



HAL
open science

Pin-up! Figures et usages de la pin-up cinématographique au temps du “ pré-Code ” (1930- 1934)

Mélanie Boissonneau

► **To cite this version:**

Mélanie Boissonneau. Pin-up! Figures et usages de la pin-up cinématographique au temps du “ pré-Code ” (1930- 1934). Art et histoire de l’art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030042 . tel-02905426

HAL Id: tel-02905426

<https://theses.hal.science/tel-02905426>

Submitted on 23 Jul 2020

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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 267 Arts et Médias

EA 185 – Institut de recherche sur le cinéma et l’audiovisuel (IRCAV)

Thèse de doctorat en Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles

Mélanie BOISSONNEAU

PIN-UP !

*FIGURES ET USAGES DE LA PIN-UP
CINÉMATOGRAPHIQUE AU TEMPS DU "PRÉ-CODE"
(1930-1934)*

Thèse dirigée par
Laurent JULLIER

Soutenue le 2 avril 2013

Jury :

M. Laurent JULLIER, Professeur en études cinématographiques à l'Université de Lorraine.

M. Gilles MENEGALDO, Professeur de littérature américaine et de cinéma à l'Université de Poitiers.

Mme. Raphaëlle MOINE, Professeur en études cinématographiques à l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3.

Mme. Ginette VINCENDEAU, Professeur en études cinématographiques (*Film Studies*) au King's College de Londres.

Pin-up !

Figures et usages de la pin-up cinématographique au temps du « pré-Code » (1930-1934).

Résumé

Cette thèse se propose de confronter un objet singulier, les pin-up, à un espace-temps tout aussi particulier : la période dite du pré-Code hollywoodien. Il s'agit tout d'abord de définir la pin-up comme figure féminine et cinématographique, et de proposer d'aller au-delà de la femme-objet qu'elle est censée incarner. L'étude attentive (par le biais notamment d'analyses de séquences) d'archétypes de pin-up produits entre 1930 et 1934 dans une perspective culturaliste influencée par les études de genre, permet, d'une part de déconstruire l'idée d'un pré-Code synonyme de liberté cinématographique. D'autre part, un retour sur l'histoire des pin-up et leur usage féministe potentiel, autorise cette figure féminine hyper-sexualisée à devenir un outil d'analyse des relations de genre, apte à révéler les mécanismes, parfois subtilement dissimulés, de la domination masculine. Les stratégies opposées par les personnages de pin-up au cadre patriarcal, sont à cet égard révélatrices. Les carrières cinématographiques de Betty Boop, de Jean Harlow, et de Mae West, étudiées sous cette lumière, indiquent quelles formes ces stratégies peuvent prendre. Les pin-up évoluant dans le genre de l'horreur et le personnage de Jane Parker incarné par Maureen O'Sullivan durant les six premiers Tarzan de la MGM complètent ce passage en revue. La diversité des archétypes choisis fait in fine apparaître une difficulté commune aux pin-up cinématographiques, quel que soit leur statut ontologique : celle d'exister.

Mots clés : pin-up, pré-Code, gender, féminisme.

Pin-up ! A study of cinematographic pin-up figures during Pre-Code (1930-1934).

Abstract

The goal of the present dissertation is to confront a specific object, the "pin-up", to a specific time and location: the so called « Pre code » Hollywood era. First of all, we wish to define the pin-up as both a feminine and cinematographic figure, and to go beyond the mere "woman as object " that she is frequently reduced to. A careful study (relying, among other, on sequence analysis) of pin-up archetypes created between 1930 and 1934 in a cultural perspective, influenced by gender studies, makes it possible, first, to deconstruct the notion that Pre-code era has been a period of cinematographic freedom. Moreover, looking back at the history and evolution of the pin-up, and understanding how they can be used in a feminist agenda, helps turning this hypersexualised feminine figure into a device to analyze gender relationships, able to reveal the mechanisms, sometimes cleverly concealed, of masculine domination. In this respect, the strategies that pin-up characters resort to in order to fight patriarchal order are revealing. Pin-up evolving in the horror genre, or the character of Jane Parker impersonated by Maureen O'Sullivan in MGM's six first *Tarzan* should complete this survey. The variety of archetypes that have been selected here seem, eventually, to lay bare a common difficulty, shared by all cinematographic pin-up, regardless of their ontological status - their mere existence.

Keywords : pin-up, pre-Code, gender, feminism.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

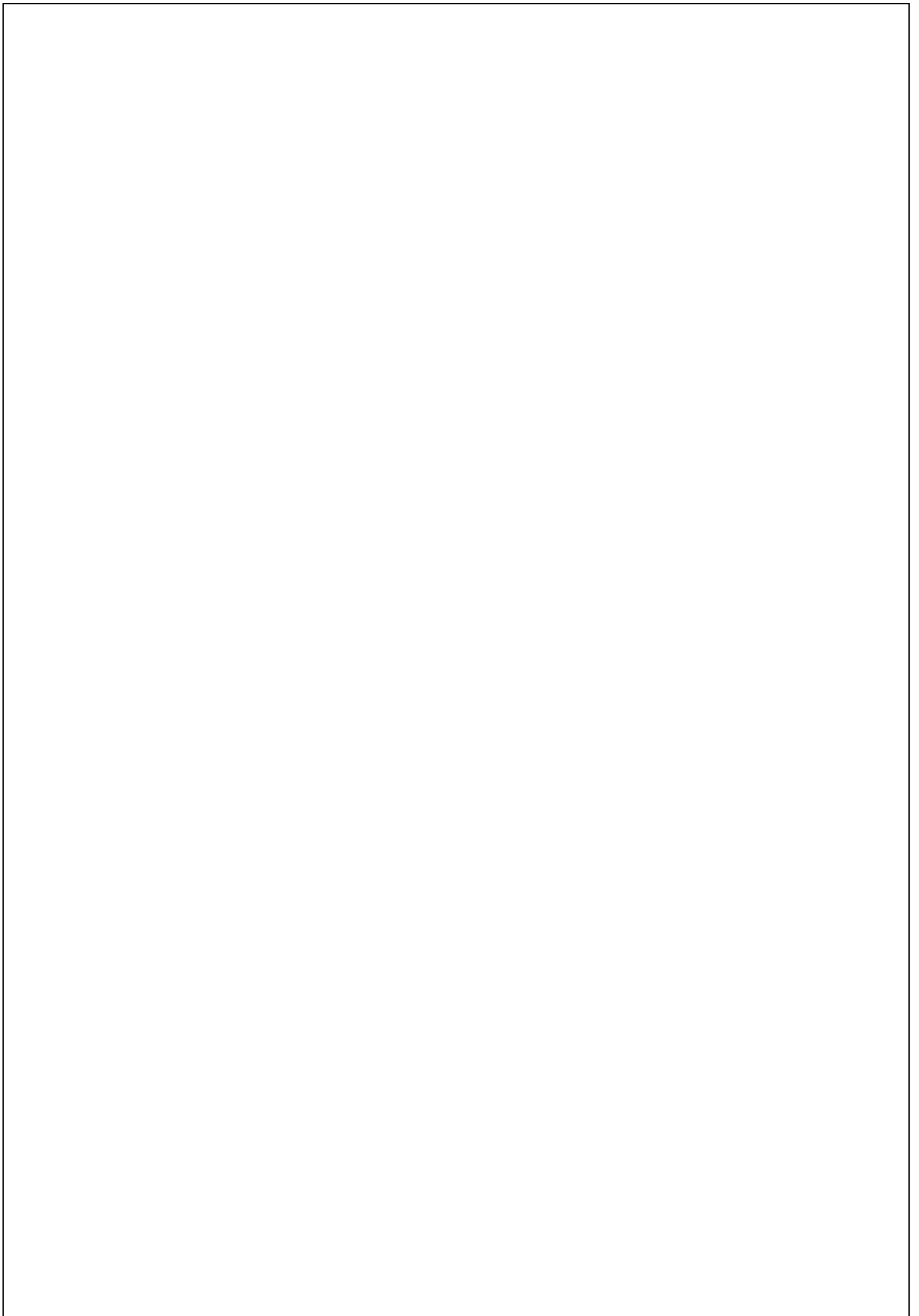
ED 267 ARTS ET MEDIAS

EA 185 – Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)

Centre Bièvre – 3^{ème} étage, porte B

1 rue Censier

75005 Paris



Résumé

PIN-UP! *Figures et usages de la pin-up cinématographique au temps du "pré-Code" (1930-1934).*

Résumé

Cette thèse se propose de confronter un objet singulier, les pin-up, à un espace-temps tout aussi particulier : la période dite du pré-Code hollywoodien. Il s'agit tout d'abord de définir la pin-up comme figure féminine et cinématographique, et de proposer d'aller au-delà de la femme-objet qu'elle est censée incarner. L'étude attentive (par le biais notamment d'analyses de séquences) d'archétypes de pin-up produits entre 1930 et 1934 dans une perspective culturaliste influencée par les études de genre, permet, d'une part de déconstruire l'idée d'un pré-Code synonyme de liberté cinématographique. D'autre part, un retour sur l'histoire des pin-up et leur usage féministe potentiel, autorise cette figure féminine hypersexualisée à devenir un outil d'analyse des relations de genre, apte à révéler les mécanismes, parfois subtilement dissimulés, de la domination masculine. Les stratégies opposées par les personnages de pin-up au cadre patriarcal, sont à cet égard révélatrices. Les carrières cinématographiques de Betty Boop, de Jean Harlow, et de Mae West, étudiées sous cette lumière, indiquent quelles formes ces stratégies peuvent prendre. Les pin-up évoluant dans le genre de l'horreur et le personnage de Jane Parker incarné par Maureen O'Sullivan durant les six premiers Tarzan de la MGM complètent ce passage en revue. La diversité des archétypes choisis fait *in fine* apparaître une difficulté commune aux pin-up cinématographiques, quel que soit leur statut ontologique : celle d'exister.

Mots clés : pin-up, pré-Code, gender, féminisme.

Abstract

PIN-UP ! A study of cinematographic pin-up figures during Pre-Code (1930-1934).

Abstract

The goal of the present dissertation is to confront a specific object, the “pin-up”, to a specific time and location: the so called « Pre code » Hollywood era. First of all, we wish to define the pin-up as both a feminine and cinematographic figure, and to go beyond the mere “woman as object “ that she is frequently reduced to. A careful study (relying, among other, on sequence analysis) of pin-up archetypes created between 1930 and 1934 in a cultural perspective, influenced by gender studies, makes it possible, first, to deconstruct the notion that Pre-code era has been a period of cinematographic freedom. Moreover, looking back at the history and evolution of the pin-up, and understanding how they can be used in a feminist agenda, helps turning this hypersexualised feminine figure into a device to analyze gender relationships, able to reveal the mechanisms, sometimes cleverly concealed, of masculine domination. In this respect, the strategies that pin-up characters resort to in order to fight patriarchal order are revealing. Pin-up evolving in the horror genre, or the character of Jane Parker impersonated by Maureen O’Sullivan in MGM’s six first Tarzan should complete this survey. The variety of archetypes that have been selected here seem, eventually, to lay bare a common difficulty, shared by all cinematographic pin-up, regardless of their ontological status - their mere existence.

Keywords : pin-up, pre-Code, gender, feminism.

Remerciements

Je tiens à remercier Laurent Jullier, mon directeur de recherche. Sans ses encouragements et ses conseils avisés, l'étudiante de master que j'étais n'aurait sans doute pas osé se lancer dans l'aventure longue et périlleuse de la thèse. Il m'a permis de penser que c'était possible.

Autre « facteur déclenchant » de cette thèse : les performeuses du Cabaret New Burlesque, et Miss Dirty Martini en particulier. Leur énergie communicative a sans aucun doute déclenché des fous rires, des vocations de danseuses et de grands moments de bonheur. Plus exceptionnellement je l'imagine, elles ont été à l'origine d'un sujet de thèse qui a accaparé certes mon cerveau d'universitaire mais aussi ma vie toute entière. Je les remercie burlesquement, les couvre de paillettes chatoyantes et de toute mon admiration.

Le parcours d'une thésarde est parfois semé d'embûches, mais aussi de magicien bienveillant et de lutine adorable. Au moment où j'avais la « révélation » de mon objet de thèse, je rencontrai le premier ; ce magicien qui depuis cet instant m'accompagne et me supporte, dans tous les sens du terme. La lutine est venue nous rejoindre en cours de route, et chacun de ses nombreux sourires fait magiquement s'envoler toutes les angoisses. Je remercie Stéphane et Jane, mes amours.

Je souhaite remercier mes parents et mon frère, pour leur patience et leurs encouragements sans cesse renouvelés, pour cette thèse, et surtout pour le reste. Merci maman pour la relecture attentive tard le soir...

Merci également à Annick, Po-Paul, Florian, Christophe, Marion et Charlie, « belle-famille » accueillante et attentive.

Enfin, merci à mes amis, qui au bout de quelques années, ont compris qu'il ne fallait plus me demander « et la thèse, tu en es où ? »... Nos soirées, nos repas, et notre légère alcoolémie passagère –à l'occasion- m'ont été d'un grand secours dans ce long chemin. Je vous remercie d'avoir été présents : Cédric, Florence et David, Benjamin et Emilie, Pia, Adrienne, Ana, Mathias et Lucille, Nico aka Le Russe, Xavier, Caroline, Quentin, Imane...

Sommaire

Introduction	9
PARTIE 1 : CADRAGE	23
Chapitre 1. Figures et Usages	25
1. Pin-up ?	26
1.1 Définitions	26
1.2 L'effet chewing-gum ?	29
2. De l'objet au sujet ; historiographie de la pin-up	36
2.1. Un objet sujet à interprétations	36
A. Histoire des images.....	37
B- La New Woman est aussi une pin-up	45
C. Pin-up et cinéma.....	61
2.2. De l'objet au sujet, la subversion.....	67
3. Usages	73
3.1 Une armée de pin-up.....	74
3.2. De l'importance du cinéma	82
3.3. Usages féministes de la pin-up.....	92
A. FéminismeS, « As long as I am an erotic subject, I am not averse to being an erotic object »	94
B. imitation prestigieuse ?.....	111
Chapitre 2. Contextualisation historique	131
1. Pré-Code.....	131
1.1 Rappels historiques.....	131
A. Histoire des studios	131
B. Mise en place du Code.....	134
C. Exemples de groupes de pression : les groupes de femmes et la Legion of Decency.....	136
1.2 Conceptions du Code : variations autour d'un mythe ?	143
A. Le Code comme Loi	145
B. L'autorégulation, art de la négociation.....	152
2. Histoire des femmes	158
2.1 Contexte américain.....	158
A. Paradoxes de l'essentialisme	159
B. Organisations féministes américains	165
2.2 Beauty culture	168
A. Place du cinéma.....	169
B. Glamour	174
C. Discours et pratiques de la beauty culture	181

Partie 2 : DES PIN-UP A LA LOUPE	185
Chapitre 1. Pin-up dominées: La grande illusion.....	187
1. Sweet Betty ; prodiges du « Boop-oop-a-doop »	188
1.1. Figure ; ce qu'elle est.	188
A. Betty Boop ; ce qu'elle est au moment de la production des films (1930-1939).....	189
B. Ce qu'elle devient ; prodiges de la doxa.....	207
1.2 Usages : A quoi sert-elle ?	215
A. Alibi.....	215
2. Jean Harlow : Intolérable cruauté ?.....	226
2.1. Jean Harlow : une figure populaire.....	228
A. Démonstration de l'oppression	229
B. Capital, classe sociale et cheveux blonds.....	236
2.2. Figure de la domination	247
A. Le mépris.....	252
B. La femme est infâme	263
C. Cruautés industrielles.....	269
2.3 Création, réception et postérité de l'image de Jean Harlow : de la garce à la sainte.....	276
Chapitre 2. Pin-up en lutte: La guerre est déclarée.....	285
Fantastiques pin-up et « <i>horror films</i> » du pré-Code.....	285
1.1. La pin-up comme figure de la domination masculine.....	287
A. Un personnage féminin possédé.....	288
B. Un cadre patriarcal	302
1.2. La pin-up ; prototype d'une nouvelle figure féminine.	315
A. Pin-up hurlante : naissance de la scream queen.....	316
B. La pin-up comme embryon de la Final Girl	325
C. Masques de cire; de Charlotte à Florence, de la scream queen à la Final Girl.	330
Chapitre 3. Pin-up triomphantes: A armes égales ?	339
1. Jane, be good ! De Jane Parker à Mme Tarzan (1932-1942), une illustration du retour à l'ordre moral ?.....	339
1.1 Déformations	340
A. Images.....	340
B- Sons.....	349
C. Textes (déformations par la « description »)	358
1.2. <i>Jane in action</i> . Analyse du personnage dans les films : de la jungle à la cuisine.	362
A- Miss Jane Parker, héroïne non – conventionnelle.....	363
B- Madame Tarzan, desperate housewife.	374
2. Mae West ; une figure féminine atypique.....	382

2.1 Jeux de cadres	382
A. La question du cadre	382
B. Cadre théâtral.....	384
C. Encadrements.....	389
2.2. Les formes immuables de Mae West	392
A. Glamour toujours.....	392
B. La parole est à l'accusée.....	399
2.3. Relations de genre	408
A. Bouleversement des stéréotypes de genres et pression de la morale.	409
B. Solidarité féminine.....	415
C. Originalité menacée.....	417
Conclusion : Stratégies de la pin-up	421
Bibliographie (alphabétique).....	429
Bibliographie (thématique)	436
Webographie	444
Archives en ligne :	444
Sites personnels et blogs:.....	446
Filmographie	447
Table des Illustrations	452
Liste des annexes	467
Index :	497

Introduction

« Hangar à bananes », Nantes, été 2007. L'atmosphère à l'intérieur de cette nouvelle salle de spectacle est aussi tropicale que l'air est frisquet à l'extérieur. Sur scène : des femmes, jeunes, moins jeunes, minces, moins minces, obèses, ou maigrichonnes. Plus ou moins déshabillées, tatouées, maquillées. Unies par une énergie communicative et un solide sens de l'humour et de la dérision. Dans la salle : des femmes, majoritairement... Ce spectacle inhabituel, on le doit à la troupe du *Cabaret New Burlesque*, que Mathieu Amalric mettra en scène deux ans plus tard dans son film *Tournée*. Et en ce soir de juillet, c'est Kitten On The Keys qui mène la revue en petite tenue pailletée, agrémentant ses compositions au piano de chansons dont le refrain en français rend « hommage » à son petit poney nommé « Sarkozy ». Quelques instants plus tard, c'est Kitty Diggins qui fait revivre la danseuse Loie Fuller¹ et ses voiles de soie, ou Theda Bara, la première « vamp » du cinéma. Dirty Martini arrive enfin en Justice, yeux bandés, corsetée et enroulée dans le drapeau américain. Déséquilibrée par les poids de sa balance ne contenant que des dollars, elle commence son striptease sur fond de musique patriotique américaine, tout en avalant et en faisant sortir de tous les plis de son corps généreux des centaines de billets. Le public de la salle, très féminin, est en délire, applaudit à tout rompre, crie et encourage les artistes. Les quelques hommes présents se font plus discrets, redoutant certainement d'être la prochaine cible de Jasmine Vega et de ses gants de vaisselle. Ainsi, comme une centaine d'autre femmes ce soir-là, j'assiste et participe avec bonheur à un spectacle de « néo pin-up » qui se déshabillent et agitent fesses et seins seulement « cachés » par quelques paillettes. Etrange...

Après cette « révélation », j'ai pu constater de façon répétée l'enthousiasme des femmes pour cette forme de spectacle burlesque incluant la nudité féminine, mais aussi des corps non-normés, auxquels s'ajoute parfois du militantisme politique ou artistique. En effet, les femmes que j'ai pu interroger depuis ce jour expriment leur **plaisir de voir** cette féminité exacerbée, joyeuse, épanouie et décomplexée. Dans un second temps, ce plaisir visuel s'accompagne souvent d'un **désir de faire**, qui les conduits à reproduire l'expérience du spectacle et à chercher des moyens de

¹ Loïe Fuller fut la première grande vedette internationale de la danse solo ainsi que le premier artiste à

trouver leur « parcours burlesque personnel¹ ». Ainsi, la dichotomie traditionnelle théorisée (puis nuancée) par Laura Mulvey² présenterait-elle quelques failles ? Le porteur du regard, dans le cadre du burlesque, est en effet le plus souvent une femme. L'artiste sur scène, tout en interprétant un objet de désir de contemplation et d'admiration, devient également un sujet à part entière. En effet, au contraire des clubs de striptease, les artistes burlesques ne répondent pas à une demande d'un public (majoritairement masculin) qui voudraient en « voir plus », ou voir autrement. En tant qu'artistes, les performeuses burlesques délimitent le moindre centimètre de chair qu'elles souhaitent montrer, dans une démarche artistique qui n'a rien à voir avec la situation de marché spéculatif géré par les hommes que l'on trouve dans le cadre d'un club de striptease. Le pacte de non-agression qui s'institue entre spectatrices et artistes burlesques se traduit par la création d'une relation féminine d'autant plus unique qu'elle cohabite avec une hypersexualisation du corps. Ce regard féminin que l'on peut qualifier de désirant sans que cela implique une femme-objet de ce désir m'a intriguée et fait brusquement comprendre, à la façon d'un électrochoc, qu'être objet d'un désir (de liberté, de décomplexion, d'épanouissement) ne signifiait pas pour autant ne plus être sujet. Les femmes, surtout, à la lumière de cette nouvelle façon de considérer la situation, pouvaient être celles qui regardent le corps féminin hyper-sexualisé et dénudé sans pour autant le réduire à un objet de consommation. Ce qui se déroule lors de ces spectacles burlesques bouleverse les notions de genre, en inversant les stéréotypes, et en instituant une solidarité féminine qui s'organise autour du corps féminin.

A partir de ces constatations, l'idée d'étudier les représentations féminines hypersexualisées en allant au-delà de la femme objet m'a envahie au point de devenir sujet de thèse.

Pin-up

¹ Propos de Dirty Martini, interviewée par Miss Anne Thropy pour le magazine en ligne BeBurlesque. <http://beburlesque.com/entrevues/entrevue-avec-dirty-martini>

² Mulvey Laura Visual MULVEY Laura, *Visual Pleasure and film narrative*, in *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975; traduction partielle : Plaisir visuel et cinéma narratif, in REYNAUD Bérénice et VINCENDEAU Ginette (dir.), *CinémAction*, n°67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Paris, Corlet/Télérama/Créteil, 1993.

Ayant été frappée par les artistes du Cabaret New Burlesque, qui se définissent elles-mêmes comme des pin-up, c'est cette figure féminine qui s'est imposée comme une évidence. La pin-up, que je définirai en détails dans la première partie de ce travail, n'est certainement pas le seul type féminin que l'on peut qualifier d'hyper-féminin. Dans cette catégorie particulièrement prisée des cinéastes, hollywoodiens en particulier, on peut trouver la vamp ou la femme fatale, pour ne citer que celles avec qui la pin-up est le plus souvent confondue. Cependant, si on ne compte plus les ouvrages consacrés à l'étude des femmes fatales, rares sont ceux qui s'intéressent à la question de la pin-up¹. Quant à l'étude de la pin-up comme personnage cinématographique, d'après mes recherches en langue anglaise et française, seul le livre que j'ai co-écrit avec Laurent Jullier² en fait un objet à part entière. Je reviendrai sur l'état de la recherche autour de mon sujet de thèse dans la suite de cette introduction.

Le choix de mon objet de thèse représente donc un double défi. Il s'agira tout d'abord de démontrer l'existence cinématographique de la pin-up. D'autre part, en réponse à mon intuition burlesque de départ, la pin-up au cinéma ne sera pas réduite à un objet. L'intuition et le défi me semblant des moteurs tout à fait valables pour débiter un travail de thèse, il convenait cependant de maîtriser dans la mesure du possible ces ardeurs de jeune chercheuse, dans la perspective de terminer le doctorat dans des délais décentes. Contenir son énergie n'a pas voulu dire, dans mon cas, faire moins. Dans une volonté de canaliser mon intuition de départ et d'être le plus efficace possible en terme de scientificité, j'ai décidé de me munir d'une loupe, plutôt que de jumelles. Le travail fourni pour le livre *Les pin-up au cinéma* relevait plutôt de la seconde approche. Les jumelles nous ont alors permis, à Laurent Jullier et moi-même, de proposer au lecteur un panorama chronologique de la pin-up cinématographique. Bien que pédagogique grâce à la vue d'ensemble que cette approche permet, ce type de travail ne me paraissait pas satisfaisant dans le cadre d'une thèse. Faire l'histoire de la pin-up de Mabel Normand à Eva Mendès ne me permettait pas de confronter mon hypothèse d'une

¹ A titre d'exemple, le catalogue du SUDOC propose 96 réponses aux mots-clefs « femme fatale », dont 81 livres et 8 thèses. Si l'on entre le terme « pin-up » suivant les mêmes conditions, on obtient 38 résultats, dont 31 livres, et aucune thèse. De plus, parmi les livres, on peut répertorier 8 tomes de la bande dessinée de Yann et Berthet (Dargaud Editions), 4 livres de photographies, un roman, un catalogue de vente aux enchères et un recueil de poèmes.

² Jullier Laurent et Boissonneau Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2010.

pin-up potentiellement féministe (le mot est lâché !) à une analyse pertinente basée en grande partie sur les films eux-mêmes. C'est pourquoi la loupe s'est imposée. Pour étudier les représentations cinématographiques des pin-up suivant l'angle de l'étude d'un regard soufflé par les spectatrices du burlesque, il me fallait chausser des lunettes à quadruple foyer, qui me permettraient également, une fois la tête relevée de ces analyses détaillées, d'avoir une perspective plus large. Reste donc à trouver vers quoi tourner cet instrument d'optique pour donner le plus de force possible à l'argumentation.

Pré-Code

Au gré de mes recherches, il m'est apparu de plus en plus évident que les Etats-Unis, qui ont inventé et popularisé le terme de « pin-up » (au point de concentrer toutes les problématiques qui lui sont liées) constituaient un espace d'observation privilégié. Après avoir défini l'espace, restait à trouver les limites temporelles de ma thèse. C'est alors que le début des années trente auquel j'ai été confrontée m'a semblé particulièrement propice à l'exploration des problématiques de la pin-up. Les encyclopédies en ligne et la plupart des ouvrages que j'ai lus alors en dessinaient un paysage idyllique. Entre le 31 mars 1930, date d'approbation du « Code Hays » par les producteurs hollywoodiens, et son renforcement le 2 juillet 1934, l'industrie cinématographique apparaissait libre de toute contrainte. Liberté des mœurs, immoralité, traitement de sujets tabous, représentations sexuellement explicites, tout semblait possible, *a priori*. Quoi de plus logique, dans ces conditions, que d'aller explorer les représentations de la pin-up cinématographique dans une période décrite comme la plus libérale de l'histoire de Hollywood. Alors que je pensais trouver là un terrain favorable à l'interprétation féministe d'une figure féminine sexualisée, un article de Richard Maltby paru dans la revue en ligne *Senses of Cinema*¹ a freiné mon élan chargé d'utopie. Ce texte (qui sera au cœur de mon chapitre 2, Partie 1) remettait en question l'idée même de l'existence d'une période « pré-Code », en en faisant plutôt le résultat d'un énième scénario hollywoodien visant à alimenter la légende de l'industrie du cinéma (et ses finances, par ricochet). Surtout, Maltby m'a ouvert

¹ Maltby Richard, *More sinned against than sinning : the fabrications of « pre-code cinema*, *Senses of Cinema* 29 (Nov-Dec 2003), <http://www.sensesofcinema.com>.

la porte d'autres textes universitaires sur le sujet, nuancant aussi fortement l'idée d'une boîte de Pandore dont l'ouverture serait conditionnée par les dates d'approbation et de renforcement d'un code de censure. Ruth Vasey¹ et Lea notamment, ont contribué à réviser l'idée d'une parenthèse enchantée entre 1930 et 1934. Ces travaux relativement récents sont encore aujourd'hui minoritaires ; j'avancerai des hypothèses pour expliquer ce phénomène dans le chapitre 2 (Partie 1) de la thèse. Ils ont cependant eu un écho particulier dans ma démarche pour affiner mon projet de thèse. En effet, si j'ai choisi la loupe, ces chercheurs se sont astreints au fastidieux travail de la fourmi.

Au contraire des ouvrages séduisants partisans de la théorie du pré-Code comme période quasi magique du cinéma, les chercheurs avançant une approche plus nuancée (et moins glamour) de ces quelques années se sont appuyés sur des documents précis, indéniables. Ruth Vasey et Richard Maltby ont ainsi épluché, trié, numérisé, indexé et mis en ligne grâce à l'université de Flinders les 35 000 pages issues des archives du MPPDA (*Motion Picture Producers and Distributors of America*)³. Ce travail de titans constitue une base de données inestimable, accessible facilement en ligne⁴, et bénéficiant d'une indexation très rigoureuse. Cet outil formidable offre surtout aux chercheurs, Maltby, Vasey et Jacobs notamment, des sources de première main, bien peu contestables. Cet attachement à des sources précises, qui permettent de proposer une nouvelle histoire du pré-Code, moins attrayante, mais bien plus argumentée, est la raison principale qui m'a conduite à confronter mon objet pin-up à la période dite du pré-Code.

Si le pré-Code n'est finalement pas ce tourbillon scandaleux décrit par de nombreux auteurs, comment y sont représentées les pin-up ? Cette figure

¹ Vasey Ruth, *Beyond sex and violence : 'Industry policy' and the regulation of Hollywood movies, 1922-1939*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1999.

² Jacobs Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1999.

³ En 1965, le *Motion Picture Association of America* copia sur microfilms les documents archives de l'organisation précédente, le MPPDA. Ce fond d'archive fut entreposé dans les bureaux new-yorkais du MPAA, et très difficile d'accès pour les chercheurs. En 1984, Richard Maltby, dans le cadre d'un programme d'études, obtint la permission de Jack Valenti d'accéder à ces archives à New-York. Après avoir copié 12 rouleaux couvrant la période 1922-1939 des archives, il proposa qu'un don du MPAA soit fait en faveur du *Special Collections Department of the Academy's Centre for Motion Picture Study*. Entre temps, des rouleaux de microfilms furent perdus, et les copies de Maltby constituent l'essentiel du fond d'archive. Par la suite, Richard Maltby a constitué un catalogue, puis une base de données internet avec l'aide de Ruth Vasey.

⁴ <http://mppda.flinders.edu.au/>

féminine, symbole désigné de la femme-objet profite-t-elle de la pseudo-liberté en vigueur en ce début des années 1930 pour s'émanciper et devenir une femme-sujet ? Mais si l'on accepte de considérer que la pin-up n'est pas qu'un objet¹, nous allons voir qu'elle permet de montrer les limites de la liberté supposée du pré-Code, et de confirmer les hypothèses de nuances des chercheurs de l'équipe de Maltby. La majorité des pin-up est en effet confrontée à un système patriarcal qui ne s'éteint pas avec la période de flottement du code de censure entre 1930 et 1934. Je reviendrai sur le choix des archétypes analysés en détails en partie 2 dans la suite de cette introduction, mais l'on peut constater que la figure de la pin-up, par son caractère *a priori* soumis ou passif (elle est plus « faible », dans l'imaginaire collectif qu'une femme fatale par exemple) fait ressortir les principes de la domination masculine. Cela est d'autant plus flagrant que la période est censée lui faire bénéficier de libertés inédites. Confronter un objet supposé dominé (la pin-up, dans l'imaginaire collectif, est une femme-objet) à une période de liberté présumée permet de révéler les limites de chacun. Il s'agira ainsi, grâce à la figure de la pin-up et aux analyses détaillées de ses représentations cinématographiques, de faire bouger le curseur. Ce sera l'un des objectifs de cette thèse. Les pin-up considérées comme ayant un potentiel féministe ne seront ainsi pas seulement des femmes-objets passives mais chercherons à se dépêtrer de la domination masculine. D'autre part, le pré-Code pseudo libertaire montrera également ses limites en ne se départissant que très ponctuellement du système patriarcal.

Etat de la recherche

Comme je l'ai déjà signalé, les publications scientifiques autour de la pin-up sont très peu nombreuses. Le principal ouvrage auquel se référer me semble être celui de Maria Elena Buszek², qui propose d'analyser la figure de la pin-up avec une perspective clairement féministe. Retraçant leur histoire, du milieu du 19^{ème} siècle au début des années 2000, Buszek montre surtout le potentiel subversif de son objet, accompagnant les différentes vagues du féminisme, tout en étant source de conflit au sein même des féministes. En mêlant histoire de l'art, histoire culturelle et féminisme, l'auteur met en avant l'agentivité des femmes, qu'elles

¹ J'étudierai les usages féministes de la pin-up dans la première partie de cette thèse.

² Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, Durham & London, 2006.

soient pin-up ou spectatrices. Historienne de l'art, Buszek consacre un chapitre au cinéma, mais par le prisme des magazines (en particulier des années 1910-1930) dont elle analyse la production et la réception. Il ne s'agit donc pas dans cet ouvrage passionnant, de s'intéresser aux films en tant que lieux de représentations de la pin-up, mais à l'industrie du cinéma construisant un discours sur cette figure féminine par l'intermédiaire des journaux spécialisés.

En 2001, une exposition autour des pin-up de Alberto Vargas pour le magazine eu lieu au Spencer Museum of Art de l'université du Kansas. L'expertise de Maria Elena Buszek et de son collègue Scott Shields eurent une grande influence sur la partie scientifique qui accompagna l'exposition. Ainsi, sur son initiative, six textes traitant de la pin-up par Alberto Vargas furent recueillis et publiés sur le site du musée¹. Ces textes universitaires constituent une base de réflexion sur le sujet de la pin-up féministe en tant qu'ils confrontent des théories opposées en faisant notamment paraître l'interprétation de Andrea Dworkin pour qui la pin-up (en tant que corps féminin sexualisé) est une figure de la domination masculine et ne peut en aucun cas être considérée comme féministe (sauf comme preuve de la domination). Cette voix discordante, bien qu'unique au milieu des autres textes plutôt dans la lignée de Buszek, révèle en fait les tensions entre les féminismes, au travers de la figure de la pin-up.

Toujours en langue anglaise, le livre de Mark Gabor² publié pour la première fois en 1972 relève d'une démarche bien différente. Richement illustré (la couverture³ annonce fièrement plus de 500 illustrations, le livre de Buszek en contient tout de même 94) il s'agit pour l'auteur de retracer dans cet ouvrage une histoire des pin-up, du 19^{ème} siècle aux années 70, qui conduirait la Gibson Girl droit vers la pornographie. Editeur, galeriste et féru d'histoire de l'art, Gabor n'a pas la même conception de la pin-up, ce que nous percevons dès l'avant-propos en forme d'excuse à sa « modeste histoire ». En effet, la lecture du livre débute de façon quelque peu abrupte par un texte de Joan Nicholson intitulé « *The packaging of rape : A feminist Indictment*⁴ » décrivant la démarche de Gabor et les images de

¹ Les six textes largement commentés dans la première partie de cette thèse sont consultables à l'adresse suivante : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/>

² Gabor Mark, *The pin-up : A modest History*, Pan Books Ltd, London, 1973.

³ Il existe plusieurs éditions de cet ouvrage; je décris ici la couverture de l'édition de 1972 publiée par Universe Books à New York.

⁴ Gabor Mark, *The pin-up : A modest History*, *op.cit.*, p. 9.

type « pin-up » comme preuves et conséquences de la domination masculine qui conduit symboliquement au viol des femmes, « ultime outrage » et « domination ultime » des femmes¹. Il est certain que la définition de la pin-up proposée par Gabor ne laisse que peu de place au féminisme et que l'évolution qu'il décrit, de la Gibson Girl à Penthouse n'est pas favorable au discours de libération des femmes par le corps que théorise Buszek. Cependant, le prologue de Joan Nicholson ainsi placé par Gabor et son éditeur pour « reconnaître les sentiments de certaines personnes considérant que la « *cheesecake tradition* » est une forme d'exploitation sexiste ²» montre bien les ambivalences liées à la représentation du corps féminin. L'histoire de la pin-up par Mark Gabor est intéressante sur le plan iconographique, mais la démarche du livre est sous-tendue par une confusion entre pin-up et playmate, mettant surtout en avant le potentiel érogène de la pin-up pour un public supposé masculin.



Les couvertures des livres mentionnés ci-dessus, celui de Maria Elena Buszek (à gauche) et de Mark Gabor (à droite) annoncent deux conceptions différentes et opposées de la pin-up.

En France, Bertrand Mary³ s'est essayé lui aussi à une histoire de la pin-up, en adoptant un angle original. L'auteur, sociologue, oscille entre fiction (au masculin singulier), et histoire des images. Plus proche du « mystère féminin » que de la poupée gonflable de Gabor, les pin-up n'en sont pas moins des objets de désir pour le narrateur d'une part, et pour « le spectateur » qui d'après l'histoire de « cette imagerie délaissée », ne peut être féminin. Encore, bien qu'éclairant sur certains

¹ Je reviendrai dans la première partie de la thèse sur les tensions entre les féminismes « pro-sexe » et les « anti-pornographie » qui s'opposent frontalement aux Etats-Unis en particulier, à partir des années 70. Joan Nicholson, militante pour la *National Organization of Women (N.O.W.)* est sans aucun doute partisane de la seconde catégorie, connue pour un slogan « choc » : « la pornographie, c'est la théorie, le viol, c'est la pratique ».

² Gabor, *The pin-up : A modest History*, op.cit., p. 12.

³ Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*. Fayard, Paris, 1983.

points historiques et sociologiques, cet ouvrage n'en est pas moins, comme celui de Gabor, à sens unique : l'histoire des femmes décrites comme des pin-up, en tant qu'objet (des images) et d'objet du désir masculin hétérosexuel (auquel s'ajoute également une composante « race » dans le sens anglo-saxon, que je ne développerai pas en détails dans cette thèse bien qu'elle s'ajoute à la domination de genre).

Outre ces études, dont la seule relevant du travail de recherche universitaire est celle de Buszek (et des articles rassemblés pour l'exposition du Spencer Museum), les ouvrages consacrés aux pin-up relèvent de la monographie consacrée à un artiste (Alberto Vargas¹, Gil Elvgren², George Petty³...), à un genre ou à une période précise (le *nose art*⁴, la pin-up de la seconde guerre mondiale⁵...).

La pin-up, en tant qu'objet d'étude, a donc été analysé, jusqu'au récent travail de Buszek qui ajoute une dimension féministe, seulement sous l'angle de l'histoire des images, ou de l'histoire de l'art.

Approche

La pin-up n'a donc jamais été considérée comme un personnage cinématographique, au même titre que la femme fatale par exemple. La faute sans doute à une confusion des genres qui regroupe indifféremment les personnages féminins, pour peu qu'ils correspondent à une certaine norme esthétique, dont les subtiles variations suivant les époques convergent tout de même vers le critère du « jeune et belle », auquel on ajoute trop souvent « sois belle et tais toi⁶ ! ». D'autre part, contrairement à la femme fatale, la pin up est trop indépendante narrativement, pour deux raisons. Tout d'abord, elle se montre, se présente

¹ Austin Stewart Reid, *Alberto Vargas: Works from the Max Vargas Collection*, Bulfinch, 2006.
Robotham Tom, *Varga*, World Publications, 1995.

² Martignette Charles G. et Meisel K. Louis, *Gil Elvgren: All His Glamorous American Pin-Ups*, Taschen 25th Anniversary Special Editions, 2008.

³ Austin Stewart Reid, *Petty: The Classic Pin-Up Art of George Petty*, Gramercy, 1997.

⁴ Valant Gary, *Vintage Aircraft Nose Art*, Gary Valant, 2002. Le Nose Art, né durant la première guerre mondiale, a connu son apogée durant la seconde. Il s'agit pour les équipages en attente de vol, de décorer le nez de son avion. Les motifs les plus fréquents sont les pin-up, mais on trouve aussi des références aux cartoons de l'époque, à certains animaux (en général des prédateurs comme le tigre, le requin...). Les liens entre nose art et pin-up seront traités plus en détails dans la première partie de ce travail (chapitre 1.3).

⁵ Collins Allan Max, *For the Boys : The Racy Pin-Ups of World War II*, Collectors Press, 2000.

⁶ Outre le film de Marc Allégret sorti en 1958, je fais référence ici au film de Delphine Seyrig « Sois-belle et tais-toi » (tourné en 1976 et sorti en 1981) composé des interviews d'une vingtaine d'actrices, américaines, anglaises, françaises et québécoise, à propos de la place des actrices dans la cinéma.

comme attractive, sans que ce soit pour obtenir quelque chose en retour ; la pin-up ne met pas son corps au service d'un projet autre que son plaisir ou son envie personnelle. De plus, en raison de son aura de (fausse) naïveté qui lui donne un côté « girl next door », les héros ne vont pas faire des choses folles pour elle. Ainsi, les personnages à la féminité un peu plus exacerbés que les autres se retrouvent femme fatale, vamp, *bad girl* ; personnage bénéficiant, au contraire de la pin-up, d'une bibliographie dense et variée. En effet si la femme fatale est aussi bien littéraire, picturale, que cinématographique, ce n'est pas le cas de la pin-up. Une autre hypothèse sur le manque de source scientifique viendrait donc de l'impossibilité de concevoir la pin-up comme un personnage en mouvement. La femme fatale n'est pourtant pas née avec Barbara Stanwick ou de Ava Gardner¹ et il a bien fallu qu'elle franchisse passe du texte littéraire, pictural, théâtral au texte filmique. La pin-up, dans la majorité des ouvrages qui lui sont consacrés, n'opère pas ce mouvement. Elle reste comme coincée dans l'immobilité du dessin, du calendrier ou de la carte postale qui l'ont fait devenir un « classique de la culture populaire ».

Avec le coup de pouce théorique de Maria Elena Buszek dont l'ouvrage, au même titre que le spectacle du Cabaret New Burlesque, a opéré en moi comme un électrochoc, j'ai donc choisi dans cette thèse de faire sortir la pin-up des représentations figées, pour la considérer, d'une part comme un outil féministe, et d'autre part comme un objet cinématographique. Mon approche durant cette thèse relèvera donc à la fois d'une histoire culturelle de la pin-up cinématographique dans le contexte particulier du pré-Code, et une analyse des mécanismes de la domination masculine en vigueur dans les films et leurs paratextes (affiche, photographies de plateau, images publicitaires, mais aussi critiques et textes).

Un plan en deux parties

Pour mener à bien ce travail, j'ai choisi de scinder ma thèse en deux parties à la fois distinctes et indissociables.

¹ Je pense à leurs rôles respectifs dans *Assurance sur la mort (Double Indemnity)* de Billy Wilder (1944) et *Les tueurs (The Killers)* de Robert Siodmak (1946).

La première partie est consacrée à cadrer mon objet, qui souffre du défaut d'être « plus facile à reconnaître qu'à définir¹ ». Dans le premier chapitre de cette partie, je m'emploierai néanmoins à construire cette définition. J'analyserai tout d'abord les différentes « versions » que les textes donnent de la pin-up, puis quels en sont les « usages » possibles, depuis les premières cartes-de-visite du 19^{ème} siècle jusqu'à ses réinterprétations par l'art contemporain. Ce premier chapitre sera également l'occasion de confronter les différents féminismes, américains en particulier, et leurs points de vue sur la représentation du corps. Ce sera également pour moi le moment d'affirmer mon « camp » au sein de ces oppositions théoriques, dont on a déjà deviné qu'un seul autorise une lecture féministe de la pin-up. Sans cette histoire préalable des féminismes, il me paraît impossible de débiter mon analyse cinématographique de la pin-up. De même, des analyses, même détaillées de mon objet, bien que bercées de théories du genre et de féminisme, ne se suffisent pas et perdent de leur intérêt à la fois scientifique et militant. Je reviendrai dans ma conclusion, après avoir développé mes hypothèses, sur cette notion de militantisme, qui dans le cadre d'un tel sujet, s'impose malgré tout.

Toujours dans un principe de contextualisation de mon objet, je m'attacherai dans le second chapitre à retracer les histoires de la période du pré-Code (sous-chapitre 1), qui, on vient de le voir, est bien plus complexe qu'une simple parenthèse sans contraintes ni tabous pendant quatre ans. Dans un second temps (sous-chapitre 2), je retracerai l'histoire des femmes américaines, toujours dans un souci de légitimer la place de la figure de la pin-up dans ce contexte. Il s'agira en effet, à travers l'évolution de « la beauty culture » notamment, de continuer après le travail historique amorcé dans le chapitre 1 via les discours féministes, à articuler les notions de féminité, de représentations du corps et du cinéma.

La seconde partie (DES PIN-UP A LA LOUPE, p.172) sera consacrée à l'étude détaillée de figures de pin-up évoluant durant le pré-Code. Il s'agira de voir si les mécanismes de domination de la société patriarcale survivent à l'absence supposée de censure. Ces processus me semblent particulièrement visibles du fait qu'ils sont étudiés à partir d'un objet relativement restreint. En effet, à moins d'y consacrer sa vie de chercheur, il paraît inenvisageable de traquer ces mécanismes de façon

¹ Moine Raphaëlle, *Les genres au cinéma*, Armand Colin, 2005, p. 6.

détaillée dans l'intégralité des productions cinématographiques mondiales mettant en scène des pin-up. Il m'a donc fallu faire des choix, certes pour rendre la thèse dans un délai décent, mais surtout parce qu'il me semble que pour étudier les écarts existants entre *ce que l'on dit*, *l'idée d'une chose* (les pin-up sont des femmes-objets, le pré-Code est libéral), et *ce que dit la chose*, il est bien plus pertinent de la regarder à la loupe. En effet, au sein même de la période 1930-1934 il n'était pas possible de proposer une étude exhaustive des représentations cinématographiques féminines, notamment si je voulais respecter mon désir de décortiquer les enjeux de la mise en scène. Ces quelques années, au sein de l'industrie cinématographique américaine, se sont néanmoins révélées comme un laboratoire spatiotemporel idéal dans le cadre de cette thèse.

Considérant le nombre d'actrices et de personnages relevant d'une esthétique pin-up durant cette période, en exclure certaines au profit d'autres a été à la fois un creveu-cœur et un grand bonheur ; la déception de ne pouvoir évoquer Clara Bow ou Loretta Young fut compensée par la possibilité de consacrer plus de temps à des actrices comme Jean Harlow ou Mae West, qui, n'ayant pas eu les faveurs de la cinéphilie française, sont aujourd'hui finalement peu connues et leurs films peu vus (en particulier pour Mae West, qui fut pourtant la star de la Paramount au début des années 30 et une reine du box-office).

Mes recherches dans les filmographies de l'époque, sur les bases de données internet (IMDB) ou de la BNF ont permis d'affiner mes choix en dégagant des archétypes de pin-up mettant en avant à la fois des particularismes et une universalité qui me paraissaient particulièrement intéressants. Le principe de constituer des figures archétypales explique également le fait que mon corpus de pin-up regroupe à la fois des personnages (Betty Boop, Jane Parker), des actrices (Jean Harlow, Mae West) et un genre (le fantastique). Ces pin-up, qu'elles soient totalement fictionnelles ou non (la part de construction de soi étant primordiale dans la notion de « pin-up », des actrices comme Mae West ou Jean Harlow ont bien évidemment « joué le jeu » de la pin-up en fabriquant leur persona) ont en commun une façon de cristalliser des problématiques liées à la représentation du corps féminin dans une société patriarcale. Nous verrons que certaines proposent des stratégies de lutte ou de distinction dans ce contexte particulier, alors que

d'autres, valorisées par un statut mettant en avant leur glamour ou leur sex-appeal, n'en sont pas moins des figures de la domination.

L'étude de Betty Boop fut une évidence à plusieurs titres. Elle est tout d'abord le seul personnage féminin ayant eu le rôle principal d'une série de dessins animés. Mais surtout, elle est, avec Jean Harlow, l'une des figures féminines dont l'écart entre l'image et la mise en scène cinématographique est le plus grand. Nous verrons ainsi que Betty Boop bénéficie depuis sa création et jusqu'à aujourd'hui d'une image de jeune fille émancipée, un peu « coquine », et parfois même féministe. L'étude de sa représentation filmique grâce à l'analyse détaillée des dessins animés dans lesquels elle apparaît nous montre toutefois une image toute autre et même opposée.

Jean Harlow, que j'ai choisi d'analyser dans le même chapitre intitulé « *Pin-up dominées : La Grande Illusion* » présente des caractéristiques communes avec Betty Boop notamment dans l'écart entre son image et ses personnages cinématographiques. Elle est en effet présentée comme une femme prête à toutes les compromissions pour gagner de l'argent, ou un riche mari, n'hésitant pas à séduire les hommes grâce à sa célèbre chevelure platine. Malgré tout, comme Betty Boop, les films proposent une version bien différente, dans laquelle elle est une femme très morale et complètement dominée par tous les personnages masculins. Jean Harlow est de plus intéressante en tant qu'elle représente l'archétype de l'actrice créée et manipulée par le système des studios.

Le cinéma fantastique des années 30, en ce qu'il a de nouveau et d'éclectique, m'a semblé être un terrain particulièrement fertile pour l'observation et l'analyse de stratégies inédites de lutte contre la domination patriarcale. Je dégagerai ainsi, comme tentative d'échapper à la passivité supposée de la pin-up, l'émergence d'une nouvelle figure féminine, qui s'ancrera de façon définitive dans le genre horreur et fantastique : la *scream queen*. Cette analyse constituera ainsi mon second chapitre.

Enfin, je terminerai sur une note positive avec l'étude de deux personnages féminins échappant pour un temps plus ou moins long au système qui voudrait en contrôler la parole et le moindre mouvement. Mon troisième et dernier chapitre « *Pin-up triomphantes : A armes égales ?* » analysera tout d'abord un personnage, celui de Jane Parker, héroïne de la série des Tarzan produits par la MGM entre

1932 et 1942. Enfin, j'étudierai l'actrice trop méconnue aujourd'hui Mae West dont les plus grands succès au cinéma firent les beaux jours de la Paramount durant la période dite du pré-Code. Jane et Mae ont en effet toutes les deux pu profiter de la souplesse relative de cette période pour présenter aux spectateurs une expression féminine à la fois inédite et d'une très grande modernité. Nous verrons également que pour ce personnage et cette actrice, le pré-Code est bien une parenthèse idyllique, et que le avant/après renforcement du code Hays, finalement peu visible dans les autres cas étudiés, est ici à l'origine d'une transformation en profondeur de leurs idéaux et de leurs façons de les exprimer. Reste cependant quatre années durant lesquelles elles ont pu incarner magnifiquement cette pin-up féministe qui est au cœur de ma thèse.

Quant à l'ordre de ces chapitres, par-delà sa logique chronologique, sans doute est-ce ma nature optimiste qui m'a poussée à l'organiser de la sorte, en allant de la situation la plus oppressive pour les femmes à celle qui leur rend le pouvoir.

PARTIE 1 : CADRAGE

Il s'agira dans cette partie de poser les limites théoriques, spatiales et temporelles de mon travail. Ainsi, dans un premier chapitre, je proposerai une définition de la pin-up, ainsi que ses usages possibles, notamment dans une perspective féministe.

Un travail de contextualisation historique sera l'objet du second chapitre. La complexité de l'histoire de la période du pré-Code et des multiples torsions historiques et interprétatives qu'elle a pu subir au gré des époques rend ce cadrage indispensable. L'histoire des femmes américaines et de la place de la « culture de la beauté » concluront cette première partie. Ce travail de cadrage me paraît nécessaire à la pertinence de la seconde partie, notamment en permettant de mieux concevoir la possibilité d'un usage féministe de la pin-up.

Chapitre 1. Figures et Usages

Silhouette fantasmatique pour les uns, référence culturelle pour les autres, la pin-up promène ses courbes avenantes dans l'imaginaire collectif occidental. Femmes et hommes ont un jour été confrontés à cette figure populaire, figée sur le papier, animée à l'écran et même en chair et en os sur la scène d'un cabaret ou au coin de la rue.

Si cette thèse est plus particulièrement consacrée à l'étude de la pin-up dans le cadre de la période précise dite du « Pré-Code », il convient néanmoins de la replacer dans son contexte historique, afin de percevoir la diversité des problématiques qu'elle contient.

Ce premier chapitre sera donc l'occasion de décortiquer les différentes définitions de la pin-up, puis ses multiples histoires, avant de terminer par les usages qui peuvent en être faits. Cette modeste historiographie de la pin-up mettra en lumière une certaine forme de domination masculine, visible dans une histoire au masculin pluriel¹, mais aussi les tentatives, dont cette thèse veut faire partie, de considérer la pin-up comme un véritable sujet.

¹ L'expression fait référence, tant dans sa forme que par l'axe théorique qu'il sous-tend à l'ouvrage de Geneviève Sellier : *La Nouvelle Vague : Un cinéma au Masculin Singulier*, CNRS Editions, Paris, 2005.

1. Pin-up ?

Pour comprendre ce qu'est cette figure que l'on associe plus volontiers au sexe féminin, et même à une forme d'hyper-féminité, nous commencerons par étudier les façons dont elle est définie. D'autre part, nous constaterons, au travers de textes consacrés à la pin-up, à quel point elle se trouve au cœur d'une lutte de classe camouflée et d'une misogynie caractérisée par son incorporation totale¹.

1.1 Définitions

Avant d'étudier ce que les auteurs font de la pin-up, commençons par un peu de bon sens: lorsque l'on cherche à en savoir plus sur un terme, nous ouvrons un dictionnaire. La définition du TLFi² ci-dessous paraît ainsi un point de départ logique pour tenter de définir ce qu'est la pin-up.

<p>PIN-UP, <i>subst.fém.inv.</i></p> <p>Illustration (photographie ou dessin) représentant une jeune femme sensuelle, attirante, nue ou très peu vêtue.</p> <p>— <i>P. méton.</i> Jeune femme ainsi représentée.</p> <p>◆ <i>P. ext., fam.</i> Jeune femme à la beauté excitante et qui est consciente de sa séduction. — <i>Empl. adj.</i> [À propos d'une pers., de son apparence, de son style] <i>Elle est très pin-up</i> (<i>Lar. Lang. fr.</i>).</p> <p>Étymol. et Hist. 1944 (<i>L'Aurore</i>, 12 oct., 1f ds HÖFLER <i>Anglic.</i>). Empr. à l'anglo-amér. <i>pin-up</i> (1943 ds <i>NED Suppl.</i>²), abrég. de <i>pin-up girl</i> comp. de <i>girl</i> «fille, jeune femme» et <i>to pin up</i> «épingler, afficher» (de <i>pin</i> «épingler») désignant les photographies de vedettes féminines attractives affichées dans les chambrées ou ces vedettes elles-mêmes.</p>
--

Cette définition est à la fois utile et importante pour débiter ce travail de terminologie car elle rend compte de la multiplicité de « l'état » de pin-up, et de

¹ Bourdieu Pierre, *La domination, masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998, p. 39. Un chapitre de cet ouvrage est consacré à la démontrer « l'incorporation de la domination », une « sommatisation des rapports sociaux de domination » (p. 40) qui fonctionne pour le féminin et le masculin.

² <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1587660345;>

ses usages. A la fois objet, celui que l'on accroche, que l'on épingle au mur ou que l'on consulte au gré des mois du calendrier, et sujet de ces images, la pin-up est à la fois une chose et une personne. Elle apparaît aussi ici comme une attitude ; « Jeune femme à la beauté excitante et qui est consciente de sa séduction », et l'on voit poindre ici la notion de construction de soi et même d'idéalisation, qui fait passer la pin-up dans la catégorie des individus actifs et maîtrisant les compétences nécessaires à sa propre mise en scène. Cette définition souligne, et ce n'est pas le cas de la majorité des définitions étudiées, la possibilité pour les femmes (en majorité, mais le terme pin-up boy émerge dans quelques dictionnaires) à « faire la pin-up », à se construire une persona pin-up.

Les vingt définitions recensées, dans des dictionnaires anglais, américains et français mettent en avant certains critères récurrents correspondant à la définition la plus complète du TLFi, mais aussi des variations sensibles qui traduisent une réception différente des pin-up selon les pays¹.

Exceptée la très succincte « nom fém. sens : fille sensuelle » du dictionnaire en ligne Linternaute, la totalité des définitions s'accordent au moins à considérer la pin-up à la fois comme un objet que l'on accroche au mur, et comme la personne qui est représentée sur l'image. Le critère qui paraît incontournable est celui de

¹ Les dictionnaires anglophones consultés :

The American Heritage Dictionary of the English Language, Houghton Mifflin Harcourt; Thumb Indexed edition, 2000.

The Merriam Webster Dictionary, Merriam Webster Mass Market; Revised edition, 2004.

Oxford American Dictionary for learners of English Inc. Oxford University Press, 2009

Oxford Dictionary of English, Oxford University Press; 3rd Revised edition edition (August 19, 2010).

The Chambers Dictionary, Chambers ed, 2009

Cambridge Dictionary of American English, Cambridge University Press, 2007

Cambridge Advanced Learner's Dictionary, Cambridge University Press (10 Apr 2008)

Longman Dictionary of Contemporary English, Longman, 1978

Dictionnaire anglophone en ligne : <http://www.urbandictionary.com/>

Les dictionnaires et ressources consultés en français :

Dictionnaire Hachette, Hachette ed., 1980.

Dictionnaire Larousse, Larousse 2011

Petit Larousse en couleurs, Librairie Larousse, 1980

Dictionnaire des mots contemporains, "Les Usuels du Robert", Robert, Paris, 1987.

Dictionnaire des anglicismes, "Les Usuels du Robert", Robert, Paris, 1988.

Le nouveau Littré, Garnier, Paris, 2006.

Ressources en ligne :

TLFi : <http://atilf.atilf.fr/>

LeDictionnaire : <http://www.le-dictionnaire.com/>

Linternaute Dictionnaire : <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/>

<http://dictionnaire.tv5.org/>

Wikipedia

l'attraction nécessaire créée par l'image ou la personne ; la pin-up se doit d'être « attractive », « attirante », « sexually attractive », « sexy », être doté d'un « charme affriolant » ou des qualités qui font d'elle un individu « glamour ».

Quelques spécificités émergent cependant suivant les pays d'origine des définitions. Ainsi, la sexualité de la pin-up est propre à son adoption en France, et tous les dictionnaires font mention de son caractère typiquement féminin. Se contentant du terme générique « person », un dictionnaire anglais¹ illustre même la définition par cet exemple bien masculin : « *With his perfect college-boy looks, he's the latest teenage pin-up* ».

Si cette féminisation d'un terme sans genre particulier dans sa langue d'origine, à moins qu'il ne lui soit ajouté « girl » peut s'expliquer par les différences entre les langues elles-mêmes, le recours au critère d'âge en français et de célébrité dans les pays anglo-saxons, peut difficilement être lié à la linguistique. Ainsi, la pin-up française telle que définie dans les dictionnaires est forcément une jeune femme, voire une jeune fille. D'un autre côté, alors que cette question de l'âge n'apparaît pas constitutive de la définition anglophone de la pin-up, on constate qu'un élément est particulier à la langue anglaise, celui de la célébrité. Alors que la pin-up est le plus souvent anonyme en France, les dictionnaires anglophones la décrivent « *usually famous person* » ou plus précisément une « *pop star or a famous, glamorous or otherwise admirable person* ». Une exception parmi les définitions étudiées précise le lien qu'elle entretient avec le cinéma (et qui sera l'objet de la suite de ce travail), en la qualifiant de « jeune femme très séduisante au physique d'actrice² ».

Ces écarts de langage peuvent expliquer à la fois l'histoire très genrée dont les pin-up font l'objet dans les ouvrages français (cf 1.2), et l'importance du cinéma, industrie du glamour et de la célébrité, dans l'évolution de la pin-up.

Au-delà des dictionnaires qui permettent de prendre le pouls de la réception culturelle de la pin-up, ce travail de thèse mettra en avant trois caractéristiques propres à la pin-up cinématographique : l'inadvertance, l'idéalisation et la mise en scène de soi³. Nous verrons, par l'histoire des pin-up et l'étude d'un certain nombre d'archétypes des années 30 (cf Partie 2), que ces éléments précisent la

¹ En l'occurrence le *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*.

² *Le nouveau Littré*, Garnier, Paris, 2006.

³ Jullier Laurent, Boissonneau Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 4-8.

définition en excluant un certain nombre d'autres figures cousines de la pin-up et souvent confondues avec elle comme la vamp ou la femme fatale. Tout en affinant la définition, ces trois caractéristiques favorisent également un élargissement des possibles pin-up, qui n'ont plus seulement à être jeunes et belles. Grâce à cette définition qui va s'étoffer et s'illustrer au cours de ce travail, des personnages exclus du « statut » de pin-up par des définitions figées et régies par une idéologie patriarcale vont pouvoir être inclus dans notre corpus. Dès lors, il apparaîtra évident que l'actrice Mae West est une pin-up, du début de sa carrière cinématographique en 1932 jusqu'à son retour psychédélique en 1978, à plus de 80 ans.

1.2 L'effet chewing-gum ?

L'emprunt du terme pin-up girl par Bazin dès 1946¹ témoigne de la rapide diffusion du mot et du phénomène dans l'imaginaire français. La pin-up est connue et les images se répandent vite au-delà des frontières américaines qui sont censées l'avoir vu naître. Si la définition du TLFi nous indique trois sens possibles, trois statuts bien différents pouvant correspondre au terme de pin-up, l'étude des textes sur le sujet montre que seule la définition de la pin-up en tant qu'objet est considérée.

Les auteurs ayant abordé l'histoire des pin-up se retrouvent sur bien des points, notamment dans une forme de mépris, à la fois de classe et de sexe. La pin-up, qui représente aussi l'américanité² est ainsi décrite comme un objet, à la fois de désir et de moquerie. Bazin nous prévient de son approche clinique par le recours à l'entomologie, science des insectes qui fait elle aussi appel à l'épinglage de créatures...Le style du texte correspond à ce parti pris qui ne considère jamais la pin-up comme une personne, et sa description est proche du médico-légal : « cette Vénus américaine est une grande fille jeune et vigoureuse, au corps long et fuselé. (...) Peu de hanches : la pin-up n'évoque pas les maternités ³ ». A cette certitude de la virginité préservée, on entendrait presque le soupir de soulagement. Mais

¹ Bazin André, *Entomologie de la pin-up girl* (L'écran français, 17 décembre 1946), in *Qu'est ce que le cinéma ? t.III : Cinéma et Sociologie*, coll. 7^{ème} art, ed. du Cerf, Paris, 1960.

² Kakoudaki Despina, *Pin-up : The American Secret Weapon in World War II*, in *Porn Studies*, Linda Williams (ed), Duke University Press, Durham and London, 2004, p. 363.

³ Bazin André, *Entomologie de la pin-up girl, op.cit.*, p. 45.

l'entreprise entomologiste s'arrête où la chair affleure et la description des « rondeurs jumelées¹ » des pin-up fait surgir le mâle derrière le scientifique auto-proclamé. Lorsque Bazin décrit la « fermeté raisonnablement opulente de la poitrine », il convoque surtout une fantasmagorie hétérosexuelle qui lui appartient, et qui fait des femmes représentées sur ces images l'objet de son désir, en dépit de ses précautions stylistiques. Il y a dans les textes sur les pin-up une volonté paradoxale de les considérer comme des objets, tout en les accusant d'être trop charnelles, pour ne pas dire charnu. Ainsi, si Fabrice Montebello oppose les « charnelles » (Marilyn Monroe, Jane Mansfield, Jane Russel, Joan Simons) et les « idéelles » de l'upper-class (Michèle Morgan, Elizabeth Taylor, Grace Kelly)², on retrouve la même distinction chez Bazin :

« La démonstration de Marlène Dietrich et de ses jambes au galbe d'une perfection quasi abstraite, le succès d'une Rita Hayworth et celui, de scandale, d'une Jane Russel dans *The Outlaw*, le film de Howard Hughes, dont une publicité aérienne élargit à la dimension des nuages les rondeurs jumelées...³ »

Les qualités d'abstractions de la jambe de Marlène face aux arguments d'une Rita ou d'une Jane démontrent surtout un habitus de classe visant à promouvoir le pur esprit au mépris de la chair. Relevant d'une distanciation esthétique, c'est à dire, au sens de Bourdieu, un déplacement des perceptions vers la forme (« la perfection quasi abstraite »), la considération pour Marlène devient alors une pratique « classante⁴ », au même titre que l'opéra ou l'art contemporain. Affubler Rita Hayworth et Jane Russel d'un pronom est un moyen parmi d'autres de rendre visible cette opération de distinction, qui vise explicitement à chosifier des actrices populaires dont les arguments ne lui conviennent pas.

Cette stratégie de domination par le mépris se retrouve également dans les comparaisons des pin-up avec des objets ; elle est un « produit parfaitement harmonisé », « rapidement mise au point, comme la jeep ⁵ ». Objet utilitaire, elle répond, comme une belle voiture, à un certain nombre de règles de

¹ *Ibid.*, p. 46, à propos de Jane Russel.

² Montebello Fabrice, thèse intitulée : *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*, Lyon, 1997, p. 332.

³ Bazin André, *Entomologie de la pin-up girl*, *op.cit.*, p. 46

⁴ Bourdieu Pierre, *La Distinction*, Les Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979, p. 14.

⁵ Bazin André, *Entomologie de la pin-up girl*, *op.cit.*, p. 45.

« construction », figées et non négociables. Son physique (« peu de hanches », « corps long et fuselé », « la taille réduite à sa plus étroite expression, et la croupe généreusement bombée, bien fendue¹»), ses tenues (« le vêtement typique de la pin-up est le maillot de bain deux-pièces² », « une étoffe transparente dessine la rondeur avec précision³ ») et sa moralité sont codifiés. Ce que l'on constate en comparant ces descriptions c'est que malgré la volonté des auteurs de définir la pin-up comme un insecte ou comme un objet, « l'effet » pin-up est le plus fort. Ainsi, ce qui reste de la pin-up, malgré la proximité historique des deux textes, c'est seulement son impact sur l'imaginaire des auteurs. Si Bazin prend mille pincettes pour bien distinguer la pin-up de « la carte postale galante grivoise ou pornographique », elle est bien plus protéiforme chez Vian ; « Ceci n'est qu'un modèle de pin-up girl. Ils en font de tous les genres. Je ne vais pas vous mes décrire ; ce journal se refuse en général à insérer des textes très pornographiques, et il faudrait, pour être complet, que je vous décrivisse aussi mes réactions⁴ ». Pour un auteur, la pin-up n'est surtout pas pornographique, pour l'autre elle peut l'être suivant les « modèles ». De la même façon, l'un la décrit comme ayant « peu de hanches », alors que Vian : « taille réduite » et « croupe généreusement bombée », rend hommage aux formes callipyges.

S'il y a une entreprise commune à ces textes, c'est la volonté de considérer les pin-up comme des objets, parfois dangereux et souvent méprisables. Nous verrons dans le troisième chapitre de cette partie que les qualités guerrières de la pin-up racontées avec humour par Boris Vian sont un des nombreux usages possibles. Objet érotique régressif, la pin-up n'est pour Bazin « qu'une sorte de chewing-gum de l'imagination » que « nous ne tenons pas en très haute estime⁵ ». Ce « nous » probablement représentatif d'une certaine institution cinéphilique marque un mépris de classe pour une figure de la culture populaire, comme le confirme la comparaison suivante : « Lilian Gish du Lys Brisé, Dietrich de *L'ange bleu*, Garbo, aujourd'hui Bergman, c'est tout de même autre chose que Rita Hayworth⁶ ! ». Symptomatique de cette distinction, Malraux prévient qu'il ne faut pas

¹ Vian Boris, *Eccité de la pin-up girl*, La rue, n°11, 20 septembre-4 octobre 1946.

² Bazin André, *Entomologie de la pin-up girl*, op.cit., p. 46.

³ Vian Boris, *Eccité de la pin-up girl*, op.cit.

⁴ *Ibid.*,

⁵ Bazin André, *Entomologie de la pin-up girl*. op.cit., p. 49.

⁶ *Ibid.*, p 49.

confondre « les pin-up avec les nus de la Grèce et de l'Inde, dont les sensualités si différentes reliaient l'homme au cosmos¹ », affirmant ainsi lui aussi la supériorité du goût pur.

L'étude de Bertrand Mary² sur les pin-up est elle aussi largement consacrée à les transformer en objets. Cet ouvrage en particulier sera particulièrement commenté dans cette partie de la thèse pour au moins deux raisons : il s'agit à ma connaissance, du seul travail de recherche historique sur la pin-up d'un auteur français. D'autre part, Bertrand Mary peut également être considéré comme la référence légitime et institutionnelle en matière de pin-up, puisqu'il apparaît comme consultant ou co-réalisateur des documentaires sur les pin-up³. Mais revenons au livre dont le titre ne laisse aucun doute sur l'orientation du texte. « *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée* » révèle la considération de la pin-up uniquement comme un objet, une imagerie, délaissée et fragile qui plus est. Les femmes (et les quelques hommes) qui posent et travaillent pour ces images ne sont pas pris en compte dans cette histoire.

Le plan de l'ouvrage, du prologue « La palissade » à l'épilogue « Le jardin botanique », en passant par « l'écran argenté » ou « la base aérienne », décline le point de vue d'un spectateur imaginaire, dont nous allons découvrir dès la première ligne qu'il est un jeune garçon. Dans une majorité de textes, ce qui caractérise l'histoire de la pin-up, c'est qu'elle est avant tout celle du regard masculin, sous couvert de faire l'histoire d'une forme ou d'un genre. Le symbolisme social étant véhiculé, structuré par le langage, c'est toute une conception du monde qui est impliquée. Les travaux en psychologie sociale ont montré que le genre grammatical influence la représentation qu'on se fait des métiers⁴. D'ordinaire dissimulée sous prétexte du masculin dit « générique », l'histoire au masculin, hétérosexuelle, est ici rendue explicite par l'alibi fictionnel qui encadre un texte qui se veut par ailleurs un essai d'obédience scientifique

¹ Malraux André, *Les voix du silence*, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951, p. 523

² Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*. Fayard, Paris, 1983.

³ Je pense en particulier au documentaire « *La pin-up, un siècle de fantasmes* » produit par Flach Films et Canal +, paru notamment dans le cadre des dix ans de la pin-up de Canal + et du coffret DVD de 2003. Bertrand Mary en est la « caution scientifique » et le co-auteur.

⁴ Baidier Fabienne, Khaznadar Edwige, Moreau Thérèse, *Les enjeux de la parité linguistique*, Editio de la revue Nouvelles Questions Féministes, vol.26, 2007.

comme le montre l'usage d'une bibliographie et la présentation de l'auteur, « expert spécialisé en sociologie économique et urbaine », ayant fait des « études universitaires de sociologie à Paris ».

En effet, cet ouvrage sur les pin-up suit les pérégrinations d'un jeune garçon découvrant des images de femmes à la sortie de l'école, et son évolution avec elles, jusqu'à ses expériences militaires et la nostalgie de « l'oubli des images ». Au gré de ses errements, il nous fait découvrir (nous, lecteur homme ou femme) les pin-up et les rapports qu'il entretient avec elle. Dès le début de l'ouvrage, les « femmes des images » sont décrites comme des objets mystérieux, voir monstrueux. En effet, à plusieurs reprises, le jeune garçon, puis l'adolescent et enfin l'adulte qu'il finit par devenir parle de son étonnement à la vision de ces images, qu'il ne relie pas immédiatement aux personnes de sexe féminin qu'il croise au quotidien. Ainsi, il se demande « si ces images représentaient vraiment des femmes, ou s'il s'agissait de pures inventions, créées de toutes pièces par les hommes qui les avaient mises là¹ ». Les pin-up deviennent des créatures monstrueuses, à « l'existence trouble », « ni tout à fait des images, ni tout à fait des femmes² ». Dans ces descriptions des pin-up, on voit poindre la peur du féminin, bien moins effrayant s'il est régi par un créateur masculin. Surtout, les pin-up ne sont jamais que les représentations d'un fantasme, comme tombé du ciel pour le plaisir d'un public forcément mâle, blanc et hétérosexuel.

Jamais dans cet essai n'est évoquée la possibilité d'un autre point de vue, celui des femmes en chair et en os qui posent, qu'elles soient dessinées, photographiées ou filmées. Jamais n'est évoqué, même en filigrane, le rapport des femmes avec ces images. La fiction du petit garçon justifie une histoire des pin-up d'un point de vue masculin. En encadrant et en ponctuant un texte à vocation scientifique, elle fait en quelque sorte office d'ocellères, et empêche ainsi la vision, et pire encore, l'intuition qu'il puisse exister une autre façon de voir³.

¹Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée. op.cit.*, p. 21.

²*Ibid.*, p. 22.

³ A noter que dans le documentaire « *Pin-up : un siècle de fantasmes* » dont Mary est le co-auteur, la mécanique narrative est exactement la même. Le texte est encadré par le regard masculin, de façon très explicite. En effet, le film commence par un extrait de *La blonde et moi* (Tashlin, 1956) accompagné d'un commentaire lu par André Dussollier : « *Comment faire craquer les hommes ? Notre siècle a apporté la réponse : 96-60-94. Ce n'est pas le numéro d'une messagerie rose mais les mensurations idéales de la femme contemporaine* ». Il se termine par des regrets masculins après avoir montré les mannequins des années 90 comme les nouvelles pin-up et ce commentaire : « *Les regards sont plus agressifs. Ces filles là* »

Cette histoire à sens unique construit une figure de pin-up contrainte, exploitée, créée de toutes pièces par et pour le mâle. Petit à petit, on assiste à un glissement de la description de la pin-up, de charmante à prostituée. De nombreuses allusions, voire comparaisons parfois incongrues parsèment le récit, jusqu'à insinuer une véritable confusion des genres. Ainsi, Mary nous informe que « les effectifs d'acteurs masculins avaient tendance à baisser depuis le début du siècle, alors que le nombre des actrices féminines suivait la même courbe ascendante que celui des prostituées¹ ». Un autre chapitre intitulé « Les maisons de tolérance » développe :

« Les femmes sur les images et les prostituées sur les trottoirs partageaient, à la fin du siècle, les mêmes avenues et les mêmes boulevards... Leurs destinées avaient suivi des cours parallèles : leurs effectifs s'étaient accrus et leurs territoires élargis au cours de la même période² ».

Il s'agit ici de décrédibiliser le travail des actrices, des modèles et des artistes posant pour les photographies de type pin-up. Parmi « les femmes sur les images », il y avait évidemment des prostituées, mais cette application à vouloir faire une histoire parallèle des images et des Vénus de trottoirs est surtout une façon de les maintenir à la place d'objet de fantasme destiné au mâle hétérosexuel. Nous verrons dans les deux points suivants (cf §2 et 3), grâce à un travail d'historiographie que d'autres axes de recherche sont possibles, démontrant des points de vue bien différents.

Cette analogie étonnante montre également l'existence de réception sexuée différente d'un même métier ; les acteurs masculins ne sont en effet jamais « menacés » par leur activité pourtant tout aussi publique que celle de leurs collègues femmes. Les actrices dramatiques de la fin du XIX^e siècle en Europe et aux Etats-Unis rejetaient en effet toute représentation de la sexualité et du plaisir dans leur travail, ce qui se traduisait par une obsession de se montrer, sur et en-dehors de la scène « sentimentales, transparentes, vulnérables et surtout

sont moins disposées à assurer le repos du guerrier. La pin-up d'aujourd'hui a mis son sourire au placard. Par contraste, la pin-up de l'âge d'or apparaît plus rassurante, presque disponible. Avec un regain de nostalgie masculine les images de filles des années 50 remontent à la surface. Elles nous invitent à les retrouver, étendues sur le rivage d'un monde idéal et pacifié ». La pin-up pour Mary n'est toujours qu'un objet de fantasme, dans une situation de contemplation hétérosexuelle et à sens unique, faite pour le mâle.

¹ Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée. op.cit.*, p. 226.

² Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée. op.cit.*, p. 89.

chastes¹ », se conformant ainsi au modèle de féminité traditionnel. Il s'agissait pour elles d'échapper à l'association de la scène à la sexualité et de l'actrice à la prostituée, alors en vigueur. Mais certaines vont sortir de ce carcan, en puisant à la fois dans le burlesque, le féminisme de la première vague et les pin-up (en tant qu'outil, voir 3. Usages).

Nous verrons que Sarah Bernhardt ou Ethel Barrymore, chacune à leur manière, vont permettre aux femmes de sortir de cette association à connotation négative qui les relie à la prostitution. Les photos de pin-up vont ainsi servir, d'une façon paradoxale pour certains, mais très concrète et efficace, à rendre possible l'accès des femmes à la sphère publique, sans pour autant qu'elles soient reliées à la prostitution (cf § 3). Il semble cependant que cette entreprise ne se reflète pas toujours lorsqu'il s'agit de faire l'histoire des pin-up. Ainsi, dans les descriptions des auteurs du XX^{ème} siècle s'étant essayés à l'exercice, de Mark Gabor² à Bertrand Mary, en passant par Vian ou Bazin, la « souplesse morale » reprochée aux artistes féminines dans *Le Guide des plaisirs de Paris*³, en 1898, est toujours présente.

Ainsi, on constate une réduction des possibles de la pin-up qui n'est que trop souvent considérée comme un objet, qu'elle soit inanimée en photographie, en mouvement grâce au cinéma ou au théâtre. Ce qui caractérise la littérature sur le sujet, c'est à la fois une dépersonnalisation des pin-up et une désincarnation. En effet, elle est, selon les auteurs, définie par son anonymat et par son irréalité. Si selon Mary, elles ne sont, rappelons-le, « ni tout à fait des images, ni tout à fait des femmes », ce travail de thèse s'évertuera à démontrer qu'elles ne sont surtout ni seulement des images, ni seulement des femmes.

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, Durham & London, 2006, p. 118.

² Gabor Mark, *The pin-up : A modest History*, Pan Books Ltd, London, 1973.

³ *Guide des plaisirs à Paris... Paris le jour, Paris la nuit, comment on s'amuse, où l'on s'amuse, ce qu'il faut voir, ce qu'il faut faire*, Edition photographique, Paris, 1898. Décivant les danseuses de cancan comme « une armée de jeunes filles qui sont là pour danser ce divin chahut parisien, comme sa réputation l'exige (...) avec une élasticité lorsqu'elles lancent leur jambe en l'air qui nous laisse présager d'une souplesse morale au moins égale ».

2. De l'objet au sujet ; historiographie de la pin-up

Pour explorer plus en détails ces histoires de la pin-up, qui conduisent à des définitions si diverses, il convient tout d'abord de faire un point sur l'histoire et l'évolution de cette figure populaire. Nous verrons dans les pages suivantes les racines de la pin-up, à la fois en tant qu'images, que l'on épingle ou que l'on collectionne, et en tant que personne ayant un savoir-faire (de modèles, d'actrices). Enfin, nous développerons l'hypothèse d'un potentiel subversif de la pin-up, visible dans les textes qui lui sont consacrés.

2.1. Un objet sujet à interprétations

Les différentes approches historiques des pin-up se regroupent autour de deux axes principaux, qui les analysent comme des objets, ou comme des sujets qui produisent des objets. Symptomatique de ces importantes dissensions ; alors que Mary expose l'idée de la « civilisation du blindage¹ » bourgeoise du 19^{ème} siècle comme explication au succès des images de baigneuses autour des cabines de bain, Buszek relie l'expansion des images de femmes à celui des mouvements féministes. La civilisation du blindage consiste à contrôler l'exposition des corps féminins en particulier, en les soumettant aux règles édictées par diverses autorités morales (médecins, savants, magistrats, etc). Il existe donc un écart très important entre les baigneuses du quotidien et celles des images, portant « des tenues aux formes serrées, aux laçages improbables, découvrant leurs bras et leurs jambes, faisant preuve d'une impudeur sans grand rapport avec celles qui se baignaient hors d'atteinte des regards ²». Cette histoire des pin-up étant écrite au masculin, elle décrit en fait non pas la frustration des femmes à ne pas pouvoir disposer de leur corps, mais bien celle des hommes à ne pas pouvoir les contempler. Le succès des images de baigneuses placardées sur les palissades, les cabines de bain et dans de multiples formats papiers traduirait donc le désir des hommes d'en voir plus ;

¹ Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée. op.cit.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 51.

désir frustré par la situation de domination des femmes, soumises aux règles strictes de l'époque victorienne. D'un autre côté, si l'on adhère à la possibilité d'une pin-up féministe, les images sont alors le reflet et le moyen d'une nouvelle existence publique et sociale de la femme, dans un contexte où les mouvements de lutte pour les droits des femmes se mettent en place des deux côtés de l'Atlantique.

A. Histoire des images.

Carte-de-visite

L'imagerie pin-up est véhiculée par un certain nombre de supports, ayant chacun leurs histoires et leurs caractéristiques. Mark Gabor relie la création des images de pin-up à celui de l'imprimerie au 15^{ème} siècle, et l'explosion des ventes à la révolution industrielle du 19^{ème} siècle¹. Un procédé en particulier va permettre la diffusion des images : la « carte-de-visite », inventée par André Adolphe Eugène Disderi en 1854. En abaissant les coûts de production, ce nouveau format, qui permet de diminuer la taille des clichés et de les multiplier dès la prise de vue, va donner lieu à la première vague de commercialisation de la photographie auprès du grand public. Le portrait carte-de-visite achevé était vendu au client sous forme d'une petite image rectangulaire collée sur un carton au nom du photographe. Mais, au moment de la prise de vue, plusieurs portraits étaient juxtaposés sur le même négatif, constituant une mosaïque comparable à celle du Photomaton. Dans un même format de négatif, tous les cas de figure étaient possibles : un seul grand portrait, deux moyens, un moyen et quatre petits, six et jusqu'à huit petits (le cas le plus fréquent). Il peut s'agir soit de la même image saisie plusieurs fois simultanément, soit de poses successives, ou d'un mélange des deux².

¹ Gabor Mark, *The pin-up : A modest History*, Pan Books Ltd, London, 1973, p.26-29.

² Aubenas Sylvie, « *Le petit monde de Disderi* », *Études photographiques*, 3 | Novembre 1997, [En ligne], mis en ligne le 13 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index93.html>. Consulté le 11 septembre 2012.



Figure 1 (1,2,3) : « Demi-mondaine, 1855 » (1.1), « Madame Aline Duval », 1856, RNM Orsay (1.2), « Vicomte de Renneville et Elie Cabrol, vers 1860, Ancienne collection Maurice Levert, acquisition 1995 Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Eo 19 boîte folio (1.3).

Inventées au départ pour élargir la clientèle du photographe français Disderi, elles vont vite devenir un moyen pour l'aristocratie de légitimer son identité et de prouver un certain statut social. Leur coût modéré va leur permettre de se répandre dans les classes moyennes, comme moyen de montrer matériellement leur capital social et culturel.

