

Delphine CHEDALEUX, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*

Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. Cinéma(s), 2016, 320 pages

Michel Cadé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11606>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.11606](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11606)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 371-373

ISBN : 9782814305076

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Michel Cadé, « Delphine CHEDALEUX, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)* », *Questions de communication* [En ligne], 32 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11606> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11606>

Tous droits réservés

contemporanéité pour justificatif. On a, enfin, écarté la thèse laborieuse du « primitivisme artistique » annoncée dès son introduction (p. 9) pour considérer cet ouvrage comme le catalogue d'une activité photographique sans prétention, particulièrement abondante et assez généreuse. Ceci ne nous empêche nullement d'estimer l'auteur du livre pour sa créativité, expression hymnique d'un attachement ferme et fidèle, ainsi que pour ses trouvailles inspiratrices. Et il employa aussi, à côté de mots touchants, certaines expressions qui sonnent tout à fait juste pour enchâsser les clichés les mieux réussis.

Homère faisait demander, dans son *Iliade* imagée, si les étrangers se souviendraient de nos noms, longtemps après notre mort. L'avenir nous dira si Pierre Chazaud, par sa publication, l'a permis à Jeanne Devos.

Dominique J. M. Soulas de Russel
université François-Rabelais Tours, F-37000
sdr@hfwu.de

Delphine CHÉDALEUX, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*

Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. Cinéma(s), 2016, 320 pages

Tiré d'une thèse en études cinématographiques, l'ouvrage de Delphine Chedaleux est, comme le souligne dans sa préface Pascal Ory, le résultat d'une recherche inscrite à la croisée de deux champs à faible légitimité, assertion qui mériterait d'être nuancée, celui des objets/sujets du cinéma commercial et celui de la « politique des acteurs » (p. 10). Certes, ces domaines sont loin d'être des terres vierges pour l'historien comme pour le spécialiste des études cinématographiques. En attestent les travaux antérieurs auxquels se réfère l'auteure, en particulier *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956* (Paris, Nathan, 1996) de Noël Burch et Geneviève Sellier, qui constitue un point d'appui récurrent de ses démonstrations (16 références). Que l'on me comprenne bien, il ne s'agit pas ici de nier l'originalité du travail de Delphine Chedaleux mais de souligner qu'il s'inscrit dans un espace de recherche. On pourrait, avec précaution, parler d'école, où se sont illustrés Noël Burch, Geneviève Sellier, Ginette Vincendeau, Raphaëlle Moine, Carrie Tarr et, plus près de nous, Hélène Fiche, Myriam Juan, Gwenaelle Le Gras, Delphine Chedaleux. Celle-ci, d'ailleurs, tient dès le début de son ouvrage à en souligner les fondements théoriques. En plaçant son travail à la confluence des *cultural studies*, des *stars studies* et des *gender studies* elle revendique ainsi les origines anglo-saxonnes des travaux d'histoire des représentations en France, position qui peut paraître

hasardeuse de façon générale, mais qui, s'agissant de l'histoire des représentations cinématographiques, est parfaitement légitime.

Après avoir justifié avec brio le choix de la période, un moment de déstabilisation des rapports sociaux de genre (p. 17) et souligné les liens paradoxaux entre Révolution nationale et cinéma comme facteur, sinon de résistance, du moins de survivance (p.20), elle en esquisse le cadre méthodologique. Si la référence appuyée aux *star studies* est acceptable, même si Delphine Chedaleux préfère utiliser le terme d'époque « vedette » (p. 21), les qualifications de jeunes premiers et jeunes premières eussent mérité un approfondissement. Le reste de la démarche est solide : interrogation sur une production genrée mais qui l'ignore, l'auteure est consciente du risque d'anachronisme, construction d'une démarche autour de quelques jeunes personnalités du cinéma respectant un même protocole, étude de l'image de chacune ou chacun sur l'ensemble des films qu'elle ou il a tournés entre 1940 et 1944, tentative empirique mais documentée d'en mesurer la réception, consultation systématique des critiques de l'époque, consultation des œuvres originales pour les adaptations, des différents états des scénarios, des novélisations, de témoignages divers, d'archives financières. Tout cela n'appellerait que le compliment, si le choix du corpus était justifié, ce qui hélas n'est pas le cas. Certes, l'auteure, en s'appuyant sur des revues d'époque, construit une norme permettant de repérer jeunes premières et jeunes premiers (p. 42 et tableaux annexes pp. 272-287) mais ne justifie en rien les choix qu'elle opère dans ce grand corpus. Pourquoi choisir chez les jeunes premières, Marie Déa, Micheline Presle, Odette Joyeux, Madeleine Sologne ? Pourtant, dans les tableaux fournis par l'auteure, ce sont Michèle Alfa et Louise Carletti qui sont les plus citées, pour ne rien dire d'Edwige Feuillère et Danielle Darrieux hors concours, mais il est vrai qu'elles sont plus vedettes installées que jeunes premières. Pourquoi ne conserver qu'un jeune premier, Jean Marais ? Georges Rollin, François Perrier, Charles Trenet ou Alain Cuny eussent pu équilibrer la composition genrée du mini-corpus choisi. Peut-être y a-t-il des raisons réfléchies à ce choix, que l'on espère inspiré par autre chose que la facilité. Peut-être aussi s'agit-il d'un choix de coupe, fort malvenu, de l'éditeur ? En tout cas, le lecteur n'en est pas informé et tend du coup à s'interroger sur les résultats d'une analyse de corpus dont lui manquent les clés de compréhension.

