêcherait d'analyser la parole cinéphile dans son immédiateté et ses évolutions. J'avais envisagé d'utiliser des journaux intimes, d'exhumer le travail des quelques femmes critiques en activité. Mais dans le temps imparti, il aurait fallu trouver des compilations déjà faites. Je me suis donc rabbatue sur les magazines de cinéma et la rubrique du Courrier, parce que j'avais cru comprendre que ces sources étaient plutôt accessibles et qu'elles avaient déjà fait l'objet de plusieurs articles de recherches. J'ai réduit entre temps l'ampleur de la période étudiée d'un tiers, en choisissant d'étudier la cinéphilie des

femmes entre 1945 et 1965, car les sources tarissaient drastiquement à la fin des années soixante.

J'ai d'abord essayé d'adopter une démarche intersectionnelle en me demandant qui sont les « femmes cinéphiles », d'un point de vue sociologique, pour éviter de partir sur un impensé qui prétenderait que ce groupe de cinéphiles serait homogène. Il s'agissait d'identifier les différences d'âge, d'occupations, de croyances, de discriminations, bref, de comprendre quelles sont les conditons matérielles d'existence de ces femmes, quels sont leurs point d'accorches et de divergences. Je prenais en considération le fait que je ne suis pas universitairement formée à la sociologie et que je ne pourrais peut-être pas tirer beaucoup d'informations d'une source qui promeut l'anonymat. Mais je voulais au moins essayer.

J'ai néanmoins pu établir qu'une lecture attentive des sources remet en cause l'idée que les femmes du Courrier sont essentiellement des jeunes femmes très admiratrices des vedettes et légères dans leurs discours (« des midinettes »). Il semblerait plutôt que ce profil-type soit une porte d'entrée fréquente dans la cinéphilie, mais qu'il ne soit pas le seul, puisque certaines femmes engagées dans des hautes études, des mères de familles, et plus simplement, des non-jeunes, participent à la revue. Certaines ont commencé à participer au Courrier dans leur adolescence et restent fidèles plus d'une décennie.

Je me suis également demandée s'ils étaient possibles de situer les correspondantes sur le plan racial. J'ai été confronté au fait que l'appréhension de ces sujets à l'époque ne permet pas, contrairement aux questions de genre et de classe, de l'analyser dans les contributions du Courrier, autrement que de manière épisodique et non problématique. J'en ai conclu que ce ce que j'étudiais n'était peut-être pas une cinéphilie des femmes blanches mais que c'était en tous cas une cinéphilie adoptant un « regard blanc ».

Pour caractériser sociologiquement les femmes cinéphiles, il y avait donc encore moins d'informations que prévues. J'ai finalement interprété cet anonymat comme l'occasion pour ces femmes de profil socio-culturel différent de discuter ensemble comme elles peuvent rarement le faire, et que la cinéphilie leur permettait d'isoler et de penser la question du genre. J'ai donc analysé comment cette cinéphilie s'est formalisé à la sortie de l'après-guerre puis désagragée avec l'arrivée dans le Courrier de la culture masculine de la cinéphilie au moment de la Nouvelle Vague.

Ensuite, je me suis demandée pourquoi autant de femmes souhaitent faire du cinéma, avec la sur-représentation des « aspirantes vedettes ».

Pour comprendre ce phénomène dans le détail, je me suis intéressée au concours de beauté « Miss Cinémonde » organisée par la revue éponyme. Je voulais éviter de me placer dans une perspective surplombante qui consisterait à penser que les femmes participant à ce type de concours sont unilatéralement aliénées par les industries culturelles. J'ai donc d'abord analysé le cadre du concours, le modèle de féminité qu'il prône, avant d'analyser les discours des participantes et plus généralement des aspirantes vedettes.