De cette petite révolution dans la production et la diffusion des images, Mary choisit de ne retenir que son impact sur le bon goût et les bonnes mœurs qu'il conviendrait de suivre. Ainsi, le procédé aurait surtout servi à « mettre en vente des figures de femmes déshabillées¹ ». « Ces images abandonnaient le peu de style de bon goût qui étaient encore décelables dans les daguerréotypes² », en plus de se mettre au service d'actrices et de prostituées « détournant à leurs fins propres le procédé de la carte-de-visite. Or, l'étude des images elles-mêmes et des textes qui en font l'histoire nous dressent un tout autre portrait de ces nouveaux formats photographiques. D'une part, les excentricités dans les poses et les tenues sont dans la majorité des cas du fait de l'aristocratie. Ainsi, « plus les clients sont jeunes, riches et titrés, plus ils s'amuse à donner d'eux cette image décalée, à se jouer des conventions du portrait photographique ». La planche de photographie ci-dessus (à droite- ref) est un bon exemple de carte-de-visite étonnante ; on y voit le vicomte et son ami, tout d'abord très sérieux, puis en portraits individuels. Dans la seconde partie de la planche, le vicomte apparaît nu, en chaussure et fixe-chaussettes, casqué, une lance et un bouclier à l'antique à la main. L'homme est

¹ Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée. op.cit.*, p.69.

² *Ibid.*, p. 70.

rayé superficiellement pour faire croire à une apparition fantomatique. Les demi-mondaines photographiées par Disderi sont en comparaison bien plus sobres. Celle de la planche de gauche indique sans doute de ses activités par une coiffure plutôt relâchée et un regard presque direct adressé au spectateur potentiel.

D'autre part, les utilisations de la carte-de-visite sont bien plus diverses que ne le laisse supposer Mary. En effet, les artistes constituent, nous l'avons vu, une catégorie à part dans le monde des femmes, surtout en raison de leur visibilité sur la scène publique, qui les fait sortir de la sphère domestique souvent réservée aux femmes (cf chap 2). Or, en plus de l'usage des cartes-de-visites par la haute société, se développent des séries d'images commerciales représentant des vaudevilles, des personnages populaires, ou des acteurs célèbres. Preuve de cet engouement, cette annonce de Disdéri, ci-dessous (figure 2.1), insérée dans le « Courrier de Saumur », pour la seule année 1863 et pour quatre parutions : 3 juin, 10 juin, 17 juin, 24 juin 1863. La somme demandée pour ces portraits-carte - 1,20 f - est relativement modique. A titre d'exemple, le tarif d'affranchissement d'une lettre ordinaire est de 20 centimes¹. En plus de la constitution de véritables collections, accessibles à une grande partie de la population, on constate l'importance des artistes dans cette annonce. En effet, sur les 717 photographies de personnages proposées, 411 concernent une personnalité artistique, du théâtre, de l'opéra, chanteurs ou danseurs. Ces collections éclectiques, constituées autant par les hommes que par les femmes fait état d'une grande variété de carrières et de classes, montrant ainsi un fort potentiel démocratique et éducatif.

Conscient de ce pouvoir, les cartes vont être utilisées à des fins différentes, selon qu'elles vont servir la classe dominante ou le monde du spectacle, notamment les actrices proches des mouvements féministes. Ainsi, utilisée par Napoléon III et la Reine Victoria, la carte de visite sera un moyen de promotion de la famille impériale, mais également une façon d'illustrer un idéal de moralité. Les photographies de l'impératrice Eugénie vont ainsi propager les valeurs qui définissent l'idéal féminin de l'époque.

¹ Document et légende sur le site internet: *L'atelier des photographes du XIXème*. <http://laphotoduxix.canalblog.com/archives/2010/07/25/18664179.html>

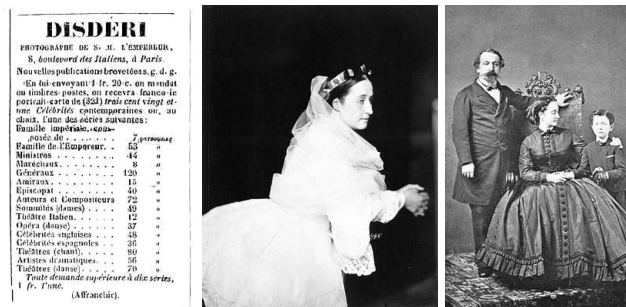


Figure 2 (1,2,3): annonce de Disdéri insérée dans le « Courrier de Saumur » (2.1), L'impératrice Eugénie en prière (en buste) Gustave Le Gray, été 1856 Ancienne collection FélixNadar© Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie (2.2). La Famille impériale : Napoléon III, l'Impératrice Eugénie et le prince Impérial. Vers 1865. Fondation Napoléon (2.3).

L'impératrice Eugénie devient un idéal féminin; elle apparaît passive, de profil ou de trois-quarts, tournée vers les autres (Dieu, son fils...), correspondant ainsi aux recommandations de Suzanne Linton quant aux devoirs de soumission, de modestie et de discrétion d'une jeune femme convenable¹. En 1870, les albums de cartes de visites étaient tellement importants dans la vie d'une femme bourgeoise qu'ils faisaient partis des trousseaux des jeunes mariées.

D'un autre côté, les artistes vont elles aussi s'emparer de ce nouveau format photographique, mais leur approche est radicalement différente. Si les cours d'Europe s'en servaient pour affirmer le modèle dominant, opérant ainsi une standardisation de l'apparence féminine (visible dans la volonté de représenter la femme comme atemporelle, avec une personnalité constante, etc), les artistes vont s'opposer frontalement à ce conformisme de la féminité dite « respectable ». La carte de visite sera un moyen privilégié d'exprimer leurs convictions.

Les spectacles dits « *leg show* » sont très prisés en Europe, et gagnent vite les Etats-Unis. Ainsi, l'une des actrices burlesques les plus célèbres, l'anglaise Lydia

¹L'article de Linton, publié en 1868 dans le journal anglais *Saturday Review*, déplore le manque de qualités morales des femmes anglaises en plein mouvement pour les droits des femmes. Manque de pureté, de dévotion, d'élégance, de modestie, de soumission, autant de conditions nécessaires pour être une jeune femme anglaise convenable, d'après l'auteur. Ce brûlot anti-féministe aura beaucoup d'influence sur la perception de la New Woman en Angleterre. Linton y décrit notamment la femme idéale comme « *a girl who, when she married, would be her husband's friend and companion, but never is rival* » («une fille qui, quand elle est mariée, serait la compagne et l'amie de son mari, mais jamais sa rivale»).

Thompson (figure 3), a un succès incroyable avec sa troupe les *British Blonde*, importée aux Etats-Unis par Barnum, au point de rapporter plus de 40 000 \$ pour leur premier mois de représentations à New-York en septembre 1869.



Figure 3 (1,2): Lydia Thompson dans ses rôles majeurs. Au centre de l'image, elle interpelle le public : « *I'm looking at you* », inversant ainsi le rapport avec le spectateur. (The New York Library for the performing Arts) (3.1). Photographie inconnu, Lydia Thompson en Robinson Crusoe, vers 1870 (Billy Rose Theatre Collection, The New York Library for the performing Arts, Astor Lenox and Tilden Foundations) (3.2).

Ces performances théâtrales sont basées sur des drames historiques ou romantiques, mais le spectacle est focalisé non pas sur l'histoire, mais sur les performances des actrices, qui jouent en collants (« boy-girl ») ou même jambes nues (« girl-girl ») pour les plus scandaleuses. A une époque où les femmes sont contraintes à la domesticité, confinées dans un rôle de mère ou d'épouse, les performeuses burlesques obligent à repenser l'expression et la représentation de la féminité.

Aux Etats-Unis cependant, les pièces sont souvent jouées par des prostituées qui dansent et servent. Les « *female performer* » sont souvent placées dans la catégorie « femme publique », créant un lien entre la prostitution et la scène (quand elle est occupée par une femme) qui perdurera pendant des années, avant de s'estomper progressivement, notamment grâce à l'arrivée d'actrices européennes vers 1860.

Très rapidement, les photos et les portraits-cartes et cartes-de-visite en particulier (en raison de leur faible coût et de leur rapidité de fabrication) servent aux artistes burlesques à promouvoir leur production elle-même, en s'affranchissant des producteurs et des directeurs de théâtre. Elles commencent ainsi à bousculer les conventions et les stéréotypes qui confinent la femme (victorienne qui plus est)

dans le monde de la domesticité, bien loin de la sphère publique. Les femmes, grâce à la scène et aux spectacles burlesques, commencent à conquérir un espace nouveau. Leurs cartes-de-visite commencent à être accrochées dans les rues et collectionnées, occupant dès lors aussi bien la sphère publique que domestique. Des photos de leurs performances étaient distribuées hors du théâtre.

Adah Isaacs Menken est la première actrice à se servir des cartes de visite. Elle joue avec les genres sexuels et artistiques, grâce à des costumes et à des attitudes sexuellement ambiguës; son immense succès n'ayant d'égal que les scandales qu'elle provoque partout où elle passe. A Paris, où elle joue beaucoup, elle est notamment «soupçonnée», en 1866, d'avoir une aventure avec Dumas Père (images ci-dessous). Elle meurt à 33 ans en 1868 à Paris où elle est enterrée au Cimetière du Montparnasse. Avec Menken, les images deviennent une part de la performance, et son identité est construite autant par ses rôles que par sa mise en scène sur les cartes.

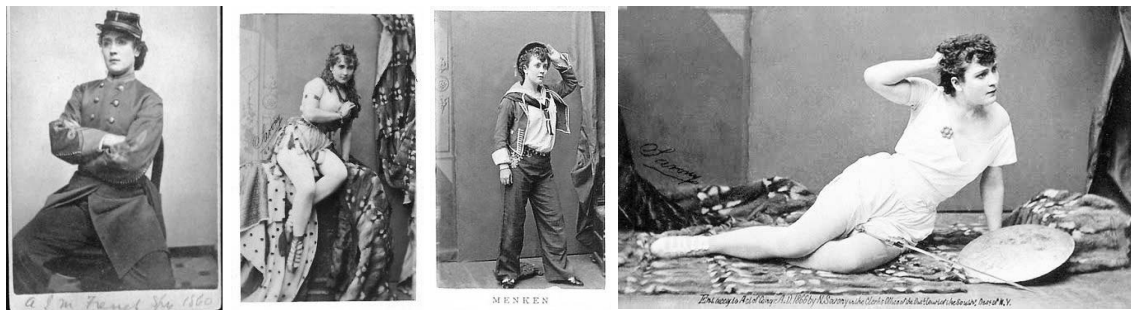


Figure 4 (1,2,3,4) : Une identité mouvante: de gauche à droite incarnant différents personnages : Adah Isaacs Menken dans *The French Spy*, ca.1860 (Harvard Theatre Collection, The Houghton Library), et trois cartes de Miss Menken by Napoleon Sarony© Ron Sheeley's collection, 1866.



Figure 5 : Adah Isaacs Menken et Alexandre Dumas Père, photographiés par A.Liebert, 1866, Harvard Theatre Collection, The Houghton Library.

Ces images nous montrent la volonté des actrices, Menken étant l'une des plus exubérantes d'entre elles, de déconstruire l'identité féminine victorienne. Le travestissement courant des *leg show* permet aux femmes, à la fois d'investir des rôles auparavant réservés aux hommes, et de proposer un autre mode de présentation de la féminité. Si Menken se différencie des autres actrices, c'est par sa façon d'interpréter les identités de genre. Alors que la plupart de ses consœurs s'approprient les codes vestimentaires masculins en les adaptant à une esthétique féminine traditionnelle (ce qui est déjà subversif, puisqu'il y a mélange des genres, voir image de Lydia Thompson en Robinson Crusoe), Menken gomme son identité féminine lorsqu'elle doit interpréter un rôle masculin. Elle incarne donc indifféremment le masculin ou le féminin, obligeant son public à s'interroger sur ce qui ne se conçoit pas encore comme l'identité de genre, alors même que cette problématique n'est pas encore formulée de la sorte. Dans un premier temps, il est certain que Menken, mais aussi Lydia Thompson et de nombreuses actrices de burlesque se retrouvent dans l'expression de la diversité féminine. A plusieurs reprises, ces femmes se sont positionnées comme représentantes de toutes les femmes, en tant que victimes de la domination masculine. Lydia Thompson et Pauline Markham, de la troupe des British Blondes, ont ainsi dû faire face à un incident à Chicago en 1869. Attaquées sur leur moralité par l'éditorialiste du Times Wilbur F. Storey, elles finirent par l'agresser à coups de cravaches devant chez lui. Arrêtées et condamnées à payer une amende, Lydia Thompson prendra la parole après un spectacle pour s'exprimer sur l'affaire et sur le sexisme politique et social : « Les attaques personnelles et répétées du Times sur ma réputation ne m'ont pas laissé d'autres choix...Ce sont les femmes qu'il a attaquées... C'est par des femmes qu'il a été châtié... Nous avons fait ce que la loi n'aurait pas fait pour nous¹ ».

Cependant, alors que les premières artistes burlesques ont de plus en plus de succès et sont soutenues par certaines féministes de la première vague, le public et le contenu des spectacles changent subtilement. En touchant un public bourgeois et en gagnant en respectabilité, le burlesque va aussi perdre en expression féministe. Finalement, l'intérêt de la mixité des genres (gender) et des classes qui

¹ Allen, Robert C., *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, The University Of North Carolina Press, 1991, p. 20.

avait conduit le burlesque au succès est aussi ce qui va mener à sa perte¹. En devenant un objet de consommation de la bourgeoisie, les cartes-de-visites perdent en force politique. Ce que Buszek appelle le « pin-up genre² » s'est développé comme une part du discours théâtral ; les identités scéniques trouvant un moyen, par la carte, de traverser la sphère du théâtre. Mais à la fin du 19^{ème} siècle, les classes supérieures consomment de plus en plus de photographies qui sont produites à un prix de plus en plus élevé. Si quelques artistes utilisent ces photographies luxueuses, les cartes-de-visite typiques des actrices burlesques du milieu du siècle deviennent plus underground. Petit à petit, elles deviennent les « *cigarette card girl* » ou les « *french postcard lady* » destinées à un public masculin et vendues dans les bureaux de tabac. Nous verrons (§-B) que l'essor des mouvements féministes et du phénomène de la *New Woman* permettront aux images pin-up de connaître un regain de popularité, dans la lignée des pionnières transgressives du burlesque.

Multiplication des supports

Ainsi, la populaire carte-de-visite n'est pas le seul support destiné à recevoir les représentations des pionnières du genre pin-up. En effet, le succès des premières actrices, Menken ou Thompson par exemple, qui se servaient de leurs images pour promouvoir leur spectacle et sortir du carcan victorien a vite attiré les industriels et tous les individus ayant flairé un moyen de vendre plus toutes sortes de biens et de services, artistiques ou non. Ainsi, les revues comme la *National Police Gazette*³ ou *La vie parisienne*⁴, sous prétexte de raconter un fait divers ou une nouvelle

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, op.cit., p. 66.

² *ibid.*

³ La *National Police Gazette* est un magazine américain fondé en 1845. Très populaire jusqu' à la Dépression, c'est aussi la première revue à couvrir les matchs de boxe, avant qu'elle ne soit légalisé, en 1878. Le site internet résume ainsi le style de la publication : « The news was real, and it was shocking, but it was offered with a wink. If it was violent and gory, great; if it involved sexual infidelity, wonderful; if it included both, perfect ». <http://policegazette.us>

⁴ « Dès sa fondation en 1863, la revue *la Vie parisienne* est intrinsèquement liée au théâtre. Son fondateur, le dandy Émile Planat dit Marcelin lui dessine une couverture programme où on la voit en femme dans les différents lieux du plaisir, du théâtre de la vie parisienne : au bois, dans son salon... et bien sûr au théâtre. De même, il lui donne pour sous-titre : « Mœurs élégantes, Choses du jour, Fantaisies, Voyages, Théâtres, Musique, Modes ». » in Sadoun-Édouard Clara, «*La Vie parisienne* ou la mise en scène de la mondanité», *Médias 19* [En ligne], THÉÂTRALISATION DES ÉCRITURES DE PRESSE, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et scène au XIX^e siècle, Publications, mis à jour le : 05/07/2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=5052>. La revue, fondée en 1863 va toutefois rapidement s'apparenter à une publication érotique.

pièce de théâtre, vont proposer des illustrations montrant bien souvent une femme plus ou moins habillée.



Figure 6 : De gauche à droite : couverture de 1882, dessin paru dans le numéro du 25 novembre 1893 illustrant une bagarre dans un saloon de Buffalo, et une illustration parue dans le numéro du 11 juillet 1896 montrant une jeune femme devenue folle suite à la disparition de son mari à Palatka.

Les boîtes d'allumettes et paquets de cigarettes accueilleront les images de femmes, actrices du théâtre, du vaudeville et du burlesque par séries tirées à des milliers d'exemplaires. Petit à petit, les images échappent aux femmes, qui ne maîtrisent bientôt plus le message qu'elles souhaitent transmettre, et sont également écartées de la réception des images, par le choix commercial de cibler une clientèle masculine.

Aux Etats-Unis, un brevet est déposé dans les années 1870 pour le calendrier publicitaire, qui deviendra au 20^{ème} siècle un support privilégié pour les pin-up, photographiées ou dessinées. Nous verrons (§-C) que les magazines de cinéma vont avoir un rôle particulier dans l'expansion des images de pin-up, dès 1912 et le succès de Photoplay, qui utilise l'imagerie pin-up dès son premier numéro.

B- La New Woman est aussi une pin-up

A la fin du siècle, les mouvements féministes se multiplient (voir histoire chap2) mais tous ont en commun le combat pour le droit de vote. En Europe comme aux Etats-Unis, on assiste à la naissance d'une icône populaire, la femme qui gagne à la fois les rues et la fiction. Le terme de *New Woman* est attribué à l'auteur Sarah Grand, qui publie en 1894 un article intitulé « *The New Aspect of the Woman*

*Question*¹ ». Militante féministe, elle critique dans ce texte fondateur, à la fois la domination masculine, et met en cause la passivité des femmes à ne pas se rebeller face à la situation. Surtout, elle encourage toutes les femmes à réfléchir, à se révolter et à militer pour l'égalité des droits. Elle décrit cette « nouvelle femme » qui se lève, pense, comprend et exprime ce qui ne va pas avec le système du « *Home-is-the-Woman's-sphere*² » et apporte des solutions pour s'en sortir. Moins de deux mois après la parution de l'article, le terme *New Woman*, qui a désormais droit aux lettres capitales est repris partout. Essais, pièces de théâtre, ou roman se multiplient. Satiriques, parodiques, ou militants, ces nouveaux textes construisent l'archétype de la *New Woman*. Très vite, les grandes lignes se dessinent ; elle est éduquée, est passée par de grandes universités, Cambridge de préférence, s'habille de façon rationnelle et fume en public. Elle rejette donc les rôles féminins traditionnels et revendique son émancipation³. Liée au mouvement des suffragettes, elle est néanmoins différente. Elle répond à une description plus large, puisque la *New Woman* n'est pas forcément une militante féministe. Les « nouvelles femmes » en France seront les plus explicites dans leur volonté de se distinguer des féminismes pour être englobées dans un plus large mouvement. Ainsi, les *Frondeuses* de Marguerite Durand compteront parmi elles quelques féministes tout en refusant, au moins les premières années de publication, le « label » féministe⁴.

¹ Grand Sarah, *The New Aspect of the Woman Question*, in *The North American Review*, Vol. 158, No. 448 (Mar., 1894), pp. 270-276

² *Ibid.*, p. 271.

³ Nelson, Carolyn Christensen, *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890's*, Broadview Press, 2000, p. ix.

⁴ Fondé en 1897 par Marguerite Durand, le magazine *La Fronde* est le premier à être entièrement dirigé, administré et composé par des femmes. En décembre 1902, Marguerite Durand revient sur son expérience alors qu'elle quitte la tête du journal et l'importance du féminisme dans son engagement ne fait aucun doute. « Mais ses victoires (de *La Fronde*) qui sont celles du féminisme ne sont point à rappeler, ses lecteurs ont à toutes applaudi. Ce que je tiens à dire et à redire, c'est que *La Fronde* ne fut pas qu'un journal : elle fut une œuvre sur l'utilité de laquelle les femmes ne se sont jamais méprises, vers laquelle elles se sont, dès le début précipité en tourbillon, avec l'ardeur des papillons que la lumière attire pour y trouver conseils et protection. » cependant, Mary Louise Roberts rappelle le positionnement non-conventionnel du journal à ses débuts :

« Les frondeuses utilisaient le journal pour résister aux idéologies dominantes des genres : sa propre *illisibilité culturelle*. Historiquement, le journalisme pratiqué par les femmes au dix-neuvième siècle en France était ou « féminin » ou « féministe ». Pour les contemporains de sexe masculin, *La Fronde* n'était ni l'un ni l'autre. Marguerite Durand rendit intentionnellement le contenu féministe du journal assez ambigu, même si des personnes de renom comme Maria Pognon et Hubertine Auclert y publiaient des articles : « notre journal sera l'organe de toutes les femmes françaises... ».

La *New Woman* peut aussi bien représenter le mouvement anarchiste ou simplement le droit de profiter de ses loisirs, de ne pas être mère, de jouer aux courses.... Vaguement rebelles ou profondément engagées, le point commun à toutes les *New Woman*, en chair et en os, ou dans une œuvre de fiction, est de montrer l'augmentation de l'engagement des femmes dans l'espace social (public, moderne, urbain). Le fait qu'elle ne soit pas directement apparentée aux féministes fait d'elle, paradoxalement, un « outil » encore plus performant de la cause des femmes. Pour Roberts, « le féminisme était la seule narration culturellement possible à travers laquelle les femmes s'attaquaient aux idéologies de genre¹ », ce qui rend un journal comme *La Fronde* à ses débuts, extrêmement déconcertant. Plus largement, la figure de la *New Woman*, en n'étant pas rattachée explicitement aux féministes, provoque un trouble, une confusion des genres. Les nombreuses publications satiriques montrent le malaise créé par cette nouvelle femme dont l'objectif n'est pas si identifiable, et donc contrôlable, que la lutte pour le droit de vote des femmes par exemple. Le débat public créé par la *New Woman* s'exprime notamment par de nombreuses illustrations, qui, souvent, se moquent ou parodient cette femme aux nouvelles prétentions. Tout comme la *Girl of the period* dénoncée par Linton, elle est souvent jeune, belle, attirante et provoque à la fois fascination et peur.

Gibson Girl

Les magazines américains traitent toutefois la *New Woman* avec plus de sympathie, « portés par la croyance que la femme américaine, encouragée par l'atmosphère de progrès et de liberté de son pays, est capable de tout² ». Ce rapport positif à la *New Woman* va se traduire notamment par ce que l'on pourrait appeler sa « glamourisation ». Un illustrateur va particulièrement contribuer à la diffusion

Mary Louise Roberts, « Copie subversive : Le journalisme féministe en France à la fin du siècle dernier », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 6 | 1997, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 17 septembre 2012. URL : <http://clio.revues.org/390> ; DOI : 10.4000/clio.390

Voir aussi : Roberts, Mary Louise, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siecle France*, University Of Chicago Press, 2005, p. 9.

¹ Mary Louise Roberts, « Copie subversive : Le journalisme féministe en France à la fin du siècle dernier », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 6 | 1997, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 17 septembre 2012. URL : <http://clio.revues.org/390> ; DOI : 10.4000/clio.390.

² Marks, Patricia, *Bicycles, Bangs, and Bloomers: The New Woman in the Popular Press*, The University Press of Kentucky, 1990, -18-19, 108, cité dans Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture*, p. 85.

de la *New Woman* : Charles Dana Gibson. Trois ans après la création de *Life's* magazine, Gibson commence à dessiner cette nouvelle femme émergente, qui ne se nomme pas encore *New Woman*. Pendant vingt ans, la Gibson Girl est l'incarnation féminine de l'esprit progressiste du journal. A une époque où la plupart des publications soulignent le fléau que représente la *New Woman*, se moquant, caricaturant ce désir de rupture avec la féminité traditionnelle, les dessins de Gibson se démarquent par leur bienveillance. Montrant des scènes du quotidien, la plage, les loisirs, l'expression physique des femmes (sexuelle, athlétique), autant dans la sphère publique que privée, Gibson encadre ses « *Girls* » d'un idéal romantique. Avec la *Gibson Girl*, la *New Woman* passe de l'extraordinaire à l'ordinaire, ce qui la rend paradoxalement plus subversive. En effet, alors que les modèles des pin-up précédentes étaient souvent des actrices ou des femmes atypiques, les *Gibson Girls* représentent davantage les femmes de la vie quotidienne. Même issues d'un milieu bien précis, blanc et bourgeois, qui reste élitiste et non représentatif de toutes les femmes, la Gibson Girl constitue bien une forme de démocratisation de la *New Woman*, dont l'idéal paraît bien plus accessible qu'en étant incarné par Adah Isaacs Menken ou Lydia Thompson.

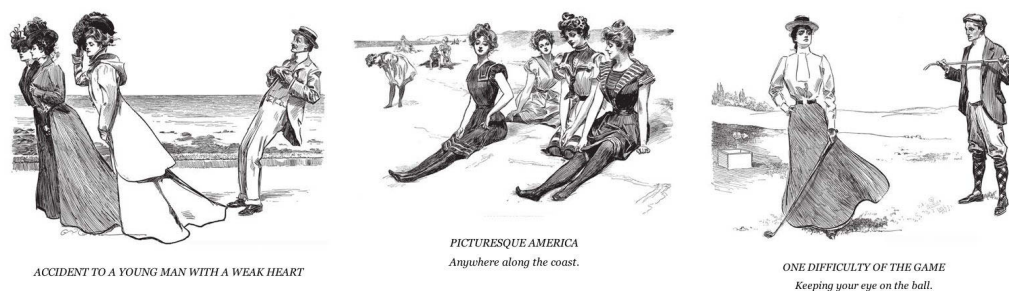


Figure 7 (1,2,3): Gibson Girls

Petit à petit, les Gibson Girls occupent une pleine page dans *Life's* magazine, et les illustrations sont même reproduites à part et vendues sans le reste du magazine. Dès 1895, Richard Harding Davis, un ami écrivain de Gibson lui rapportait avoir vu la Gibson Girl « épinglée dans des endroits aussi divers et éloignés que les loges d'un théâtre à Fort Worth, Texas, et un club étudiant à Oxford¹ ». En 1900, la popularité de ses mini-histoires est telle que ses illustrations sont publiées non

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 91.

seulement dans *Life's magazine*, mais aussi dans *Scribner's*, *Harper's Monthly* et *Century*. En 1903 *Collier's Weekly* lui propose un contrat de 100 000 \$ pour quatre ans et une centaine de dessins, faisant de lui le dessinateur le mieux payé de son temps.

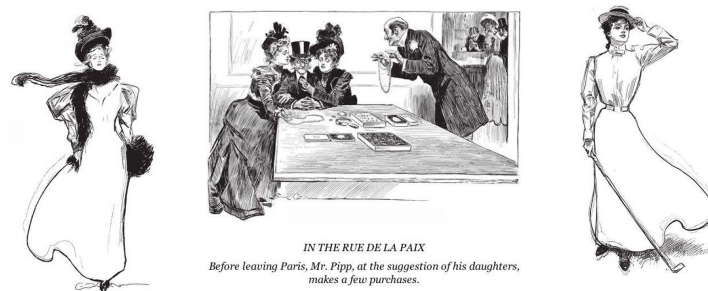


Figure 8 (1,2,3) : A Big American Girl (8.1), The Education of Mr Pipp (8.2)

La Gibson Girl passe de l'illustration à l'icône¹ ; les histoires et les décors disparaissent pour laisser place à l'image de la New Woman comme idéal moderne. Le dessin « *A Big American Girl* » publié dans *Pictures of people* en 1896 illustre ce changement de statut de la Gibson Girl (figure 8.1). La femme représentée est impeccablement habillée, coiffée, et surtout, son attitude traduit une confiance en elle et une indépendance certaine. Elle avance en effet, très décidée, de face et seule, vers le spectateur. La Gibson Girl se retrouve rapidement sur toutes les surfaces possibles. Sujette à un véritable merchandising de masse, que ferait rougir les franchises *Star Wars* ou *Disney*², sa silhouette ou sa tête sont ainsi apposées aussi bien sur de la porcelaine, des petites cuillères, des parapluies ou des boîtes d'allumettes³. En 1902, le dessinateur fera lui-même un croquis intitulé « *DESIGN FOR WALLPAPER- Suitable for a bachelor apartment* » consistant en une juxtaposition de têtes de ses Girls. Cent dix ans plus tard, en mai 2012, la très branchée marque américaine *Urban Outfitters* sort sa version du papier peint de Gibson, ajoutant seulement une touche de rouge aux lèvres de ces dames.

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 92.

² Rawlinson, Mark, *American Visual Culture*, Berg Publishers, Oxford et New York, 2009, p. 154.

³ Todd, Ellen Wiley, *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, University of California Press, 1993, p. 5.



Figure 9 : Dessins pour papier peint par Charles Gibson (1902), utilisés par Urban Outfitters (2012).

Dans la série parue dans *Life's* magazine en 1899 ; *The Education of Mr Pipp*, Gibson met en scène le voyage de Mr Pipp, un vieil homme stupide mais riche, avec ses deux très belles filles et sa femme (figure 8.2). Au milieu des dessins qui montrent le succès de ses filles dans la haute société, et surtout leur capacité à obtenir ce qu'elles veulent, Gibson fait une pause dans la narration, pour dessiner l'une des filles, seule sur une page blanche. Elle est vêtue d'une jupe qui souligne sa taille très vite, mais aussi d'une chemise d'homme avec un nœud papillon et d'un chapeau de paille qu'elle retient pour lever la tête et admirer son point au golf. Jusqu'à présent, les petites histoires étaient récupérées pour être transformées en images pin-up, comme en témoigne l'ami de Gibson, mais à partir de 1896, et encore plus avec Mr Pipp, c'est Gibson lui - même qui crée une image pin-up en isolant son personnage fétiche. Les formes de la pin-up détachable à épingler se dessinent grâce à la Gibson Girl dont la mise en scène favorise ce mode d'appropriation. La liberté de ton de la Gibson Girl est cependant à nuancer. En effet, l'idéal romantique dont il imprègne ses femmes dessinées est certes, une façon de rendre compte des nouveaux rapports de genre et des nouveaux espaces occupés par les femmes. Mais il apparaît que le but de la Gibson Girl est la plupart du temps de faire un bon mariage. Finalement, elle est libre, subversive et indépendante, mais elle est également jeune, et finit mal si elle ne se range pas et ne se retire pas de la vie publique. Les dessins montrant des femmes plus âgées sont d'ailleurs frappantes ; elles sont soit pauvres et mendient avec un enfant dans les bras et une vieille couverture en guise de vêtement, soit riches, obèses et dotées de rides qui rendent explicite leur aigreur, ou leur méchanceté. Nous verrons dans la seconde partie de cette thèse que cette autorisation implicite liée à la jeunesse est un enjeu pour les pin-up des années 30, dont peu vont réussir à se sortir.

Louise Brooks par exemple, dans les années 20, montrée comme un exemple de femme émancipée, interprète pourtant des rôles de personnages qui finissent mal, tués ou abandonnés... Mae West sera l'une des seules actrices jouant le jeu de la pin-up sans l'injonction de jeunesse qui semble aller forcément de paire.

Filles de...

Si la Gibson Girl du début du siècle a marqué les esprits en incarnant la New Woman, le prototype féminin de la pin-up telle qu'on la connaît aujourd'hui date de la seconde guerre mondiale. Cette forme « *mainstream* » de la pin-up a été développée dans les magazines populaires comme *Esquire*, avec les Petty Girls et surtout les Varga Girls. Le terme même de « pin-up » a été adopté à cette époque, en 1941, alors que les soldats américains punaisaient les images de femmes sur les murs de leurs chambrées ou les peignaient sur les bombes ou les nez de leurs avions. Pour Buszek¹, la Varga Girl, inventée par l'illustrateur d'origine péruvienne Alberto Vargas² y Chavez, devient l'archétype de la pin-up parce qu'il juxtapose dans ses dessins le fantasme et la réalité, ce qui fait écho à la propagande américaine de l'époque. En effet, le gouvernement américain met en place une propagande propre aux temps de guerre et impensable en dehors de cette période, même lors de la crise de la Grande Dépression. Les femmes sont encouragées à prendre exemple et les hommes à admirer une image de la féminité puissante et productive que l'on retrouve dans les dessins de pin-up. La guerre provoque, entre autre, l'entrée massive des femmes dans le monde du travail. Pour la première fois, elles font l'expérience de leur pouvoir collectif, économique et productif sur un terrain jusqu'alors majoritairement masculin. Cette capacité nouvelle comme force de travail est l'un des éléments qui font de la Varga Girl une femme désirable. D'autre part, en tant que fantasme hybride composé de plusieurs modèles, les personnages de Vargas poussent l'audace sexuelle. Les Varga Girls représentent et popularisent une féminité à la sexualité explicite et active, réservée dans les générations précédentes à des femmes particulières (demi-mondaines,

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 185.

² Le premier encart dessiné par Vargas pour *Esquire* est signé Vargas, mais une note en marge de la maquette précise qu'il faut enlever le « S ». Par conséquent, à l'impression, Vargas devient Varga, et *Esquire* revendique la création de la Varga Girl.

Source : catalogue de l'exposition *Alberto Vargas : The Esquire Pinups*, par Buszek et Goddard : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/labels.shtml>

suffragettes, stars de cinéma...). Très vite, la popularité des Varga Girls est telle que n'importe quelle pin-up illustrée sera une Varga. Alors que ces images deviennent de plus en plus familière, de nombreuses femmes « réelles » commencent à les imiter et à trouver « un plaisir subversif dans leur look et leurs attitudes¹ ». Considérées comme une sorte de déesse moderne de la guerre, la pin-up de Vargas est donc inspirée par les femmes et une source d'inspiration. A ce titre, elles peuvent être lues comme iconiques².

Le magazine *Esquire*, fondé en 1932 par Hearst Corporation est née dans le contexte de la Dépression et d'une attention particulière accordée aux représentations de la sexualité avec l'implication grandissante du Hays Office dans la régulation des médias. Destiné au départ pour un public masculin relativement aisé, le magazine profite de l'explosion de la mode masculine et innove en proposant de nombreux articles culturels, et publie surtout des auteurs de fiction reconnus (Hemingway, F.S. Fitzgerald, William Faulkner, etc). Dès le premier numéro, paru à l'automne 1933, les illustrations de George Petty occupent une page entière. A partir de 1939, la Petty Girl est en page centrale. Les histoires et les courtes phrases qui la plaçaient dans un contexte narratif disparaissent ; ne restent plus que son corps et son expression. Entre 1933 et 1956, les Petty Girl sont vues en des dizaines de millions d'exemplaires, que ce soit sur des calendriers, des pages centrales, des publicités, et même des films, puisque en 1950, *The Petty Girl* est un film de Henry Levin dans lequel Joan Caulfield interprète un professeur qui devient malgré elle modèle et pin-up dans un calendrier. En français, la Petty Girl étant moins connue, le titre est devenu *La scandaleuse ingénue*, exprimant ainsi l'ambiguïté de la pin-up, qui parvient à mêler inadvertance et mise en scène de soi. En 1940, un conflit oppose Petty à la direction d'Esquire, qui refuse d'augmenter son salaire, il sera donc remplacé par Alberto Vargas, qui va rapidement imposer son style. Plus comiques, les pin-up de Petty paraissent également plus accessibles. L'arrivée de Vargas à Esquire et l'éviction de Petty et de ses Girls provoquent donc de nombreuses réactions de lecteurs mécontents. Certains lecteurs reprochent à Vargas de dessiner des femmes trop confiantes, trop indépendantes, trop dures et insensibles. D'autres y voient des qualités de sophistication et de complexité qu'ils

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 187.

apprécient. La Varga Girl est aussi défendue par les nombreuses lectrices d'Esquire, qui les trouvent plus « vraisemblables » et plus proche de la sexualité des femmes. Buszek¹ a ainsi identifié un dialogue entre un lecteur déçu par Vargas et une lectrice comblée par ce changement. Elle reporte la lettre d'un certain Richard J. Langston (Esquire Décembre 1940) qui s'exprime au nom d'un lecteur imaginaire « *We (the readers)* ». Il explique que la jolie Petty Girl lui manque, mais que le pire reste sa déception quant à sa remplaçante, qui ne correspond pas à ses attentes. Il trouve « Miss Varga » beaucoup plus dure et insensible que « l'engageante mais plus réservée » Betty Petty. Il voudrait une femme qui serait « une lady la journée et une femme –*woman*- la nuit ». Face à de tels arguments, une femme « A.K.V » répond directement pour exposer son point de vue. Reprenant la formulation de Langston, elle défend la Varga Girl en l'opposant à la Petty Girl qu'elle qualifie de « servante » (*wench*), et au-delà, le droit à l'émancipation féminine : « *My colleague (female) and myself have decided...* ». Le débat autour de la Varga Girl reflète celui de la société américaine confrontée à une nouvelle répartition des genres.

En effet, avec l'engagement des Etats-Unis dans la seconde guerre mondiale en décembre 1941, on assiste à un changement des dynamiques de genre, à la fois dans les sphères publiques et privées : la Varga Girl arrive à point pour servir d'icône de ce nouvel idéal. Les illustrations ci-dessous mettent particulièrement en lumière le changement de statut des Girls d'Esquire avec l'arrivée de Vargas. Ce que l'on constate avec ces nouvelles pin-up, c'est un changement d'adresse et d'usage, dont nous reparlons dans la troisième partie de ce chapitre. La Varga Girl n'établit pas systématiquement (au contraire de la Petty Girl), de lien avec le spectateur/lecteur. Elle n'est pas non plus aussi monolithique que la Petty Girl, que rien ne peut contrarier, son sourire étincelant ne la quittant jamais. La Varga Girl, quant à elle, paraît avoir d'autres préoccupations que le plaisir visuel de son public. Elle est parfois soucieuse, souvent concentrée et déterminée.

¹ Buszek, Maria Elena, *Of Varga Girls and Riot Grrrls: The Varga Girl and WWII in the pin-up's feminist history*, <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/buszek.shtml>.



Figure 10 (1,2,3,4) : A gauche de chaque couple d'images (10.1, 10.2), une pin-up de George Petty, extraite du calendrier de 1947 de *True, The man's magazine*, publié par Fawcett and Country Press Inc (mois d'avril et janvier). A droite, une variation sur le même thème par Alberto Vargas pour le calendrier *Esquire* de 1941 publié par Hearst Corporation (mois mars et février).



Figure 11 (1,2): Alberto Vargas pour le calendrier *Esquire* de 1941, publié par Hearst Corporation : mois décembre (11.1) et juin (11.2).

Vargas pousse même le jeu avec les conventions établies par Petty jusqu'à ne pas dessiner de corps, mais parfois seulement un visage, laissant ainsi à la fois place à l'imagination du spectateur, et à son intelligence, en lui proposant des images de femmes très variées.

La comparaison des pin-up de Petty et de Vargas illustre bien la différence d'adresse des deux dessinateurs, et le désarroi d'une part du public, déstabilisé par ces femmes soudain beaucoup moins naïves. La Varga Girl existe dans « un espace entre la pornographie et le portrait¹ » sans doute plus encore que ses consœurs. Cette spécificité des Varga Girls, qui incorporent la pluralité et les contradictions de la sexualité féminine, peut trouver son origine à la fois dans la formation de Vargas, mais aussi dans son rapport aux femmes. Loin de moi l'idée de faire une analyse psychologisante d'Alberto Vargas, il s'agirait plutôt de considérer ce qu'il rapporte de ses impressions face aux femmes pour éclairer sa façon de concevoir le

¹Buszek, Maria Elena, *Of Varga Girls and Riot Grrrls: The Varga Girl and WWII in the pin-up's feminist history*, <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/buszek.shtml>

corps féminin dans ses illustrations. En effet, après avoir voyagé en Europe et découvert les peintures de Ingres, de Mucha ou de Kirchner, le jeune homme de vingt ans arrive à New-York, en 1916. L'une de ses motivations pour rester aux Etats-Unis, racontée dans un livre publié à la fin de sa vie, est en rapport avec les femmes américaines. Il se souvient avoir été impressionné par des « torrents de filles qui sortaient de tous les immeubles » ; « Je n'avais jamais vu une chose pareille. Des centaines de filles avec un air assuré et déterminé qui disaient : Me voilà, comment me trouves-tu ? Ce n'était vraiment pas des filles espagnoles, suisses ou françaises.¹ ». En 1916, les femmes américaines étaient portées à la fois par l'idéal de la *New Woman*, la fierté de la Gibson Girl et les luttes bientôt victorieuses des suffragettes. Cette assurance féminine, visible pour Vargas dans l'allure et le look, est devenue pour lui à la fois une spécificité américaine et un enjeu dans son travail, qui consistera dès lors, avec succès, à retranscrire cette impression déterminante. Il devient rapidement peintre pour les Ziegfeld Follies, mélangeant alors ses influences européennes et ses découvertes américaines pour mieux peindre les actrices de la troupe. On retrouve dans son travail l'idéalisation fantastique de la femme par Ingres, et la femme fatale théâtralisée de Mucha et Kirchner, mais aussi l'idéal de la *New Woman* emprunté à Gibson. Avant de rejoindre Esquire en 1940, Vargas passe par Hollywood, embauché par les studios Paramount, Twentieth-Century Fox et Warner Brothers comme décorateur et portraitiste. On lui doit également des affiches de certains des films considérés aujourd'hui comme emblématiques du pré-Code hollywoodien.

Les illustrations ci-dessous (figure 12) nous montrent bien les courants qui ont influencé son travail. Les compositions et le choix des motifs évoquent sans aucun doute le néo-classique d'Ingres et de sa *Grande Odalisque* (figure 12.1), et les femmes fatales des affichistes de l'Art Déco. On peut constater dans ses travaux un désir de ne pas représenter la femme seulement comme un objet de désir.

¹ Vargas Alberto, Austin Reid, *Vargas*, Harmony Books, New York, 1978, p. 11.



Figure 12 (1,2,3,4,5): « *Fleurs du Mal* » (1920) © Estate of Max Vargas (12.1), « *Sherazade* » (1921) © Estate of Max Vargas (12.2), « *Girl with yellow bird* » (1922) © Estate of Max Vargas (12.3). *The Sin of Nora Moran* (Phil Goldstone, 1933) (12.4). Marlene Dietrich par Alberto Vargas, 1934 (12.5).

Son portrait de l'actrice Lila Lee (« *Girl with yellow bird* », figure 12.3) alors connue pour sa carrière et sa vie personnelle mouvementée suggère la nudité de la jeune femme, mais fait également référence à son talent de chanteuse (grâce à l'oiseau) et à sa culture personnelle, en lui mettant dans la main gauche un recueil de poèmes, *The Rubáiyát of Omar Khayyám*¹. Montrant à la fois sa propre culture et celle de son modèle, Vargas donne vie à ses pin-up, qui, dotées de ces nombreuses qualités, ne peuvent être seulement des objets.

Comme pour inhiber le pouvoir des illustrations de Vargas, et conforter le public masculin décontenancé par le changement de style post-Petty, le magazine *Esquire* va fournir à son lectorat une définition de la pin-up :

« Et ceci, Messieurs, est ce qu'on appelle techniquement une « pin-up ». La pin up n'a rien de bien nouveau, bien que le terme soit une importation anglaise relativement récente. Une pin-up est n'importe quelle image qu'un soldat (mais aussi un marin, de la marine de guerre ou de la marine marchande) souhaite

¹ Ce fut la traduction anglaise d'Edward FitzGerald qui fit connaître au grand public, en 1859, l'œuvre poétique de Khayyam et qui servit de référence aux traductions dans beaucoup d'autres langues. Omar Khayyam est un savant et écrivain perse du 11ème siècle. Son style et sa pensée influencèrent de nombreux auteurs et compositeurs dès sa découverte par l'occident. Source : wikipédia.

regarder plus d'une fois. Par une étrange coïncidence, l'écrasante majorité de ces images représente des jolies filles, dans des poses qui ne sont pas trop guindées. De telles images peuvent aussi se transformer en valeurs d'échange, être troquées, achetées ou pariées dans des parties de dés¹ ».

Cette définition est citée dans l'ouvrage de Bertrand Mary qui retrace en fait l'histoire du regard masculin sur les pin-up. Elle fait bien évidemment écho au point de vue de son livre. Alors que les Varga Girl sont appréciées des lectrices de *Esquire*, et font l'objet d'une réappropriation par les féministes de la deuxième et troisième vague féministe (cf 3.Usages), il s'agit, par cette définition, de la replacer dans un statut d'objet qu'elle n'était pas censée quitter. L'adresse des dessins de Petty était claire et sans ambiguïté, ses Girls se contentant souvent de clin d'œil et de sourire réjouis en direction du lecteur ; la Petty Girl est dans un rapport de séduction où elle se positionne en tant qu'objet du désir (masculin et hétérosexuel). La Varga Girl brouille ces pistes confortables, d'où la description de *Esquire* qui ne correspond en réalité pas aux dessins de Vargas. A plusieurs reprises dans le texte, la masculinité du lecteur de *Esquire* est réaffirmée, puisque l'auteur s'adresse à « messieurs », et la pin-up est clairement faite pour « un soldat » même si c'est un marin (les aviateurs ne semblent pas concernés...). D'un autre côté, la pin-up n'est plus qu'un objet de désir (puisque l'on veut la voir plus d'une fois) et de contemplation. Son statut d'objet est renforcé par sa description de « valeurs d'échanges ». En 1943, au milieu de la seconde guerre mondiale, et alors que les femmes occupent des domaines jusqu'alors réservés aux hommes, il s'agit de réaffirmer les valeurs patriarcales en confortant les stéréotypes de genre, de virilité et de domination masculine. Malgré cet encouragement scriptural du magazine, la Varga Girl continua néanmoins à relayer l'évolution des femmes américaines.

Pouvoir de l'incarnation

Dès le mois d'avril 1941, des textes sous formes de poèmes de Phil Stack accompagnent les Varga Girl, leur donnant en quelque sorte une voix. Nous verrons (chapitre 1., sous-chapitre 3.Usages) l'importance de cette association dans

¹ *Esquire* 1943, cité dans Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée. op.cit.*, p. 181.

l'usage de la pin-up comme outil de propagande, de promotion, et de patriotisme. Ce choix de donner la parole à la Varga Girl est lié à un désir d'un plus grand réalisme et d'une plus forte complicité avec le public du magazine. Néanmoins, l'incarnation la plus puissante, par son impact visuel, symbolique, très concret, est bien celle, en chair et en os, que l'on trouve dans les artistes qui ont fait le choix d'appuyer leur carrière (au cinéma, au théâtre, dans la danse...) par le biais de l'imagerie pin-up. Nous avons vu l'importance des cartes-de-visite de Adah Isaacs Menken, particulièrement subversives par les interrogations qu'elles suscitèrent autour des notions de genre, de féminité, et de bienséance. Mais quelques années plus tard, d'autres artistes féminines vont s'inscrire dans le combat des femmes, et porter à leur façon l'idéal de la *New Woman*. Contrairement aux Gibson Girls, et même aux Varga Girls, dont la construction et l'évolution sont entièrement liées à leur père créateur, les artistes incarnant cette nouvelle femme revendiquent la plupart du temps leur engagement dans les mouvements féministes.

Sarah Bernhardt et Ethel Barrymore par exemple, vont permettre de faire accepter la *New Woman* et les idées qu'elle véhicule dans les sociétés européennes et américaines. Alors que les actrices dramatiques prospèrent en évitant soigneusement de brouiller les conventions de la féminité traditionnelle de l'époque, c'est – à – dire en cultivant le côté « tendre » et « asexué » qu'une femme convenable se doit d'adopter, un petit groupe de femmes artistes vont rompre cette tradition. Elles vont inclure des éléments de sexualité dans leurs performances dramatiques, rendant ainsi légitime la culture du burlesque en le liant au théâtre classique. Bernhardt rend très concret ce désir de brouiller les pistes des genres, en partageant la scène dès 1870 avec des performeuses burlesques. Alors qu'il convenait à l'époque, pour donner une « bonne » image, de montrer à quel point une actrice se soumettait à son rôle, Bernhardt fait exactement l'inverse. On lui reprochera alors son emphase, son manque d'authenticité. Cette inversion de la technique habituelle de jeu est d'autant plus subversive que comme le note Buszek¹, la soumission des actrices à leur personnage est par extension une soumission aux auteurs, alors presque exclusivement masculins. Chekhov lui-même se plaindra d'une représentation en 1881 durant laquelle il pense que l'actrice a transformé son héroïne en « la femme inhabituelle qu'elle est elle-même,

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 118-119.

l'ultra-intelligente, l'ultra sensible Sarah Bernhardt¹ ». Ce que les auteurs et les détracteurs de l'actrice lui reprochent, c'est de s'approprier et de produire son propre personnage. En dépit de ces critiques, le public fait de Sarah Bernhardt l'une des plus grandes stars de son époque, à un niveau international qui plus est. Ses tournées en Angleterre en 1879 et aux Etats-Unis, un an plus tard, remportent un immense succès. Dès lors, elle va se servir de cette notoriété pour satisfaire ses désirs, et représenter ainsi un idéal de liberté, et faire partie des femmes nouvelles. Bientôt auteur, directrice de théâtre et même sculpteur et peintre, Sarah Bernhardt, « La Divine », sait se servir de toutes les facettes de l'art pour s'exprimer et faire sa promotion.

En plus des lithographies de Alphonse Mucha qui servent souvent d'affiches à ses pièces, elle utilise le support photographique des cartes-de-visite. La photographie de type pin-up est en effet beaucoup plus intime et a un fort potentiel ; peu chère à produire, elle peut à la fois servir de « souvenir » à collectionner, que de visuel pour la promotion. On trouve ainsi des cartes la représentant en train de peindre ou de sculpter dans l'intimité de son atelier, ou bien des images de ses séjours à Belle-Ile. Les « pin-up » de Bernhardt invitent le spectateur à partager la vie personnelle de l'actrice, tout en construisant une performance de genre.



Figure 13 (1,2,3,4) : Sara Bernhardt en Cléopâtre, par Napoleon Sarony, 1891 (13.1). Sarah Bernhardt dans « Pierrot Assassin », pantomime de Jean Richepin, photographiée par Nadar, 1883. Source : gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France (13.2). Sarah Bernhardt dans « Daniel », pièce de Louis Verneuil, 1920. Source : gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France (13.3). Sarah Bernhardt en Hamlet, Studio Lafayette, photographie publicitaire pour l'Adelphi Theatre, Londres, 1899 (13.4).

¹ *Ibid.*, p. 122.

Les images ci-dessus (figure 13) permettent de se rendre compte de la diversité des rôles incarnés par l'actrice, qui emprunte au burlesque non seulement sa capacité à exprimer la sexualité féminine, mais aussi sa façon de bouleverser les diktats du genre et des canons de beauté. Par rapport à Menken, l'audace supplémentaire de Bernhardt est de transposer ces possibilités dans un théâtre destiné à un très large public, et plus confiné à l'espace plus underground des *legshow*. Sur les images, la féminité de l'actrice est particulièrement mise en valeur par Sarony, dans une composition à la fois classique et audacieuse parce que très sensuelle. Mais dans les images suivantes, elle est beaucoup plus inattendue et joue avec les conventions du genre et de l'âge. En effet, lorsqu'elle incarne Daniel, elle se travestit en homme, et pose sur des images de type pin-up alors qu'elle a 76 ans. Les images ainsi produites et largement diffusées grâce à la notoriété de l'actrice construisent un modèle de féminité affranchi des stéréotypes. Sarah Bernhardt ne correspond plus aux critères de modestie et de soumission de la société victorienne, mais elle montre également la possibilité pour les femmes d'avoir une carrière professionnelle, artistique, intellectuelle, et une vie sexuelle hors des liens du mariage. Tout en étant réputée pour ses excentricités, Sarah Bernhardt n'est pas déconnectée du quotidien et le montre dans ses engagements. À partir de 1893, elle prend la direction du théâtre de la Renaissance puis du théâtre des Nations qu'elle rebaptise théâtre Sarah-Bernhardt. Elle apporte son soutien à Émile Zola au moment de l'affaire Dreyfus, soutient Louise Michel et prend position contre la peine de mort. La plupart de ces événements, en plus de ses pièces de théâtre, sont immortalisés par la photographie ou les dessins, donnant ainsi une résonance particulière à son œuvre.

Au début du 20^{ème} siècle, la première vague féministe est en pleine lutte pour le droit de vote des femmes, et les actrices y occupent une place primordiale. Petit à petit, les suffragettes comprennent qu'il leur manque une voix pour se faire entendre. Les féministes anglaises et leurs méthodes plus radicales (manifestations, grèves) que celles de leurs collègues outre-Atlantique, commencent à imposer les voix des femmes dans la sphère publique. Par conséquent, les actrices deviennent agents et métaphores du changement des relations de genre ; pour le bien du mouvement, la plupart des suffragettes s'allient avec elles. La création théâtrale deviendra un outil supplémentaire pour diffuser

leurs combats ; spectacles, parades, lectures publiques contribuent au succès du mouvement et à favoriser le nombre de partisans¹.

C. Pin-up et cinéma

Nous l'avons vu, l'incarnation de la pin-up par l'intermédiaire de l'artiste permet d'établir une plus grande proximité avec le public, féminin ou masculin, et de s'affranchir de la domination masculine en construisant sa propre mise en scène. Au début du siècle, le cinéma permet à une nouvelle génération d'actrices de s'exprimer. Nous verrons dans la troisième partie de ce chapitre l'importance du cinéma dans l'usage féministe qui peut être fait de la pin-up. Avant cela, il convient de rappeler les modalités de développement du genre pin-up au sein de cette nouvelle industrie. Les suffragettes et les féministes, nous l'avons constaté, ont vite pris conscience du potentiel des artistes dans l'expression de leur lutte. Le pouvoir éducatif et publicitaire du cinéma ne leur échappe pas non plus. Les mouvements féministes, américains en particulier, vont donc produire des films pour construire une image positive de leur combat, non pas sous forme de documentaires, mais de drames, parfois introduits à l'écran par de vraies activistes². Nous développerons le rôle particulier du cinéma dans la suite de ce travail.

Ainsi, les mouvements féministes utilisent-ils le cinéma et les actrices pour propager leurs idées, et d'un autre côté, les photographies de type pin-up sont utilisées pour la promotion des films, qu'ils soient féministes ou non. Les actrices sont spécialement liées aux idéaux portés par la *New Woman*, de libération sexuelle et d'utopie politique. Ces problématiques se reflètent clairement dans le langage visuel de la pin-up, crée pour faire la promotion des actrices et de leur film. Comme la Varga Girl d'Esquire, les images de type pin-up d'actrices de cinéma ne sont pas seulement destinées à un public masculin. Les femmes constituent dès les années 1910 la moitié du public des cinémas³. Mais surtout, elles constituent une « cible » privilégiée pour les propriétaires de salles et les producteurs. En effet, comme le démontre Shelley Stamp⁴, il s'agit pour les industriels liés au cinéma de rendre respectable une activité jusqu'alors liée aux

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 137.

³ Stamp Shelley, *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, Princeton University Press, 2000, p. 7.

⁴ *Ibid.*

foires et aux sorties entre hommes. Pour cela, se met en place un arsenal de communication pour attirer les femmes dans les salles de cinéma. A force d'invitations, de prix réduits pour les femmes, et même de séances réservées aux dames, la fréquentation du public féminin grimpe, jusqu'à devenir majoritaire à la fin des années 1910¹.

A la fin des années 1920, les femmes constitueraient entre 75 et 83 % du public². Par conséquent, de nombreux films, et les supports promotionnels attenants sont destinés à attirer les femmes. Pour cela, l'industrie du cinéma utilise très rapidement les photographies de type pin-up, qui, en tant qu'objet peu cher, sert à la fois de cadeau, d'outil publicitaire et d'objet de collection. Les images de pin-up sont reproduites sur de multiples supports, magazines ou accessoires, d'autant plus que la communication, axée au départ sur les histoires des films, se fait de plus en plus sur les stars qui incarnent les personnages. Le magazine Photoplay est le premier « film fanzine » et publie dès son premier numéro en 1912 des photographies de pin-up, qui sont alors complètement incorporées dans la culture fan. En 1919, une étude parue dans Photoplay à partir d'analyses du courrier de fans envoyés à Dorothy Gish, que 90 % des lettres sont en fait des demandes de photographies.

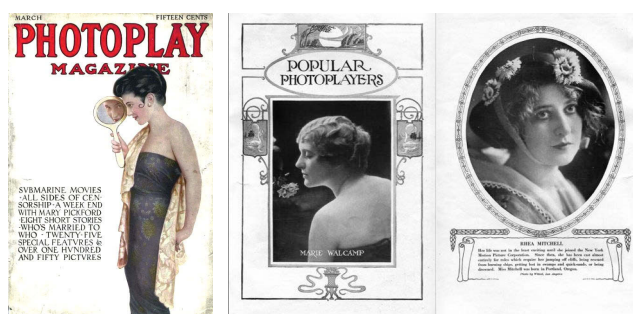


Figure 14 (1,2) : Couverture et pages 12 et 13 de Photoplay, Vol. VII, No. 4. Mars 1915.

Au cinéma, les films insistent sur la valeur de la femme nouvelle, indépendante, intelligente et désirable³ et les magazines comme Photoplay suivent cette tendance à rendre une image positive de la New Woman. Sur la couverture ci-dessus, qui date de 1915, Helen Holmes, qui incarne alors avec beaucoup de succès l'héroïne

¹ *Ibid.*, p. 7.

² Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 142.

³ Staiger, Janet, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, University of Minnesota Press, 1995, xvi.

intrépide de la série de films muets *The Hazards of Helen*, est représentée suivant ce principe. Elle exprime à la fois assurance et malice, mais aussi conscience de son propre pouvoir et de la mise en scène de sa féminité, jouant habilement avec le miroir et sa tenue qui cache et montre en même temps. Au départ, Photoplay raconte les films à l'aide de photographies, mais très vite, le magazine se recentre autour des stars, et les images d'acteurs et d'actrices, que l'on découpe et collectionne se retrouvent sur la couverture et dans le magazine, qui est alors ponctué de nombreuses photographies en grand format et d'une véritable galerie centrale dédiée aux vedettes du moment. Le principe des Varga Girls n'est pas nouveau et dès la fin des années 1910, les couvertures et images intérieures de Photoplay vont faire l'objet d'une reproduction à part, en dehors du magazine, sous forme de carte. Les héroïnes du cinéma muet sont extrêmement populaires et les magazines de l'époque fournissent de nombreuses informations sur leurs films, mais aussi sur leur vie privée. Une actrice comme Mabel Normand va par exemple faire l'objet d'un portrait peint de type pin-up, puis être décrite dans l'article mensuel « *The Girl on the cover* »¹ comme une personnalité pleine de contradictions mais aussi comme un modèle de femme moderne (figure 15.1). De nombreuses actrices sont présentées de cette façon, et leurs images étant largement diffusées par les cartes et d'autres supports, elles permettent de présenter une féminité multiple, une diversité de modèles qui sortent une fois de plus les femmes du stéréotype victorien. Les images sexualisées de *Photoplay* sont utilisées à la fois pour défendre et illustrer le comportement de ces femmes modèles de féminité moderne. Surtout, les magazines de cinéma, en accompagnant leurs illustrations de portraits écrits, d'interviews, de reportages relient les images de belles femmes à leurs compétences intellectuelles ou techniques. Par exemple, le succès de Mabel Normand est relié dans les articles à ses lectures de Oscar Wilde, ou de Ibsen. En plus des actrices, qui fournissent la majorité des sujets, les magazines comme Photoplay mettent de plus en plus en avant d'autres carrières féminines au cinéma. Ainsi, des femmes réalisatrices comme Loïs Weber ou Germaine Dulac sont régulièrement l'objet d'articles. Ida May Parks, qui écrivit une cinquantaine de films entre 1914 et 1930 et en réalisa quatorze, fut célébré à maintes reprises dans les pages de Photoplay.

¹ *Photoplay*, Août 1915.



Figure 15 (1,2,3) : Portrait de Mabel Normand et couverture dans Photoplay (août 1915) (15.1, 15.2), bouleversement des stéréotypes de genre dans Photoplay (15.3).

Sur une double page illustrée d'une grande photographie¹, on peut constater la mise en valeur de l'inversion des stéréotypes de genre propre à l'idéal de la New Woman de l'époque. La photographie est légendée ainsi : « *Miss Parks telling Mr Cody how to make love* » ; on y voit la réalisatrice au travail, plaçant très fermement ses acteurs aux emplacements prévus. L'article continue dans cette mise en avant du bouleversement des genres : « *Male (Vamp) and Female (Director). Lew Cody learns all about vamping from Ida May Parks, his director* » (figure 15.3). A une époque où Theda Bara a construit l'archétype de la vamp (dont nous verrons qu'il se distingue de celui de la pin-up), l'inversion est d'autant plus subversive. De plus, dans la suite de l'article, la carrière de Miss Parks est valorisée, et présentée comme une véritable leçon de vie. On y apprend en effet qu'après avoir été actrice dans les films muets, elle a choisit d'aider son mari réalisateur dans le montage de ses films, avant de vouloir s'émanciper et réaliser ses propres films, de l'écriture du scénario au montage final. Le texte insiste sur les possibilités offertes aux femmes dans l'industrie du cinéma sans jamais ajouter de connotations négatives à cette liberté professionnelle et financière.

« *Furthermore Miss Parks sees no reason why there should not be many more women directors. She believes of course that women should have an aim outside a husband, though she herself is a wife and mother of a twelve-year-old boy* »

Dans un autre numéro, en juillet 1918, c'est Anita Loos, célèbre scénariste et actrice, qui a les honneurs de Photoplay. Avec son mari réalisateur, elle est l'auteur

¹ *Photoplay* mai 1920, p. 45.

d'un texte sur la technique cinématographique intitulé « Photoplay Writing ». en agrémentant ces textes de photographies qui peuvent être vendues séparément, les magazines de cinéma construisent une image de femmes intelligentes, chef d'entreprises, tout en se mettant en valeur physiquement. Le stéréotype de la belle fille stupide n'est donc pas encore établi. Les images des revues de cinéma rendent glamour le monde du cinéma, de part et d'autre de la caméra ; tout en les faisant rêver, elles rendent ce monde accessible aux lecteurs, qui se reconnaissent dans tel ou tel parcours d'actrices, de réalisatrices ou de photographes, et cherchent des moyens de parvenir à un tel succès. Ainsi, dans les années 1920, une femme jeune et désirable peut aussi être intelligente et la femme âgée est aussi sexualisée, comme le montrent les images et articles associés par exemple à Ida Mae Parks, ou Sarah Bernhardt.

L'histoire des images de pin-up du début du 20^{ème} siècle, mettent à jour différents types de réception, qui sont le reflet de divergences idéologiques fortes liées à la place des femmes dans la société et à l'égalité entre les sexes. Prenons le cas des images de *flappers*. Cette forme de pin-up fortement associée aux années 1920 représente à l'époque une recherche d'émancipation féminine dans les pratiques de plaisirs, de consommation et de liberté sexuelle. Rappelons cependant les limites de la flapper, dont la légèreté est brisée par la mort ou le mariage. Il est toutefois intéressant de constater les différences dans les histoires des images de flapper. Ainsi, si une « version » s'attache à souligner le potentiel féministe des flappers par les images d'actrices, on trouve aussi l'interprétation inverse. D'un côté la photographie pin-up recrée une image fixe qui dans les films représente l'intelligence, la curiosité, la confiance et l'ambition¹. L'explosion des cosmétiques durant la première guerre mondiale permet aux femmes en général, aux actrices en particulier, de changer de couleurs de cheveux, de style, de physique. Par conséquent, l'apparence, jusque là preuve de l'appartenance à telle ou telle classe sociale peut désormais être artificiellement construite. Cette mise en scène de la féminité, par delà les classes sociales est visible dans les photographies pin-up des actrices de l'époque. Buszek souligne l'importance, dans les images de l'époque, de montrer que les femmes « avaient tout » et donc « pouvaient tout ² » ; les pin-up

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 171.

² *Ibid.*, p. 175.

étaient donc une façon de montrer que la confiance en soi et sa mise en scène sont des gages de succès.



Figure 16 (1,2) : Louise Brooks en pleine lecture de *Smart Set*, revue littéraire très pointue qui cesse de paraître en 1930 (16.1). Clara Bow illustrant le principe de la pin-up et ses critères de mise en scène de soi, inadvertance et idéalisation (16.2).

D'un autre côté, cette mise en scène et cette exposition assumées du corps et de l'esprit peuvent être décrites sur le mode de la tromperie, voire de la prostitution. En effet, au lieu d'incarner des idéaux féministes, ces mêmes actrices des années 20 se « voyaient amener à camper régulièrement, quand ce n'était pas en permanence, des personnages féminins qui n'étaient que des versions sublimées des arrivistes prêtes à tout et des prostituées sans scrupules qui avaient jalonné les débuts de leur carrière ¹ ». Les industries cinématographiques et cosmétiques, dans cette version de l'histoire des images pin-up, ne servent qu'à soumettre les actrices à « la loi des images » ; « le perfectionnement visuel » étant confié à des « experts du sex-appeal ² ». Cette façon de considérer les actrices comme des objets toujours perfectibles est d'autant plus efficace qu'elles sont décrites comme des incompetentes à la moralité douteuse. Ainsi, Joan Crawford aurait - elle « quitté son emploi de serveuse de café pour figurer dans des évocations de scènes d'orgie », ou Lana Turner ne devrait -elle sa carrière qu'à « un pull qu'elle portait sans soutien-gorge en buvant un milk-shake ³ ». Si elles ne sont pas immorales, elles sont tout au plus stupides, pour Marjorie Rosen : « Betty Grable, blonde et rose, rayonnante de santé, célébrait la joie d'être une femme, une femme que ni la

¹ Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*, op.cit., p. 238.

² *Ibid.*, p. 237.

³ *Ibid.*, p. 235

guerre, ni le travail, ni la flanelle grise, ni l'intelligence ne gênaient¹». Suivant ces considérations, il paraît en effet difficile de concevoir l'idée d'une pin-up féministe.



Figure 17 (1,2,3,4) : Norma Shearer par George Hurrell, 1934 © 2002-2007 HurrellPhotos.com (17.1), Joan Crawford par George Hurrell, 1932 (17.2), Marion Davies 1929 (17.3), Jean Harlow par George Hurrell, 1935 © 2002-2007 HurrellPhotos.com (17.4).

Cependant, il me semble que cette façon de réduire l'imagerie pin-up à un rapport de domination montre justement que cette mise en scène de la séduction et d'une certaine féminité dérange. En cela, elle est subversive, et donc pertinente dans l'hypothèse d'une pin-up féministe. D'ailleurs, ces actrices réduites à l'état d'objet sexuel par Mary et par une certaine histoire des images, peuvent au contraire être vues comme les incarnations d'une émancipation sexuelle, visible dans leurs photographies de pin-up. Au delà de la séduction, c'est surtout une multiplicité des féminités qui est proposée aux spectateurs. Ainsi, des actrices comme Joan Crawford, Norma Shearer ou Marlene Dietrich pourront-elles jouer avec les stéréotypes de genre en composant plusieurs incarnations féminines.

Les analyses détaillées de la seconde partie de cette thèse permettront d'approfondir les rapports de la pin-up au cinéma, entre domination et subversion.

2.2. De l'objet au sujet, la subversion.

Nous l'avons vu, ce qui sépare fondamentalement les versions possibles de l'histoire des pin-up, c'est le souci de relier l'objet au sujet, l'image à la personne. Ce travail se situe dans l'optique de chercheurs comme Buszek ou Nochlin, qui considèrent tout autant la pin-up girl que son image exposée et accrochée. Pour

¹ Rosen Marjorie, *Vénus à la chaîne*, Editions des Femmes, 1976, p. 202.

concevoir la subversion de la pin-up, il faut également prendre en compte son public, qu'il soit masculin ou féminin, jeune ou vieux. Si l'image elle-même n'est pas pornographique (au sens légal du terme), la question de sa destination et de sa réception permet toutefois de la proposer comme potentiellement subversive. La littérature, le cinéma et l'imaginaire collectif nourrit de ce bain culturel construisent l'idée de la pin-up faite pour les hommes.

On peut se demander pourquoi une image diffusée dans l'espace public, par l'intermédiaire d'affiches visibles dans la rue, de cartes collectionnées dans les familles ou de magazines achetés au coin de la rue, ne rencontreraient pas d'yeux féminins. Plusieurs pistes peuvent être envisagées, mais il semble que chacune converge vers le même objectif, plus ou moins conscient ; perpétuer la domination masculine. Retracer l'histoire du regard masculin sur des objets représentant des corps féminins fait partie de ce « projet ». Ainsi, lorsque Bertrand Mary élabore une histoire de la pin-up en prenant le point de vue d'un petit garçon (qui va grandir durant le livre) sans jamais le questionner, il s'agit bien de nier la présence des femmes, qu'elles soient spectatrices ou productrices de pin-up. Or, pour cet enfant, les images de femmes semblent représenter un interdit, une source d'inquiétude ; pour lui, aller voir et revoir ces corps de femmes dessinés ou photographiés est un acte subversif.

« Cherchant à déchiffrer les raisons de l'inquiétude que suscitaient en lui ces graffitis, il en avait trouvé plusieurs. Il pensait d'abord que, lorsqu'il avait déjà aperçu des graphismes comparables dans le passé, c'était toujours dans des endroits discrets : recoins obscurs des latrines dans la cour de récréation, intérieur des pupitres de bois vernis maculés d'encre autour des piles de cahiers et de livres... Un autre élément aggravant lui paraissant être la répétition, côte à côte, des mêmes images.¹ »

Plus tard, devenu jeune adolescent, il voudra posséder une de ces images ; « il avait pensé qu'il voulait détenir une de ces images pour lui seul² ». Pour cela, il décide d'utiliser le moyen détourné de la maquette d'avion, sur laquelle il pourra appliquer une décalcomanie. « Se détachant sur la peinture sombre exacte de

¹ Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*, op.cit., p. 16.

² *Ibid.*, p. 30.

l'appareil camouflé, c'était la première fois que l'une de ces images de femmes revêtait soudain une gravité inattendue, presque funeste.¹ ». On remarque ici à quel point l'histoire de la pin-up se fait par la reproduction de certains stéréotypes de la domination masculine ; le masculin-universel est confronté au mystère féminin, source d'angoisse autant que de fascination, qui ne peut être résolu, temporairement, que par la possession. La femme n'est plus qu'un objet de fantasme, et ce que les jeunes filles pourraient faire de ces images n'est jamais évoqué. Si pour le petit garçon, posséder une pin-up est un acte de subversion, nous verrons que son usage féministe en est un également (3.3. Usages féministes de la pin-up).

L'enfant du livre exprime sa gêne et son émoi face aux images, mais l'auteur place la pin-up comme subversive par ses non-dits. Lorsque l'on s'intéresse aux actrices visibles sur les images de pin-up, ou aux spectatrices et lectrices qui les voient, on constate en effet l'écart incroyable existant entre leur réalité et celle de leur histoire par le regard masculin de l'auteur. Ainsi, Mae West est décrite comme « chanteuse dans les théâtres de variétés et dans les vaudevilles avant de faire du cinéma et (...) « *strong woman* » dans un numéro d'acrobatie à Coney Island² ». Comme pour Joan Crawford ou Lana Turner, son talent et sa moralité sont clairement remis en question par l'auteur, qui n'évoque à aucun moment la véritable carrière de Mae West. L'actrice a effectivement commencé sa vie professionnelle par le théâtre, mais elle a été auteur de ses propres pièces, dont l'une lui vaudra quelques jours de prison pour obscénité (voir partie 2 chap 3). Ses textes traitaient en effet ouvertement des questions de sexualité, de travestissement et du plaisir féminin. Sa carrière de reine du box-office est également passée sous silence. Au contraire, elle semble être sortie d'un théâtre de quartier pour finir sur une piste de cirque. La véritable Mae West, ce personnage d'actrice haut en couleurs qu'elle a mis des années à construire ne convient pas au traitement de la pin-up par Mary.

Ainsi, en tant que sujet, doué de raison, capable de faire des choix de carrière, la pin-up est subversive, car elle allie une représentation sexuée explicite à une inadvertance qui la fait paraître *a priori* inoffensive, au contraire des femmes fatales. L'évolution des pin-up dessinées montre un contrôle accru de ce potentiel

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*, *op.cit.*, p. 235.

subversif, qui tend alors à disparaître. Dans les années 50, commence aux Etats-Unis l'ère de « la vierge éternelle » et de la « dizzy blonde bombshell » qui se rapproche de la dualité victorienne. On voit alors les pin-up se diviser entre productions érotiques mainstream et underground. Les magazines ayant une large diffusion (Esquire, Playboy...) proposent des représentations des femmes suivant les deux principaux stéréotypes de l'après-guerre : la femme au foyer heureuse ou l'objet sexuel infantilisé, traduite au cinéma, pour Buszek, par la domination de Doris Day et de Marilyn Monroe¹. Dans cette optique de reproduction des stéréotypes pour lutter contre un potentiel subversif, il n'est pas anodin de constater d'une part la rupture du contrat unissant Alberto Vargas à Esquire en 1947 et la création du magazine Playboy en 1953. Les pin-up indépendantes de Vargas sont remplacées par des illustrations de Art Frahm ou Fritz Willis, toutes relevant du genre « *Oops-I-dropped-my-panties* », symbole aujourd'hui d'une image tronquée de la pin-up (figure 1).



Figure 1 (1,2) « No time to lose », Art Frahm, 1951 (1.1), « A Fare Loser », Art Frahm, 1953 (1.2).

Le principe de ces nouvelles images de pin-up est toujours le même : une jeune femme blanche se retrouve dans une situation aussi gênante qu'improbable. Le vent, la laisse de son chien, une flèche mal tirée, l'environnement tout entier conspire pour soulever la robe de la demoiselle, et faire tomber du même coup ses sous-vêtements. En général, elle a les bras chargés, sans doute parce qu'elle est femme au foyer, acheteuse compulsive et ne sait pas s'organiser. Mais surtout, elle s'inscrit dans un grand nombre de dessin comme l'objet explicite du regard

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture*, p. 236. Il me semble toutefois que dans un cas comme dans l'autre, les incarnations proposées sont plus instables que l'auteur ne le laisse entendre, et que le second degré du jeu et la carrière de Marylin permettent de supposer une interprétation critique de cette infantilisation de la femme.

masculin. En effet, derrière elle la plupart du temps, apparaît un homme, plus vieux et souvent en uniforme, qui regarde seulement ses jambes, ou ses dessous. La pin-up nouvelle génération est prise entre deux regards, celui du spectateur (qui, au gré des campagnes publicitaires, est de plus en plus masculin) et celui de l'homme dessiné, symbole de la domination masculine et renforcement du stéréotype de la femme objet sexuel passif.

Par conséquent, d'un côté on assiste à un retour de la morale qui focalise sur la maternité, et les groupes de femmes s'opposent aux pin-up. D'un autre côté, les pin-up disparaissent peu à peu des magazines populaires comme *Esquire*, pour bientôt ne plus se trouver que dans *Playboy*, explicitement destiné aux hommes. Hugh Hefner¹, à l'inverse d'*Esquire*, pense que la *Playmate*, qui a déjà perdu son identité (elle est « une » *Playmate*) doit se montrer très accessible, et représenter le fantasme de la « girl next door ». Au delà du fantasme de proximité, elle doit surtout ne plus avoir l'air de pouvoir penser ou avoir une existence en - dehors de son rapport au lectorat masculin. Encouragé par son succès fulgurant, Hefner engage Vargas qui dessine alors des pin-up dans l'esprit du magazine *Playboy*. Celle qui n'est même plus une *Varga Girl* est désormais privée de la moindre référence culturelle, ne s'adresse que rarement au lecteur, et lorsqu'elle le fait, c'est toujours assorti d'un « sir » ou d'un « mister » qui sous-entend à la fois le lecteur masculin et la domination de celui-ci.

Les pin-up qui ne conviennent pas à ce moule très conformiste se retrouvent alors dans des productions particulières et beaucoup plus secrètes. La contre-culture se radicalise et développe alors une série de revues thématiques comme *Focus*, *High Heels*, *Bizarre*. Chacune a sa « spécialité » et ses abonnés. La plus célèbre des pin-up, et la seule femme à avoir fait une réelle carrière de pin-up girl, Bettie Page, débutera dans une revue fétichiste avec sa version tout à fait personnelle des rapports de domination. Bettie Page joue des deux côtés du fouet une interprétation cartoonesque et très festive du sadomasochisme et autre bondage... A la fois parodie et célébration du genre, ses mises en scènes et son jeu unique permettent de sortir du modèle de la pin-up moralisée d'après-guerre pour remettre l'accent sur la force créatrice et subversive de la photographie pin-up.

¹ Hugh Hefner est fondateur et propriétaire de *Playboy* depuis décembre 1953.



Figure 2 (1,2) : couverture de la revue Dominant Damsels, 1955 (1.1). Double page extraite de Beauty Parade, mars 1952 (2.2).

Notre étude de l'évolution historique et interprétative de l'image de la pin-up touche à sa fin. Nous avons vu qu'elle pouvait à la fois être utilisée comme un objet, celui du désir et des fantasmes masculins, véhiculant ainsi les stéréotypes de la société patriarcale. Mais elle peut également, si l'on modifie son angle de vue, être une figure subversive, en tant qu'elle propose une réappropriation du corps féminin et de son image, par un public qui ne doit plus être considéré comme masculin par « essence. Voyons maintenant quels sont les usages possibles de la pin-up.

3. Usages

Si retracer les versions principales de l'histoire des pin-up peut être un sujet en soi, dans le cadre de ce travail de thèse, il s'agira avant tout de s'en servir comme d'un outil pour décrypter les usages de la pin-up. Nous avons constaté que sa représentation évolue à partir du 19^{ème} siècle, et jusqu'à aujourd'hui. Mais on peut se demander pourquoi. A quoi sert cette imagerie pin-up, qu'elle soit dessinée ou en cinématographiée, interviewée ou photographiée ? Dans cette troisième partie, je tâcherai de développer trois usages en particulier, qui me semblent être dominants dans l'histoire des pin-up, et dont l'analyse me paraît nécessaire pour comprendre les spécificités de mon sujet de thèse.

Evoquant « l'apparition charnelle nécessaire à la satisfaction de sa libido » dans les années 1945-1950, Fabrice Montebello nous rappelle un usage bien particulier de la pin-up, dont « la nudité et le gonflement artificiel de ses formes (...) ne vise qu'à provoquer l'exacerbation du désir masculin¹ ». Il ne s'agira pas ici de nier cette « fonction masturbatoire » de la pin-up (surtout dans le cas décrit par Montebello des « images de contrebandes » dérivées des pin-up mainstream), mais de montrer que le plaisir physique et visuel masculin n'est pas la seule et unique fonction de la pin-up. Au contraire, je propose d'étudier en particulier trois usages qui me paraissent déterminants pour ma problématique. Dans un premier temps, nous rappellerons les liens historiques unissant les pin-up au monde militaire et nous verrons les usages parfois contradictoires qui y sont pratiqués. Dans un second point, nous aborderons les spécificités de l'usage cinématographiques de la pin-up, visibles à la fois dans les représentations au sein des films, et dans le rapport des fans à ces images de la féminité via le développement des magazines de cinéma et de l'irruption de la société par l'intermédiaire du courrier des lecteurs. Pour terminer ce chapitre, nous analyserons la question qui est la clef de voûte de ma thèse ; celle de l'usage, ou plutôt des usages possibles de la pin-up comme sujet et objet féministe.

¹ Montebello Fabrice, thèse intitulée : *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*, Lyon, 1997, p. 325.

3.1 Une armée de pin-up...

L'utilisation de la pin-up par les forces militaires ne date pas de la seconde guerre mondiale, et ne s'est pas arrêtée avec elle. Des déesses grecques protégeant les guerriers à Dolly Parton chantant pour les G.I en 2004, en passant par les tranchées de première guerre mondiale, les images de femmes ont accompagné les armées de toutes sortes. Bertrand Mary consacre un long chapitre aux images de femmes disponibles dans les tranchées durant la première guerre mondiale. Dans les bases françaises, elles tiennent informés les soldats par l'intermédiaire des pages consacrées à la mode ou au spectacle. Les « déesses de la poste¹ » qui arrivaient au front en même temps que les courriers, les journaux et les colis sous forme de cartes postales évoquaient le quotidien des soldats, infirmières, femmes en uniformes, jeunes amoureuses transies. Vendues à des millions d'exemplaires durant les années de guerre, la diffusion des images de femmes sur cartes postales dépassait largement celle des revues, tirées au maximum à 100 000 exemplaires. Artisanales, fabriquées par des soldats (L'Echo des Gourbis, L'Anticafard, L'Echo de Tranchées-ville...), nées avec la guerre (La Baïonnette) ou préexistantes (La vie parisienne...)², ces publications atteignaient elles-aussi les bases les plus avancées. Les images de femmes qui ne s'appelaient pourtant pas encore « pin-up », étaient accrochées suivant les moyens du bord à la surface des murs et des parois. « Leur nombre, comme l'extension de leur diffusion, variait avec la solidité des abris (...). Les seuls qui n'étaient pas concernés par ces contraintes étaient les aviateurs. (...) Il n'y avait guère de bars d'escadrilles qui ne fussent tapissés de femmes nues ³».

La présence des images de type pin-up durant les conflits armés est attesté par de nombreux témoignages, d'historiens, de soldats, généraux... et encore aujourd'hui, le vocabulaire militaire fait partie du champ lexical utilisé pour décrire ces images. Ainsi, Hervé Caron définissant la pin-up évoque « la pointe de ses seins (qui) vise le ciel à angle de DCA ⁴». En effet, si l'association de la pin-up avec les armées de

¹ Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*, op.cit., p.150.

² *Ibid.*, p. 151.

³ *Ibid.*, p. 156.

⁴ Caron Hervé, « *Pin-up* », in Dictionnaire de la pornographie, Philippe Di Folco (dir.), Presses Universitaires de France, 2005, p. 364.

plusieurs pays à différentes époques est une certitude, la seconde guerre mondiale se distingue à plusieurs égards. Tout d'abord, il s'agit du premier conflit durant lequel un gouvernement, américain en l'occurrence, officialise et même encourage la diffusion de ces images au sein de ses troupes. Ensuite, c'est bien la pin-up militaire de la seconde guerre mondiale qui a façonné en grande partie l'archétype de la pin-up moderne. A ce titre, elle mérite d'être questionnée ; pourquoi ce modèle a-t-il supplanté les autres (ceux du passé, et ceux qui ont tenté de lui succéder) ?