Après un bref, mais utile, chapitre (pp. 25-41) de rappel historique de ce que furent pour la société française l'occupation allemande et le régime de Vichy, des ambiguïtés de la Révolution nationale et

de sa vision réductrice de la place faite aux femmes, s'achevant par une brillante mise au point sur le paysage cinématographique des années noires, bouleversé et renouvelé et, soulignons-le, rajeuni, on entre dans le vif du sujet : cinq études de cas de jeunes premières et jeunes premiers. Le lecteur, désormais armé d'un savoir élémentaire mais suffisant, Delphine Chedaleux excelle dans la synthèse, peut suivre le cours de l'ouvrage avec d'autant plus de facilité que chaque chapitre consacré à une jeune première ou à un jeune premier, est bâti sur le même schéma : quelques éléments biographiques, une présentation et analyse des films auxquels elles ou il participent, une construction à travers les personnages incarnés de l'image de l'actrice ou de l'acteur dans une perspective historique genrée, appuyée sur les critiques d'époque sans renoncer à l'interprétation qu'en peut faire, *a posteriori*, l'historienne. Il serait vain de répéter les analyses souvent brillantes, en général prudentes, à l'occasion passionnées, que nous offre l'auteure. Mais on peut, pour chaque cas, tenter d'en tirer la leçon, à tout le moins d'en donner la couleur.

Marie Déa apparaît au premier abord comme l'image même de la jeune femme rêvée par la Révolution nationale. Se sacrifiant au bonheur des siens dans *Premier bal* de Christian-Jaque, capable d'indépendance mais se réalisant auprès d'un mari, dans *Le Journal tombe à cinq heures* de Georges Lacombe, tentée, mais rentrant dans le rang, dans *Secrets* de Pierre Blanchard, elle est, pour le magazine pétainiste *Notre Cœur*, cette « jeune fille bien sage » « qui prend gaiement part d'une contrariété, qui en allège d'autant le poids pour son compagnon » (p. 59). La vedette et ses rôles se confondant ici. L'auteure montre que si des failles existent dans la construction bien huilée des films de référence, leur sens général n'est en rien équivoque et toujours compatible avec la *doxa* du régime. Mais, voilà que le désir dominé jusqu'alors prend une autre dimension dans *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné, immense succès de l'époque. Anne, qu'incarne Marie Déa, laisse choir père et fiancé pour le bel envoyé du diable, Gilles, joué par Alain Cuny. Certes, de ce désir assumé naît un amour plus fort que le diable et la mort, mais le rôle que Vichy ambitionnait de donner aux femmes, soumission et sacrifice, se trouve battu en brèche. L'auteure, tout en enracinant le film dans son temps, ne se prive pas d'en faire une lecture genrée et féministe bien venue, même si elle tire Gilles vers une totale passivité discutable (p. 85).