J'ai également essayé de comprendre pourquoi si peu de femmes exprimaient le désir de passer derrière la caméra, et comment elles percevaient celles qui réussisaient. J'ai découvert que dans la volonté de passer devant la caméra, il y avait un désir impérieux de mobilité sociale, tandis que la volonté de passer derrière était plutôt motivée par l'expression artistique. Bien que ces dernières étaient à l'époque trop rares, trop hors du cadre de la division sexuelle du travail, pour être pensées ensemble, le succès des films écrits par des femmes chez les femmes spectatrices montre en creux les besoins de représentation des femmes (cinéphiles).

Enfin, j'ai voulu aller au bout de mes intuitions en me demandant dans quelle mesure la cinéphilie des femmes de cette époque est une manière de reconfigurer le genre.

J'ai d'abord analysé le cadre d'échange de la correspondance, en essayant en particulier de comprendre l'emprise de l'homme-réponse. Se présenter comme un homme d'âge mur, insister sur son expérience et ses connaissances de journaliste, lui permet à la fois de mettre à distance les correspondantes de tout rapport de séduction ou de conflit genré, et dans le même temps d'adopter un ton paternaliste, ironique et bienveillant, sans que ce soit mal-pris. En outre, sa manière de performer le genre masculin n'est pas menaçante, lui permet de fidéliser son lectorat car il donne l'occasion aux femmes d'exercer les codes de la féminité dans leur cinéphilie et de s'approprier cet espace du Courrier en toute quiétude. J'ai ensuite caractérisé les relations entre correspondants et correspondantes, comment ils oscillent entre flirt et hostilité, comment les antagonismes culturels prennent place dans leur discussions. En parallèle, j'ai montré comment les femmes cinéphiles discutaient entre elles, comment elles oscillaient entre besoin d'entente sorore et de distinction compétitive.

J'ai ensuite analysé comment la représentation du sexe à l'écran est un sujet rarement abordé par les correspondantes. J'ai d'abord conduit une réflexion sur leurs admirations

amoureuses des vedettes masculines par les femmes cinéphiles. Je me suis demandée dans quelle mesure cette obsession était une manière de déplacer la question du désir sur un terrain plus acceptable, celui de l'amour. J'ai également montré comment l'admiration et la mise en compétition des vedettes féminines était relativement légère, du moins jusqu'au phénomène B.B., qui clive le débat sur la représentation de la sexualité, et révèle aux femmes cinéphiles le fait qu'elles ont du mal avec ce nouveau régime d'images. Je me suis ensuite demandée si nous pouvions interpréter certaines de leurs paroles comme une volonté d'une véritable libération sexuelle, qui prendrait en compte leurs revendications.

Enfin, j'ai analysé comment la conscience de genre par l'exercice de la cinéphilie passe inévitablement par le rejet du genre antogonisé. Dans *Cinémonde* cela passe par le rejet des codes de la cinéphilie masculine. Dans *Le Film Complet*, cela passe par un discours ostentairement misandre, dont l'abscence de complexes surprend aujourd'hui.

A l'origine, ce mémoire se nommait « Cinéphile féminine ou féministe ? / « L'émergence d'un regard oppositionnel-féministe dans le Courrier des lectrices entre 1946 et 1971 ». J'ai du changer de titre pour correspondre à ce que la recherche avait mis à jour.

Au fur et à mesure de mon dépouillement, j'ai eu de plus en plus l'impression que la cinéphilie des femmes est passée d'une cinéphilie « féminine », c'est-à-dire genrée dans la manière dont elle correspond aux codes traditionnels de la féminité, à une cinéphilie féministe qui souhaite reconfigurer ces normes du genre à travers la critique analytique du phénomène cinématographique (c'est-à-dire les films mais également les stars, la presse, le système de production etc). De nombreuses contributions allaient dans ce sens-là, et je pensais que j'allais pouvoir véritablement montrer l'émergence de ce « regard féministe ».