Figure 1 (1,2,3) : « Miss Liberty » pour un calendrier Brown & Bigelow, Earl Moran, 1942 (1.1). Version restaurée du Memphis Belle et de sa célèbre pin-up, peinte sur un bombardier B-17 Flying Fortress (1.2). La chanteuse Dolly Parton inaugurant son portrait version « nose art » sur un avion de ravitaillement, le 24 septembre 2004 à la base aérienne de McGhee Tyson (1.3).

Les images ci-dessus montrent à quel point la relation entre la pin-up et l'armée américaine est encore très présente, et surtout, à quel point l'esthétique de la seconde guerre mondiale est la référence en la matière. Ainsi, sur l'image de droite, peut - on voir la chanteuse Dolly Parton, poser devant son portrait peint sur le nez d'un avion chargé du ravitaillement des troupes américaines en Irak, imitant la pose et la tenue de l'image. Tout rappelle les codes des années 1940-1945, avec une image surchargée de références patriotiques.

Cet usage de la pin-up par les soldats américains a été pensé au plus haut niveau du gouvernement. Dès le début de l'engagement des Etats-Unis dans la seconde guerre mondiale, l'OWI (*Office of War Information*) se réunit avec des représentants des militaires, des médias et de la *War Manpower Commission*¹ pour imaginer la façon appropriée pour parvenir à recruter des femmes dans les

¹ La *War Manpower Commission* était une agence du gouvernement fédéral des États-Unis créé pendant la Seconde Guerre mondiale chargée de la planification de l'équilibre des besoins en main-d'œuvre entre l'agriculture, l'industrie et les forces armées. Source : Wikipédia.

métiers para-militaires et militaires¹. A l'époque en effet, il s'agit de se débarrasser de l'image négative des femmes qui travaillent, et des femmes dans l'armée, alors perçues seulement comme des partenaires sexuels pour les soldats, et pas comme des combattantes. Pour répondre à cette problématique, le gouvernement va choisir deux axes. Le premier se concentre sur le rapport à la beauté et à l'industrie du glamour alors en plein essor. Il s'agit de faire une campagne contre la consommation supposée frivole et superficielle (vêtements, chaussures, cosmétiques, etc) en faveur des biens jugés utiles et indispensables (nourriture, hygiène, etc).

Suivant cette même idée, les « *siren*² » glamour sont vues comme contre-productives et sont donc « requalifiées » en patriotes, toutes entières tournées vers le bien être de son soldat chéri. Un autre axe de travail pour le OWI, soutenu par le WAC (Women's Army Corps, branche de l'armée créée en 1942) et Mme le Colonel Oveta Culp Hobby consiste à déssexualiser les représentations féminines dans l'armée. Là encore, il faut redonner une moralité irréprochable aux femmes militaires ou proches des soldats (infirmière, cantinière...). A l'époque en effet, la création d'un corps militaire féminin comme le WAC était perçue dans l'opinion publique comme la volonté pour l'armée de créer une troupe de prostituées destinées à satisfaire les G.I.³. Dans ces conditions, les publications de magazines comme *Esquire* et ses *Varga Girl* allaient à l'encontre des efforts du gouvernement. Hypersexualisées ou affichant une ambiguïté sexuelle contre laquelle l'armée veut se défendre, les pin-up vont être attaquées par certaines branches de l'état comme le Post Office Department. Les archives nationales américaines permettent de retracer l'histoire du procès en obscénités intenté par le Postmaster General contre « les magazines pour hommes » et *Esquire* en particulier⁴. Le *Post Office Department* apparaît dans ses archives analysées par Jean Peer comme ayant joué

¹ Honey Maureen, *The « Varga Girl » goes to War*, en ligne : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/honey.shtml>

² Le terme « sirène » en français étant peu utilisé dans un tel contexte, j'ai choisi de laisser le terme américain, défini dans le *New Oxford American Dictionary* comme « une femme considérée comme séduisante et attirante, mais qui peut aussi sembler dangereuse ».

³ Meyer, « *Creating G.I. Jane: The Regulation of Sexuality and Sexual Behavior in the Women's Army Corps during World War II* », Columbia University Press, 1998 p.66, cité par Lee Roosevelt in « *Lesbians, World War II and Beyond* » Copyright (c) by Lee Roosevelt, 2008. All rights reserved. (<http://www.outhistory.org>)

⁴ Preer Jean, *Esquire v. Walker, The Postmaster General and "The Magazine for Men"*, in *Prologue*, Spring 1990, Vol. 23, No. 1. Consultable en ligne: <http://www.archives.gov/publications/prologue/1990/spring/esquire-v-walker-1.html>

un rôle de premier plan dans la censure des médias et des journaux populaires ; avant de devenir le symbole de la censure cinématographique, Will H. Hays fut d'ailleurs *Postmaster General* entre 1921 et 1922. Depuis 1879, le *Post Office Department* est autorisé par le Congrès à opérer une classification des courriers propres à être envoyés à faible coût, et donc accessibles au plus grand nombre. En août 1940, Franklin Roosevelt nomme Frank Walker à la tête du Département et ce dernier fait des magazines populaires sa priorité.

Bien que la première action judiciaire du Post Office Department (P.O.D.) contre *Esquire* date de septembre 1943, les archives révèlent des contacts fréquents avec Arnold Gingrich¹ dès 1940, ce dernier faisant un voyage chaque mois à Washington pour éplucher chaque page du magazine. L'enjeu de la classification par le P.O.D. est de taille, puisque la non conformité du magazine aux critères du tarif « Second-Class » occasionnerait un coût supplémentaire estimé à 500 000 dollars par an. De son côté, *Esquire* recherche l'approbation du *War Production Board*², en argumentant sur la capacité du magazine à « améliorer le moral des troupes ». Entre 1942 et 1943, les ventes du calendrier dessiné par Alberto Vargas doublent, passant de 504 000 à un million d'exemplaires. A la demande de l'armée, *Esquire* fournit des copies pour les hôpitaux militaires et les bases américaines isolées, imprimées dans un papier spécial, plus léger et donc plus facile à transporter. Mais le procès avec le P.O.D. est toujours en cours. Le Département fait appel à des témoins de moralité pour démontrer le caractère obscène de *Esquire*. Le Reverend Peter Marshall par exemple, évoque ses craintes face aux changements de statut des femmes. Il déplore la tendance moderne et conclut que l'égalité des sexes a abaissé les standards de la féminité. A la suite de ce témoignage, le *Washington Evening Star* du 4 novembre 1943 titre : « *Purity of women becomes involved in Esquire Hearings* ». La réception du procès et les arguments des partisans de la censure montrent bien que les pin-up de Vargas reflètent les changements de la société et dans un sens, le succès des luttes féministes visant à dissoudre les sphères du siècle précédent qui assignaient aux femmes des fonctions domestiques

¹ Arnold Gingrich est l'éditeur et le co-fondateur avec David A. Smart and Henry L. Jackson, du magazine *Esquire* en 1933.

² Le *War Production Board* (WPB, Bureau de la production de guerre) est un organisme créé en 1942 par décret de Franklin D. Roosevelt pour réglementer et répartir la production des matériaux et du combustible pendant la Seconde Guerre mondiale aux États-Unis. Le WPB rationna organisa le rationnement de l'essence, du gazole, des métaux, du caoutchouc et des matières plastiques. Il fut dissout peu après la capitulation du Japon en 1945. Source : wikipédia.

et des qualités victorienne précises. Mrs Harvey Wiley, suffragiste et engagée dans les groupes de femmes, témoigne également en faveur P.O.D.. Elle voit les dessins de Esquire comme dégradants pour les femmes et demande au gouvernement de les réguler, ainsi que la littérature « nuisible », au même titre que de la nourriture frelatée. La stratégie des avocats de Esquire est double : montrer que le magazine n'est pas le seul à traiter les sujets de cette façon (citant *Life* et *Reader's Digest*) mais qu'il est la cible des attaques injustifiées, et dans un second temps, ils invoquent la liberté de la presse, en convoquant de nombreux témoins prestigieux. Avec un mois d'audition, le *Post Office Department* est débouté et Esquire n'est pas jugé comme portant atteinte aux bonnes mœurs et n'est donc pas inéligible pour les tarifs « *Second-Class* ». Le dossier passe toutefois devant la Cour Fédérale, puis en Cour Suprême à l'automne 1945. A chaque fois, le jugement confirme le premier procès et se prononce unanimement en faveur de Esquire.



Figure 2 (1,2,3,4) : couvertures Esquire de septembre 1941 (2.1), et février 1943 (2.2). La Varga Girl du mois d'aout 1942 (2.3), et celle du mois de décembre du calendrier de 1943 (2.4).

Les images ci-dessus montrent en effet la prise en compte par Esquire des changements de la société, pour les femmes en particulier. On y voit les nouvelles possibilités qui leur sont offertes, les hautes études, une carrière militaire (couverture de septembre 1941) et leur entrée dans le monde du travail, à des postes traditionnellement masculins (ici mécaniciennes, sur la couverture de février 1943). Dans les deux autres illustrations, que l'on doit à Alberto Vargas, on retrouve ce contre quoi luttent à la fois le *Post Office Department*, mais aussi les dirigeantes de la *Women's Army Corps*. Dans son article « *Varga in Drag* », Susie

Bright¹ décrit l'importance des pin-up que l'on pourrait qualifier « d'intergenre² », qui transgressent les normes de genre. Or, la Varga Girl du mois d'août 1941 a des attributs à la fois féminins et masculins, tant physiquement que symboliquement, puisqu'en plus de son attitude très assurée, elle est portraiturée en George Washington. Bright ajoute que sa cape et son plastron la font ressembler à un « croisement entre un pirate et le Marquis de Sade ». Quant à la Varga Girl du mois de décembre du calendrier de 1943, elle remet clairement en cause la campagne entamée par la WAC pour déssexualiser les femmes engagées dans l'armée. Tout comme le *Post Office Department*, le *Women's Army Corps* se positionne à la fois comme garant de la morale, tout en étant dans une position de minorité qui ne lui permet pas d'imposer ses normes de respectabilité.

Ainsi, en parallèle des actions menées par ces deux groupes, le gouvernement américain reconnaît officiellement (suivant ainsi l'argumentation de Esquire) que les pin-up durant la seconde guerre mondiale sont d'un grand réconfort moral pour les troupes. La preuve de cette « reconnaissance » se traduit par la distribution sur le front et dans les bases de magazines destinés spécialement aux militaires et contenant des pin-up. *Yank*³ par exemple, est produit et diffusé grâce à des fonds gouvernementaux. Le gouvernement autorise même Esquire à envoyer six millions d'exemplaires gratuitement aux troupes sur le front et trois millions aux bases américaines. Les pin-up, présentes dans toutes ces publications, seraient une image sexualisée de l'idéal domestique pour lequel se battent les soldats, et permettraient également aux G.I. de renforcer leur rôle traditionnellement masculin de protecteur⁴. Certains chercheurs, cités dans l'article de Honey⁵, dénoncent même la dimension homophobe de cette promotion de la pin-up, qui valorise avant tout l'hétérosexualité. Malgré toutes les réticences, le succès de la pin-up en temps de guerre n'est pas une illusion, et surtout, ne remonte pas à la

¹ Bright Susie, *Varga in Drag*, 2001. En ligne sur le site du Spencer Museum of Art de Kansas University : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/bright.shtml>

² Dans le texte de Bright, le terme utilisé est « *gender-bender* ».

³ *Yank*, *The army weekly*, est un hebdomadaire réalisé par des soldats, du 17 juin 1942 au mois de décembre 1945. Publié dans 17 pays et 21 éditions, il était diffusé à 2,6 millions d'exemplaires. Source : Wikipédia

⁴ Honey Maureen, *The « Varga Girl » goes to War*, en ligne : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/honey.shtml>

⁵ Westbrook Robert "'I Want a Girl, Just Like the Girl That Married Harry James': American Women and the Problem of Political Obligation in World War II", in *American Quarterly* Vol. 42, No. 4 (December 1990): 587-614. Cité par Honey Maureen, *The « Varga Girl » goes to War*, en ligne : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/honey.shtml>

seconde guerre mondiale. Pour Tracy E. Bilsing¹, la tradition qui associe la femme sexualisée aux conflits armés a des racines antiques. Le *Nose Art*, spécialité artistique qui consiste à peindre sur les avions (de guerre en général) est un support privilégié pour le dessin de pin-up ; pour Bilsing, c'est aussi un art aux origines très anciennes, qui s'approprie une forme particulière de pouvoir féminin. Durant la première guerre mondiale, le corps des femmes était déjà utilisé, accroché dans les tranchées comme le rappelle Bertrand Mary, mais aussi, plus cyniquement, pour le recrutement des soldats (sans les intégrer au combat). C'est le cas par exemple des illustrations de Howard Chandler Christy, qui décline sa *Christy Girl* pour inciter les hommes à s'engager dans son affiche de 1915 « *Gee, I wish I were a man, I'd join the Navy* ».

Ces images de femmes sexualisées en rapport avec la guerre se développent durant la seconde guerre mondiale en rappelant des problématiques d'obligations. Il s'agit d'une double fonction pour les pin-up ; à la fois promouvoir l'engagement des soldats sur le front, et celui des femmes sur le territoire américain. Sibling démontre que la représentation physique de l'idéal nationaliste est traditionnellement féminine et que l'évocation moderne de l'identité nationale durant la seconde guerre mondiale peut être vue dans les images de pin-up. Le *Nose Art*, dont la pratique explose à cette époque, encouragé par l'ordre implicite du gouvernement de personnaliser les machines, se place dans cette perspective de réappropriation des symboles. En changeant certains détails des dessins originaux, les soldats adaptent les images de pin-up pour en faire une évocation visuelle du pouvoir et du désir. Certains ajoutent le nom de leur fiancée, enlèvent un vêtement ou au contraire recouvrent une partie du corps jugée trop dénudée. Sibling, au contraire d'Andrea Dworkin, émet l'hypothèse que ces corps féminins peints sur les avions ne sont pas une façon de faire de la femme un objet, mais d'invoquer, durant cette période particulière, la sexualité féminine comme le symbole du pouvoir et du danger. Nous verrons que ce conflit théorique autour de la représentation de la femme sexualisée est au cœur des problématiques féministes et des tensions entre les différents féminismes. Pour Sibling, en ritualisant ces images de femmes, les aviateurs récréent le pouvoir de talisman des déesses de

¹ Bilsing, Tracy E., *Mors Ab Alto : The dangerous Power of women's images in Second World War Nose Art*, in *EnterText : an interdisciplinary humanities e-journal*, Vol 6. Number2, winter 2006-2007 : War and Society, ed by Martin H. Folly.

l'Olympe (par exemple Déméter ou Athéna) dont la sexualité et la nudité étaient liées spécifiquement aux rites initiatiques des jeunes guerriers et aux périodes de guerre. Les pin-up du *nose art* se situeraient donc dans la continuité de la tradition ancienne qui renverse symboliquement les rôles traditionnels du mâle protecteur et de la femme protégée. Des images de déesses nues retrouvées sur des sceaux militaires plus de 2000 ans avant Jésus Christ suggèrent que la nudité féminine n'était pas liée seulement à la fertilité, mais aussi au pouvoir et à la menace, notamment par sa capacité à éloigner le danger¹.

Très concrètement, durant la seconde guerre mondiale, la pratique du *nose art* est une façon de resserrer les liens entre les membres d'une même équipe, et entre un équipage et son avion. L'acte physique de peindre se fait en général à plusieurs et permet des discussions souvent plus personnelles qu'à l'accoutumée. De plus, les soldats sont confrontés à leur hiérarchie, qui, si elle déclare la pin-up du *nose art* comme un élément d'amélioration du moral des troupes, veut également que les représentations soient régulées en empêchant qu'elles soient trop suggestives. Dans une solidarité de classe, les soldats luttent contre cette censure. Pour cela, l'une des techniques élaborées consiste à peindre des tenues plus couvrantes pour faire illusion devant la hiérarchie, mais en utilisant une peinture à l'eau vite effacée dans les conditions de vol. Une autre stratégie est de pratiquer le « tous contre un » en recouvrant la partie jugée trop suggestive par un bandeau « *Censored by* » suivi du nom du coupable. L'usage de la pin-up en temps de guerre est tellement particulier que dès la fin du conflit, et même au moment du rapatriement des troupes, les images sont censurées ou repeintes (avec de la peinture adéquate) pour enlever toute connotation sexuelle. Le retour au foyer s'accompagnant d'un retour à un certain ordre moral, il convenait de faire disparaître ces images de femmes sexualisées, d'autant plus que la valeur talismanique qui leur était conférée n'était plus d'aucune utilité. D'ailleurs, le fameux avion ravitailleur illustré d'un portrait de type pin-up de Dolly Parton ne date que de 2004 (en pleine guerre d'Irak), alors que l'appareil avait été baptisé Miss Dolly en 1989, en hommage à la chanteuse. Alors en temps de paix, l'image n'était pas nécessaire, ni pour le moral des troupes, ni pour la protection de l'avion, mais un an après le

¹ Bilsing, Tracy E., *Mors Ab Alto : The dangerous Power of women's images in Second World War Nose Art*, in EnterText : an interdisciplinary humanities e-journal, Vol 6. Number2, winter 2006-2007 : War and Society, ed by Martin H. Folly, p. 19.

début de la guerre, la valeur symbolique de la pin-up a été remise au goût du jour, toujours avec l'approbation du gouvernement et de l'armée américaine.

3.2. De l'importance du cinéma

L'usage des pin-up par l'armée américaine est en fait une réappropriation masculine des images et des dessins de femmes. Le cinéma, qui permet évidemment d'associer à l'image le mouvement et la parole ouvre le champ des possibilités d'usages de la pin-up. En décrivant les procédés de dessins produits pour les magazines anglais et les affiches de cinéma, Fabrice Montebello met l'accent sur « le dessin comme perte du sujet ¹ ». Le procédé le plus courant dans l'Angleterre des années 50 consiste à photographier des dessins effectués à la craie grasse, permettant surtout au dessinateur, outre des économies non négligeables, « de lâcher la bride à ses phantasmes et faire un sort à la partie féminine qu'il tient pour la plus suggestive² ». Le dessin est également privilégié pour les affiches de cinéma, puisqu'il permet de d'insister particulièrement sur le corps de l'actrice, et même « d'augmenter des formes déjà généreusement avancées ³ ». La description de Montebello met spécialement en avant l'usage voyeur, fantasmatique et masculin de la pin-up. Cette dimension ne doit pas être niée, mais il me semble qu'elle a trop souvent écrasé les multiples autres usages possibles de la pin-up.

Le cinéma permet en effet de revenir aux sources engagées de la pin-up, en faisant notamment un lien direct avec le bouleversement des genres opéré par les actrices de la fin du 19ème siècle. Le jeu, la mise en scène sont alors autant de moyens de reprendre le contrôle des images, laissées sous la coupe exclusive de l'auteur et de l'éditeur lorsqu'il s'agit d'illustrations.

L'incarnation des pin-up grâce au cinéma est fortement liée aux mouvements des suffragettes au début du siècle. Le nombre grandissant d'actrices se joignant aux féministes entraîne même la création d'un comité spécial au sein de la *Women's Political Union*⁴. Le fait que ce soit en Angleterre que cette union se soit affirmée le

¹ Montebello Fabrice, thèse intitulée : *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*, Lyon, 1997, p. 324.

² *Ibid.*, p. 324.

³ *Ibid.*, p. 325.

⁴ Fondée en 1903 par six femmes, la *Women's Social and Political Union* (WSPU) fut l'une des organisations les plus militantes et les plus efficace pour le droit de vote des femmes en Angleterre, seule façon pour le mouvement de parvenir à une égalité entre les sexes.

plus tôt est sans doute lié aux liens historiques qu'entretenaient les actrices (et leurs images pin-up) avec le désir d'émancipation (voir, 2. De l'objet au sujet ; historiographie de la pin-up). Les actrices, très rapidement, sont utilisées par les mouvements féministes pour leur capacité à parler en public, pour leur familiarité et comme modèle de femme désirable qui aide le mouvement à se sortir du cliché de la militante asexuée¹. Cependant, en Europe comme aux Etats-Unis, l'expression sexuelle est le premier sujet de discorde entre les mouvements féministes (nous détaillerons cette relation particulière dans le sous-chapitre suivant ; 3.3), depuis leur apparition dans la sphère publique jusqu'à aujourd'hui. A l'époque, la problématique de la sexualité n'est censée se résoudre que par l'éducation, dont le média privilégié était alors le cinéma, qui donne accès au plus grand nombre à la performance glamour. Mais en plus du théâtre, qui véhicule déjà ces informations, le cinéma possède des outils qui permettent d'aborder d'avantage les questions d'intimité, avec l'apparition du gros plan au milieu des années 1910 par exemple.

Surtout, le cinéma permet de démocratiser les images, et donc les modèles et les techniques du corps que l'on peut y apprendre. Petit garçon, le narrateur de Bertrand Mary raconte que « la première image de femme qu'il avait pu contempler librement était une affiche de cinéma² ». En investissant l'espace public grâce aux affiches ou aux magazines, les images de personnages féminins se diffusent plus qu'aucun autre. La diversité de l'offre cinématographique, et des créateurs de films, du scénariste au producteur en passant par les costumiers, permettent de multiplier les dérivés de pin-up. On peut ainsi constater au cinéma la construction et l'évolution de certaines figures, qui, sans avoir toutes les caractéristiques de la pin-up, n'en partagent pas moins quelques traits. Pour mieux situer la pin-up cinématographique, il convient de dresser le portrait de ces figures féminines qui peuvent faire partie de la famille des pin-up.

Les pin-up illustrées sont des figures relativement stables, et les frontières de leur définition se situent en général sur la ligne de l'érotisme. L'esthétique des dessins pin-up dépend en effet des dessinateurs, mais répondent à un certain nombre de

Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 134.

¹ *Ibid.*, p. 134.

² Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée, op.cit.*, p.28.

critères, qui les rendent immédiatement identifiables. Sur un cendrier ou un calendrier, dans les années 40 ou aujourd'hui, la pin-up dessinée est immuable, à quelques détails près, qui, s'ils peuvent changer profondément l'interprétation qui peut en être faite, n'en perturbent pas la lecture en tant que pin-up.

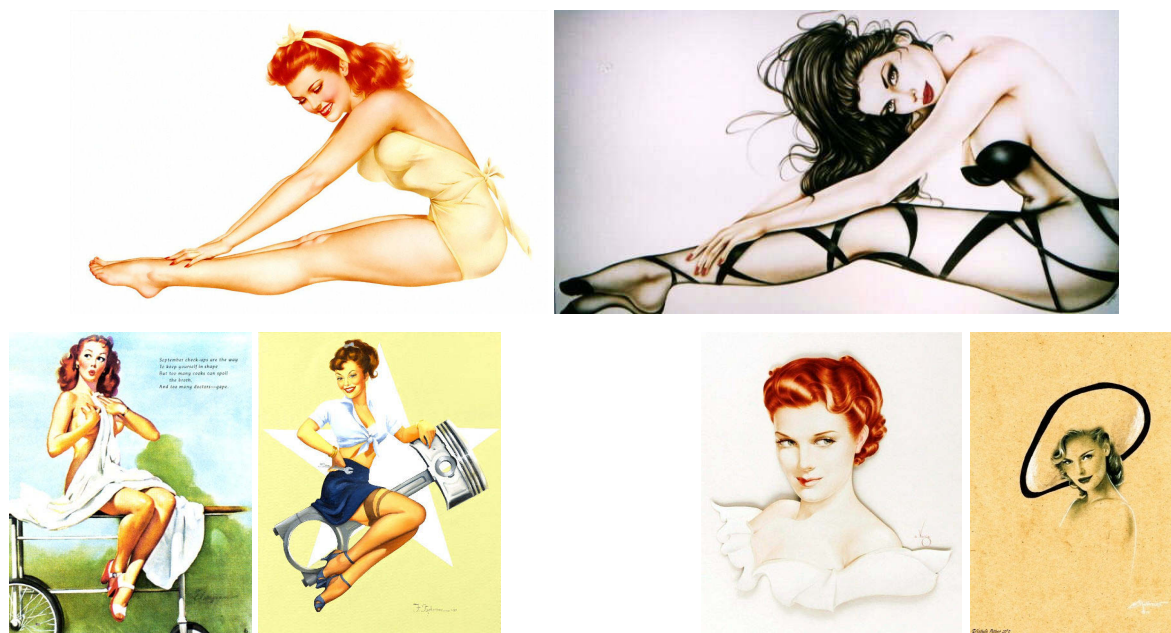


Figure 3(1,2,3,4,5,6) : « Varga Girl », Alberto Vargas, 1947 (3.1). « Fit to be tied », Jennifer Janesko, 1994 (3.2). « Doctor, are all those fellows interns ? », Gil Elvgren, septembre 1946 (3.3), « Top Gear », Fiona Stephenson, 2012 (3.4). « Permanent Waves : Redhead », Alberto Vargas, 1941 (3.5); « Katherine Heigl », Nathalie Rattner, 2010 (3.6).

Difficile en effet de ne pas voir la continuité des illustrations de pin-up dans ces quelques images créées entre 1941 et 2012.

Les pin-up de cinéma en revanche, sont beaucoup plus instables, et les différents genres cinématographiques leur ont donné des spécificités. La pin-up au cinéma est donc avant tout un usage particulier du corps des actrices. Ainsi, autour de la pin-up girl classique, interprétée par exemple par Betty Grable dans *Pin-up Girl* (H.Bruce Humberstone, 1944), en copiant de façon littérale le modèle de pin-up des magazines, on trouve une constellation de figures féminines qui peuvent elles aussi être considérées comme des pin-up, ou qui sont confondues avec elles.

Commençons par décrire les archétypes qui n'ont que peu de choses en commun avec notre définition de la pin-up, caractérisée par l'inadvertance, la construction de soi et l'idéalisation. Ces critères vont nous permettre d'écarter d'emblée

l'archétype de la femme fatale et de la vamp qui en est issue. Vamp et femme fatale utilisent certes la mise en scène de soi et une forme d'idéalisation mais ne sont absolument pas caractérisées par l'inadvertance. En effet, qu'elle soit voulue ou non, la vraie-fausse inadvertance permet de se rapprocher d'un second degré, voire d'une forme d'humour qui n'est pas présent dans les femmes fatales et les vamps (sauf évidemment si elles en sont des variations parodiques ou humoristiques, comme Jessica Rabbit par exemple, qui possède tous les attributs de la femme fatale, l'inadvertance en plus comme elle ne cesse de le rappeler « Je ne suis pas mauvaise, je suis juste dessinée comme ça »). En effet, les pin-up n'ont pas de pensées négatives ou méchantes, elles ne se trouvent pas dans le camp des « méchants » ou alors, comme Jessica, elles ne le font pas exprès (rappelons toutefois que Jessica Rabbit, malgré son discours, n'est simplement pas « mauvaise »).

Pour Mary Ann Doane¹, la femme fatale, aux origines littéraires (Théophile Gautier, Charles Baudelaire²) et picturales (Gustave Moreau) émerge comme une figure centrale au 19^{ème}. Elle est associée avec la Décadence, le Symbolisme, l'Art Nouveau, l' Orientalisme, avec notamment la récurrence des figures de Salomé et Cléopâtre. Elle est au croisement de la modernité, de l'urbanisation, de la psychanalyse freudienne, et des nouvelles technologies de production et de reproduction (photographie, cinéma) nées de la révolution industrielle. Pour l'auteur, la femme fatale est représentée comme l'antithèse du maternel ; elle ne produit rien dans une société qui fétichise la production. Rien d'étonnant alors que le cinéma, né sous le signe de cette modernité offre un terrain hospitalier à la femme fatale. Elle apparaît sous différentes formes; la vamp des films américains et scandinaves (muets), la diva des films italiens, la femme fatale des films noirs des années 40. Pour Doane, elle est une figure ambivalente, parce qu'elle n'est pas sujet du pouvoir mais son porteur, ce qui permet de comprendre l'importance du corps, comme lieu du pouvoir de la femme fatale. Cependant, elle est définie

¹ Doane Mary Ann, *Femmes Fatales*, Routledge, 1992, p. 1-2

² citons à titre d'exemple les vers de Charles Baudelaire : « Je laisse à Gavarni, poète des chloroses/Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital/Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses/Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal. / Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme/ C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime/Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans ; » L'Idéal poème XVI, in *Les grands fondateurs de la poésie moderne* Tome 1, Collection La bibliothèque de poésie, France Loisirs, p. 47.

comme le mal (« evil ») et la plupart du temps est punie ou tuée. Ce serait donc une erreur, pour Doane, de la considérer comme une héroïne moderne.

La première femme fatale du cinéma, qui va produire l'archétype de la vamp, est Theda Bara. Née en 1885, elle teint ses cheveux blonds en noir et tente sa chance à New York juste après le collège, pour devenir actrice. Son premier engagement, au titre prémonitoire, est *The Devil*, en 1908. Après quelques années de tournée, elle revient à New York où elle attire l'attention du producteur Frank J. Powell et de William Fox¹, qui prépare l'adaptation d'un succès théâtral : *Embrasse Moi, idiot!*. Il se souvient plus tard de son impression en voyant Theda Bara² : « Elle avait une sorte de personnalité négative, mais elle avait un corps. Et surtout, elle avait ces grands yeux sombres, que je savais pouvoir faire paraître plus grands encore avec le khôl très lourd que nous utilisions alors ».

Dans le film *Embrasse Moi, idiot!*³ la performance de Bara est fascinante, encore très marquée par l'influence du théâtre, elle paraît « prête à bondir de l'écran avec voracité⁴ ». Mais au-delà de son interprétation dans le film, c'est la construction de sa persona en dehors du film qui contribua le plus à l'élaboration de ce qui allait devenir l'archétype de la vamp. Toute une légende fut créée par les studios. Ainsi, on pouvait lire que son nom était une anagramme de « *Arab Death* », et qu'elle était née en Egypte, à moitié arabe et à moitié française. La légende diffusée dans les magazines par les studios disait qu'elle était une grande star dans le monde entier avant d'arriver aux Etats-Unis. Elle était présentée à la fois comme une actrice et comme une sorcière qui hypnotisait les hommes pour les obliger à commettre les péchés les plus honteux. Ainsi, dans le magazine *Movie Pictorial*⁵, elle est décrite comme une actrice parisienne, à la fois « chic » et « charmante », aussi connue des amateurs de théâtre à Berlin, Vienne, que dans sa ville de naissance, Paris. L'article raconte qu'elle ne peut plus se promener dans les rues de New York sans être pointée du doigt et appelée « The Vampire » (quand ce ne sont pas des insultes, précise le journaliste). On apprend également que Miss Bara

¹ Le succès de Theda Bara permettra à William Fox de créer en 1915 et de faire prospérer sa société de production, la *Fox Film Corporation*, future *20th Century Fox*.

² Menefee, David W., *The First Female Stars: Women of the Silent Era*, Greenwood Press, 2004, p. 1.

³ Le titre français *Embrasse moi, idiot*, fait penser à une comédie, mais cette phrase est en fait prononcée quand l'homme qu'elle quitte après l'avoir ruiné la menace d'un revolver. Dans cette situation, elle se contente de lui dire « Embrasse-moi, idiot » (« *kiss me, my fool* ») et le laisse ensuite se tirer une balle dans la tête...

⁴ Menefee, David W., *The First Female Stars: Women of the Silent Era*, op.cit., p. 2.

⁵ *Movie Pictorial*, février 1915, p. 16.

reçoit de nombreuses lettres de menace, qui la qualifient de monstre, et que les plus virulentes sont transmises à la police. A cette mise en scène mystérieuse et exotique montée de toutes pièces par les producteurs s'ajoute l'érotisme débridé de l'actrice, qui se décline dans ses rôles de personnages destructeurs ; Cléopâtre, Camille, DuBarry, Salomé, Carmen, Esmeralda. A propos de *Salome* (J. Gordon Edwards, 1918), un article du *New York Times*¹ décrit Theda Bara dans le rôle titre comme « tout ceux qui l'ont vue dans ses autres films peuvent l'espérer : un vampire à chaque instant ».

D'autres actrices surfant sur le succès de cet archétype connaîtront comme elle une réussite fulgurante, et tomberont dans l'oubli aussi vite. Jeanine Basinger nous rappelle les noms de Barbara LaMarr (surnommée « *Too Beautiful to live* »), Louise Glaum, ou Alma Rubens, aujourd'hui inconnues. Pour Basinger, les carrières de ces femmes ne durent pas longtemps parce que les hommes se sont lassés de les regarder et que les femmes ne se sentaient pas connectées à elles². Pour Buszek, l'archétype de la vamp est « une des pires déclinaisons de la *New Woman* pendant la période du muet, mais c'est aussi un moyen d'introduire de nouvelles idées sur les rôles de genres³ ». Surtout, cette mythologie entretenue autour de l'actrice est trop extrême pour l'époque, et renvoie à la fois à la peur de l'autre et de la sexualité féminine. Les conséquences sont les mêmes que celles décrites par Basinger, à savoir la perte de l'adhésion du public, féminin et masculin, à cause notamment de la difficulté d'identification au modèle proposé.



Figure 4 (1,2,3) Theda Bara dans *Embrasse Moi, idiot!* (Frank Powell, 1915) (4.1), photographie issue d'une série dans laquelle Bara pose avec un squelette censé être celui de son amant (4.2). Enfin, photographie promotionnelle pour *Cléopâtre* (J. Gordon Edwards, 1917) (4.3).

¹ « *Theda Bara films Orient in 'Salome'* », in *The New York Times*, 7 octobre 1918, Copyright © The New York Times. Consultable en ligne: <http://www.nytimes.com>

² Basinger, Jeanine, *Silent Stars*, Wesleyan University Press, 2000, p. 204.

³ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture op.cit.*, p. 161.

Ajoutons enfin que si Bara et les autres vamps du cinéma muet sont très peu connues aujourd'hui, c'est aussi pour la simple raison que la plupart des films sont considérés comme perdus. Ainsi, sur les 47 films que Theda Bara a tournés, seuls 3 existent aujourd'hui dans leur intégralité.

L'archétype de la vamp défini par Theda Bara (et par les stratégies de communication choisies par les producteurs) est donc caractérisé par son utilisation mortifère du corps et de la sexualité.

La *Femme Fatale* du Film Noir, dont la vamp n'est qu'une déclinaison souvent teintée d'exotisme partage cette capacité létale. Elle est également souvent punie, tuée, ou comme Theda Bara dès 1921, mariée, ce qui, d'un point de vue de « *l'empowerment* » féminin, revient alors au même...

Ces figures féminines se distinguent de la pin-up de plusieurs façons. Vamp et femmes fatales mettent en place des stratégies d'utilisation de leurs corps à des fins destructrices. Malgré leurs capacités à montrer la sexualité, jamais elle n'est synonyme de plaisir. Au contraire, pensons par exemple à Jane Parker dans *Tarzan et sa compagne*, pour qui le corps est un outil de séduction, mais surtout de plaisir et de communication. Ainsi, malgré les apparences, nous verrons grâce aux analyses de différentes figures de pin-up, que l'expression de la sexualité est d'autant plus pertinente en terme d'émancipation féminine, qu'elle est camouflée par la couche de naïveté revêtue par certaines pin-up.

Cependant, la distinction entre pin-up, femme fatale et d'autres représentations de femmes sexualisées au cinéma continue à paraître parfois floue. Il me semble que cela est dû au fait que la pin-up peut aussi être utilisée comme un outil. L'industrie cinématographique en particulier, a fortement développé l'usage des photographies de type pin-up pour faire la promotion des films et de leurs actrices. Or, les femmes fatales et leur aspect hautement photogénique en ont fait des sujets de choix pour les campagnes publicitaires. Ainsi, faut-il distinguer la pin-up en tant que personnage, figure féminine construite, de la pin-up en tant qu'image codifiée.



Figure 5(1,2,3,4,5,6): Photographies promotionnelles : Marlene Dietrich pour *La maison des sept péchés*, Tay Garnett, 1941 (5.1). Illustration pour la couverture de Film Fun (août 1928) par Enoch Bolles (5.2). Jennifer Jones pour *La furie du désir*, King Vidor, 1952 (5.3). Illustration de Joyce Ballantine, 1944 (5.4). Rita Hayworth pour *Gilda*, Charles Vidor, 1946 (5.5, 5.6).

Les images ci-dessus (figure 5) montrent bien le flou possible autour de l'usage du terme pin-up si l'on ne considère pas qu'il puisse être un outil. Ainsi, toutes ces photographies reprennent des codes qui permettent d'identifier ces représentations féminines comme des pin-up. Cependant, certains de ces personnages sont des femmes fatales, et jouent avec les codes du genre grâce à l'outil qu'est la photographie pin-up. Marlene Dietrich, que la persona mystérieuse et les rôles sombres tiennent éloignés du qualificatif souvent négatif de pin-up, est pourtant bien représentée dans une mise en scène relevant de l'esthétique pin-up (figure 5.1). Les cercles encadrants son corps et son visage, ainsi que la position de ses bras et de ses jambes sont typiques des pin-up dessinées, comme le montre la comparaison avec le dessin de Bolles (figure 5.2), qui aurait aussi pu être la couverture d'une bande dessinée de Berthet¹, ou la pin-up « sorcière » de Gil Elvrgen traversant la pleine lune juchée sur son balai (*Riding High*, 1958). Les deux photographies promotionnelles pour Gilda jouent elles aussi avec les codes à la fois de la pin-up et de la femme fatale. Les deux images peuvent en effet être considérées comme étant des photographies de type pin-up, mais l'une met

¹ Je pense notamment au tome 3 Grand Format, de la série Pin-up, publié par Dargaud en 1995 (dessin Philippe Berthet, scénario Yann).

davantage en avant le caractère de femme fatale du personnage (figure 5.5), tandis que l'autre reprend la pose du célèbre numéro du film « *Put the blame on Mame* » (figure 5.5), où l'érotisme est contenu dans un effeuillage subtil de Rita Hayworth, qui n'a besoin de retirer que ses longs gants de satin noir pour déchaîner le public. Alors que le pouvoir de Gilda semble plus affirmé dans la première image qui la montre comme une femme fatale, couchée, une cigarette à la main et le regard lointain, c'est cependant la seconde image et sa naïveté apparente qui peut prêter davantage à une interprétation féministe et montrer également l'importance de l'incarnation cinématographique.

Si Gilda est figée dans ces deux poses, condamnée à être un objet du désir, dangereux (femme fatale) ou divertissant, l'incarnation des personnages dans le film propose bien d'autres possibilités interprétatives. Ainsi, le fameux numéro de Gilda (ainsi que *Amado Mio*) est le lieu d'un « réinvestissement perpétuel ¹ » de son image par Rita Hayworth, grâce à la musique et à la danse, suggérant un autre vie possible pour les artistes professionnelles. Si son personnage est souvent décrit comme la quintessence de la femme fatale, elle est surtout une femme en lutte contre la domination de son mari et de son amant, qui n'ont de cesse de vouloir la contenir, la posséder, comme un véritable objet qui plus est, puisque ni l'une ni l'autre des unions n'est consommée. Montrer ses capacités sur scène, ainsi que le plaisir qu'elle retire de l'exercice, est une façon pour Gilda de s'affranchir, le temps du numéro, de l'oppression dont elle est victime. Comparer à du linge sale par Johnny et à un meuble ou un canari par Ballin, elle ne peut s'exprimer que par la danse et la musique. Cet usage libérateur de l'art est confirmé par le choix des deux titres interprétés et de leur mise en scène. *Amado Mio* est une déclaration d'amour, chantée par Gilda alors qu'elle vient de fuir la prison bâtie par Johnny. *Put the Blame on Mame* est adressé à tous les hommes, incapables dans le film de supporter une femme comme Gilda. En effet, la phrase titre *Put the Blame on Mame* se termine en fait par « Boy ». Avant d'interpréter ce numéro, Gilda qui croyait pouvoir en terminer avec son mariage/prison avec Johnny est une nouvelle fois trahie par un homme à qui elle vient d'accorder sa confiance. Dépitée, elle chante et danse cette histoire d'une femme que les hommes accusent de tout, du

¹ McLean, Adrienne L., *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, 2004, p. 158.

tremblement de terre de San Francisco à l'arrestation de Dan McGrew. Pour renforcer l'usage de la performance comme discours intime et libérateur pour Gilda, au moment où le couplet raconte qu'une femme est accusée de tous les maux à tort et qu'il est temps de rétablir la vérité¹, la mise en scène se fige pour ne plus montrer que Gilda et son regard caméra d'un instant alors qu'elle se met à nu en commençant son effeuillage et en dénonçant l'injustice qu'elle subit.

Ainsi, les performances artistiques, comme nous le verrons plus en détails dans les usages féministes de la pin-up et les analyses de films dans la seconde partie de la thèse, seront bien souvent des lieux d'émancipation, mais aussi de double discours, notamment sur les relations de genre. L'usage des pin-up cinématographiques, grâce à la parole et aux mouvements, est donc tout à fait particulier, et justifie une approche bien distincte de celle des images figées par le dessin. Dans le cas de *Gilda*, emblématique parce qu'il implique la deuxième pin-up préférée des G.I après Betty Grable, cette utilisation des codes de la pin-up dans les photographies et les performances musicales permet même de remettre en question la classification du personnage comme femme fatale.

Enfin, usage non négligeable pour l'étude de la pin-up : le cinéma offre le contrechamp. Dans les films, on peut voir « l'effet » que produisent les représentations du corps féminin de type pin-up, qui se situe dès lors non plus comme un simple objet soumis au regard, mais dans une véritable interaction qui lui permet de mettre en avant la notion de jeu et de construction d'un personnage. Pour reprendre l'exemple des danses de Gilda, et de façon très similaire, le numéro de danse de Jessica Rabbit, le contrechamp expose les réactions du public masculin, et féminin, enthousiaste, admiratif et séduit. Dans son ouvrage sur Rita Hayworth, Adrienne L. McLean² reproduit une photographie promotionnelle à contre-courant de l'idée traditionnelle de la femme fatale, et bien plus proche, nous le verrons, du rapport particulièrement positif des femmes au burlesque actuel. On y voit, comme le rappelle McLean, à la fois un regard masculin hors champ totalement désintéressé par le spectacle offert par Gilda, et surtout une femme assise au plus près de la piste, complètement absorbée par ce qu'elle voit. Cette image, qui montre le regard du spectateur et qui faisait partie de la campagne

¹ « Folks were putting the blame on/The lady known as Lou/That's the story that went around/But here's the real low-down/Put the blame on Mame, Boys ».

² McLean, Adrienne L., *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, op.cit., p. 159.

publicitaire officielle pour le film renverse les stéréotypes de genre, notamment ceux qui font de l'homme le porteur du regard et la femme objet du désir. Une autre version du bouleversement des genres peut être tentée, si l'on inclue cette image au sous-texte qui suggérerait une relation homosexuelle entre Johnny et Ballin. D'un côté, on voit le désintéressement d'un homme pour un corps féminin magnifié et érotisé, de l'autre, un regard que l'on pourrait alors interpréter comme désirant de la femme assise pour Gilda ? Quelles que soient les hypothèses émises, le choix de cette image pour une campagne officielle montre bien que le traitement de la pin-up cinématographique fait converger de multiples problématiques, qui seront précisément analysées dans la seconde partie de ce travail.



Figure 6: Image extraite de l'ouvrage de McLean, copyright 1946 by Columbia Pictures Corp.

Nous verrons d'ailleurs dans le sous-chapitre sur les usages féministes que le cinéma propose aussi de se rendre compte d'un contrechamp plus éloigné, constitué des spectateurs de cinéma, qui s'expriment sur ce qu'ils voient, ressentent, vivent dans leur rapport aux films. Le courrier des lecteurs et les autres traces de réception sont autant de pistes pour comprendre la valeur que donne le public de cinéma aux actrices qui se servent d'un corps pin-up qu'elles construisent.

3.3. Usages féministes de la pin-up

Le rapport entre les féminismes et la pin-up est au cœur de cette thèse, et sera examiné par le biais des analyses de différents archétypes de pin-up des années 30 dans le cadre de la seconde partie de ce travail. Dans un premier temps, il convient

de mettre en place un cadre théorique au sein duquel la pin-up féministe est envisageable. En effet, si l'on considère la pin-up comme un objet de désir, soumises aux pulsions scopiques du mâle, il est certain que son usage féministe est difficilement acceptable. La fin du livre de Bertrand Mary met l'accent sur l'opposition supposée (et jamais contestée dans cet ouvrage) entre féminisme et images de femmes. Alors que le petit garçon narrateur du début est devenu un homme adulte, il décrit :

« Il ne les aurait sans doute jamais remarquées s'il n'avait pas été attiré par les slogans qui, depuis peu, barraient leurs corps sur les panneaux d'affichage : graffiti tracés au feutre, calicots, autocollants posés en catimini par d'autres mains féminines mais aussi par des gp d'ho solidaires de ces invectives : « cette affiche est sexiste », « la femme n'est pas un objet sexuel », « *this picture degrades women* »¹».

Plus loin, il évoque également les mouvements féministes comme une des causes de la disparition des images de femmes de l'espace public ; dénonçant de mystérieux « projets de chartes établies par des organisations féministes dont les articles prévoyaient une interdiction pure et simple de toutes ces images² ».

Si Mary propose cette opposition entre images de femmes sexualisées et idéologie féministe, Buszek décrit les liens complexes qui les unissent, tout en étant une source inépuisable de discorde. Elle résume la situation en évoquant le « double emploi » de la sexualité et de ses représentations, à la fois lien d'oppression et symbole de l'importance de la liberté et du plaisir sexuel féminin³. Ainsi, pour considérer que la pin-up féministe n'est pas un oxymore, il faut tout d'abord retracer les grandes lignes des féminismes, car il s'agit bien de percevoir la pluralité des idéologies, qui, si elles revendiquent des objectifs communs, n'en sont pas moins opposées sur certains sujets, celui de la représentation du corps féminin en particulier. Après s'être positionné au sein de cet éclectisme théorique, nous verrons que les usages féministes des pin-up sont nombreux, et nous développerons spécialement la capacité de ces représentations à créer du lien social, et à se constituer comme modèle, notamment grâce au cinéma.

¹ Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence*, op.cit., p. 343.

² *Ibid.*, p. 344.

³ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture*, op.cit., p. 4.

A. FéminismeS, « As long as I am an erotic subject, I am not averse to being an erotic object ¹ »

On parle souvent de « vagues » lorsqu'il s'agit de faire l'histoire des féminismes. Cette idée est utile et intéressante, notamment pour la notion de mouvement qu'elle implique. En effet, la vague évoque le reflux, mais aussi l'avancement inexorable, bien que cyclique. Sans cesse, certains sujets reviennent au cœur des débats, les militant.e.s, chercheur.e.s, intellectuel.le.s se heurtent les uns aux autres, défendant des points de vues qui semblent souvent incompatibles, bien que portant l'idée commune de la progression de la cause féminine. Encore faut-il s'entendre sur ce qui constitue un progrès pour les femmes, et sur la « cause féminine » elle-même. Pour certaines, pouvoir porter une mini-jupe la nuit sans se sentir en danger serait une victoire, pour d'autres, c'est une soumission aux stéréotypes féminins imposés par la société patriarcale. La cause féminine se reflète-t-elle dans le droit d'être une femme au foyer si on le souhaite, ou dans celui d'obtenir des postes à responsabilités au même salaire qu'un homme, ou dans la possibilité de passer de l'un à l'autre ? En somme, les théories qui sous-tendent les différentes idéologies féministes se distinguent suivant deux axes principaux et apparemment irréconciliables.

Considérant la possibilité d'un usage féministe de la pin-up, je me situerai d'avantage, dans le cadre de cette thèse, dans un la lignée des féministes dites « pro-sexe ² ». Ce travail n'ayant pas pour objet les représentations pornographiques, il trouve toutefois sa place au sein de ce courant féministe qui fait du corps et du plaisir un outil politique. Par conséquent, ce type de féminisme est exempt de toute biophobie, permettant ainsi une grande diversité dans les représentations du corps féminin qu'il n'est plus question de considérer comme un objet sale et avilissant ; luttant contre l'un des aspects négatifs d'un héritage beauvoirien par ailleurs inestimable :

« Elle est habituée à une chevelure qui se déploie avec la tranquillité d'un écheveau de soie; mais cette végétation neuve sous ses aisselles, au bas de son

¹ Frueh Joanna, *Erotic Faculties*, University of California Press, 1996, p.4 « Tant que je suis un sujet érotique, je ne suis pas contre le fait d'être un objet érotique ».

² Bourcier Marie-Hélène, Molinier Alice, *Comprendre le féminisme*, Max Milo Editions, 2012, (édition numérique, emplacement 291). « Pro-sexe » est le terme francisé en 2001, traduisant le mouvement « *sex-positiv* » américain.

ventre, la métamorphose en bête ou en algue. Qu'elle soit plus ou moins avertie, elle pressent dans ces changements une finalité qui l'arrache à elle-même; la voilà jetée dans un cycle vital qui déborde le moment de sa propre existence, elle devine une dépendance qui la voue à l'homme, à l'enfant, au tombeau. Par eux-mêmes, les seins apparaissent comme une prolifération inutile, indiscreète¹. »

Cette citation issue du texte fondateur *Le deuxième sexe*, décrit le début de la puberté d'une jeune fille. Il est difficile de ne pas voir ici une forme de haine d'un corps féminin décrit comme monstrueux, qui se poursuit d'ailleurs au fil des pages, faisant du corps de la femme la source de tous les maux.

L'interprétation féministe que je vais proposer, au travers d'analyses de séquences, se situe de l'autre côté du prisme des féminismes ; il s'agira de considérer le corps, non pas comme l'origine de la domination masculine, mais au contraire, comme le moyen d'affirmer son identité féminine, et ainsi, de retrouver une place de sujet. La construction et la mise en scène du corps pin-up par l'actrice, et sa réception par le public féminin seront autant d'outils dont l'un des usages possibles est féministe. Il s'agira de montrer dans quelles conditions la pin-up, cinématographique en particulier peut proposer une représentation féminine positive, luttant ainsi, à la fois contre « la misère originelle d'être corps² » et contre l'usage aussi commun que restrictif de la pin-up comme objet sexuel pour un public mâle hétérosexuel.

La représentation des corps au service d'une pensée féministe : influence des discours sur l'hétérosexualité.

Les mouvements féministes ont mené de front une lutte sociale pour l'égalité des droits entre hommes et femmes, et un combat pour se réapproprier leur corps et le droit d'en disposer. Cette revendication s'accompagne d'une réflexion sur l'hétérosexualité en tant qu'interaction entre les sexes. Sous le prisme des mouvements féministes dominants, revendiquant l'héritage de Simone de Beauvoir, les relations hétérosexuelles deviennent alors un champ de plus où s'exerce la domination patriarcale. Paradoxalement, la volonté de disposer de son corps ne s'accompagne pas, dans ces théories, de la valorisation de ce corps féminin. On assiste alors à un double mouvement, qui consiste à dévaloriser (ou

¹ Beauvoir Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 64.

² *Ibid.*, p. 129.

renier) les caractéristiques physiques du sexe féminin d'une part, et à mettre en avant une conception hiérarchique de la sexualité hétérosexuelle. Le corps et la sexualité sont alors décrits comme l'une des origines des rapports de domination, il faut donc s'en détacher pour affirmer une égalité entre hommes et femmes.

Ces positions peuvent paraître extrêmes, elles sont toutefois dominantes dans les théories féministes héritées de l'auteur du *Deuxième sexe*¹. Sans renier l'importance de ce texte dans la prise de conscience des inégalités subi par les femmes, il est indéniable qu'il véhicule un discours négatif sur le corps féminin, et ses représentations. Ainsi, « il est difficile de jouer les idoles, les fées, les princesses lointaines, quand on sent entre ses jambes un linge sanglant ; et plus généralement, quand on connaît la misère originelle d'être corps² ». La « misère originelle d'être corps » caractériserait donc davantage les femmes que les hommes ; il est vrai que les descriptions des différentes étapes de la vie d'une femme pour Simone de Beauvoir relèvent toutes plus ou moins du cauchemar, tant chaque changement, de la puberté à la ménopause, est décrit comme une prise de conscience supplémentaire de l'horreur de son corps et de l'infériorité de celui-ci par rapport à celui de l'homme. Ainsi, à propos de la puberté du garçon et de la fille : « l'un symbolise la virilité, l'autre la féminité: c'est parce que la féminité signifie altérité et infériorité que sa révélation est accueillie avec scandale³ ». La libération de ce corps féminin vécu comme une prison ne se fait qu'au moment de la ménopause, qui, pour Simone de Beauvoir, correspond avec la déssexualisation du corps ; « Du jour où la femme consent à vieillir, sa situation change. Jusqu'alors, elle était une femme encore jeune, acharnée à lutter contre un mal qui mystérieusement l'enlaidissait et la déformait; elle devient un être différent, asexué mais achevé: une femme âgée⁴ ». En perdant symboliquement ses caractéristiques féminines, la femme s'accomplit. Paradoxalement, pour l'auteur, le seul moyen d'être une femme semble être le renoncement à la féminité.

Quant à l'homme, s'il est perçu comme dominant, dans tous les domaines, de l'intime au politique, il n'en est pas pour autant valorisé en tant que corps. Au contraire, ce corps masculin, souvent symbolisé par le pénis, semble être toujours

¹ Beauvoir Simone de, *Le deuxième sexe*, op.cit.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, pp. 466-467.

une menace, dans *Le deuxième sexe*, à toutes les étapes de la vie d'une femme. Ainsi, « ce n'est pas la peur du membre viril qui engendre l'horreur de l'homme, mais elle en est la confirmation et le symbole, l'idée de pénétration prend son sens obscène et humiliant à l'intérieur d'une forme plus générale, dont elle est en retour un élément essentiel¹ ». On voit ici se former une conception du corps masculin comme menace, et des rapports sexuels hétérosexuels comme une agression. Simone de Beauvoir renforce encore la dichotomie traditionnelle homme/actif/dominant, femme/passive/dominée, en affirmant que « sexuellement, l'homme est sujet ; les hommes sont normalement séparés par le désir qui les pousse vers un objet différent d'eux ; mais la femme est objet absolu du désir² ». Vingt-cinq ans plus tard, Laura Mulvey³ reprendra exactement cette conception de l'homme-sujet et de la femme-objet du désir, dans sa fameuse théorie du *Visual Pleasure*. Sexualité et cinéma sont ici liés par une même conception du corps masculin et féminin. Même dans une relation sexuelle « réussie », le corps de la femme est dévalorisé, accusé de la plus grande trahison ; en effet, « le plaisir, loin de la délivrer, l'attache⁴ ». Ainsi, c'est le principe même de la relation hétérosexuelle, qui est rejeté dans les théories beauvoiriennes. La différence physique est interprétée dans tous les cas comme une relation de type dominé/dominant, en défaveur de la femme.

Ce type de discours sur l'hétérosexualité perdure bien après Simone de Beauvoir dans les années 50 et les mouvements féministes des années 70, pour se trouver toujours vivace aujourd'hui dans les théories des féministes anti-pornographie. La pornographie, comme le rappelle Linda Williams⁵, est un genre qui provoque des réactions viscérales. Malgré des divergences de position avec la majorité des féministes, américaines notamment, l'auteur souligne également l'importance du discours féministe sur la pornographie, puisque « jusque récemment, la plupart des discours sont faits par des hommes, pour des hommes⁶ ». Dans le cadre de

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 108.

³ Mulvey Laura, *Visual Pleasure and film narrative*, in *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975; trad. Partielle : Plaisir visuel et cinéma narratif, in REYNAUD Bérénice et VINCENDEAU Ginette (dir.), *CinémAction*, n°67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Paris, Corlet/Télérama/Créteil, 1993.

⁴ Beauvoir Simone de, *Le deuxième sexe*, *op.cit.*, p. 615.

⁵ Williams, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, 1989.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

cette thèse les représentations de pin-up seront considérées comme un de ces discours sur le corps et la sexualité. La pornographie par la violence des réactions qu'elle entraîne, permet de mettre en avant un certain discours sur la représentation de la sexualité d'une façon plus générale. Or, dans le sillage de Simone de Beauvoir, il apparaît que le discours dominant anti-pornographique présente les relations hétérosexuelles comme un rapport de soumission/domination, par nature, et la pornographie comme une incitation à la violence envers les femmes. Ainsi, le slogan, attribué par Linda Williams à Robin Morgan en 1980, affirme que « la pornographie, c'est la théorie, le viol, la pratique ». Ce pouvoir des images pornographiques peut être attribué en partie à une certaine conception de l'homme, le définissant comme « *phallic enemy*¹ ». Ainsi, l'hétérosexualité pour Andrea Dworkin², féministe radicale, est la pénétration (invasion) d'un objet passif (femelle) par un sujet actif (mâle). Les hommes, et donc les rapports sexuels avec eux, sont criminalisés, toujours perçus comme une menace. Cette conception du corps masculin et de sa violence supposée est particulièrement visible dans le texte de Dworkin, fondateur des mouvements féministes anti-pornographie, *Pornography: Men Possessing Women*.

« Forcer - la violence du mâle est une preuve de masculinité- constitue le but essentiel du pénis, le principe de son existence, tout comme le sperme imprègne la femme sans son consentement, ou contre sa volonté. Le pénis doit incarner la violence de l'homme pour qu'il soit un mâle. La violence est masculine ; le masculin est le pénis, la violence est le pénis ou le sperme qu'il éjacule. Ce que le pénis doit faire, il doit le faire par la force pour que l'homme soit un homme.³ ».

¹ Dworkin Andrea, *Pornography: Men Possessing Women*, copyright © 1981 by Andrea Dworkin. All rights reserved.

<http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/OnlineLibrary.html>

² Andrea Dworkin est connue en particulier pour son action au côté de la juriste Catharine A. MacKinnon. Toutes deux rédigèrent un "antipornography civil rights ordinance" qui vise à interdire la pornographie en tant que violation des droits des femmes. Rejeté aux États-Unis, ce texte fonda cependant la décision *Butler* de la Cour suprême du Canada en 1992, sur la censure de la pornographie. Elle publia avec Andrea Dworkin *In Harm's Way: The Pornography Civil Rights Hearings* (1997), qui appuie ses positions.

³ Dworkin Andrea, "Men and Boys," Chapter Two of *Pornography: Men Possessing Women*, copyright © 1981 by Andrea Dworkin. All rights reserved. « Force--the violence of the male confirming his masculinity-- is seen as the essential purpose of the penis, its animating principle as it were, just as sperm ideally impregnates the woman either without reference to or against her will. The penis must embody the violence of the male in order for him to be male. Violence is male; the male is the penis; violence is the penis or the sperm ejaculated from it. What the penis can do it must do forcibly for a man to be a man ».

La violence est donc inhérente à l'homme, faisant de tout rapport sexuel avec une femme un acte de domination. Dworkin est d'ailleurs tout aussi virulente à propos du travail de Vargas. A l'occasion de l'exposition *Alberto Vargas: the Esquire Pinups*¹ Dworkin, dans son texte 'Varga's Blonde Sambo' exprime sans ambiguïté le dégoût que lui inspire les représentations féminines de Vargas. Les Varga Girls ne sont pour elle plus des femmes, mais des « *she-thing* » en dehors de toute humanité. Relevant, à juste titre, le racisme inhérent au fait que toutes ces femmes sont blanches, et que les femmes de couleurs sont niées, elle oublie cependant de considérer la possibilité d'une réception féminine de ces œuvres, autre que vécues comme des agressions. Son texte se situe à l'opposé de ceux des autres chercheurs invités à analyser l'exposition², mais sa position se doit tout de même d'être rapportée comme l'une des possibilités d'interprétation féministe ; en l'occurrence, les pin-up seraient motivées uniquement par une « haine des femmes » partagée par le dessinateur, le lecteur et l'éditeur.

Comme le rappelle Buszek, ces tensions au sein des mouvements féministes³ ne datent pas de l'explosion de la pornographie mais sont repérables dès la première vague. Les protectionnistes, anti-pornographie ont toujours coexisté avec les groupes anti-censure et pro-sexe, se revendiquant tous des luttes féministes. La représentation de la femme sexualisée est particulièrement problématique ; comment montrer sans exploiter, peut-on être à la fois subversif et attirant ?

Je tâcherai de démontrer, lors de mes analyses d'archétypes de pin-up (Partie 2), quelles sont les stratégies mises en place par les actrices, à l'échelle d'une carrière ou d'un film, pour permettre un usage féministe de la pin-up. Cette lecture féministe des pin-up est d'autant plus pertinente que leur réappropriation par « la troisième vague » et de nombreux artistes contemporains est très fréquente. Cette « troisième vague », regroupe de nombreux courants théoriques et artistiques, dont Diane Lamoureux⁴ relève la complexité et la diversité. Cependant, les

¹ L'exposition s'est déroulée du 29 septembre au 30 décembre 2001 au Spencer Museum of Art de l'Université du Kansas. Les textes universitaires sont consultables sur le site de l'université : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/>

² Les cinq autres textes partagent une interprétation positive de la pin-up de Vargas : Maria Elena Buszek (*Of Varga Girls and Riot Grrrls*), Stephen Goddard (*Alberto Vargas and the Esquire Pinup*), Maureen Honey (*The "Varga Girl" Goes to War*), Susie Bright (*Varga in Drag*), Buszek & Goddard (*Exhibition Label Copy*).

³ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 5.

⁴ Lamoureux Diane, « *Y a-t-il une troisième vague féministe ?* », Cahiers du Genre, 2006/3 HS n°1, pp. 57-74.

féministes de la troisième vague partagent des traits communs. Lamoureux propose ainsi comme critère de rassemblement le fait que les féministes de la troisième vague « prônent un ‘féminisme de la rue’ par opposition à un ‘féminisme de la chaire’ et veulent revaloriser le rapport théorie/pratique qui a pesé de façon décisive dans le caractère profondément subversif du féminisme de la deuxième vague¹ ».

Autre point commun des mouvements de cette vague qui touche les Etats-Unis au milieu des années 1980 : la prise de conscience de la diversité des situations des femmes, et donc, en plus des inégalités de genre, celles de « race » ou de classe occultées par le principe de sororité (le groupe « femme ») qui a malgré tout fait la force des première et deuxième vague. Ainsi, au lieu de penser en terme d’opposition binaire, ou de redoublement des oppressions, les féministes de la troisième vague, grâce notamment aux théories du genre et *queer*, considèrent « l’enchevêtrement² » des oppressions. Cette ouverture (remise en cause de la non-mixité, actions internationales...) s’accompagne d’une problématique générationnelle, que l’on retrouve notamment dans le choix des noms des groupes et de la récurrence du *Grrls* (Riot Grrrl, GrrlZine, ReelGrrls...). En déformant ainsi le mot Girl, les féministes de la troisième vague transmettent le message d’un désir de plus grande radicalité et d’action au sein du mouvement féministe. Ces groupes emploient les méthodes les plus variées pour faire passer leurs messages ; humour, second degré, expressions radicales sont autant d’option choisies par les membres de cette troisième vague. A titre d’exemple, le groupe des Guerrilla Girls, est fondé en 1985 par des artistes femmes, en réponse à une exposition du Museum of Modern Art de New York intitulé “*An International Survey of Painting and Sculpture*” où sur les 169 artistes exposés on ne compte que 13 femmes - sans parler des artistes de couleur. Les Guerrilla Girls s’évertuent depuis à dénoncer le sexisme et le racisme dans la sphère culturelle. S’attaquant à tous les arts, du cinéma au théâtre en passant par l’art contemporain, elles mènent leurs actions en utilisant comme pseudonymes des noms de femmes artistes décédées, et en portant des masques de gorilles, justifiant leur anonymat par la volonté d’attirer

¹ *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 68.

l'attention sur leurs actions et pas sur leur personne¹. Leur arme favorite : des affiches aux slogans chocs, maniant ironie, humour et visuel frappants (figures 7 et 8).



Figure 7: L'affiche ci-dessus dénonce l'invisibilité des femmes réalisatrices dans l'industrie cinématographique hollywoodienne. L'affiche, créée en 2006 à propos des films de 2005 fut exposée un mois avant la cérémonie des Oscars au milieu de Sunset Boulevard. Les chiffres étaient alors de 7 % de femmes réalisatrices dans les 250 plus gros succès de 2005, aucune femme ayant gagné un Oscar de meilleur réalisatrice, et seulement 3 nominées. Elle a été réactualisé en 2012, après la victoire de Kathryn Bigelow, nommée meilleure réalisatrice en 2010 pour *Démineurs*. Copyright © 2012 by Guerrilla Girls.



Figure 8: L'affiche la plus connue des Guerrilla Girls, créée en 1985 en réponse à l'exposition du Museum of Modern Art de New York intitulée "An International Survey of Painting and Sculpture". Ici, il s'agit de la version de 2005, où seulement les chiffres ont été changé, et ne montrent aucune progression dans ce domaine. Vingt ans plus tôt, on comptait 5% de femmes artistes dans la section Modern Art du Met. Museum, et 85% des nus étaient féminins. Copyright © 2005 by Guerrilla Girls.

¹ Recasens Sonia, « Guerrilla Girls/La preuve que les féministes ont le sens de l'humour », texte de présentation écrit dans le cadre de l'exposition « elles@centre pompidou », inaugurée au Centre Pompidou le 27 mai 2009. Le texte est consultable en ligne sur le blog de l'exposition : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=748>. Le titre de l'article, suivi d'une introduction très ambiguë attirent l'attention d'une part sur l'image désastreusement triste que continue à avoir le mouvement féministe (en France, au moins), et d'autre part sur la nécessité de continuer à combattre les stéréotypes de genre, au quotidien : « C'est Quentin Bajac, co-commissaire de l'accrochage « elles@centrepompidou » qui a introduit des Guerrilla Girls surprises et ravies, car, nous confiaient-elles, c'est la toute première fois dans leur carrière qu'un homme les présente ».... Ultime récompense, après 25 ans de combat, que d'être présentées par un homme...

Ces féministes de la troisième vague partagent certes des moyens d'agir, mais le grand écart idéologique entre les féminismes est toujours aussi présent. Au moment où Dworkin et Catharine MacKinnon concentrent leurs attaques contre la pornographie et les images de la culture populaire qui, en faisant de la femme un objet, seraient à la base de leur oppression¹, d'autres voix féministes se font entendre. La poétesse Audre Lorde, qui se définit elle-même comme une *Black lesbian feminist* prononce en 1978 un discours qui développe l'idée que la réappropriation de l'érotisme et du corps féminin par les femmes est un moyen de s'affirmer contre une société raciste, patriarcale et anti-érotique². Si Lorde oppose érotisme et pornographie, d'autres artistes proposent des stratégies féministes encore plus radicales. Annie Sprinkle, prostituée, actrice et réalisatrice de films pornographiques, auteur de livre sur la sexualité et titulaire d'un doctorat (PhD) en sexualité humaine³ brise la frontière de Lorde entre érotisme et pornographie ; pour elle, le droit d'utiliser son corps et sa sexualité est absolu, peu importe le contexte (pornographie, érotisme, prostitution...). Ses travaux artistiques et ses performances sont des adresses directes au mouvement féministe dominant à l'époque, celui des très respectables féministes anti-pornographie.

Anatomy of a 1980's pin-up, est une réponse humoristique au dessin *Beauty Hurts* de Andrea Dworkin, publié dix ans plus tôt en 1974. Ces deux images (figure 9) sont très représentatives des antagonismes au sein des mouvements féministes et traduit visuellement la « *sex war*⁴ » qui s'est déclarée, contre la pornographie, mais aussi entre courants féministes. Elles révèlent également à quel point ces deux voix, pourtant unies par le désir de défendre la cause féminine, sont irréconciliables. Dworkin, radicalement opposée aux images de corps féminins, en particulier dans la culture populaire, livre un dessin dans lequel le corps de la femme n'est que souffrance et humiliation. Ce qui frappe le plus, surtout en miroir de l'image de Sprinkle, c'est la passivité de la femme Dworkin, dépossédée de son

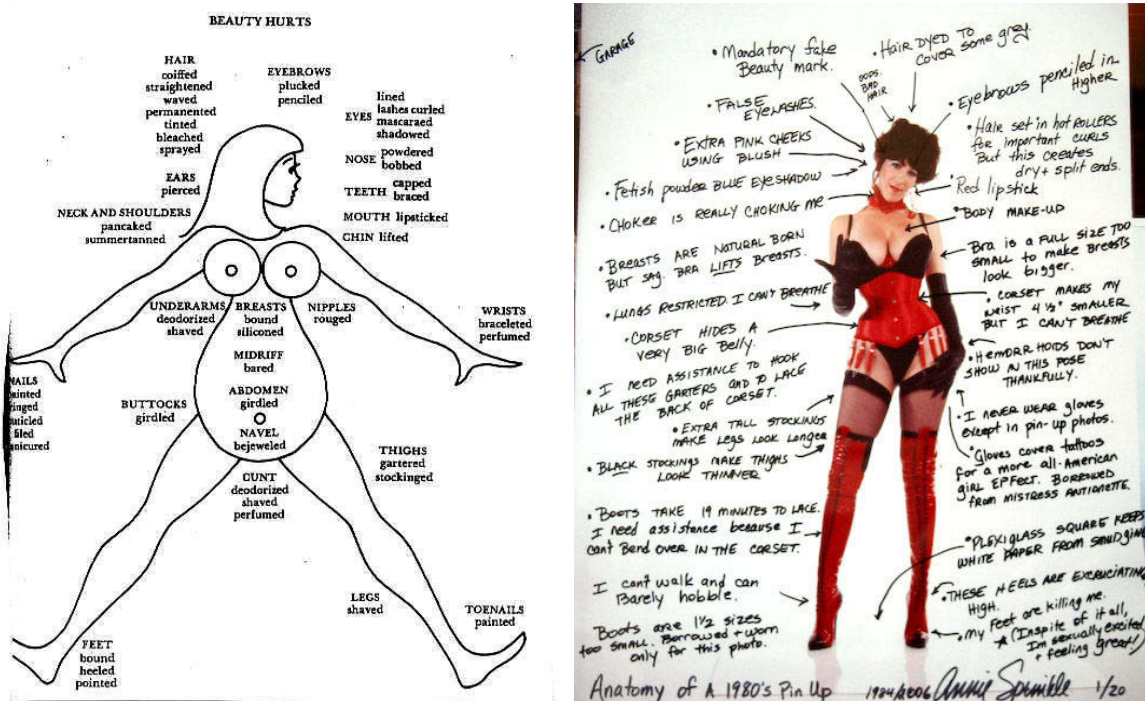
¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 302.

² Lorde Audre, « *Uses of the erotic: the erotic as power* ». ce discours a été prononcé le 25 août 1978, au Mount Holyoke College. Publié plus tard dans un recueil de poèmes de Lorde (*Sister Outsider: Essays and Speeches* (1984). Traduction : Sister Outsider, essais et propos d'Audre Lorde, Mamamélis, 2003), le texte est disponible en ligne : <http://www.womenstemple.com/EroticAsPower-article.html>

³ Annie Sprinkle est diplômée d'un BFA en photographie de la School of Visual Arts (1986) et d'un doctorat en sexualité humaine de l'*Institute for Advanced Study of Human Sexuality* de San Francisco, obtenu en 1992.

⁴ Bourcier Marie-Hélène, Molinier Alice, *Comprendre le féminisme*, Max Milo Editions, 2012, (édition numérique, emplacement 259).

corps, de sa capacité à agir, et de même de sa sexualité. En effet, la femme est disposée comme un insecte, un papillon que l'on aurait cloué pour mieux le disséquer. Les capacités graphiques de Dworkin paraissent limitées mais n'expliquent pas ses choix dans la mise en scène du corps féminin et la censure qu'elle y exerce, la privant de sexe, et la transformant ainsi en ce qu'elle dénonce par ailleurs, une poupée Barbie... A chaque partie de ce corps est associé un ou plusieurs adjectifs censés exprimer ce qu'il subit, chaque modification étant transcrite comme une agression. Le sexe féminin, irréprésentable, n'est qu'une insulte : « *Cunt* ». Paradoxalement, la pin-up de Sprinkle décrit des pratiques bien plus inconfortables et extrêmes que celle de Dworkin, pour qui le vernis à ongles, les bracelets et la brosse à cheveux blessent (« *hurts* »).



La différence principale qui oppose diamétralement les deux images, c'est la réappropriation du sujet, visible dans la photographie de Sprinkle. Alors que la femme de Dworkin semble être étalée, aplatie et figée dans cette position, Sprinkle est, à l'inverse, maîtresse de son image et de sa parole. Elle « se réapproprie cette

place d'énonciation en écrivant les légendes de son point de vue, non pour affirmer une quelconque féminité mais pour dénoncer la nature prétendue de la féminité¹ ». Si les textes de Stack qui accompagnaient les pin-up de Vargas faisaient croire à la parole féminine, Sprinkle prend la parole. Elle reprend les codes de la pin-up « classique » que peut représenter la Varga Girl (regard direct au spectateur par exemple), en leur ajoutant un « métadiscours (les légendes) qui signale clairement la performance en complicité possible avec une spectatrice féminine ou féministe² ». Comme Dworkin, elle met en scène les modifications que les femmes peuvent faire subir à leur corps. Mais en même temps, elle expose la mascarade féminine.

Pour Buszek, la photographie de Sprinkle suggère que « lorsque les femmes ont l'opportunité de prendre le contrôle, de déconstruire et de trouver du plaisir dans la représentation ou la performance des représentations sexuelles, elles exposent la mythologie qui associe sexualité et beauté féminine³ ». Annie Sprinkle se présente elle-même comme une féministe pro-sexe, et sa représentation en pin-up est aussi une façon de montrer et de jouer avec son quotidien de travailleuse du sexe. Sur son site internet⁴ Sprinkle se présente par l'intermédiaire d'une biographie écrite, et d'une biographie photographique. Dans cette section du site, l'accent est mis sur la création de son personnage de « Annie Sprinkle », grâce à la photographie, dans une mise en scène du type avant/après. Annie est née Ellen Steinberg, mais dit ne pas aimer « Ellen »⁵. La formulation exacte de la phrase me semble très importante, car il ne s'agit pas de d'un simple souci de goût pour son prénom, mais bien de ne pas s'aimer soi. En réponse à cette problématique personnelle, Ellen devient Annie Sprinkle, se recréant ainsi une nouvelle identité. Pour appuyer cette idée de transformation en un être qu'elle voulait être et surtout qu'elle a choisi d'être, Annie Sprinkle illustre cette biographie de photos qui la montrent tantôt en Ellen, tantôt en Annie, en insistant sur l'épanouissement ressenti grâce à cette nouvelle identité construite entièrement par elle.

¹ Bourcier, Marie-Hélène, *La féministe et la pin-up. Notes pour une analyse culturelle féministe et féministe pro-sexe de Anatomy of a pin-up photo d'Annie Sprinkle*, in *Images et études culturelles*, Bernard Darras (dir.), Publications de la Sorbonne, 2008, p. 106.

² *Ibid.*, p. 105.

³ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 313.

⁴ <http://anniesprinkle.org>

⁵ « *I was born Ellen Steinberg but I didn't like "Ellen", so I decided to recreate myself as Annie Sprinkle* ». Source : <http://anniesprinkle.org>.



« *Annie wears six-inch spiked heels and sexy lingerie.* » (à droite)



Annie/ Anya

Figure 10: Ces images et leurs légendes¹ sont visibles sur le site internet d'Annie Sprinkle, et éditées pour la première fois dans « *Sprinkle, Annie, Annie Sprinkle : post-porn modernist : my 25 years as a multimedia whore*, Cleis Press Inc, San Francisco, 1991 ».

Ces images montrent la construction d'un corps féminin via l'imagerie pin-up. Ellen et Annie sont comparées par des images et des commentaires qui mettent en avant les vertus thérapeutiques et libératrices des choix professionnels (choix d'expressions et de représentations sexuelles dans son cas) de la nouvelle Annie. Sprinkle ayant évolué, elle explore une autre facette de son individualité en créant la persona de Anya, marquée par sa recherche de spiritualité. L'association de ces deux autres personnages ne repose cependant pas sur les mêmes bases conflictuelles que Ellen vs Annie. Anya est plutôt décrite comme une extension spirituelle de Annie mais ne s'oppose pas à elle. Il ne s'agit pas ici de traduire un mal être (Ellen) face à une libération (Annie), mais de livrer deux facettes possibles d'une même personnalité, comme en témoignent les commentaires sous les deux images, cette fois-ci adoptant le même ton humoristique². La construction d'une identité qui lui permet de s'épanouir passe

¹ « Ellen porte des chaussures orthopédiques et des chemises de nuit en flanelle », « Annie porte des talons aiguilles de 15 centimètres et de la lingerie sexy ».

² Sous les deux photographies disposées côte à côte, la liste des caractéristiques de chacune se termine ainsi, traduisant par l'humour la continuité des deux personnages, et le caractère festif de cette construction de soi : « *Annie Sprinkle masturbates/ Anya meditates... while she masturbates, of course* »

bien ici par la mise en scène de type pin-up.

Présente dans l'art, avec les photographies de Cindy Sherman notamment, l'imagerie populaire de la pin-up a aussi été récupérée par les magazines underground pour exprimer des idées féministes. L'une des plus célèbres réappropriations est sans doute celle de Peter Driben par le magazine Oz.



Figure 11 (1,2): La couverture et le dessin original de Peter Driben pour le magazine *Beauty Parade* de février 1949 (11.1). A droite la couverture du magazine underground *OZ*¹ (n°37, septembre 1971) qui réinterprète le dessin (11.2).

Si le dessin de Driben relève de la “fausse inadvertance” typique de la pin-up des années 40 et 50, celle du magazine *OZ* participe à la volonté de certains groupes féministes de vouloir rendre leurs désirs visibles et leur sexualité constitutive de leur engagement féministe. Ainsi, Germaine Greer dont le livre *La femme eunuque*² a été l'un des premiers bestsellers féministes organisa le groupe S.E.L.F. (*Sexual Egalitarian and Libertarian Fraternity*)³ et contribua aux magazines *Oz* et *Suck* (journal phare de la révolution sexuelle en Europe). Dans son ouvrage phare, Greer explique que la passivité de la sexualité féminine est une construction historique, politique et culturelle. Pour s'en défaire, il faut se réapproprier son corps et concevoir la sexualité comme une relation, une véritable communication entre individus, qui ne peut s'accomplir en rejetant les

<http://anniesprinkle.org/about-annie/photo-bio/>

¹ Oz était un journal publié dans un premier temps à Sydney, Australie, de 1963 à 1969, comme magazine satirique, puis, dans sa phase la plus connue (de 1967 à 1973 à Londres), comme un magazine se revendiquant de l'underground alors naissant en Grande Bretagne. Fondé par Richard Neville et Martin Sharp qui en assurait les magnifiques couvertures souvent inspirées par ses expériences du L.S.D, Oz était à la fois un magazine parodique et très engagé politiquement. Le traitement et le choix des sujets provoquaient bien souvent des polémiques, voire des procès. Guerre du Vietnam, tortures policières, libertinage sexuel et intellectuel, débats sur les drogues étaient autant de sujets controversés mis en avant par le magazine.

<http://www.pooterland.com/index2/literature/oz/oz.html>

² Greer Germaine, *La femme eunuque*, Laffont, Paris, 1971.

³ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 279.

rapports hétérosexuels. Pour elle, la libération sexuelle des femmes est une forme de subversion, de rébellion, et de révolution, pour les femmes dans un premier temps ; mais également pour les hommes qui pourront eux aussi s'approprier de nouveaux statuts dans une société patriarcale qui leur impose également certains stéréotypes¹.

Ce type d'idées liées à la révolution sexuelle des années 70 (bien que présentes, comme nous l'avons vu, chez de nombreuses actrices utilisant l'imagerie pin-up ; Mae West, Adah Isaah Menken...) se sert donc, entre autres, de la photographie et de l'illustration. Le magazine OZ de septembre 1971 reprend ainsi un dessin de Driben en le détournant pour illustrer ces tendances du féminisme (qui n'étaient, rappelons-le, pas partagées par tous les groupes féministes). On y voit une incitation au plaisir, à la découverte et aux expériences nouvelles, grâce à l'ajout de quelques détails. Au lieu de soulever les rebords de sa robe rouge, la pin-up de 1971 tient une sorte de vibromasseur dans une main, et une cigarette qui a l'air des plus joyeuses dans l'autre. Autres accessoires ajoutés à l'original : un miroir et des disques vinyles. La position du petit miroir à main suggère qu'il a pu servir à cette jeune femme à découvrir plus en détails son anatomie intime. L'ensemble de ces accessoires supplémentaires participent à la stratégie des fondateurs de OZ et des groupes proches (SELF, Suck...) de conjuguer pop art et émancipation féminine pour servir leur cause.

L'art contemporain s'est également emparé du potentiel subversif et féministe de la pin-up. A titre d'exemple, trois femmes artistes qui ont fait usage de la pin-up dans leur œuvre : Cindy Sherman, Sadie Lee et Neeta Madahar. La célèbre série des *Untitled Film Stills*, réalisée à partir de 1977, permet à Sherman d'être internationalement reconnue. « Photographe et actrice, Sherman est à la fois sujet et objet de son travail, dans lequel elle décline tous les rôles féminins définis culturellement et relayés par les différents médias² ».

¹ Greer Germaine, *The Female Eunuch*, 1970, Paladin, pp. 11-22.

² Becker Ilka, *Cindy Sherman*, in *Women Artists, Femmes artistes du XXème et du XXIème siècle*, Uta Grosenick (ed), Taschen, 2003, p. 170.



Figure 12 (1,2): Cindy Sherman: *Untitled Film Stills #34*, 1979 (12.1). *Untitled Film Stills #15*, 1978 (12.2) .

Comme la pin-up, le matériau de base de Sherman est son propre corps, qu'elle rend plus ou moins artificiel en lui imposant prothèses, accessoires, maquillage qui s'ajoutent à la mise en scène photographique. Par ses positions, son cadrage, ses vêtements, ses poses, Sherman évoque la multiplicité des identités féminines, et sa capacité à les incarner toutes à la fois. La pin-up est alors une possibilité parmi d'autre, utilisée pour sa propension à questionner la féminité et la place de la femme dans la société.

Sadie Lee se sert de la pin-up pour questionner les stéréotypes. Dans ses séries "*The Ladies of Burlesque*" peinte aux Etats-Unis en 1997, et "*Pin Ups*"¹ réalisée en 2011, cette peintre anglaise utilise les traces laissées dans l'imaginaire collectif par l'esthétique de la pin-up, pour mieux en détourner les codes. Revendiquant une problématique *queer*, la mise en scène pin-up, associée à une forme de conformisme, permet de mettre en avant la diversité des identités sexuelles et de leurs représentations. Sadie Lee commence son travail de recherche par la photographie, qui lui permettra ensuite de mettre en place ses oeuvres réalisées à l'huile. Dans "*The Lady of Burlesque*", elle peint d'anciennes stars du burlesque, cherchant à interpeller ce qu'elle considère comme un tabou: la sexualité des personnes âgées². Ces tableaux reprennent ainsi certains codes esthétiques de la pin-up traditionnelle (composition, maquillage, accessoires, coiffure, poses) en les transposant sur une féminité différente, une représentation plus âgée. Bien sûr, les questions que pose ce genre d'oeuvre vont

¹ « *Pin Ups* » est une série de portraits de personnalités issues de la culture underground. Ce travail est le résultat d'une commande réalisée pour le Festival Homotopia de Liverpool (3 novembre au 4 décembre 2011). L'exposition accueillait les tableaux de Sadie Lee & Mathew Stradling.