Si Marie Déa était « le conflit entre le cœur et la raison », Micheline Presle se situera « entre émancipation et répression » (p. 87). « Gamine sautillante » (p. 89), elle a 16 ans en 1939, elle commence par incarner « la culture

du sacrifice » (p. 90) dans *Paradis perdu* d'Abel Gance, puis se lance dans le joyeux *Histoire de rire* de Marcel L'Herbier, récidive dans le rocambollesque *La Nuit fantastique* du même, pour revenir au mélodrame avec *Un seul amour* de Pierre Blanchard, inspiré de Balzac (p. 99), où la faute condamne son personnage à une mort inévitable. Montrant la femme comme de nature duelle et construit d'un point de vue masculin (p. 104), le film est pour elle une étape dans la constitution d'un personnage de femme forte et autonome qui s'épanouit dans *Félicie Nanteuil* de Marc Allégret et dans *Falbalas* de Jacques Becker. Pour Carrie Tarr (p. 106, p. 123), ces films et leur héroïne témoigneraient d'une portée féministe, voire d'un refus du couple hétérosexuel et patriarcal (p. 123). Si Delphine Chedaleux s'interroge sur une possible surinterprétation de la chercheuse anglaise, n'ayant pas trouvé de trace d'une réception féminine des films, elle accepte la possibilité de l'hypothèse d'une réception sexuée (*ibid.*).

Odette Joyeux, dont le chapitre qui lui est consacré s'intitule « Une jeune fille peut en cacher une autre », est dans ses rôles une jeune femme déterminée. Dans *Le Mariage de Chiffon* de Claude Autant-Lara, sous des airs d'ingénue, elle impose ses choix amoureux sans jamais avoir l'air d'y toucher. Avec *Lettres d'amour*, toujours de Claude Autant-Lara, c'est de nouveau le triomphe d'une volonté féminine en matière amoureuse comme sociale que porte avec succès la jeune vedette à l'écran. Douce de la même équipe, trace un autre portrait de femme forte, sur un mode mélodramatique, mais où toujours s'impose la volonté féminine. Si, en contraste, Odette Joyeux joue les ingénues qui rentrent dans le rang dans *Le Lit à colonnes* de Roland Tual, *Le Loup des Balvèneux* de Guillaume Radot, *Les Petites du quai aux fleurs* de Marc Allégret ou *Échec au Roy* de Jean-Paul Paulin, il n'empêche qu'elle a donné vie et force, sous le masque de films en costumes, à des personnages féminins à la « modernité rebelle » (p. 159).

Pour l'auteure, Madeleine Sologne apparaît situer ses rôles « entre éternel féminin et sophistication » (p. 161). Pourtant, celle-ci dans *Départ à zéro* de Maurice Cloche interprète un personnage de chef de bande de jeunes (p. 163), mais elle est bientôt rattrapée par des personnages plus conformes à l'esprit du temps. Épouse d'une totale abnégation dans *Fièvres* de Jean Delannoy et *Les Hommes sans peur* d'Yvan Noé, à la personnalité plus complexe, elle est comme son mari une scientifique de génie dans *Croisières sidérales*, film de science-fiction d'André Zwoboda, dans lequel elle n'en sacrifiera pas moins sa jeunesse à son couple. Cependant, l'égalité dans le travail entre homme et femme que suppose le film d'André Zwoboda est un sérieux accroc au discours

dominant de la Révolution nationale. Dans *L'Appel du bled* de Maurice Gleize, son personnage oscille entre la femme forte qui, l'homme parti, prend sa place sans trop d'états d'âme et celle qui accueille le mari de retour, mais infirme, pour lui rendre son rang. Dans le même temps, le magazine *Actu* décrivait l'actrice en « jeune fille simple charmante enthousiaste [...]. Elle est revêtue d'un vieux tablier de jardinier bien trop grand pour elle. Son visage hâlé n'a pas la moindre trace de poudre ou de rouge à lèvres » (pp. 171-172). Dans *Le Loup des Malveneur* de Guillaume Radot, elle est la vedette d'un film fantastique où, tout en jouant un rôle de premier plan dans le scénario, elle se retrouve en fin de parcours renvoyée à un rôle maternel, mais son jeu dépasse les assignations à respecter l'ordre sexué (pp. 176-177). Le tournage de *L'Éternel retour* de Jean Delannoy, sur un scénario de Jean Cocteau, va propulser Madeleine Sologne au rang des stars mythiques du cinéma français. Actualisation du mythe de Tristan et Iseult, le film va voir Madeleine Sologne incarner l'amoureuse (p. 180), mais aussi une femme lucide et résignée (p. 183), qui refuse la lutte contre l'inéluctable, le triomphe du patriarcat, mais fait passer le souffle romantique de l'amour et du désespoir, ces marques de la jeunesse (p. 187).