J'avais accolé dans mon titre la notion de regard « oppositionnel », en référence à bell hooks. Cette théoricienne américaine explique en réaction à la théorisation du « regard masculin » de Laura Mulvey que les spectatrices noires-américaines, contrairement aux spectatrices blanches, ne peuvent pas s'identifier au cinéma dominant puisqu'elles en étaient doublement exclues en tant que femmes et en tant que noires. Elle explique en autre que le cinéma indépendant réalisé par des hommes noirs les gardaient également à distance puisque reproduisait sur les femmes noires le regard masculin qu'elles avaient appris à critiquer quand il s'appliquait sur les femmes blanches. Contrairement aux femmes blanches, elles ne sont pas captives de la pulsion scopique, parce qu'elles sont noires. C'est leur absence de représentation

dans les films qui leur permet paradoxalement une moindre aliénation. Cette idée d'oppositionnel m'intéressait parce qu'il me semble que ce qui caractérise un « regard féministe », c'est précisément une distance, une conscience vis-à-vis du régime d'images dominant, qui permet de le problématiser et de le reconfigurer.

Mais il me semble que cette réutilisation de la notion de regard « oppositionnel » de bell hooks était au mieux maladroite, au pire malhonnête, et qu'il est un peu « tôt » en l'occurrence pour qualifier les discours très ambivalents que j'ai exhumé des femmes cinéphiles de « féministes ».

C'est pourquoi j'ai renommé ce mémoire en « Cinéphilie féminine ou féministe ? 1946 – 1964 : L'émergence d'une conscience de genre par l'exercice de la cinéphilie dans le Courrier de *Cinémonde* et du *Film Complet* ». J'en suis venue à préférer la notion plus simple de « conscience de genre », employée en référence à la « conscience de classe » de Karl Marx.

Il me semble que l'engagement féministe, de même que toute lutte sociale, se formalise d'abord par la prise de conscience que les expériences de discrimination vécues par soi vient de notre appartenance à une classe sociale, et que donc, cette classe sociale existe. La conscience du genre, c'est-à-dire du fait d'appartenir au groupe des femmes, est délicate car la spécificité de la domination masculine est précisément qu'elle est transclasse. L'historiographie du féminisme débat à ce sujet, mais il semblerait que c'est justement l'émergence de classes intermédiaires entre la bourgeoisie et le prolétariat qui aurait permis aux femmes de se reconnaître comme un classe.

Or dans mes sources, bien que les femmes persistent à s'opposer entre elles et font souvent preuve de misogynie, semblerait-il parce qu'elles ont intériorisé les valeurs patriarcales, elles commencent, à travers leur aspiration au cinéma, mais aussi, leur cinéphilie, à revendiquer des vécues non-traditionnels, et se pensent en sous-groupes de femmes (« les jeunes », « les non-jeunes », « celles qui veulent faire du cinéma », « les admiratrices de tel vedette », « celles qui ont plein de flirt », « celles qui veulent se ranger »). C'est à mon sens le signe d'une émergence de conscience de genre.

Je ne sais pas si je suis allée au bout de mon objectif de recherche avec l'orientation qu'a pris ce mémoire, mais j'espère en tous cas avoir démontré que la légereté apparente de ces discours ne doit pas nous empêcher, en tant que cherchereuses, de prendre les revendications et désirs des femmes cinéphiles très au sérieux.

Sources

Localisation des sources du Courrier

Cinémonde (1928 – 1971)

* La Cinémathèque Française *(non consulté)*

Espace Vidéothèque : Collection sur microfilms de 1928 (n°1) à 1940 (n°605)

Espace Chercheurs : Collection complète n°1 (26/10/1928) - n°606 (12/06/1940)

* La Cinémathèque de Toulouse *(non consulté)*

N°1(1928) - n°276 (1934) ; n°278 (1934) - n°417 (1936) ; n°419 (1936) - n°604 (1940) ; n°607 (1946) - n°1854 (1971)

* [en ligne]

Disponible sur < https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0002119309?posInSet=1&queryId=b52f066e-2c60-423a-9f4e-bfb0d8c88add >

Toutes les éditions numérisées par Bibliothèque Raymon Chirat (Institut Lumière à Lyon) mis en ligne par le service des Bibliothèques spécialisés de Paris