² Propos issus d'une interview télévisée de Sadie Lee réalisée en 2008 pour homotopia.tv. Source : <http://blip.tv/homotopia/sadie-lee-1260286>

bien au-delà de la pin-up, mais le recours à cette figure du glamour permet d'aborder de façon explicite ce qu'est la féminité, la sexualité féminine, et l'importance de sa représentation.



Figure 13 (1,2): Dixie Lee Evans: *Dixie Lee Evans 'The Marilyn Monroe of Burlesque'*, Sadie Lee, 1997 (13.1). A droite: Dixie Evans photographiée par Leila Navidi au GMG Studio de Henderson le 31 mai 2011 © Leila Navidi (13.2).

Sadie Lee, en peignant Dixie Evans (entre autres performeuses burlesques âgées) sur un mode glamour, empruntant à l'imagerie pin-up attribue certaines caractéristiques esthétiques à un type de corps qui en est le plus souvent privé. Le corps vieillissant se trouve dans une situation inhabituelle qui permet d'interroger notre propre rapport au corps et au passage du temps.

Neeta Madahar, dans sa série *Flora* (2009-2010) utilise à la fois l'esthétique des images glamour des années 1930 à 1950 et rappelle un usage féministe de la pin-up comme lien social (figure 14). Pour cet ensemble de 17 photographies, ce sont 17 amies proches de l'artiste qui ont posé. Le travail de création s'est fait avec leur collaboration. Il s'agissait en effet pour ces femmes âgées de 30 à 60 ans, de choisir une fleur qui leur serait associée sur l'image. Durant cette recherche, les modèles et l'artiste ont fait appel à leurs souvenirs et à leurs filiations. Dans cette série d'images et dans le travail de préparation, un héritage féminin s'est dessiné et les modèles ont souvent évoqué leur volonté de se voir représentés comme à l'époque de leurs grand-mères ou de leurs mères. La fleur choisie était également là pour rappeler une aïeule, qui lui serait associée d'une façon ou d'une autre. Cette mise en scène photographique projette ainsi à la fois une féminité « mythique » et très

intime, en mettant en avant l'idée d'un héritage féminin transgénérationnel¹.

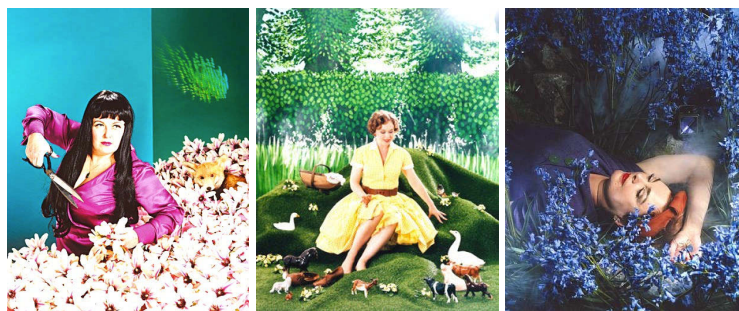


Figure 14 (1,2,3) : trois photographies de la série *Flora* de Neeta Medahar, *Anna with Magnioliás*, 2010 (14.1), *Lisa with Primroses*, 2009 (14.2), *Sian with Bluebells*, 2009² (14.3).

En utilisant l'esthétique de la pin-up et son pouvoir évocateur auprès de femmes amies et d'âges différents, Medahar lutte contre les dissensions entre les différentes vagues féministes marquées par l'opposition des générations. Susan Faludi, auteur du best-seller *Backlash*³, fait le point sur cette situation d'opposition dans un article de 2010 : « *Le féminisme malade de ses filles*⁴ ». Elle y rappelle l'alliance sans failles qui a uni les mères et les filles jusqu'à l'obtention du droit de vote (première vague), et la suite caractérisée par le conflit des générations. Faludi retrace l'histoire de ce rejet des mères féministes à partir des années 1920 aux Etats-Unis, par des jeunes femmes pour qui « « féminisme » est devenu un terme chargé d'opprobre ⁵ ». La seconde vague fut aussi marquée par cette opposition, sous la forme du matricide et du renforcement du lien sororal. Faludi illustre cette situation par la multiplication des manifestations radicales à la fin des années 1960, du rassemblement contre Miss America durant lequel « les jeunes femmes rassemblées autour de la Poubelle de la Liberté (...) y jetèrent leur gaine, mais aussi la notion même d'armature maternelle » à « l'enterrement parodique de la féminité traditionnelle au cimetière militaire d'Arlington ⁶ ». L'article de Faludi présente, et critique les limites de certaines théories qui se définissent comme

¹ Les informations sur la genèse du projet sont disponibles dans le dossier de presse de l'exposition « *Flora* » de Neeta Medahar, du 13 octobre au 11 novembre 2010 à la Galerie Purdy Hicks de Londres.

² <http://www.neetamadaha.com/>

³ Faludi, Susan, *Backlash, The undeclared war against women*, Crown Publishers, 1991.

⁴ Faludi, Susan, *Le féminisme malade de ses filles*, in Harper's, octobre 2010, traduit par Dominique Goy-Blanquet et reproduit dans Books n°24, juillet-août 2011, pp. 68-77.

⁵ Propos écrits par Dorothy Dunbar Bromley, dans *Harper's* en 1927, et cité par Susan Faludi dans l'article *Le féminisme malade de ses filles*, *op.cit.*

⁶ Faludi, Susan, *Le féminisme malade de ses filles*, *op.cit.*, p. 75.

« l'avenir du mouvement », notamment le « féminisme Gaga » en référence à la Lady popstar et théorisé par Judith « Jack » Halberstam, professeur d'études sur le genre à l'université de Californie du Sud. Grâce aux popstars notamment, il s'agirait de « dé-devenir femme-car cette catégorie est problématique » déclare Halberstam lors d'un congrès au printemps 2010 relaté par Faludi¹.

Une artiste comme Medahar propose une autre solution en optant pour un principe de réconciliation. Son projet est en effet une façon de solliciter plusieurs générations de femmes par le recours à une esthétique évocatrice des années 1930-1940 et par la sollicitation de femmes d'âges variés qui établissent un dialogue avec leurs ancêtres femmes, le tout dans le cadre de la photographie pin-up.

B. imitation prestigieuse ?

Nous venons de voir des versions artistiques du lien social qui peut exister grâce à la pin-up. Mais d'autres usages de la pin-up sont possibles dans ce cadre et vont bouleverser la répartition sexuée traditionnelle de l'actif-masculin et du passif-féminin. En effet, le lien qui unit les hommes à la pin-up est organisé par le « voir » alors que les femmes s'unissent autour du « faire ». Les femmes, si elles peuvent contempler à loisir les pin-up des magazines, sont aussi très souvent engagées dans des usages de la pin-up comme modèle, mettant ainsi en place des stratégies « d'imitation prestigieuse » chères à Marcel Mauss.

Dans sa célèbre conférence sur « Les techniques du corps » en 1934², il décrit ainsi ce processus :

« L'enfant, l'adulte, imite des actes qui ont réussi et qu'il a vu réussir par des personnes en qui il a confiance et qui ont autorité sur lui. L'acte s'impose du dehors, d'en haut, fût-il un acte exclusivement biologique, concernant son corps. L'individu emprunte la série des mouvements dont il est composé à l'acte exécuté devant lui ou avec lui par les autres ».

¹ *Ibid.*, p. 77.

² Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, in *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Edition électronique par Jean-Mary Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales ».

Site web : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/mauss_marcel.html

L'histoire des pin-up et des traces de leur réception, par le courrier des lecteurs, les films et leurs interprétations scéniques actuelles permet de constater la réalité de cette imitation prestigieuse et la constitution de véritables techniques du corps, « résultat d'un héritage et d'un apprentissage¹ ». Bertrand Mary, dans son essai sur les pin-up, décrit les voix qui s'élevaient de part et d'autre de la Manche « pour se plaindre des femmes sans cesse plus nombreuses qui semblaient vouloir prendre exemple sur les figures représentées sur ces images, copiant aussi bien leur degré de déshabillage que le relâchement de leurs poses et leurs attitudes marquées d'une manière générale par une désinvolture coupable² ».

La version moderne de la pin-up s'exprime aujourd'hui sous la forme du burlesque, non pas dans le sens du genre cinématographique que l'on associe souvent à Charlie Chaplin et aux tartes à la crème, mais bien dans celui de l'acte théâtral popularisé par les actrices du 19^{ème} siècle en Europe (en particulier en France et en Angleterre). Nous l'avons vu, les performeuses et les photographes mettaient en scène leur corps en montrant notamment les problématiques liées à la sexualité féminine, qui, grâce à ces artistes, deviennent de plus en plus publiques et acceptables. Avant de revenir à l'appropriation de l'imagerie pin-up par les femmes des années 30, je me permets un détour par l'usage actuel de la pin-up. Au cours de mon travail de recherche, j'ai en effet été frappée par la modernité de cette figure et par sa constante adaptation, à la fois aux féminismes, et aux sociétés qui les utilisent. Il me paraît donc important, avant de revenir à l'objet précis de ma thèse en terme de chronologie (la période dite du pré-Code), d'en montrer l'héritage actuel. Cette légère digression sera toutefois l'occasion de constater la pertinence de l'usage féministe de la pin-up. En 2009, j'ai ainsi rencontré et interrogé des pratiquantes parisiennes du burlesque, qui empruntent à la fois à l'esprit de troupe des actrices du 19^{ème} siècle (*British Blonde...*) et à l'histoire de la pin-up, du *leg show* à Sheri Moon Zombie³ en passant par Jessica Rabbit et Bettie Page.

¹ Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, *op.cit.*

² Mary Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*, *op.cit.*, p. 60.

³ Sheri Moon Zombie est une actrice américaine, spécialisée dans les films d'horreurs, et qui associe dans ses rôles image de pin-up et « instinct de mort grand-guignolesque », construisant ainsi une nouvelle forme de pin-up horrifique. Voir : Jullier, Laurent et Boissonneau, Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, *op.cit.*, p. 103-104.

Usage actuel de la pin-up: la mode du burlesque et le développement des cours en France: un loisir féministe ?

Modéliste, coach personnel, artiste, mais aussi officier de l'armée de terre, vendeuse, étudiante, institutrice ou mère au foyer, les femmes qui prennent des cours de burlesque viennent d'horizons différents, mais se retrouvent toutes autour d'un esprit commun, nécessaire à ce loisir particulier.

En effet, il ne s'agit pas ici d'apprendre des techniques de danses, mais plutôt de se sentir bien dans son corps, et de savoir le mettre en valeur, grâce à des codes et des « trucs » tirés du burlesque. Qu'il s'agisse de « poses pin-up », de la façon de se maquiller ou de bouger, le burlesque est une aventure personnelle, que le travail en groupe permet d'appréhender plus aisément que seule dans son salon. Se retrouver en porte jarretelles, en bas et en talons hauts, entourées de plumes et de paillettes est propice à la création d'une forme d'intimité, un lien rare entre les femmes qui ont très peu souvent l'occasion de se retrouver dans cette situation de proximité des corps. Pour s'amuser, il est nécessaire de se détendre. Or, dans les cours de burlesque, contrairement, par exemple, à des cours de danse classique où la performance et le jugement sont omniprésents, même en dehors des conservatoires, c'est bien une forme de solidarité qui se crée, une sorte de pendant féminin à la fameuse « amitié virile ». Ce lien, réservé aux femmes, car directement lié à leur corporéité, est, entre autre chose, ce qui fait du burlesque un loisir unique. Cette recherche d'un « truc entre filles » est très prisée des pratiquantes.

Ainsi, Stéphanie déclare : « Le burlesque est typiquement féminin, j'avais envie de faire un vrai truc de fille ! Je pratique d'autres activités mais le burlesque a une place particulière, c'est mon truc de filles, que je fais dans mon petit monde. »

Pour Amaryllis, « je crois qu'il y a une connivence entre nous, un lien particulier, parce qu'on se retrouve entre filles, autour de quelque chose qui n'est pas encore très connu.... Quand tu te retrouves avec certaines femmes sur ce sujet, tu sais que tu peux partager ça, ce que tu ne ferais pas forcément avec toutes tes copines »

Alice : « ça permet de rencontrer des filles de plein d'endroits, mais qui ont toutes le même état d'esprit. Avec les filles, avant les cours, on se fait des déjeuners ensemble. *Je n'aime pas la compétition. Et puis, le burlesque, c'est vraiment notre truc, un truc de filles*, que les mecs ne pourraient sûrement pas faire comme ça, en groupe ».

Cyndie : « Je dirais qu'il y a une certaine solidarité pendant les cours mais surtout avant un spectacle. On s'entraide, on se rassure, et on peut aussi échanger des

conseils qui peuvent servir autant pour le burlesque que pour la vie de tous les jours»

Outre ce lien, propre aux cours, le burlesque comme loisir est très lié à la performance scénique. La scène est une forme de défi et d'aboutissement, plus fort que dans des cours de danse conventionnels. Prendre des cours de burlesque, c'est s'entraîner à être capable de se montrer devant un public. Avec seulement quelques heures d'entraînement, il ne s'agit pas de donner à voir une perfection technique, ou même un enchaînement de mouvements particuliers. Ce qui importe dans le spectacle burlesque, c'est la façon de mettre en scène son propre corps, au travers d'une chorégraphie, en groupe ou en solo.

Juliette Dragon avec son Ecole des Filles de Joie¹, a bien compris que le burlesque, s'il peut être enseigné, doit aussi et surtout se réaliser par la scène. Elle propose en effet un accès immédiat à la scène, même pour des grandes débutantes. À la suite des cours proposés par un professeur de danse, elle-même « Fille de Joie », les élèves peuvent monter sur scène le soir même. Cet accès de vraies débutantes à une scène « officielle » (ici, La belleilloise) est aussi permis par la volonté de Juliette Dragon de ne pas faire payer les entrées à ses spectacles. Cette envie de monter sur scène alors que l'on débute est présente dans le discours des élèves. L'imitation prestigieuse de Mauss peut expliquer ce désir de monter sur scène, et la particularité du burlesque comme loisir par rapport à d'autres modes d'expression de soi. Cette imitation, puis cette incorporation des « actes qui réussissent », est fondamentale dans les cours de burlesque. Peu de femmes ont une connaissance précise de ce qu'est le burlesque avant de commencer les cours, c'est donc en Juliette Dragon et les membres de sa troupe permanente qu'elles vont reconnaître leur « personne de confiance », celle qui détient le savoir, et qui s'apprête à le transmettre.

Alice : « Je suis allée à la Féline² pour la première fois, et je les ai vu danser sur le bar et j'étais scotchée, fascinée, je les admirais, j'étais éblouie ! »

Juliette Dragon entretient aussi cet esprit d'émulation: « On est une bande de filles, solidaires, on s'amuse. C'est pour ça que c'est important qu'il y ait régulièrement des

¹ Créée par Juliette Dragon à la Bellevilloise en février 2008, l'Ecole des Filles de Joie est la première grande Ecole de Cabaret new burlesque française. De 18 à 70 ans, plusieurs centaines d'élèves suivent chaque semaine ses nombreux cours, à Paris et en province.

² La Féline est un bar parisien qui accueille les spectacles de la troupe du Cabaret des Filles de Joie.

débutantes dans le spectacle, pour montrer que toutes les filles peuvent le faire. Peu importe le corps et les mensurations ».

L'esprit de troupe, associée à l'expérience de « la personne de confiance », essence même du Cabaret des Filles de Joie, permet de franchir le pas de la danse en tenue burlesque, puis de l'effeuillage, plus facilement que dans d'autres cours. Au fil des interviews et des rencontres, j'ai pu constater qu'il y a deux façons bien distinctes de concevoir les cours de burlesque.

D'un côté, pour certaines femmes, il s'agit d'une extension de leur vie quotidienne ; les filles ont un look « rock » et fréquentent les lieux de prédilection des reines du burlesque à Paris. Les cours de burlesque sont une façon de plus d'exprimer leur *habitus* rétro.

Alice « Juliette m'a proposé de lui envoyer un mail sur myspace et j'ai découvert ce monde, ce qu'elles font et j'ai adoré... ça me correspond tellement »

D'un autre côté, les cours de burlesque permettent de faire ressortir une facette de soi que l'on ne montre pas dans sa vie quotidienne. Pour certaines femmes, il s'agit donc d'exprimer un aspect de sa personnalité sans aucun rapport avec sa « façade publique ».

Stéphanie : « C'est un loisir et l'occasion de se retrouver entre femmes, dans un univers féminin, ce qui est très important pour moi qui grave toute la semaine dans un univers extrêmement masculin. »

Amaryllis : « Moi je ne pourrai pas, avec mes activités, être habillé en pin-up tous les jours. Mais ça m'amuserait que mes clientes se disent qu'elles connaissent Amaryllis d'une certaine façon, mais qu'elle peut aussi être Scarlett Twister la nuit. Mais je ne peux pas tout mélanger non plus. Mais j'adore le côté Superman/Clark Kent, ça me va très bien ! »

Le burlesque, qu'il soit pratiqué en cours ou sur scène est avant tout une mise en scène de son corps, dans le but de s'exprimer, de divertir, de s'amuser, voire même de faire passer des contenus politiques¹.

Comme le rappelle Marcel Mauss¹, « le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme ». Le corps est à la fois un objet et moyen techniques de

¹ Certaines performeuses, en particulier américaines, Dirty Martini, Kitten on the Keys, ou Jasmine Vega travaillent dans leurs numéros des questions politiques ; la place des femmes dans la société, les dérives du capitalisme, la corruption politique...

l'homme. Les cours mettent en place un cadre dans lequel peuvent coexister une expression personnelle et un travail de transmission de traditions et de codes qui participent à l'apprentissage de nouvelles techniques du corps. Toutes ces techniques ont pour objectif de libérer le corps féminin des stéréotypes et des pressions sociales, sans pour autant le transformer suivant des codes imposés par la société de consommation. Dans le burlesque, il y a une volonté de mettre en valeur son propre corps, que l'on recrée et façonne avec tous les artifices possibles. Ce travail du corps est facilité par l'adoption, dans tous les cours, d'un pseudonyme, qui permet de modeler un personnage burlesque, dans la peau duquel les femmes ont une plus grande sensation de liberté. Le choix de pseudonyme est personnel, même si certaines femmes demandent l'aide de leur professeur. Il correspond à la fois à ce que l'on est, mais aussi à ce vers quoi l'on veut tendre. Sur scène, les noms aiguillent le public et donnent des indices sur le caractère du personnage. Ainsi, suivant les soirs, une même artiste peut être Flora la Douce ou Rita La Garce. Karla Schnikof oriente le personnage vers plus d'humour. Ce choix est très important pour la construction de son personnage.

Il relève parfois de l'intime, comme par exemple pour Stéphanie : « j'ai déjà deux noms ! que je garde pour l'intimité pour le moment ! Ils ont été choisis en fonction de mon physique et de ma personnalité. »

Au-delà du pseudonyme personnel, l'appartenance à une troupe ou l'autre, permet de profiter pleinement des cours, en cultivant un sentiment de sécurité et de puissance, très important, surtout lorsque l'on débute. Qu'elle soit une Gentry Girl² ou une Fille de joie, la pratiquante du burlesque débutante est rassurée par la présence d'autres femmes dans la salle et en coulisse.

Outre l'esthétique de liberté du corps présent chez les danseuses, des femmes engagées et militantes ont prôné cette même liberté, par des manifestations, et des écrits pionniers.

Ainsi, Elisabeth Cady Stanton, américaine, abolitionniste, est une figure importante du *Women's Mouvement*. Dans son œuvre fondatrice, *The Woman's Bible*³, elle insiste sur l'importance de l'épanouissement personnel pour les

¹ Mauss Marcel, *Sociologie et Anthropologie* : « *Les techniques du corps* », *op.cit.*

² Référence à un autre cours prisé de la capitale, ceux de la danseuse Gentry de Paris.

³ Stanton, Elisabeth Cady, *The Woman's Bible*, ed by Plain Label Books, 1895.

femmes, contre les comportements hérités de la tradition victorienne qui faisait de la discrétion et de la soumission des vertus cardinales.

« S'épanouir est un devoir plus sacré que le sacrifice de soi. Le sacrifice de soi est ce qui empêche le plus les femmes de se développer et de s'épanouir ¹».

Or, l'épanouissement personnel, c'est un des objectifs des danseuses qui luttent contre les codes de la danse classique, des actrices qui prennent en main leur image en faisant des cartes de visite, en étant subversives par leur mode de vie et leur spectacle, nues, demi-nues, ou travesties. Aujourd'hui, c'est aussi cette recherche d'épanouissement personnel qui anime un grand nombre de pratiquantes du burlesque.

Alice : « Plus j'avance, plus je prends des cours, plus je me sens libérée, je me sens moins complexée. J'ai toujours des complexes quand même, mais je les accepte, beaucoup plus qu'avant. Au quotidien, avant, je n'osais pas me mettre en jupe, je ne voulais pas forcément ressembler à toutes ces filles dans les magazines, vu tous les efforts qu'il faudrait faire pour y arriver, et je ne trouve pas ça spécialement joli, je veux m'accepter comme je suis. Et ça, les cours de Juliette, ça aide. Au début, les nippies, je n'aurais pas osé, et puis, tout le monde le fait, et puis, je ne trouve pas ça vulgaire. Je vois vraiment du jeu. Je n'avais jamais fait de scène, et en fait, je n'étais pas du tout gêné. Je détestais aller à la piscine, en maillot de bain, mais maintenant, ça ne me dérange plus ».

Amaryllis: «C'est une forme d'indépendance. Il y a aussi le rejet des canons de beauté. Révolte anti canons. Chaque femme a le droit d'affirmer sa féminité, en dehors du cadre des stéréotypes de beauté».

Cyndie: «Comme je suis de nature timide et introvertie, m'exposer et monter sur scène me permet d'apprendre à avoir confiance en moi, me libérer de mes complexes et finalement soigner ma timidité. »

Les pratiquantes du burlesque contribuent ainsi à lutter contre une féminité qui se mesurerait à « l'art de se faire toute petite² ».

Le burlesque aujourd'hui, et la démarche des femmes qui prennent des cours à Paris sont ainsi très liés à ce féminisme historique et à la tradition d'émancipation

¹ Stanton, Elisabeth Cady, *The Woman's Bible*, *op.cit.*, p. 141-142. « Men think that self-sacrifice is the most charming of all the cardinal virtues for women, and in order to keep it in healthy working order, they make opportunities for its illustration as often as possible. I would fain teach women that self development is a higher duty than self sacrifice ».

² Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, *op.cit.* p. 47.

des femmes par l'art de la scène. Comme je l'ai déjà précisé, le féminisme des pionnières, et celui défendu par les pratiquantes et certaines artistes burlesques est *un* féminisme parmi d'autres. Toutes les femmes et hommes se réclamant du féminisme ne sont pas d'accord avec les méthodes de la scène burlesque, qui conduit à une forme « d'ultraféminisation » du corps. En cela, les femmes burlesques se situent d'avantage du côté des théories différentialistes de Luce Irigaray ou Johana Frueh.

Cependant, à leur manière, nous allons voir que les techniques du corps burlesques contribuent à lutter contre de nombreux stéréotypes et comportements sexistes.

Erving Goffman¹ décrit les femmes comme « un groupe d'adultes défavorisé, mais tenu en haute estime ». C'est ce que Valérie Nahoum Grappe appelle le « piège des imageries sociales de la féminité² », à la fois discriminante et positive. Pour Goffman, les deux expressions fondamentales de cette condition sont le *dispositif de cour* et le *système de la galanterie*. Dans le dispositif de cour, l'avantage stratégique de l'homme provient de sa capacité et de son droit à revenir sur son intérêt à tout moment. Celui de la femme serait alors le contrôle qu'elle a de l'accès à ses faveurs. Mais l'avantage est déséquilibré car l'homme considère aussi cet accès comme la preuve de ses capacités en tant qu'homme. L'effet pervers de ce dispositif, c'est que les femmes sont exposées à être « harcelées » de façon chronique, et que cela confirme en même les identités de genre, masculin et féminin.

La galanterie quant à elle, entretient la croyance que les femmes sont précieuses, fragiles, quasi ornementales, inexpertes et inadaptées pour ce qui exige force musculaire ou compétence technique. Ces deux expressions de la domination masculine sont bouleversées par le burlesque en cours ou sur scène.

Tout d'abord, le phénomène de troupe met les hommes à distance, et plaît en premier lieu aux femmes.

Alice : « J'ai des amis qui ont vu le reportage et qui ont pensé que nous faisons du striptease, et ça les a choqués... mais le strip c'est pour plaire à des hommes. Je pense que des hommes sont mal à l'aise en nous voyant, ils n'osent pas regarder. Ça plaît beaucoup plus aux filles, parce qu'elles ont envie de le faire. Moi c'est ça, la première fois, c'était ça... Ça fait tellement de bien de ne pas se prendre la tête »

¹ Goffman Erving, *L'arrangement des sexes*, Ed. La dispute, 2002.

² Nahoum-Grappe Véronique, *Le féminin*, Paris, Hachette, col. « Questions de société », 1996, p. 105.

Amaryllis : « Les femmes et les hommes ont un peu le même plaisir à regarder du burlesque alors que c'est différent pour le striptease. Le striptease c'est frontal et limite porno, avec le côté du 'je te paye pour avoir ce que je veux', ça renvoie au fantasme de contrôle et de la prostitution... alors que dans le burlesque, il y a la barrière de la scène, des pseudos, et il y a la distance entre le public et la danseuse. Il y a le show ».

Le burlesque est avant tout un espace de relations entre femmes, où l'homme n'est que le spectateur passif. Le côté «girl power» revendiqué notamment par Le Cabaret des Filles de Joie de Juliette Dragon casse le processus de cour et de galanterie, en rendant les femmes totalement actrices, dans tous les sens du terme, de leur féminité et de leur désir. Le rapport de force et le déséquilibre du système de cour et de galanterie sont anihilés par le dispositif des cours et des spectacles de Juliette Dragon, puisque les individus visibles et nombreux, qui investissent l'espace public, sont des femmes, qui ont le total contrôle de la situation. Ce contrôle de son image et de son corps, tout en pouvant être un objet de désir, est aussi un engagement féministe, d'autant plus que dans le cas des cours de burlesque et de la représentation sur scène des débutantes, la commercialisation du corps est évitée.

Jean-Marie Brohm parle de réification capitaliste du corps; «le corps concret, en chair et en os, s'évanouit derrière les mirages esthétisants du narcissisme marchand¹». Or, en contrôlant leur corps et leur image, les élèves burlesques ne sont pas du tout dans une démarche de marchandisation du corps, ce qui les distingue des stripteaseuses. Pour éviter la confusion, on parle plutôt d'effeuillage que de striptease, ce dernier évoquant souvent des images de *lap dance* et de clubs «pour hommes».

Clo : « Pour moi le burlesque, il y a toute une histoire, c'est une vraie mise en scène, ce ne sont pas des filles qui se déshabillent. Pour moi, en tant que filles, aucun intérêt. C'est comme la pornographie. Alors que là, il y a création d'un personnage, d'un décor, d'un costume. Le fait de ne jamais être complètement nue, ça met une distance avec la stripteaseuse. Là, c'est une nana qui se déshabille en restant féminine et en disant « c'est moi qui contrôle tout ». Dans le burlesque, on maîtrise, on contrôle tout. Ça frustre un peu, et c'est ça qui est génial »

¹ Brohm Jean-Marie, *Le corps analyste, Essais de sociologie critique*, Ed. Economica, 2001.

Amaryllis: «C'est difficile pour certaines féministes pour le côté spectacle du corps, mais dans le burlesque, il y a aussi la notion de contrôle. Aucun homme ne peut rajouter un billet pour qu'elle enlève quelque chose en plus. Elle choisit tout, la vitesse, ce qu'elle enlève et comment elle le fait. Dans certains shows, les filles ne sont pas forcément dénudées, voire en soutien gorge transparent. Il y a une sollicitation du public, mais ce n'est pas la réponse du public qui va entraîner une réponse de la danseuse. C'est un moyen de dire ok, nous sommes de jolis objets, mais je décide comment vous devez en profiter. Pour moi, ce n'est pas négatif de jouer de ses charmes, dans ce cadre là, avec un public mixte ».

Par le contrôle de leur image, les élèves du burlesque de Juliette Dragon et de Gentry reprennent contact avec leur corps, en chair et en os, sans que ce narcissisme bienveillant ne soit marchand un seul instant. La gratuité des spectacles de débutantes, le tarif très bas des cours et le côté underground du milieu burlesque mettent le burlesque et ses élèves en dehors du jeu capitaliste. Enfin, si je me permets de parler d'une pratique féministe du burlesque, je suis bien consciente que c'est en contradiction avec une certaine histoire du féminisme. Ces conflits permanents entre les féminismes, que j'ai déjà évoqués, sont décrits notamment Marie-Thérèse Basse et Olivier Burgelin dans leur article consacré à *L'unisexe*¹. Les auteurs parlent du « refus de l'apartheid vestimentaire », un terme qui distingue le vêtement féminin comme symbole d'une condition inférieure. Le choix du mot est la preuve du pouvoir symbolique du vêtement. Ce pouvoir est aussi relevé par les féministes de la fin du 19ème et 20ème siècle. Cependant, contrairement au choix du burlesque, qui prône la liberté du corps féminin sans faire disparaître les courbes et les « atouts » dits féminins, le courant féministe de l'époque, puis les réformateurs sociaux défendent l'idée que « l'émancipation des femmes devait passer par l'adoption du vêtement masculin ».

Comme on peut le constater en assistant aux spectacles et sur les images ci-dessous (figure 15), le burlesque est bien loin du costume masculin.

¹ Basse Marie-Thérèse, Burgelin Olivier, *L'unisexe, Perspectives Diachroniques*, in *Communications*, 1987, vol.46 n°1, pp. 279-303.



Figure 15 (1,2) : Photographies de Francis Campiglia, prises durant la préparation d'un spectacle de l'Ecole des Filles de Joie à la Bellevilloise en 2008.

Juliette : « moi je dis : je suis féministe, je veux ressembler à une femme, je veux me réapproprié ces codes, qu'ils aient été imposés ou pas, je veux me les réapproprié et jouer avec. Pour moi, le plus grand pouvoir de la femme (pas le seul) c'est son pouvoir de séduction, et elle est encore plus séduisante avec un cerveau. Une femme qui arrive à jouer de sa féminité en talons, elle est très puissante. S'il y a une lutte, les armes de cette lutte, ce sont les bas-couture, les talons aiguilles, nippies, faux cils, bouche rouge, etc. pour moi, ce sont nos armes de combat, battons nous avec ! Ce que j'ai envie de montrer sur scène, ce sont des femmes fières d'être des femmes et qui jouent avec ça. On ne revendique que ça, c'est rigolo de se sentir belles ! »

En plus de symboliser une condition féminine que l'on veut changer, le vêtement féminin est « perçu ou peut être perçu, comme pris dans l'alternative du racolage, de l'aguichage et, par ailleurs, de l'emprisonnement ¹ ». Juliette Dragon n'a pas choisi le nom de Cabaret des Filles de Joie au hasard ; si c'est un clin d'œil à cette fâcheuse habitude de considérer les femmes comme « à disposition », c'est aussi une façon de détourner ces normes en les retravaillant en tant que sujet.

Ainsi, le lien social qui s'établit grâce à la réappropriation moderne de la pin-up par les femmes les unit autour de la pratique, du « faire », et confine les hommes à la passivité.

Usages féministes dans les années 30 ; représentations cinématographiques et interactions des lecteurs :

Comme nous l'avons déjà montré, le cinéma a joué un rôle crucial dans la diffusion de l'imagerie pin-up, que ce soit par l'intermédiaire des personnages féminins ou des magazines relatant l'histoire des films et des actrices. Si la pratique actuelle du burlesque permet aux femmes de se mettre en scène dans le cadre d'une

¹ Basse Marie-Thérèse, Burgelin Olivier, *L'unisexe, op.cit.*, p. 285.

performance publique, de nombreuses traces de réceptions montrent d'autres possibilités de faire usage de la pin-up. Les femmes, dès le début de l'industrie cinématographique, se sont en effet emparées de ces figures féminines. Les magazines exploitent cette connexion des lectrices avec les personnages et les actrices en les impliquant directement dans les aventures de certaines héroïnes. Les serials à succès comme *The Perils of Pauline*¹ interprété par Pearl White et les films de genre « *female-daredevil*² » étaient très clairement associés au féminisme, déjà à l'époque de leur diffusion à partir de 1914. Buszek rappelle d'ailleurs que le scénariste de serial de type « *daredevil* » Gibson Willets fut engagé par la *North American Woman Suffrage Association* pour écrire le scénario de leur film de propagande³. Les magazines de cinéma engagent les lectrices à participer, par l'intermédiaire de concours, à la construction des histoires de ses héroïnes, en imaginant la suite de leurs aventures par exemple, ou en l'aidant à résoudre les énigmes des films, d'une semaine sur l'autre. Les héroïnes comme Pauline, ou Elaine (également joué par Pearl White) proposaient l'image d'une féminité anticonformiste, choisissant une vie d'aventurière, en dehors des liens du mariage ou de la soumission au père et de l'injonction nataliste⁴. Les images de type pin-up qui accompagnent la sortie des films mettent en avant le bouleversement de la féminité traditionnelle visible à l'écran. Accentuant l'impact de ces nouveaux modèles cinématographiques, les magazines n'hésitent pas à mêler dans les interviews et les photographies, la vie des actrices et celle des personnages qu'elles incarnent. Il est ainsi souvent annoncé que Pearl White possède un avion biplan qu'elle conduit elle-même⁵, et que sa vie n'est finalement pas si éloignée de celle de Pauline. Malgré tout, ce qui permet à ce modèle de féminité d'être acceptable est,

¹ 20 épisodes auraient été réalisés en 1914, mais seulement 9 sont aujourd'hui partiellement visibles.

² Les « *female-daredevil* » sont des personnages féminins d'aventurières, littéralement « casse-cou », n'hésitant pas à se lancer à la poursuite des bandits de toutes sortes. Pearl White, actrice spécialisée dans ce type de rôle, était particulièrement réputée pour la dangerosité de ses cascades, qu'elle réalisait toujours elle-même. Immeuble en feu, course poursuite effrénée, la légende raconte qu'elle se serait même retrouvée prise dans une tempête au-dessus de l'Hudson River, accrochée à un ballon plus vraiment dirigeable.

³ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 152.

⁴ L'épisode 1 : « *Through air and fire* » de *The Perils of Pauline*, débute ainsi par le rejet d'une demande en mariage par Pauline, qui s'oppose dans un premier temps à son père et à son fiancé. Film visible en partie sur internet : <http://www.youtube.com/watch?v=JBJdikQnpzw>

⁵ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 152.

comme le rappelle Buszek, de mêler habilement les attributs de la féminité traditionnelle à des activités subversives¹.

Le magazine *Photoplay* est particulièrement concerné par la réappropriation de ces modèles de féminité. De nombreuses rubriques montrent en effet l'implication des lectrices et les stratégies d'imitations de ces nouveaux modèles sont visibles dans le courrier des lecteurs, et dans leurs rapports aux images de pin-up². Dès le mois de mars 1915, apparaît une rubrique « *Questions and Answers*³ ». On y trouve des réponses aux interrogations les plus diverses, de l'âge de Mary Pickford à la technique qui permet à l'actrice Cleo Madison d'apparaître dans le rôle de deux sœurs dans un même plan. Sur des dizaines de pages (dont les colonnes sont également chargées en publicités), un rédacteur anonyme mais masculin, comme son nom (*The Answer Man*) et sa représentation l'indiquent, se charge de répondre aux questions concernant tous les champs possibles de l'industrie du cinéma (acteurs, technique, scénaristes, incompréhension d'une histoire, réactions à des images jugées incorrectes etc). Ce système de questions-réponses perdurera jusqu'en octobre 1937, sans changer de forme, à l'exception du titre de la rubrique, qui deviendra plus personnel : « *Ask the Answer Man* ».

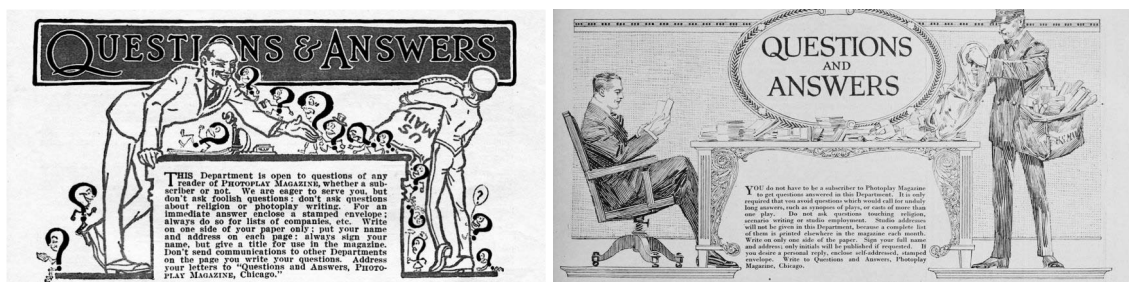


Figure 16 (1,2) : *The Answer Man* répond aux lecteurs de *Photoplay*, juin 1915 (16.1), octobre 1917 (16.2).

Ce rapport de proximité entre le magazine et ses lecteurs va se développer par l'intermédiaire de plusieurs rubriques qui évolueront au fil des années. Ainsi, de

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 155.

² Rappelons qu'en 1919, 90% des courriers de fan adressés aux magazines sont accompagnés d'une demande de photographies. Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p.142.

³ Sous-titré, pour sa première publication en mars 1915 : « *A service to the readers of Photoplay Magazine thru which they may get information about anything concerning the movies* » (*Un service pour les lecteurs de Photoplay Magazine, grâce auquel ils peuvent avoir des informations sur tout ce qui concerne le cinéma*).

juin 1915 à février 1916, « *Rocks and Roses*¹ » relaie les commentaires des lecteurs sur le magazine lui-même. En octobre 1922, « *Brickbats and Bouquets* » recueille plus particulièrement les lettres ayant pour sujet les films et les acteurs. Les critiques des spectateurs sont encouragées ; Photoplay insiste en effet dans la présentation de la rubrique sur l'importance de l'avis du public, sur la qualité de leurs opinions, même lorsqu'elles ne rejoignent pas celles de la rédaction. D'autre part, la qualité rédactionnelle de ces avis est récompensée par des prix ; 5, 10 et 25 dollars chaque mois sont attribués aux meilleures lettres. Le succès de cette formule sera tel que dès le mois de novembre 1922, « *Brickbats and Bouquets* », auparavant publié en fin de magazine, devient la première rubrique du journal. Jusqu'à la fusion de *Photoplay* avec *Movie Mirror* en 1941, ces « voix de fan² » occuperont les meilleures pages. Cette rubrique est très généraliste, tant dans les sujets des lettres sélectionnées pour être publiées que dans le public visé.

Mais dès juillet 1921, le courrier des lecteurs va être réorganisé par l'ajout de thématique précise et très sexuée. En effet, la page « *Miss Van Wyck Says* » donne la parole à Carolyn Van Wyck, responsable des pages concernant la mode, pour répondre aux questions d'ordre vestimentaire et cosmétique des lectrices. Reléguée en fin de magazine et sur seulement quelques colonnes durant quelques mois, Miss Van Wyck et son courrier des lectrices va gagner les premières pages de *Photoplay* en novembre 1922 et s'étaler sur plusieurs pages. Bien plus que *The Answer Man*, Carolyn Van Wyck établit un lien de proximité avec ses lectrices, en changeant le titre de sa rubrique et en axant sa présentation sur un rapport d'intimité. Ainsi, en juillet 1922, Miss Van Wicks ne se contente plus de « dire » (« *says* »), mais elle donne des « Conseils Amicaux », puis, à partir de mars 1926, des « Conseils Amicaux sur des problèmes de filles³ », rendant explicite la cible féminine.

¹ Rubrique dont le sous-titre varie d'un numéro à l'autre : « *Love letters (and other-wise) from our readers* » (juin 1915), « *In which our feelings are the target* » (octobre 1915), « *Keen comment by our readers* » (février 1916).

² En février 1930, la rubrique est sous-titrée : « *The voice of the fan* ». Seule une légère modification du titre est à signaler, de « *Brickbats and Bouquets* » à « *Boos and Bouquets* ».

³ « *Friendly Advice on Girl's problems* ».

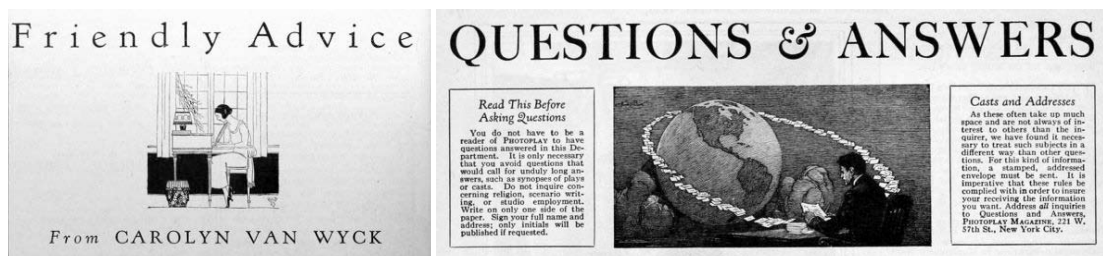


Figure 17 (1,2) : *Photoplay* juillet 1922(17.1), *Photoplay* janvier 1930 (17.2).

Au contraire du *Answer Man*, qui « exerce » dans un bureau, jusqu'à avoir, comme dans cette illustration de 1930 (ci-dessus), un rayonnement international, Miss Carolyn Van Wyck est représentée suivant des stéréotypes féminins très traditionnels. Bien qu'occupant les mêmes fonctions que *The Answer Man*, elle est confinée dans un espace domestique, un intérieur bourgeois très sage dans lequel elle écrit à la plume sur un secrétaire. Il faudra attendre l'évolution de la rubrique en « *Friendly Advice on Girl's Problems* » pour entrer dans l'espace public, notamment en utilisant des images de films et des photographies d'actrices. Le lien entre le cinéma et les lettres est renforcé par le choix de thème et l'ajout de photographies qui illustrent la rubrique. Ainsi, en février 1927, Carolyn Van Wyck répond à la problématique de la « *Gold-digger* », une figure féminine alors en pleine expansion au cinéma. Une lectrice lui demandant s'il était convenable de chercher à gagner sa vie avec l'argent des hommes, sa réponse est nuancée. L'avertissant des possibles dangers de cette « carrière », elle met toutefois l'accent sur les possibilités nouvelles qui s'offrent aux femmes à l'époque. Elle rappelle l'importance de l'épanouissement personnel et du mariage qui ne doit en aucun cas être ni une obligation ni un objectif de vie¹. Les modèles cinématographiques encouragent donc, grâce à cette rubrique, un dialogue entre femmes sur leur place dans la société et les choix qui leur sont proposés.

Occupant de plus en plus de place dans le magazine (souvent plus de dix pages), la rubrique de Van Wyck sera remplacée par celle de Sylvia, spécialiste de la beauté, qui prend les stars comme modèles pour donner des conseils aux lectrices et répond également aux questions plus personnelles. La stratégie de l'imitation prestigieuse est ici rendue explicite par le décodage des artifices nécessaires à la

¹ Carolyn Van Wyck, « *Friendly Advice on Girl's Problems* », in *Photoplay*, Février 1927, p. 82. (Annexe 3).

construction d'un corps, d'une coiffure ou d'un maquillage pin-up, rendant accessibles ces techniques à l'ensemble des lectrices.

Les rubriques réservées aux films et aux acteurs sont également un lieu d'expression féminine. On peut tout d'abord relever l'importance des acteurs dans la vie des femmes, et la contemplation des corps masculins, contredisant ainsi la fameuse théorie du *Visual Pleasure*¹ de Laura Mulvey. Le regard et le désir, décrit comme des attributs masculins sont ici portés et exprimés très clairement par les femmes, au travers du courrier des lecteurs de Photoplay. Ainsi, dans le numéro de juin 1932, Millie Irwin, de l'état de New-York écrit à propos de l'acteur anglais George Arliss « qu'il suffit de le regarder fermer un étui à cigarette pour comprendre qu'il est un artiste » et que sa « parfaite élocution et son air nonchalant lui permettent d'interpréter des rôles avec un charme et une grâce uniques² ». Mrs Alyce Bateman, dans le même numéro, déclare son amour aux hommes très virils. Elle explique avoir été mariée à un homme physiquement très dur, mais qu'elle dominait, avant de divorcer et être toujours attirée par le même type d'hommes. Ses désirs sont incarnés par Johnny Weissmuller et Gary Cooper ;

« Johnny a le plus beau corps de l'industrie du cinéma. Peut-être réveille t-il notre sexualité. Je ne sais pas. Mais j'ai un frisson en le regardant. Et Gary Cooper a cet air qui dit « tu-ne-peux-pas-m'avoir » qui exalte le désir. (...) Je veux un homme puissant qui soit aussi romantique et idéaliste, et que je pourrai dominer. Je veux qu'il ait l'indifférence de Gary Cooper pour toutes les femmes sauf pour *moi*, le corps de Johnny Weissmuller et la culture et les idées de Leslie Howard. Existe-t-il un tel homme ?³ ».

Pour Mrs Homer Peach de Greensboro, Gary Cooper, qui est particulièrement commenté par les lectrices, est « différent », et ne doit être comparé ni à Cary Grant ni à aucun autre. Il est le seul à pouvoir provoquer « l'admiration des hommes et les 'oh, ohs' des femmes⁴ ».

Ainsi, les courriers des lecteurs, majoritairement envoyés par des femmes, sont un lieu d'expression du désir pour les stars masculines. Mais les lettres montrent

¹ Mulvey Laura, *Visual Pleasure and film narrative*, in *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975; trad. partielle : Plaisir visuel et cinéma narratif, in Reynaud Bérénice et Vincendeau Ginette (dir.), *CinémAction*, n°67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Paris, Corlet/Télérama/Créteil, 1993.

² *Photoplay* juin 1932 p. 9.

³ *Photoplay* juin 1932 p. 8.

⁴ *Photoplay* mars 1932, p. 6.

également l'importance des modèles de féminités proposés dans les films. Ainsi, en mars 1932, la lettre qui a remporté le prix de 10 dollars, signée par Mary K. Jones, insiste sur le fait que « les films ont permis aux femmes aux cheveux en bataille et au sexe indéterminé d'il y a cinq ans, de devenir des personnalités sophistiquées, radieuses et matures¹ ». En avril 1932, Anita Cahoon exprime son admiration pour Mae West :

« Je viens de voir Mae West dans « *She done him wrong* ». Elle est quelqu'un de rare...Alors que j'admirais les courbes plantureuses de Mae, une femme assise à côté de moi dit à son voisin 'c'est indécent !'. je me suis retournée et lui ai jeté le regard le plus méchant que je puisse faire. (...) Mae est positivement, malicieusement rafraîchissante !² ».

Défendre publiquement une actrice qui représente, par ses formes et son franc-parler, un modèle pour cette femme est un acte fort, une stratégie de distinction, de reconnaissance en un modèle atypique. Si l'audace des personnages incarnés par Mae West (dont je reparlerai dans la seconde partie de ce travail) ne lui est pas possible au quotidien, la soutenir face à ses détracteurs c'est s'approprier un peu de cette aura sulfureuse qui fit à la fois son succès au box-office et un débat sur la décence dans l'opinion publique.

Ainsi, le courrier des lecteurs de *Photoplay* nous montre avec quelle attention les stars masculines et féminines sont scrutées par le public masculin et surtout féminin. Source de désir et d'admiration, elles sont aussi un modèle à imiter. La rubrique de Carolyn Van Wycks, puis celle de Sylvia donnent les moyens de reproduire l'esthétique pin-up que l'on retrouve dans les magazines et sur les écrans. Mais les revues incitent également à se montrer en tant que pin-up, notamment par le biais de concours de beauté. *Photoplay* inaugure le premier en octobre 1915 : « *The 'Beauty and Brains' Contest* » qui propose aux lectrices d'envoyer des photographies de type pin-up, accompagnées d'une lettre. Chaque mois, des nouvelles du concours sont données dans le magazine, qui publie les meilleures photographies et donne des conseils aux femmes pour améliorer leurs images. Durant neuf mois, *Photoplay* entretient le suspens, en accordant une place de choix au concours, souvent commenté dans les premières pages. En mars 1916,

¹ *Photoplay*, mars 1932, p. 6.

² *Photoplay*, avril 1932, p. 10.

les rédacteurs annoncent plus de 6000 participantes et l'arrivée d'un nouveau juré : Sophie Irene Loeb, présentée comme une auteur engagée et une militante pour l'égalité des droits. En juillet 1916, les gagnantes sont annoncées sur la couverture du magazine et leurs photographies occupent les premières pages. Durant ces mois de concours, *Photoplay* n'aura eu de cesse de ne pas séparer la beauté de l'esprit, tant par le choix des jurées que par le titre du concours et le rappel de l'obligation de fournir une lettre bien écrite avec sa photographie.

Bien plus tard, les femmes vont reproduire les images de pin-up. Durant la seconde guerre mondiale, alors que les pin-up sont partout, les femmes restées aux Etats-Unis vont se photographier en imitant les images adorées des soldats. Si Westbrook¹ décrit cette stratégie d'imitation comme une part de la construction nationale des femmes comme « icônes d'obligation », Maria Elena Buzsek propose une autre interprétation, qui repose non seulement sur la symbolique de cette mise en scène, mais surtout sur l'étude de la réalité des images. En effet, la chercheuse analyse ces photographies en montrant que les femmes qui posent se mettent en scène, non pas-seulement- comme un objet de désir destiné à la contemplation masculine, mais surtout en faisant preuve d'humour, de créativité, et d'un plaisir visible qui remet en cause le caractère obligatoire décrit par Westbrooks². L'auteur souligne aussi la destination de ces images qui n'est pas forcément mâle et hétérosexuelle. En effet, de nombreuses photographies ne sortaient jamais des cercles féminins des collégiennes ou des amies. Elle décrit ainsi une photographie issue d'un « *yearbook* ³ » de 1944 représentant une jeune femme dans une pose à la fois sexy et parodique, qui se situe dans la continuité de l'histoire de la pin-up. Bien que sexuellement chargée, ce type d'image est aussi une blague, construite pour son propre plaisir et celui de ses camarades. Surtout, elle souligne que quelle que soit la destination ces photographies, elles montrent d'une part l'importance de la pin-up dans la culture des femmes durant la guerre. De plus, cette appropriation de la pin-up devient un genre qui ne requiert pas de public masculin, ni au moment de sa création, ni pour sa circulation. Enfin, comme les

¹ cité dans Buzsek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 224.

² *Ibid.*, p. 225.

³ Le *Yearbook* est une pratique principalement anglo-saxonne. Il s'agit de rassembler dans un livre les événements marquants d'une année scolaire ou universitaire, ainsi que les portraits des élèves de l'établissement.

pin-up de Adah Isaah Menken au 19^{ème} siècle, il s'agit de montrer et d'explorer la sexualité féminine d'une manière plus publique. Grâce au genre pin-up, les femmes se représentent elles-mêmes comme conscientes de leur pouvoir et de leurs capacités, tant personnels que politiques¹.

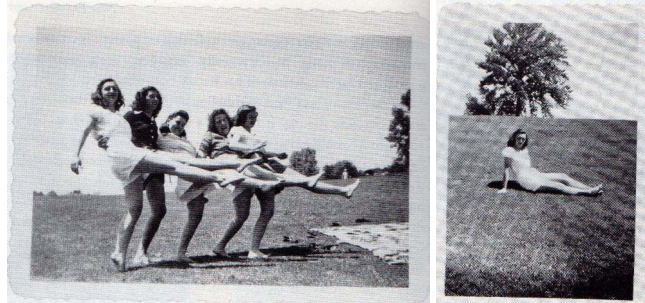


Figure 18(1,2) : Images empruntées à l'ouvrage de Maria Elena Buszek² : à gauche : photographe inconnu, portrait de groupe, 1947 (Collection de John Low Banning and Low, Ltd. Kensington, Md.) (18.1). A droite : photographe inconnu, jeune femme posant en pin-up appartenant au groupe de l'image de gauche, 1947 (Collection de John Low Banning and Low, Ltd. Kensington, Md.) (18.2).



Figure 19: Moment de repos pour une ouvrière d'assemblage à Long Beach, Calif., plant of Douglas Aircraft Company. Le fond de l'image est constitué de morceaux de bombardier (rappelant le *nose art*), photographiée en octobre 1942. (Alfred Palmer/OWI/LOC). En 1942, le Office of War Information (OWI) crée par Roosevelt était chargé de promouvoir les activités patriotiques, relayer les nouvelles de la guerre et faire œuvre de propagande pour l'effort de guerre au travers de films ou de photographies. Dans ce cadre, environ 1600 photographies furent réalisées en couleurs grâce aux films Kodachrome.

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p.230.

² *Ibid.*, p.228.

Chapitre 2. Contextualisation historique

1. Pré-Code

A ce stade du travail, il apparaît impératif de contextualiser la période que nous appelons pré-Code et qui fait partie de l' « âge d'or » ou « ère des studios¹ ». Après avoir retracé les grandes lignes de l'histoire des studios, nous verrons que celle du Code, sujette à controverses, est au cœur de notre travail. Pour clarifier la lecture et éviter les confusions, le terme de Code avec une majuscule fera référence au *Production Code*.

1.1 Rappels historiques

A. Histoire des studios

Comme l'histoire du Code, celle des studios est assaillie par un désir de création mythique qui produit des discours et par l'accumulation de ces derniers, des versions différentes d'une même période de l'industrie hollywoodienne. Nous étudierons cette complexité des discours historiques dans la suite de ce travail, dès lors qu'ils portent sur la période du pré-Code. Concernant « l'âge d'or », après avoir signalé que ses interprétations étaient multiples, j'ai choisi, pour la clarté de l'analyse, de retracer cette histoire à partir des éléments les plus « bruts » possibles, qui ne sont pas sujets à polémiques et se retrouvent dans une majorité d'ouvrages d'histoire du cinéma.

Dans son étude consacrée au cinéma hollywoodien des années 30², Jean-Loup Bourget distingue le cadre économique (les studios), du cadre institutionnel (le Code). Utile d'un point de vue pédagogique, l'auteur rappelle implicitement que cette distinction ne permet pas d'appréhender la complexité des rapports qu'entretiennent les studios avec la censure. Alors que Jean-Loup Bourget exprime l'impossibilité de « comprendre le cinéma hollywoodien des années 30 si l'on ne

¹ Gomery Douglas, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, ed Cahiers du Cinéma, Paris, 1987.

² Bourget, Jean-Loup, *Hollywood années 30, du Krach à Pearl Harbor*, éditions Forma, 5 continents, Rennes, 1986.

saisit pas le fonctionnement du Code¹ », on peut ajouter et nous le développerons par la suite, que l'histoire (ou plutôt, les histoires) du Code donne un éclairage tout à fait pertinent à l'histoire du cinéma et à la société américaine dans laquelle elle est produite.

Avant de s'attacher à décrire les interprétations possibles de l'histoire, voyons quel est le cadre qui a permis au Code d'exister et de s'ancrer si durablement.

Le cadrage chronologique de l'âge d'or est partagé par une majorité de chercheurs ; il commence avec la disparition du cinéma muet à la fin des années 20 et se termine par la loi de 1948 qui rend le *block booking* illégal², et avec lui le principe qui a fait la réussite des studios.

L'ère des studios est marquée par un oligopole constitué de huit firmes ou *majors* qui se partagent le marché en cumulant les fonctions de production, de distribution et d'exploitation³. On distinguera toutefois les « *Big Five* » (MGM, Paramount, 20th century Fox, Warner, RKO) et les « *Little Three* » (United Artists, Columbia, Universal) suivant leur emprise sur le marché et aux activités qu'elles intègrent dans leur fonctionnement. Universal et Columbia par exemple, ne sont au départ que producteur et distributeur, avant de s'associer avec un petit circuit de salles. Alors que Jean-Loup Bourget s'attache à décrire l'esthétique propre à chaque compagnie, Douglas Gomery explique les stratégies économiques différentes mises en place par les majors. Les « nuances délicates de la Paramount⁴ » vont ainsi de paire avec une division du travail et une spécialisation des tâches, suivant les principes de l'économiste Adam Smith. Appliquant cette théorie à l'industrie du cinéma, Paramount par exemple, choisit de s'assurer des contrats exclusifs à long terme auprès des acteurs (avant de devenir Paramount, la société s'est constituée sous le nom de Famous Players), et d'implanter un « solide réseau commercial », en contrôlant, « dans chaque ville importante, les palaces

¹ Bourget, Jean-Loup, *Hollywood années 30, du Krach à Pearl Harbor*, *op.cit.*, p. 29.

² Le fameux procès *United States v. Paramount Pictures, et al* qui met fin au système des studios est en fait l'aboutissement de plus de 10 ans de bataille judiciaire. En 1938, l'administration Roosevelt ordonne au Département de la Justice de poursuivre les « *Big Eight* » pour manquement aux lois anti-trust, en particulier pour leur pratique des *block-booking* qui consiste à vendre les films par lots. En pratique, si un cinéma voulait diffuser un film avec Mae West, il devait acheter quatre autres films avec des acteurs moins connus. Après de nombreux reports pour cause de décrets et de seconde guerre mondiale, la pression grandissante des producteurs indépendants et de la SIMPP (The Society of Independant Motion Picture Producers) porte le cas devant la Cour Suprême qui déclare le *block-booking* illégal et se prononce pour la séparation complète des opérations et des intérêts du producteur et du distributeur.

Source : archives en ligne de la SIMPP, consultées le 7 mai 2012.

http://www.cobbles.com/simpp_archive/1film_antitrust.htm#paramount

³ Gomery Douglas, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, ed Cahiers du Cinéma, Paris, 1987, p. 14.

⁴ Bourget, Jean-Loup, *Hollywood années 30, du Krach à Pearl Harbor*, *op.cit.*, p. 21.

réservés à l'exploitation de première exclusivité, et quelques salles de seconde exclusivité, pour ainsi mettre la main sur la plus grosse partie des recettes¹ ».

Le système des studios est remarquable non par sa participation à l'activité économique globale du pays, mais par sa capacité à dégager d'énormes profits². Cette donnée propre au cinéma hollywoodien est à prendre impérativement en compte lorsque l'on abordera les systèmes de censure et d'autorégulation, et la façon dont ils ont été mis en scène.

Avant de rappeler l'histoire du Code, il est nécessaire de noter l'existence d'un autre circuit de production et de diffusion, en marge des *Big Five* et *Little Three*. Ces films underground ne sont pas présents pas dans les histoires officielles du cinéma américain. Ils ont pourtant existé, en même temps que les studios traditionnels, et ont été source de formes nouvelles et de modes de réception, de diffusion et de production innovants et non négligeables. Les *stag films* ou *dirty movies* décrits par Linda Williams³ sont des films pornographiques courts en 8mm censés répondre à un besoin d'informations des spectateurs, comme en témoignent les titres « *Wonders of the Unseen World* » (1927). L'étude de Williams montre que les *stags films* existent depuis la naissance du cinéma, et sont réutilisés jusque dans les années 60 sous forme de « *loop* » (un montage de films très courts qui tournent en boucle dans les maisons closes et les *peep show*. L'exploitation quant à elle existe presque grâce au Code de 1930, qui marque le début de l'âge d'or de ce cinéma underground. Un groupe de producteurs indépendants surnommé « Les 40 voleurs » profite de la situation des cinémas qui sont obligés de diffuser les films des grandes compagnies, pour faire valoir leur propre production. Ils organisent alors des projections de films montrant tout ce contre quoi le Code se positionne, montant à la périphérie des grandes villes des salles éphémères sous des tentes⁴.

Les producteurs, parfois eux-mêmes réalisateurs et projectionnistes, proposent les films tout au long de leur « road-show circuits », selon deux approches. Soit les

¹ Gomery Douglas, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, *op.cit.*, p. 16.

² En 1946, à son apogée, l'industrie cinématographique ne totalise que 0,5 % du PNB des Etats-Unis, mais ses bénéfices représentent 1,5 % de ceux de l'ensemble des entreprises américaines ; ce qui suppose un bénéfice trois fois supérieur à la moyenne. Source : Gomery Douglas, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, *op.cit.*, p. 18.

³ Williams Linda, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the visible »*, University of California Press, 1989, p. 58.

⁴ Morton Jim, *Sexploitation Films*, in, *Re/Search n°10, Incredibly Strange Films*, Andrea Juno, V.Vale (eds), 1986, p. 162.

films montrent une sexualité explicite pour « prévenir » de ses dangers. Une autre solution consiste à présenter un faux documentaire « exotique », où les poitrines nues des « indigènes » bénéficient de la caution ethnographique. Ces films, comme *Ingagi* (1930) ou *Love life of a gorilla* (1937) sont en général tournés au nord de San Diego avec des filles locales plus ou moins peintes et quelques hommes en costumes de gorille toujours prêts à voler le collier de fleurs qui recouvrait stratégiquement la poitrine du personnage féminin. Les problématiques de censure que nous allons aborder dans la suite de ce travail concernent la production *mainstream* des circuits traditionnels, mais il est important de ne pas oublier l'existence et l'importance de cet autre cinéma américain.

B. Mise en place du Code

Comme pour les studios, je tâcherai ici de rendre compte des faits incontestables de l'histoire du Code. Il s'agira ainsi de restituer la chronologie des faits¹ qui ont mené au principe d'autorégulation et à ce que l'on qualifie en général de censure, et dont les lignes directrices se trouvent dans ce fameux Code.

Le Production Code, ou Code Hays (nous verrons que cette appellation n'est pas sans conséquences) est l'aboutissement d'un arsenal de mesures juridiques, politiques et économiques, qui mènent à ce que Olivier Caïra nomme « l'institutionnalisation de la censure² ».

En 1915, l'arrêt *Mutual Film Corporation vs Industrial Commission of Ohio* rendu par la Cour Suprême est déterminant, puisqu'il estime que le cinéma est « une entreprise commerciale, purement et simplement³ » et n'est donc pas, comme la presse par exemple, couvert par le premier amendement de la Constitution américaine⁴. Les films ne sont donc pas protégés par la Constitution et peuvent être exposés à la censure des villes et des Etats. Les commissions de censure

¹ pour une vue d'ensemble voir la frise chronologique en annexe 4.

² Caïra Olivier, *Hollywood face à la censure*, CNRS Editions, Paris, 2005, p. 27.

³ « The exhibition of moving pictures is a business, pure and simple, originated and conducted for profit like other spectacles, and not to be regarded as part of the press of the country or as organs of public opinion within the meaning of freedom of speech and publication guaranteed by the Constitution of Ohio ». Source: archives de la Cour Suprême en ligne, consultée le 8 mai 2012. <http://supreme.justia.com/cases/federal/us/236/230/case.html>

⁴ « Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances ». Texte du premier amendement qui explicite que le Congrès ne fera aucune loi menaçant notamment la liberté d'expression et la liberté de la presse.

locales prolifèrent alors très rapidement, fondant leurs décisions en invoquant régulièrement l'arrêt *Mutual Film*. En 1929, la moitié du territoire américain est soumis à au moins une commission, voire deux lorsque l'état et la municipalité ont chacun la leur. Entre temps, les groupes de pression religieux (majoritairement protestants) ou féminins comme la *General Federation of Women*¹ ou la *Women's Christian Temperance Union (WCTU)*² font campagne pour la mise en place d'une censure fédérale, avec comme angle de bataille la protection des enfants. Les mœurs hollywoodiennes et les scandales qu'elles produisent ne vont pas arranger l'image d'une industrie déjà considérée comme « mauvaise ». Les affaires Arbuckle, William Desmond Taylor³, et même le remariage éclair de Mary Pickford avec Douglas Fairbank, à partir de 1921 vont alimenter le discours moralisateur des groupes de pression et obliger l'industrie cinématographique à réagir.

En 1922, les trois plus grands studios du moment⁴ fondent la *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)* et engagent en mars pour le diriger William Hays, presbytérien, républicain et ancien ministre des postes. Il sera chargé de la médiation entre les groupes de pressions extérieures et les studios, avec pour mission principale d'éviter la mise en place d'une censure fédérale.

Le premier dispositif d'autorégulation centralisée est la *Formula*⁵ créée par Hays en 1924, qui traite exclusivement des questions d'adaptations et se traduit par une liste noire de livres qui ne peuvent être proposés au cinéma.

Pour parfaire son rôle de médiateur, Hays va constituer le *Public Relations Committee (PRC)* dirigé par Jason Joy jusqu'en 1932, colonel et ancien secrétaire national de la Croix Rouge américaine. Le PRC permet aux instances critiques⁶ qui

¹ D.Black Gregory, *Hollywood censored, Morality Codes, Catholics and the movies*, Cambridge University Press, 1994, p. 29.

² M.Parker Alison, *Mothering the movies, Women reformers and Popular Culture*, in *Movie censorship and American Culture*, Couvares Francis G. (ed), University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 1996, p. 74.

³ En septembre 1921, l'acteur Roscoe Arbuckle, en pleine gloire, est accusé du viol et du meurtre de la jeune actrice Virginia Rappe avant d'être acquitté et blanchi lors du troisième procès. William Desmond Taylor est retrouvé mort d'une balle dans le dos le 2 février 1922. La presse qui s'essouffle à peine après le premier scandale, trouve ici une autre raison de défrayer la chronique et de vendre toujours plus de journaux.

⁴ *Famous Players-Lasky* (future *Paramount*), *Metro-Goldwyn* (future *MGM*) and *First National* (future *Warner*).

⁵ Voir copie du document du MPPDA du 21 juillet 1924, consultable en ligne sur le site du MPPDA <http://mppda.flinders.edu.au/records/> (Annexe 5)

⁶ « Plus de soixante organisations religieuses, familiales et civiques sont représentées » Caïra Olivier, *Hollywood face à la censure*, CNRS Editions, Paris, 2005, p. 37.

en font partie de transmettre leurs objections directement aux studios plutôt qu'aux autorités gouvernementales. En 1927, Hays commande à Joy une enquête auprès des commissions de censure pour connaître leurs principaux motifs d'interventions. En résulte un « mini code de bonne conduite¹ » sous forme de liste dite « *The don'ts and be carefults*² ». En 1930, le père Daniel Lord et Martin Quigley, tous deux catholiques et convaincu de la responsabilité morale du cinéma, vont ajouter à ce document censé réguler les contenus, une introduction sur les principes de production des films insistant sur la question des effets des films. Ce code qui aborde pour la première fois les œuvres par le biais de leur réception est adopté à l'unanimité par le MPPDA en février 1930. En 1931, Hays demande l'examen obligatoire de tous les scripts. Le caractère contraignant de cette mesure est tout à fait relatif, compte tenu du nombre de scripts en circulation mais aussi de la possibilité des studios de faire appel devant le comité tournant du Hollywood Jury. Constitué de producteurs ayant tout intérêt à préserver la liberté des studios pour lesquels eux-mêmes travaillent, le Hollywood Jury est plutôt un dispositif cosmétique.

En 1934, le MPPDA est modifié par la promotion à la tête du Production Code Administration de Joseph Breen. En juillet 1934, Breen met en place un système de « sceau de conformité » au Code de Production adopté en 1930 et des peines d'amendes et d'exclusion des salles pour les contrevenants. Le symbolique Hollywood Jury est remplacé par le MPPDA Board constitué de représentants des directions financières new-yorkaises³, beaucoup moins arrangeants que les producteurs du comité précédent.

C. Exemples de groupes de pression : les groupes de femmes et la Legion of Decency.

Parmi ces mystérieuses instances extérieures qui semblent avoir fait trembler Hollywood, deux groupes semblent particulièrement actifs ; ceux affiliés aux *Women's Club* et les groupes religieux, la catholique *Legion of Decency* en particulier. Nous verrons dans la suite de ce travail comment l'importance de ces groupes de pression est évaluée différemment suivant les versions de l'histoire du

Voir également les rapports de réunion dans les archives du MPPDA consultables en ligne : <http://mppda.flinders.edu.au/records/182>

¹ Bourget Jean-Loup, *Hollywood années 30, du Krach à Pearl Harbor*, op.cit., p. 30.

² Voir copie du document dans sa première version, présentée au AMPP le 24 mai 1927. Consultable en ligne sur le site du MPPDA: <http://mppda.flinders.edu.au/records/341> et reproduite en annexe 6.

³ Caïra Olivier, *Hollywood face à la censure*, op.cit., p. 67.

Code. C'est pour cela qu'il apparaît nécessaire de décrire le plus concrètement possible leur fonctionnement et leur rapport au cinéma.

Parmi les nombreux groupes de femmes répertoriés aux Etats-Unis, deux sont particulièrement actifs depuis la fin du XIXème siècle, et toujours en activité. Ils disposent également d'archives accessibles en ligne : la *Woman's Christian Temperance Union*¹ (WCTU) et la *General Federation of Women's Clubs* (GFWC). Le rôle des groupes de femmes dans l'histoire de l'autorégulation permettra de poser la question des féminismes et de la place des femmes dans toutes les strates de l'industrie cinématographique. Il s'agira de questionner dans le chapitre 2 en particulier et dans la seconde partie de ce travail, le rapport unissant féminismes et pin-up au cinéma.

Fondée en novembre 1874 à Cleveland (Ohio), la *Woman's Christian Temperance Union* est le résultat de la « croisade des femmes » (*woman's crusade*) de l'hiver 1873 contre les débits de boisson et les ravages de l'alcool. Dès le milieu des années 20, l'association porte une attention spéciale aux productions cinématographiques et crée son propre *Motion Picture Department* chargé de promouvoir la censure fédérale et de favoriser la production de films « propres »². Leur angle de bataille est la protection des enfants, avec comme argument que ce public immature peut développer une addiction aux films, comme les adultes avec l'alcool. Pour mettre en avant une version « pure » de la culture américaine, fortement imprégnée de la morale victorienne, elles proposent d'une part de censurer les films, et d'autre part de produire des œuvres cinématographiques « pures » à destination de la jeunesse, bien consciente des capacités pédagogiques du cinéma.

En 1930, la WCTU, avec Maude M Aldrich comme directrice nationale de leur *Department of Motion Pictures* réalise sa campagne pro-censure la plus aboutie en enrôlant de nombreuses organisations dans leur combat. Maude M. Aldrich est d'autant plus combative qu'elle n'est pas dupe du rôle de William Hays et fait preuve d'une grande clairvoyance quant à ses intentions : « *Mr Hays was not hired to clean up the morals of the movies, but to make the public think that the*

¹ Les informations sur le groupe WCTU proviennent de leur site internet <http://www.wctu.org/earlyhistory.html> et de M.Parker Alison, *Mothering the movies, Women reformers and Popular Culture*, in *Movie censorship and American Culture*, Couvares Francis G. (ed), University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 1996.

² En version originale: « *production of clean films* », D.Rose Kenneth, *American Women and the repeal of prohibition*, New York University Press, NY & London, 1996, p. 64.

*morals of the movies were being cleaned up*¹ ». Quelques années plus tôt, devant l'implication grandissante des Women's Club, la danse de séduction du MPPDA avait débuté, avec notamment un article de Jason Joy du *Public Relations Committee*. Publié en 1928², le secrétaire du MPPDA y flattait les groupes de femmes, leur laissant croire à l'importance de leur avis. Maud Aldrich répond ironiquement à Joy, en lui réaffirmant qu'elle est convaincue de l'inefficacité de l'autorégulation³.

Au même moment, un autre groupe de femme tente d'accéder aux instances de contrôles du MPPDA, la *General Federation of Women's Clubs* (GFWC) créée en 1890 par la journaliste Jane Cunningham Croly. Après avoir été refoulée d'un dîner en l'honneur de Charles Dickens donné par le *New-York Club Press*, sur le seul motif de sa féminité, elle fonde en 1868 le groupe Sorosis, exclusivement féminin. C'est lors d'une conférence regroupant 61 clubs de femmes en 1890 qu'un regroupement collectif est décidé et que la GFWC est constituée⁴. Bien que le premier objectif de la GFWC soit de favoriser l'émancipation des femmes et leur implication dans toutes les sphères de la société, les questions d'éducatives et du rôle du cinéma dans la vie des jeunes deviennent rapidement une problématique au cœur de leur démarche. Cet intérêt pour le contrôle des productions cinématographiques est concrétisé fin 1929 par la nomination de Alice Ames Winter⁵ au sein du MPPDA.

A l'inverse de Maude Aldrich qui se méfie des propositions de l'administration Hays, Winter se réjouit d'appartenir au MPPDA et fait part de son nouveau statut aux autres membres de la GFWC dans un communiqué de janvier 1930 intitulé « *Women's Organizations and the films* ⁶ ». Elle y rappelle l'importance du cinéma dans le quotidien des américains en donnant le chiffre de 15 millions de tickets vendus chaque jour. L'industrie cinématographique est pour elle « un des éléments

¹ Aldrich Maude M, "*The Motion Picture Problem*", extrait publié et commenté dans *The Educational Screen*, Volume IX Number i, janvier 1930.

Digitized by the Internet Archive in 2007 with funding from Microsoft Corporation <http://www.archive.org/details/educationalscree09chicrich>

² Joy Jason S. « *How women can help for better films* », in *Union Signal*, 2 juin 1928.

³ M.Parker Alison, *Mothering the movies, Women reformers and Popular Culture*, in *Movie censorship and American Culture*, Couvares Francis G. (ed), *op.cit.*, p. 85.

⁴ Source : <http://www.gfwc.org>

⁵ "Alice Ames Winter" est aussi connue sous le nom de "Mrs Thomas G. Winter". Elle a été présidente de la *General Federation of Women's Clubs* de 1920 à 1924 puis Directrice associée au *Studio Relations* du *Motion Picture Producers and Distributors of America*, de 1929 à 1933.

⁶ Consultable en ligne sur le site des archives du MPPDA : <http://mppda.flinders.edu.au/records/1277>

Reproduction en annexe 7

les plus importants dans la construction de la personnalité, le plaisir, l'éducation, les standards nationaux et même les relations internationales¹ ». Pour légitimer son nouveau poste, elle en fait un rapide historique et raconte qu'en septembre 1929, lors d'une conférence à New York, des hommes (psychologues, éducateurs, clergé protestant et catholique) et des femmes (représentantes de onze organisations nationales de femmes) ont conclu que l'introduction de femmes dans le département des relations publiques du MPPDA pourrait accélérer le mouvement vers des films plus subtiles (« *finer films* »). Les onze organisations auraient alors proposé que ce soit elle, Alice Ames Winter, qui se présente au MPPDA et ce dernier a accepté. Dans cette annonce, elle reprend également les propos de Carl Milliken, secrétaire du MPPDA, que les studios souhaitent diffuser dans les journaux du matin le 10 janvier 1930² ; « *she is the women's ambassador on the inner circle. She is answerable not to the industry for her work but to the women of the United States and to them only* ».

Cette nomination d'une représentante de toutes les femmes peut en fait être interprétée comme une manœuvre de Hays pour affaiblir l'influence des groupes de femmes. En effet, dans l'annonce de Winter comme dans celle des studios, il n'est jamais fait mention des autres organisations, pas même du WCTU de Maude Aldrich, pourtant interlocutrice de longue date des studios. Comme l'explique en détails Leigh Ann Wheeler³, en nommant Winter comme « ambassadrice des femmes », Hays s'approprie la politique des *Women's Club* et aggrave leurs divisions. En leur demandant de choisir un camp publiquement, il fait exploser l'unité revendiquée jusqu'alors par tous les groupes féminins ; malgré les dissensions idéologiques ou politiques, la solidarité des femmes entre elles était une valeur sûre.

La désagrégation de l'unité des groupes de femmes à partir de 1930 coïncide et favorise la montée en puissance d'un autre groupe de pression qui prend le relais de la croisade pro-censure ; la *Catholic Legion of Decency* qui ne tardera pas à s'ouvrir aux autres obédiences (incluant quelques membres des clergés

¹ Voir Annexe 7.

² C'est ce que nous apprend une note du MPPDA du 10/01/1930 « For release in morning papers Friday January 10th », Consultable en ligne sur le site des archives du MPPDA : <http://mppda.flinders.edu.au/records/1277>

Reproduction Annexe 8.

³ Wheeler Leigh Ann, *Against obscenity : Reform and the politics of womanhood in America, 1873-1935*, John Hopkins University, 2007, p. 185.

protestants et juifs) en devenant en 1933 quelques mois après sa création la *National Legion of Decency*. La religion catholique est déjà très impliquée dans l'appareil d'autorégulation de l'industrie cinématographique, avec la première mouture du Code conçue en 1930 par Martin Quigley et Daniel Lord.

D'après Richard Corliss¹, ce qui va déclencher une véritable organisation de l'église américaine ce sont les travaux de Henry James Forman, qui conduit une étude sociologique sur les films aux Etats-Unis depuis 1929. « *Our movie made children*² », dont les résultats commencent à être rendus public dès septembre 1932 dans *McCall's Magazine*³ est une vulgarisation de douze études commandées par le *Motion Picture Research Council*⁴ et financées par la *Payne Foundation*. On y trouve des données très détaillées sur la consommation des films par le jeune public, avec des chiffres édifiants censés justifier le renforcement de la moralisation des films. Ainsi, sur un échantillon de 35491 individus entre 8 et 18 ans, les chercheurs ont comptabilisé 35155 tickets de cinéma en une semaine, ce qui fait dire à l'auteur que le slogan « *A movie a week* » est un slogan national absorbé par les enfants au même titre que le lait maternel⁵.

Selon les recherches effectuées, les adolescents et les enfants qui forment 31 % de la population américaine, constituent également 37 % du public total de l'industrie cinématographique américaine, ce que Forman ne manque pas d'opposer aux chiffres du MPPDA et de Hays (respectivement 5,2% et 8% de public mineur)⁶. On y apprend également que 20% des garçons de 9 ans déclarent aller au cinéma seul, et 10% des filles du même âge. A 8 ans, 45 % des garçons et 56,8 % des filles sont accompagnés d'au moins un parent⁷.

Outre les questions de réception et de sociologie des publics, l'étude de Forman s'intéresse aussi au contenu des films, et tient une comptabilité très précise du nombre de crimes commis dans les films (406 dans 105 films), ou du pourcentage de « scènes de chambre » dans les films de la période décrite (43%).

¹ Corliss Richard, *The legion of Decency*, Film Comment n°4, Summer 1968, pp. 24-61.

² Forman Henry James, *Our movies made children*, The MacMillan Company, New York, 1934.

³ Thrasher Frederic M. , "Editorial." *Journal of Educational Psychology*, 6 (1932): 193-195.

⁴ *The Motion Picture Research Council*, à l'origine le *National Committee for Study of Social Values in Motion Pictures* (ce qui peut permettre d'émettre quelques doutes quant à la neutralité scientifique de l'origine des recherches).

⁵ Forman Henry James, *Our movies made children*, op.cit., p. 15-16.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

Utilisant des outils à la connotation scientifique aussi impressionnante que relative comme le « psychogalvanomètre¹ » ou « l'hypnographe² », les études résumées dans le livre de Forman marquent les esprits et développent l'idée d'une distinction nette entre les « *movie children* » et les « *non movie children* ». Les premiers, ceux allant plus de deux fois par semaine au cinéma seraient moins doués à l'école, plus dissipés, moins stable émotionnellement³. Plus effrayant encore pour le grand public et pour les groupes se revendiquant garants d'une certaine morale, Forman met en avant l'importance de l'imitation dans l'éducation des enfants. Tous les types de films sont alors susceptibles d'être dangereux pour les plus jeunes, puisque même les « *love technique* » seraient, d'après le Dr Blumer, propres à stimuler les pulsions et les appétits des adolescents. Par imitation, le cinéma mènerait également à des conduites criminelles, surtout chez les garçons, et d'autant plus que la criminalité serait dépeinte positivement⁴. Forman termine sa conclusion par un avertissement, à la limite de la menace, face à l'irresponsabilité désormais impossible des autorités, maintenant que « les faits sont connus de tous »⁵.

Cette présentation assez détaillée de l'ouvrage de Forman est nécessaire pour comprendre l'angle et la force d'attaque de la *Legion of Decency*. L'église américaine, suite à la publication de *Our movies made children*, répond au cri d'alarme du révérend Amleto Giovanni Cicognani, archevêque et secrétaire du Pape aux Etats-Unis réclamant une croisade pour « purifier le cinéma » qui serait devenu une « menace mortelle pour la morale ⁶ ». Le livre de Forman devient alors la caution scientifique sur laquelle s'appuyer pour démarrer cette campagne pro-censure. Un mois après cet appel au rassemblement, en novembre 1933, la *Legion for Decency in Motion Picture* est constituée et fait trois propositions principales : recruter un groupe de pression pour demander des films plus « propres », sanctionner par une grève des acheteurs et augmenter la pression pour le renforcement de l'autorégulation.

¹ Forman Henry James, *Our movies made children*, *op.cit.*, p. 277.

« Le test psychogalvanique (ou réaction électrodermale) utilise le fait que la résistance électrique de la peau varie à la suite d'une excitation sensorielle, au cours d'émotions, de stress ou d'états psychotiques, ces variations étant susceptibles de provoquer l'activité des glandes sudoripares. Source : <http://www.medicopedia.net/term/19312,1,xhtml#ixzz1v1cP1hBG> »

² Forman Henry James, *Our movies made children*, *op.cit.*, p.276.

³ *Ibid.*, p 278.

⁴ *Ibid.*, p. 279-280.

⁵ *Ibid.*, p. 284. Notre traduction de « *largely, the facts are known* ».

⁶ Corliss Richard, *The legion of Decency*, Film Comment n°4, Summer 1968, p. 26.