Reste Jean Marais « ou l'éloge de la faiblesse » (p. 189). Curieux chapitre – le seul dédié à un jeune premier – qui consacre à la vie privée de l'acteur cinq pages, évoque son rôle dans *Le Lit à colonnes*, en insistant sur son côté efféminé, sans que les arguments employés soient toujours évidents, une voix haut perchée, un corps robuste mais mou (pp. 196-198), traçant un portrait de l'efféminé qui doit plus à la lecture des magazines d'époque qu'à une analyse parfaitement objective. L'analyse du jeu de Jean Marais dans *L'Éternel retour* est plus complexe, même si la qualification de « héros au masculin féminin » (p. 199) demanderait une sérieuse explicitation. Incontestablement, ce film a fait de Jean Marais une idole, d'abord l'idole d'une jeunesse qui se reconnaît en lui, dans ses pulls comme dans sa décontraction naïve, les journaux d'époque vantent sa « beauté virile » (p. 201). Si l'action même du film l'entraîne dans une bagarre, reconnaissons que son extrême naïveté et son attachement au patriarcat en font un personnage ambigu. Mais s'agit-il d'immaturation ou d'ambiguïté sexuelle ? L'analyse que fait l'auteure de ses rôles dans *Voyage sans espoir* et *Carmen* de Christian-Jaque tendrait à choisir le premier terme, sa douceur, sa virilité non agressive le dotant d'un pouvoir de séduction auprès des héroïnes des films cités. Après d'autres mérites, celui de Delphine Chedaleux est de nous montrer le changement que constitue dans la représentation de la masculinité au cinéma, l'irruption sur les écrans français de Jean

Marais après Jean Gabin. Mais ce choix eût gagné à être contrebalancé par celui d'un autre jeune premier, François Perrier ou Georges Rollin par exemple.

Après un chapitre consacré au cinéma de la Libération et au destin des jeunes premières et du jeune premier étudiés dans les chapitres précédents, où l'on voit apparaître de nouveaux protagonistes comme Gérard Philippe (p. 232) et où s'affrontent continuité et ruptures, la principale consistant à un retour à l'écran de la perversité des jeunes femmes et donc, en conséquence, d'un discours patriarcal (pp. 223-224), l'auteure tire un bilan de sa recherche. Elle s'interroge sur le sens que l'on peut donner à la culture de masse, instrument d'aliénation ou d'émancipation (p. 237), à travers des exemples hollywoodiens pour, revenant sur son sujet, souligner que celui-ci ne peut être compris si l'on ne tient pas compte des deux millions de prisonniers et du rôle social désormais dévolu aux femmes et aux jeunes. Elle justifie ainsi la lecture remarquable qu'elle fait de l'ambiguïté des films de Vichy, cinéma de la Révolution nationale subverti de l'intérieur par les corps des actrices et acteurs. Le cinéma, en portant à l'écran le conflit des générations en des termes nouveaux plus favorables à la jeunesse, en traitant du désir féminin (p. 245), et en effectuant une relecture « féministe » (p. 246) des adaptations d'œuvres littéraires, créait un espace de réflexion collective permettant de penser une société bouleversée. Enfin, elle insiste sur la porosité dans le cinéma des années noires entre culture légitime, les œuvres classiques de la littérature, et son rendu cinématographique accédant ainsi à une légitimité nouvelle (p. 254). Période sombre pour la nation, les années 1940-1944 auront, sous des apparences en partie convenues, bousculé les frontières de l'âge et du genre dans la production cinématographique française et donc dans l'esprit des spectateurs. Cette ouverture ne survécut pas à la libération mais le grain était semé (p. 256).

Les acquis de ce travail sont loin d'être négligeables et sont gros d'études nouvelles. Cependant, tout en saluant l'importance de l'apport de la recherche de Delphine Chedaleux à la reconnaissance de l'imbrication de l'histoire du cinéma et de l'histoire des sociétés, on ne peut, encore une fois, que regretter la relative indéfinition du corpus utilisé qui rend les résultats de cette recherche originale un peu incertains.

Michel Cadé

*Cresem, université de Perpignan Via Domitia, F-66860
cade@univ-perp.fr*