

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

67 | 2012
Varia

Susan Hayward, *French Costume Drama of the 1950s, Fashioning Politics in Film*

Bristol, UK, Intellect, The Mill, and Chicago, Intellect, Chicago Press
University

Michèle Lagny



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4555>

DOI : 10.4000/1895.4555

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 166-168

ISBN : 978-2-913758-69-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Michèle Lagny, « Susan Hayward, *French Costume Drama of the 1950s, Fashioning Politics in Film* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4555> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4555>

© AFRHC

Notes de lecture

Susan Hayward, *French Costume Drama of the 1950s, Fashioning Politics in Film*, Bristol, UK, Intellect, The Mill, and Chicago, Intellect, Chicago Press University, 2010, 480 p.

VOICI UNE BELLE ENTREPRISE de réhabilitation d'une production arbitrairement dédaignée, en particulier sous l'influence des nouveaux critiques des *Cahiers du cinéma*, et que l'histoire du cinéma dominante a trop laissée pour compte, entichée qu'elle était de « réalisme poétique » et de « nouvelle vague ». Susan Hayward, nous donne un livre foisonnant, à la fois dense et vivant, qu'on lit avec d'autant plus de plaisir qu'il s'attache, à côté de films dont les auteurs (Renoir, Gance et quelques autres) ont été largement étudiés, à des productions injustement méconnues, alors qu'elles ont à leur époque bénéficié d'un succès populaire. La liste des principaux triomphes ressuscite les films pré-« nouvelle vague » qui firent, des *Misérables* (Le Chanois, 10 millions d'entrées !) à *French Cancan* (Renoir, 4 millions) en passant par *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 6,7 millions), les beaux soirs des adolescents des années 1950, avant d'être refoulés par le politiquement correct de la cinéphilie, et nourrissent encore, en France, nombre programmes de télévision. D'autres, moins appréciés à leur époque, sont entrés dans la catégorie chefs-d'œuvre (comme *Lola Montès* d'Ophüls, mal reçu de la critique en 1955, et massacré par des coupures variées). Leur public est attiré davantage par les stars qui y brillent et l'éclat des costumes et des décors que par leur valeur historique, d'autant que leur qualité « culturelle » se fonde surtout sur des adaptations de « grands auteurs », pour la plupart du XIX^e siècle. Cas particulier de « films de genre », ces « *costume dramas* » de la période de l'âge d'or du cinéma français ne représentent pourtant dans les années 1950 que 11,2 % des films nationaux contre 27 % pour les années 1940, amorçant un déclin qui va s'accélérer dans les années 1960.

Fine mouche, Hayward ne les considère pas comme de simples prétextes à évasion pour spectateurs paresseux, mais bien comme des « documents sur la psyché nationale » et, donc, comme tels, actifs sur le plan idéologique. La double perspective de l'étude est dès l'abord mise en évidence par le sous-titre qui donne le ton : « *fashioning politics* » fait des films « à costumes » un révélateur des prétentions de la France au bon goût (Paris capitale de la mode !) qui se marquent dans l'élégance de ses produits. En même temps, il laisse transparaître les inquiétudes qui rongent la société malgré la reconstruction d'après-guerre, en attendant le coup d'état final qui liquide la IV^e République (en 1958-59) minée par son incapacité à mener la décolonisation. Le corpus retenu manifeste, par le choix même des périodes mises en scène (en particulier la « Belle Époque », 37 films sur 109 !) un fantasme de retour en arrière vers des moments heureux, signalant ainsi un déni du passé récent voire des transformations en cours, dont il convient d'évaluer la portée. Le livre en fait davantage les symptômes inquiets d'un malaise qu'une simple (et sympathique) nostalgie car, derrière le soin apporté à l'éclat du spectacle (notamment avec la couleur et le cinémascope) s'accumulent les indices d'une conception ambiguë, plus ou moins consciente, des rapports sociaux et des rapports de sexe, comme de la relation entre la modernisation des fondements économiques (c'est le début des « Trente glorieuses », années de développement accéléré) et les hoquets d'une démocratie trébuchante. Entre autres, si la représentation des femmes, à quelques exceptions près, reste synchronique avec celle qui dominait alors, dénoncée par Simone de Beauvoir dans *le Deuxième Sexe* dès 1949 (ah ! l'amertume du sort de l'élégante Danièle Darrieux dans *Madame de...*), on voit, malgré la prévalence des hommes, se lever le spectre d'une « dé-masculinisation » que laisse pressentir le désarroi dû à l'obsolescence des valeurs viriles triomphantes du XIX^e siècle, si bien analysée par le tome 3 (XX^e-XXI^e siècles) de *l'Histoire de la virilité* publiée en France (fin 2011, après le livre de Susan Hayward).