En juin 1934, des antennes de la *Legion of Decency* sont établies dans tout le pays, organisant des protestations contre certains films et publiant une classification des films dans les journaux paroissiaux. Un compte-rendu du 21 juin 1934¹ nous informe de la volonté du clergé de renforcer leur campagne, par des actions « directes et agressives pour sauvegarder le bien-être moral de leurs fidèles ». Le comité se félicite de l'engouement de leur croisade auprès du public, qui adhère à leur prière² et répond à l'appel de boycott sous-entendu dans le compte-rendu. L'industrie cinématographique prend en compte cette menace qui la priverait de 9 à 11 millions (selon les sources) de spectateurs engagés à respecter les préceptes de la *Legion*. Concrètement, et comme nous le confirme le compte-rendu du 21 juin 1934, le MPPDA annonce que le Code de 1930 sera renforcé dès le 1^{er} juillet et que le Hollywood Jury sera supprimé, au profit d'un comité moins condescendant. Le 12 juillet, Joseph Breen, qui succède à Jason Joy, institue une amende de 25 000 dollars pour les producteurs, distributeurs et diffuseurs d'un film qui n'aurait pas bénéficié de son « sceau de conformité ». Même si les archives du MPPDA montre que la *Legion of Decency* a établi une relation de proximité avec les producteurs, par l'intermédiaire du MPPDA, Corliss rappelle que le pouvoir de la *Legion* est à nuancer, puisque d'une part les catholiques ne sont pas obligés d'adhérer au contrat proposé par la *Legion*, et d'autre part, la soumission des films à la *Legion* est volontaire³.

Dans le cas des groupes de femmes, comme dans celui des groupes religieux, la capacité de contrainte est donc à nuancer. Les études des archives du MPPDA permettront de développer cette hypothèse (cf B. L'autorégulation, art de la négociation)

¹ Statement by Catholic Bishops Committee on Motion Pictures. Issued in Cincinnati June 21, 1934.

Consultable en ligne sur le site des archives du MPPDA : <http://mppda.flinders.edu.au/records/1109>

Reproduction en annexe 9.

² Mise en place par l'archevêque John McNicholas en 1933 et modifiée en 1934 : « *I condemn all indecent and immoral motion pictures, and those which glorify crime or criminals. I promise to do all that I can to strengthen public opinion against the production of indecent and immoral films, and to unite with all who protest against them. I acknowledge my obligation to form a right conscience about pictures that are dangerous to my moral life. I pledge myself to remain away from them. I promise, further, to stay away altogether from places of amusement which show them as a matter of policy.* » Blanshard Paul, *The church and the movies*, 8 mai 1948 in *The best writing on film from The Nation.1913-2000*, Carl Bromley (ed.), Thunder's Mouth Press/Nation Books, NY, 2000.

³ Corliss Richard, *The legion of Decency*, Film Comment n°4, Summer 1968, p. 30.

1.2 Conceptions du Code : variations autour d'un mythe ?

Jusqu'à présent, nous avons tenté de présenter une histoire factuelle de la période du pré-Code, avec l'appui de documents originaux fournis par les archives du MPPDA consultables en ligne grâce à l'université australienne de Flinder et au travail de Richard Maltby et Ruth Vasey¹.

Dans son article fondateur « *More sinned against than sinning : the fabrications of « pre-code cinema* » », Richard Maltby, qui a travaillé directement à partir des archives du MPPDA, sur la période 1922-1939, déconstruit les clichés existants sur le pré-Code hollywoodien. Il remet en cause l'existence même de ce pré-Code, que l'on présente comme une période de liberté de mœurs et de joyeuse immoralité. Entre 1930 et 1934, tout serait permis, jusqu'à l'interruption de la fête imposée par le renforcement du Code. Maltby dénonce cette idée. Pour lui, le pré-Code est un mythe, comme la plupart des histoires liées au Code, et appartiendrait à l'histoire de Hollywood. L'histoire du cinéma hollywoodien est trop souvent écrite elle-même comme un scénario de film. Il s'agirait, la plupart du temps, de composer un mélodrame, dans lequel les créateurs virtuoses triompheraient du vilain capitaliste et de la conspiration moralisatrice et réactionnaire. En d'autres termes, l'histoire du divertissement (terme employé ici comme la traduction approximative de *entertainment*) doit être divertissante.

Maltby distingue deux versions principales du mythe du pré-Code, une même histoire qui aurait deux interprétations différentes.

La première commence au milieu des années 30 et s'arrête à la fin des années 60 ; son existence étant liée à celle du Code, toujours en vigueur durant cette période. Dans cette version, le Code et Hays arrangent tous les deux les intérêts de l'industrie. Hollywood serait gérée par des immigrants inconscients des bonnes manières capitalistes et leurs responsabilités civiques doivent leur être rappelées. Après les scandales des années 20, Hays travaillent avec les groupes civiques et religieux pour « moraliser » le cinéma et crée le Production Code en 1930. Mais comme dans tout bon mélodrame, la malchance, sous les traits de la

¹ <http://mppda.flinders.edu.au/>

² Maltby Richard, *More sinned against than sinning : the fabrications of « pre-code cinema*, *Senses of Cinema* 29 (Nov-Dec 2003), <http://www.sensesofcinema.com>.

Dépression, frappe et les bas instincts tellement rentables des producteurs reprennent le dessus, flattant le côté primaire d'un public très nombreux. Face à cette montée de l'immoralité, la seule force vraiment efficace est l'église catholique avec la *Legion of Decency* qui propose un boycott des films, auquel réagit immédiatement le MPPDA, par l'intermédiaire du catholique Joseph Breen nouvellement nommé.

La seconde version, qui se développe après l'abandon du Code en 1968 inverse les valeurs. Alors que dans la première histoire, les femmes pécheresses étaient sauvées par le vertueux Joseph Breen épaulé par la *Legion of Decency*, dans la seconde, comme le note par exemple Robert Sklar (mais nous verrons que c'est la posture dominante encore aujourd'hui), « *Hollywood's movie makers perpetrated one of the most remarkable challenges to traditional values in the history of mass commercial entertainment*¹. ». Cette version, beaucoup plus romantique que la première, correspond (toujours pour Maltby) au besoin de placer Hollywood dans un mélodrame impliquant les artistes-héros en proie aux méchants réactionnaires. Les créateurs rebelles comme force de subversion du système industriel.

Depuis, l'ouverture des archives du *Motion Picture Production Code* (en 1984) a permis de constater que les négociations relatives à la censure se font films par films, ce qui contredit, d'après l'auteur, l'idée d'un Code ne fonctionnant pas pendant 4 ans. L'étude de cas précis des figures et usages de la pin-up durant cette fameuse période et quelques années après nous aidera à construire une histoire du pré-Code plus nuancée ; le renforcement du Code de 1934 ayant eu des effets divers sur ces personnages féminins particuliers (Partie II).

Richard Maltby constate la persistance du mythe et en donne une explication avant tout commerciale. Le pré-Code, présenté en particulier par les chaînes payantes (*Turner Classic Movies* ou *American Movie Classics*) comme une période bannie, presque maudite, devient une source de profit. Intrigant et mystérieux, ce *Forbidden Hollywood*² ressort en DVD, se construisant comme un genre en grande partie pour des raisons commerciales. Cette façon de présenter la

¹ Sklar Robert, *Movie-Made America : A cultural History of American Movies*, Random House, New-York, 1975, p. 175.

² C'est le nom donné à une collection en trois volumes éditée par TCM et regroupant 14 films désignés comme emblématiques de la période. Dans le même esprit, Universal sort en 2009 un coffret « Pre-Code Hollywood Collection », avec six films présentés comme « *6 shocking films from the era before rules !* » jouant ainsi sur l'image sulfureuse de la période.

période comme une « bulle de liberté », mettant en avant un côté sulfureux, se justifie donc par un appât du gain qu'il ne s'agit pas, dans ce travail, de discuter. Cependant, ce qui est intéressant c'est la prédominance aujourd'hui encore, de la seconde version de l'histoire du pré-Code dans la littérature scientifique. Nous allons voir dans un premier temps que la version « romantique » (l'artiste rebelle en lutte contre la censure capitaliste) privilégiée après 1968 n'est pas mise en péril par l'ouverture des archives. Ainsi, ces quatre années appartiendraient à « un univers parallèle¹ », interrompu brutalement par le renforcement du Code présenté comme une Loi. Dans un second temps, nous montrerons une autre version de la période qui privilégie la nuance et l'art de la négociation.

A. Le Code comme Loi

L'histoire du Code après 1968 suit donc une trame romantique, où le créateur sans argent est brimé par une industrie à la solde de la morale bien pensante incarnée par les censeurs. Ainsi, Laurent Pécha décrit la « période Joe Breen » comme celle durant laquelle « les réalisateurs dont la création artistique se voit « étouffée » par ce carcan juridico-moralisateur font des pieds et des mains pour respecter le code Hays ou au contraire le contourner habilement² ». Certains éléments récurrents contribuent à mettre en place cette version de la période du pré-Code. L'étude des ouvrages consacrés à la période m'a permis de relever ces dispositifs qui perpétuent une version et la rendent dominante.

Avant de les détailler, le premier constat qui s'impose est la sensation de flou qui émane de la plupart de ces textes. Les censeurs, l'industrie, les groupes de pression sont rarement définis. Ils apparaissent dans la période et agissent sans que les actions ou les buts ne soient explicités réellement ; nous verrons que c'est un des moyens de les rendre plus puissants qu'ils ne l'étaient à l'époque. La confusion dans les termes employés est également propice à accentuer la force du Code. Des erreurs de traduction ou de compréhension datant de 1936 sont reprises aujourd'hui pour alimenter la version du code comme loi. Ainsi, en avril 1936, le pape Pie XI recevait la Fédération Internationale des Journalistes cinématographiques, réunis en Congrès à Rome afin d'exhorter « ces hommes de coeur à se servir de leur plume et de toute leur influence pour que ces spectacles

¹ Doherty Thomas, *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema. 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999, p. 2.

² Pécha Laurent, *La censure cinématographique aux Etats-Unis*, Editions Dixit, Paris, 2000, p. 28.

cinématographiques servent chaque jour davantage à la formation et à l'éducation des âmes et non pas à leur ruine et à leur perte ¹». Il leur proposait également, en français, d'avoir recours à des « contrôleurs », ce que les journaux américains se sont empressés de traduire par une demande pontificale de « contrôle ». Dès le lendemain de cette traduction erronée, mais qui favorise le combat des catholiques pour une censure fédérale, un échange de télégrammes² nous informe de la prise de conscience de l'erreur par Martin Quigley et William Hays, qui auront bien du mal à rétablir le discours du Pape, soucieux de la moralité de l'industrie cinématographique mais aussi conscient des réalités peu favorables à une action de censure efficace. Aujourd'hui encore, le flou entraîne la confusion, toujours dans le sens d'un renforcement du pouvoir réel du Code. Ainsi, en qualifiant de « code juridique³ » le Production Code de 1930, Pécha donne une valeur inexacte à un document qui n'est pas une loi, ni dans sa forme ni dans son contenu. Il le dote de pouvoirs et de caractéristiques sans rapport avec sa réalité. L'auteur, s'inscrivant dans une interprétation particulière de l'histoire du Code, contribue à propager le mythe.

Pour perpétuer cette légende d'un Code ayant force de Loi, les auteurs, depuis les années 60, construisent plusieurs dispositifs qu'il s'agira maintenant de mettre à jour. Nous verrons ainsi la force de la périodisation stricte, mettant en avant le point de rupture constitué par le Code ; avant le Code renforcé en 1934, le cinéma serait différent. Le Code comme Loi est aussi conforté par sa personnification, notamment au travers des descriptions des censeurs Hays et Breen, gardiens de la morale. Enfin, cette version de l'histoire du Code trouve un renfort dans sa construction mythique dans sa constitution en tant que genre cinématographique.

Avant/après

L'une des caractéristiques des textes propageant l'idée d'une censure agissant comme une loi est de décrire la période dite du pré-Code (1930-1934)

¹ Le but de cette audience du mois d'avril est rappelé par Pie XI dans son encyclique *Vigilanti Cura* consacrée au cinéma, et destinée en particulier à l'épiscopat des Etats-Unis en juin 1936. Cette lettre encyclique est consultable en ligne sur le site des archives du Vatican : http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura_fr.html

² Consultable en ligne sur le site des archives du MPPDA : <http://mppda.flinders.edu.au/records/2753>; <http://mppda.flinders.edu.au/records/2752>
<http://mppda.flinders.edu.au/records/2757>

Reproduction en annexe 10.

³ Pécha Laurent, *La censure cinématographique aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 26.

comme une bulle de liberté absolue, durant laquelle tout peut être montré au cinéma. Après la date fatidique du 1^{er} juillet 1934, la créativité et la subversion seraient bâillonnées. Les auteurs insistent donc sur ce qu'ils décrivent comme une rupture brutale, un avant/après qui condamne toute forme de subversion. Pour expliquer cette approche rigide de la période, Lea Jacobs¹ met en avant le manque de sources existantes sur le MPPDA et son action. Elle n'a en effet recensé qu'un seul ouvrage, datant de 1945, avant l'ouverture des archives dans les années 80. *The Hays Office*² considère le Code comme un modèle légal d'autorégulation. Comme une loi, le Code détermine des interdictions et des contraintes, qui, selon Moley, n'ont pu être imposées avant 1934. A partir de cette date, la Production Code Administration aurait le pouvoir de supprimer des écrans n'importe quel film ayant un lien avec un membre du MPPDA³ et qui n'aurait pas bénéficié du « sceau de conformité ». L'argument de Jacobs qui tente d'expliquer la façon dont tant d'auteurs se sont engouffrés dans une histoire sans jamais la remettre en question ou la nuancer ne tient plus lorsque l'on considère les textes écrits après les années 80 qui sont à la fois le moment de l'ouverture des archives du MPPDA et d'une plus grande accessibilité des films du début des années 30. Or, mon corpus, qui n'est sans doute pas exhaustif, mais représentatif des publications sur le sujet, est relativement récent ; la plus ancienne étant l'ouvrage de Gregory D.Black⁴ datant de 1994. Et la pensée dominante dans ce corpus est bien celle que Maltby décrit comme la seconde version de l'histoire du Code ; celle qui sert le mieux une histoire hollywoodienne mélodramatique.

Ainsi, Harry Shapiro décrit le Code de 1930 comme « un bout de papier jusqu'en juillet 1934 » et la « période souvent appelée pré-Code » comme celle « durant laquelle les « *film-makers* » font ce qu'ils veulent avec l'ombre d'un code qui est universellement ignoré ⁵ ». Dans cet ouvrage, Shapiro s'intéresse à la représentation des drogues au cinéma et donc aux effets du Code sur cet élément

¹ Jacobs Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1999, p. 89.

² Moley Raymond, *The Hays Office*, Bobbs-Merrill Company, 1945.

³ Jacobs Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), *op.cit.*, p. 90.

⁴ D.Black Gregory, *Hollywood censored, Morality Codes, Catholics and the movies*, Cambridge University Press, 1994.

⁵ Shapiro Harry, *Shooting Stars, drugs, Hollywood and the movies*, Serpent's Tail, Londres, 2003, p. 63.

particulier. C'est bien une rupture qui est racontée par l'auteur ; avant le code, tout est permis, mais avec Breen en 1934, « toute référence à la drogue est bannie¹ ». Mick LaSalle² s'intéresse aux personnages féminins et fait de 1934 la date qui marque l'arrêt de la représentation de l'émancipation féminine au cinéma. Il affirme que « la meilleure période pour les films de femme est le pré-Code, avant que le redoutable et draconien Production Code ne devienne la loi à Hollywood (...). Le Code est conçu pour remettre le génie dans la bouteille et la femme dans la cuisine³ ». Le cinéma après 1934 est pour lui peuplé d'idiotes (« *bubbleheads* »), de pleurnichardes (« *cry babies* ») ou de dangereuses séductrices (« *evil sirens* »), qui ne sont que le résultat du Code, qui n'approuve pas les femmes sûres d'elles (« *assertive* »), libres et heureuses⁴. LaSalle avec les femmes, tout comme Shapiro avec les drogues, dessinent une chronologie heurtée, avant un point de non retour, qui changerait le contenu de tous les films produits. La seconde partie de ce travail sera consacrée à l'étude du cas que constitue la représentation des pin-up durant cette période et des effets qu'ont pu avoir les dispositifs d'autorégulation sur elles. Sans détailler dès à présent les prototypes qui seront analysés, il convient de rappeler, ce que ne font ni Shapiro ni LaSalle, que le Code s'inscrit dans une société patriarcale et que l'autorégulation dont il fait partie a sans doute à voir avec cet environnement social marqué par la domination masculine. L'analyse de la pin-up me permettra de mettre en lumière cette dimension genrée de la censure. Alors que Tom Pollard⁵ évoque les nuances et les subtilités de l'autorégulation dans le corps de son étude, son introduction met en avant la dynamique avant/après. Le pré-Code est qualifié de période très permissive durant laquelle on retrouve vamps séductrices et gangsters flamboyants jusqu'en 1934. A cette date, alimenté par un boycott religieux massif, un Code plus restrictif apparaît, qui interdit les personnages de type « *gold diggers* », les femmes séductrices et tous les personnages liés à la Prohibition⁶. Dans la lignée des autres titres, le livre de Doherty⁷, cible privilégiée de Maltby, établit clairement, sans avoir besoin de dépasser le stade de la couverture, le pré-

¹ Shapiro Harry, *Shooting Stars, drugs, Hollywood and the movies*, op.cit., p. 67.

² LaSalle Mick, *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, Thomas Dunne Books, 2000.

³ *Ibid.*, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ Pollard Tom, *Sex and Violence. The Hollywood censorship wars*, Paradigm Publishers, 2009.

⁶ *Ibid.*, pp. 2-3.

⁷ Doherty Thomas, *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema. 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999.

Code comme une période très délimitée et définie par la subversion. Le sous-titre « *Sex, immorality and insurrection in American Cinema. 1930-1934* » est explicite. L'introduction et le reste de l'ouvrage suivent l'idée directrice d'un moment déconnecté du reste de l'histoire du cinéma. Le vocabulaire choisi par l'auteur est en conformité avec cette version du Code, en usant abondamment du champ lexical de l'enfermement ; après 1934, « durant les trente années suivantes, l'espace cinématographique devient règlementé, avec des périmètres de sécurité et des frontières bien définies¹ ». Au contraire, le champ lexical décrivant les quatre années du pré-Code est celui de l'évasion (en tant que sortie de l'ordinaire). Ces années sont « un passage fascinant, une anomalie dans l'histoire du cinéma américain » ; « les commandements ont été violés en toute impunité et avec inventivité dans une série de films excentriques...(qui) semblent venir d'un univers parallèle² ».

Ces descriptions, aidées parfois par un flou « artistique » sur les dates et les références présentent le renforcement du Code en 1934 comme l'apparition soudaine d'une paire de ciseaux géante tenue par William Hays et la *Legion of Decency* qui s'acharnerait à couper toutes traces de subversion dans chaque film réalisé à partir de cette date.

Incarnations de la censure

Après le mélodrame invoqué par Maltby, je me permettrai de faire appel à une autre référence cinématographique incontournable dès lors qu'il est question de rétablir l'ordre. Cette figure de la loi, c'est celle du shérif, importante tant dans le cinéma que dans la culture américaine. Comme dans un western, les partisans de la version du Code comme Loi construisent une figure incarnant la loi, c'est à dire la censure. La personnification du système d'autorégulation du MPPDA est à ce titre un outil particulièrement efficace. William Hays, présenté dès ses premiers pas au MPPDA³ comme le « tsar » du cinéma et de la bonne morale, conservera ce surnom lourd de sens jusqu'à sa mort. Même les plus brefs articles nécrologiques de 1954 le présentent toujours ainsi ; « *Ex-Film Czar, Hays, is Dead*⁴ » ou « *Will*

¹ Doherty Thomas, *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema. 1930-1934*, *op.cit.*, p. 1.

² *Ibid.*, p. 2

³ Il est décrit également comme le « *Movie Monarch Will H. Hays* » dans *Time Magazine* du 13 septembre 1926 dont il fait la couverture.

⁴ *The Milwaukee Journal*, 8 mars 1954, p. 14.

*Hays, Ex-Czar of Movies*¹ » titrent certains, alors que les autres précisent dès les premières lignes qu'il était plus connu comme « Czar of Hollywood² ». En mettant en avant l'image d'un pouvoir absolu aux mains d'une seule personne, la capacité de contrainte du censeur s'en trouve paradoxalement renforcée. La figure de l'autorité devient toute puissante et donc plus effrayante. Nous verrons, notamment grâce aux travaux de Lea Jacobs et Ruth Vasey, que William Hays a en réalité surtout fait preuve d'une grande capacité de négociations. Mais en se donnant l'image d'un dictateur, il a trouvé dès le début de sa carrière dans l'industrie de cinéma, le moyen de renforcer symboliquement son rôle et son pouvoir de contrainte.

Malgré l'ouverture des archives du MPPDA dans les années 80, cette aura tzariste est toujours véhiculée dans nombre d'ouvrages, d'autant plus qu'elle permet d'appuyer la théorie de l'artiste oppressé par le censeur. La première preuve de l'incarnation de la censure est l'emploi quasi systématique - et parfois sans préciser qu'il s'agit d'un surnom-, de la formule « *Hays Office* » pour « *Motion Picture Producers and Distributors of America* ». Cette dénomination entrée dans le langage courant, la fonction équivaut à la personne, qui se trouve en charge de toutes les responsabilités. Insistant sur sa morale religieuse, Hays est décrit comme le « puritain à Babylon³ », il est celui qui doit moraliser l'industrie cinématographique, et au-delà, la vie à Hollywood. Comme l'histoire du Code, celle de Hays relève souvent de la légende. Ainsi, les studios doivent trouver leur « sauveur » et cet « homme providentiel » n'est autre que William Hays, qui aura « pour mission de moraliser le troupeau cinématographique et de le ramener vers des chemins plus dignes⁴ ». Cette rhétorique biblique qui décrit Hays comme le messie est confortée par un portrait à la limite de la sanctification :

« Les producteurs envoient une lettre enflammée pour convaincre Hays de s'atteler à la difficile tâche de ramener le cinéma dans le droit chemin. Hays hésite. C'est un idéaliste qui va à l'église tous les dimanches, qui ne boit jamais de vin, qui ne fume pas et ne porte jamais son regard sur d'autres femmes que la sienne. Son créneau

¹ *The Miami Daily News*, 8 mars 1954, p. 7.

² *The Deseret News and Telegram* (Salt Lake City), 10 mars 1954 p. 6.

³ D.Black Gregory, *Hollywood censored, Morality Codes, Catholics and the movies*, Cambridge University Press, 1994, p. 31.

⁴ Pécha Laurent, *La censure cinématographique aux Etats-Unis*, op.cit., p. 17.

c'est la politique, pas le cinéma. Mais il faut avant tout lutter contre la 'dépravation des âmes ' 1»

L'auteur ne cite pas ses sources et il est donc impossible de savoir d'où il tient ces informations édifiantes. Si le lien entre l'idéalisme et la consommation de vin et de femmes ne semble pas évident, ces associations de stéréotypes d'une certaine conception de la moralité chrétienne n'en dressent pas moins le portrait de Saint William Hays, garant des bonnes mœurs du cinéma américain.

L'incarnation de la censure touche également, mais plus discrètement, d'autres personnalités liées au Code. Doherty, dénonçant finalement le terme de « pré-Code », pense que l'on devrait le remplacer par « *pre-Breen*² », en référence au successeur de Jason Joy à la tête du *Production Code Administration*. L'auteur décrit Breen comme un visionnaire, qui voudrait faire du cinéma américain « une force du bien, transcendant le sens de l'ordre et de la vertu³ ».

Cette présentation des censeurs comme des figures messianiques, chargées d'une mission divine (ne mènent-ils pas souvent une « croisade » contre l'immoralité) construit le fantasme de leur toute puissance. Ainsi, si un film de « passe pas par l'approbation de Breen, il n'a pas le sceau du PCA et ne peut plus atteindre les grands cinéma et les salles de première exclusivité⁴ ». Pour Gregory D.Black, « du début des années 30 au milieu des années 60, toutes les histoires, les scripts écrits et les films produits sont sujets à un nettoyage méthodique par les censeurs avant même d'atteindre les écrans⁵ ». Les auteurs ne prennent pas en compte la quantité de films produits et distribués chaque semaine, ni l'existence d'un cinéma autre que celui proposé par les *Big Eight* du *MPPDA*. Par conséquent, l'impression qui domine est celle d'une censure applicable à toute l'industrie cinématographique, dès lors que Hays (ou Breen) l'aurait décidé. Nous verrons avec Lea Jacobs et dans la seconde partie de ce travail que la situation est plus complexe que cela, mais aussi, et c'est sans doute une explication de l'échec à dépasser cette version, beaucoup moins dramatique et spectaculaire.

¹ Pécha Laurent, *La censure cinématographique aux Etats-Unis op.cit.*, p. 23.

² Doherty Thomas, *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema. 1930-1934, op.cit.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ Shapiro Harry, *Shooting Stars, drugs, Hollywood and the movies, op.cit.*, p. 67.

⁵ D.Black Gregory, *Hollywood censored, Morality Codes, Catholics and the movies, op.cit.*, p. 5.

Le pré-Code comme genre.

Enfin, dernier dispositif utilisé par les partisans de la version du Code comme Loi, la description d'une période perçue comme un genre cinématographique. Les films du pré-Code sont, nous l'avons déjà constaté, objets d'un commerce depuis les années 80, tout d'abord comme produits diffusés sur les chaînes payantes et spécialisées, puis édités, en particulier depuis l'avènement du format DVD. On trouve donc des coffrets « *Forbidden Hollywood* » qui jouent sur l'aspect sulfureux des films et de l'époque. Doherty, dans son introduction, parle de films venant « d'un autre univers » mais les décrit ensuite comme « vantant la désorientation et le désespoir de l'Amérique face à la Grande Dépression ¹ ». Les films du début des années 30 apparaissent donc comme interdits et extraordinaires, mais aussi représentatifs de leur époque. Ainsi, loin de s'accorder à la définition du genre sémantico-syntaxique de Rick Altman², le pré-Code est construit *a posteriori* comme un genre dont l'unité dépend seulement de l'appartenance des films à une période donnée. Les films policiers, mélodramatiques, sociaux ou érotiques, dès lors qu'ils ont bénéficié de la liberté offerte (d'après les partisans de cette version) par le pré-Code, appartiendraient, de fait à un même genre. Avant de fissurer cette hypothèse très rigide qui entoure la production cinématographique de ces quatre années, on peut toutefois constater que les textes explorant plus concrètement les films de la période se concentrent sur les personnages féminins dit « *gold digger* » et les gangsters masculins ; ces deux types s'accordant plus facilement au fantasme libertaire des auteurs. Ils occultent également un pan non négligeable de l'industrie cinématographique, celui de *l'exploitation* et des circuits indépendants.

B. L'autorégulation, art de la négociation.

Richard Maltby, avec son travail de recherche à partir des archives du MPPDA n'a pas seulement mis en lumière les deux versions existantes de l'histoire du Code. Il en a surtout proposé une troisième, à partir des documents de l'époque. A sa suite, d'autres auteurs, comme Lea Jacobs³ ou Ruth Vasey¹ se sont attelées au

¹ Doherty Thomas, *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema. 1930-1934*, *op.cit.*, p. 320.

² Résumées dans Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 54.

³ Notamment dans « Jacobs Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers *op.cit.*, »

décryptage des archives pour mieux rendre compte d'une période trop souvent sujette aux fantasmes les plus fous. En s'attachant à la réalité des échanges entre les différents protagonistes, grâce aux nombreuses lettres, comptes-rendus de réunions, mémos ou télégrammes de l'époque, les auteurs ont retracé un réseau de relations complexes. Loin du schéma vertical qui consistait à placer William Hays ou Joe Breen en haut, avec une paire de ciseaux, prêts à couper le moindre écart au Code venant d'en bas ; les recherches minutieuses ont permis de dessiner une organisation plus horizontale, où chaque film serait l'objet de négociations et parfois de nombreux allers et retours entre les services du MPPDA, les studios et les groupes de pression. Jacobs et Vasey, à la suite de Maltby, luttent contre une histoire romanesque du Code en déconstruisant les clichés véhiculés par les précédentes études.

En premier lieu, il s'agit de mettre un terme à l'idée que la censure a débuté avec le renforcement du Code en 1934 et qu'auparavant la liberté était totale. Le censeur Hays tout puissant devient alors une figure de médiation chargée de protéger les intérêts de l'industrie cinématographique à long terme, sur un plan national et international. Les documents d'époque permettent de se rendre compte que la campagne de publicité visant à présenter Hays comme le tsar et comme un personnage menaçant n'était pas toujours un succès. Ainsi, dans l'éditorial moqueur *Virtue in Cans*², Will Hays devient le « *Moses of the Movies* », un Moïse descendu du mont Sinaï avec 21 commandements pour guider les « *children of Hollywood* ». Chaque « commandement » du Code rédigé par Daniel Lord et Martin Quigley est ensuite commenté et tourné en dérision. Ainsi la recommandation : « L'histoire, les institutions et les citoyens des autres nations devront être représentés de façon juste » est assortie d'une note entre parenthèses : « Note : Nous vendons nos films presque partout. Les Bolcheviks n'ont pas besoin d'être considérés comme des « citoyens ». En cas de guerre, tous les citoyens des pays ennemis deviendront automatiquement des méchants et des sadiques ». Pour conclure, l'auteur commente la « méthode Hays » : « la suggestion de toutes les choses qu'il tente de supprimer se diffuse dans toutes les scènes et l'esprit du public est encouragé à jouer et à trouver tout ce qui ne peut

¹ Notamment dans « Vasey Ruth, *Beyond sex and violence : 'Industry policy' and the regulation of Hollywood movies, 1922-1939*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1999. »

² « *Virtue in Cans* » Editorial du 16 avril 1930, in *Cinema Nation. The best writing on film from The Nation. 1913-2000*, Carl Bromley (ed), Thunder's Mouth Press/Nation Books, New York, 2000, p. 65.

pas être explicité¹ ». Dès 1930, la capacité de la censure à contraindre les spectateurs à être vertueux est remise en doute par la presse. Surtout, ces études de réception en dehors du cercle des groupes de pression religieux ou féminins offrent un point de vue bien différent de celui développé par Black ou Doherty. En rappelant que les groupes de pression étaient actifs dès les années 20 en matière de censure cinématographique, Vasey et Jacobs remettent en question l'idée du Code qui viendrait perturber et stopper la liberté artistique. La menace d'une censure fédérale existe dès les années 20. Elle est portée par les groupes de femmes et de protestants qui veulent une moralisation des films².

Le travail minutieux des chercheurs en rapport avec les archives du MPPDA va d'une part apporter du crédit à des organisations jugées inefficaces dans de nombreux textes ; c'est le cas du *Studio Relations Committee*³. D'autre part, en décrivant un dispositif d'autorégulation comme intégré au système des studios et basé sur un principe de négociation, la capacité de « nuire » de la censure et du Code est remise en question. Ainsi, l'examen des archives montre que le *Studio Relations Committee* était très actif et que Jason Joy, en tant que directeur, a parfois abouti dans ses demandes auprès des producteurs⁴. Le SRC n'était donc pas une simple façade destinée à répondre aux réclamations des groupes de pression. De plus, en recoupant les témoignages de Jack Vizzard qui a travaillé au PCA sous la direction de Breen et les archives, on comprend que le travail « d'arrangement des films », selon les termes de Vizzard, font partie intégrante du système. On y apprend aussi que le travail se faisait principalement sur les scripts, avec un droit de regard sur les films terminés, mais qu'en réalité, au contraire des bureaux de censure de l'état ou de la ville, le MPPDA ne peut que très rarement bloquer un film, même après 1934⁵.

¹ « *Virtue in Cans* » Editorial du 16 avril 1930, in *Cinema Nation. The best writing on film from The Nation. 1913-2000*, Carl Bromley (ed), *op.cit.*, p. 67.

² Jacobs Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), *op.cit.*, p. 88.

³ Les archives rapportent les compte-rendu des réunions du SRC durant des années. A titre d'exemple, le rapport du 6 mars 1924 signé par Jason S Joy nous informe que le SRC a tenu 28 réunions informelles, contrôlés et fait modifier 56 films durant leurs réunions hebdomadaires, échangé 8774 lettres, donné 617 conférences et 122068 copies de textes ont été envoyés.

Consultable en ligne sur le site des archives du MPPDA .

⁴ Jacobs Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), *op.cit.*, p. 90.

⁵ Jacobs Lea, *op.cit. Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), *op.cit.*, p. 91.

Jacobs distingue deux étapes dans le processus d'autorégulation ; l'évaluation et la négociation. En adoptant ce modèle, il s'agit très explicitement de s'éloigner de l'hypothèse d'une censure dominée par les valeurs catholiques de la *Legion of Decency* à partir de 1934. Cette idée véhiculée par des historiens comme Black, Walsh, Sklar (mais aussi en France par Pécha et d'autres) relève d'une relation unilatérale, où le MPPDA obéirait aux injonctions d'une association en particulier. La morale catholique, déjà présente avec le code de 1930, serait imposée à l'industrie cinématographique au mois de juillet 1934. Or, les archives qui ont permis à Jacobs de fonder son modèle, permet de nuancer cette relation de domination en cascade : la *Legion* domine le MPPDA, qui domine toute l'industrie hollywoodienne. La censure par l'autorégulation serait en fait bien plus une stratégie, au cas par cas, pour anticiper ce qui pourrait offenser les agents extérieurs, et faire part aux producteurs de suggestions pour minimiser les plaintes et les coupures.

La stratégie des producteurs, en réponse à ces négociations avec le MPPDA est surtout, d'après Jacobs, « l'instabilité du sens¹ ». L'utilisation de modes indirects de représentation est une façon de parvenir à un compromis satisfaisant. Ainsi, l'histoire d'une prostituée pourra être racontée, mais sa véritable activité ne devra pas être trop explicite. Le spectateur de l'époque comprendra cependant que l'héroïne d'un film marchant seule dans les rues évoque la possibilité de la prostitution. Le PCA ayant à traiter la plupart du temps en pré-production, les membres sont particulièrement sensibles aux dialogues, et des termes comme « *prostitute* » ou « *kept woman* » indiquant trop clairement le statut du personnage, ils seront éliminés. Mais pour *The Easiest Way* (1931, Jack Conway), la MGM demande au SRC l'autorisation d'employer « immoral woman ». Les ellipses sont également un moyen de suggestion particulièrement prisées. Ces petits arrangements avec la moralité et la censure renvoient à la conséquence évoquée dans l'éditorial de Nation, l'instabilité du sens rendant forcément fertile l'imagination du spectateur.

Au lieu de considérer le Code de 1934 comme une application stricte et soudaine de la censure, les travaux de Jacobs permettent plutôt d'utiliser l'idée d'un curseur à la place du « avant/après » qui découle de l'idée du Code comme Loi. Après 1934,

¹ Jacobs Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), *op.cit.*, p. 93.

l'instabilité du sens est plus prononcée ; il est par exemple toujours possible d'interpréter une scène comme sexuelle, mais la confirmation, par le dialogue ou une action sera moins claire (ou inexistante) qu'avant les rappels de Breen.

Les textes dominants de l'histoire du Code focalisent sur les groupes de pression catholiques et féminins, dont les actions sont les plus spectaculaires. Mais un autre stéréotype contre lequel s'érigent les chercheurs en contact avec les archives et celui d'une censure répondant exclusivement aux injonctions morales de ces groupes. Ruth Vasey¹, comme l'indique le titre de son étude, va au delà du sexe et de la violence, pour démontrer que le Code et la PCA ne sont pas des procédés autonomes, mais font partie d'un contexte plus large de politique industrielle (« *industry policy* ») qui se met en place dès les années 20. Elle distingue en particulier des enjeux nationaux et internationaux. A partir de 1930 et du Code basé sur la liste de « *Don'ts et Be Carefuls* » de 1927, on distingue les sujets relevant directement du Code, et ceux qui sont jugés selon l'expérience et relève de cette « politique industrielle ». Vasey rappelle en effet qu'outre les groupes de type « moralisateurs », Hollywood est surtout sensible aux pressions venant d'autres forces capitalistes². Durant les années 30, cette politique s'affirme, passant du besoin de protéger l'industrie nationale à celle de ne pas se heurter à n'importe quel groupe pouvant se constituer comme lobby, des prêtres aux artistes de cirque en passant par les journalistes. Ainsi, pour ne pas s'attirer les foudres de l'industrie minière ou pétrolière, les films sur les grèves sont jugés particulièrement problématiques par le PCA, qui ajoute parfois (c'est le cas pour *Black Fury*, 1935, Michael Curtiz) quelques lignes à la fin du film pour préciser que les conditions de travail des mineurs se sont améliorées depuis l'époque du film. Le stéréotype du journaliste corrompu ou alcoolique est progressivement abandonné, ou amélioré au cours des années 30³. Ce n'est pas tant la morale plus ou moins douteuse véhiculée par un personnage que les intérêts d'une profession qu'il s'agit de protéger.

¹ Vasey Ruth, *Beyond sex and violence : 'Industry policy' and the regulation of Hollywood movies, 1922-1939*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), *op.cit.*

² D'autant plus que l'industrie cinématographique est paradoxale ; elle bénéficie d'une aura plus importante que n'importe quelle autre industrie américaine, tout en ne représentant en 1946, que 0,5% du PNB des Etats-Unis.

Source : Gomery Douglas, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, *op.cit.*, p. 17.

³ Vasey Ruth, *Beyond sex and violence : 'Industry policy' and the regulation of Hollywood movies, 1922-1939*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), *op.cit.*, p. 108.

La pratique de l'autorégulation s'applique également à l'international, qui représente entre les deux guerres 35% des apports financiers à Hollywood¹. Ainsi, alors qu'en 1928 la France fait une loi de quota pour limiter l'accès des films américains à son marché², Hays organise une visite à Paris pour assurer de son attention quant au traitement des thèmes liés à la France dans les films américains. Le méchant Arnaud de *Foreign Legion* (1928, Edward Sloman) changera donc de nom pour ne pas vexer les acheteurs du marché français. Arnaud deviendra Markhoff, et la russification des méchants est ainsi adoptée de façon très récurrente pour ne pas heurter les autres pays européens.

¹ Vasey Ruth, *Beyond sex and violence : 'Industry policy' and the regulation of Hollywood movies, 1922-1939*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), *op.cit.*, p. 112.

² Mayer-Robitaille Laurence, *Le statut juridique des biens et services culturels dans les accords commerciaux internationaux*, coll. Droit du Patrimoine culturel et naturel, L'Harmattan, 2008, p. 313.

2. Histoire des femmes

Après avoir retracé les histoires du Code, il convient de faire le point sur l'histoire des femmes américaines. Le lien complexe qui unit féminisme et cinéma explique la nécessité de remonter le temps des combats féministes américains, pour mieux comprendre comment ils ont contribué à façonner les formes féminines, au sens propre comme au figuré. De l'arrivée des « Pères pèlerins » en Amérique et l'amnésie sélective qui s'en suit (il faudra attendre 1999 soit 319 ans pour que la plaque commémorative des pères pèlerins en Angleterre soit modifiée et que les noms des enfants et des femmes qui faisaient partie du voyage y soient ajoutés¹), jusqu'à la femme mystifiée des années 50 décrite par Betty Friedan², en passant par les salons de thé de Seneca Falls, l'histoire des femmes est faite de batailles aussi fracassantes qu'oubliées. Les luttes pour parvenir au droit de vote des femmes en 1920 côtoient les apparentes frivolités des *flappers*, a priori éloignées des combats politiques qui leur ont pourtant permis d'exprimer par le vêtement et les comportements une toute nouvelle liberté. La pin-up de cinéma, dont nous précisons la définition dans le prochain chapitre, est elle aussi à la croisée des problématiques de l'époque. Pour parvenir à elle, nous retracerons donc l'histoire culturelle des américaines jusqu'à leurs rapports avec le cinéma et le glamour, composantes inévitables de la figure de la pin-up.

2.1 Contexte américain

Fraîchement débarqués sur les côtes américaines du XVIII^e siècle, les colons anglais masculins se trouvèrent trois fois plus nombreux que les femmes, dont l'immigration était alors grandement encouragée. Deux raisons principales poussaient les hommes à demander la présence des femmes : la procréation et l'influence civilisatrice qu'elles auraient sur les hommes seuls. Tout en affirmant la nature inférieure de la femme, elle leur était indispensable. Je me permets de remonter jusqu'aux fameux Pères Pèlerins qui ont colonisé les Etats-Unis pour mieux montrer la continuité des problématiques liées au genre et au sexe.

¹ Fillard Claudette, Collomb-Boureau Colette, *Les mouvements féministes américains*, coll « Essentiels de la civilisation anglo-saxonne », Ellipses, 2003, p. 10.

² Friedan Betty, *La femme mystifiée*, Denoel/Gonthier, 1975.

L'argumentaire innéiste qui consiste à affirmer que la femme est par nature inférieure de corps, d'esprit et de tempérament, et par conséquent vouée à la soumission¹, résonne encore aujourd'hui et se retrouve dans de nombreux stéréotypes genrés. Ce qui ressort du double « emploi » de la femme à l'époque, est finalement ce contre quoi devront lutter les femmes, c'est à dire une tension entre l'assignation à un rôle dit « naturel » (la procréation) et la mise en avant des qualités que ce rôle suppose (l'influence civilisatrice). Résulte de cette tension le « piège des imageries sociales de la féminité ²», souvent positives ; dont il est bien compliqué de se sortir.

Le principe de la domination est à la fois de contraindre et de valoriser, pour contenir les velléités contestataires. Les femmes américaines ont dû faire avec ce socle théorique fort, emporté dans les bagages des colons depuis l'Europe, et qui ne sera pas discuté jusqu'au lendemain de la révolution américaine au XIXème siècle. Avant Darwin et sa théorie de l'évolution, c'est la théorie de « la Grande Chaîne des Etres » qui a cours aux Etats-Unis et en Europe. Un même principe de vie unirait Dieu aux plus petites substances animées, selon un ordre prescrit ; Dieu, les anges, puis l'humain, dont la forme la plus accomplie est l'homme caucasien. Au bas de l'échelle, le Nègre, puis le Hottentot. La femme a une place intermédiaire entre l'homme et le singe, entre le Hottentot et l'orang-outang³. S'ajoute à cet argument « scientifique » le statut légal de la femme, hérité du droit anglais. Proche de l'esclave, la femme dépend de son père puis de son mari, et n'a par conséquent aucune identité civile. Dans ces conditions, la coexistence des luttes abolitionnistes et pour les droits des femmes n'est pas un hasard.

A. Paradoxes de l'essentialisme

Cette « nature » féminine, qui déterminerait le destin de la moitié de la population, est utilisée la plupart du temps pour légitimer sa position de dominée, par la classe masculine dominante. Mais l'essentialisme peut aussi servir de levier pour les mouvements de revendications des femmes, se trouvant unies et plus fortes justement par leur appartenance à une « essence » supposée commune. Cette tension entre les approches essentialiste et universaliste (qui se disputent sur le terrain du féminisme, cf chap2) est au cœur des problématiques liées aux femmes

¹ Fillard Claudette, Collomb-Boureau Colette, *Les mouvements féministes américains, op.cit.*, p. 10.

² Nahoum-Grappe Véronique, *Le Féminin, Paris, Hachette, col. « Questions de société »*, 1996, p. 105.

³ Fillard Claudette, Collomb-Boureau Colette, *Les mouvements féministes américains, op.cit.*, p. 12.

et à leurs représentations. Dans la seconde partie de ce travail, nous verrons qu'au cinéma, la pin-up, jeune femme « modèle » s'il en est, est particulièrement utile pour illustrer et parfois faire évoluer les représentations féminines.

La théorie des sphères

Cette théorie illustre les paradoxes de l'essentialisme américain, à la fois prison et source de solidarité féminine. Des *Filles de la Liberté* qui unissent pour la première fois des femmes dans un but commun aux *Mères de la République* des années 1780, les femmes sont toujours soumises à un idéal, assujetties à quelque chose de plus grand, qui les dépassent et qu'elles servent. Le choix des termes est ici crucial, et l'analyse permet de mettre à jour une domination patriarcale incorporée par les dominées. Les femmes se définissent elles-mêmes par leur rôle de *Filles* ou de *Mères*, démontrant ainsi parfaitement le mécanisme de « somatisation des rapports de domination » décrit par Bourdieu¹.

Comment alors mettre en place un mouvement revendiquant un statut et des droits aux femmes lorsque le groupe se construit à partir de l'incorporation de la domination ? Cette négociation délicate va avoir lieu au sein de ces sphères qui se mettent en place après la révolution américaine et qui triomphent au début du 19^{ème} siècle. A cette époque, on assiste à l'émergence d'une classe moyenne en milieu urbain et industriel, dans laquelle se creuse le fossé entre la famille-foyer, domaine de la femme, et le monde du travail et de l'argent réservé à l'homme. La théorie des sphères est alors synonyme d'assignation à résidence pour les femmes et de renforcement des stéréotypes qui définissent, en les opposant de plus en plus fortement, masculinité et féminité².

En pratique, outre la glorification de la femme au foyer, les conséquences de cette délimitation stricte des activités en fonction du sexe biologique se ressentent sur le marché du travail. Ainsi, alors que le taux d'activité féminin est, entre 1890 et 1920 à son maximum dans la tranche d'âge des 15-24 ans (d'où le terme de *working girl* et pas *working woman* par exemple), il est en fait très faible pour les jeunes femmes mariées, et très haut pour les femmes plus âgées, célibataires, veuves ou divorcées. Conformément à l'idéal de la séparation des activités qui maintiennent les maîtresses de maison à l'écart du monde du travail et l'idée selon laquelle la

¹ Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, op.cit., p. 40.

² Fillard Claudette, Collomb-Boureau Colette, *Les mouvements féministes américains*, op.cit., p. 19.

femme doit être à la disposition de la famille, la variable déterminant l'activité professionnelle des femmes est donc la situation de famille et pas l'âge¹. Nous verrons que la mobilité de la pin-up au cinéma, tant d'un point de vue familial que professionnel permet de proposer de nouvelles stratégies et perspectives aux personnages féminins.

Elles illustrent également les enjeux de l'accès au monde du travail pour les femmes. Ainsi, l'économiste Julie Matthaei décrit la difficulté pour les femmes, à partir des années 1920 de concilier une activité dans les deux sphères jusqu'alors parfaitement étanches, en tentant de concilier vie de famille et vie professionnelle. La carriériste est alors un objet de scandale, qui souhaite quitter la sphère domestique, non pour le bien de sa famille mais au profit de son développement et de son épanouissement personnel. Faisant passer ses propres besoins avant ceux de sa famille, elle viole la règle de base de l'attitude féminine², que l'on retrouvait au 18^{ème} siècle, lorsque la femme n'avait pas d'identité civile indépendante de son père ou de son mari. Le paradoxe essentialiste appliqué au travail se traduit par un double discours ; au début du 20^{ème} siècle, quelques femmes ont forcé l'accès aux professions libérales masculines alors que leurs employeurs et collaborateurs, « convaincus du fondement naturel de la catégorisation des emplois par sexe, les considéraient comme incompetentes par essence ³ », alors même qu'on lui attribuait également, toujours sous prétexte de leur « nature », des qualités morales incomparables. Les deux personnages féminins de *Masques de cire* en 1933 montrent les difficultés d'appartenir à l'une ou l'autre des sphères, et proposent des stratégies pour déjouer la rigidité des frontières qui les séparent, notamment grâce au personnage de la journaliste, Florence. Nous verrons que l'ambiguïté de la fin du film est symbolique de la complexité à proposer une représentation de femme « non-liée⁴ » à sa sphère assignée.

L'idéal de la mère républicaine

Face aux contraintes liées à cette stricte répartition des activités entre les sexes et à la difficulté d'échapper à la théorie des sphères, les femmes vont mettre en place

¹ Matthaei, Julie, A. *Histoire économique des femmes aux Etats-Unis*, ed L'âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 1985, p. 153.

² *Ibid.*, p. 288.

³ Matthaei, Julie, A. *Histoire économique des femmes aux Etats-Unis*, *op.cit.*, p. 314.

⁴ Emprunt du terme décrit par Nathalie Heinich dans Heinich Nathalie, Paris, *Etats de femme. L'identité féminine dans la littérature occidentale*. Gallimard, 1996, p. 304

une stratégie visant à donner plus de pouvoir symbolique et pratique à leurs domaines réservés. Ainsi, le prétexte de nature, qui d'un côté les enferme, va devenir une raison de se sentir liées entre elles, et va permettre la création de ce que l'on pourrait appeler une conscience de classe féminine, qui unit les femmes par delà leur classe sociale. Cette stratégie de réappropriation de leur statut de dominées débute par la mise en place du concept de Mères Républicaines. L'activité domestique qui leur était imposée va être dotée d'une signification politique. En effet, à la fin du 18^{ème} siècle, la « mère républicaine » a le « devoir patriotique de former ses fils et d'en faire des citoyens vertueux et dotés de sens moral. Ainsi était-elle liée à l'état et dotée du même coup d'un certain pouvoir sur l'avenir qu'il connaîtrait¹ ».

Les femmes américaines, plutôt que de lutter contre l'essentialisme qui les contraignait à se conformer à une prétendue nature, ont tiré partie de cette assignation à la domesticité pour faire valoir un certain nombre de droits. Les vertus dont la société patriarcale les a dotées sont nombreuses et complexes mais au lieu de les combattre, la stratégie a été, dans un premier temps, de réclamer la mise en place des outils qui leur permettraient de mener à bien les diverses missions qui leur étaient imposées. Ainsi, pour être une meilleure mère ou maîtresse de maison, les femmes ont créé de nombreuses associations. Pour instruire au mieux les fils promis à un brillant avenir de citoyen, les mères ont réclamé plus d'instruction pour elles-mêmes et leurs filles, fondant pour cela un grand nombre d'institutions féminines, dans lesquelles elles suivaient les mêmes enseignements que les garçons, à l'exception des langues classiques. Pour être plus performantes dans leur sphère domestique, et sous prétexte d'adhésion à l'idéal de la mère républicaine, les femmes ont pu investir dans une certaine mesure l'espace public qui lui était jusque-là interdit. Cette détermination des femmes à accomplir ce qu'elles considéraient alors comme une mission, et le fait de se doter de moyens conséquents pour la mener à bien, ont développé la conscience de soi ainsi qu'un fort sentiment d'identité avec les autres femmes ; deux conditions nécessaires à l'élaboration de véritables mouvements féministes.

Si l'idéal de la mère républicaine a permis de rendre un peu plus poreuses les frontières entre sphères publiques et privées, et a mis en avant l'importance de l'éducation des filles, il ne doit pas masquer la réalité du quotidien des femmes.

¹ Evans, Sarah M, *Les Américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis*, Editions Belin, Paris, 1991, p. 96.

Peu ou pas payées, les femmes produisent pourtant de nombreux biens de consommation indispensables. Au moment des prémices de l'ère industrielle, les femmes au foyer produisent 210 000 mètres de tissu, contre 59 000 seulement sortis des usines. En 1816, l'industrie cotonnière emploie 66 000 femmes, 24 000 garçons et 10 000 hommes adultes¹. Malgré leur force de travail et les discours sur la réciprocité, le statut juridique des femmes ne reflète guère l'éthique républicaine. L'écart est donc grand entre les représentations et le vécu. Les femmes sont placées sur un piédestal tout en subissant une forte domination et même un double asservissement lorsqu'elles travaillent pour un demi ou un tiers du salaire des hommes. L'autorité familiale a été modifiée par l'influence des Lumières et des idées républicaines ; et « on passa du patriarcat qui associait les images du père, du roi et du dieu, au républicanisme qui prônait le contrat, le devoir et le consentement ² ». La représentation de l'autorité change, mais pas sa mise en pratique, puisque dominants et dominés sont toujours les mêmes.

L'idéal de la « vraie femme »

Petit à petit, les missions de la Mère Républicaine vont servir à façonner non seulement les fils, mais aussi un nouvel idéal féminin, celui de la « vraie femme ». Cette *lady*, qui s'oppose en tout point à la *working women*, doit cultiver certaines qualités définies comme spécifiquement féminines. Elle doit rester chez elle et respecter quatre préceptes incontournables : la piété, la pureté, la docilité, et l'attachement au foyer (« *domesticity* »)³. La constitution de cette « vraie femme », dans l'opposition, notamment, aux femmes qui travaillent, met en place des forces contradictoires que l'on va retrouver au cœur des combats des femmes. La particularité de la *lady* américaine est, d'après Claudette Fillard et Colette Collomb-Boureau, de ne pas être déterminée par sa naissance ou sa richesse. Seul le respect des codes de la « vraie femme » permet d'accéder à ce titre.

Cette spécialité américaine me semble primordiale dans les modes de représentation des femmes au cinéma, et de la pin-up en particulier. Mae West interprète ainsi le rôle principal de *Je veux être une lady*, réalisé en 1935 par Alexander Hall. Riche héritière après la mort de son mari propriétaire de terrains pétroliers, elle n'a de cesse durant le film, de vouloir devenir une lady, en

¹ Evans, Sarah M, *Les Américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 103.

³ Fillard Claudette, Collomb-Boureau Colette, *Les mouvements féministes américains, op.cit.*, p. 20.

apprenant tant bien que mal les normes de ce statut qu'elle désire tant, synonyme dans le film de respect et de dignité. En 1935, la carrière de la fantasque Mae West a déjà pris un tournant plus sage, et nous verrons que dans son cas particulier, le renforcement du Code est synonyme d'une adhésion plus forte à l'idéal de la « vraie femme », aux normes de la *lady*. D'une façon plus générale, se conformer aux représentations de la « vraie femme » imposée par la société implique la reconnaissance implicite de la nécessité de la mise en scène de soi, et par conséquent, petit à petit, l'acceptation des stratégies de mise en scène, comme le recours aux cosmétiques. La « vraie femme » telle que définie par les romans et les journaux ne doit en effet jamais montrer ses sentiments, ne doit pas paraître surmenée, ou pauvre, jouant ainsi la *feminine masquerade*, ce qui constitue en soi un paradoxe étant donné les vertus de modestie également requises.

La féminité comme mascarade est un concept mis au jour par la psychanalyste Joan Riviere en 1929¹. Tout en laissant de côté l'aspect psychanalytique de l'article, les aspects concrets de ce texte illustrent merveilleusement l'idée de masque de féminité, qui peut tout à la fois être joué consciemment, ou tellement intégré qu'il relève de l'inconscient. De plus, ce masque, comme le ferait un talisman, peut tout autant révéler les faiblesses que protéger celle qui le porte. Ainsi, cette féminité construite permet d'accéder puis d'évoluer dans des domaines où les femmes sont peu représentées. Les exemples de l'auteur vont de l'université aux métiers du bâtiment. Il s'agit pour ces femmes de cacher leur part de masculinité (que l'auteur associe donc à la réussite et à un certain nombre de compétences, techniques en particulier) et de prévenir les représailles attendues si elle était démasquée. Ainsi, prenant le cas d'une de ses amies, Joan Riviere explique que certaines femmes au foyer, compétentes dans des domaines dits masculins, ici le bricolage, cachent leurs capacités dès lors qu'elles sont en présence d'hommes ouvriers ou d'entrepreneurs. Elles font alors des suggestions de façon innocente et naïve, comme si elles avaient de chanceuses intuitions. L'amie de Riviere, se compose un personnage de femme confuse, et un peu idiote, pour parvenir néanmoins au résultat escompté. On comprend ici l'ambiguïté de cette mascarade, qui permet à la fois de parvenir à ses fins, mais contraint également à accepter l'idée d'une infériorité d'un genre par rapport à l'autre. L'article de Riviere décrypte une catégorie de femme qui contrarie les schémas conventionnels des genres, mais ne

¹ Riviere Joan, *Womanliness as Masquerade*, in *The International Journal of Psychoanalysis*, vol.10, 1929.

remet pas en cause la hiérarchie établie par la société patriarcale ; le masculin étant toujours la catégorie de référence.

Cette mascarade est confirmée par les études sur le travail des femmes qui montrent que dans les années 50, les étudiantes (universitaires) sont déchirées entre le désir de réussir leurs études et celui de plaire aux étudiants. « La majorité des étudiants ne recherchaient pas des filles intelligentes : 40 % des femmes interrogées reconnurent qu'elles « jouaient à l'idiote » pour résoudre ce problème¹ ». Dès la fin du 19^{ème} siècle et l'accès des femmes aux études supérieures, près de la moitié des étudiantes restèrent célibataires², annonçant peut-être le futur succès de l'archétype tant utilisé au cinéma de la « ravissante idiote ». Il me semble que certaines pin-up, maîtresses dans l'art de la fausse inadvertance et de la mise en scène de soi, s'emparent de cette mascarade pour d'une part la rendre explicite, d'autre part la considérer comme un outil d'émancipation et pas comme une contrainte. Nous approfondirons la question dans le chapitre de définition des pin-up, mais permettons-nous d'avancer l'idée que la pin-up au cinéma, par sa propension à montrer la mascarade, est une créature bien différente de sa version inanimée.

B. Organisations féministes américains

La fin du silence des femmes débute avec une interprétation inédite de l'idéal de la vraie femme. En effet, si la femme est un ange, un refuge, celle qui porte les valeurs morales du foyer, elle doit donc, selon une logique implacable, s'occuper encore plus activement du monde que les hommes sont en train de défigurer. Dans les années 1830, des femmes que l'on qualifiait de « respectables » (et donc soumises aux principes de discrétion, de modestie, etc) prennent la parole, notamment pour lutter contre l'esclavage et faire prendre conscience du rôle des femmes dans le mouvement abolitionniste. Dans le même temps, les femmes, s'emparant de l'idée de leur supériorité morale coïncidant avec un renouveau du religieux, créent de nouveaux espaces publics et une solidarité féminine.

Ainsi, en mars 1834 naît *l'American Female Moral Reform Society*, une organisation nationale des femmes contre la prostitution et toutes formes de licences présumées masculines. Leur journal, *l'Advocate*, dénonçait « le caractère

¹ Matthaei, Julie, A. *Histoire économique des femmes aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 291.

² Evans, Sarah M, *Les Américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 251.

prédateur de l'homme américain », « insouciant », « impudent », « enfoncé dans le péché », dont l'appétit sexuel provoquait la chute des femmes innocentes¹. L'essentialisme se retourne cette fois-ci contre les hommes, rendant la moitié de la population dangereuse pour l'autre, mais aussi victime de ses pulsions, dont seules les femmes, préservées de ces égarements, pourraient les sauver. Suivant cette idéologie, comme nous l'avons rappelé précédemment, des groupes de femmes se forment pour lutter contre ce qui paraît être au cœur de tous les maux : l'alcool. Durant l'hiver 1873-74, plus de 60 000 femmes descendent dans les rues et ferment plus de 1000 saloons du Middle West, permettant ainsi aux femmes de prendre conscience de leur pouvoir. Le mouvement national de la WCTU verra le jour comme une réponse organisée aux protestations spontanées de l'hiver. Avec ces associations, on est au cœur de la problématique essentialiste. Tout en mettant au centre de leur discours la différence des sexes (la femme serait notamment, par essence, la gardienne de la morale), elles permettent également de créer une « conscience de classe » en développant un sentiment de solidarité universelle des femmes, « une classe fondée sur l'appartenance au sexe féminin dont les « droits sacrés » liaient les femmes entre elles ² ». Cette idée de solidarité sera essentielle pour unir les femmes, que ce soit pour moraliser la société ou dans la lutte pour les droits civiques qui émergent en parallèle. L'analyse des pin-up en seconde partie de ce travail nous montrera qu'elles sont des figures privilégiées pour incarner ces valeurs de solidarité et de « classe féminine », contrairement aux femmes fatales par exemple, qui sont dans la plupart des cas opposées aux autres personnages féminins. Mais avant ces études de cas, voyons la construction de leur contexte féministe.

Le mouvement communément appelé « première vague » féministe américaine est initié par la convention de Seneca Falls, en juillet 1848, présidée par Elizabeth Cady Stanton. Pour la première fois, les femmes demandent la reconnaissance de leur droit citoyen, en tant qu'individu autonome, et plus seulement de mère chargée d'éduquer leurs enfants. Au départ liées aux militants abolitionnistes, les féministes vont bientôt connaître des dissensions et fragiliser cette alliance revendiquant l'égalité des droits pour tous. Toutes veulent remettre en cause la théorie des sphères et ce que Stanton nomme le « double standard de la moralité

¹ Evans, Sarah M, *Les Américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 123.

² *Ibid.*, p. 220.

victorienne »¹ (les femmes sont contraintes à la vertu et à la discipline mais doivent aussi supporter les maris ivrognes, violents, aux mœurs dissolues). Mais dès 1860, certains groupes refusent de soutenir le 15^{ème} amendement (qui accorde en 1869 le droit de vote aux hommes noirs) s'il n'accordait pas le droit de vote aux femmes) ; c'est le cas de la *National Woman Suffrage Association* (NWSA) fondée par Elizabeth Cady Stanton et Susan B. Anthony. *L'American Woman Suffrage Association* (AWSA) crée par Stone et Blackwell soutient cependant le 15^{ème} amendement en supposant que les républicains se prononceraient en faveur du vote des femmes une fois celui des noirs obtenu. Ces divisions ne vont pas pour autant mettre un terme à la lutte pour le droit de vote des femmes, et dès 1890, le Wyoming devient le premier état où les femmes peuvent voter². Fortes de leur implication durant la première guerre mondiale et de l'effrètement du code victorien, les femmes obtiennent finalement le droit de vote dans 36 états en 1920 ; c'est le 19^{ème} amendement inscrit dans la Constitution américaine.

Cette réussite sur le plan de l'égalité des droits a des conséquences paradoxales ; après un effort et une victoire collective, les femmes se retrouvent avec leur toute nouvelle citoyenneté dans la solitude de l'isoloir, sans pour autant voir leur quotidien et leur statut social changer. Aucun intérêt commun ne liait plus les femmes. Après la première guerre mondiale, les jeunes femmes se désintéressent des questions politiques et profitent de la récente mixité dans les lieux publics de plaisir et de consommation. Dancing, parc d'attractions, théâtres et cinémas ne désemplassent pas et la *flapper* qui symbolise les années 20 trouve en fait ses racines dès 1913. Ces jeunes femmes si bien décrites par Zelda Fitzgerald et parfois qualifiée de « Première femme moderne libérée ³ » ont un statut social plus complexe que leur représentation dans l'imaginaire collectif ne laisse penser. En apparence libérée, elles dansent, fument, boivent, ont les cheveux courts, les bras nus et la jupe raccourcie. Délestée du corset de la femme victorienne et même de la Gibson Girl du début du siècle, elle reste néanmoins marquée tout d'abord par leur classe sociale (les *flappers* sont issues de la classe moyenne et bourgeoise) et aussi par un objectif ultime qui met à mal leur image de femme indépendante : le mariage. En effet, même si le triomphe des *flappers* est spectaculaire, il prend fin

¹ Fillard Claudette, Collomb-Boureau Colette, *Les mouvements féministes américains*, op.cit., p. 38.

² Binoche Jacques, *Histoire des Etats-Unis*, coll. Les Essentiels de civilisation anglo-saxonne, Ellipses, 2003, p. 157.

³ Référence au titre du chapitre 2 : *The First Modern Liberated Woman : The Flapper*, dans l'ouvrage : Sagert, Kelly Boyer, *Flappers: A Guide to an American Subculture*, Greenwood Press, 2010.

dès lors que la femme se marie. Si la reconnaissance d'une sexualité non liée à la procréation commence à émerger, l'objectif traditionnel du mariage est renforcé, dans le contexte d'un « marché » où la concurrence est de plus en plus rude. En d'autres termes, « le souci de réussir sa vie conjugale mettait un frein à la nouvelle liberté physique des *flappers*¹ ». Louise Brooks symbolise bien ce paradoxe de la *flapper*. Archétype cinématographique de cette femme nouvelle, elle refuse toutefois le destin marital des vraies *flappers*, et ses personnages en paient le prix fort, comme dans *Loulou* ou *Prix de Beauté* (Georg Wilhelm Pabst, 1929 et 1930), où le « miracle de Louise Brooks » décrit par Lotte Eisner² n'en finit pas moins assassinée.

Après les victoires de la première vague qui conduira à la ratification du 19^{ème} amendement en 1920 qui donne enfin le droit de vote aux femmes, le féminisme devient synonyme d'opprobre, et la condition des personnages féminins du cinéma de la fin des années 20 n'est pas aussi libérée que leur image glamour ne le laisse penser.

2.2 Beauty culture

Si les *flappers* des classes moyennes et aisées découvrent les joies de la fête et de l'insouciance, d'autres femmes, souvent issues de l'immigration de la classe ouvrière ou noire profitent du consumérisme naissant et de la nouvelle dimension commerciale de la féminité pour se lancer dans le business de la beauté. Venant des milieux les plus pauvres, elles redéfinissent dès les années 1890 les idéaux de la beauté et de la féminité du XX^{ème} siècle. Kathy Peiss insiste sur le fait que la « beauty culture doit être comprise comme un type de commerce, mais aussi comme un système de sens qui aident les femmes à expérimenter les changements de la condition sociale moderne ³ ». Or, nous allons voir que cette culture de la beauté a beaucoup à voir avec le cinéma d'une part, et le glamour d'autre part, qui se rejoignent dans la figure de la pin-up, pour qui la mise en scène de soi est une composante essentielle.

¹ Evans, Sarah M, *Les Américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 305.

² Eisner, Lotte, *L'écran démoniaque*, E. Losfeld, 1965, p. 210.

³ Peiss, Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture*, Metropolitan Books, New York, 1998, p. 6.

A. Place du cinéma

Dans de nombreux ouvrages sur l'histoire des femmes ou des mouvements féministes américains, le cinéma surgit comme une illustration, ou même une preuve de la condition humaine de l'époque. Ainsi, dans *Les Américaines*¹, la fin de la *flapper* et le début de la grande crise des années 30 sont illustrés par la transformation physique de Joan Crawford, jugée emblématique de son époque. Dans les années 20, pour l'auteur, elle est une star du muet, la parfaite *flapper*, mince avec un visage de poupée, avant de devenir en 1930 avec le cinéma parlant une femme à la sexualité plus mûrie, une mondaine sophistiquée aux épaules carrées, aux cheveux longs et lisses... Pour Patricia Mellencamp, le cinéma est symptomatique du chaos économique et des fossés entre riches et pauvres qui se creusent après le krack boursier de 1929. Prenant pour exemple le film *Chercheuses d'or de 1933* (Mervyn LeRoy, 1933), elle émet l'hypothèse que le film place sur un même plan deux « prohibitions », celle de l'alcool et celle des corps et sexes féminins. La morale du film serait que le pire destin d'une femme n'est pas la mort mais le célibat². Les films sont ainsi souvent perçus comme le reflet de la dure condition féminine de l'époque. Dans cette perspective, le recours au film *L'ennemi public* (William A. Wellman, 1931) est particulièrement récurrent. Censée symboliser les problèmes engendrés par la difficulté à maintenir les rôles traditionnels de l'homme et de son épouse en période de crise, la scène durant laquelle James Cagney jette un pamplemousse au visage de Mae Clark est sans cesse citée. Elle fut en 1937 commentée par le critique star Gilbert Seldes comme le retour attendu d'une certaine virilité, mise à mal par le féminisme et la Dépression. Plus largement, pour Victoria Sturtevant, la violence physique des hommes sur les femmes incarnée par de nombreux personnages masculins du pré-Code serait un moyen de réintégrer le corps du héros en le protégeant de la double menace de désintégration, cinématographique et sociale³. L'étude de la scène peut toutefois amener une interprétation bien différente.

Dans ce film, Tommy (James Cagney) et Matt (Edward woods) devenus gangsters durant la Prohibition, entretiennent à l'hôtel la femme rencontrée quelques temps

¹ Evans, Sarah M, *Les Américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 339.

² Mellencamp, Patricia, *A fine Romance... Five ages of film feminism*, Temple University Press, Philadelphia, 1995, p. 54.

³ Sturtevant Victoria, *Stop the wedding !, William Haines and the comedy of the closet*, in *Hetero : Queering Representations of straightness*, ed by Sean Griffin, University of New-York Press, 2009, p. 35.

plus tôt dans un club. La rencontre en elle-même donne des clefs pour interpréter cette fameuse « scène du pamplemousse ». Dans un club fréquenté par la pègre, deux femmes sont attablées avec deux hommes ivres morts et évanouis. Elles repèrent Matt et Tommy dès leur arrivée. Matt en particulier, est l'objet du désir de Mamie (Joan Blondell) qui n'a d'yeux que pour lui et ne tarde pas à l'inviter à danser. L'alchimie entre les deux est évidente et les deux personnages finiront par se marier. Tommy se dirige alors vers la table où est restée, seule, Kitty (Mae Clarke), dont les signaux de séduction sont particulièrement stéréotypés et ne semblent relever que de la conscience professionnelle. Le malaise de la jeune femme est palpable. Alors que Matt et Mamie reviennent de leur danse ravis, Tommy glisse quelques mots à l'oreille de Kitty, qui paraît plus effrayée que séduite par les projets du gangster. Son mouvement de recul et sa mine effarée n'arrêtent pas Tommy qui conclut sa phase de « séduction » par une pichenette sur le menton de Kitty qui tente de faire bonne figure tout de même (figure 1.3).



Figure 1 (1,2,3) : Arrivée de Matt et Tommy au club (1.1), alchimie dans la danse du couple Matt/Mamie (1.2), mouvement de recul de Kitty et pichenette de Tommy (1.3).

Quelque temps plus tard, alors que les deux couples sont installés à l'hôtel, la différence entre les deux relations devient encore plus évidente. Matt et Mamie, plus amoureux que jamais, restent au lit toute la journée, et leurs rires et autres bruits d'amour envahissent l'espace de la chambre voisine, celle de Tommy et Kitty, se préparant à déjeuner comme un vieux couple déjà rongé par l'ennui. Visiblement agacé par les sons de la chambre mitoyenne, Tommy retrouve Kitty autour de la table. La jeune femme, qui a entendu la conversation téléphonique du gangster lui suggère de trouver quelqu'un qu'il « aimera mieux », ce à quoi il lui répond par un geste de rage en lui écrasant un demi pamplemousse sur le visage avant de quitter la table. Juste après cette scène, Matt et Tommy rencontrent Gwen (Jean Harlow). Sans doute plus expérimentée en psychologie masculine elle s'assure d'ailleurs, dès les premières lignes du dialogue que le désir est réciproque

avec Tommy : « est-ce que je te plais ? » « évidemment » « je suis flattée, tu sais, tu es pas mal non plus. »

Matt et Tommy lui proposent de la déposer et lorsqu'elle descend, Tommy lui demande un autre rendez-vous le soir-même, mais c'est bien Gwen qui dirige les échanges, en demandant le numéro de téléphone de Tommy pour pouvoir l'appeler si elle en a envie. Si l'on analyse l'ensemble des relations entre Tommy et les femmes, *L'ennemi public* peut effectivement symboliser la difficulté à maintenir les rôles traditionnels de l'homme et de son épouse en période de crise, mais la scène du pamplemousse, citée comme symptomatique d'un renouveau de la virilité apparaît au contraire comme une scène de frustration intense. Tommy, qui n'est pas désiré par Kitty, et ce de façon très manifeste dès les premiers instants de la rencontre, surtout si on compare ces débuts à ceux de l'autre couple, est frustré par sa relation et ne parvient pas à s'exprimer en dehors de la violence. Le personnage de Gwen interprété par Jean Harlow apparaît alors comme le véritable élément de « revirilisation » du héros, en exprimant tout de suite son désir pour lui. Loin d'être le bad boy tant décrit, Tommy est en fait un homme qui a besoin de se sentir désirer, qui est rongé par le besoin de plaire aux femmes qu'il rencontre. Le choix du casting est à ce titre particulièrement habile. En effet, le rôle principal de Tommy devait au départ être joué par Edward Woods, qui interprète finalement Matt. Le physique atypique de Cagney, surtout comparé à celui de Woods, beaucoup plus lisse et classique, renforce à la fois la violence du personnage et l'incongruité à le voir en quelque sorte impuissant face à la gente féminine. Le chapitre sur Jean Harlow dans la deuxième partie de cette thèse permettra de développer le rôle particulier du personnage de Gwen dans le film, et de l'interprétation de l'actrice. Autre symptôme de l'impuissance de Tommy, en plus de la scène du pamplemousse et de sa relation spéciale avec Gwen, il se fera abuser sexuellement par la femme de Paddy, chargée de le surveiller. Après avoir rejeté les avances de Jane mais abattu par sa consommation d'alcool, on comprend que la résistance est de courte durée et que le désir de Jane l'emporte sur celui de Tommy.



Figure 2 : Jean Harlow dominatrice, mène Tommy par le bout du nez. Il est d'ailleurs visuellement cerné de blondes platines dont l'expertise en matière de séduction est camouflée par des robes blanches.

Les personnages de bad boy, maltraitants et agressifs n'ont pas à être niés, mais il convient d'interroger leur place. Ainsi, il existe certes des personnages féminins maltraités, et la femme fatale, malgré son assurance sexuelle, n'est pas en reste, mais qu'en est-il des autres, celles qui donnent le change, celles qui élaborent des stratégies pour se sortir à la fois de la Dépression, mais également de leur statut de femme dominée par la société patriarcale.

Les exemples issus du cinéma qui illustrent la condition peu enviable des femmes sont favorisés car plus spectaculaire et sans doute plus attendu, que ceux qui montrent des personnages indépendants, et non violents, dont le but ne serait pas forcément le mariage. Les personnages de Mae West dans ses premiers films, ou celui de Jane dans les deux premiers Tarzan de la MGM relèvent de cette approche stratégique mais dont le souvenir est moins prégnant, pour des raisons qui relèvent à mon avis surtout de l'environnement patriarcal et hétéro-centré de la société occidentale contemporaine. Si les personnages féminins que l'on peut qualifier de « positifs » ne sont pas souvent cités en exemple dans les ouvrages contemporains, on peut se demander si ce n'est pas lié à une volonté de ne pas construire de modèle féminin en dehors de celui qui érige la femme à la fois comme une idole et comme une victime¹. D'un autre côté, l'idée d'un cinéma miroir ne tient plus avec des personnages féminins de pin-up faussement naïves, comme celui de Jane ou les rôles de Mae West qui dominent le box-office du début des années 30 alors que l'idéal domestique est de retour. Les liens entre cinéma et société sont donc plus complexes qu'un simple reflet.

¹ Il me semble que l'oubli dans une majorité d'ouvrages sur les femmes cinéastes ou le cinéma féministe de la réalisatrice Jane Campion (ou dans une moindre mesure de Katherine Bigelow) relève de cette même dynamique. Mettre en avant les réussites (Jane Campion a obtenu une palme d'or et une grande reconnaissance publique, critique et institutionnelle dans le monde entier) empêcherait apparemment de déplorer les nombreuses inégalités qui persistent encore entre hommes et femmes.

La place des femmes au cinéma au début des années 30, et des pin-up en particulier relativise l'idée du pré-Code comme un moment de liberté et d'émancipation. L'exemple de *L'Ennemi Public*, considéré comme représentatif de son époque spécialement sur le bouleversement des rôles sexués traditionnels, n'est pas des plus démonstratifs en terme d'émancipation féminine. Dans la vie quotidienne des américaines pendant la Dépression, la famille devient un refuge contre les ravages de la crise, et la perception culturelle de la femme en tant qu'épouse et mère prend une force et une fréquence nouvelle¹. Concrètement, elles se heurtent à une opinion hostile qui les rend responsables du chômage, à tel point qu'en 1932, une loi fédérale (section 213 de l'*Economy Act*) stipula que les femmes dont l'époux travaillait pour le gouvernement devaient être licenciées². Les femmes des années 30, après quelques années en apparence insouciantes après l'obtention du droit de vote, se retrouvent renvoyées au foyer, comme Jane Parker le sera après deux épisodes de liberté dans la jungle avec Tarzan. Au cinéma, même si les ouvrages relatifs au pré-Code soulignent en général (surtout lorsqu'ils soutiennent la version « romantique » décrite précédemment) une incroyable liberté dans les interactions entre les personnages, nous verrons, grâce au personnage de la pin-up que cette fameuse liberté tient en général surtout à la personnalité hors-norme d'une actrice (Mae West) ou à quelques exceptions dans la création de personnages comme celui de Jane Parker pour la MGM et qui ne font malheureusement souvent que confirmer la règle. En effet, nous constaterons que les autres archétypes féminins de l'époque sont plutôt dans une dynamique de lutte pour se dépêtrer des stéréotypes que la société patriarcale impose à leur genre. Ainsi, il semblerait que la fameuse liberté du pré-Code soit plutôt une parenthèse contre la pudibonderie victorienne qu'une vague féministe. Les mâles sont effectivement souvent libres de faire preuve d'une virilité définie par la violence (outre Mae Clarke et son pamplemousse, c'est aussi le « quotidien » de Betty Boop pourtant décrite comme « icône émancipée »...). L'image du féminin dans le cinéma dit du pré-Code n'est donc pas si simple.

¹ Evans, Sarah M, *Les Américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 345

² Fillard Claudette, Collomb-Boureau Colette, *Les mouvements féministes américains, op.cit.*, p. 51.

B. Glamour

Il est cependant certain que les codes de la féminité et du glamour sont véhiculés par le cinéma et les actrices phares de l'époque. Max Factor, maquilleur pour le cinéma fait sa fortune en adaptant le maquillage de cinéma en produits du quotidien, laissant ainsi penser que le glamour hollywoodien est à la portée de toutes les femmes. Il profite de l'engouement à la fois pour les cosmétiques et pour le cinéma pour organiser des campagnes publicitaires mettant en scène des stars du cinéma et leurs témoignages. Mais au lieu d'utiliser directement les stars et de les faire poser pour ses affiches, Factor utilise des images issues des tournages des films, le rendu « glamour » y étant particulièrement soigné. L'aura spectaculaire et escapiste du cinéma est telle que le lieu même des projections de films sera utilisé comme support publicitaire pour cosmétiques, avec des firmes, dont celle de Max Factor, qui distribuent cartes et kit de maquillage durant les séances de matinées, à la fréquentation majoritairement féminine. Aujourd'hui encore, les arguments publicitaires de Max Factor font mouche, les héroïnes du cinéma se retrouvant fréquemment qualifiées de « max-factorisées¹ »...

Une industrie féminine ?

D'autre part, les *flappers* et la création d'un nouveau le marché du mariage mettant en avant une dimension commerciale de la féminité² favorisent l'essor de la *beauty culture*, qui devient une façon de se mettre en scène, et de valoriser ce que Zelda Fitzgerald qualifiait de ressources naturelles à capitaliser. Cependant, cette dimension commerciale de la féminité a deux versants, qui se servent d'ailleurs l'un et l'autre du cinéma. D'un côté les consommatrices, qui dépensent en 1929 700 millions de dollars pour les cosmétiques et les services de beauté³. De l'autre, les entreprises de cosmétiques, particulièrement intéressantes dans leur rapport au féminin et au féminisme puisqu'elles sont majoritairement créées exploitées et représentées par des femmes.

L'organisation de l'industrie cosmétique américaine en elle-même remet en question les stéréotypes de la femme vaniteuse et passive développés dès le 17^{ème} siècle (et qui seront abordés dans la suite de cette partie). C'est en effet le seul marché industriel dans lequel les femmes ont atteint les plus hauts degrés

¹ Morin Edgard, *Les Stars*, coll. « Le temps qui court », ed du Seuil, Paris 1957. p. 21

² Evans, Sarah M, *Les Américaines, Histoire des femmes aux Etats-Unis, op.cit.*, p. 305.

³ Peiss, Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture, op.cit.*, p. 97.

d'autorité, de succès et de prospérité. Helena Rubinstein, Elizabeth Arden, Madam C.J.Walker ou Annie Turnbo Malone sont les plus connues, mais aussi la partie la plus visible d'un phénomène beaucoup plus large, avec des salons de beauté, des entrepreneurs, des spécialistes du teint, et un grand nombre d'emplois occupés essentiellement par des femmes. Ces femmes entrepreneurs vont se heurter à la résistance des hommes qui leur refusent l'accès à des postes importants, et sont réticents à toutes formes de collaborations avec ces femmes qui au début du siècle n'ont pas encore le droit de vote. Helena Rubinstein est née en 1872 à Cracovie et suit au gré de son culot les mouvements de libération des femmes, décidément propices à la culture de la beauté. Elle fonde son premier institut de beauté à Melbourne en 1902, l'année où les australiennes obtiennent le droit de vote. Elle ne cessera ensuite d'affirmer que la beauté est « un nouveau pouvoir¹ », à conquérir au même titre que celui des urnes. Aujourd'hui encore, le site internet de la marque devenue internationale affiche fièrement le slogan : « *Power Beauty. Since 1902* », mettant ainsi en avant l'universalité d'un message renforcé par la caution du temps. Elizabeth Arden quant à elle est née au Canada en 1878 et arrive aux Etats-Unis pour faire fortune à 30 ans.

Rejetées toutes les deux par une industrie masculine, elles mettent en place des méthodes marketing spécifiques avec comme point communs la mise en scène de soi. Rubinstein adopte l'image de la haute société et convoque les éléments de base de la *New Woman*. Les photographies la montrent comme une figure de la modernité, exotique, urbaine et scientifique². Arden et Rubinstein, au-delà de leurs origines pauvres et non-américaines, performant le mythe américain de la mobilité et de la réussite individuelle. Les femmes entrepreneurs noires américaines comme Madam Walker et Annie Turnbo Malone optent pour une stratégie différente en s'identifiant aux luttes des femmes pauvres. Quelles que soient leurs origines, la projection de la personnalité et de l'expertise sont les éléments centraux des techniques de vente de ces businesswomen qui ont dû concevoir des stratégies marketing pour contrer le rejet des hommes d'affaires déjà en place. Le marché des cosmétiques n'est pas strictement féminin, nous avons vu que Max Factor par exemple, s'est emparé d'une niche en liant directement les stars de cinéma à leur public féminin via le maquillage. D'autres hommes ont aussi profité

¹ Fitoussi Michèle, *Helena Rubinstein: La femme qui inventa la beauté*, Grasset, 2010. Préface.

² Peiss, Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture*, op.cit., p. 80.

du business des cosmétiques devenu accessible au plus grand nombre à partir des années 1910. Mais l'industrie des cosmétiques est à part en tant qu'elle permet l'accès à un marché de masse international et florissant à des femmes. De plus, Arden et Rubinstein en particulier sont considérées comme des pionnières puis comme les meilleures dans le domaine, hommes et femmes confondus. En prenant en compte cette histoire industrielle, on ne peut considérer le rapport des femmes aux cosmétiques seulement comme subi ou passif. La coïncidence chronologique entre la démocratisation des produits cosmétiques et l'accès au vote des femmes, en Australie ou aux Etats-Unis oblige à poser la question des rapports qu'entretient cette culture de la beauté avec les idées féministes.

Beauty culture et féminisme

Quelques firmes du début du 20^{ème} siècle défendent une forme de féminisme en mettant en avant l'indépendance économique des femmes formées et employées dans le secteur de la beauté. Cependant, les mouvements féministes de l'époque, en optant souvent pour un discours très essentialiste (qui cherchent toutefois à revaloriser cette « essence » féminine) se heurtent à une histoire du maquillage et de la mise en scène de soi peu favorable aux femmes d'une part, et à un rejet de la part des leaders féministes.