Collection quasiment complète de 1929 (n°13) à 1940 (n°606), de 1946 (n°610) à 1948 (n°751)

* Bibliothèque François Truffaut

Collection relativement complète entre 1949 et 1964, manque entre une dizaine et une vingtaine d'éditions / an

Seulement 3 exemplaire en 1965 (n°1592/1593/1602) et 1 exemplaire en 1967 (1701)

* Archives Françaises du Film – Fort du Bois d'Arcy (78)

De nombreuses éditions entre 1945 et 1971 (inventaire en cours), permettant notamment de combler (un peu) le manque de ressources après 1965 à François Truffaut

Le Film Complet (1922 – 1958)

N.B : La rubrique du Courrier apparaît seulement dans l'après-guerre, d'abord dans *Stars et Film (1947 – 1948)*, puis le magazine est racheté par l'organe de presse du Film Complet, la rubrique paraît d'abord dans la revue *Deux Films Complets* (1948-1949), avant qu'elle soit absorbée *Le Film Complet* à partir du n°142 (« Hamlet / Quatres flirts et un cœur », Jeudi 24 Février 1949)

* [En ligne] Disponible sur < https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344474247/date >

1261 éditions consultables de 1922 à 1932 de la 1ère série (1922 – 1944)

*(non consulté) Cinémathèque de Toulouse (« Accès réservé)

Collectivement assez complète

Détail complet sur < http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=383 >

* Cinémathèque Française - Bifi (Espaces Chercheurs – sur réservation)

Collection relativement complète de la 1ère et 2nd série, éditions reliées en volumes trisannuels

Consultation entre 1948 (n°7) et 1958 (n°681)

Localisation des sources écrites difficilement accessibles

- CHANTAL Suzanne, *Le Ciné-monde*, Paris, Ed. Grasset, 1977, 347 p.

* Réserve de la bibliothèque Robert Sabatier - Consultable sous réservation

* Réserve de la bibliothèque François Truffaut – Consultable sous réservation

- CHARPENTIER Emilie, « “ Spectateurs, vous avez la parole ! ” : le courrier des lecteurs dans Cinémagazine et Mon ciné », Paris, Mémoire de Master Histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003, 227 p.

* BNF Richelieu - Consultable sous réservation

- GIROUD Françoise, *La Nouvelle Vague, Portraits de la Jeunesse*, Paris, Édition Gallimard, Collection L’air du Temps, 23 Mai 1958, 344 p.

* Réserve des bibliothèques de la ville de Paris - Consultable sous réservation

Sources écrites – Romans & Analyses de l’époque

BAZIN Hervé, *Lève-toi et marche*, Paris, Éditions Grasset, [1952] 1994, 288 p.

COLETTE Sidonie-Gabrielle, *Blé en Herbe*, Paris, Librio, [1923] 2022, 112 p.

DE BEAUVOIR Simone, *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*, [1959] Londres, The New English Library, 1962, 64 p.

MAY ALCOTT Louisa, *Les Quatre Filles du docteur March*, Paris, Gallimard jeunesse, coll. Folio Junior, [1868] 2019, 432 p.

SAGAN Françoise, *Bonjour Tristesse*, Paris, Pocket, [1954] 2021, 124 p.