La démarche utilisée s'appuie autant sur l'étude des bases de la qualité proprement cinématographique (restructuration des studios, développement de nouvelles technologies, compétence des techniciens, poids des stars) que sur celle des relations entre les films choisis et le contexte historique des productions de la IV^e République triomphante puis expirante sous les coups de la crise liée à la décolonisation et celui, plus global, de la « Guerre froide » et des hésitations de la coexistence pacifique. L'analyse est solidement fondée sur des choix méthodologiques formulés dès la première partie, associant analyse de chiffres et statistiques, fine connaissance de l'atmosphère des années 1950, étude minutieuse des films choisis. Pourtant, le texte ne s'encombre pas de développements conceptuels pesants ni ne s'attarde sur des considérations historiques interminables. Il formule avec vivacité la distinction entre ce que pouvaient ressentir de leur propre actualité producteurs et spectateurs et les réarticulations qu'en proposent les films, suggérant une relecture du passé par la mise en spectacle de l'histoire. Le lecteur peut ainsi saisir intuitivement le rôle, sinon les effets idéologiques et politiques, des décalages voire des incongruités que l'on peut relever dans des images filmiques, expressions involontaires d'un malaise collectif diffus. D'où le plaisir pris à la lecture de cette « histoire des représentations » combinant érudition et sensibilité, proposée en trois parties datées en fonction des moments représentés : « mythiques » avant la fin du XVIII^e siècle, « historiques » du XIX^e (entre 1796 et 1888) avec un sort à part fait à la « Belle Époque mania » mêlant réalités et fantasmes. Bien que, dans tous les cas, les conceptions des cinéastes n'aient rien à voir avec la rigueur des préoccupations épistémologiques des historiens (qui s'accroissent en France dans les années 1950), l'opposition des deux premières évoque la division historiographique entre deux pratiques du récit historique, l'une reconduisant des récits légendaires et les autres, avec beaucoup de fantaisie, s'appuyant sur des datations d'ordre politique : épopée napoléonienne, luttes

sociales et républicaines entre 1814 et 1848, éclat et contrastes d'un Second Empire plus évocateur de la vogue de l'opérette (*Violettes Impériales*) que des réalités, émergence d'une France moderne sous la III^e République, s'achevant dans les fastes d'une Belle époque rêvée et consolante, en attendant la guerre. Certains films font l'objet d'une analyse détaillée (*les Misérables*, en 1958), parfois dans une perspective comparatiste des conditions de production (*le Rouge et le Noir*, neuf semaines de tournage, *vs le Comte de Monte-Cristo*, seize), mais tous sont envisagés dans la perspective d'exploiter les indices, quels qu'ils soient (textuels ou paratextuels), révélateurs de diverses inquiétudes, par exemple celles manifestées par la censure de *Bel-Ami* (Daquin, 1955), justifiée par des références à l'Algérie comme à la corruption, ou celles trahies dans *les Grandes Manœuvres* (Clair, 1954), où la description de mesquineries provinciales laisse deviner les fissures de la volonté et de l'unité nationale derrière celles qui affectent les personnages filmiques. Bien sûr, on peut discuter des choix et des affirmations, avoir envie de revenir sur telle ou telle description, chercher à affiner la lecture, à approfondir les interprétations ; mais ce serait plutôt la preuve de la productivité de l'approche de Susan Hayward, qui nous entraîne avec allégresse dans les arcanes d'une « psyché » nationale à la fois séduisante et trouble, nous donnant envie de poursuivre la réflexion, que ce soit pour contester ou pour renforcer son hypothèse de départ ou ses démonstrations. Chacun, partant des nombreuses études proposées, pourra choisir, en fonction de ses goûts ou de ses intérêts, un personnage, un moment, une œuvre pour développer sa propre analyse ou sa propre critique, pour évaluer la pertinence de la thèse défendue, et pour approfondir sa propre réflexion sur les mises en scène filmiques de l'histoire nationale fondées sur une culture populaire traditionnelle qui va succomber sous les coups aussi bien du yé-yé que d'une nouvelle modernité cinématographique plus ouverte à des influences extérieures.