Madame Yale, dont la compagnie fructueuse vend cosmétiques, savons et corsets dès la fin du 19^{ème} siècle tente ainsi de s'imposer en tant que femme d'affaires. Dans une logique pro-féministe, elle plaide sa cause pour faire partie du *Women's Building* de Chicago en 1893 : « A travail et capacités égales, la femme qui présente le mieux aura le poste, alors pourquoi ne pas essayer d'améliorer son apparence ? »¹. Mais elle ne parvient pas à convaincre les organisatrices féministes, qui rétorquent que « le blush et le fond de teint ne sont pas des choses dignes d'intérêts² ». De plus, de nombreuses femmes créatrices d'entreprises de cosmétiques ne croient pas au pouvoir des urnes, et ne soutiennent donc pas toujours les combats féministes dont l'objectif principal est d'obtenir le droit de vote pour les femmes. Pour elles, « la beauté est plus efficace que le bulletin³ ». Les

¹ Riordan Teresa, *Inventing Beauty : A History of the innovations that have made us beautiful*, Broadway ed, 2004, p. 2.

² Peiss, Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture*, op.cit., p. 87.

³ « beauty was more powerful than the ballot », *Ibid.*, p. 87.

tensions entre féminisme et culture de la beauté sont donc présentes dès les prémices de l'industrialisation des produits cosmétiques.

Le choix de travailler sur les pin-up au cinéma, au moment où l'industrie des cosmétiques est à son apogée est aussi motivé par le fait que les femmes liées aux produits de beauté, à l'écran ou dans la vie quotidienne (entrepreneurs ou consommatrices) doivent faire face à des problématiques communes. Les pin-up, qui font de la mise en scène de soi un art aussi bien qu'un élément qui les définit, se trouvent au cœur des tensions qui opposent culture de la beauté et féminisme et sont à ce titre particulièrement représentatives du rapport du féminin traditionnel au féminisme.

L'histoire des cosmétiques et de leur démocratisation exprime elle aussi ces tensions. Au 19^{ème} siècle, les cosmétiques ne doivent pas être visibles et les recettes se transmettent entre femmes. Les américaines héritent de la tradition anglaise du 17^{ème} siècle, selon laquelle les femmes détiennent les secrets de la « physique cosmétique ¹ ». Très tôt, une différence est faite entre « *paint* » et « *cosmetic* », le premier couvrant la peau et le second l'améliorant. La catégorie « *paint* » est connotée très négativement, les femmes l'utilisant étant soupçonnées de vouloir masquer leurs expressions, leurs émotions, et se trouvent par conséquent accusées de duperie. Ainsi, l'ecclésiastique Thomas Tuke dans un pamphlet contre le maquillage (« *painting* ») décrit les femmes qui se maquillent comme des pécheresses promises aux affres de l'enfer. Osant « retirer le crayon des mains de Dieu », elles affichent un « visage peint », qui est « un faux visage, un vrai mensonge, pas un vrai visage ² ».

Plus de 200 ans après Tuke, les moralisateurs du 19^{ème} siècle continuent d'associer les femmes maquillées à des figures bibliques de femmes dites mauvaises comme Jezebel, qui personnifie le pouvoir des femmes qui séduisent et provoquent le désir sexuel. Pour la majorité des américains de l'époque, la « *painted woman* » est tout simplement une prostituée qui informe de sa profession par le rouge à lèvres ou le khôl. Petit à petit, la frontière entre « *paint* » et « *cosmetic* » s'estompe, au fur et à mesure de l'accès aux informations sur les produits de beauté par l'intermédiaire des publications de guides, puis aux

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Tuke Thomas, *A treatise against painting and tincturing of men and women*, Londres, 1616.

Disponible en partie sur le site de la Folger Shakespeare Library de Washington : <http://www.folger.edu/eduPrimSrcDtl.cfm?psid=48>, et cité dans Peiss, Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture, op.cit.*, p. 26.

produits eux-mêmes avec le développement de l'industrie cosmétique. Au 19^{ème} siècle, la beauté est une stratégie de distinction, entre et au sein des classes sociales. Elle fabrique un discours qui conclut à la supériorité de la beauté blanche, qui exprimerait la vertu et la civilisation ; les conventions esthétiques renforcent alors une idéologie raciale et nationale. L'engagement politique des femmes entrepreneurs noires américaines trouve sans doute ses racines dans cette discrimination au sein de la *beauty culture*.

Au début du 20^{ème} siècle, les prostituées ne sont plus si facilement identifiables, les jeunes femmes utilisant elles-aussi le maquillage. Même si l'accès aux produits est facilité par la démocratisation du marché des cosmétiques, porter du maquillage, et du rouge à lèvres en particulier est toujours un acte fort. Voulant en finir avec l'idéologie victorienne qui intime aux femmes de respecter des qualités de douceur, de soumission et de discrétion, les jeunes femmes du début du siècle sont sorties de la stricte sphère domestique et réclament donc une attention publique. Le maquillage est alors un nouveau mode de présentation féminine, lié à une volonté d'en finir avec l'oppression de la théorie des sphères.

Le nouvel idéal du siècle qui met en avant la liberté personnelle favorise cette culture de la beauté. Au lieu de rester sur l'idée du maquillage comme masque de tromperie, les campagnes marketing axent leur discours sur la promesse d'une transformation personnelle, en parfaite résonance avec le rêve américain. Grâce au maquillage, les femmes pourront explorer et exprimer leur individualité. La campagne publicitaire de Armand intitulée « *Find yourself*¹ » en 1929 propose aux lectrices 32 types de visages féminins aux noms évocateurs (Cleopatra, Cherie, Lorelei, Mona Lisa...) dans lesquels les femmes peuvent se retrouver, guidés en cela par la caution d'un « expert en psychologie ».

Le « truc » en plus

Le brouillage des frontières entre « *paint* » et « *cosmetic* », soit entre une femme « comme il faut » et une prostituée, est aidé par le concept de glamour, popularisé dans son acception moderne au début du 20^{ème} siècle. Auparavant chargé d'opprobre, en relation avec la sorcellerie, l'occulte², le glamour est à partir de 1900 symbole de mystère et d'exotisme, mais débarrassé de sa connotation

¹ Voir annexe 11.

² Dyhouse Carol, *Glamour, Women, History, Feminism*, ZedBooks, London and New York, 2010, p. 11.

négative. Le terme, s'il n'est pas exclusivement lié au féminin puisqu'il peut aussi s'appliquer à des objets, est pourtant le plus souvent associé à une certaine allure féminine, un charme particulier, le fameux « truc » en plus (« *it* ») d'Elinor Glyn dont Clara Bow est en 1927 la parfaite incarnation¹. Dans les années 30 la femme glamour est une nouvelle héroïne, plus explicite dans son rapport à la sexualité et à la mise en scène.

Le catalyseur le plus efficace est sans doute le cinéma qui permet la diffusion des techniques du glamour par l'intermédiaire des films, puis des publicités et des magazines de cinéma qui ne cessent de conseiller les lectrices sur les moyens pour ressembler à leurs stars préférées. Theda Bara, connue pour son rôle de vamp originelle dans *Embrasse moi, idiot* (Frank Powell, 1915) fait partie des personnages qui font entrer les *painted woman* dans les foyers américains et contribue à estomper la frontière entre *paint* et *cosmetic*. Comme l'immorale pécheresse Jezebel, Theda Bara porte du khôl et un rouge à lèvres très voyant, mais ce type de visage « peint » est « glamourisé » par le cadre enchanteur et spectaculaire du cinéma. Les nombreux gros plans sur les yeux, tant dans les films que dans les publicités mettent l'accent sur le maquillage et projettent un érotisme provoquant qui n'est plus relié au péché dans un sens biblique. Ce qui avait été autrefois dénoncé comme « *paint* » est alors célébré comme glamour².

Plus encore, nous l'avons vu, l'idée de tromperie liée au « masque peint » s'estompe au profit de celle d'un maquillage permettant de révéler sa vraie personnalité, de mieux se connaître (voir publicité *Find Yourself* pour Armand). L'accès au glamour peut se faire par le vêtement mais le plus facile et le moins onéreux, au moment de la grande crise et de l'essor de l'industrie cosmétique, est de s'en remettre au maquillage. Traversant les classes sociales et les styles, le glamour, notamment par l'utilisation du maquillage, définit aussi bien la féminité plutôt androgyne de la *flapper* des années 20 que l'exubérance de Garbo ou de Mae West. Il est incarné par les stars de cinéma et leur influence sur les jeunes femmes tentées par le maquillage est immense³.

Le rêve de glamour et le travail de communication de l'industrie cosmétique ont construit ensemble une nouvelle conception du naturel, qui devient paradoxalement un enjeu du maquillage. Il s'agit tout d'abord de promouvoir des

¹ Elinor Glyn est une romancière et scénariste à succès. Elle publie *It* en 1927, toujours inédit en France.

² Peiss, Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture, op.cit.*, p. 151.

³ Dyhouse Carol, *Glamour, Women, History, Feminism, op.cit.*, p. 20.

techniques de maquillage complexes qui permettront à la consommatrice de se mettre en scène selon ses désirs. Mais la *beauty culture* œuvre avec acharnement à entraîner le regard à percevoir le maquillage (et la coiffure) comme une caractéristique naturelle du visage des femmes. L'inadvertance caractéristique de la pin-up est à ce titre exemplaire ; soit le rituel du maquillage est invisible, soit il est considéré comme « naturel ». En témoignent les nombreuses scènes de réveil ou de bain qui montrent des personnages féminins parfaitement et apparemment naturellement apprêtés, comme par magie. Même Greta Garbo, habituée aux rôles de femme fatale plus qu'à ceux de pin-up, est intégrée dans cette grille de lecture de la beauté « naturelle », malgré l'évidence d'un très grand travail de préparation avant chaque apparition. Dans un article de 1931 intitulé *Garbo's Glamour – Is it real?*¹, le journaliste s'acharne à démontrer la beauté innée de l'actrice. Le paragraphe « *Doesn't worry about make-up* » regroupe ainsi des bribes d'interviews d'individus supposés avoir côtoyés de près Garbo et affirmant d'une seule voix qu'elle est aussi belle sans maquillage, au naturel donc, que dans ses atours sophistiqués de Mata Hari. Considérant cet objectif de « naturel », l'utilisation du rouge à lèvres dans est particulièrement troublante. Contre notre perception, l'industrie déclare cet artifice comme « naturel », tout en le reliant à la sexualité. Les publicités promettent implicitement la rencontre amoureuse en annonçant « maquillez vos lèvres pour les baisers ».

L'utilisation du rouge à lèvres en public, malgré l'injonction publicitaire de paraître le plus naturel possible, est donc très lourde de sens. D'un côté cela connote une certaine assurance sexuelle, de l'autre, cette application publique expose l'artifice au lieu de l'illusion, dévoilant une partie des coulisses de la performance féminine. Le maquillage en public peut alors être considéré comme une affirmation de soi, un geste relevant d'un féminisme très contemporain en confrontant les spectateurs choisis (hommes et femmes) à la *feminine masquerade* décrite plus tôt. Outre le naturel travaillé prôné par l'industrie, le paradoxe qui fait la réussite du marché de la beauté est de promouvoir le maquillage comme un outil permettant à la femme d'être elle-même tout en glorifiant la divine féminité². La stratégie de la pin-up de cinéma est très proche de celle de l'industrie cosmétique et en fait ainsi un objet d'étude pertinent. Elles incarnent, en effet, à la fois la recherche d'une vraie

¹ Aydelotte Winifred, *Garbo's Glamour – Is it real?*, in *Movie Classic*, novembre 1931.

² Peiss, Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture*, *op.cit.*, p. 166.

personnalité et un idéal féminin atemporel. Cependant, à la différence des femmes fatales de Garbo ou Dietrich dont le charisme personnel surpasse les stéréotypes qu'elles incarnent, les pin-up facilite l'identification du spectateur en montrant la construction de la mascarade sans la dramatiser, la rendant accessible au plus grand nombre.

C. Discours et pratiques de la beauty culture

Dans son ouvrage, Kathy Peiss souligne l'écart entre les discours de l'industrie et la pratique du maquillage par les femmes au quotidien. Pour cela, elle se base sur des sources qu'elle décrit comme problématiques et fragmentaires puisqu'elles ne représentent que la classe moyenne et ouvrière blanche. Cependant, ce qui ressort de son travail c'est la différence des usages suivant le statut marital, social, économique, ethnique, etc¹. Les études sur la réception des publicités montrent « une réactivité particulière dans les classes moyennes² », les étudiantes citant des slogans pour décrire leur teint ou leur peau. La « *school-girl complexion* » revendiquée par les étudiantes est aussi présente au cinéma, notamment dans un dialogue de Jane Parker (Maureen O'Sullivan) avec son père dans *Tarzan, l'homme-singe* (W.S. Van Dyke, 1932). La jeune femme fraîchement débarquée sur les côtes africaines transporte dans ses bagages l'attirail indispensable à la jeune fille de bonne famille de son époque. Et tout en faisant une démonstration de la bonne utilisation des produits de base (savons, crème, etc), elle affirme à son père avoir gardé sa « *schoolgirl complexion* », répétant ainsi un slogan diffusé dès 1924 et pendant plus de 30 ans pour les savons Palmolive. Les études de Peiss montrent les différences d'exposition à la publicité, mais aussi d'interprétation des messages, révélant une relative indifférence des femmes face au discours des publicitaires faisant le lien entre le maquillage et la romance amoureuse menant au mariage. En pratique, les femmes ne citent presque jamais leur mari comme raison de commencer à se maquiller, mais plutôt comme une raison de ne plus se maquiller. Ainsi, les femmes dans leur quotidien se réapproprient le discours publicitaire et le détournent. Leurs habitudes établissent un lien entre les femmes, et pas avec les hommes. En défendant le maquillage comme un travail créatif, qui nécessite des techniques du corps précises, un apprentissage qui se fait entre femmes et un

¹ *Ibid.*, p. 168.

² *Ibid.*, p. 173.

certain sens artistique, les femmes reprennent à leur compte un discours publicitaire ancré dans la société patriarcale qui voudrait transformer chaque activité dite féminine en moyen de conquérir un homme et de se marier. Au contraire, le maquillage apparaît comme le moyen d'expression d'une solidarité féminine moins présente depuis la fin des combats féministes victorieux du début du siècle. Cette utilisation sociale du maquillage permet aux femmes de passer d'un style à l'autre ou de tendre vers un idéal. Un maquillage plus appuyé permet de passer d'une journée de travail à une nuit de fête, et beaucoup de filles d'immigrés utilisent le maquillage pour avoir le « look américain », exprimant ainsi leur sens de l'identité nationale et de la liberté personnelle par la consommation de produits de beauté¹.

Aujourd'hui encore, la culture de la beauté a une relation ambiguë au féminisme. J'en veux pour preuve le fameux *lipstick index*, qui établit un rapport entre consommation de rouge à lèvres et santé économique mondiale. Plus les temps sont durs et plus les femmes achèteraient cet article. Les femmes résoudre tous les problèmes à coups de shopping effréné. Le *lipstick index* est symbolique en tant qu'il permet, en énonçant des stéréotypes grossiers sur la « nature » féminine, de les dénoncer, si l'on prend la peine de d'étudier la réalité de ce fameux index. Décrit pour la première fois en 2001 par Leonard Lauder, PDG du groupe de cosmétiques Estée Lauder, le concept est repris dans de nombreux contextes, plus ou moins sérieux. Avec la crise de ces dernières années, l'index rouge à lèvres est de retour. Ainsi, les articles du Times de Roya Wolverson² interrogent ce concept sans le remettre en cause ni le confronter à de réelles données chiffrées. Au contraire, les conclusions de l'auteur, qui sont aussi celles de nombreux magazines féminins, est que la faiblesse scientifique actuelle du *lipstick index* s'explique par le fait qu'il faille le remplacer par l'index vernis à ongles...Le psychiatre Michel Lejoyeux, à propos de ces achats de cosmétiques, parle de « consolation narcissique, sociale et identitaire ³ ». La dernière étude en date¹, portant sur un

¹ Peiss, Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture*, op.cit., p. 188.

² Wolverson, Roya, *What lipstick tells us about the economy*, 14septembre 2011, et No. 7 *The Lipstick Index*, octobre 2011.

Sourceweb :<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2095552,00.html#ixzz21dkMAMTO>
http://business.time.com/2011/09/14/what-lipstick-tells-us-about-the-economy/?xid=rss-topstories&utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+time/topstories+%28TIME:+Top+Stories%29

³ Lejoyeux Michel, *Du plaisir à la dépendance*, édition La Martinière, 2007 (cité sur le site <http://fr.lemagazineever.com/2009/12/french-kiss-the-lipstick-index/>)

panel réduit de 72 étudiants et 82 étudiantes conclut pourtant que les femmes auraient tendance à accroître leur consommation de cosmétiques en période de crise pour attirer les hommes riches.

Discours psychiatrique, économique ou mode, tous reproduisent le stéréotype sexiste du féminin lié à la vanité, la compulsion, la frivolité. Ces discours n'interrogent pas le concept même de l'index. Symptôme d'une société patriarcale, le *lipstick index* n'est pourtant pas présent dans les manuels d'économie pour la simple et bonne raison qu'il n'est absolument pas une réalité économique. L'article de *The Economist*² démontre qu'il n'y a aucune corrélation entre crise et achats de produits de beauté, le marché des cosmétiques réagissant tantôt positivement, tantôt négativement à la récession. Incorrect et inutile d'un point de vue strictement économique, la persistance du *lipstick index*, toujours cité dans de nombreux médias³ est surtout une illustration d'un contexte patriarcal de reproduction de stéréotypes sexistes. D'une part, les femmes sont jugées sur leur consommation, c'est à dire sur leur façon de dépenser de l'argent et pas sur leur capacité de production et de création de richesse⁴. D'autre part, l'accumulation d'indicateurs pseudo-économiques impliquant le rouge à lèvres, les talons aiguilles, ou même le célèbre *Hemline Index*⁵ (les jupes raccourcissent lorsque l'économie est bonne) met surtout en avant le voyeurisme et le sexisme d'une société. Des indicateurs comme la taille de la barbe ou le port de la cravate semblent tout aussi « pertinents », mais sans doute moins agréables à étudier...

Le rapport des femmes et de la société à la culture de la beauté n'a donc pas tellement évolué. Trop souvent symbole de frivolité et de consumérisme effréné,

¹ Hill, S. E., Rodeheffer, C. D., Griskevicius, V., Durante, K., & White, A. E. (2012, May 28). Boosting Beauty in an Economic Decline: Mating, Spending, and the Lipstick Effect. *Journal of Personality and Social Psychology*. Advance online publication. doi: 10.1037/a0028657.

Cité en France sur le site: <http://www.slate.fr/lien/61387/effet-rouge-levres-femmes>, le 06/09/2012.

² *Cosmetics in the downturn, Lip reading, Do sales of lipstick really go up in difficult times?*, in *The Economist*, 22 janvier 2009.

³ Quelques exemples parmi d'autres :

Journal Radio RTL du 28/01/2009 : Crise : Existe t-il un indice rouge à lèvres ?

Munoz Marie, Chaliand Roc, French Kiss , dans le magazine en ligne Ever Magazine, 21 décembre 2009.

Source : <http://fr.lemagazineever.com/2009/12/french-kiss-the-lipstick-index/>

André, Julie, *Pop jusqu'au bout des ongles*, in Madame LeFigaro.fr, 25 avril 2012: <http://madame.lefigaro.fr/beaute/imprimes-vichy-motifs-diamants-250412-229268>

⁴ Hinsilff Gaby, *Women have maxed out the job market, not just their credit cards*, in NewStatesman, 24 octobre 2011. <http://www.newstatesman.com/economy/2011/10/female-debt-women-growth>

⁵ Le *Hemline Index* est une création de l'économiste George Taylor en 1926. sans cesse remise au goût du jour, elle est censée être validée par le fait que les jupes raccourcissent dans les années 60 et se rallongent dans les années 30 durant la Dépression. Mais on peut inverser ces tendances « probantes » en considérant les jupes longues des hippies et l'esthétique sexy et exubérante des pin-up au cinéma durant les années 30...

on oublie le potentiel créatif des cosmétiques. Outre les femmes chef d'entreprises dans ce domaine, il est intéressant d'étudier la culture de la beauté comme un outil de mise en scène de soi, qui permet d'occuper l'espace public et de donner une image de soi construite suivant ses propres désirs, qui peuvent être liés à une idéologie féministe. En jouant la carte de la solidarité féminine et de l'efficacité de la mise en scène de soi, les pin-up au cinéma sont les messagères des stratégies d'appropriation de la culture de la beauté. La construction de son image peut alors devenir une revendication féministe, si elle parvient toutefois à sortir des stéréotypes imposés par le marketing et l'environnement patriarcal. Les pin-up dans les années 30, finalement moins exposées à la critique que les femmes fatales par exemple, illustrent parfois cette volonté d'une mise en scène de soi à des fins d'émancipation personnelle.

PARTIE 2 : DES PIN-UP A LA LOUPE

Chapitre 1. Pin-up dominées: La grande illusion.

Ce premier chapitre est consacré à l'étude des pin-up les plus "défavorisées" d'un point de vue de l'émancipation féminine, ou, en d'autres termes, qui subissent le plus durement la domination masculine. Il m'a paru indispensable dans un premier temps d'analyser le personnage de Betty Boop, tant l'écart entre le personnage cinématographique et ce qu'elle incarne dans l'imaginaire collectif est immense. Sa « condition » de personnage animé rendant d'autant plus visible les mécanismes de domination. Jean Harlow, qui est pourtant une actrice en chair et en os, est elle aussi victime de l'emprise de la société patriarcale, d'une manière que je me permettrais de qualifier de « cruelle ».

1. Sweet Betty ; prodiges du « Boop-oop-a-doop »

Betty Boop a été créée en 1930 dans les studios des frères Fleischer. Elle est le premier personnage féminin à avoir le rôle –titre d’une série de *cartoons*. Nous allons voir que malgré son image de femme libérée, voire féministe, elle en fait l’incarnation de la domination masculine.

Dans un souci de cohérence et de précision, signalons que les dates de sorties des cartoons mettant en scène Betty Boop utilisés dans ce sous-chapitre sont celles disponibles sur l’Internet Movie Data Base¹.

1.1. Figure ; ce qu’elle est.

Dans cette première partie, il s’agira, grâce à des analyses des films et des textes consacrés à Betty Boop, d’étudier ce qu’elle était, à l’époque de la production et de la diffusion de ses films, entre 1930 et 1939, puis ce qu’elle est devenue aujourd’hui. La doxa actuelle confère à Betty une image de femme libérée que l’on peut clairement remettre en question en se replongeant des l’œuvre originale. Nous verrons cependant que ce qui apparaît *a priori* comme une distorsion importante de la réalité du personnage, peut en fait contribuer à propager ce qu’elle est véritablement : le fantasme de la société patriarcale.

L’étude des films et des textes produits durant les 9 ans de « carrière » de Betty Boop fait surgir un double fantasme : Betty est à la fois une femme fantasmée et une caricature de star. Ces deux faces du personnage sont liées par une volonté de contrôle du féminin dans un monde entièrement masculin, celui des studios Fleischer, lui-même imbriqué dans une société patriarcale. Nous verrons que Betty est une figure archétypale de la domination masculine, puisque par essence, elle est une création des studios qui ont donc, encore plus qu’avec des actrices en chair et en os, la possibilité de la modeler suivant leurs désirs. Il semblerait que l’aura sulfureuse créée par les studios et entretenue par de fausses interviews de Betty² ait traversé le temps et les continents pour donner aujourd’hui à Betty Boop des

¹ <http://www.imdb.com/>

² article de Mortimer Franklin, *La vie amoureuse de Betty Boop*, in Screenland, janvier 1933, publié et traduit dans Cabarga Leslie, *Betty Boop, Popeye & Cie, L’histoire des Fleischer*, 1980, Artefact, p. 62.

valeurs féministes. Ainsi, la domination masculine s'exerce – t- elle sur tous les plans, puisque comme nous le verrons : Betty n'est pas franchement un modèle d'émancipation féminine (1.1), mais l'étude de la doxa nous indique que tout le monde le pense (1.2).

A. Betty Boop ; ce qu'elle est au moment de la production des films (1930-1939).

Un fantasme masculin.

La condition de Betty Boop, une jolie femme fabriquée par des hommes, est sans cesse rappelée durant les films. Jeune, belle, et naïve, elle est à la fois la victime idéale et un objet de fascination. L'état de Betty comme fantasme masculin se traduit notamment dans deux récits différents et récurrents tout au long de la carrière de Betty. Le premier consiste à montrer l'effet de Betty sur les personnages masculins, et sur le monde qui l'entoure, et qui peut se traduire comme de l'excitation sexuelle. Le second place Betty comme femme-objet, de contemplation la plupart du temps, dans un rapport de voyeurisme que ne renierait pas Laura Mulvey¹.

L'effet Betty Boop

Ce que Betty Boop fait au masculin est indéniable ; elle affole les hommes, et entre littéralement dans leur cerveau. La manifestation la plus évidente que Betty « tape dans l'œil » des personnages masculins fait l'objet d'un gag récurrent. A plusieurs reprises, à la vue de Betty, les yeux des mâles se remplissent de Betty Boop ; dans *S.O.S* (sorti le 1^{er} mars 1932), elle permet même au dangereux capitaine pirate de retrouver la vue.

Figure 1 (ci-dessous); deux versions d'un même élan vers miss Boop. Bimbo est l'amoureux de Betty jusqu'à l'application du code Hays en juillet 1934. Si le sourire est moins effrayant que celui du pirate, la mise en scène suggère la même chose : les deux hommes sont interpellés par le visage de Betty, mais convaincus par ses jambes. Plus encline à l'affection de Bimbo, elle ne prend pas la peine de baisser sa jupe ni de resserrer ses jambes. Au contraire, dans *S.O.S*, Betty ressent le regard du pirate comme une agression, ce qui provoque un geste de pudeur de sa part.

¹ Mulvey Laura, *Visual Pleasure and film narrative*, op.cit.

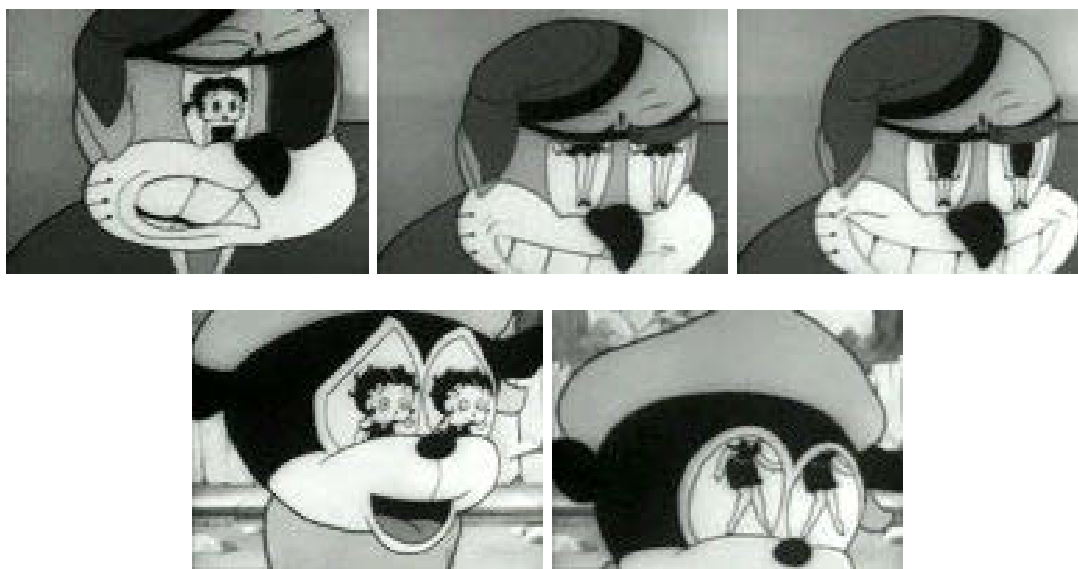


Figure 1 (1,2,3,4,5) : En haut (1.1,1.2,1.3) : le pirate de *S.O.S* (1^{er} mars 1932). En bas (1.4, 1.5) : Bimbo regardant Betty dans *Bimbo's Express* (22 août 1931).

Elle tente désespérément de couvrir ses cuisses nues avec sa micro robe, mais comme toutes les tentatives de ce type, elle se solde par un échec, mettant finalement le spectateur dans la même position que le pirate, celle du voyeur qui profite d'une jeune femme sans défense. Dans *Bamboo Isle* (23 septembre 1932), Betty se défend, dans un premier temps, du regard lubrique de Bimbo, en refermant l'œil dans lequel ses jambes nues se reflètent.

Caractéristique de son personnage¹, cette volonté farouche de préserver une forme de pudeur malgré ses tenues microscopiques et les situations les plus ambiguës ancre paradoxalement encore davantage le personnage de Betty Boop dans son rôle de fantasme de la société patriarcale. En effet, présageant la pin-up stéréotypée de la seconde guerre mondiale, Betty satisfait aux exigences décrites par André Bazin :

« Une anatomie adéquate, un corps jeune et vigoureux, à la poitrine fermement provocante, ne sauraient pourtant définir la pin-up girl. Il lui faut encore cacher ce sein que nous ne saurions voir. Car une habile censure

¹ Klein, M, Norman, *7 Minutes, The life and death of the american animated cartoon*, ed Verso, 1993, p.83. « *but she maintains her pride ; that is essential for her character* » („mais elle préserve son honneur; c'est un trait essentiel de son personnage“).

vestimentaire est peut-être plus essentielle encore que les plus sûres affirmations anatomiques ¹».

Cette « habile censure vestimentaire » se traduit chez Betty Boop de façon encore plus subtile. Toujours très court vêtue, Betty ne cesse pourtant de chercher à se cacher, comme si durant un instant, elle prenait conscience de sa tenue légère et cherchait à se couvrir. Ce gag de la robe qui se soulève toute seule et que Betty s'empresse de baisser, en vain, est présent dès le deuxième cartoon où apparaît Betty : *Barnacle Bill* (30 août 1930). Au contraire de certaines actrices en chair et en os, qui, à l'instar de Clara Bow ou Mae West maîtrisent le moindre centimètre du drapé de leurs tenues, et par conséquent, la surface de peau exposée, Betty ne pratique pas la fausse inadvertance. Ses créateurs ne lui permettent pas de jouer avec l'exposition de son corps ; toutes les scènes dans lesquelles ce gag est reproduit (ou un autre consistant à la faire se déshabiller « par hasard ») montrent Betty lutter pour préserver sa pudeur, démontrant ainsi que son personnage n'est pas censé prendre de plaisir. Pas de minauderie, de clin d'œil sulfureux, Betty est authentiquement gênée par les situations embarrassantes qu'elle ne maîtrise pas. Jessica Rabbit au contraire, est dessinée et mise en mouvement comme un personnage incarnant la séduction de manière active, ce qui n'est pas le cas de Betty.

Une célèbre scène du film *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* (Zemeckis, 1988) met en scène l'écart entre un personnage féminin qui peut incarner des valeurs féministes d'émancipation et de libération sexuelle, et Betty Boop, aussi tristement sexy dans le film de 1988 que cinquante ans auparavant. Certains auteurs ont interprété le personnage de Betty Boop dans cette scène comme le symbole de la disparition d'une certaine conception de l'animation américaine². Cette lecture est encouragée par le film et les dialogues, puisque Betty regrette de ne plus avoir beaucoup de travail depuis le passage de l'animation à la couleur. Au-delà du symbole économique, ce qui se joue dans cette scène, c'est l'affrontement

¹ Bazin, André, *Entomologie de la pin-up*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 3 Cinéma et Sociologie, coll 7^{ème} art, ed. du Cerf, Paris, 1960, p. 46.

² « triste et blafarde, ... émouvante, surtout, de symboliser une des aventures les plus représentatives de l'histoire de l'animation américaine, celle de l'entreprise familiale des studios Fleischer, deuxième studio américain, et mondial, après Walt Disney, pendant plus de vingt ans, racheté en 1942 et disloqué dramatiquement² », Joubert-Laurencin, Hervé, *La lettre volante: Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, p. 116.

de deux stéréotypes féminins. D'un côté Betty Boop, symbole d'une féminité passive, dominée, en quête d'approbation, comme en témoigne son échange avec Eddie. De l'autre côté, Jessica, qui défie les stéréotypes, en mettant à l'épreuve son corps de femme fatale : elle est en fait un personnage féminin brillant en affaires et sincère en amour. Elle rappellera d'ailleurs qu'elle « n'est pas mauvaise, elle a juste été dessinée comme ça ». Consciente de son image et de ce qu'elle provoque, elle s'évertuera tout au long du film à montrer qu'elle n'est pas comme ses créateurs l'ont souhaitée.

Le film a bien compris la naïveté de Betty et en fait un gag. Elle ne comprend ni son époque ni les hommes qui l'entourent. Elle apparaît dans le film (17'40) en tant que serveuse dans le bar où se produit Jessica Rabbit. Le service est assuré par des pingouins *toons*, seule autre *toon*, elle est isolée dans son travail, comme dans les films des années 30, qui en faisaient souvent le seul personnage féminin. La pauvre Betty cherche à être valorisée, en demandant à Eddie Vaillant si elle a toujours « le truc » (« *but i still got it Eddie* »), qui la rassure en acquiesçant. Malgré sa tenue, elle est, comme dans les cartoons originaux, infantilisée. Elle n'est pas consciente de sa plastique. Au contraire de la performeuse Jessica Rabbit, elle ne joue pas avec son corps. Ainsi, elle replace sa jarretière à côté du détective, qui ne la regarde pas, déjà absorbé par la scène. Arrive alors Jessica, dont la plastique et l'attitude effacent impitoyablement Betty. Rousse, flamboyante dans sa robe fourreau scintillante qui n'en dévoile pourtant guère davantage que Betty, elle est la quintessence de la pin-up et du sex-appeal. Betty est montrée comme dans ses propres cartoons, elle est finalement l'éternelle amoureuse, qui n'a aucune conscience de son propre corps. Ainsi, lorsque Eddie bouche bée devant Jessica lui demande si elle est mariée à Roger Rabbit, Betty répond positivement et ajoute qu'elle a une chance folle. Cette naïveté par rapport à sa propre image et au monde est l'objet de cette scène, qui montre qu'au contraire de Jessica, elle n'a aucun pouvoir sur les hommes, puisqu'elle est cadrée soit en retrait, soit elle n'est qu'une voix, hors champ ou enfin, elle est à côté des hommes, comme une décoration de plus dans ce bar.



Figure 2 (2.1, 2.2, 2.3) : Betty et sa jarretière ne font pas le poids face aux arguments imparables de Jessica.

Cette adhésion au double stéréotype qui veut qu'une femme soit à la fois sexuellement attractive et vierge de toutes pensées « impures » est mise en scène par le langage corporel de Betty qui évoque la surprise, la gêne, voire la honte. Nous verrons dans la seconde partie qu'elle est utilisée comme victime dans tous les cartoons, servant ainsi d'alibi pour aborder les sujets sulfureux. L'hypothèse d'un usage de Betty comme victime est étayée par son inadvertance réelle et permanente, bien loin des pin-up qui cultive cette fausse naïveté comme base de leur personnage.

Le double standard, qui montre et cache en même temps, qui dévoile le corps et la gêne en même temps, est présent lors des séquences de chant de Betty Boop. A l'instar de Mae West après 1934, le message véhiculé par les textes et le choix des chansons sert à contrebalancer la possible subversion du personnage. Ainsi, le spectateur peut profiter du spectacle d'une femme plus ou moins dénudée, mais la morale est sauve, puisqu'en fait, elle cherche l'amour, hétérosexuel bien entendu.

Ainsi, dans *Silly Scandals* (23 mai 1931), Betty est une chanteuse de music-hall. L'affiche du spectacle est cadrée de telle façon qu'on ne voit en fait que les jambes nues de Betty Boop, ce qui traduit clairement l'intérêt principal de la revue. Bimbo n'a pas d'argent mais se débrouille pour entrer dans la salle comble. Lorsque Betty arrive sur scène, elle est vêtue de sa fameuse petite robe noire, avec la jarretière à la cuisse gauche. Elle est acclamée, et chante *You're driving me crazy*, très grand

succès de 1930¹ et repris par des dizaines d'artistes depuis. Betty en fait une version très plaintive, et très représentative de son personnage. En petite tenue, admirée par une salle pleine, elle chante en fait son désespoir et sa solitude ; « *You left me sad and lonely* » débute le morceau. Comble du cynisme, c'est au moment du refrain « *You're driving me crazy! What did I do? What did I do?* » que le bustier de Betty tombe, dévoilant un soutien-gorge à balconnet et à frou-frou. Cette scène et les « costumes » choisis sont le parfait exemple du double standard de domination auquel est soumis Betty. Avec sa mini robe, elle chante non pas le plaisir et la sensualité, mais la tristesse de l'abandon et la solitude. Comme une cruelle réponse à son interrogation, (« *what did i do ?* »), son bustier dévoile ses dessous, qui connotent en eux-mêmes à la fois le sexy et la pudeur (figure 3.1). Rappelons en effet qu'un balconnet, en termes architecturaux, est défini comme une « balustrade de protection ² ». Cette « protection » que Betty porte sous sa robe est contrebalancée par les frou-frous, décrits comme « une pièce de vêtement typiquement féminin³ », voire même un « ornement de tissu d'un vêtement féminin, le rendant aguichant ⁴ ». Une protection aguichante, une barrière tentatrice, voilà qui résume bien les tensions portées par Betty Boop et qui s'inscrivent dans une tradition patriarcale.

Il est intéressant de constater que le seul autre personnage féminin du film est une spectatrice qui empêche Bimbo de voir, d'abord à cause de son chapeau, puis de sa coiffure (figure 3.3). Pour mettre un terme à cette solidarité féminine, Bimbo coupe les cheveux de la femme, et satisfait enfin ses désirs voyeuristes. Ce personnage scalpé est frappant puisqu'il n'apparaît que pour être une gêne au regard de Bimbo, et montrer sa toute puissance quand il s'agit de ne pas contrarier ses pulsions. Les plans suivants montrent en effet un public masculin, la problématique femme seule ayant été tout simplement effacée (figure 3.4).

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/You%27re_Driving_Me_Crazy

² <http://www.cnrtl.fr/definition/balconnet>

³ <http://www.cnrtl.fr/definition/froufrou>

⁴ <http://fr.wiktionary.org/wiki/froufrou>

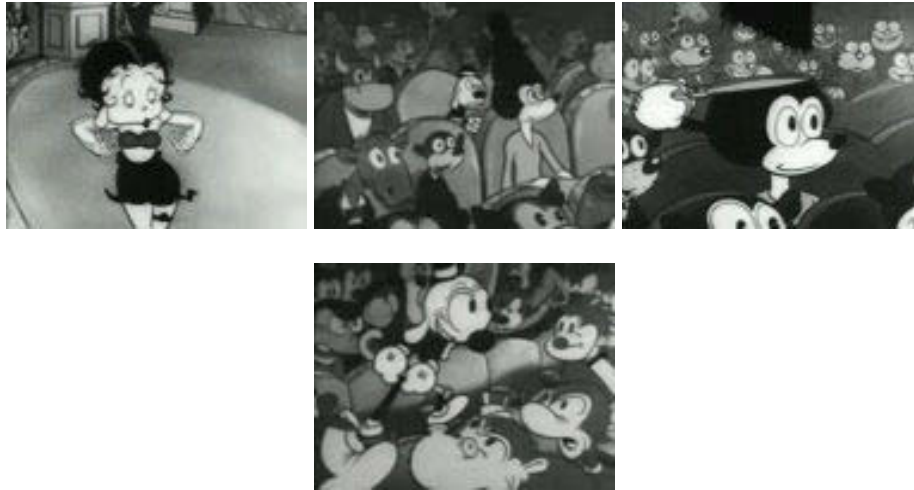


Figure 3 (3.1, 3.2, 3.3, 3.4) : Dans *Silly Scandals*, Betty perd le haut de sa robe et dévoile ses dessous (3.1). Le public masculin dont le regard est dérangé par une spectatrice qui disparaît des plans suivants (3.2, 3.3, 3.4).

Un autre effet que semble provoquer Betty Boop bien malgré elle, c'est une sorte de contamination de son environnement. Ce qui vit avec Betty, meubles, animaux ou végétaux ne reste pas insensible à sa plastique. Certains éléments seront plutôt de son côté, en l'aidant à affronter les événements. C'est le cas d'une fleur dans *Minnie the moocher* (11 mars 1932) qui l'aide à manger son petit déjeuner, ou d'une statue de femme qui la console juste après. Un poteau l'aide à conserver sa pudeur en cachant les yeux du loup qui la regarde en train de se débattre avec ses jarretières dans *Dizzy Red Riding Hood* (12 décembre 1931). Mais dans de nombreux autres cas, les objets du décor eux-mêmes profitent de la pauvre Betty et des situations embarrassantes dans lesquelles elle se retrouve. Ainsi, dans *Is my palm read* (17 février 1933), alors qu'un portemanteau recouvre ses fesses nues lorsqu'elle est bébé, quelques instants après, l'océan lui-même devient lubrique (figure 4). Après un naufrage, elle est rejetée sur une plage, et la mer laisse trainer ses « mains » sur son corps, avant de lui tapoter les fesses d'une façon qui va au-delà de l'accolade bienveillante. A tel point que Betty doit rappeler l'eau à l'ordre et lui dire de garder ses mains pour elle (« *Keep your hands to you* »). Même dans les situations les plus farfelues, naufrage, jungle, kidnapping, course automobile...(etc), la première menace qui guette Betty est celle de l'agression sexuelle (nous étudierons ce statut de victime dans la seconde partie).



Figure 4 (4.1, 4.2) : Même l’océan profite de la situation de faiblesse de Betty dans *Is my palm read*.

En alliant à la fois la respectabilité grâce à ses réactions et le corps dévoilé, elle est un parfait fantôme masculin, liant l’utile (ne pas compromettre sa moralité) et l’agréable (pouvoir admirer des formes féminines).

Betty comme femme-objet

Une autre façon de placer Betty Boop comme une figure fantasmatique de la société patriarcale est de la maintenir dans une position de femme-spectacle, objet du regard masculin. Betty est dès sa première apparition dans *Dizzy Dishes* (12 août 1930) une artiste, chanteuse et danseuse. C’est ce métier qui revient le plus souvent durant ses neuf ans de carrière, et qui fait d’elle par définition un spectacle. Elle se met en scène par exemple dans *Bamboo Isle* (23 septembre 1932) où elle reproduit les mouvements de la vahiné en prise de vue réelle du début du film. Elle est très active dans la mise en scène de soi, en demandant à Bimbo de la regarder, avant de s’installer devant un décor idyllique pour faire sa danse, devant une assemblée masculine (figure 5.1).

Cependant, même lorsqu’elle n’est pas sur scène, elle est souvent considérée comme un spectacle, un objet de désir et de contemplation. Dans *Betty Boop M.D* (2 septembre 1932), le clown Koko ne parvient pas à vendre son élixir Jippo et appelle à la rescousse Betty. Le plan qui suit nous montre à la fois Betty sortir de la roulotte et Bimbo derrière, qui la regarde et adresse un clin d’œil complice à la foule, encore une fois majoritairement masculine (figure 5.2). Ce geste de connivence entre Bimbo et le public se fait dans le dos de Betty, et peut s’interpréter comme une façon de prévenir les gens qu’ils vont assister à un spectacle.

Dans *Crazy Inventions* (27 janvier 1933), elle joue de l’orgue à l’entrée d’une foire aux inventions pour attirer les gens. A l’intérieur, chacun présente ses trouvailles

et Betty est subtilement différenciée de Bimbo et Koko. Alors que les inventions des deux personnages masculins sont plus ou moins utiles, mais toujours réelles, les démonstrations de Betty, qui mettent en avant ses talents de chanteuse et son physique, ne sont qu'illusions. En effet, elle promet d'enlever les taches mais ne fait que les découper. Quant à son « enregistreur » de voix, il s'agit en fait d'une souris cachée dans une boîte qui rechantre son morceau. Les inventions de Betty n'en sont pas vraiment, et sont plutôt des prétextes à la montrer en train de faire un spectacle.

Le voyeurisme subi par Betty se retrouve également dans *Betty Boop's Penthouse* (10 mars 1933). Bimbo et Koko sont des scientifiques et lors d'une expérience, ils voient Betty se refléter dans une bulle. Elle est en train de prendre une douche sur le toit de son immeuble (figure 5.3).

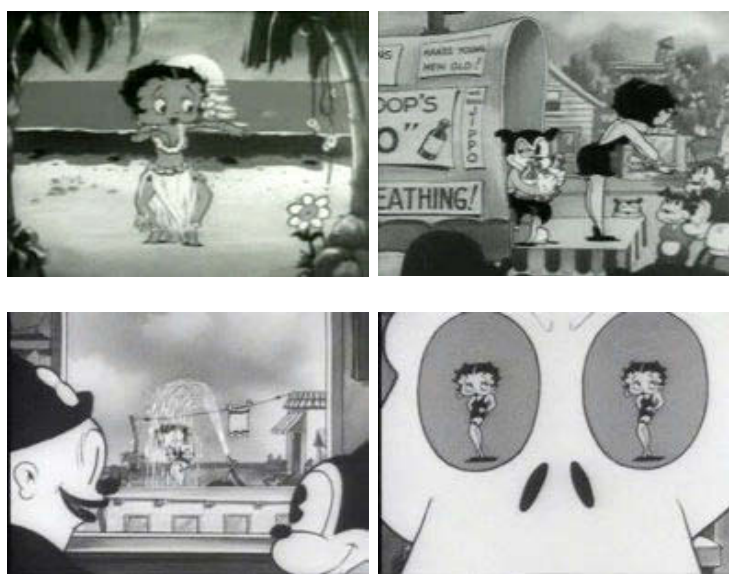


Figure 5 (5.1, 5.2, 5.3, 5.4) : Betty en vahiné dans *Bamboo Isle* (5.1) ; le clin d'œil complice de Bimbo dans *Betty Boop M.D* (5.2). Pulsion scopique de Koko, Bimbo (5.3), puis du monstre dans *Betty Boop's penthouse* (5.4)

Les deux personnages masculins vont immédiatement la contempler à la fenêtre, et elle leur offre sans le savoir un vrai spectacle. En maillot de bain ouvert dans le dos, elle se douche, se fait sécher par une serviette aux « mains » baladeuses en prenant des poses de pin-up qui enchantent les deux voyeurs.

Cet égarement crée un accident dans leur laboratoire et une créature aux allures de monstre de Frankenstein s'échappe et repère Betty tout de suite. Elle devient sa proie. La pulsion scopique semble être présente chez tous les mâles du film, et fait de Betty un objet de désir (figure 5.4).

Dans *Bamboo Isle*, elle commence par diriger le regard en demandant à Bimbo et à la tribu locale de la regarder danser, mais elle est victime, dans la dernière scène du film d'une tromperie de la part de Bimbo visant à satisfaire les désirs voyeuristes supposés du public. Bimbo et Betty s'échappent de l'île en barque et commencent à s'embrasser. Betty est gênée et se plaint à Bimbo du fait que quelqu'un pourrait les voir. Il lui répond qu'il va arranger ça et sort un parapluie pour les cacher. Mais le parapluie est en fait troué, et au lieu de protéger le couple des regards, il souligne au contraire leur baiser. Bimbo fait ainsi du public le complice de son voyeurisme en lui permettant de voir ce que Betty voulait cacher. Son désir de pudeur est nié et devient le sujet d'une blague.

Dans *Jack and the beanstalk* (21 novembre 1931), elle est retenue prisonnière par un géant et une souris qui la surveillent. Elle appelle Bimbo au secours dans une vignette artistique ronde. Pour la sauver, il accourt, l'embrasse et la coupe en deux, prenant d'abord ses jambes, puis sa tête. Elle devient donc un objet qui est à la fois désincarné, puisque on peut la découper, et désirable, puisque Bimbo ne se gêne pas pour l'embrasser. Une fois recomposée, Betty s'exclame évidemment « mon héros », puisque Bimbo, finalement, l'a détachée. Elle correspond donc tout à fait à la description du stéréotype de la pin-up ; un corps morcelé.

Dans *Crazy Town* (25 mars 1932), où pourtant rien n'est «normal», les stéréotypes sexués sont les seules choses qui restent en place. Alors que les gens marchent sur la tête, les oiseaux nagent dans une mare pendant que les poissons volent, Bimbo fait et Betty est. Bimbo entre chez un coiffeur qui rend chauve et prend sa place ; il devient coiffeur. De l'autre côté de la rue, Betty entre dans un salon de beauté, et se contente de s'asseoir gracieusement sur le comptoir. Elle est alors littéralement prise pour un objet par la femme qui entre dans la boutique et veut tout simplement prendre sa tête, puisqu'elle croit que Betty est un mannequin de plastique.



Figure 6 (6.1, 6.2, 6.3) Betty prisonnière (6.1) puis coupée en morceaux dans *Jack and the beanstalk* (6.2). Betty en poupée mannequin dans *Crazy Town* (6.3).

Cette façon de toujours considérer Betty comme un objet est une constante dans toute sa carrière. Elle ne fait que très rarement les choses par elle-même (excepté dans *The Bum Bandit* (4 avril 1931), que nous étudierons et qui est à la fois une exception et une confirmation de l'hypothèse de Betty comme figure de la domination masculine). Elle est donc l'objet du hasard et des circonstances. Ainsi, dans *Betty Boop's Ker-choo* (6 janvier 1933), Betty est pilote dans une course automobile. Elle arrive en retard parce qu'elle est enrhumée et gagne la course en éternuant et en provoquant un accident qui lui permet de franchir seule la ligne d'arrivée. Lorsqu'elle réussit, c'est donc bien par hasard. Elle n'est jamais le sujet de sa vie.

Caricature de star

Nous l'avons vu, Betty est une figure de la domination masculine en portant en elle les caractéristiques d'un fantasme. Mais la construction de son personnage doit aussi beaucoup à la caricature. Rappelons que Betty est au départ dessinée comme une femme à tête de chien. Son créateur Grim Natwick raconte ainsi : « J'ai d'abord dessiné un petit chien, j'y ai ajouté de jolies jambes de femme... Je crois que j'ai pris pour modèle de base un caniche¹ ». Or, l'un des premiers outils de la caricature est bien cette analogie animale. « Focalisées sur les principaux organes du visage, celles (les caricatures) qui accompagnaient l'ouvrage *De humana physiognomonia* de Giambattista Della Porta, publié à Naples en 1586, entérinaient par l'image le vieux principe suivant lequel pour connaître le caractère d'un homme, il fallait le rapprocher de celui de l'espèce animale à laquelle sa physionomie l'apparentait² ». De plus, l'histoire de la caricature nous montre que ce genre tisse, en particulier aux Etats-Unis, des liens étroits avec les célébrités, le cinéma et le dessin animé³. Betty, starlette à la tête disproportionnée et femme-chien peut donc être interprétée comme une parfaite caricature. Guédron et Baridon nous rappellent que le terme caricature vient « du verbe latin *caricare* qui, au sens propre comme au figuré, signifie « charger », donne le sens d'une

¹ Cabarga, Leslie, *Betty Boop, Popeye et Cie, L'histoire des Fleischer, op.cit.*, p. 38.

² Baridon Laurent, Guédron Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles et Mazenod ed, Paris, 2009, p. 23.

³ *Ibid.*, pp. 236-240.

exagération des défauts à des fins comiques ou satiriques¹». Betty Boop, nous allons le voir, est bien « chargée » en même temps qu'elle correspond à la définition de Ginette Vincendeau.

« Par « star », j'entends des acteurs de premier plan qui ont réussi à construire une *persona* (voire un « mythe ») faite d'une trilogie : jeu à l'écran, identité en tant qu'individu (telle qu'elle est perçue par les médias) et type de personnage, *persona* que le public reconnaît et s'attend à retrouver d'un film à l'autre et qui, en retour, détermine les rôles attribués à la star (ou choisis par elle) ²»

En étant créée suivant les codes hollywoodiens et en les amplifiant grâce aux possibilités du dessin animé, Betty Boop est une caricature de star. Le début de sa « carrière » est marqué par une tête animale, reconnaissable à ses longues oreilles- qui deviendront plus tard des boucles d'oreilles- et une truffe noire. Du chihuahua au dogue allemand, il y a de la marge, mais c'est sur le caniche que Grim Natwick a choisi de prendre modèle pour construire le personnage de Betty. Au regard de la *persona* de Betty et de ce qu'elle est finalement durant sa carrière, ce choix n'est pas anodin. Le caniche connote en effet, plus encore que d'autres chiens, la domestication. Ses aptitudes au dressage en ont d'ailleurs fait un animal très utilisé dans les cirques. Le rapprochement d'une femme avec cette espèce de chien en particulier ne laisse pas présager une volonté d'indépendance et d'autonomie du personnage. Ce départ caricatural de Betty Boop va se mêler, en même temps que son succès, à la notion de star.

*Les Stars*³, nous permet une double lecture du personnage de Betty Boop. En effet, cet ouvrage de 1957 est à la fois une description et une analyse des stars selon Edgard Morin, mais aujourd'hui, il me semble qu'il est surtout le reflet d'une époque où l'histoire du cinéma s'écrivait « au masculin singulier⁴ » et qu'il permet de comprendre ce que l'auteur et son époque attendent d'une star. Ainsi, malgré les scandales qui émaillent la vie de nombreuses stars, de Roscoe Arbuckle à Clara Bow, Morin considère que « la star est profondément bonne et cette bonté filmique doit s'exprimer dans sa vie privée ». Si les stars en chair et en os commettent quelques écarts, Betty Boop, par nature, est totalement sous contrôle. Elle est

¹ *Ibid.*, p. 6.

² Vincendeau Ginette, *Les stars et le star-système en France*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 10.

³ Morin, Edgard, *Les Stars*, coll. « Le temps qui court », Editions du Seuil, Paris 1957.

⁴ Expression faisant référence à l'ouvrage de Geneviève Sellier : *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Editions, Paris, 2005.

l'idéal de tout producteur, ses frasques sont contrôlées, son image lissée. Pour Morin, la pin-up est la première étape qui mène à la star et « les photos qui reproduisent le corps de la pin-up et le corps de la star sont de nature différente, du moins jusqu'à l'apparition du type marylinien, remarquable synthèse de la star et de la pin-up¹ ». Or, il me semble que ce type « marylinien » existait déjà, de façon caricaturale, par l'intermédiaire du personnage de Betty Boop.

Cette caricature de star est présente dans les films ; mais aussi dans le paratexte qui les accompagne. Ainsi, en janvier 1933, le magazine américain *Screenland*² publie un article de Mortimer Franklin intitulé « La vie amoureuse de Betty Boop ». Le journaliste, habitué à fictionnaliser les scripts du cinéma en version courte pour *Screenland*³ utilise un procédé comparable pour transformer Betty Boop en star « réelle ». Franklin rapporte à la fois « l'interview » et les coulisses de celle-ci dans son article. Betty, pourtant personnage de fiction, bénéficie elle aussi des secrets de fabrication que l'on pourrait croire réserver aux stars en chair et en os. Morin explique que « Hollywood introduit dans les aventures réelles la part de fiction qui s'impose, fabrique de toutes pièces des rumeurs d'idylle ou de divorce selon les nécessités publicitaires⁴ ». S'il est bien un essentialisme difficilement niable, c'est celui de Betty Boop, fabriquée comme une femme telle que ses « pères », évoluant doublement dans la société patriarcale en tant que créateurs et industriels, l'imaginent. Elle est par essence une femme (fantasmée) et une star (caricaturée). Et par nature, le personnage de Betty Boop rend visible cette double construction et la valide comme opérante. Elle met à jour le marché implicite conclu entre les fans et les artistes, bien conscients de la part de mise en scène de leur persona créée en grande partie par les producteurs. « La star est d'abord une fabrication⁵ », rendue visible par le principe d'un personnage de dessin animé.

Betty, dans cette fausse-vraie interview pour *Screenland*, est présentée comme une véritable actrice, rivale des plus grandes ; elle est « La Boop, la première dame de

¹ Morin, Edgard, *Les Stars, op.cit.*, p. 254.

² publié et traduit dans Cabarga Leslie, *Betty Boop, Popeye & Cie, L'histoire des Fleischer, op.cit.*, p. 62 à 64.

³ Staiger Janet, *Perverse Spectators : The practices of film reception*, New York University Press, New York and London, 2000, p. 86.

⁴ Morin, Edgard, *Les Stars, op.cit.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 134.

l'écran », « Betty Boop a battu Garbo en tant que Femme Mystérieuse !¹ ». Cet article contribue, en plus des films, à construire la persona de Betty, avec le mode de vie que cela suppose et que décrit Dyer comme caractéristique du fait d'être star (*stardom*)². Cette association du spectaculaire au quotidien, de l'exceptionnel à l'ordinaire³ structure l'article de Mortimer qui passe sans cesse de l'un à l'autre. Dans sa suite privée, Betty danse sur le piano avec Bimbo mais le salue d'un « Yoo, hoo » et d'un joyeux signe de la main⁴. Elle décide ensuite de parler de sa vie amoureuse et alors qu'elle conclut que « voir Boop, c'est devenir irrémédiablement toqué ! », Mortimer la décrit : « elle baissa les yeux d'un air modeste et soupira ». L'article concentre toutes les problématiques liées au statut de star, qui contribue « à produire la femme comme spectacle⁵ ».

Le discours de Dyer nous montre à quel point construction de la star et d'une certaine féminité sont imbriquées. *La vie amoureuse de Betty Boop* répond aux codes de fabrication des stars, mais aussi à ceux de la domination masculine. Le début du texte laisse place à la liberté d'expression de Betty, qui semble mener les débats, choisir les sujets et organiser l'interview suivant ses désirs. Très directive, elle demande à Bimbo d'arrêter les répétitions : « C'est tout pour l'instant, Bimbo » et propose de commencer : « bon, passons à notre interview », avant d'installer Mortimer devant la fenêtre. Elle raconte ensuite, à sa demande, ses frasques amoureuses : « si je devais écrire un livre sur ma vie et mes amours, l'autobiographie trépidante d'Isadora Duncan ressemblerait à un traité sur la réfrigération ! ». Ces phrases coquines judicieusement dosées qui pourraient laisser penser à une certaine émancipation du personnage de Betty Boop sont contrebalancées à la fois par d'autres remarques de Betty elle-même, par les commentaires de Mortimer et par l'évolution de la situation. Ainsi, après avoir vanté ses amours débridées, elle raconte sa relation avec un certain Bobby Coogan dont elle n'oubliera jamais « avec quel air dominateur il m'emmenait m'amuser sur les balançoires et la supériorité masculine dans son regard quand il me

¹ article de Mortimer Franklin, *La vie amoureuse de Betty Boop*, in Screenland, janvier 1933, publié et traduit dans Cabarga Leslie, *Betty Boop, Popeye & Cie, L'histoire des Fleischer*, op.cit., p. 62.

² Dyer Richard, *Le star-système hollywoodien*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ article de Mortimer Franklin, *La vie amoureuse de Betty Boop*, in Screenland, janvier 1933, publié et traduit dans Cabarga Leslie, *Betty Boop, Popeye & Cie, L'histoire des Fleischer*, op.cit., p. 62.

⁵ Dyer Richard, *Le star-système hollywoodien*, op.cit., p. 31.

murmurait des mots d'amour par dessus nos glaces ou nos sucettes !¹ ». Les élans de Betty vont donc de paire avec une acceptation totale de la domination masculine, qui semble même avoir quelques vertus aphrodisiaques. L'article fait doublement la preuve de son ancrage dans la société patriarcale. A un premier niveau, la parole attribuée au journaliste traduit une domination masculine qui « recadre » le personnage féminin en lui attribuant des qualités dites féminines, de douceur et de modestie (« Elle baissa les yeux d'un air modeste et soupira »). A un second niveau, la parole de Betty démontre à la fois l'acceptation de la domination (sa relation avec Coogan la réjouit) et son incorporation² (« ça, c'était un homme ! »).

La mise en scène de la situation de l'entretien entre Betty et Mortimer finit d'enfermer « La Boop » du côté des dominés. Alors qu'elle se permet quelques commentaires coquins sur son unique jarrettière³, son patron entre, Mr Fleischer, et Betty se retrouve infantilisée et totalement sous contrôle. Elle affirme également le côté démiurge de son patron : « C'est lui qui m'a faite telle que je suis aujourd'hui, littéralement ». Malgré les supplications, Fleischer ordonne à Betty d'aller se coucher et elle finit par trébucher au bord d'un encrier que Mr Fleischer s'empresse de refermer : « C'est toujours un drôle de boulot pour la faire se coucher de bonne heure. Un jour, ça va porter préjudice à sa carrière ! ». Ainsi se termine l'entretien, et l'article, entre deux hommes qui partagent le fantasme du mâle créateur. Betty quant à elle, est tombée dans l'encrier par accident, décidément jamais maîtresse de ses mouvements, même dans cette fausse interview.

On retrouve ainsi dans cet article des éléments qui fabriquent Betty comme star telle que définie par Richard Dyer et Ginette Vincendeau, en radicalisant cette construction et la domination qui en découle, puisque le mâle créateur a les pleins pouvoirs, jusque dans cette fiction promotionnelle, organisée autour du contrôle total du personnage.

¹ article de Mortimer Franklin, *La vie amoureuse de Betty Boop*, op.cit., p. 63.

² Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, op.cit., p. 39.

³ « alors que Dietrich avait besoin d'une paire de jarrettière pour ensorceler, Boop, elle, envoûte avec une seule jarrettière » article de Mortimer Franklin, *La vie amoureuse de Betty Boop*, op.cit., p. 64.

Le travail de Vincendeau sur Brigitte Bardot¹ permet de faire apparaître des similitudes *a posteriori* avec le personnage de Betty Boop. Le parallèle entre ces deux personnages féminins qui partagent le poids des initiales BÉBÉ² renforcent l'hypothèse d'une Betty à la fois caricature de star et fantasme masculin.

Dans son chapitre sur Bardot, Vincendeau rappelle le rôle du mâle créateur dans la genèse de l'actrice. Roger Vadim va en effet s'autoproclamer inventeur du phénomène Bardot dans une interview : « nous sommes en train de découvrir ce nouveau type de jeune femme libérée qui abandonne la retenue habituellement imposée à son sexe. J'ai tenté d'incarner ce phénomène à travers la personnalité de Brigitte Bardot³ ». Or, l'article de Franklin Mortimer met l'accent également sur cette paternité créatrice, en la radicalisant puisque le personnage de Betty est mis en scène comme une poupée totalement contrôlée par celui qu'elle appelle Mr Fleischer. Betty Boop est, avant Bardot et de façon plus radicale, le fantasme de « l'éternelle poupée⁴ » que l'on peut fabriquer, modeler suivant ses désirs, et surtout, qui ne peut échapper au créateur.

Ginette Vincendeau poursuit son analyse de Bardot en mettant en avant à la fois sa nouveauté et ses liens avec « des mythes féminins traditionnels liés à sa sexualité et à l'exhibition de son corps ⁵ ». Le premier élément sur lequel s'arrête l'auteur est la voix de Bardot, dont le « ton insolemment monocorde avec des intonations de petites filles⁶ » exaspérait ses détracteurs. La voix, c'est aussi un des éléments caractéristiques de Betty Boop. Au départ « elle chantait avec une voix de bébé essayant d'imiter celle d'Helen Kane, la fille « boop oop a doop », elle aussi vedette de la Paramount ⁷ ». Conçue comme une imitation et une caricature, Betty Boop était bien mal partie pour trouver la voie de l'émancipation. Ce n'est pas seulement le timbre enfantin de Betty qui constitue sa voix particulière, c'est aussi le ton et l'expression. Sa voix de bébé est servie par une expression très enfantine qui utilise des phrases et des mots très simples. Plus frappant encore, le ton de sa voix est très souvent plaintif. Quelque soit ses textes de chansons, elle parvient, à cause de ce

¹ Vincendeau Ginette, *Les stars et le star-système en France*, L'Harmattan, Paris, 2008, (chapitre 4 *Brigitte Bardot, L'ancien et le nouveau*, p. 96).

² Vincendeau Ginette, *Les stars et le star-système en France*, *op.cit.*, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ Dottin, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Ed Grasset & Fasquelle, 1993, p. 92.

⁵ Vincendeau Ginette, *Les stars et le star-système en France*, *op.cit.*, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷ Cabarga Leslie, *Betty Boop, Popeye & Cie, L'histoire des Fleischer*, *op.cit.*, p. 41.

ton caractéristique, à les rendre tristes et suppliantes. Même ses imitations de Fanny Brice¹ et Maurice Chevalier dans *Stopping the show* (12 août 1932) ont cette aura de tristesse. La voix de Bardot, monocorde et « sonnante fausse » pour de nombreux détracteurs n'est pas en adéquation avec son image de *sex kitten*² ; mais elle est caractéristique de sa persona, comme pour Betty et sa voix nasillarde et plaintive.

Il est intéressant de constater que le seul film où la voix de Betty n'est pas sur ce mode suppliant est aussi le seul film où elle est présentée comme un personnage féminin libéré de la domination masculine. En effet, dans *The Bum Bandit* (4 avril 1931), on retrouve Betty dans un univers de type western. Elle est en train de prévenir le conducteur de train qu'une attaque a lieu. Bimbo en bandit masqué dépouille et terrorise les passagers du train. Un autre personnage sort alors du train pour menacer Bimbo, mange les balles de son pistolet, les recrache dans un cactus et se démasque très vite pour montrer qu'elle est en fait Dangerous Nan McGrew (Betty Boop). Elle est la femme de Bimbo, qui l'a abandonnée avec leurs 17 enfants : « oui je suis ta femme, tu te souviens, tu as dit que tu partais acheter du lait. Tu n'as pas encore trouvé la vache ? ». Elle remet en cause sa supériorité et le ramène littéralement par la peau des fesses. Elle le soulève et le jette dans le train, détache le wagon et le ramène à la maison. Pendant ce temps, les passagers regardent la scène, médusés, et Bimbo n'a pas le temps de protester. Dans ce film, Betty interprète pour la première et unique fois un personnage totalement maître de son destin, qui ne subit jamais la situation. Et c'est également le seul film dans lequel Betty Boop n'a pas une voix censée imiter celle de Helen Kane. Elle a ici une voix beaucoup plus profonde, qui n'est ni enfantine ni plaintive, mais au contraire adulte et décidée. *The Bum Bandit* étant un cas unique dans la filmographie de Betty Boop, il est l'exception qui confirme la règle ; la voix habituelle de Betty participant pleinement à sa *persona* de figure de la domination.

¹ Fanny Brice était une danseuse célèbre des Ziegfeld Follies à Broadway de 1910 à 1936.

² Vincendeau Ginette, *Les stars et le star-système en France*, *op.cit.*, p. 108.



Figure 7 (7.1, 7.2, 7.3) : Betty Boop interprète Dangerous Dan McGrew dans *The bum bandit*, avec une voix très inhabituelle ; une voix grave et profonde au ton décidé.

Pour Vincendeau, la mode et l'association au jazz sont des emblèmes de la jeunesse et de la rébellion que Bardot incarnait. Ces deux éléments sont utilisés pour défier la tradition et la société patriarcale. Betty Boop est également à la fois une icône de mode et de la musique. Sa tenue sera finalement assez peu modifiée durant sa carrière. Même après 1934, elle reste caractérisée par sa petite robe noire courte et son unique jarretière. Dans *Keep in style* (16 novembre 1934), elle est prescriptrice en matière de mode. Novatrice, elle propose de porter des guêtres volantes et transparentes lors d'un spectacle sur les inventions du futur. Après cette démonstration, elle devient la reine de la mode et le monde entier copie son style, puisque l'on voit des jambes de toutes sortes, de femmes, d'hommes, et même des animaux porter la trouvaille de Betty.

La musique jazz est très présente dans les films de Betty, tout comme pour Bardot. Les films qui ont le plus traversé le temps (ce sont les plus cités et les plus visibles) sont d'ailleurs ceux liés au jazz. Les films musicaux de Betty Boop sont de deux types : ceux utilisant la *bouncing ball*, et ceux qui introduisent un chanteur ou un groupe dans l'histoire. Le premier type de film s'apparente au karaoké, avec une chanteuse en prise réelle et un texte qui défile, une balle rebondissant rythmant les mots. Dans cette configuration, c'est une chanteuse qui est mise en avant (Irene Bordoni dans *Just a gigolo* et Ethel Merman dans *Sweetheart*) et le dessin animé dans lequel apparaît Betty n'a que peu de rapport avec la chanson. Dans le second type de films musicaux, les musiciens sont présentés au départ en prise de vue réelle et reviennent sous forme animée par la technique du rotoscope. Dans *Minnie the moocher* (mars 1932), Cab Calloway interprète avec son groupe leur tube éponyme au début du film, puis revient sous la forme d'un morse fantôme chantant et dansant. Dans *I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You* (25 novembre 1932), c'est Louis Armstrong et son orchestre que l'on retrouve aux

côtés de Betty; le chanteur incarnant un chasseur africain à la poursuite de Bimbo et Koko. Même sans stars, la musique rythme la majorité des films de Betty Boop, qui incarne très souvent une chanteuse, ou une danseuse. N'ayant à sa disposition que peu d'expression faciale, elle est en revanche très bien conçue pour bouger avec la musique¹.

Ces éléments que Brigitte et Betty ont en commun ne renvoient toutefois pas aux mêmes valeurs, et ne sont pas utilisés de la même façon chez l'une ou l'autre. Si pour Bardot, la musique et la mode par exemple sont des outils de défis, pour Betty, comme nous le verrons dans une seconde partie, ils servent surtout à la maintenir dans une position de domination. Si Bardot « à l'écran comme à la ville, n'est pas uniquement un objet de désir » mais « exprime le sien », Betty parfaite poupée, ne peut évidemment faire de même. Et c'est là où se confronte, nous le verrons dans le point suivant, les idéaux de la doxa qui perçoit Betty comme l'image de la femme émancipée, et la réalité du personnage. Betty, en tant que création masculine, créature de la domination masculine, est une caricature de star et de femme. Elle emprunte, dans une lecture *a posteriori*, ce qui fait l'ossature de la star, par exemple celle de Brigitte Bardot, mais ne peut ensuite que faire surgir ce qui relève du processus de fabrication. Contrairement à Bardot, le charisme de Betty (qui lui permettrait de « résister à l'objectification²») dépend seulement du bon vouloir de ses créateurs.

B. Ce qu'elle devient ; prodiges de la doxa.

Crée il y a maintenant plus de 80 ans, ce qui reste du personnage de Betty Boop aujourd'hui est bien loin de sa réalité filmique. Nous l'avons vu, Betty, telle qu'elle a été créée et animée, est bien une figure de la domination masculine, à la fois fantasme et caricature. Or, ce qui ressort de l'étude des discours actuels, que ce soit dans les textes français ou américain, ce sont deux grandes lignes. D'une part le rapport flou de Betty à la réalité, avec une volonté d'en faire une marque tout en la traitant comme une « vraie » personne. D'autre part, la majorité des discours font de Betty un symbole de l'émancipation féminine. Il me semble que les raisons de cette déformation du personnage visible par la doxa sont à la fois esthétiques et idéologiques. Nous verrons ainsi que Betty peut être reliée, d'un point de vue

¹ M.Klein, Norman, *7 minutes ; The life and death of the american animated cartoon*, ed Verso, 1993, p. 81.

² Vincendeau Ginette, *Les stars et le star-système en France*, *op.cit.*, p. 110.

esthétique, à la tradition des femmes fatales peintes et que l'idéologie patriarcale qu'elle représente peut en fait tirer partie de cette fausse interprétation du personnage.

Betty Boop, une « vraie » femme ?

Le fantasme d'une Betty Boop réelle, nous l'avons vu, est une construction voulue par ses créateurs, avec un arsenal publicitaire qui la met en scène comme une véritable actrice, dès les années 30. Aujourd'hui, ce fantasme du vrai est toujours présent. Pour l'anniversaire des 80 ans de la création du personnage de Betty, de nombreux articles ont salué sa « carrière », en la considérant la plupart du temps comme une actrice réelle. L'article de Sophie Lebeuf¹, repris dans de nombreux blogs et sites de fans fait la part belle à ce mythe d'une Betty réelle, en lui attribuant un plan de carrière et des talents dans de nombreux domaines ; elle est ainsi « une véritable business-woman » et en déplore même les conséquences sur la belle Betty, puisque « la réalité est plus cruelle qu'il n'y paraît pour l'ancienne star du 7^{ème} art : Betty Boop n'est plus qu'une marque vide de sens ou presque ».

Accentuant encore son ancrage au réel, une journaliste de mode propose, pour l'anniversaire de Betty Boop, de la prendre comme modèle vestimentaire. Le personnage est réinterprété pour s'adapter à un lectorat en quête de conseils pointus en matière de mode. Dans cet article intitulé « Betty Boop : pour ses 80 ans on se looke comme elle ! ² » la journaliste fantasme Betty et crée une image du personnage qui s'inspire bien plus des produits dérivés qu'elle décore que des films dans lesquels elle apparaît. Ainsi, Betty « garde toujours sa tête ronde, ses profonds yeux bleus, sa bouche rouge carmin ». Cette précision dans la description montre bien la confusion qui règne quant à la réalité des films originaux de Betty Boop. Entre 1930 et 1939, le seul film en couleur, et qui inaugure la série des *color cartoons* des Fleischer est *Poor Cinderella* (3 août 1934) dans lequel Betty apparaît curieusement en rousse aux yeux verts. Le reste reflète une vision du personnage fortement influencé par les réinterprétations à des fins commerciales et publicitaires dont a été l'objet Betty Boop.

¹ Lebeuf Sophie, *80 ans de Betty Boop*, pour Evene.fr, mars 2010, le 22/03/2010.

² Priscilia (Helkinn) le 10/08/2010 17:57 <http://www.meltyfashion.fr/betty-boop-pour-ses-80ans-on-se-looke-comme-actu39576.html>



Figure 8 (8.1, 8.2, 8.3) : La sélection mode inspirée par Betty Boop, une star comme les autres, au même titre que Gwyneth Palthrow (8.2).

L'article insiste sur le statut de star de Betty (« c'est une vraie star au style maintes et maintes fois copié »), qui lui donne, au même titre que Marilyn Monroe ou Angelina Jolie le rôle d'une icône mode. La journaliste propose également sa sélection de vêtements et accessoires pour faire comme Betty, puisqu'elle « aimerait être aussi bien conservée qu'elle au même âge ! L'espoir fait vivre n'est-ce pas ? ». Le second degré est évidemment présent de cette façon de faire de Betty un personnage réelle que l'on pourrait copier, mais il connote néanmoins la réussite de toute une industrie qui est parvenue à faire d'un personnage d'animation une icône de mode que l'on considère volontiers comme sexy et enviable.



Figure 9 : Comme une consécration de cette volonté de rendre palpable le personnage de Betty Boop, la Ligue de Football Americain l'a désigné « Official Fantasy Cheerleader » en 2010.

Betty Boop, féministe ?

L'étude des textes montre que le personnage de Betty Boop est considéré aujourd'hui comme un symbole de la libération féminine. L'ensemble des textes, des descriptions de Wikipédia aux hommages pour ses 80 ans, en passant par les ouvrages consacrés à l'animation, trouve un lien entre la pin-up et un certain féminisme. Etant donné la réalité des films, que nous continuerons d'explorer dans la seconde partie de ce travail, on peut se demander sur quoi repose cette filiation. La force de cette image féministe est due d'une part à la récurrence du discours,

présent dans tous les textes, et à son affirmation aussi catégorique que non argumentée. Ainsi, de façon répétée, « il va sans dire que Betty Boop est une femme libérée¹ ». L'explication de la distorsion du personnage, qui passe d'une réalité cinématographique de figure de la domination à symbole de la femme libérée, tient dans ce discours sans fondements, jamais expliqué, et donc jamais contesté. Les textes ne décrivent pratiquement jamais les films de Betty Boop, mais plutôt les thèmes, jugés sulfureux en soi. Ainsi, « les thèmes évoqués dans les épisodes ne sont pas anodins : sexe, drogue et compagnie. Betty Boop n'a pas froid aux yeux ». Il est fait état ici d'un lien entre les thèmes abordés dans les films et le personnage de Betty, mais sans qu'il ne soit réellement décrit. En effet, il est vrai que l'alcool et la drogue dans une moindre mesure sont présents dans les films, spécialement entre 1930 et 1934, mais ce qu'il faut analyser c'est comment Betty évolue dans ces thèmes. Comment gère-t-elle l'alcool ou le sexe ? Nous verrons dans la seconde partie qu'en réalité, elle est surtout une victime à la fois du sexe et de l'alcool ; la pratique festive des deux étant prise en charge par les personnages masculins. Ainsi, Betty évolue dans un milieu sulfureux ; mais sans la liberté qui lui permettrait de profiter de ces quelques plaisirs.

A l'occasion des 80 ans de Betty, un blog de fan français consacré au personnage² met en avant le contexte pour démontrer les qualités féministes de Betty :

« Les textes chantés par Cab Calloway et Luis Armstrong parlent de sexe et de drogue, ce qui n'était pas courant à l'époque. Betty était une femme vraiment concernée par son temps. On peut même dire qu'elle fut l'une des premières féministes du petit écran, à une époque où les femmes ne devaient pas trop prendre de place ».

On constate ici que Betty semble dotée d'une volonté propre et d'une capacité à gérer sa carrière qui occulte complètement le contexte de production des films et son état de personnage animé. Le rapport entre les textes de jazz chantés par les stars de l'époque et le personnage de Betty n'est pas explicite. Or, *Minnie the moocher*, chanté par Cab Calloway, lorsqu'il est remis dans le contexte du film éponyme donne un tout autre éclairage à la persona de Betty. Dans ce film, Betty fuit sa famille et part à l'aventure avec Bimbo. Le couple se retrouve dans une

¹ Lebeuf Sophie, *80 ans de Betty Boop*, pour Evene.fr, mars 2010, le 22/03/2010.

²<http://lovebetty.centerblog.net/538-betty-boop-toujours-seduisante-malgre-ses-80-ans> Publié le 30/09/2010 à 03:38 par lovebetty

grotte où un morse fantôme leur chante les aventures de Minnie, amoureuse d'un homme toxicomane qui l'entraîne dans sa dépendance. Le sujet est certes audacieux mais le film se termine par le retour de Betty et Bimbo dans leur foyer respectif, les deux étant terrifiés par ce qu'ils ont vu et entendu durant leur brève escapade. Si le film aborde des sujets reprouvés par la morale, il ne fait pas œuvre de prosélytisme pour autant. Au contraire, on peut interpréter le film comme un avertissement sur les dangers de la drogue et des escapades en amoureux. Dans ce cas, le personnage de Betty est une figure de la moralité, qui rejette les comportements subversifs. Contrairement à ce qui est affirmé dans la conclusion de cet article, Betty n'est donc pas « l'une des premières stars féminines du monde de l'animation qui a osé trancher franchement avec les valeurs de son époque ». La suite du paragraphe est plus proche de la réalité, puisque « Betty Boop continuera probablement longtemps à défiler dans notre imaginaire collectif, projetant des images de personnage libre, autonome, gentil et séduisant à souhait ». Plus ou moins inconsciemment, l'auteur exprime la contradiction entre la réalité filmique du personnage et ce que la doxa a fait d'elle, notamment par l'emploi de l'analogie cinématographique qui révèle bien la construction artificielle d'une image.

Il y a bien un écart entre le personnage des films et la doxa sur Betty Boop. Pour l'expliquer, je proposerai en particulier l'hypothèse de la filiation avec les femmes fatales d'une part et les actrices réellement subversives d'autre part. Cette hypothèse est confortée par la contextualisation récurrente dans les articles, qui permet de confondre les thèmes sulfureux et les personnages des films, sans prendre en compte le traitement de ces thèmes.

Si la femme fatale est souvent reliée au cinéma, son interprétation picturale date de la fin du XIX^{ème} siècle. Martha Kingsbury¹ décrit dans son étude les grandes lignes de cet archétype féminin comme « une femme vue frontalement, sa posture droite et souvent raide est combinée avec une tête jetée en arrière et les yeux mi-clos. Des cercles concentriques renforcent souvent l'image. La posture projette une notion de pouvoir et de contrôle, de soi et des autres ». L'auteur souligne également le mélange d'art populaire et de beaux-arts nécessaire à la construction de la femme fatale. En prenant comme exemple le personnage de la

¹ Kingsbury Martha, *The Femme Fatale and Her Sisters*, in *Woman as sex objects, studies in erotic art, 1730-1970*, ed by Thomas B.Hess and Linda Nochlin, Newsweek inc, 1972, p. 182.

Gibson Girl¹, l'auteur se rapproche subtilement de l'histoire des pin-up. Elle termine d'ailleurs en supposant qu'avec la fin des Gibson Girls, « la configuration de la femme fatale s'est tellement répandue qu'elle a perdu son sens sombre et est devenue un cliché ² ». Il me semble que Betty Boop, à partir de *Betty Boop, MD* (2 septembre 1932) où elle est bénéficiée de son générique caractéristique, correspond, d'un point de vue esthétique, aux caractéristiques de la femme fatale peinte. Elle entre dans une filiation qui connote une adhésion à certains critères comme la liberté d'expression, de mœurs, et une volonté d'indépendance. Cela participe à créer, dès le début des films, un contexte favorable pour penser le personnage de Betty Boop comme une femme libérée.



Figure 10 (10.1, 10.2, 10.3) : Evolution du générique des films avec Betty Boop (10.1, 10.2). Un tableau de la série Les fumeuses, de Georges de Feure : La Fumeuse 1, 1910 (10.3).

Une autre façon de concevoir Betty comme une figure féministe est de la relier à des actrices réellement subversives. Ainsi, les textes citent comme modèle pour le personnage de Betty Boop des actrices de l'époque, en particulier Mae West et Clara Bow, qui semblent être à l'origine indifféremment de ses courbes et de son franc-parler. Dans son dossier Vamps, Giuseppe Salza pour le site dvd.fr³ décrit Betty comme « la première pin-up anthropomorphique du cinéma d'animation, avec les formes et les expressions empruntées à Clara Bow, la « *it girl* » du jeune cinéma parlant ». Pour Mylène de Mandora.fr⁴ « Max Fleischer et ses acolytes s'inspirent de Mae West ». Certains articles font également référence à Helen Kane, le seul modèle explicitement revendiqué par les créateurs de Betty Boop⁵. Le

¹ Kingsbury Martha, *The Femme Fatale and Her Sisters*, in *Woman as sex objects, studies in erotic art, 1730-1970, op.cit.*, p. 191.

² *Ibid.*, p.205.

³ Salza Giuseppe, *Dossier Vamps-3 : Il était une fois Betty Boop*. <http://www.dvdf.fr/news/3629-dossier-vamps-3-il-etait-une-fois-betty-boop.htm>, publié le 10 février 2011.