Filmographie – Cités par les correspondantes

ALLÉGRET Yves, *Une si petite plage*, 1949

ALLÉGRET Yves, *Les miracles n'ont lieu qu'une fois*, 1951

AUTANT-LARA Claude, *Le diable au corps*, 1947

AUTANT-LARA Claude, *Le Bon Dieu sans confession*, 1953

AUTANT-LARA Claude, *Blé en Herbe*, 1954

AUTANT-LARA Claude, *Le rouge et noir*, 1955

BERRY John, *Oh ! Que mambo*, 1959

BOISROND Michel, *Faibles Femmes*, 1959

BROWN Clarence, *La Chair et le Diable*, 1926

CAPELLANI Albert, *Peau d'Ane*, 1908

CARNÉ Marcel, *Les Portes de la nuit*, 1953

CARNÉ Marcel, *Les Tricheurs*, 1958

CAYATTE André, *Passage du Rhin*, 1960

CHABROL Claude, *Le Beau Serge*, 1958

CHAPLIN Charlie, *Ruée vers l'or*, 1925

CHRISTIAN-JAQUE, *Adorables Créatures*, 1952

CLAYTON Jack, *Les Chemins de la haute ville*, 1959

CLOUZT Henri-Georges, *Le Salaire de la peur*, 1953

COOPER Merian C., SCHOEDSACK Ernest B., *King Kong*, 1933

CUKOR Georges, *Little Women*, 1933

DECOIN Henri, *Au grand Balcon*, 1949

DELANNOY Jean, *L'Éternel Retour*, 1943

DEVAIVRE Jean, *Caprice de Caroline*, 1953

DIETERLE William, *Étranges Vacances*, 1945

DMYTRYK Edward, *Bal des Maudits*, 1958

EISENSTEIN Sergueî, *Le Cuirassé Potemkine*, 1925

FORD John, *Le Mouchard*, 1935

FORD John, *Chevauché fantastique*, 1939

GODARD Jean-Luc, *A bout de souffle*, 1960

GODARD Jean-Luc, *A bout de souffle*, 1960

GUITRY Sacha, *Si Versailles m'était conté…,* 1954

HOSSEIN Robert, *Le Jeu de la vérité*, 1961

HUNEBELLE André, *Les Trois Mousquetaires*, 1953

LATTUADA Alberto, *La Tempête,* 1959

LITVAK Anatole, *Aimez-vous Brahms*, 1961

MALLE Louis, *Les Amants*, 1958

MURNAU Friedrich Wilhelm, *Nosferatu*, 1922

ÖPHULS Max, *La ronde*, 1950

ÖPHULS Max, *Madame de*, 1953

POTTIER Richard, *Violettes Impériales*, 1952

POTTIER Richard, *La Belle Otéro*, 1954

PREMINGER Otto, *Bonjour Tristesse*, 1959

RENOIR Jean, *La Grande Illusion*, 1937

RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, 1959

RICHEBÉ Roger, *Amants de minuit*, 1953

ROUSSOUPOULOS Carole, SEYRIG Delphine, *Sois belle et tais-toi*, 1981

SAGAN Léontine, *Jeunes Filles en Uniforme*, 1931

SASLAVSKY Luis, *La Neige était sale*, 1953

SHERMAN Lowell, *Morning Glory*, 1933

STILLER Mauritz, *Gösta Berling*, 1924

TRUFFAUT François, *Les 400 coups*, 1959

VARDA Agnès, *L'une chante, l'autre pas*, 1977

VIDOR Charles, *Adieu aux armes*, 1957

VON RADVANYI Géza, *Jeunes Filles en Uniforme*, 1958

WALTERS Charles, *Lili*, 1953

WHALE James, *Frankenstein*, 1931

WILDER Billy, *Stalag 17*, 1953

WYLER William, *Loi du Seigneur*, 1957

WYLER William, *Les Grands Espaces*, 1958

Bibliographie

OUVRAGES DE RÉFÉRENCES

Histoire, Historiographie & Sociologie

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, [1971] 2007, 349 p.

POIRRIER Philippe, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin Education, 2009, 192 p.

POIRRIER Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Points, coll. « Sciences Humaines », 2004, 448 p.

DURKHEIM Émile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, Coll. Champs Classiques, [1895] 2010, 352 p.

WEBER Max, *Concepts fondamentaux de sociologie*, textes choisis, traduits et introduits par Jean-Pierre GROSSEIN, 2016, Gallimard, 416 p.

Sociologie culturelle, sociologie de l'art, Sociologie & Histoire du cinéma

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1979, 680 p.

BARNIER Martin, JULLIER Laurent, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, Paris, Fayard/Pluriel, 2017, 442 p.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Malakoff, Armand Colin, 2018, 209 p.