« La France s'ennuie », écrivait Pierre Viansson-Ponté, l'éditorialiste du *Monde*, avant l'explosion de mai 68. En lisant *Costume Dramas*, on se sera fait « le Plaisir » (Ophüls, 1952), un peu passéiste, de voir ou revoir ces traces éclatantes d'une période à la fois dynamique et anxieuse, comme de se repaître du spectacle offert par de bons acteurs et de belles actrices, des costumes raffinés et des décors mythiques qui nourrissent, au cœur des « Trente glorieuses », la mémoire rêvée d'un peuple incertain de son identité et de son avenir. Mais on aura aussi compris combien ce passé mythique évoqué avec éclat dans les années 1950 fait paraître d'autant plus terne le blocage socio-politique des années 1960 où la nation ne réussit pas à assumer les changements qui s'imposent et dont les prémisses qui se manifestent sous les célébrations naïves de la décennie précédente font sentir à la fois l'espoir et la crainte. En attendant la crise...

Michèle Lagny

Román Gubern et Paul Hammond, *Luis Buñuel, The Red Years 1929-1939*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2012, 443 p.

D'ABORD PARU EN ESPAGNOL sous le titre *los Años rojos de Luis Buñuel* (Madrid, Cátedra, 2009), l'ouvrage de Román Gubern et Paul Hammond, publié en anglais par les presses de l'université de Wisconsin, retrace le parcours professionnel et militant du cinéaste espagnol depuis la réception d'*Un Chien andalou* (1929) jusqu'à son second départ pour les États-Unis fin 1938. Les auteurs y appréhendent la période la moins productive et la plus obscure de la carrière de Buñuel, si l'on passe outre la première partie du livre (chapitres 1 à 3), consacrée – comme il était attendu – au Buñuel surréaliste, où sont approfondis les travaux antérieurs d'Hammond sur

l'Âge d'or (1930). S'appuyant sur un très large éventail de sources, pour partie publiées (dont la célèbre correspondance Charles de Noailles-Buñuel), plus ponctuellement sur des documents inédits (conservés, entre autres, au centre des Archives nationales de Fontainebleau et aux Archives de la guerre civile espagnole de Salamanque), le livre s'attache à éclaircir au fil des pages le portrait ambivalent que Buñuel s'est lui-même forgé dans ses témoignages elliptiques et contradictoires sur cette période fondatrice (entretiens avec Max Aub ; *Mon dernier soupir...*). Comme son titre l'indique, l'enjeu du livre, qui fait suite à un article cosigné par les deux auteurs dans *Positif* (« Luis Buñuel, de l'Union libre au Front rouge », n°482, avril 2001), réside dans cette réévaluation de l'activité politique de Buñuel.

Une fois le scandale de *l'Âge d'or* clos, l'activité politique du cinéaste apparaît progressivement, suivant ses déplacements entre la France, l'Espagne et les États-Unis. Bien que son appartenance au parti communiste espagnol soit ici attestée dès janvier 1932, les sources concernant l'engagement politique de Buñuel sont extrêmement lacunaires, suggérant davantage encore la complexité d'une recherche en puzzle. Toujours est-il que Buñuel, qui prend le parti d'Aragon lors de l'affaire de 1932 et rompt avec Breton par une lettre de mai de la même année reproduite *in extenso* dans l'ouvrage, s'investit dans la section photo-cinéma de l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires) et regarde bientôt vers l'URSS. *Los Años rojos* retrace ainsi l'histoire d'un basculement du surréalisme vers le communisme (chapitres 5 à 9), lorsque ces deux engagements se révèlent incompatibles. C'est alors que *l'Âge d'or* devient, en référence à une formule du *Manifeste du Parti communiste*, *Dans les eaux glacées du calcul égoïste* (1932). L'engagement de Buñuel se matérialise ensuite dans *las Hurdes* (1933), un véritable film militant selon les deux auteurs, comparé ici à