⁴ Mylène, *Betty Boop, de Max Fleischer*, <http://www.mandora.fr/mandorine/bande-dessinee/betty-boop/> le 17 septembre 2009.

⁵ « J'avais les paroles et la musique d'une chanson de Helen Kane et c'est sur cette dernière que j'ai copié les accroches cœurs » Cabarga Leslie, *Betty Boop, Popeye & Cie, L'histoire des Fleischer, op.cit.*, p. 38.

trajet du « Boop-oop-a-doop » en « poo-poo-pee-doo » immortalisé par Marilyn Monroe permet également aux auteurs de faire une filiation *a posteriori* entre la brune et la blonde. De ce mélange hétéroclite on peut extraire une constante : l'aura sulfureuse de ces références. Clara Bow, avant de se ranger aux côtés de son mari, a été connue pour alimenter les plus folles rumeurs sur ses mœurs débridées, alors que Mae West concentrait ses talents de subversion surtout à l'écran. La référence à Mae West va jusqu'à reprendre et déformer le titre d'un de ses succès de l'époque : *She done him wrong* (Lowell Sherman, 1933) qui va devenir avec les Fleischer : *She Wronged Him Right* (5 janvier 1934). Le film avec Mae West étant un succès du box office (2 millions de dollars de recette, source IMDB) avec une nomination aux Oscars de 1934 pour le Meilleur Film, les spectateurs de l'époque ont sans aucun doute saisi la référence au titre. Cependant, le film en lui même n'a rien à voir avec le long métrage, bien au contraire. Alors que *She done him wrong* met en scène Lou une femme d'affaire et une artiste indépendante au fort caractère, le film d'animation montre une pièce de théâtre dans laquelle Betty joue une jeune femme pauvre en proie au harcèlement d'un huissier qui veut l'épouser et n'hésite pas à l'agresser. Un jeune et beau bûcheron passe par - là et sauve Betty des griffes du vieil homme, gagnant ainsi le cœur de la belle. On est très loin du personnage incarné (et crée par Mae West) qui finit par ôter toute raison et considération morale au policier chargé de l'arrêter. L'aura subversive de Mae West et de ses rôles est utilisée pour relier Betty à ce type de personnage, alors que rien dans les scénarios et la mise en scène de ses films ne la présente comme anticonformiste.

Il semblerait que seul le discours cinématographique prenne en compte la réalité du personnage de Betty Boop entre 1930 et 1939. Outre la séquence déjà commentée de *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, une vidéo produite par *Funny or die presents*¹ met en scène une fausse bande annonce pour *Boop*, le film sur l'histoire de la véritable Betty Boop. Avec Rose McGowan dans le rôle titre, la bande annonce donne une version cruelle de la vie de Betty, qui était une fille « normale » avant qu'un accident n'entraîne une chirurgie massive de la tête et des

¹ *Funny Or Die* est un site de vidéos comiques crée par Gary Sanchez Productions (Will Ferrell, Adam McKay and Chris Henchy). Les vidéos sont à la fois des contenus extérieurs que les abonnés trouvent drôles, et des vidéos exclusives, faites pour le site. De nombreux acteurs célèbres participent à ces vidéos, Eva Mendès, Jean Dujardin, Nathalie Portman, James Franco... <http://www.funnyordie.com>

pertes cognitives. Elle se retrouve donc avec une tête aussi énorme que vide, les traits presque figés.



Figure 11 (11.1, 11.2, 11.3) : Ecrit et réalisé par Ryan Perez : le film de 2'39 *Boop* est publié en avril 2011 sur le site FunnyOrDie. Betty se réveille de son opération avec un visage figé, une tête disproportionnée et quelques neurones en moins.

Betty rêve de devenir une star et parvient à chanter dans un cabaret où elle est repérée par Max Fleischer. A partir de ce moment, elle est prise en main par la société patriarcale, Max Fleischer et Walt Disney se disputant le droit de l'exploiter. Le film souligne l'état de femme-objet de Betty ; stupide et incapable de gérer sa carrière seule, elle est celle qui « apprend à une nation à se masturber sur un personnage de cartoon ». Ce qui se dégage de ce portrait au vitriol c'est bien son état de femme dominée par le système, objet de fantasmes qui concentre les pires stéréotypes, tant masculins que féminins. Face à cette femme monstrueuse aux capacités intellectuelles limitées, les hommes sont montrés comme des brutes avides de possession, consumés par leurs désirs voyeuristes. On est bien loin, dans ce faux biopic, de l'image de femme émancipée véhiculée par la majorité des textes français, et par de nombreux textes américains.

Une des hypothèses pour comprendre cet écart entre les discours cinématographiques et scripturaux est de considérer une différence dans les sources de ces deux types de textes. Tant *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* que *Boop* sont des relectures cinématographiques, qui établissent un dialogue entre films, avec des références évidentes aux films des années 30 dans lesquels joue Betty Boop. *Boop* réutilise des images du générique original et rejoue même, le temps d'un plan rapide, une scène de film avec la vraie Betty Boop (Rose McGowan). Il y a donc une connaissance indéniable de la réalité du personnage.

Au contraire, les textes ne font jamais allusion aux films, mais se réfèrent seulement aux images, présentes sur des centaines de produits dérivés. Il est très net également que face à la pénurie d'ouvrages consacrés à Betty Boop, le discours véhiculé par des sites comme Wikipédia est celui qui est repris le plus souvent. On se retrouve ainsi avec une forme de surenchère d'un texte à l'autre, notamment sur la question du féminisme supposé de Betty. Elle passe de « sexe-symbole¹ » à « jeune femme cabotine et délurée ² » et même « véritable incarnation de la femme libérée³ ». Mais jamais un exemple pour étayer ces affirmations n'est proposé.

1.2 Usages : A quoi sert-elle ?

Betty Boop est bien, en dépit des discours actuels, une figure de la domination. Elle n'a que peu de place pour s'exprimer et exister. Mais alors, à quoi sert-elle ? Il me semble que l'on peut définir en particulier deux usages, l'un utile au moment de la production des films, entre 1930 et 1939, et l'autre a posteriori. Durant la période pré-Code, Betty servait d'alibi pour aborder des sujets sulfureux en en subissant systématiquement les conséquences. Avec le renforcement de la censure, elle est toujours le bouc émissaire et concentre les reproches. Elle sert donc à montrer les effets de la censure de manière spectaculaire certes, mais sans réels changements quant à sa condition, peu enviable avant ou après 1934. Aujourd'hui, la libération des mœurs ayant en apparence changé les représentations du féminin, Betty Boop sert surtout à convoquer un imaginaire « rétro » flou basé sur de nombreux clichés, notamment des relations de genre très stéréotypés et une filiation cinématographique très éclectique.

A. *Alibi*

Betty sert de victime et permet de montrer les effets néfastes des tentatives d'émancipation féminines, qui sont sanctionnées soit par un retour au point de départ, soit par l'adhésion finale au schéma traditionnel du couple hétérosexuel. Peut importe en effet les conditions de formation de ce couple, ce qui importe *in fine* c'est que Betty ne soit ni libre ni seule. Ainsi, même en étant victime, sauvée

¹ Wikipédia France : http://fr.wikipedia.org/wiki/Betty_Boop, consulté le 30 janvier 2012.

² Lundi 9 août 2010 <http://www.artsmajeurs.fr/article-betty-boop-a-80-ans-51396131.html>

³ Extrait de *Joyeux anniversaire Betty Boop* publié le 09/08/2010 à 16:00: http://www.lexpress.fr/diaporama/diapo-photo/culture/cinema/joyeux-anniversaire-betty-boop_910577.html?p=19

ou menacé par un personnage masculin, la solution à tous les problèmes est la création d'un couple. Betty est assez systématiquement kidnappée, agressée, terrorisée. Dans *Betty Boop's museum* (16 décembre 1932) elle est dupée par Koko qui lui promet un tour en bus qui se termine finalement par un « coup de la panne » toonesque jusqu'au musée de la ville. Avant même d'entrer, les statues de lions ne peuvent s'empêcher de commenter son physique en se faisant des clins d'œil. Toujours aussi tête en l'air, Betty ne voit pas le temps passer et se retrouve enfermer pour la nuit dans le musée. Terrorisée, elle est enlevée par un squelette qui lui demande de chanter pour lui et ses complices. Sous la pression, elle finit par chanter en pleurant. Cruel, un plan la montre attrapant sa robe pour essuyer ses larmes et dévoilant au passage sa culotte (figure 12). Elle est donc à la fois terrorisée et objet sexuel. Alors que les squelettes rient de sa prestation et de sa peur, elle s'enfuit en courant, poursuivie par le chef de la bande. Elle finit par atterrir dans le char de Bimbo et se sauve avec lui. L'apparition de Bimbo n'a ici aucune explication scénaristique, outre le fait qu'un sauveur soit absolument nécessaire à Betty Boop, qui ne peut s'en sortir seule.



Figure 12 : Les pleurs de Betty dans *Betty Boop's museum* ; une occasion de plus de la déshabiller.

Dans *Betty Boop's trial* (15 juin 1934), elle est arrêtée par un policier non pas parce qu'elle conduit mal, mais parce qu'elle ne répond pas aux avances de l'officier. De rage, il la poursuit en moto et Betty a évidemment un accident de voiture. Le policier l'amène devant le juge, sous le motif d'une accusation qui n'a jamais si bien porté son nom : « résistance à agent ». En dansant et en chantant, Betty n'a aucun mal à convaincre le jury-entièrement masculin- de la déclarer non coupable. Elle finit par accepter les avances de l'agent de police et part avec lui sur sa moto.

L'attitude du policier est surtout un abus de pouvoir, mais dans d'autres films, Betty est agressée sexuellement de façon explicite. C'est le cas dans *Boop-oop-a-doop* (16 janvier 1932) et *Betty Boop's Big Boss* (2 juin 1933).

Boop-oop-a-doop (figure 13.1, 13.2, 13.3, 13.4) commence par Betty qui semble danser, mais c'est en fait son image sur un drapeau que le vent fait bouger. Elle travaille dans un cirque où elle est à la fois dompteuse de lions, funambule ou écuyère. Le directeur du cirque la regarde en se touchant les moustaches. Le plan suivant cadre son buste, avec un cœur dans sa poitrine qui se lèche les babines, et un doigt dans sa poche. Cette association du romantisme avec le cœur, et de la gourmandise est originale et montre que les intentions du directeur ne sont probablement pas totalement chastes.

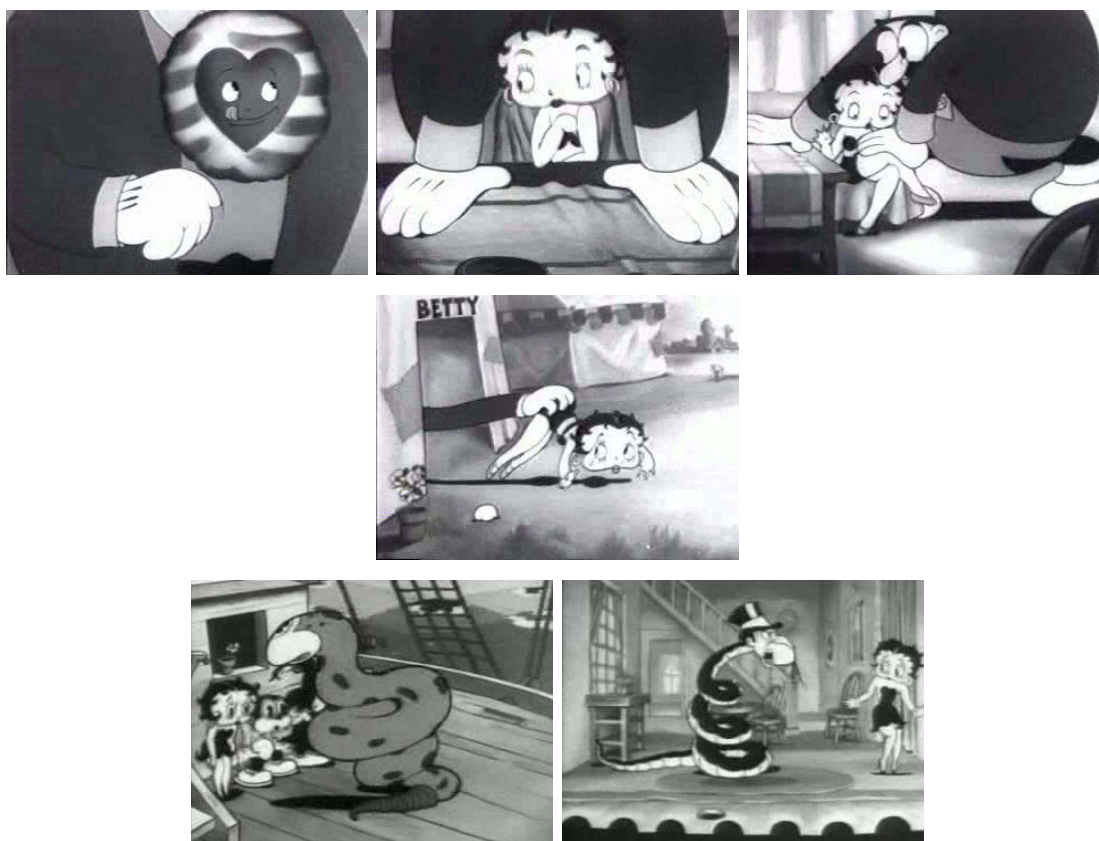


Figure 13 (13.1, 13.2, 13.3, 13.4, 13.5, 13.6) : Mise en scène de l'agression de Betty dans *Boop-oop-a-doop* (13.1, 13.2, 13.3, 13.4). Les personnages masculins se transforment en serpents dans *S.O.S* (à gauche : 13.5) et *She wronged him right* (à droite : 13.6)

Avec un rire salace, il va attendre Betty en se cachant derrière sa tente. Elle sort de scène et se repoudre immédiatement. Le directeur arrive derrière elle et lui interdit toute retraite. Le cadrage montre la domination physique du personnage masculin, qui écrase la pauvre Betty. Avec des bruits de salive, il caresse assez abruptement les jambes de Betty, qui le repousse d'une main, en lui disant fermement STOP. Il lui demande si elle aime son travail et après sa réponse positive, il lui chuchote

quelques mots à l'oreille et elle répond par un « *You Mean !* » (*tu es méchant*), et une gifle. La réponse est claire et ce refus provoque la colère du directeur qui l'étrangle. Elle fuit et chante qu'il peut lui donner juste du pain et de l'eau, mais qu'il ne doit pas prendre son *boop oop a doop...* Elle sort de la tente mais trébuche sur une pierre. Elle est rattrapée par les fesses par la grande main du directeur. Alerté par les cris, Koko le clown se précipite dans la tente pour aider Betty. Après avoir assommé l'agresseur, Koko parle à l'oreille de Betty, qui lui répond que « *No, he couldn't take my boop oop a doop away* ». Sa virginité préservée, Koko embrasse Betty sur la joue.

Ce film met en scène un autre abus de pouvoir, lié à la fonction d'employeur du directeur, qui profite de sa position de domination. Le personnage masculin gros ou monstrueux qui agresse Betty revient dans plusieurs films ; il devient même serpent dans *S.O.S* (figure 13.5) ou *She wronged him right* (figure 13.6). Le mâle comme menace est très présent et la réalisation des films insiste, avec l'utilisation de ces métaphores animales ou de gros plans sur les mains ou sur la situation d'infériorité physique de Betty, sur l'oppression subie par le personnage féminin. Cette récurrence de situation dangereuse pour Betty peut conduire à plusieurs interprétations. La victimisation systématique de Betty Boop est-elle une dénonciation de la domination masculine et de ses conséquences ? Ou bien au contraire, ne sert-elle pas à radicaliser cette domination, en montrant d'une part les effets négatifs de l'émancipation féminine et le salut par le couple hétérosexuel d'autre part ? Il me semble que si l'on considère l'ensemble de la filmographie de Betty Boop et son évolution, la seconde interprétation, celle d'une affirmation de la domination masculine aux dépens des femmes est la bonne. Si certaines conduites des personnages masculins sont parfois dénoncées par le recours à la métaphore cinématographique animale, la fin du film n'est jamais en faveur du personnage féminin pour autant. Dans *Boop-ooop-a-doop*, certes Betty n'est finalement pas violée, puisqu'elle a gardé son « *boop-ooop-a-doop* » mais elle se réfugie tout de même dans les bras de Koko, comme dans ceux du policier ou de Bimbo dans de nombreux épisodes. Contrairement aux affirmations de la doxa actuelle, Betty ne sert pas la cause féministe en montrant une image de femme libérée ; ses tentatives d'émancipation sont toutes contrariées.

Le film qui fait définitivement pencher la balance interprétative du côté d'un renforcement des valeurs patriarcales est le très sombre *Betty Boop's Big Boss* (2 juin 1933). Au début du film, Betty passe devant une annonce pour un travail : *Girl wanted, top floor, female preferred*. Elle se précipite dans l'immeuble en même temps que des centaines d'autres femmes. Sans tomber dans les clichés de l'interprétation phallique du moindre objet long et cylindrique, on peut supposer que les animateurs n'ont pas dessiné l'immeuble par hasard, d'autant plus que les femmes qui s'y précipitent en font littéralement gonfler le sommet...

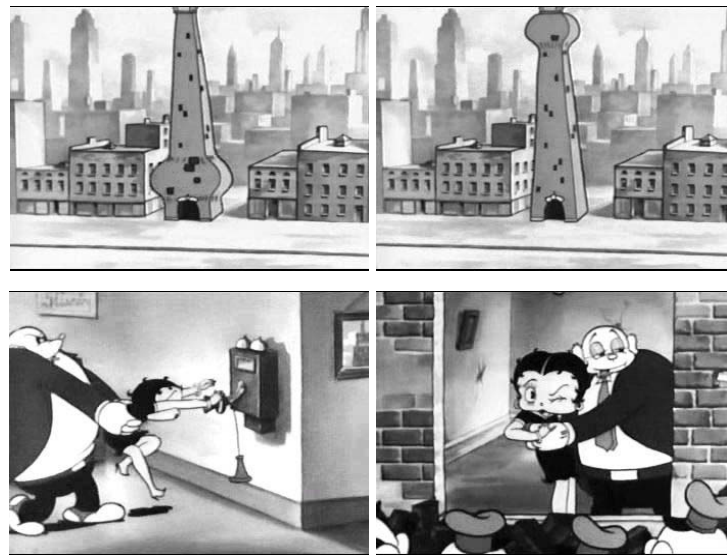


Figure 14 (14.1, 14.2, 14.3, 14.4) : L'immeuble du Big Boss aux formes caricaturales, qui abrite une caricature de la domination masculine (14.1, 14.2). L'agression de Betty, qui tente d'appeler la police, et la fin surprenante avec la création du couple patron/Betty (14.3, 14.4).

Le patron, séduit par le physique de Betty, imagine qu'elle pourrait l'embrasser, et lui demande ce qu'elle sait faire. Honnête, Betty chante qu'elle ne sait pas taper à la machine, mais qu'il sera surpris par d'autres talents. La réponse du patron est immédiate ; il lui embrasse le bras et renvoie les autres postulantes. On retrouve Betty en train de minauder, assise sur le ventre du patron. Elle chante et soulève sa robe sur le bureau sans que ce soit un accident. On constate ensuite qu'elle est effectivement peu douée pour le travail de secrétaire, puisqu'elle ne sait pas taper à la machine. Le patron, qui ne l'a pas embauchée pour cela, commence à se faire plus pressant, et commence à la caresser avant de lui proposer un marché, comme le directeur de cirque de *Boop-oop-a-doop*. Elle refuse et tente de s'enfuir avant

d'appeler la police. Le patron l'enferme dans le bureau, de plus en plus menaçant. La police, l'armée et la marine traversent le pays pour venir au secours de Betty. Dans le bureau, Betty se défend aussi, en fabriquant des armes avec les accessoires de bureau. Le schéma est donc semblable à celui de *Boop-oop-a-doop*, avec un homme de pouvoir qui profite de sa situation pour demander des faveurs sexuelles à Betty Boop. Cependant, la conclusion n'est pas du tout la même. Alors que les forces de l'ordre parviennent enfin à atteindre le bureau, les ombres de Betty et du patron paraissent montrer une agression en cours, mais lorsque le rideau est soulevé, on voit Betty en train d'embrasser le patron, et qui baisse le rideau pour avoir plus d'intimité. Difficile dans ces conditions de considérer le personnage de Betty Boop comme une icône féministe. Il me semble qu'au contraire, la doxa qui la décrit ainsi ne fait que confirmer qu'elle sert la domination masculine. Elle n'est finalement qu'un alibi pour montrer de la domination, sous prétexte de faire l'inverse. La stratégie fonctionne, puisque la réalité de son personnage est cachée par l'idée d'une liberté de mœurs qui se résumerait à la taille de sa jupe. Or, ce que l'on voit dans les films, c'est qu'elle est avant tout une victime parce qu'elle est une femme, jeune et jolie. Etre une femme qui correspond à des critères traditionnels de féminité la maintient systématiquement à une place de dominée. Or, l'étude des personnages de Mae West ou de Jane Parker avant le renforcement du code nous montrera que l'association féminité/victime n'est pas une fatalité, et que même dans le contexte des années 30, des stratégies de représentation du féminin alternatives sont possibles.

L'évolution de ses films face à la censure du code tend à confirmer l'usage de Betty Boop comme alibi. En effet, ce qui est retenu aujourd'hui dans les textes étudiés, c'est une censure qui aurait eu pour effet de rallonger la taille de sa jupe. Son personnage concentre les reproches des censeurs alors qu'elle ne fait rien de subversif. Le contexte dans lequel elle évolue peut par contre être sulfureux, mais elle en est toujours victime. Ainsi, des sujets comme la sexualité ou l'addiction aux drogues sont certes présents avant 1934 et disparaissent après cette année, mais elle n'en profite jamais. Elle correspond parfaitement à l'archétype de la pin-up telle qu'elle est décrite à la fin des années 40. Elle même n'est en rien subversive, mais elle permet de montrer du sulfureux grâce au contexte de sa mise en scène ;

« Etant donné la rigueur du schéma, tous les fantasmes et caractères sexuels sont montrés dans les zones de la photo qui ne sont pas contrôlées par cette

dialectique sexuelle. Les modèles sont entourées de carottes géantes, d'arcs, de colonnes...L'acte sexuel a lieu comme dans une charade, et le modèle est une actrice à qui l'on a pas expliqué le sens hermétique de son rôle¹ »

De la même façon, Betty permet de montrer un contexte sexuel ou politique sans le savoir. Ainsi, dans *Chess Nuts* (13 avril 1932), elle est l'enjeu d'une partie d'échecs entre deux hommes (en plan réels puis en animation). Prisonnière du roi noir qui la kidnappe au lasso, elle est ligotée à un poteau. Le vieux roi se désole qu'elle ne comprenne pas l'amour qu'il lui porte et qui se trouve alors symbolisé par deux chandelles qui remplacent ses pupilles. Betty souffle alors sur ces chandelles allumées, qui, en plus de s'éteindre, se ramollissent et s'écroulent ; elle n'a pas refroidi que son amour. De rage, il la détache et la conduit de force dans une chambre, ce qui permet de ne pas douter de ses intentions ; il veut abuser d'elle.



Figure 15 (15.1, 15.2, 15.3) : Betty Boop dans *Chess Nuts* : le désir contrarié du vieux roi se lit dans ses yeux...

Comme dans la description de l'archétype de la photographie de pin-up dans les années 40, les fantasmes et caractères sexuels sont autour de Betty, dans le décor et le contexte.

Sa plastique sexy sert à faire écran à ce qui est réellement censuré, c'est à dire le contexte. En effet, à partir de 1934, ce qui change, ce n'est pas le personnage de Betty Boop, qui n'avait déjà pas beaucoup de libertés, mais le contexte dans lequel elle évolue. Ainsi, la confusion entretenue par les textes entre ce contexte et le personnage de Betty Boop laisse penser qu'elle était une figure de femme libérée avant le code et que ce dernier a contrarié ses velléités féministes. Le changement de thématique des films après 1934 est en effet spectaculaire. Bimbo disparaît et se

¹ Hess, Thomas B, *Pin-up and Icon*, in *Woman as sex objects, studies in erotic art, 1730-1970*, op.cit., p. 227.

retrouve plus ou moins remplacé par un chiot, qui devient la raison de vivre de Betty.

Dans *Betty Boop's Little Pal* (21 septembre 1934), elle est effondrée parce que son chiot turbulent s'est enfui. Le film consiste à suivre les aventures de Pudgy avec la fourrière d'un côté et Betty qui pleure en rangeant son pique-nique de l'autre. On est loin de la fugue avec Bimbo dans *Minnie the moocher*, ou des aventures dans les îles dans *Bamboo Isle*. Un autre thème récurrent va apparaître avec l'application renforcée du Code ; les bébés. Par exemple dans *Making Stars* (18 octobre 1935), elle est présentatrice d'un spectacle qui montre des bébés du monde entier qui font un numéro ; jouent de la musique, dansent... Des films qui n'ont pas l'air a priori de faire appel au côté maternel de Betty parviennent tout de même à glisser vers ce stéréotype de la femme-mère. C'est le cas de *So does an automobile* (31 mars 1939), un des derniers films avec Betty Boop réalisé par les Fleischer. Entièrement couverte d'une combinaison de mécanicien, Betty présente son hôpital pour voiture. Elle ne fait aucun acte médical, mais récupère dans la dernière scène les « bébés voitures » qui viennent de naître... Bien entendu, le thème de la sexualité ayant disparu, elle n'a jamais d'enfant elle-même : Betty est nourrice, infirmière ou organisatrice de spectacle avec des bébés, mais jamais mère.

L'évolution du traitement des adaptations de conte de fées est aussi intéressante et montre bien que le personnage de Betty Boop n'a pas changé mais que le contexte de sa mise en scène si. Avant 1934 Betty apparaît notamment dans *Dizzy Red Riding Hood* (12 décembre 1931) et dans *Snow White* (31 mars 1933). Le premier est une interprétation libre du petit chaperon rouge, qui insiste sur l'aspect sexuel du conte. Tout dans le film est prétexte à montrer les dessous de Betty et le plus de chair possible. Un loup suit Betty pour la manger sur le trajet qui la mène chez sa grand-mère, mais il est intercepté et tué par Bimbo, qui se déguise en loup avec la peau de l'animal, puisque d'après lui, « elle aime les loups ». Prenant la place de la grand-mère dans le lit, il caresse Betty et lui dit que sa « grande bouche, c'est pour mieux la manger », avant de l'embrasser. Les deux personnages terminent ensemble sur une branche, entourés de cœurs. Le discours sexuel est assez explicite, d'autant plus qu'il n'est pas question ici de préserver sa virginité (ou son boop-doop-a-doop), et d'être sauvé par un chasseur qui passe par là. Au contraire,

le loup veut « manger » Betty, Bimbo aussi et il se déguise en loup pour y parvenir. Bimbo et le loup ont exactement les mêmes désirs pour le petit chaperon Betty.

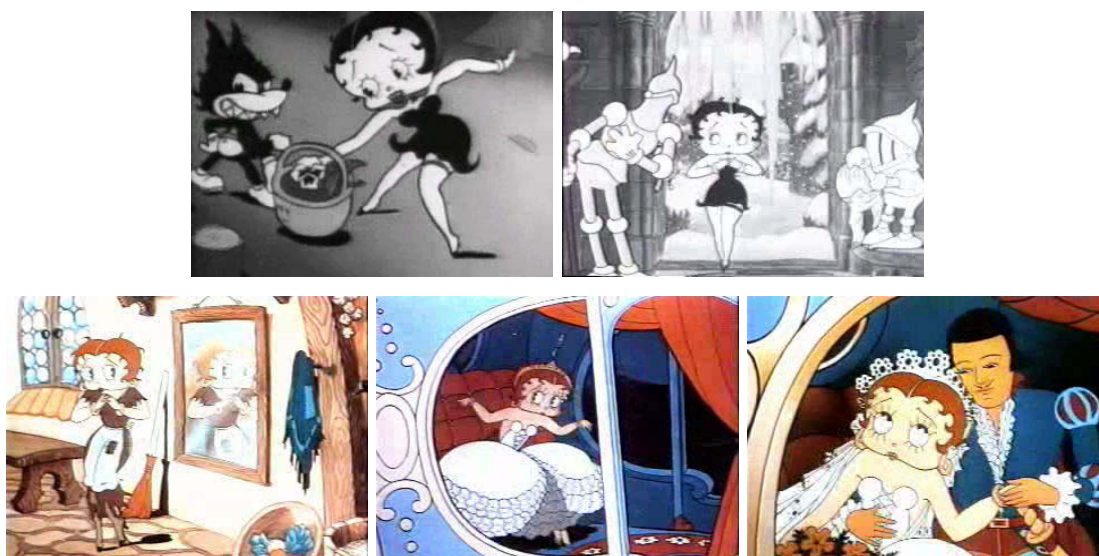


Figure 16 (16.1, 16.2, 16.3, 16.4, 16.5) : En haut, Betty dans *Dizzy Red Riding Hood* (16.1) et *Snow White* (16.2), fidèle à son « uniforme » habituel. En bas ((16.3, 16.4, 16.5), Betty dans *Poor Cinderella* se transforme en Cendrillon, et fait du prince charmant le but de sa vie.

Dans *Poor Cinderella* (1934), réalisé après le renforcement du Code, on retrouve Betty dans le premier cartoon en couleurs des Fleischer. Au contraire de *Snow White* (figure 16.2) ou *Dizzy Red Riding Hood* (figure 16.1), *Poor Cinderella* est une adaptation fidèle et très résumée du conte original. Le titre est un pléonasme qui renforce le côté soumis du personnage de Cendrillon. Dans les adaptations précédentes, le personnage de Betty Boop traversait l'univers d'un conte, que ce soit celui de Blanche-Neige ou du Petit Chaperon Rouge, mais dans cette adaptation, Betty devient Cendrillon. En couleur, elle est curieusement rousse aux yeux verts, alors qu'elle apparaissait jusqu'à présent comme une brune. Dans les autres films, elle garde sa robe et sa jarretière, l'agrémentant parfois d'un accessoire rappelant le conte (une cape et un panier pour le chaperon rouge). Dans *Poor Cinderella*, elle débute le film en haillons et termine en robe de princesse, en chantant toujours qu'elle n'est que la pauvre Cendrillon à la recherche de son prince charmant. Le jazz a disparu et si Blanche Neige se terminait par les notes de Saint James Infirmary par Cab Calloway, Cendrillon est rythmée par une valse, qui

conduit en trois temps à celle qu'elle va danser avec le prince charmant et qui va seller son destin (figure 16.3, 16.4, 16.5).

Le changement de costume et l'interprétation littérale d'un conte de fée qui propage des stéréotypes de genre très explicites et « d'influence disneyenne¹ » font penser, si l'on s'en tient à une lecture de surface, que le statut de Betty a changé, et qu'elle est devenue une femme passive avec la censure du Code Hays. Cependant, la fin de *Dizzy Red Riding Hood* est la même que celle de Cendrillon. Certes Bimbo répond moins aux critères esthétiques du prince charmant, mais il en a toutes les fonctions et tous les attributs. Surtout, la fin du conte et le destin du personnage féminin s'orientent toujours vers la création d'un couple ou d'une relation amoureuse.

Nous avons évoqué l'utilisation de Betty Boop dans *Qui veut la peau de Roger Rabbit* ? Dans un film tout aussi admirable que familial, elle apparaît à la fois comme l'incarnation de la nostalgie pour le cinéma des années 30, mais aussi comme un personnage populaire et toujours présent dans l'imaginaire collectif. Des œuvres plus élitistes, dont les auteurs ont été adoubés par les institutions, « récupèrent » également Betty Boop. Ainsi, *Ghost Dog : La voie du Samouraï* de Jim Jarmusch (1999) est jalonné d'extraits de cartoons, dont deux de Betty Boop (*Betty training pigeons* (1939) et *Hunting we will go* (1932)), qui annoncent ou servent de métaphore aux scènes qui encadrent la diffusion diégétique des dessins animés. Mais dans le cas de *Betty training pigeons*, il me semble que la situation est plus complexe que simplement évoquer le hobby du *ghost dog* souvent occupé à nourrir ses pigeons. Le seul personnage féminin du film, Louise, regarde le film de Betty Boop avant d'être témoin d'un meurtre. Plusieurs interprétations sont alors possibles : 1- Louise deviendra à la fin du film la chef de la mafia locale, elle va donc se retrouver dans la position de Betty en train de nourrir ses pigeons-mafieux ; Betty est donc la métaphore de Louise et pas du Ghost Dog.

2- Louise est alors dans une position de soumission et de passivité comparable à celle du personnage de Betty Boop, surtout dans ce film tardif réalisé à une période durant laquelle ses plus folles aventures consistent à nourrir les pigeons et à jouer

¹ Cabarga Leslie, *Betty Boop, Popeye & Cie, L'histoire des Fleischer, op.cit.*, p. 100.

avec le chiot Pudgy. Louise et Betty seraient donc toutes les deux enfermées dans leur passivité.

Les deux lectures me semblent possibles ; le film propose alors deux utilisations différentes de la figure et du « mythe » Betty Boop.

Si les cinéastes récents qui utilisent la figure de Betty Boop proposent une lecture aux interprétations multiples, il n'en reste pas moins que le personnage de Betty Boop, à l'époque de sa production, et dans les dessins animés originaux, comme nous venons de le voir, peut difficilement être décrit comme une incarnation de la féminité émancipée et libérée de toutes formes de domination.

2. Jean Harlow : Intolérable cruauté ?

Jean Harlow, née Harlean Harlow Carpenter, le 3 mars 1911 à Kansas City, est morte à seulement 26 ans, le 7 juin 1937. Elle débute sa carrière à l'époque du muet, croise Clara Bow dans *La cadette* (A. Edward Sutherland, 1929) après avoir obtenu quelques rôles dans les films du duo Stan Laurel et Oliver Hardy. Déjà, son rôle le plus abouti est celui d'une pin-up toute droit sortie d'une image de Gil Elvgren ou de Art Frahm, tous deux particulièrement doués pour transformer le moindre objet de la vie quotidienne en piège releveur de jupe... Dans *Son Altesse royale* (Lewis Foster, 1929), Laurel et Hardy sont embauchés comme portiers dans un hôtel de luxe. Jean Harlow interprète une cliente malchanceuse. Hardy enamouré lui propose de l'escorter jusqu'à l'accueil, alors que Laurel coince « accidentellement » un pan de la robe de Jean dans la portière de son taxi. En avançant, la robe s'arrache et reste accrochée à la voiture. Déjà très légèrement vêtue, la malheureuse se retrouve sans s'en rendre compte à moitié nue au milieu du hall de l'hôtel, avant de s'abriter des regards derrière la carrure de Oliver Hardy.



Figure 1 (1,2,3,4,5). Jean Harlow dans son rôle le plus important avec Laurel et Hardy dans *Son Altesse royale*; relativement habillée avant sa mésaventure, puis très déshabillée dans le hall après l'accrochage de sa robe (1.1 et 1.2). 1.3 : Art Frahm, *Number Please* (1957) et 1.4 : Gil Elvgren, *Skirting the issue* (1952). 1.5 : image publicitaire pour *Son Altesse royale*.



Figure 2 (1,2) : Ooops... Jean Harlow dans *Dans tes bras* (2.1) et une pin-up de Gil Elvgren : *Jeepers, Peepers* (*Jeepers, Creepers ; It's Much Too Hot...*), 1948 (2.2)

Jean Harlow, dès ses premiers films, se situe dans la tradition des pin-up dessinées, victime d'un concours de circonstance aboutissant bien souvent à un déshabillage partiel ou total. Concernant *Son Altesse royale*, certaines images publicitaires promettent encore davantage que ce que l'on peut voir dans le film. Ainsi on peut voir ci-dessus (figure 1.5) une version « améliorée » du couple de personnage ; Oliver Hardy y apparaît plus mince que dans le film, alors que Jean Harlow y est nettement plus déshabillée. Pour accentuer l'aspect sexy de la tenue, les collants et la culotte noirs de Jean dans le film sont remplacés par une nuisette très courte, des bas et un porte-jarretelle très visible. Cette anecdote publicitaire, qui rend l'image de Jean Harlow encore plus explicite qu'elle ne l'est dans le film est très représentative de la carrière de l'actrice et des écarts plus ou moins importants entre la description de sa persona et la réalité de ses rôles. Cristallisant à la fois des problématiques de genre et de classe, elle fut l'objet des plus viles attaques, depuis son premier grand rôle dans *Les Anges de l'enfer* (Howard Hughes, 1930), jusqu'aux documentaires les plus récents dont l'écriture va dans le sens d'une tentative de « re-moralisation » post-mortem du personnage de Jean Harlow.

Il ne s'agira pas, dans ce chapitre, d'opérer un travail de type journalistique visant à établir une biographie véridique de Jean Harlow. Cette étude sera basée sur les traces de réception des films et de l'actrice (au travers de nombreux articles de presse des années 30 à 70, ainsi que des documentaires sur Jean Harlow), et surtout sur ses films, finalement peu commentés. Dans une première partie, nous verrons que Jean Harlow était une figure populaire ; ses personnages, rarement aristocratiques (la seule exception est son interprétation de Ann dans *La blonde platine*), montraient en effet la condition de la classe ouvrière, l'exploitation des femmes et des classes populaires liées à la Grande Dépression et à la société

patriarcale. Après cette analyse positive de la carrière de Jean Harlow, la seconde partie nous permettra de montrer comment la domination masculine écrase toutes les strates de Jean Harlow ; personne, personnage, persona. Maltraitée physiquement et intellectuellement dans les films, nous verrons que l'image de déesse du sexe de Jean Harlow est en fait ancrée dans une stratégie de domination qui la rend, comme nous l'avons montré pour Betty Boop, beaucoup moins subversive que sa réception ne le suggère. Cette domination se traduira également par un procédé propre à l'actrice, qui relève me semble-t-il d'une grande cruauté de l'industrie hollywoodienne, qui n'aura de cesse d'entremêler les événements tragiques (et très publics) de sa vie privée et les scénarios de ses films. Enfin, une dernière partie de cette étude sera plus particulièrement consacrée au « syndrome Betty Boop » dont est victime Jean Harlow, qui consiste à déformer la réalité cinématographique (ce que l'on voit à l'écran) pour produire un écart entre cette réalité et l'image de Jean Harlow (produite par les articles de presse, biographies et autres documentaires qui lui sont consacrés).

2.1. Jean Harlow : une figure populaire.

Alors que Jean Harlow est surtout connue pour être la première « blonde platine », elle est aussi, paradoxalement, présentée comme un modèle de naturel et de spontanéité. Dès les premiers communiqués à son sujet, la Caddo Company de Howard Hughes la présente pour la presse en mettant en avant sa « normalité »¹. La conclusion de cette courte biographie à destination des médias (à l'occasion de la sortie de *Les Anges de l'enfer* en 1930) rappelle qu'elle est « une blonde naturelle » et qu'elle a « les loisirs habituels des jeunes filles de son âge ; la danse, l'équitation, la natation et le golf ».

Si elle passe pour une jeune fille de bonne famille dans cette première biographie, ses rôles la rapprochent davantage des classes sociales les plus défavorisées, et montrent en particulier les pièges et les obstacles qui peuvent se dresser sur le parcours d'une femme qui cherche à s'élever socialement. La jeune fille presque bourgeoise de la biographie de la Caddo Company, va, dans ses rôles suivants, se rapprocher de la fille du peuple.

¹ Un communiqué de *The Caddo Company* du 10/01/1930 transmet à la presse la première biographie officielle de Jean Harlow, la « nouvelle découverte de la Caddo Company ». Source Archives en ligne du MPPDA <http://mppda.flinders.edu.au/records/1573>

A. Démonstration de l'oppression

Comme nous le verrons dans la suite de ce travail, l'image de « garce », ou de croqueuse d'hommes de Jean Harlow ne peut-être dû qu'à un pourcentage très faible de ses films, voire à certaines séquences, qui mériteraient d'être reliées à l'intégralité du film. Mais l'écrasante majorité des personnages qu'elle incarne sont plutôt des femmes qui tentent par tous les moyens de se dépêtrer de situations sociales complexes et difficiles. N'étant pas des « ladies » (sauf dans *La Blonde Platine*), les femmes qu'elle interprète sont confrontées à la misère, à la pénibilité du travail en usine, parfois même à la faim (c'est le cas dans *Suzy* ; la faim et la peur de la solitude la poussant à épouser son premier mari). Les possibilités de carrière étant encore limitées pour les femmes des années 30 (d'autant plus que beaucoup de ses films sont ancrées explicitement dans le contexte de la crise de 1929 et de la Dépression), ses personnages nous montrent les quelques possibilités qui s'offrent à elle.

Sur les 22 films parlants de sa carrière, 20 ont pu être analysés en détails, *Goldie* et *La bête de la cité* restant introuvables en intégralité. L'emploi le plus qualifié et le plus reconnu socialement est sans doute celui de secrétaire de direction dans *Sa femme et sa secrétaire* (Clarence Brown, 1936, au titre anglais plus explicite de *Wife vs Secretary*), mais la connotation sexuelle de cette fonction étant au cœur du film, ce ne sont pas ses compétences en matière de secrétariat qui sont mises en avant. Lorsque son travail est clairement défini, elle est la plupart du temps serveuse (*Tribunal Secret*, *La femme aux cheveux rouges*, *Three Wise Girls*, *J'épouserai un millionnaire*), ou se présente comme chanteuse/danseuse/artiste (ce qui connote parfois la prostitution ; *La belle de Saïgon*, *Imprudente Jeunesse*, *La malle de Singapour*, *Suzy*, *Mademoiselle Volcan*). Dans *La Loi du plus fort*, elle incarne Hattie, à la fois « Miss Hook and Ladder company n°7 » et ouvrière à la chaîne dans une conserverie de thon. Dans les autres films, elle peut-être mariée à un nouveau riche (*Les invités de huit heures*), veuve endettée (*Valet de cœur*), ou plus fréquemment ce que l'on pourrait appeler une « poule » (*Les Anges de l'enfer*, *L'Homme de Fer*, *L'ennemi public*, *Dans tes bras*, mais aussi d'après les textes, *Goldie* et *La bête de la cité* -même si elle déclare dans ce film être sténographe au chômage).

Par conséquent, les personnages incarnés par Jean Harlow sont la plupart du temps à la recherche, sinon d'un emploi, au moins d'un moyen de subvenir à leurs besoins. Dans cette quête, ces femmes se retrouvent parfois confrontées à une situation de harcèlement sexuel dans le monde du travail, souvent de façon très explicite. Ainsi, dans 4 films, cette problématique est exposée très clairement et mise en scène comme un élément déclencheur de catastrophe. Dans *Three Wise Girls* (William Baudine, 1932), Jean est Cassie, serveuse au Chillicothe Drugstore. Le film débute sur une ambiguïté quant au statut de Cassie, puisqu'on la voit marcher seule la nuit au bord d'une route. Un automobiliste ne tarde pas à s'arrêter pour lui proposer de la raccompagner. Après un premier refus de Cassie, on comprend qu'elle a probablement dû fuir les avances trop poussées de son cavalier, expliquant ainsi le fait qu'elle se trouve seule au bord d'une route. Le film commence donc en faisant passer Cassie, durant quelques minutes, pour une prostituée. Cette tension entre jeune fille et fille de joie est en fait au cœur du film, et exprime bien la pression qui pèse sur les femmes. Cassie dans le film est en fait un parangon de vertu et exprime avec force, conviction, et de façon répétée durant le film, qu'elle ne compte pas sur les hommes pour vivre, et qu'elle a un certain nombre de principes, comme ne pas boire, et se méfier des hommes. Seule au bord de la route, son chemin ne la mène pas dans le lit d'un homme ; mais dans celui de sa mère, avec qui elle partage une vie très modeste. Son lieu de travail, le Chillicothe Drugstore, est également un univers de tensions. En effet, le patron de Cassie abuse ostensiblement de son employée. Dès qu'il apparaît, la mise en scène insiste sur les contacts physiques répétés qu'il impose à Cassie, mettant ainsi en place un contexte de harcèlement.



Figure 3 (1,2): Des personnages féminins confrontés au harcèlement au travail, dans *Three Wise Girls* (3.1) et *La Loi du plus fort* (3.2).

Alors qu'elle prépare un milkshake, il la frôle, passe derrière elle en lui touchant les bras. L'attitude de Cassie face à ce contact imposé montre à la fois un rejet (elle

fronce les sourcils, le regarde avec mépris) et une sorte de lassitude qui connote l'habitude. Hors-champ, on entend la voix de Cassie qui demande à son patron de ne pas poser ses mains sur elle, puis le bruit d'une gifle. Le patron repoussé cherche alors les autres moyens de domination en sa possession, et va tenter de retenir Cassie qui démissionne par la force, puis en la menaçant de ne pas lui payer ses derniers jours de travail. C'est l'intervention d'un deuxième homme qui va lui permettre d'être payée et de s'en sortir saine et sauve.

Cette situation de harcèlement sexuel dans le travail n'est pas un cas isolé dans la filmographie de Jean Harlow. Dans *La Loi du plus fort*, elle est la plus jolie des ouvrières de la conserverie (elle a été élue Miss) et subit les avances de son patron. Ce film, scénarisé par deux femmes, Frances Marion et Anita Loos, montre les difficultés des relations entre les sexes en temps de crise. Spencer Tracy, un pécheur syndicaliste qui perd son emploi, se retrouve hobo¹, humilié de ne pouvoir subvenir aux besoins de sa femme, Hattie (Jean Harlow). Avant de l'épouser, Hattie est harcelée par son patron, Nick, qui pense pouvoir acheter les femmes de la même façon que ses usines de thon. Interrompant son travail à la chaîne, il fait venir Hattie dans son bureau, où elle se retrouve seule en face de lui. Cherchant à la flatter, il lui propose de lui faire prendre des cours du soir, pour qu'elle apprenne la sténographie et devienne sa secrétaire particulière. Cette proposition est aussitôt assortie d'un contact physique et d'un rapprochement de Nick, qui lui attrape les deux bras pour l'attirer vers lui. Hattie, qui n'est pas naïve, le repousse physiquement en lui indiquant qu'elle préfère rester avec les poissons, qui eux au moins, n'ont pas de mains... Face à ce premier échec, il utilise une autre stratégie, celle du cadeau, en l'occurrence une fourrure censée acheter les faveurs de la jeune femme. Elle finit par partir avec la fourrure sans avoir pour autant répondu aux demandes de contrepartie en nature de Nick.

Plus qu'ailleurs, les milieux artistiques semblent particulièrement propices à cette pression sexuelle exercée sur les femmes. Les personnages féminins interprétés par Jean Harlow qui veulent réussir en passant par la scène sont toujours la proie d'un producteur ou d'un metteur en scène qui échange clairement un rôle ou une promesse d'emploi contre une faveur sexuelle. Ainsi, dans *Suzy et J'épouserai un*

¹ Le hobo est un vagabond américain, qui se déplace souvent de train en train. Dans *La Loi du plus fort*, le personnage interprété par Spencer Tracy perd son emploi et fuit son foyer. Il se retrouve donc à errer d'un camp de fortune à l'autre, jusqu'à ce que sa femme (Jean Harlow), inquiète ne le retrouve et lui vienne en aide.

millionnaire, la condition des « *chorus girl* » est mise en scène comme un échange de services sexuels qui la rapprochent de la prostitution.

Suzy (Jean Harlow), dans le film éponyme de George Fitzmaurice, est une star de Broadway aux Etats-Unis, et décide de partir pour Londres à la fois pour avoir un nouvel emploi, et surtout un mari anglais qui serait, d'après ce qu'elle a lu dans les livres, bien supérieur à un américain. Son arrivée à Londres est soulignée ironiquement par la mise en scène, qui propose une vision du mâle britannique aux antipodes du gentleman qu'elle s'attendait à trouver. Un travelling horizontal puis ascendant saisi les jambes des aspirantes chorus girls, avant de s'arrêter sur le producteur chargé de choisir sa prochaine recrue (figure 4). Ce choix cinématographique met l'accent sur le traitement des femmes comme objet, disponible et placé de manière à susciter l'appétit du futur consommateur, comme n'importe quel fruit sur un étalage. Le travelling permet également de voir le mouvement des femmes, qui prennent la pose de manière à se mettre le plus en valeur possible, tout en remontant ostensiblement leur jupe, de façon à montrer le plus de chair possible.



Figure 4 (1,2,3,4) : arrivée de Suzy à Londres et premier casting.

Lorsque la caméra remonte, elle ne vient pas cadrer le visage du producteur de face, mais plutôt par une légère contre-plongée, qui confirme le caractère dominateur du personnage masculin seul, mais pourtant chargé de pouvoir, face à ce rang de femmes chosifiées. Le choix du producteur se porte bien entendu sur Suzy, autorisée pour l'occasion à sortir du rang pour venir le retrouver dans son bureau. Dès l'arrivée dans le bureau la mise en scène des personnages continue à rendre compte de la domination subie par Suzy. L'homme lui affirme qu'elle a le « job », ce qui la ravit puisqu'elle lui répond qu'elle en a bien besoin. Dès cet accord prononcé, le producteur va la considérer comme sienne et commencer à établir un contact physique, en lui prenant son manteau, en la tenant par le bras (nu) pour mieux la faire asseoir, ce qui lui permet d'une part de lui faire faire ce que bon lui semble, et d'autre part, de la surplomber physiquement, ajoutant à la

domination financière (il a la capacité de lui donner un travail ou non), une domination physique et psychologique. Alors qu'elle lui demande si elle aura quelques mots à dire dans le spectacle, les conditions d'embauche réelles se précisent et il lui prend la main en guise de réponse « tu as quelques phrases à dire tout de suite ». Le dialogue continue, ainsi que la tentative d'écrasement du personnage masculin, visible par sa gestuelle (figure 5.2). Suzy tente de savoir si elle pourra avoir un petit rôle, alors que lui explique sans beaucoup de nuance que cela dépendra d'elle et de ce qu'elle est prête à faire. Le cadrage place le personnage masculin au-dessus de Suzy, et occupant de plus en plus de place dans le cadre. Enfin, alors que Suzy s'enquiert de l'heure des répétitions pour le lendemain, il répond qu'elle dîne avec lui ce soir. Après le refus de Suzy, le producteur lui répond qu'elle n'est finalement pas le « type » de fille qui convient. L'un situe le marché sur un mode sexuel, alors que Suzy tente de le maintenir dans celui du travail artistique. Le renvoi de Suzy et son départ laissant entrevoir par la porte ouverte d'autres femmes prêtes à subir cet entretien ne laisse pas de doute quant à la capacité du producteur à trouver une autre femme prête à accepter ses conditions (figure 5.3)



Figure 5 (1,2,3): « entretien d'embauche » et renvoi de Suzy.

Après ce renvoi, on retrouve les jambes de Suzy, mais cette fois-ci en mouvement, en train d'arpenter les rues de Londres. Suzy a gagné son indépendance et sa liberté de mouvement en refusant le marché du producteur ; mais la musique et le rythme de plus en plus lent de ses pas nous informent qu'elle se fatigue et ne trouve pas d'emploi à Londres.



Figure 6 (1,2) : les jambes qui cherchent du travail sont moins efficaces que celles qui prennent la pose devant un producteur...

Ce type de scène qui montre une situation de domination masculine subie par le personnage féminin est récurrent. Nous pouvons en proposer deux lectures ; soit Suzie (et les personnage dans une situation similaire) est l'arbre qui masque la forêt : elle dénonce une situation d'oppression dont sont victimes toutes les autres prétendantes à la gloire. Autre possibilité, Suzy est à part ; elle refuse le système en se refusant au producteur, ce qui la conduit à la marginalisation. Il s'agirait donc dans un cas de dénoncer un système, et dans l'autre de s'en écarter. Malheureusement, dans *Suzy* particulièrement, et dans la majeure partie de la filmographie de Jean Harlow, ces tentatives d'actions (dénonciation ou marginalisation) se concluent par une réassignation aux stéréotypes liés au genre féminin. Elle n'échappe pas au système de domination qui la remet dans le « droit chemin », dont elle s'était écartée quelques instants.

Dans *J'épouserai un millionnaire*, c'est la pression sexuelle indirecte de son beau-père qui la pousse à fuir au début du film avec une amie. En effet, le mari de sa mère tient un établissement, le « *Mrs Chapman's Hot Spot* » dont on comprend à demi-mots qu'il est surtout une maison de passes et que le seul moyen pour Eadie (Jean Harlow) de gagner de l'argent est de se prostituer, ce qu'elle se refuse à faire. Dans le train qui l'emmène loin de cette vie, elle et son amie, Eadie va défendre fièrement ses idéaux. Elle explique que son souhait le plus cher est de rester « pure » et de devenir quelqu'un. Son amie, qui n'a pas les mêmes principes, ne comprend pas son choix. Eadie, non seulement veut défendre sa vertu en trouvant un mari et en n'acceptant pas les avances des hommes, mais enrage que personne ne croit qu'elle est « ce genre de fille », le genre qui a des principes. Pour elle, « être quelqu'un » passe par « épouser quelqu'un », et pas par le travail. A New-York elle découvre que malgré ses idéaux, elle doit faire semblant d'accepter

certaines propositions pour parvenir à ses fins. Le directeur du théâtre dans lequel elle danse avec son amie est en effet fou d'elle, et lorsqu'elle lui demande l'autorisation de danser lors d'une soirée de millionnaires, il la lui donne, à condition qu'elle accepte d'être un peu plus « amicale » et qu'elle sorte avec lui après la soirée, ce que Eadie accepte.

La pression sexuelle est donc omniprésente dans les relations entre les sexes, particulièrement dans les films interprétés par Jean Harlow, puisqu'elle se retrouve dans la grande majorité des cas dans la peau d'une jeune femme pauvre qui cherche des moyens de se sortir de la misère et de s'élever socialement. Dans la filmographie de Jean Harlow, le harcèlement physique ou moral est la source de la majorité de ses ennuis. C'est souvent le point de départ d'une certaine déchéance et d'une succession de mauvais choix pour ses personnages. Mais il n'est pas le seul problème dénoncé, ou au moins montré dans ces films. Jean Harlow et ses rôles de filles de classes sociales modestes permettent de traiter des problématiques à la fois spécifiques aux femmes et peu souvent abordées, comme les prisons pour femmes, les questions de contraception, de « fille-mère » et même d'avortement.

Ainsi dans *Dans tes bras*, Ruby (Jean Harlow) se fait arrêter pour les beaux yeux de Eddie (Clark Gable) qui l'a obligée à participer à une escroquerie qui tourne mal. Eddie réussit à fuir la police, mais pas Ruby, qui est condamnée à deux ans de prison dans un établissement pour femmes. Elle y apprend, comme une forme de réassignation sexuelle, à coudre et à faire la cuisine, mais elle est enceinte de Eddie sans être mariée. Les scènes de vie commune et de solidarité entre femmes nous montrent la pression sociale pesant sur les femmes ayant un enfant hors mariage. Demandant conseil à une autre prisonnière ayant été confrontée à la situation, Ruby comprend d'une part qu'elle n'est pas un cas isolé, et d'autre part, qu'il lui sera impossible de garder son enfant dans l'établissement.

Dans *La Loi du plus fort*, Hattie (Jean Harlow), est mariée, mais son mari a quitté le domicile conjugal et ne l'aide pas financièrement. Se retrouvant en prison pour avoir tenté de l'aider, Hattie accouche seule, pensant que son mari Dutch (Spencer Tracy) ne veut pas non plus de cet enfant. Quelques jours plus tard, sa sœur vient récupérer le bébé ; mère et enfant sont séparés sans ménagement.

Les problématiques de la grossesse et de la sexualité hors-mariage sont très présentes dans la filmographie de Jean Harlow, d'autant plus qu'elle interprète des

personnages issus des classes pauvres, populaires ou ouvrières. Lorsqu'elle est Ann, la rentière de *La blonde platine*, la sexualité est beaucoup moins synonyme de danger (pour la femme, car nous verrons que dans ce cas précis, c'est la sexualité du personnage masculin qui est menacé).

B. Capital, classe sociale et cheveux blonds.

Nous l'avons vu, Jean Harlow incarne la plupart du temps des jeunes femmes issues des classes populaires. Les problématiques de classes sont donc très présentes, et abordées par l'angle du capital, de la Grande Dépression, et de l'image de la *Gold Digger*.

Dans son étude sur les « *sex-goddess* » américaines, Jessica Hope Jordan¹ place au cœur de sa démonstration la question du capital. Pour elle, la construction cinématographique des « hyper-féminines »² existe comme un point de convergence de techniques cinématographiques, du corps et de la performance d'une actrice³. La première apparition de la « *sex-goddess* » dans les films se fait souvent d'une façon suggestive et généralement peu vêtue. Autre élément souligné par Maureen Turim et repris par Jessica Hope Jordan ; la star hyper-féminine est souvent blonde, ce qui n'est pas sans rapport avec la question du capital, puisque pour Turim, la « blondeur est un fétiche culturel, une idée sexuelle d'une société raciste⁴ ». Si Jean Harlow est particulièrement connue pour sa chevelure blonde platine, elle devient en fait plutôt rousse à partir de 1932 avec son contre-emploi capillaire dans *La femme aux cheveux rouges*. Néanmoins, la question du « capital blond » est toujours présente, comme en témoigne la première apparition de Jean Harlow dans le film. Elle est allongée sur la table d'un institut de beauté, une serviette sur le visage, rapidement enlevée par des mains de femme et permettant de découvrir le visage de Jean Harlow associé à cette nouvelle couleur rousse. Avec un air malicieux, elle demande aux spectateurs, qui ne sont pas sans ignorer son ancien blond platine : « *so, gentlemen prefer blondes, do they ?* » (« alors comme ça, les hommes préfèrent les blondes ? »). Cette question fait référence à au moins deux sous-textes extra-diégétiques : le succès de Jean Harlow en tant que blonde,

¹ Hope Jordan, Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965 : Jean Harlow, Mae West, Lana Turner and Jayne Mansfield*, Cambria Press, 2009.

² Hope Jordan utilise dans son texte les termes « *sex-goddess* », « *excessively* » ou « *hyper-feminine woman* » de façon indifférenciée ; je reprendrais pour cette partie sur Jean Harlow cette liberté.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ *Ibid.*, p. 3.

et celui de la scénariste Anita Loos avec sa pièce *Les hommes préfèrent les blondes*. Dans *La femme aux cheveux rouges*, scénarisé par Anita Loos, l'héroïne n'est pas blonde, et ce rôle est sans aucun doute le plus sulfureux de Jean Harlow. Cependant, la référence à la blondeur se fait dès la première phrase du film, comme si le personnage se construisait en opposition au stéréotype de la blonde. La femme hyper-féminine ou *sex-goddess* étant traditionnellement blonde, cette scène d'ouverture semble prévenir le spectateur qu'il faut se méfier des clichés... et des rousses. Consciente de son « handicap » de départ (ne pas être blonde), Lil (Jean Harlow) se regarde dans la glace en approuvant son image et le plan la cadrant en diagonale, recouverte d'une étoffe en satin, la met particulièrement en valeur, confirmant à ceux qui en doutaient qu'elle vaut bien une blonde.



Figure 7: « So gentlemen prefers blondes ?... »

Dans plusieurs films, la blondeur est explicitement une forme de capital, un atout en plus pour réussir. Ainsi, dans la première scène de *Suzy*, Suzy (Jean Harlow) rassure son amie qui s'inquiète de son avenir (elle projette de partir à Londres). Elle lui dit de ne pas s'inquiéter, puisque « les blondes ne sont jamais ruinées », ce qu'elle ne comprend sûrement pas, en tant que « brune », comme s'amuse à le lui rappeler Suzy.

La blondeur, en plus de son association à la « blancheur » chère à Richard Dyer¹, est aussi liée aux problématiques de classes. Jean Harlow et son blond platine, comme les yeux cernés de khôl de Theda Bara avant elle, brisent la frontière entre Vénus de trottoir et femme acceptable. Avant Jean Harlow, seules les femmes aux mœurs légères osaient le blond platine, couleur ostentatoire qui convenait mal aux idéaux de discrétion de la femme victorienne. Jean Harlow incorpore donc, de façon plus ou moins délibérée, une certaine forme de lutte des classes, en transgressant certaines conventions. Les problématiques de classe et donc de

¹ Dyer Richard, *White: Essays on Race and Culture*, Routledge Editions, 1997.

capital sont au cœur de la majorité de ses films, qu'elle soit une *gold digger* ou non. Dans son étude, Jessica Hope Jordan démontre que le sexe, dans le cas de Jean Harlow et des *gold diggers*, est une « stratégie marketing¹ ». Pour elle, les *gold digger* des années 30 veulent à la fois devenir riches et garder leur mari. L'amour et l'argent ne sont pas leurs seuls objectifs ; elles cherchent aussi un moyen d'accéder à la culture qu'un homme riche peut acheter, ainsi que le respect dû à sa nouvelle classe sociale. Pour l'auteur, « le corps de la *gold digger* devient une métonymie de l'ordre de la quintessence du personnage capitaliste américain. C'est un genre de personnage qui à la fois cache et révèle les relations économiques². La *gold digger* et sa recherche du bon parti sont révélatrices d'une stratégie capitaliste que nous verrons en détails dans son expression au travers de Jean Harlow.

Mais les problématiques de classes se retrouvent de façon plus subtiles dans d'autres thèmes récurrents dans la filmographie de l'actrice. En particulier, la figure d'opposition de la « *lady* » est utilisée pour confirmer la condition populaire de ses personnages, qui a peut-être contribué à son succès fulgurant. Dans *La belle de Saïgon* (Victor Fleming, 1932), Vantine (Jean Harlow) apparaît pour la première fois dans un lit, réveillée par un homme saoul que Dennis (Clark Gable) a jeté sur elle sans la voir (figure 8.1). Après une première soirée et nuit en compagnie de Dennis, un autre personnage féminin fait irruption dans la maison de Dennis, qui dirige une plantation de caoutchouc. Barbara (Mary Astor) est la femme de Gary, venu faire des recherches sur la plantation de Dennis. Tout comme Vantine, son arrivée est une surprise pour Dennis. La voyant dans sa cabine à bord du bateau, il la regarde de bas en haut, de dos, faisant d'elle un objet de désir ou du moins de contemplation (figure 8.2).

Vantine et Barbara sont donc dans un premier temps dans une sorte d'égalité, d'objets de désirs potentiels pour le personnage principal masculin. Si le premier regard de Dennis sur ces femmes est le même au départ, la mise en scène des deux premiers contacts peut être interprétée comme des indices d'un statut différent, de la quasi prostituée à la « *lady* ».

¹ Hope Jordan, Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965, op.cit.*, p. 24.

² Hope Jordan, Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965, op.cit.*, p. 32.



Figure 8 (1,2) : Premières apparitions : à gauche : Vantine (Jean Harlow) braquée par la lampe de Dennis ; à droite : Barbara et son reflet dans la glace, objet du regard peu subtil de Dennis.

Vantine est surprise dans son sommeil, réveillée par un homme saoul que Dennis jette sur le lit sans savoir qu'elle est là. Entendant ses plaintes, il braque le faisceau d'une lampe sur elle, révélant le haut de son déshabillé et son visage en colère et très mobile grâce à une lumière franche et peu valorisante (figure 8.1). Quant à Barbara, elle apparaît pour la première fois de dos, se regardant dans un miroir. C'est donc seulement son visage qui concentre l'attention, et le regard de Dennis qui, lui, peut voir son corps, ce qui n'est pas le cas des spectateurs (figure 8.2). On a donc d'un côté une femme entière, dont le corps et l'esprit sont connectés, et caractérisée par une très forte agentivité. De l'autre, Barbara est déjà morcelée, tête et corps n'étant pas au même plan. La suite du film confirmera cette première impression : Vantine sera amoureuse de Dennis, corps et âme, alors que Barbara luttera tout le film contre ses sentiments et ses désirs naissants. A partir de ces présentations des personnages féminins, ils vont se construire suivant une certaine opposition de classe. Vantine, dont le métier reste flou, mais dont on devine qu'il n'est pas des plus convenables n'aura de cesse de marquer sa différence en appelant Barbara la « lady ». Dennis va également appuyer ces statuts en demandant à plusieurs reprises à Vantine de « bien se comporter », de « soigner son langage », et de ne pas « se promener nue » devant Barbara. Si Vantine est bien adaptée à son environnement, ce n'est pas le cas de Barbara, ce qui renforce son rôle de « lady », caractérisé par une forme de distance, de supériorité de classe qui la rend finalement incompatible avec la vie locale.

L'inadaptation et la distance sociale du personnage de lady de Barbara sont montrées avant même son apparition dans le film, par l'inspection de ses bagages qui révèle une paire de raquettes de tennis, comme si le couple préparait un pique-nique dans la campagne anglaise. Ses vêtements connotent également une incompatibilité de Barbara avec le milieu dans lequel évolue Dennis ; elle est

habillée en blanc, avec un chapeau, une robe serrée, et des gants. Vantine, de son côté, est tout à fait à l'aise et ne cesse de le montrer ; elle sait se débrouiller seule face à un fort orage et des pluies torrentielles, alors que Barbara, en parfaite lady, ne supporte ni la pluie ni la chaleur et doit être portée par Dennis dès que la boue est trop épaisse et que le vent est trop fort. Paradoxalement, ce sont les manières de Vantine, pourtant adaptées à son environnement, qui sont qualifiées de « mauvaises », alors que Barbara est félicitée pour son importation des traditions de la bourgeoisie américaine. Nous verrons dans les deux prochaines parties de ce travail sur Jean Harlow que les problématiques de classes ne sont pas forcément liées à la moralité, et que dans ce cas, Vantine est finalement bien plus irréprochable moralement que Barbara. *La belle de Saïgon* a été l'objet d'un remake très célèbre en 1953 sous le titre de *Mogambo*. Dans ce film de John Ford, Clark Gable interprète toujours le même personnage, renommé Vic, mais Jean Harlow et Mary Astor ont été respectivement remplacées par Ava Gardner et Grace Kelly. Les différences de classes entre les deux femmes sont toujours présentes, mais beaucoup moins marquées ; la distance est raccourcie, notamment grâce au statut différent de Ava Gardner (Kelly dans le film) plus volontiers comparée dans le film à un animal sauvage qu'à une poule, ainsi qu'au rôle plus ambigu de Grace Kelly (Linda) dont le rôle de lady est bien moins clivant que celui de Mary Astor. Nous reviendrons plus en détails sur les différences de traitement des personnages féminins de *La belle de Saïgon* et de son remake *Mogambo* dans la seconde partie.

Dans *La malle de Singapour* (Tay Garnett, 1935), le schéma narratif est très proche de celui de *La belle de Saïgon*. Charlie (Clark Gable) est le capitaine d'un bateau sur lequel embarquent plusieurs personnages, dont une femme, Sybil (Rosalind Russell), une veuve qui a visiblement connu Charlie. China Doll (Jean Harlow) est quant à elle déjà sur le bateau, et sort de la cabine du capitaine avec qui elle a passé la nuit. La différence de traitement des deux femmes est perceptible dans les réactions de Charlie. En les voyant, il jette sans trop de ménagement China Doll hors de sa cabine, après lui avoir expliqué qu'elle était la « fille numéro un de l'archipel », qu'il « l'aimait beaucoup » mais ne s'étaient « rien promis ». En revanche, dès son arrivée Sybil vue en légère plongée est montrée comme une reine au milieu de la foule. Le ton et les manières de Charlie s'adaptent immédiatement au statut social de Sybil, qui est une véritable « dame » ; il enlève son chapeau, lui parle doucement, tendrement, de façon très

posée, ce qui contraste avec les manières brusques de sa relation avec China Doll. Durant tout le film, China Doll n'aura de cesse de se demander ce qui fait la différence entre elle et la lady anglaise dont est visiblement toujours amoureux Charlie. Sa bonne lui explique qu'elle est plus raffinée, que ses goûts sont plus fins, ce que China a du mal à accepter. Sa place de fille de classe sociale inférieure lui sera continuellement réassignée durant le film. Une scène est particulièrement explicite quant à cette distinction qui sépare le personnage de Jean Harlow de celui de Rosalind Russell. Lors du premier repas sur le bateau, qui est aussi la première confrontation entre les deux femmes, China Doll arrive à table et pense pouvoir s'asseoir au plus près du capitaine, mais un serveur arrive et lui explique que sa place est à côté du rustre James (Wallace Beery). Son arrivée n'est d'ailleurs marquée par aucun signe de déférence ou de respect, alors que lorsque Sybil arrive, accompagnée de Charlie, les convives les plus socialement élevés se lèvent tous, marquant la politesse et le respect dû à une personne d'un rang social supérieur. A partir du moment où China Doll est rappelé à l'ordre quant à ses prétentions d'élévation sociale, elle est associée à James, lui-même défini comme un homme peu éduqué. Visuellement, la distinction entre la lady et le « peuple » est marquée lors du repas par le choix du cadrage.



Figure 9 (1,2) : China Doll et James : la classe populaire, font face à Sybil, la « lady », la « dame » anglaise de la grande bourgeoisie anglaise.

China Doll et James sont cadrés de telle sorte qu'ils occupent toute la place, et semblent même contraints à une certaine proximité physique. Ils apparaissent en effet très serrés, comme obligés de se tasser l'un contre l'autre et de se soumettre à un contact physique. Les deux personnages semblent assignés à une sorte de seconde classe au sein même de l'espace de la table (figure 9.1). En comparaison, Sybil est traitée comme une reine, même au sein de la composition, qui lui permet de disposer de toute la place nécessaire. Elle bénéficie d'un cadrage qui la laisse seule dans le plan, les coudes largement écartés, pour bien montrer de l'espace

supplémentaire dont elle bénéficie par rapport au « couple » de rang inférieur (figure 9.2). Lorsque la discussion s'envenime, puisque China est jalouse de Sybil et de sa condition (qui lui apporte le respect de tous et l'amour de Charlie), la mise en scène joue sur le côté exigü des places du duo James/China Doll et le rire et les mouvements brutaux de James font glisser China de la table. En face, le « couple » Charlie/Sybil est montré suivant une distance respectable et face aux attaques de China, Sybil se lève majestueusement et quitte la table en s'excusant, non sans avoir humilié verbalement China. Dans ce cas précis, le « capital blondeur » de Jean Harlow ne lui permet pas d'accéder à un rang social plus élevé. Au contraire, son blond platine s'apparente plus à un « marqueur de classe » qui la destine et la maintient dans sa classe populaire d'origine.

Le film *Sa femme et sa secrétaire* propose une version plus douce (tout comme la chevelure de Jean Harlow, dont le blond est plus naturel) de cette opposition entre Jean Harlow et la lady. Plus douce en effet, car le conflit ne vient pas des deux femmes, l'épouse (Myrna Loy) et la secrétaire (Jean Harlow), mais plutôt de leur entourage, et des stéréotypes qu'il véhicule quant à leurs statuts respectifs. En effet, la belle-mère de Linda, la femme de Van (Clark Gable) ainsi que ses amies, n'ont de cesse de lui rappeler la menace potentielle que constitue la secrétaire de son mari, alors même que le mari en question, bien que proche de Whitey (la secrétaire), n'a d'yeux que pour sa charmante épouse, dont il est éperdument amoureux. L'opposition entre celle qui représente les valeurs de la lady et la fille du peuple incarnée par Jean Harlow est ici très présente, mais en tant que stéréotypes sociaux. La femme, malgré son statut et sa richesse, est forcément trompée par son mari, censé ne pas pouvoir retenir ses ardeurs. La secrétaire, quant à elle, est l'incarnation supposée de la tentation et de la disponibilité sexuelle. Le film s'évertuera jusqu'à la fin à déjouer ces stéréotypes en montrant un autre schéma possible, à savoir le mari amoureux et la secrétaire vertueuse, Whitey allant jusqu'à aider Linda à garder son mari.

Dans ces films, les personnages incarnés par Jean Harlow sont opposés à une lady, sans prétendre vouloir en devenir une, mais dans de nombreux autres, l'accès à une classe sociale plus élevée est au cœur de l'intrigue. Jean Harlow joue alors volontiers les « gold diggers » en tentant d'accéder, par l'intermédiaire d'un mari, à la fois à son capital et au statut qu'il peut conférer. Cette quête ne va pas sans

quelques déconvenues pour les personnages incarnés par Jean Harlow. Ainsi, dans *J'épouserai un millionnaire*, alors qu'elle tente de s'élever socialement, le jeune homme riche qu'elle convoite souligne son inadaptation au milieu aisé dont elle rêve, en décrivant sa robe et ses bijoux comme « bon marché », marquant ainsi une distinction humiliante pour le personnage féminin.

Cependant, la plupart des « gold digger » mettent en place des plans très élaborés pour parvenir à leurs fins et grimper dans l'échelle des classes sociales. Dans *La femme aux cheveux rouges*, le personnage de Jean Harlow, Lil, expose sa stratégie de séduction dès les premiers plans du film. Sa propre mise en scène est abordée en terme d'utilité et de rentabilité. Tout est calculé pour atteindre le but fixé : épouser un homme riche, en l'occurrence, dans un premier temps, son patron. Pour cela, il s'agit de construire une « fausse inadvertance », chère à l'esthétique des pin-up, pour mieux endormir la méfiance de ses « proies ». Ainsi, alors qu'elle achète une robe en demandant à la vendeuse si elle est transparente, la vendeuse répond que malheureusement, c'est le cas, ce qui décide en fait Lil à la prendre.



Figure 10 (1,2) : stratégie de séduction.

On comprend dans la scène suivante que la stratégie de séduction de Lil passe avant tout par une utilisation savante de son corps. Ainsi, durant 17 secondes, la mise en scène se concentre sur ses jambes et sa voix, sans montrer son visage ou le reste de son corps (figure 10). La jambe, joliment agrémentée de bas résilles, de talons hauts et d'une jarretière, sert surtout à accueillir un portrait de Bill Legendre (le patron « cible »), plus « utile ici qu'accroché au mur », selon Lil. Ce film est particulier dans la filmographie de Jean Harlow, puisqu'il est le seul dans lequel elle incarne un personnage immoral et impuni. Après avoir couché avec cinq hommes différents et presque tué l'un d'entre eux, elle termine en étant « la plus heureuse du monde », puisqu'elle se marie, est amoureuse... d'un vieil homme riche dans un cas, et de son chauffeur de l'autre. Malgré tout, le désir d'ascension sociale est bien sa priorité, et sa condition d'employée, de non-lady, va lui être

reprochée à plusieurs reprises. La confrontation avec un milieu qui n'est pas celui de ses origines va en effet être source de nombreuses humiliations. Ayant réussi finalement à épouser son patron après qu'il ait divorcé, Lil ne parvient toutefois pas à prendre la place de l'ex-femme, qui reste une lady malgré le divorce, alors que Lil ne peut être que la femme de Bill, sans toutefois se défaire de sa condition et de sa mauvaise réputation. En témoigne cet enchaînement de plans (figure 11) montrant le visage de Irene, la femme trompée, en pleurs, puis celui, avec une légère surimpression, de Lil, hilare.



Figure 11 (1,2,3) : surimpression et morale ?

Malgré la fin immorale du film, il me semble que ce montage peut être interprété comme un indice moralisateur. Ainsi, le visage de Irene, qui vient d'annoncer à Bill qu'ils devaient divorcer, après avoir surpris son mari en train d'embrasser Lil, est cadré grâce à un travelling avant. Après la surimpression, par contre, Lil riant aux éclats est cadré à la même échelle que celui de Irene, puis la caméra s'en écarte d'un léger travelling arrière. Si le choix de ce langage cinématographique peut paraître logique par rapport à la narration : une séquence se termine, une autre débute, il faut donc reculer pour montrer l'action, le parti pris du travelling avant peut être interprété comme une façon de montrer son empathie pour la femme trompée, alors que le mouvement de recul que subit Lil ressemble à une forme de rejet, de désolidarisation envers le personnage de briseuse de couple. Il s'agit aussi de rendre explicite l'opposition entre deux « types » de femme : la *lady*, qui sacrifie son amour à son honneur, et la *gold digger*, qui n'a pas de scrupules et peu de moralité.

Dans *Les invités de huit heures* (George Cukor, 1933), les questions de capital, de classe sociale et même de blondeur sont intimement liées. Sous prétexte d'une invitation à dîner, le film met en scène plusieurs personnages de statut et classe sociale différents, mais obligés de se côtoyer, dans un contexte de crise économique et de crash boursier qui bouleverse les rapports humains. La

problématique du capital est centrale, et le film traite finalement de la perte de toutes les formes de capital et de leurs gestions délicates. Ainsi, Oliver Jordan (Lionel Barrymore) est à la tête d'une entreprise familiale autrefois florissante ; mais aujourd'hui victime de multiples tentatives de rachats ; Oliver est confronté à la perte de son capital économique, culturel et familial. Carlotta Vance, une actrice âgée et Larry, acteur également, mais qui gère mal sa vieillesse et ses échecs professionnels montrent la perte du capital physique et symbolique. Carlotta, bien entourée et sans doute moins égocentrique parvient à survivre et à se construire une vie en dehors de son métier, refusant « d'exhiber son double menton ». Larry par contre, malgré l'amour dont il est l'objet de la part de la jeune fille des Jordan, finit par se suicider. Au centre du film, le couple qui détient le capital économique est composé de Kitty (Jean Harlow) et Dan (Wallace Beery). Dan est un mineur devenu un riche homme d'affaires et se rêve en politicien. Pour parfaire son élévation sociale, l'invitation des Jordan, en proie à la faillite, mais au carnet d'adresses bien rempli tombe à pic. Les origines très modestes du couple sont rappelées notamment par leur façon de s'exprimer avec une grammaire pauvre et un ton humoristique qui contraste avec l'expression empruntée des Jordan et de leurs invités.

Le personnage de Kitty, qui a visiblement choisi d'épouser Dan d'avantage pour le train de vie qu'il peut lui offrir que pour ses bonnes manières, est, selon Jessica Hope Jordan, décrite en ne faisant référence pratiquement qu'à sa sexualité¹. Sa première apparition se fait dans un lit, et à part la scène finale du dîner, la chambre sera son seul lieu de vie. La blondeur et la blancheur sont à la fois les raisons et les symboles de sa réussite : elle se prélassse en effet dans un lit immense, blanc et satiné, perdu au milieu d'une très grande chambre, elle même blanche. Cette image de succès ostentatoire, qui éblouit littéralement, est un élément central dans le film, qui apporte un contraste à la fois visuel et symbolique aux autres personnages, ceux qui sont victimes de la crise économique. Cette première scène montre à la fois la proximité de Kitty avec la classe populaire, notamment en donnant à jouer le même texte à la bonne et à Kitty (en recevant l'invitation des Jordan par téléphone), mais aussi la construction d'un personnage de pin-up destiné à faciliter la manipulation de son entourage. Jouant sur les clichés liés à la gold-digger, Kitty module sa voix, son expression, son attitude en fonction de son

¹ Hope Jordan, Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965, op.cit.*, pp. 21-22.

interlocuteur. Ainsi, lorsque le médecin, qui est aussi son amant vient lui rendre visite, elle se met en scène, ajoutant une fourrure, du parfum et surtout un livre à son déguisement. De plus, sa voix qui jusqu'à présent était très infantile, tant dans le ton que dans le vocabulaire, change d'un coup lorsqu'elle est seule avec le médecin. Alors qu'elle retrouve un phrasé et un comportement adulte, on comprend que son « jeu » de potiche un peu stupide n'est pas adressé à tout le monde.



Figure 12 : 1, 2 : photographie promotionnelle (12.1) et photogramme du film *Les invités de huit heures* (12.2). on remarquera les poupées ironiquement placées de chaque côté du lit.

Enfin, même de façon détournée, l'accès à un capital économique et symbolique est la récompense absolue pour la majorité des femmes incarnées par Jean Harlow à l'écran. Ainsi, *Valet de cœur* (W.S. Van Dyke, 1937) peut apparaître comme un film anti-capitaliste, tant son héros Raymond (Robert Taylor) est désintéressé par la fortune familiale et préfère chercher son bonheur en étant valet d'une veuve endettée (Jean Harlow). Le frère de Raymond, qui perpétue les valeurs traditionnelles de la famille et de l'entreprise est quant à lui décrit comme un homme peu sympathique, au physique ingrat. Le personnage de Raymond, à qui Robert Taylor prête son charme et son charisme, peut quant à lui se contenter de son capital physique, et séduire comme « par inadvertance » la belle veuve Crystal. A la fin du film, Crystal épouse Raymond par amour, sans se douter qu'elle vient aussi d'épouser une immense fortune. Ainsi, malgré la présence indéniable du sentiment amoureux au cœur de ce mariage, la richesse et la sécurité financière ne peuvent être totalement écartées et sont même présentées ici comme une récompense à l'amour véritable.

Valet de cœur et sa happy end relèvent cependant de l'exception, tant dans les personnages interprétés par Jean Harlow concilient rarement amour et mariage, encore moins amour, mariage et capital économique.

2.2. Figure de la domination

Nous avons vu que Jean Harlow, en étant associée à un certain type de femme, était un personnage populaire, dans tous les sens du terme. Mais l'étude de sa filmographie, et des textes qui lui sont consacrés montre qu'elle est surtout une figure de la domination masculine, qui touche toutes les strates de sa carrière : personne, personnage, persona. Il ne s'agira pas ici, de faire une biographie de Jean Harlow et de lui consacrer un travail journalistique ; ce seront bien les textes produits sur l'actrice et l'image qu'ils construisent qui serviront de base pour définir sa « personne ». Dans cette partie, il sera toutefois essentiellement question des personnages qu'elle incarne et de leur traitement. En effet, je m'attacherai dans les prochaines pages à montrer à quel point la domination masculine s'exerce sur les femmes interprétées par Jean Harlow. Nous verrons qu'elle est victime à la fois de mépris d'un point de vue intellectuel, de maltraitance physique, et du stéréotype machiste qui décrit la femme comme un objet et comme un piège pour le héros masculin. Enfin, j'étudierai un phénomène propre à Jean Harlow ; l'acharnement des studios hollywoodiens (fortement liés au système patriarcal) à mêler son histoire personnelle à celle de ses personnages, ce qui peut être interprété comme une forme de cruauté spectaculaire.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, permettons-nous un exemple qui pourrait apparaître comme contradictoire dans cette partie consacrée à la domination masculine : celui de *La blonde platine*. Dans ce film, Jean Harlow interprète une lady pour la seule et unique fois de sa carrière. Elle est Anne Schuyler, riche héritière qui s'entiche d'un journaliste. Détenant « naturellement » le capital économique et symbolique face à Stew (Robert Williams), journaliste issu de la classe populaire ou moyenne, sa situation pourrait faire d'elle le personnage dominant. C'est pourtant l'inverse qui se passe au fur et à mesure qu'avance la narration ; la domination masculine s'exerce en redonnant le pouvoir au personnage masculin, et surtout en le supprimant aux deux personnages féminins, qui sont finalement délestés de leur capital de départ. L'hypothèse de Philip Hanson¹, pour qui l'altération des dynamiques homme-femme durant la période de la Dépression se retrouve dans les films, avec une domination masculine qui

¹ Hanson Philip, *The feminine image in films of the Great Depression*, in *Cambridge Quarterly*, 2003, vol.32, Issue 2, p. 115.