FRANCASTEL Pierre, *La Réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Éd. Denoël, 1978, 441 p.

GRAMSCI Antonio, *Cahiers de Prison. Anthologie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », n°674, [1948] 2021, 800 p.

KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, L'âge d'Homme, 1973, 459 p.

PEQUIGNOT Bruno, *Pour une sociologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993, 267 p.

SORLIN Pierre, *Sociologie du Cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1977, 320 p.

BAZIN André, *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958),* Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1984, 376 p.

LAGNY Michèle, *De l'Histoire du Cinéma - Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Éd. Armand Colin, 1992, 299 p.

Etudes cinématographiques

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductivité technique*, traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, [1939] 2013, 96 p.

CHATEAU Dominique, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 14 juin 2006, 128 p.

DYER Richard, MCDONALD Paul, *Le star-système hollywoodien - suivi de Marilyn Monroe et la sexualité,* Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2004, 218 p.

LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, coll. « Essais », 2006, 341 p.

MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. La Pléiade, 1946 80 p.

MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, coll. « Points Virgule », 1972, 188 p.

Etudes de genre

Livres

BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Paris, De Boeck Supérieur, 2020, 432 p.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, [1990] 2006, 294 p.

DAVIS Angela, *Genre, race et classe*, Paris, Des Femmes, [1983] 2007,189 p.

DE LAUTERIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007, 189 p.

SELLIER Geneviève, VIENNOT Eliane, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2004, 192 p.

Article

RICH Adrienne, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions Féministes*, No. 1, « La Contrainte à l'hétérosexualité », Mars 1981, p. 15 – 43 [en ligne] Disponible sur < https://www.jstor.org/stable/40619205?origin=JSTOR-pdf > (consulté le 23/09/2022)

OUVRAGES SPÉCIALISÉS

Histoire culturelle de France – XXème siècle

Livres

ORY Pascal, *L'Aventure culturelle française. 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989, 240 p.

ORY Pascal et SIRINELLI Jean-François, *Les intellectuels en France - de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Malakoff, Armand Colin, coll. « Sciences Humaines & Sociales », 2002, 282 p.

BANTIGNY Ludivine et JABLONKA Ivan, *Jeunesse oblige : Une histoire des jeunes en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, 320 p.

Thèse / Articles

GEERS Alexie, « Le sourire et le tablier : la construction médiatique du féminin dans Marie-Claire de 1937 à nos jours », Paris, Thèse de doctorat Histoire, EHESS, 2016, 329 p.

SIMON Patrick, « Révolution sexuelle ou individualisation de la sexualité ? Entretien avec Michel Bozon », *La Découverte*, « Mouvements », 2002/2 n°20, p. 15 – 22 [en ligne] Disponible

sur < https://www.cairn.info/revue-mouvements-2002-2-page-15.htm> (consulté le 21/09/2022)

SOHN Anne-Marie, « Les “relations filles-garçons” : du chaperonnage à la mixité (1870-1970) », *La Découverte*, « Travail, genre et sociétés », 2003/1 N° 9, p. 91 – 109 [en ligne] Disponible sur < https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2003-1-page-91.htm > (consulté le 23/09/2022)

Histoire des femmes – XXème siècle

Livres

BARD Christine, *Les Filles de Marianne. Histoire des féminismes 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995, 524 p.

BARD Christine, *Les femmes dans la société française au XXème siècle*, Paris, Armand Collin, coll. « U Histoire », 2001, 285 p.

CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir (1945-1970)*, Paris, Arthème Fayard, 2000, 430 p.

CHOLLET Mona, *Beauté fatale*, Paris, La Découverte, Coll. Zones, 2012, 240 p.

HERITIER Françoise, PERROT Michelle, AGACINSKI Sylviane, BACHARAN Nicole, *La plus belle histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2011, 324 p.

LARRERE Mathilde, *Rage against the machisme*, Paris, Détour, 2020, 223 p.

PERROT Michelle et DUBY Georges, *Histoire des femmes en occident. Tome 5 : le XXe siècle*, Plon, 1992, 647 p.

PERROT Michelle, *Les Femmes ou Les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 2020, 704 p.

SOHN Anne-Marie [dir.], THELAMON Françoise [dir.], *L'Histoire sans les femmes est-elle possible*, *Paris,* Perrin, 1998, 444 p.

Thèse

ERNOT Isabelle, « Historiennes et enjeux de l'écriture de l'histoire des femmes (1791-1948) », Paris, Thèse de doctorat en Histoire, Université Paris-Diderot, 2004, 514 p.

Etudes de genre sur le cinéma

Livres

BURCH Noël, *De la beauté des latrines : Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, Harmattan, 2012, 308 p.

BREY Iris, *Le regard féminin une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020, 248 p.

BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, 128 p.

BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, 1996, 400 p.

CALLAHAN Vicki, *Reclaiming the Archive, Feminism and Film History*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, 472 p.

CHAUDHURI Shohini, *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis, Barbara Creed*, Londres, Routledge, 2006, 148 p.

DOANE Mary Ann, *Femmes Fatales*, New York, Routledge, [1991], 2013, 324 p.

HOOKS bell, *Black Looks: Race and Representation*, Londres, Routledge, 1992, 204 p.

MAYNE Judith, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, 272 p.

MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Milan, Éd. Mimésis, 2017, 204 p.

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague - Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Editions, [1996] 2005, 224 p.

SELLIER Geneviève, VIENNOT Eliane, *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2004, 192 p.

VINCENDEAU Ginette, REYNAUD Bérénice, *20 ans de théories féministes sur le cinéma - Grande-Bretagne et Etats-Unis*, Cinémaction, Athis Val-de-Rouvre, Charles Corlet, coll. « Cinémaction », n° 67, 1993, 200 p.

Articles

« La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle », Paris, Les études du CNC, mars 2019, p. 20. Disponible en ligne sur < https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-place-des-femmes-dans-lindustrie-cinematographique-et-audiovisuelle_951200 > (consulté le 14/09/2022)

CASTRO Teresa, « Cinéma : féminin masculin, les pièges du regard. Lettre ouverte à l'autrice du *Regard féminin : une révolution à l'écran* », nonfiction.fr [en ligne]. Disponible sur <https://www.nonfiction.fr/article-10293-cinema-feminin-masculin-les-pieges-du-regard.htm> (consulté le 07/06/22)

MOUSSA Alexandre, « De la guerre entre féministes et critiques en général et d'Iris Brey en particulier », critikat.fr [en ligne]. Disponible sur <https://www.critikat.com/panorama/analyse/de-la-guerre-entre-feministes-et-cinephiles-en-general-et-diris-brey-en-particulier/> (consulté le 07/06/22)

NOTÉRIS Emilie, « Pour un regard féministe », debordement.fr [en ligne]. Disponible sur <https://debordements.fr/pour-un-regard-feministe> (consulté le 07/06/22)

Histoire, Recherches & Théorie sur la cinéphilie

Livres

DE BAECQUE Antoine, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, 124 p. ; *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, 404 p.

LE GRAS Gwénaëlle [dir.], SELLIER Geneviève [dir.], *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde, 2015, 383 p.

LEVENTOPOULOS Mélisande [dir.], CHEDALEUX Delphine [dir.], *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950 - Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, 2019, 220 p.

LEVERATTO Jean-Marc, JULLIER Laurent, *Cinéphiles et cinéphilies - Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Collin, 2010, 224 p.

Articles

LE GRAS Gwénaëlle, « The post-war French star system (1945-1958): prestigious vedettes and box-office stars », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2015, Vol. 19, No. 1, 6-28 [en ligne] Disponible sur < http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2015.982429 > (consulté le 23/09/2022)

PILLARD Thomas, « Cinéphilie populaire et usages sociaux du cinéma dans les années 1950 : le courrier des lecteurs du Film Complet », *Studies in French Cinema*, 2015, Vol. 15, No. 1, 69–87, [en ligne] Disponible sur < http://dx.doi.org/10.1080/14715880.2014.996451 > (consulté le 23/09/2022)

PILLARD Thomas, « Politiques de la cinéphilie : la parole féminine dans les magazines populaires des années 1950 », *Presses de Science Po,* « Raisons Politiques », 2016/2 n°62, p.10 [en ligne] Disponible sur < https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2016-2-page-67.htm> (consulté le 16/09/2022)

SELLIER Geneviève, « L'Expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de L'Ecran français », *Studies in French Cinema*, 10-3, 1 janvier 2010, p. 219-234 [en ligne] Disponible sur < http://dx.doi.org/10.1386/sfc.10.3.219_1 > (consulté le 23/09/2022)

SELLIER Geneviève, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de Cinémonde », *Communication* Vol. 32/1, 2013, p. 9 /11. [En ligne] Disponible sur <https://doi.org/10.4000/communication.4951 > (consulté le 15/09/22)

SELLIER Geneviève, « Formes de cinéphilie au féminin dans les années 1950 : le courrier des lecteurs de Cinémonde », *Studies in French Cinema*, Londres, 2015, Vol. 15, No. 1, p. 88 – 102 [en ligne] Disponible sur < https://doi.org/10.1080/14715880.2014.1000046 > (consulté le 17/09/22)

SELLIER Geneviève, « La star préférée du public féminin populaire, Jean Marais dans les mélodrames d'après-guerre », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2015, Vol. 19, No. 1, p. 54 - 75 [En ligne] Disponible sur < http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2015.982433> (consulté le 22/09/2022)

VINCENDEAU Ginette, « A star is torn (to pieces): Brigitte Bardot seen through readers' letters in Cinémonde », Contemporary French and Francophone Studies, 2015, Vol. 19, No. 1, 90-105 [en ligne] Disponible sur < http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2015.982435 > (consulté le 23/09/2022)

Thèses / Mémoires

CHARPENTIER Emilie, « Spectateurs, vous avez la parole ! le courrier des lecteurs dans Cinémagazine et Mon ciné », Paris, Master Histoire, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne, Centre d'Histoire sociale du XXème siècle, Juin 2003, 227 p.

MONTEBELLO Fabrice, « Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy (1944-1960) », Lyon, Thèse de doctorat Etudes Cinématographiques, Université Lumière Lyon 2, 1997, 409 p.

SOUILLÈS-DEBATS Léo, « La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999) », Thèse de doctorat Etudes Cinématographiques, Université de Lorraine, Laboratoire Sciences Sociales, 2013, 575 p.

Table des illustrations

Figure 1 **- Portraits de** La petite vietnamienne **et** La petite Cambodgienne **dans Le Film Complet, n°327, « Les surprises d'une nuit de Noces », Jeudi 11 Septembre 1952** 54

Figure 2 - ***Cinémonde*, n°624, 16 juillet 1946, Page 10** 91

Figure 3 - ***Cinémonde*, n°750, 20 décembre 1948, Page 10**..... 98

Figure 4 - **« Andrée Debar, énigmatique héros (ou héroïne) de Chevalier d'Eon », Couverture de Cinémonde, n°1326, Mardi 5 Janvier 1960** 113

Figure 5- **Cinémonde, n°713, 30 mars 1948, Page 2**..... 130

Figure 6 – **Publication d'un « pin-boy » en ouverture de « Potinons », Cinémonde, n°929, Vendredi 23 Mai 1952, page 29** 148

Figure 7 – Couverture de Brigitte Bardot and the Lolita syndrome, ibid. 152

Figure 8 **– Tableau d'analyse extrait de l'article de Ginette VINCENDEAU, ibid, p. 95** 154

Figure 9 – **Portrait de** A bas les hommes**, publié dans Le Film Complet, n°242, « Le château de verre », 25 Janvier 1951** 166