« s'estompe pour des relations romantiques plus égalitaires » trouve ainsi un contre exemple avec *La blonde platine*.

Dans le film, le journaliste Stewart est entouré de deux femmes, la lady Anne et une collègue journaliste, Gallagher (Loretta Young), qui porte un prénom masculin et que l'on ne voit jamais exercer. Stewart se prend de passion pour Anne et raconte son histoire d'amour à Gallagher, qu'il considère comme un « copain » et pas comme une femme¹, ce qui lui permet également de ne pas s'encombrer des règles de la galanterie, en lui laissant notamment payer la note de leur déjeuner. De son côté, Anne tombe amoureuse de Stewart, mais cherche aussi à le modeler pour qu'il corresponde à ses désirs et à son milieu social, malgré l'inégalité économique de leur relation. Leur premier baiser est mis en scène de manière à montrer les bases artificielles de leur relation. Invité à une soirée huppée, Stewart est tout de suite considéré comme un imposteur par les amies de Anne, qui s'amuse à imaginer qu'il doit la faire chanter pour pouvoir s'afficher avec elle. Cherchant un endroit tranquille, Anne conduit Stewart dans le jardin de la propriété, jusqu'à une petite tonnelle délimitée d'un côté par un mur d'eau et de l'autre par une statue de femme. Jessica Hope Jordan, dans le cadre de son analyse de « l'économie de la gold digger », interprète cette scène comme « une sorte de tableau figé qui brillerait de l'intérieur² ».

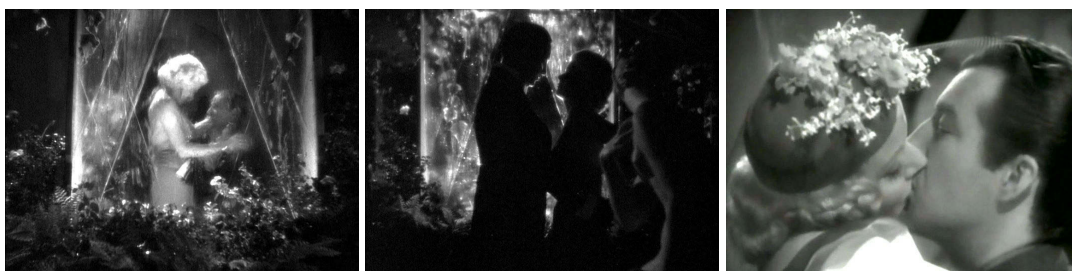


Figure 13 (1,2,3): premier baiser sous le sceau de l'artificialité (13.1, 13.2). Valet de cœur (13.3)

Sans renier cette possibilité, il me semble que cette scène étrange de premier baiser est surtout frappante par son caractère artificiel. En effet, loin du baiser hollywoodien, venant cueillir les amoureux dont les visages occupent tout le cadre (exemple de la figure 13.3), ce premier véritable contact physique entre Stewart et Anne est sans cesse faussé, caché, déformé. Le premier plan (figure 13.1) place le

¹ « You're a pal, don't turn female on me ! », rappelle Stewart à Gallagher.

² Hope Jordan, Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965, op.cit.*, p. 44.

couple derrière un mur d'eau, qui déforme leur silhouette et leur dialogue. En contrechamp (figure 13.2), les amoureux sont filmés de façon à délivrer une double artificialité, grâce au contre-jour qui les transforme en ombres, et à l'ajout au premier plan d'une statue de femme dont les formes et la taille répondent parfaitement à celle de Anne. Au contraire du baiser plus classique de *Valet de cœur*, qui évoque l'élan amoureux et la sincérité (durant le baiser, Raymond ôte même la voilette tombant sur le visage de Crystal, invisible pour les spectateurs, mais faisant tout de même office de barrière à leur amour), le baiser de *La blonde platine* résonne comme une mise en garde, le couple étant séparé au moment même de leur premier rapprochement physique. Le mariage entre les deux va à la fois énerver la mère de Anne et bouleverser Gallagher, amoureuse de Stewart depuis toujours. A partir de là, le film explore la complexité de leur relation, inégale d'un point de vue économique. La presse se moque de ce mariage atypique, surnommant Stewart « *Cinderella Man* » (« L'homme-Cendrillon »), ce qui le met presque autant en rage que le fait de devoir désormais supporter des « porte-chaussettes en or, symboles de sa captivité économique dans le mariage ¹».

Le personnage de Anne cristallise les problématiques de domination, de classes, et de sexe. Si le film tend à présenter ce personnage féminin comme celui qui détient le pouvoir, nous allons cependant voir que la fin rétablit l'ordre patriarcal, et fait de Anne et de Gallagher des femmes dominées. Ainsi, dans un premier temps, à partir de l'annonce publique du mariage de Stewart et Anne, le personnage masculin, en situation d'infériorité économique et symbolique, est « dévirilisé », en raison de cette non-détention des capitaux. Les journaux, qui se plaisent à l'appeler *Cinderella Man* ou « l'oiseau en cage », titrent aussi en une sur « l'élan de virilité » qui conduit Stewart à frapper un de ses confrères en lui hurlant que c'est lui « qui porte la culotte ». De son côté, Gallagher, jusqu'ici considérée comme un confrère par Stewart, se met à l'intéresser dès lors qu'elle arbore les codes vestimentaires de la pin-up glamour². Les stéréotypes sont donc rapidement rétablis ; l'homme retrouve par la force sa virilité perdue dans son mariage inégal économiquement, et le personnage féminin devient une « vraie » femme dès lors qu'elle n'est plus présentée comme une journaliste (donc une femme qui travaille,

¹ Hope Jordan, Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965, op.cit.*, p. 41.

² Gallagher remplace la journaliste chargée des mondantés à la fête de mariage de Stewart. En la voyant arriver vêtue d'une magnifique et très légère robe blanche, il s'exclame, après quelques traits d'humour : « tu es ravissante, qu'as-tu fait ? où as-tu trouvé cette robe ? et qu'est-il arrivé à tes cheveux ? »

c'est à dire indépendante) et qu'elle incorpore les attributs traditionnels de la féminité. Ces valeurs patriarcales rétablies, reste la différence de classe, entre Stewart et Gallagher d'un côté, et Anne et sa famille de l'autre, particulièrement explicite dans la scène de rencontre entre Anne et Gallagher, lors de cette soirée mondaine. Stewart et Gallagher sont en pleine conversation, l'un s'extasiant de la beauté qu'il vient de découvrir, l'autre s'étonnant de ce nœud papillon si serré qu'il a l'air de l'étouffer (les deux défendant donc les valeurs traditionnelles associées à l'autre : la magnifique femme objet et l'homme libre et insoumis), lorsque Anne les aperçoit du haut d'un balcon (figure 14.1).



Figure 14 (1,2,3): emphase sur la différence de classe par la mise en scène.

Anne les surplombe, la sensation de domination étant accentuée par un champ-contrechamp en plongée et contre-plongée (figure 14.2, 14.3) qui rend minuscule le couple Stewart/Gallagher, obligé de lever la tête pour contempler Anne dont même la nature (avec la lune en fond) souligne la majesté. Anne n'a besoin de rien dire pour que Stewart lui propose de ne pas bouger pour qu'il lui présente Gallagher. Ce sont eux qui vont à elle, en suivant un trajet mis en scène par Capra comme une véritable escalade. En effet, la courte ascension jusqu'à Anne est montée en deux plans reliés par une légère surimpression qui connote la longueur et la difficulté de l'effort de cette « ascension », qui ne correspond physiquement qu'à quelques marches, mais symboliquement, il s'agit de grimper une échelle sociale qui s'avèrera bien trop haute. La différence de milieu étant décidément infranchissable pour Anne comme pour Stewart, ce dernier quitte le domicile conjugal, en invoquant comme principal motif de la séparation, non pas l'écart de revenu, mais le fait qu'il n'est pas le mâle dominant. Stewart propose en effet à Anne, si elle le souhaite, de venir vivre dans sa modeste demeure, à la condition qu'elle devienne Madame Smith, et « rien d'autre », lui étant las d'être le mari de Anne Schuyler. On retrouve ensuite pour la scène finale Stewart en train d'écrire la pièce de théâtre dont il rêve depuis le début. Gallagher est installée chez lui, et leur relation

est décrite de telle façon que l'on pourrait croire qu'elle est devenue sa domestique. Stewart lui demande en effet de se dépêcher de préparer le repas parce qu'il ne peut pas écrire le ventre vide (figure 15.1). Entre temps, il refuse la pension alimentaire que propose de lui verser Anne après leur divorce, protégeant ainsi ce qu'il nomme son « honneur ».



Figure 15 (1, 2) : Rétablissement final des stéréotypes de genre.

Gallagher, jusque là définie comme une journaliste, une femme belle, indépendante, travaillant dans un milieu masculin avec des collègues qui la considéraient comme l'un des leurs, est dans cette scène finale transformée en parfaite femme au foyer. Elle est confinée aux tâches ménagères, n'étant soudainement plus compétente pour aider Stewart à écrire sa pièce (alors que l'on comprend que c'est elle qui a eu toutes les idées jusqu'à présent), mais seulement pour remplir son assiette et le servir, comme l'indiquent son tablier et sa nouvelle attitude de soumission.

Ce film, qui pourtant offre à Jean Harlow la possibilité d'interpréter le rôle d'une femme qui a du pouvoir, est en fait une ode à la domination masculine, et au rétablissement des valeurs patriarcales de virilité mises à mal par la Dépression et l'accès des femmes au marché du travail. A la fin du film en effet, le personnage masculin est conforté dans sa virilité entachée par son mariage avec Anne : il a remis aux fourneaux une femme qui était une brillante journaliste. Gallagher, amoureuse de Stewart depuis le départ, perd son indépendance financière et même intellectuelle, puisque dès lors qu'elle accepte sa nouvelle relation (récompensée d'une demande en mariage), elle n'est plus censée réfléchir par elle-même (comme le montre le dialogue final). Et Anne, que l'on ne revoit plus après la dispute, a perdu l'homme qu'elle aimait parce qu'elle était trop indépendante ; elle est donc punie d'une certaine façon de ne pas avoir accepté les valeurs patriarcales traditionnelles de soumission, de discrétion et de passivité.

Ainsi, ce film qui est unique dans la filmographie de Jean Harlow, puisqu'il lui offre un personnage potentiellement « dominant », est pourtant marqué par la domination masculine. Nous allons voir dans la suite de ce chapitre, que le reste de ses personnages seront eux aussi victimes d'une représentation de genre inégalitaire.

A. Le mépris.

Prenant diverses formes, le mépris touche les personnages incarnés par Jean Harlow : manque de confiance en soi, dépréciation par soi-même ou par l'entourage, capacités intellectuelles raillées, rien ne leur est épargné.

Objet sexuel

Dans plusieurs films, les personnages féminins de Jean Harlow se trouvent confrontés à un mépris des femmes (nous l'avons vu dans son opposition à la « lady »), mais surtout à celui des hommes, qui ont la fâcheuse tendance à la considérer comme une prostituée. *La belle de Saïgon* et *La malle de Singapour* sont particulièrement révélateurs de ce traitement de la femme comme un objet sexuel. Les deux films ont des trames narratives très similaires : un magnifique baroudeur bourru (Clark Gable) découvre l'amour avec une lady, mais lui préfère finalement, pour des raisons qui n'ont que peu de rapport avec les sentiments amoureux, la « fille » populaire et folle de lui qu'interprète Jean Harlow. Nous verrons que cette situation de « second choix », de femme « par défaut » est en soi humiliante. Mais avant d'être finalement choisies, Vantine (Jean Harlow dans *La belle de Saïgon*) et China Doll (Jean Harlow dans *La malle de Singapour*) sont traitées comme des objets de consommation sexuelle.

Le plus explicite est sans doute *La belle de Saïgon*, particulièrement humiliant pour Vantine. Découverte par hasard dans un lit de la plantation de Dennis (Gable), elle passe donc les premières scènes en pyjama satiné, qu'elle agrmente pour sortir de la chambre d'un déshabillé tout aussi suggestif. Bien qu'hypersexualisée, elle est, comme dans *Les invités de huit heures*, très infantilisée. Il n'y a pas chez elle de filtre entre les désirs et les actes, pas de surmoi si l'on veut utiliser un terme psychanalytique : elle fait ce qu'elle a envie de faire. Lorsqu'elle a faim, elle se jette sur la nourriture, comme sur Dennis dont elle ne fait également qu'une bouchée. Ces comportements spontanés sont assortis d'une attitude et d'une façon

de parler très enfantines, que l'on doit tout autant au jeu de Jean Harlow qu'aux dialogues qu'on lui demande de jouer. Elle multiplie les moues boudeuses, les problèmes d'expression (elle cherche souvent le mot adéquat et fait des fautes de grammaire) et les situations embarrassantes qui la mettent en décalage avec le monde des « adultes ». Ainsi sa première conversation avec Dennis en dehors de la chambre où elle a été trouvée, porte sur les différences entre le gorgonzola et le roquefort, dont elle sait de source livresque qu'un village entier se consacre à la fabrication, quelque part en France. Dennis est en train d'essayer de travailler et ne porte aucune attention à ces bavardages qui, en tentant de montrer son peu de culture, font plutôt état de sa pauvreté. Admirant ses formes et sa joie de vivre, Dennis l'attire à elle et l'embrasse. Le lendemain matin, Vantine est censée partir et retrouve Dennis à l'embarcadère. Elle s'approche de lui en le regardant amoureuxment, en lui expliquant qu'elle ne veut pas de cérémonie, mais elle serait heureuse s'il pouvait au moins lui donner un baiser. Elle n'a pas le temps de terminer sa phrase par « un baiser » qu'il se retourne et sort une liasse de billets, en ajoutant qu'il avait « oublié les dépenses ». Alors que Vantine réclamait un baiser, il lui sort de l'argent, comme si leur relation avait été celle d'une prostituée et de son client. Dennis ne comprend pas qu'il se méprend, et lorsque Vantine lui explique qu'il ne s'agit pas de cela, il lui dit qu'il y en aura plus (d'argent) la prochaine fois. Leur relation est totalement asymétrique dès le départ, dans un sens particulièrement humiliant pour Vantine. Pour conclure la « transaction » puisqu'il croit que cela en est une, Dennis ajoute même une petite fessée avant le départ du bateau, marquant en quelque sorte son territoire sur le corps de Vantine. Dans *Mogambo* (John Ford, 1953), remake de *La Belle de Saïgon*, c'est Ava Gardner qui interprète le rôle tenu par Jean Harlow et malgré la similitude du scénario, le traitement des deux personnages est bien différent.



Figure 16 (1,2): deux premières apparitions qui symbolisent la différence de traitement entre Vantine (Jean Harlow, 16.1) et Kelly (Ava Gardner, 16.2)

Nous l'avons vu, la première apparition de Jean Harlow se fait dans la lumière d'une lampe torche, après avoir été réveillée par un homme jeté sur son lit (figure 16.1). Dans *Mogambo*, Kelly (Ava Gardner) est dans une toute autre position. Vic (Gable) rentre chez lui lorsqu'il entend un bruit de douche. Dehors, dans une installation qui rappelle la scène du bain dans *La belle de Saïgon*, Kelly se lave. Lorsque Vic lui demande qui elle est, elle se retourne et le regarde avec une délectation certaine (figure 16.2) : c'est donc bien Kelly qui fait de Vic un objet de désir lors de ce premier contact. Kelly demande à Vic de lui donner son peignoir et de se retourner, maîtrisant ainsi l'espace et ce qu'elle donne à voir de son corps. La scène du bain de *La Belle de Saïgon* est un miroir inversé de celle-ci, mettant le personnage de Jean Harlow dans une situation de passivité et de soumission. Dans cette scène, c'est elle qui propose à Dennis de venir la contempler dans son bain, alors que lui veut absolument qu'elle sorte et finit par lui mettre la tête sous l'eau et la tire violemment par les cheveux.

Comme l'original, le remake décrit un personnage féminin culturellement limité ; si Vantine se ridiculisait en étalant ses connaissances floues sur l'industrie du fromage français, Kelly est la seule à ne pas savoir ce qu'est un anthropologue, ou la différence entre un kangourou et un rhinocéros. Au matin de leur première nuit, comme Vantine, Kelly doit prendre le bateau. Elle fait ses bagages en pleurant mais Vic est plus diplomate que Dennis vingt ans plus tôt : il lui assure avoir passé une bonne semaine, lui dit qu'il essaiera de la voir s'il se rend à Paris. Le fond est le même que dans *La belle de Saïgon* (il ne l'aime pas mais apprécie sa compagnie), mais les formes sont plus douces. De même, l'allusion à une situation de prostitution est plus délicate : au lieu de la payer directement, il lui demande si elle a assez d'argent pour l'avion... Autre élément qui favorise le personnage de Ava Gardner : malgré sa présentation comme une femme peu cultivée, ses autres qualités sont reconnues, notamment sa capacité d'adaptation au milieu africain. Sa sensualité n'est pas vue seulement comme un problème ou une caractéristique vulgaire.

En effet, alors que Vantine est souvent associée à la nourriture, Kelly est clairement définie comme un animal sauvage, un félin en particulier, comme le montre la multitude de plans dans lesquels elle est encadrée de peaux de bêtes ou d'animaux bien vivants (figure 17).

Le traitement réservé à Vantine est fait d'humiliation et de mépris, sans les quelques marques d'affection dont bénéficie Kelly dans le remake.

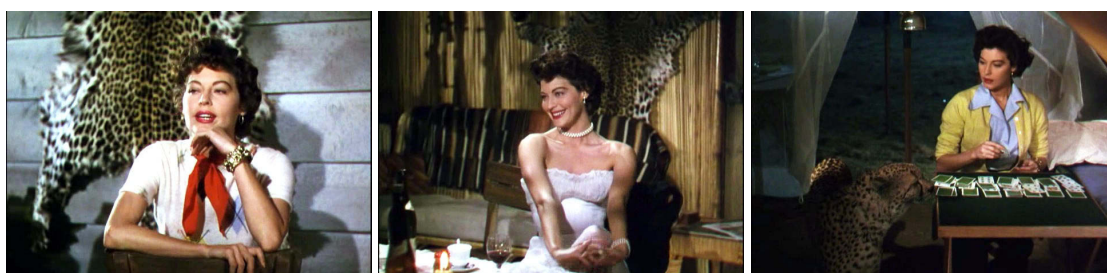
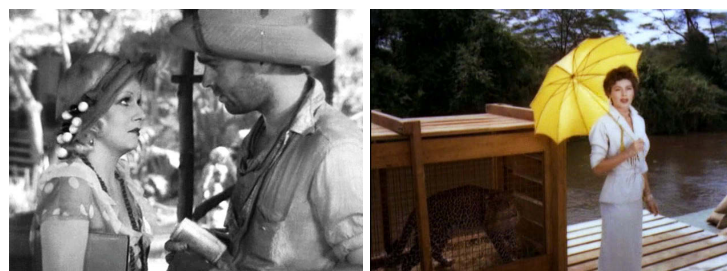


Figure 17 (1, 2, 3, 4, 5) : Vantine avec ses tenues comestibles et son chapeau fruité (17.1) ; Kelly dans *Mogambo* comparée à un félin mort, en cage, ou très amical...

Il semblerait donc bien que Jean Harlow soit plus durement touchée par les stéréotypes que d'autres actrices. La comparaison entre *La belle de Saïgon* et *Mogambo* est à ce titre édifiante. Alors que le premier est tourné durant la période censée être plus libérée du pré-Code, et le second selon les codes les plus classiques de l'âge d'or hollywoodien, la domination masculine est en fait bien plus durement présente, et les modes d'expressions féminines bien plus contraints dans *La Belle de Saïgon*. De toute évidence, toutes les actrices, et tous les personnages n'ont pas bénéficiés de la parenthèse du pré-Code.

Proposition indécente.

Le traitement des personnages incarnés par Jean Harlow comme des objets de consommation sexuelle autorise le héros masculin à ne pas s'encombrer des manières réservées aux dames. La plus cruelle des manifestations de ce mépris se trouve dans les déclarations d'amour que reçoivent ces rôles féminins. En effet, dans plusieurs films, les héros finissent, sans beaucoup d'enthousiasme, par demander la main du personnage de Jean Harlow. On assiste alors à des « mots d'amour » surprenants, pour ne pas dire humiliants pour la femme qui les reçoit. Dans *La belle de Saïgon*, pas de demande en mariage, mais on comprend que

Dennis est toujours amoureux de Barbara et choisit de rester avec Vantine par dépit, ou par facilité...

Dans *La malle de Singapour*, sans vraiment la demander en mariage, puisque là encore notre héros est amoureux de l'autre femme, la « lady » repartie vers la civilisation, Charlie dit à China Doll (Jean Harlow) que le mariage la calmerait ! China étant amoureuse de Charlie depuis le début, elle prend cette phrase pour une proposition et part purger une peine de prison en sifflotant.

Spencer Tracy dans *La Loi du plus fort*, en apprenant que son patron veut épouser Hattie (Jean Harlow), trouve en la demandant en mariage sur un air de défi, un moyen d'avoir quelque chose que son patron n'a pas. Alors que Hattie place sa relation dans le champ des sentiments, Dutch (Tracy) fait sa demande pour des raisons de possession et de domination. La scène se termine d'ailleurs de façon assez cynique, par une dispute, une gifle, et un « au revoir » ! En effet, alors que Hattie est heureuse, Dutch lui explique sa conception du mariage, qui pour eux devra être différente avec un objectif principal : le laisser libre, sans entraves et sans enfants, ce qui provoque la colère de la jeune femme. Malgré cette demande contrariée, la scène suivante est bien celle du mariage.

Le film *Dans tes bras* (Sam Wood-non crédité, 1933) propose une autre version de la demande en mariage comme appropriation du corps féminin par le personnage masculin. Ruby (Jean Harlow, qui a encore une fois un nom de bel objet) rencontre Eddie (Clark Gable), charmant petit escroc, qui monte des arnaques avec un de ses amis. Alors qu'elle était traitée comme une quasi-prostituée, Al décide de la faire participer à une escroquerie qui nécessite de séduire un homme marié. Tout à son rôle, Ruby embrasse la victime ; mais Eddie ne le supporte pas et frappe l'homme. Il ordonne ensuite à Ruby de prendre son chapeau et son manteau, et de le suivre à la mairie pour demander un contrat de mariage. En guise de déclaration d'amour, Ruby aura droit à « Pas d'objections ? » de la part de Eddie, qui la prévient également qu'elle aura aussi droit à un coup de poing si elle embrasse de nouveau un autre homme. Ruby est ravie et file chercher ses affaires.

Ainsi, même lorsqu'il s'agit de la considérer comme une femme objet qui appartiendrait au héros masculin par le biais du mariage (et parfois de l'amour), le sentiment d'évidence qui habite les personnages mâles quant à leur capacité à posséder les femmes qu'interprète Jean Harlow leur permet de ne pas se

préoccuper des formes de la domination. Nul besoin d'affronter un dragon ni même d'être charmant, les princes des films de Jean Harlow n'ont qu'à ordonner le mariage pour l'obtenir.

Dumb blond theory

Nous l'avons vu dans le cas du personnage de Vantine dans *La belle de Saïgon*, l'une des stratégies employées pour la « distinguer » des *lady* consiste à montrer son infériorité culturelle et intellectuelle. Mais cette façon de dévaloriser les personnages féminins est récurrente dans sa filmographie, et contribue à n'en pas douter à la naissance de la figure de la « blonde stupide » cinématographique dont seront victimes par la suite d'autres pin-up, de Marilyn Monroe à Martine Carol. En l'appliquant particulièrement aux blondes, il s'agit d'un stéréotype qui revient à considérer que la profondeur du décolleté et l'intelligence s'excluent mutuellement. Jessica Hope Jordan rappelle que de nombreuses féministes, notamment dans les années 70 se réjouissent, pour ces raisons précises, de la disparition au cinéma des femmes hyper-sexualisées de type *gold-digger*¹. Molly Haskell parle même de cette disparition comme « libératrice pour les femmes actives ou professionnelles, pour les filles plus intelligentes que provocantes² ». Dans les années 30, Jean Harlow est une déesse du glamour dont le décolleté est connu de tous, d'autant plus qu'elle est célèbre pour ne pas porter de soutien-gorge... Ces rôles sont tous indéniablement teintés de sex-appeal. Néanmoins, elle est beaucoup moins mise en valeur sur le plan intellectuel et culturel. Outre la pauvreté du vocabulaire de ses personnages, un autre élément intervient plusieurs fois pour dévaloriser les femmes qu'elle incarne : leur rapport au livre et à la lecture.

Dans *Suzy* (George Fitzmaurice, 1936), Jean Harlow est la vedette d'un spectacle aux Etats-Unis en 1914, et veut partir à Londres pour changer de carrière et trouver un mari. Pour annoncer ce qui l'a convaincue de partir à son amie, elle prend mille précautions, et lui demande surtout de ne pas rire et de ne pas se moquer d'elle. Après avoir pris une grande inspiration, comme si elle s'appêtait à

¹ Hope Jordan Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965*, op.cit., p. 37.

² Haskell Molly, *Adulée ou Avilie : la femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda*, Seghers, Paris, 1977. La version anglaise est plus crue : « pour les filles plus intelligentes que provocantes » est en effet la traduction de « *for girls with more brains than cleavage* » ; littéralement : « pour les filles avec plus de cerveau que de décolleté ». Haskell Molly, *From reverence to rape : the treatment of women in movies*, New English Library, 1974, p. 93.

dire une énormité, elle finit par lui « avouer » : « j'ai lu un livre »... Cette annonce paraît tellement incroyable que son amie est bouche bée, et se laisse tomber de sa chaise, sous le coup de la surprise (figure 18).

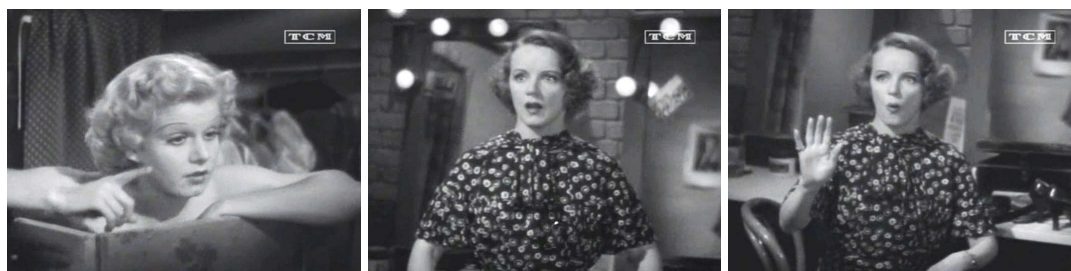


Figure 18 (1,2,3) : après l'annonce fracassante des compétences de lectrice de Suzy, son amie (18.2, 18.3) en reste bouche bée et doit s'asseoir pour retrouver ses esprits.

Même si elle déjoue finalement les clichés en montrant ses capacités intellectuelles (à demi-nue derrière un paravent tout de même), la réaction de son amie en contrechamp nous indique qu'elle n'est pas censée posséder ces qualités intellectuelles. D'ailleurs, le reste du film les décrédibilisera. En effet, les informations tirées du livre et qui ont influencé le départ de Suzy faisaient état de la supériorité des maris anglais, stables, polis, et attentionnés. Or, Suzy épouse un anglais pour ne pas mourir de faim, s'enfuit en le croyant mort et finit par trouver un mari français infidèle qui ne l'aime pas (Cary Grant) et qui finira par se faire tuer par l'une de ses maîtresses. Le bon sens de son ami qui lui conseillait de rester aux Etats-Unis ou de partir avec elle s'est donc avéré plus efficace.

Dans *La belle de Saïgon*, nous avons vu que le savoir littéraire est également ridiculisé lorsqu'il est utilisé par Jean Harlow. Vantine dans le film est fière de raconter le processus rocambolesque de fabrication du roquefort, avec une forte caution scientifique, puisqu'elle l'a « lu dans un livre ».

Si *Suzy* débute sur un coming-out littéraire, *Les invités de huit heures*, se termine par une séquence similaire. La séquence finale montre le défilé des invités prêts à passer à table. Avançant par deux ou trois, ils se trouvent regroupés par affinités et par proximité de classe. Ainsi, la femme de Oliver Jordan et sa belle-mère, puis deux couples, Oliver Jordan et Dan Packard, les deux entrepreneurs à succès, et enfin un peu en retrait, Kitty et Carlotta Vance. La mise en scène met l'accent sur la proximité entre l'ex-actrice délurée et la jeune gold-digger au grand cœur.



Figure 19 (1,2,3). Dernier dialogue des Invités de huit heures entre Kitty et Carlotta.

Les deux femmes ferment la marche. Carlotta constate avec surprise qu'elle porte le même type de bijoux que sa voisine. Kitty commence la conversation en disant qu'elle a lu un livre. Cette information, comme dans *Suzy*, provoque une surprise chez son interlocutrice, qui évite de peu une chute au milieu du couloir (figure 19.2) et doit s'arrêter pour assimiler l'évènement. Kitty n'est pas cachée derrière un paravent comme Suzy, mais bien à moitié nue avec une robe tellement transparente que sa poitrine est visible sous l'étoffe. Comme dans *Suzy*, le fait qu'elle lise et qu'elle puisse être dans une telle tenue paraît totalement incongru pour les autres personnages. Dans *Les Invités de huit heures*, le livre ne traite pas de fromage ou de maris anglais, mais de civilisation. Elle explique à Carlotta qu'elle a lu qu'à l'avenir, tout le monde serait remplacé par des machines. Prenant un peu de recul pour admirer Kitty moulée dans sa robe fourreau blanche, Carlotta lui répond que c'est une chose dont elle ne doit pas s'inquiéter. Dans le contexte de la Dépression qui touche en particulier la classe ouvrière, on peut interpréter ce dernier dialogue comme le triomphe du corps, valeur refuge et capital précieux pour Kitty.

Malgré la possibilité d'une interprétation positive dans le cas du film *Les Invités de Huit Heures*, il n'en reste pas moins que blondeur, sex-appeal et intelligence sont perçus comme incompatibles. La surprise des personnages constatant les capacités intellectuelles des rôles de Jean Harlow en témoigne. La première blonde platine a donc bien malgré elle, contribué à développer le concept de *dumb blonde* (blonde stupide).

Bas les pattes

Ce traitement des personnages comme des « demi-catins » sans cervelle pour reprendre l'expression de Molly Haskell¹, s'accompagne qui plus est d'un recours à la violence physique très fréquente. Plus qu'une autre, Jean Harlow incarne au cinéma des femmes victimes de coups et de maltraitance physique qui passent comme « normales ». Les personnages masculins qui la brutalisent ne sont en effet pas considérés comme les « méchants » des films, et la plupart du temps, ils sont l'objet du désir de Jean Harlow. La violence dont elle est victime constitue alors une sorte de préliminaire au baiser, comme si la domination physique du partenaire allait de paire avec la constitution d'un couple. Cette violence banalisée contre les femmes, cristallisée par Jean Harlow et ses personnages se retrouvent dans quelques sondages douteux du début des années 30. Dans la sulfureuse biographie de l'actrice par Irving Shulman on peut lire que « une bande de trafiquants d'alcool de Détroit vota pour dire que Jean Harlow était la fille qu'ils préféreraient attaquer entre toutes² ». Du vivant de l'actrice, la journaliste Suzanne Chantal rappela également l'enquête d'un grand magazine américain portant sur onze vedettes. On demandait aux lecteurs de n'en sauver que huit s'ils se trouvaient en plein désert : « à l'unanimité, Greta Garbo fut sauvée... ceux qu'on abandonnait régulièrement étaient : Lupe Velez, William Haines et Jean Harlow, surtout Jean Harlow³ ». L'aura de Jean Harlow est donc paradoxale ; d'une part elle est une figure très populaire, qui lança la mode des cheveux platine, et que de nombreuses femmes voulaient imiter. D'après Shulman, des « *Platinum Blonde Clubs* se créèrent dans au moins une centaine de villes » et « les femmes de tous âges commençaient à copier le style, le maquillage et la manière de parler de Jean Harlow (à New York et Chicago, des professeurs de diction firent passer des annonces affirmant qu'ils pouvaient apprendre aux femmes à « parler avec la voix rauque d'Harlow) ⁴ ». Mais d'autre part, elle est maltraitée ; par les médias et dans les films (cf C. Cruelle industrie).

Dans *La femme aux cheveux rouges*, Bill Legendre, le patron de Lil (Jean Harlow) avec qui elle a une aventure devient fou de rage après que Lil ait fait un scandale

¹ Haskell Molly, *Adulée ou Avilie : la femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda*, op.cit., p. 18.

² Shulman Irving, *Jean Harlow, biographie intime*, Stock, 1964, p. 93.

³ Chantal Suzanne, *Jean Harlow, veuve tragique. Héroïne du drame le plus mystérieux d'Hollywood*, in *Leur vie romanesque*, n°20-1-XII-1932.

⁴ Shulman Irving, *Jean Harlow, biographie intime*, op.cit., p. 105.

chez lui devant sa femme. Il la suit chez elle et la retrouve dans sa chambre. Lil tente à nouveau de le séduire, il la gifle puis l'embrasse. Lorsqu'elle lui fait d'autres avances il devient violent et la jette au sol. La scène est filmée de façon particulièrement cruelle, puisqu'on voit en fait la réaction de la colocataire de Lil qui écoute à la porte et se demande si le couple fait l'amour (figure 20.1). Mais les cris de Lil ne sont pas signes de jouissance, mais bien de souffrance. On comprend également aux bruits que les coups sont violents et répétés, malgré les supplications de Lil qui lui demande très clairement d'arrêter (« *Stop* », « *No* », « *Don't* » sont criés plusieurs fois).



Figure 20 (1,2,3,4) : agression de Lil dans *La femme aux cheveux rouges*.

Lorsque le son des coups s'arrête, on a de nouveau accès à la chambre. Bill se tient la tête et se frotte le visage, plus agacé par la situation que désolé (figure 20.2). Lil en larmes est couchée au sol et ne parvient pas à se relever (figure 20.3). Après avoir demandé si elle allait bien et constatant que ce n'était pas le cas, Bill s'approche de Lil : la mise en scène à ce moment là joue sur l'ambiguïté du comportement de Bill. Il est censé l'aider mais le cadrage au ras du sol qui accentue la vulnérabilité de Lil et la légère contre-plongée sur les mains plus menaçantes que rassurantes de Bill provoquent un malaise : on ne sait pas s'il va finir de la tuer en l'étranglant ou l'aider à se relever (figure 20.4). Après une seconde d'hésitation il la porte sans ménagement dans son lit. Bill veut sortir mais Lil a fermé la porte. Il lui demande les clés, que Lil place sous ses yeux dans son décolleté. Ultime provocation pour Bill, qui s'approche de la jeune femme toujours allongée. La

lumière sur le visage en pleurs de Lil s'assombrit, cachée par Bill avant le fondu au noir. Au moment du plan noir, deux coups secs résonnent, traduisant a priori les nouvelles violences qui s'abattent sur Lil. Mais encore une fois, après avoir joué sur l'ambiguïté entre des cris d'amour et de souffrance, la mise en scène fait une autre proposition en enchaînant le fondu au noir avec les bruits de coups, avec le plan d'un juge tapant avec le marteau de la justice pour prononcer le divorce des Legendre. La violence sur une femme est donc tour à tour confondue avec l'amour puis avec la justice !

Afin d'éviter l'effet catalogue, je ne vais pas développer toutes les scènes de « raclées » que subit Jean Harlow dans les films. Mais elle est insultée et frappée par son mari dans *La Loi du plus fort* et dans *Les invités de huit heures*. Les amours hors mariage sont tout aussi propices aux accès de violence. C'est le cas dans *Tribunal Secret*, *L'Ennemi public*, *J'épouserai un millionnaire* ou *La Malle de Singapour*.

La Belle de Saïgon n'est pas épargnée. Vantine, dont nous avons déjà vu qu'elle était présentée comme une prostituée peu cultivée, est aussi victime d'une violence physique aux allures de blague. Si *Mogambo* a fait de la scène de douche un modèle en matière de séduction et de maîtrise féminine, la stratégie de Vantine dans le film original est beaucoup moins efficace. Dennis (Clark Gable) aperçoit Vantine en train de se doucher nue à l'extérieur, sans avoir pris la peine de fermer le rideau qui la cacherait des regards. En colère après elle, il lui dit de se couvrir et de sortir de cet endroit. Lorsqu'il la rejoint elle s'est réfugiée dans un tonneau rempli d'eau et veut continuer ainsi son bain et s'amuser. En réponse à ce qui peut paraître tout au plus un enfantillage, Dennis tente de la faire sortir en la tirant violemment par les cheveux (figure 21.2).



Figure 21 : La scène du tonneau, dont le côté glamour et sexy (21.1) est plus célèbre que son côté obscur et violent (21.2, 21.3)

Les cris et les protestations de Vantine ne l'arrêtent pas, au contraire de l'apparition de Barbara, la lady choquée de ce remue-ménage sous sa fenêtre. Dès que cette dernière est partie, Vantine demande à Dennis de lui rincer le dos, ce qui lui vaut d'avoir la tête enfoncée dans l'eau.

Ainsi, non seulement la violence des personnages masculins s'abat sur les femmes qu'interprète Jean Harlow, mais cette domination physique est normalisée, légitimée même. De plus, cette maltraitance n'est que rarement condamnée, que ce soit d'un point de vue juridique, moral ou cinématographique.

B. La femme est infâme

Dans ses premiers films, Jean Harlow incarnait des femmes proches de la femme fatale. Dans *Les Anges de l'enfer* (Howard Hughes, 1930), *L'Homme de Fer* (Tod Browning, 1931) et *L'ennemi public*, ses rôles sont beaucoup plus dangereux pour les personnages masculins que pour elle. Les femmes qu'elle joue servent surtout à montrer à quel point la gente féminine est susceptible de perturber le masculin. Dans *Les Anges de l'enfer* et *L'Homme de Fer*, Jean Harlow est d'abord définie comme une femme objet, puis comme un piège ou un obstacle pour le héros masculin. D'une façon ou d'une autre, elle provoque la chute du héros.

Les Anges de l'enfer, qui va lancer la carrière de l'actrice, va aussi lancer son « genre », celui d'une très belle femme un peu garce et sans scrupules. Cette image lui sera sans cesse rappelée, voire reprochée durant toute sa carrière et jusqu'aux documentaires les plus récents (cf 2.3), même si le reste de sa filmographie est très éloignée de son personnage de Helen dans le film de Howard Hughes.

Les Anges de l'enfer raconte l'histoire de deux frères aux caractères opposés : Monte, lâche et immature, et Roy, responsable et patriotique. Roy est amoureux de Helen, que l'on découvre au début du film grâce à une photographie que l'amoureux conserve dans sa poche : la première apparition de Jean Harlow dans le film se fait donc en tant que pin-up. Cette image transmet un double message que l'on peut lire comme un avertissement si l'on connaît la fin du film. D'une part, les deux frères contemplant l'image de Helen alors qu'ils sont en Allemagne, juste avant la déclaration de guerre, et la photographie fonctionne comme celle des pin-up de la seconde guerre mondiale : il s'agit de rappeler le foyer, ce pour quoi ils vont se battre ; un idéal de vie domestique (figure 22).

D'autre part, au contraire de la majorité des pin-up, elle est photographiée de dos, montrant à la fois un regard masculin voyeur (d'après Roy, Helen ne s'est pas rendu compte qu'il a pris cette photographie), mais aussi le côté insaisissable de la jeune femme, qui ne sera pas la jeune fille sage dont rêve Roy.



Figure 22 : première image de Helen, dont la photographie est précieusement conservée par Roy.

Les deux frères s'engagent dans la Royale Air Force, mais pas pour les mêmes raisons. Roy se sent investi d'un devoir envers son pays, et s'engage de lui-même dans le conflit armé. Monte en revanche, est enrôlé par erreur, à cause des femmes. En effet, il cède à l'appel d'un panneau dans la rue qui propose de s'engager dans l'armée en échange d'un baiser (figure 23.1). Interpelé dans la rue par la jeune femme chargée de ce marché, il ne peut résister et va l'embrasser sans penser que ce baiser est en fait un engagement militaire. Dès la première guerre mondiale, et avant que les pin-up ne soient massivement utilisées par l'armée pour favoriser le moral des troupes, de jolies femmes étaient employées pour convaincre un maximum de jeunes hommes de s'engager.



Figure 23 (1,2,3) : le baiser de la mort dans *Les Anges de l'enfer*.

Dans cette première partie du film, toutes les femmes sauf Helen sont présentées comme source de problème. Helen est quant à elle présentée comme la parfaite petite amie pour Roy, douce, attentionnée et ravissante. C'est la rencontre avec Monte qui va révéler une autre facette du personnage. Lors d'une soirée, Roy souhaite présenter officiellement sa fiancée à son frère. Pour cette séquence,

Howard Hughes utilise le procédé du Multicolor qui permet de reconnaître le rouge et le bleu. Cette scène est donc la seule apparition en couleurs de Jean Harlow. Cette technique met en valeur la jeune actrice, et rend certainement sa tenue incroyablement sexy, et très transparente.



Figure 24 (1,2,3) : l'autre facette de Helen.

Alors que Roy cherche Helen pour la présenter à Monte, elle sort des buissons en courant avec un autre homme visiblement débraillé, et dont l'embarras face à son capitaine ne laisse pas de doute sur les récentes activités (figure 24.1). Le premier contact avec Monte est l'occasion d'un engagement physique de la part de la jeune femme qui le gratifie d'un regard direct, long et chargé d'érotisme (figure 24.2). Helen est un être de désir, qui maîtrise parfaitement sa sexualité et l'image qu'elle renvoie. Pour confirmer son intérêt pour Monte, elle se retourne en souriant, alors qu'elle s'éloigne au bras de Roy (figure X.3). La caméra tourne autour d'elle, en faisant le centre du cadre puisqu'elle est celui de toutes les attentions et de tous les regards, y compris celui du spectateur, qui peut contempler Helen à loisirs, sous tous les angles. Roy étant obligé de participer à l'organisation de la soirée, il confie Helen à Monte. Aussitôt Roy parti, elle embrasse Monte sans gêne ni honte : elle le désire et lui fait savoir. Dans la soirée, alors que Roy est tout à ses obligations, Monte et Helen s'isole dans une pièce. Le cadrage les plaçant de chaque côté d'un feu de cheminée (alors que les tenues des invités suggèrent l'été) n'étant sans doute pas suffisamment explicite (figure 25.1), Monte se brûle les doigts en essayant de faire se consumer une allumette par les deux bouts...

Helen est une séductrice hors paire, qui utilise des techniques que l'on attribue plus traditionnellement au masculin : elle touche délicatement le poignet de Monte pour regarder l'heure, lui propose ensuite de la raccompagner chez elle. Arrivée devant son appartement, elle lui propose de prendre un dernier verre, qu'elle remplit plus que généreusement, malgré les protestations du jeune homme.



figure 25 (1,2,3). Monte se brûle les doigts en compagnie de Helen(25.1). Helen travaille sa mise en scène avant de prononcer sa célèbre phrase : « *Would you be shocked if I changed into something more comfortable?* »(25.2). Helen attire physiquement Monte à elle, faisant ainsi céder toute résistance (25. 3)

Enfin, prenant la pose au coin du canapé, Helen demande à Monte s’il serait choqué qu’elle mette quelque chose de plus confortable (figure 25.2). Ce à quoi il répond, lucide : « j’essaierai de survivre »... Lorsqu’elle ressort de la chambre pour rejoindre Monte, elle porte un négligé très échanté. Monte lui rappelle que Roy l’idolâtre, ce qui n’étonne pas Helen, puisqu’elle explique que lorsqu’ils sont ensemble, elle devient ce qu’il veut qu’elle soit. Mais qu’elle ne l’aime pas de façon traditionnelle ; elle veut être « libre, joyeuse, s’amuser et vibrer tant qu’elle est vivante ». Monte lui répond qu’il est comme cela lui aussi ; mais lutte quand même contre son désir. Helen l’attire alors vers elle, l’obligeant à faire le premier pas, ce qu’il fait sans trop de résistance (figure 25.3). Après une courte ellipse temporelle, on retrouve le couple sur le canapé : Helen tente de détendre l’atmosphère mais Monte culpabilise et ne supporte d’avoir trahi son frère. Il n’assume absolument pas la situation et s’en prend à Helen en l’insultant. Après avoir tenté de le rassurer, Helen le met à la porte. Cette scène inverse les stéréotypes traditionnels, encore présents aujourd’hui, en mettant les regrets et la honte du « *morning-after*¹ » sur l’homme et pas sur la femme. Elle revendique une liberté sexuelle et une indépendance qui est à la fois inconcevable pour Roy et insupportable pour Monte. A partir de là, Helen est perçue pour Monte comme une garce, et pour Roy qui ne se doute de rien, elle est une sainte.

On retrouve plus tard les frères engagés sur le front français, et Helen serveuse dans une cantine militaire. Roy et Monte sont chargés d’une mission très périlleuse et Roy veut voir Helen une dernière fois avant de partir. Les deux frères la trouvent dans un bar fréquenté par les soldats et les prostitués. Elle est dans une alcôve avec

¹ Jessica Hope Jordan évoque la situation d’un couple après une première relation sexuelle en ces termes dans « sex goddess » dans *The sex-goddess in american film, 1930-1965, op.cit.*, p. 63.

un militaire et les trois bouteilles sur la table indiquent une ivresse plus que probable (figure 26). Helen n'a aucun geste de surprise ou de honte en voyant Roy. Ce dernier est furieux et ordonne au soldat « de ne plus toucher sa femme » ce qui met en rage Helen, qui ne supporte pas cette possessivité. Elle revendique une fois de plus sa liberté et son indépendance, ce que Roy ne peut entendre.



Figure 26 : Roy comprend qu'il ne possède pas Helen

Pour se consoler, Monte et Roy vont finalement passer le reste de la soirée avec deux prostituées, qu'ils peuvent officiellement posséder, moyennant quelques rétributions.

A la fin du film les deux hommes sont faits prisonniers : Roy tue son frère pour qu'il ne termine pas comme un traître et se fait fusiller. Le responsable allemand de leur arrestation est en fait le mari trompé du début du film, Monte n'en étant pas à son premier adultère. Finalement, le personnage de Helen, que l'on ne revoit plus après la scène de beuverie dans le bar n'est là que pour rappeler l'importance de l'idéal patriotique et de la solidarité masculine. Les femmes jugées désirables sont toutes montrées comme des sources d'ennuis (les rares femmes âgées sont vertueuses et sages) : soit ce sont des prostituées mais alors la domination masculine peut s'exercer via l'argent, soit elles revendiquent une liberté et une indépendance sujet de moquerie¹, d'incompréhension, voire de haine.

Dans *Les Anges de l'enfer*, Jean Harlow n'est pas une femme fatale dans le sens où elle ne souhaite pas la mort des personnages masculins. Elle est simplement une femme consciente du pouvoir de sa sexualité et qui revendique autre chose qu'une vie d'épouse ou de prostituée. Dans *L'Homme de Fer*, elle est bien plus manipulatrice, sans pour autant être fatale. Elle se situe davantage dans la lignée des rôles de Theda Bara : des femmes sombres, mystérieuses et un peu

¹ Plusieurs dialogues du film, en particulier dans la bouche de Monte évoque avec mépris les mouvements féministes et les nouveaux droits dont voudraient bénéficier les femmes (en particulier le droit de vote des femmes- le film se déroule pendant la première guerre mondiale)

dangereuses. Le maquillage et les costumes qu'elle porte dans ce film rehaussent d'ailleurs l'aspect « vamp » du personnage : yeux charbonneux et veste en fourrure léopard complètent sa panoplie. Plus encore que dans *Les Anges de l'enfer*, certaines de ses tenues sont très révélatrices. La campagne promotionnelle autour du film fourni à ce titre quelques cartes postales où, sur le même principe que pour *Son Altesse royale*, les images publicitaires montrent bien plus du corps de Jean Harlow que le film lui-même (figure 27). Cette tendance à faire de la poitrine de l'actrice son atout principal tempère quelque peu l'idée reprise par André Bazin selon laquelle l'érotisme des années 30 était alors dans la jambe¹...



Figure 27 : image promotionnelle pour *L'Homme de Fer*.

Dans *L'Homme de Fer*, la relation entre femme hyper-sexualisée et déchéance masculine est explicite. Au contraire de Hattie qui porte bonheur à Dutch dans *La Loi du plus fort*, le personnage de Rose (Jean Harlow) dans *L'Homme de Fer* provoque systématiquement la défaite de son boxeur de fiancé, Kid Mason. A l'inverse, lorsqu'elle le quitte pour vivre à Hollywood, il se remet instantanément à gagner. De plus, lorsque le couple se retrouve, Rose veut diriger la vie et la carrière du Kid, l'obligeant à quitter son entraîneur de toujours, et surtout son train de vie, pour celui du luxe et des mondanités. La femme est ici le symbole de la tromperie, de la frivolité, d'un esprit vénal et de la corruption puisque la mauvaise influence de Rose va conduire le Kid à devenir lui-même méprisant et suffisant. A la fin du film, la vie adultérine de Rose est découverte et elle termine le film seule et bannie de la vie du Kid, alors que ce dernier redécouvre les plaisirs simples de la boxe et de l'entraînement, avec son entraîneur retrouvé, dans un milieu masculin qui ne le compromettra pas.

Ce début de carrière qui oscille vers la *bad girl* ou la femme fatale ne va pas durer. Le caractère populaire de la persona de Jean Harlow n'était sans doute pas assez

¹ Bazin André, *Entomologie de la pin-up girl*, op.cit., p. 45.

compatible avec ces rôles sombres. Dans la suite de ce travail, nous allons voir justement que le côté mystérieux caractéristique de la femme fatale ou de la vamp n'est absolument pas présent chez Jean Harlow, au point que ses vies « privée » et cinématographique vont cruellement s'entremêler.

C. Cruautés industrielles

Nous venons de voir que les personnages incarnés par Jean Harlow souffraient de la domination masculine dans ce qu'elle a de plus violent. Mais cette emprise de tout un système sur une femme va bien au-delà de la mise en scène cinématographique dans le cas de Jean Harlow. En effet, l'actrice est victime d'une stratégie marketing très cruelle et qui ne me semble pas avoir connue d'autres exemples, celle-ci s'étendant à l'échelle de toute une filmographie. Cette terrible stratégie consiste à jouer avec la vie de Jean Harlow, telle qu'elle est connue du grand public par les magazines et les interviews, pour l'intégrer dans la diégèse. Il s'agit donc de créer une relation intertextuelle entre le cinéma et la vie de Jean Harlow. Pour reprendre les termes de Adrienne L. McLean¹, le « *star text* » vient nourrir le « *film text* ». Encore une fois, avant de m'expliquer plus en détails, il ne s'agit pas ici de savoir ce qui est vrai ou non des éléments biographiques de Jean Harlow, mais bien de montrer comment ce que l'on sait par les médias et la communication des studios sert aux scénarios des films. De plus, cette intertextualité n'est jamais favorable à l'actrice et a plutôt tendance à faire fructifier les plus terribles et sordides détails de sa vie.

Suicidal tendencies

Jean Harlow fut ainsi mêlée à un événement tragique en 1932, en plein tournage de *La Belle de Saïgon*, alors qu'elle était déjà une grande star. Le 5 septembre 1932, Paul Bern, marié depuis deux mois à Jean Harlow fut retrouvé mort dans leur maison, après son suicide par arme à feu. Producteur et scénariste de 42 ans, il était surnommé « Le confesseur » tant les stars des studios se sentaient à l'aise avec lui. Cette nouvelle fit la une des journaux pendant des semaines, et les rumeurs les plus folles se répandirent aux Etats-Unis notamment après la

¹ McLean L. Adrienne, *New films in story form : movie story magazines and spectatorship*, in *Cinema Journal*. Vol.42 n°3 (printemps 2003), University of Texas Press, p. 12.

publication d'une courte note laissée par Bern. Qu'elle que soit la vérité, les Etats-Unis et l'Europe (au moins) étaient au courant du suicide du mari de Jean Harlow, qui n'avait alors que 21 ans.

Pour cette étude, j'ai vu 20 films sur les 22 longs métrages tournés par Jean Harlow, et j'ai été frappée par le nombre de morts par suicide que l'on y trouve. Presque un quart de ses films met en scène un suicide. Dans *Les Anges de l'enfer*, plusieurs personnages se donnent la mort (Carl, pour protéger ses amis anglais, les officiers, qui se jettent dans le vide). Dans *Three Wise Girls* (William Baudine, 1932), c'est une amie du personnage de Jean Harlow qui se suicide en apprenant que son amant s'est réconcilié avec sa femme. Dans *Les invités de huit heures*, c'est l'acteur vieillissant qui met en scène sa propre mort, dans une scène qui n'est pas sans rappeler la mort de Marcello Mastroianni dans *La grande Bouffe* (Marco Ferreri en 1973). Dans *J'épouserai un millionnaire* (1934), le premier homme riche que Jean Harlow rencontre se suicide d'une balle dans la tête juste après lui avoir donné des bijoux. Enfin, je m'attarderai davantage sur le cas du film *Imprudente Jeunesse* qui me semble d'une extrême cruauté.

Dans ce film de 1935, Mona (Jean Harlow) est une artiste de Broadway au cœur d'un triangle amoureux. D'un côté, elle est aimée en secret par son agent Ned (William Powell), de l'autre elle est courtisée par le millionnaire Bob qui a surtout envie d'une escapade coquine en dehors de son milieu bourgeois. Elle ne se rend pas compte des sentiments de Ned envers elle, mais est éblouie par la séduction ostentatoire de Bob qui n'hésite pas à acheter toutes les places d'un théâtre pour qu'elle chante juste pour lui. Le film débute pourtant par un avertissement : il faut se méfier des apparences. En effet, la première scène montre un employé de Ned en train de jouer du piano sur une feuille de papier représentant les touches noires et blanches. Plus tard cette thématique se confirme avec le premier baiser entre Mona et Bob qui a lieu dans la galerie des glaces d'une fête foraine. Si les apparences sont trompeuses, c'est Bob, malgré son engagement financier dans la conquête de Mona, est en fait amoureux de Jo, une jeune femme du même milieu social que lui. Malgré tout, après une soirée trop arrosée, Mona et Bob se marient, au grand désespoir de ce dernier, qui voit alors filer Jo vers un autre. Le soir du mariage de Jo avec son rival, Bob ne vient pas à la cérémonie, se saoule et raconte à Jo qu'il n'a jamais voulu épouser Mona, qu'il la méprise et la tient pour

responsable du remariage de Jo avec un autre. Pendant ce temps, Ned est toujours aux côtés de Mona pour la soutenir et la consoler, sans que Mona ne pense que Ned est en fait amoureux d'elle. Après cette cérémonie durant laquelle Mona apprend que son mari ne l'aime pas, Ned, Mona et Bob se retrouvent dans une chambre d'hôtel. Bob est très aviné et les deux autres l'aident à se coucher, pensant qu'il va dégriser en dormant. En fait, à peine la porte de la chambre refermée, il se suicide d'une balle dans la tête. Les plans suivants montrent le scandale dans les journaux : un homme riche et apprécié de tous se suicide après avoir épousé une jeune artiste (figure 28).

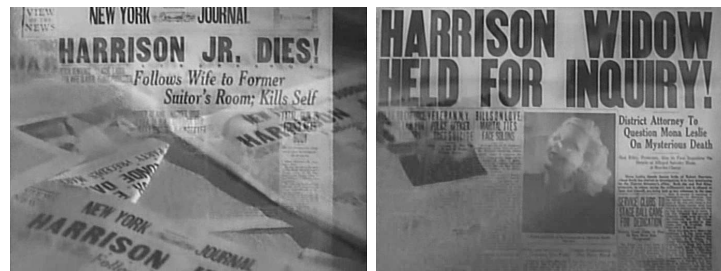


Figure 28 : le « scandale Harrison » à la une des journaux.

Les similitudes entre le film et la vie de Jean Harlow n'ont pas pu échapper aux spectateurs de l'époque, pas plus qu'il n'est le fruit du hasard de la part des scénaristes et des producteurs. Il s'agit alors pour Harlow de rejouer son propre drame personnel, ce qui apparaît encore plus cynique au regard des enjeux financiers autour du film.

Le cynisme des producteurs et des scénaristes ne s'arrête pas là. Dans le film, après le drame, une campagne infamante est menée contre Mona. Les ligues de vertus et la presse s'acharnent contre elle, pensant que malgré la reconnaissance du suicide, c'est en fait « moralement » un meurtre, dont la faute est attribuée à Mona. Cette campagne nuit à sa carrière et les contrats se font de plus en plus rares.



Figure 29 : L'affiche de la pièce basée sur l'histoire de Mona est déjà prête.

C'est alors qu'un producteur peu scrupuleux lui propose de remonter sur scène en étant la vedette de sa propre histoire (figure 29). Rejetant bien évidemment l'idée d'une pièce intitulée « *The woman in the Harrison Case* » racontant sans filtre son histoire, Mona refuse la proposition. Soulignons toutefois le cynisme redoutable de l'industrie hollywoodienne qui fait un film en s'inspirant de la vie de Jean Harlow et du suicide de son mari, tout en jugeant moralement inacceptable le fait de faire un spectacle à partir du drame similaire vécu par l'héroïne d'un film.

Le film *Mademoiselle Volcan* (Victor Fleming, 1933) joue également de l'intertextualité en imbriquant « *star text* » et « *film text* » pour finalement délivrer, sur le ton de la comédie, un message très sombre. Librement inspiré de la vie de Jean Harlow, *Mademoiselle Volcan* est un film sur l'industrie du cinéma, qui montre à quel point les stars, féminines en particulier, peuvent être un véritable objet (une machine à sous de préférence) entre les mains des studios. Lola Burns (Jean Harlow) est une star du cinéma surnommée « *Blonde Bombshell* ». La première scène donne une idée de sa notoriété, et de l'effet qu'elle provoque chez son public. Grâce à un montage rapide en fondus enchaînés, le principe du star-système est explicité :



Figure 30 (1,2,3,4,5,6,7,8) : Scène d'ouverture de *Mademoiselle Volcan*.

Dans cette séquence, on comprend que le film va traiter de « la magie du cinéma », qui fait se déplacer des millions de spectateurs dans les salles, et de lecteurs dans les kiosques. Tout commence par la figure de l'actrice, blanche, immaculée, au centre de l'écran et de ce qui ressemble à un feu d'artifices (figure 30.1). Vient ensuite l'importance des journaux de cinéma, dont Photoplay et Screen sont ici cités explicitement (figure 30.2). En quelques plans, on visualise la réception de ces matériaux : les revues de cinéma tout d'abord, consultées aussi bien par les hommes que par les femmes (figure 30.3 et 30.4). Puis c'est l'influence publicitaire qui est montré, en juxtaposant le plan d'une réclame pour du maquillage, puis pour de la lingerie (figure 30.5), avec l'imitation des femmes « normales » qui se parfument et se maquillent comme leur idole. Enfin, c'est « l'effet cinéma » qui est mis en avant, grâce à des gros plans sur le visage des spectateurs, hommes, femmes, toutes générations confondues. Le montage montre d'abord les réactions du public, puis en contrechamp le film qu'il regarde. On y voit le premier baiser de Clark Gable et Jean Harlow dans *Dans tes bras* (figure 30.8). Ainsi, l'actrice Jean Harlow s'insinue dans le film, persona et personnage s'entremêlent, sous les traits de Lola. Dans le film, cette dernière est affublée de parents qui profitent d'elle financièrement, ce qui correspond au couple formé par sa mère et son beau-père Marino Bello avides de célébrité. Elle fait vivre toute sa famille et ne peut pourtant jamais s'exprimer sans que ne s'exerce le contrôle de son père, de son agent ou de l'attaché de presse du studio. C'est ce dernier, Space, interprété par Lee Tracy, qui est le héros masculin du film. Toujours prompt à motiver Lola pour sa journée de travail au studio, il va jusqu'à lui dire qu'elle « contribue au repeuplement de la planète ». Le spectateur de l'époque reconnaîtra dans le tournage de Lola la scène du tonneau de *La belle de Saïgon* (figure 31), dont seule la partie glamour est retenue (le répétiteur lui explique qu'elle devra être dans le tonneau, s'amuser avec l'eau et rire en attendant Gable).



Figure 31 : tournage de la scène du tonneau de *La belle de Saïgon* dans *Mademoiselle Volcan*.

A de nombreuses reprises, d'autres éléments « tirés de faits réels » sont insérés dans la fiction, provoquant une sorte de docu-fiction épousant le genre de la comédie. A la fin du film et après moult péripéties, on découvre que toutes les aventures qui viennent de bouleverser la vie de Lola sont elles-mêmes des fictions, jouées par des acteurs embauchés par Space pour contrôler la vie de l'actrice et l'obliger à retourner travailler au studio, tout en menant la vie de star nécessaire au bon fonctionnement de « l'usine à rêves ». Brett L.Abrams¹, dans son étude de la réception du film *Mademoiselle Volcan* au moment de sa sortie aux Etats-Unis note que le film est qualifié d'adroit, d'intelligent et que le personnage le plus apprécié est celui de l'attaché de presse. Les critiques, suivant cette étude, « savourent la façon dont il utilise avec humour sa pseudo-relation avec Burns pour faire des scoops ». Le travail de Abrams ne montre aucune empathie pour le sort de l'actrice, qui est finalement victime d'une manipulation à l'échelle de sa vie (vie qui est de plus inspirée explicitement de celle de Harlow). Au contraire, c'est le manipulateur qui est loué pour son intelligence et ses capacités de stratège, Lola étant reléguée à un personnage de femme capricieuse et sexy, d'autant plus acceptable qu'elle veut changer son image de fille aux mœurs légères. La réception même du personnage semble faire écho à la Jean Harlow visible dans la presse, qui cherche à se détacher elle-aussi, sans y parvenir, de son image de *bombe platine*.

Après le suicide de son mari et son statut au sein de l'industrie hollywoodienne, c'est la relation amoureuse de Jean Harlow et William Powell qui est mise en scène en sous-texte de plusieurs films, encore une fois sur le mode de la cruauté et du cynisme. Ainsi, dans *Imprudente Jeunesse* et dans *Une fine mouche* (Jack Conway, 1936), les deux amants dont la relation est connue et suivie passionnément par le public, se retrouvent à jouer ensemble. Dans les journaux de l'époque, le sujet récurrent à propos du couple était le refus de Powell (tout juste sorti d'un mariage tumultueux avec Carole Lombard) de demander la main de Jean Harlow. Dans *Imprudente Jeunesse*, Ned (Powell) est amoureux de Mona (Harlow) et tente plusieurs fois de lui déclarer son amour et de lui proposer le mariage, sans jamais oser le faire. C'est seulement lors de la scène finale, alors que Mona chante sur

¹ Abrams L.Brett, *Lattitude in mass-produced culture's capital: New women and other players in Hollywood, 1920-1941*, in *Frontiers : a journal of Women's studies*, vol.25, n°2 (2004), pp65-95, University of Nebraska Press, p. 85.

scène, qu'il lui avoue ses sentiments depuis les coulisses, et fait sa demande, qu'elle accepte en lui donnant discrètement la main.

C'est dans *Une fine mouche* que la cruauté se révèle. Comme *Mademoiselle Volcan*, c'est une comédie, dans laquelle gravitent quatre personnages principaux interprétés par Jean Harlow, William Powell, Myrna Loy et Spencer Tracy. Le générique nous montre ces acteurs sur fond une marche nuptiale (figure 32).



Figure 32 : Générique trompeur de *Une fine mouche*

Leur disposition propose la création de deux couples : Harlow/Powell et Loy/Tracy. Or, le film ne va jamais dans cette direction. Haggerty (Tracy) est un journaliste obsédé par son travail, et qui ne trouve pas le temps d'assister à son propre mariage avec Gladys (Jean Harlow), qui ne supporte plus que la cérémonie soit sans cesse reportée. Le personnage de Powell est lui aussi journaliste, mais indépendant, sollicité par Haggerty pour résoudre un affaire délicate. Pour cela, Haggerty qui doit éviter un procès à son journal ne recule devant rien, et monte un stratagème pour faire passer une femme riche (Myrna Loy) pour une briseuse de ménage. Pour cela, il va demander à sa fiancée de le rejoindre à la mairie. Gladys, persuadée qu'elle va enfin se marier s'y précipite, pour découvrir que c'est en fait Chandler (William Powell) qu'elle doit faire semblant d'aimer et d'épouser. Découvrant la supercherie, elle devient folle de rage et insulte Chandler. Ce dernier passera tout le film à se moquer d'elle, lui suggérant d'apprendre à lire, ou lui passant les pages de bandes dessinées lorsqu'elle lui demande le journal... Le film joue sur l'ironie entre la situation amoureuse de Harlow et Powell, connue de tous, et leur relation dans le film. Les journaux de l'époque insistaient sur le fait que Harlow espérait ce mariage avec Powell, qui repoussait sans cesse cette échéance. Or, dans le film, Harlow incarne une femme qui ne veut pas de Powell et ne l'épouse que par obligation, pour sauver le journal de son fiancé. Malgré l'acte de mariage, et le générique du film, le couple Harlow/Powell n'est jamais réel dans le film.

Du suicide abouti au mariage raté, aucun des drames qui ont touché Jean Harlow ne lui sont épargnés dans sa carrière cinématographique. Il me semble que peu d'acteurs et d'actrices ont vécu une telle situation. Clark Gable, qui a tourné six fois avec Harlow, a pourtant lui aussi été victime de tragédie amoureuse. En couple (médiatique et amoureux) avec Carole Lombard, cette dernière meurt dans un accident d'avion en 1942. Le respect et l'amour que le couple inspirait étaient tels qu'aucun producteur n'aurait eu l'idée de faire tourner Gable dans une comédie mettant en scène l'histoire d'une femme tuée dans un crash aérien ! Jean Harlow est donc particulièrement victime de la société du spectacle hollywoodienne.

2.3 Création, réception et postérité de l'image de Jean Harlow : de la garce à la sainte.

Nous venons de voir que dans les films, Jean Harlow est un personnage à la fois populaire et victime de la domination masculine. Voyons maintenant ce qu'il en est de son image dans les médias, de l'époque et d'aujourd'hui. Nous verrons qu'au gré des époques, l'image de Jean Harlow oscille entre la garce et la sainte, entre la putain et la madone. Comme pour Betty Boop, nous verrons que le texte filmique n'a que peu de rapport avec ces interprétations, vérifiant une fois de plus la pertinence du concept de *perverse spectator* de Janet Staiger¹.

L'aspect le plus flagrant de la construction de l'image de Jean Harlow est aussi très paradoxal : il s'agit d'une part de la faire paraître la plus sulfureuse possible, et dans un second temps, d'opérer un travail de moralisation du personnage.

Avant même qu'elle soit une star, l'image de Jean Harlow était cadrée par les studios. En effet, les communiqués publicitaires de The Caddo Company² qui présentent la nouvelle star découverte par Howard Hughes posent les bases de cette moralisation de Jean Harlow que nous retrouverons jusqu'aux documentaires les plus récents. Le communiqué destiné à la presse avant la sortie de *Les Anges de l'enfer* (13/01/1930) présente Jean Harlow comme « la nouvelle Cendrillon ». Il insiste surtout sur son éducation, citant même le collège de jeunes filles réputé qu'elle a fréquenté. Les quelques lignes vantant sa renversante beauté sont aussitôt tempérées par la description de sa docilité, de son obéissance à son

¹ Staiger Janet, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press, 2000.

² Source : site internet du Mppda. Reproduction en annexe. Annexe 12.

grand-père qui l'a conduite à refuser un premier contrat. Enfin, et malgré l'évidence, le naturel de ses cheveux est mis en avant. Enfin, cette courte biographie insiste sur le fait qu'en dépit de sa beauté, elle est une jeune femme « normale », qui pratique les activités de toutes les filles de bonne famille, la danse, l'équitation, la natation et le golf. Après avoir vu le film, il est possible d'interpréter cette biographie officielle très « bon chic-bon genre » comme une tentative d'adoucir le personnage de Helen et de rassurer les critiques quant à la bonne moralité de Jean Harlow, malgré son rôle.

Cette indécision dans la réception de l'image de Jean Harlow est permanente. Peu de critiques la considèrent comme une vamp ou une femme fatale, mais le doute sur sa moralité est toujours présent. En France, on constate au travers des articles de l'époque une appropriation de Jean Harlow, qui devient tantôt Joan, Jane, ou même Jeanne. Le journal *Pour vous* (11/01/1934) traduit ainsi la popularité de Jean Harlow :

« ...Toutes les femmes du monde allèrent chez leur coiffeur se faire décolorer les cheveux. Cette femme, c'est Jean Harlow, qui vient d'adopter le prénom plus logique et plus pratique de Jeanne. »

En France à l'époque, l'étude des articles fait ressortir la tension permanente entre la garce et la sainte ; le désir de moralisation est partout. Dans *Paris-Soir* (11/10/1936) Pierre Lamure intitule son article « Jean Harlow, ou la femme qui souffrait d'avoir trop de sex-appeal ». Elle y est décrite comme un peu stupide, et assez dangereuse: « Ce prénom qui change de sexe avec les langues est la seule chose indécise chez cette étonnante vedette, si ce n'est peut être sa table de multiplication ». Lamure raconte ensuite *Les Anges de l'enfer*, ou plutôt, ce qu'il en a retenu, puisque de son propre aveu, il ne se « rappelle plus très bien du film ». Malgré son amnésie, il pense que Jean Harlow « fait les yeux doux à deux jeunes aviateurs qui, pour elle, oublient leur vieille amitié et deviennent des ennemis mortels »... Nous avons vu que cette version du film est assez éloignée de la réalité. Malgré tout, il est intéressant de constater que ce qui reste en mémoire du journaliste, c'est une aura de femme fatale et très dangereuse, qui n'a pas grand chose à voir avec *Les Anges de l'enfer*. Evoquant sa vie personnelle, Lamure décrit en ces termes le couple Harlow/Bern : « L'insidieuse sirène se trouva face à face avec le Bon Samaritain ». Après cette première partie d'article qui fait de Jean

Harlow une femme presque fatale, le journaliste change de ton, et fait d'elle une bonne camarade, très attentionnée avec tout le monde sur les plateaux. La fin de l'article la décrit en train d'écrire sagement un roman : « elle y a mis toute sa syntaxe et tout son cœur. Et tous ses rêves aussi, de femme simple et saine, qui préférerait un foyer et des enfants à la gloire précaire et tapageuse de reine de l'écran. »

L'article de Jean Valdois pour *Cinémagazine* (07/05/1935) joue aussi clairement de cette image trouble de l'actrice. Dans les légendes décrivant les photographies de l'article, le ton de l'auteur est quelque peu méprisant : « La petite 'grue' des *Invités de huit heures*, qui croyait faire une 'fin' en épousant Wallace Beery », « Jean Harlow, l'image de la femme américaine d'un certain milieu, trop belle et qui ne l'ignore pas ». Malgré ces légendes peu aimables, une grande partie de l'article est consacrée à la moralisation de l'actrice, en affirmant que les hommes et l'amour ne l'intéressent guère, et que pour le prouver, « elle a écrit un roman qui raconte l'histoire d'un couple en lutte avec la vie quotidienne, histoire où l'amour tient très peu de place ».

Après son décès en 1937, la presse française va en faire la victime des excès du système hollywoodien. Le travail de moralisation va donc passer de l'actrice à l'industrie, et Jean Harlow va être réhabilitée et considérée comme jeune et innocente victime.

Paris-Soir (09/06/1937) : « Elle est morte d'une sorte de mal du siècle, d'une autre consommation qui dévore et qui brule, et dont Hollywood est, malgré les sermons de Hays, le foyer... »

Le Jour (09/06/1937) : « Telle fut la carrière de Jean Harlow qui est morte, victime de la vie fiévreuse d'Hollywood ». Après *Les Anges de l'enfer* : « Savait-on déjà que Jean Harlow avait du talent ? On peut en douter, car c'est son sex-appeal que l'on exploita à l'époque ». « Elle tourna *L'Homme de Fer*, *La Blonde platine*, et dans tous ces films imposés à Jean Harlow-elle détestait les rôles qu'on lui confiait ... »

Intransigent (13/06/1937) : « Jean Harlow et l'enfer souriant de Hollywood » par René Lehman. « Impossible de résister à Hollywood si l'on n'a pas la sagesse de régler sa vie avec une rigueur minutieuse ».

Ciné-Miroir (juin 1937), par René Manevy : « Brillant papillon, elle meurt les ailes brûlées à ces feux qu'elle condamnait, et son souvenir n'est pas prêt de s'éteindre ».

Marie-Claire (25/06/1937) par Annie Revel : « soumise au régime, au masseur, à la balance, à son impresario, à la publicité, esclave, toujours esclave, il lui faut plus de bruit, plus de travail, plus de plaisir pour la distraire de son étouffante solitude... »

Ainsi, Jean Harlow devenait la victime d'un système, cinématographique, mais aussi patriarcal, si l'on lit en creux les articles des journaux féminins en particulier qui dénoncent plus spécifiquement la condition des femmes et des diktats esthétiques qui leur sont imposés, grâce à l'histoire tragique de Jean Harlow. Plus étonnant, la mort de Jean Harlow sert aussi la cause communiste du journal *Ce soir* (09/06/1937), qui après avoir transmis un compte-rendu très neutre de la mort de l'actrice termine de façon surprenante par « Joan Harlow avait toujours été une grande amie de la cause des travailleurs. Elle croyait dans la force de l'organisation, mais s'intéressait aussi à son cas d'espèce. Son enterrement est prévu pour demain matin, en privé, au cimetière d'Hollywood », signé G.L.George. Jusqu'aux années 60, l'image de Jean Harlow était ainsi, tirillée entre deux forces opposées : la garce de *La femme aux cheveux rouges* et la « veuve tragique » longuement racontée par Suzanne Chantal.

Mais lorsque les films de Jean Harlow ont été redécouverts grâce à la télévision et aux chaînes câblées spécialisées, les choses vont changer et c'est l'image de la garce qui va peu à peu s'imposer. Irving Shulman publie une biographie très racoleuse de l'actrice¹, qui donnera lieu en 1965 à deux films épousant les théories du livre. Cet ouvrage basé sur le témoignage de Arthur Landau, qui, d'après Shulman, fut l'ami intime de Jean Harlow en plus d'être son agent, eut un énorme succès et fut traduit en plusieurs langues. Ce livre fait un portrait de l'actrice en insistant surtout sur son sex-appeal et les anecdotes scabreuses. Ses rapports avec les hommes sont décrits dès son enfance comme « libidineux », tout comme l'était forcément, d'après l'auteur, le regard du public masculin sur Jean Harlow. Ainsi, à propos du succès de *La blonde platine* : « bizarrement, le fait que Jean Harlow ne soit pas l'héroïne se révélait un coup de maître. Les femmes étaient satisfaites.

¹ Shulman Irving, *Jean Harlow, biographie intime*, Stock, 1964. Edition originale en anglais la même année.

Quant aux hommes, cela leur importait peu du moment que la manière dont était habillée l'actrice mettait, sinon leur imagination, du moins leurs boutons à rude épreuve¹ ». Ce genre de commentaires contribue à construire et à propager une image de Jean Harlow comme objet de désir, et perpétue également le stéréotype de l'homme voyeur. Dans la même idée de bon goût, à propos de *Les Anges de l'enfer* : « Les gros plans de la vedette étaient plus spectaculaires que les avions. C'est que ses seins étaient aussi gros que le zeppelin du film ! Des millions d'américains avaient été frappés par les « bombes Harlow ² » ». Le livre propose aussi explication du suicide de Paul Bern dont se saisirent les scénaristes et les journalistes : la note elliptique qu'il aurait laissée avant de commettre son geste fatal serait la preuve de « l'infirmité » qui le touchait et ne lui permettait pas de consommer le mariage. De plus, la mort de Jean Harlow serait, pour l'auteur, l'une des conséquences des coups reçus par l'actrice durant sa nuit de noce, alors que Bern ne parvenait pas à accomplir son devoir conjugal devant celle qui était alors la femme la plus sexy des Etats-Unis.

Cette version très racoleuse de la vie de Harlow a eu un immense succès et a sans aucun doute influencé la perception de l'actrice. On retrouve d'ailleurs dans la réception des films diffusés sur les chaînes françaises des traces des théories de Shulman, qui servent alors d'éléments biographiques officiels. Ainsi, dans le journal *L'aurore* du 27/10/1969, la diffusion de *La belle de Saïgon* (renommée, guerre du Vietnam oblige, *La belle de Singapour*), Shulman est cité explicitement. Dans le style de l'auteur, le journaliste ajoute à propos de Jean Harlow : « Symbole sexuel parfait, avec des « seins émouvants », une chevelure naturellement platine (elle était albinos), un cœur de midinette et une grande stupidité (la MGM était obligée de lui rédiger les réponses aux questions éventuelles des journalistes), elle fait partie de ces malheureuses qui furent incapables de porter sur leurs épaules le fardeau trop lourd du mythe ».

Les médias s'emparent donc de l'image sulfureuse colportée par la biographie de Shulman. Les féministes de l'époque trouvèrent également en Jean Harlow le symbole de la garce, de la femme hyper-sexuée qui déshonore la gent féminine toute entière. Molly Haskell en tête, avec son best-seller *From reverence to rape* :

¹ Shulman Irving, *Jean Harlow, biographie intime, op.cit.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 89.

*the treatment of women in movies*¹ fit de Jean Harlow une « demi-catin ² » ou, plus tendrement, des « déesses de chair ³ ». De plus, Haskell fait de la période du pré-Code un espace de liberté absolue, au sein duquel aurait lieu « l'abrogation temporaire de la double règle selon laquelle les femmes sont condamnées et pénalisées pour ce que les hommes ont le droit de faire ⁴ ». Or, nous pouvons constater que ce n'est pas si simple, et que la boîte de Pandore ne s'est ni ouverte ni refermée d'un seul coup. Certaines actrices ont pu bénéficier d'une liberté certaine, c'est le cas de Mae West par exemple, mais absolument pas de Jean Harlow. A l'exception de son personnage de Lil dans *La femme aux cheveux rouges* qui parvient à avoir ce qu'elle souhaite sans être condamnée moralement, aucun autre rôle ne lui offre la liberté d'un pré-Code libertaire imaginé par Haskell.

Cette idée d'une femme toute puissante durant le pré-Code est cependant valide si l'on considère comme juste les résumés de films que nous propose Haskell. Ainsi, le parti pris de l'auteur est de considérer que « Joan Harlow, une des inventions les plus vulgaires de l'écran fut souvent utilisée pour écraser d'autres femmes⁵ ». Pour étayer ses hypothèses, les exemples qu'elle donne seraient sans doute probants, s'ils n'étaient pas basés sur de faux résumés des films de Jean Harlow. Ainsi, le personnage de « poule » dans *L'ennemi public* est transformé en rôle « attribué ou mal attribué, d'une dame de la société⁶ ». Pour montrer que l'actrice, « comme la plupart des vamps, des reines, des déesses, n'était pas une amie de son propre sexe⁷ », Haskell prend l'exemple de *La belle de Saïgon* et de *Sa femme et sa secrétaire*. Pour le premier film, elle décrit Vantine comme « se coulant auprès de Clark Gable quand Mary Astor, dans le rôle de la bonne fille frigide, tourne le dos ⁸ ». Dans *Sa femme et sa secrétaire*, Harlow serait « la parfaite occasion pour l'homme d'affaire d'échapper à la femme mégère à la fois dans et en dehors du cinéma ». Dans le film, « on fait apparaître Myrna Loy malveillante et garce⁹ ». Si l'on peut accepter une certaine perversité interprétative du spectateur, il me

¹ Haskell Molly, *From reverence to rape : the treatment of women in movies*, New English Library, 1974. Le livre a été traduit en français : *Adulée ou Avilie : la femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda*, Seghers, Paris, 1977.

² Haskell Molly, *Adulée ou Avilie : la femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda, op.cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹ *Ibid.*, p. 90.

semble tout de même qu'il est difficile de voir dans ces deux « visions » des films une réalité, si ce n'est le désir de l'auteur de faire coller un texte cinématographique à ses théories. Dans *La Belle de Saïgon*, en effet, Vantine est amoureuse de Dennis (Gable) et lui montre son désir, mais le personnage de Mary Astor est bien loin de la bonne fille frigide décrite par Haskell. Au contraire, elle ne repousse absolument pas les avances de Dennis, et ne rejette la possibilité d'une aventure qu'en raison des remords de son amant. De plus, Vantine, qui est la seule à s'offusquer un peu de la liaison des deux amants, finit par défendre l'honneur et la vertu de Barbara (Mary Astor). La morale de l'histoire n'est donc pas portée par celle qui est la moins sensuelle. Quant à *Sa femme et sa secrétaire*, le film dénonce justement les stéréotypes dont sont victimes les secrétaires. La première séquence est de plus l'occasion de montrer l'amour véritable entre Van (Clark Gable) et Linda (Myrna Loy) présenté comme une femme charmante marié à un homme attentionné et très amoureux. Linda ne veut pas croire que Whitey (Jean Harlow) la secrétaire de son mari puisse être une menace. Elle rejette cette idée jusqu'à ce que le travail de sape de sa famille et de ses amies ne la fasse douter. Whitey est en fait l'objet d'un désir potentiel mais irréel. Elle incarne un stéréotype sexuel sans l'être. A la fin du film, Whitey se sacrifie pour que le couple de Linda et Van ne soit pas en péril, et termine le film avec un homme de la même classe sociale mais qu'elle n'aime pas. Difficile de voir dans ce comportement « l'occasion d'échapper à la femme-mégère ».

Pour Jessica Hope Jordan, Haskell révèle « le point crucial du problème de la sexualité hyper-féminine dans la culture américaine ; Harlow et les femmes « comme elle » sont exclues de la communauté des femmes parce qu'elles incorporent une idée de sexe ¹ ». Cependant, cette hypothèse n'est valable que si l'on est d'accord avec d'une part l'idée d'une communauté de femmes, et d'autre part avec l'exclusion dont serait victime Jean Harlow et les femmes « comme elle ». Or, cette exclusion est contredite, à la fois par une étude de l'ensemble de sa carrière, et par la réception positive de l'actrice chez les femmes (comme en témoignent les clubs de *Platinum Blonde*, le courrier des fans, les ventes de cosmétiques destinés à imiter Jean Harlow). Au regard de l'intégralité de la carrière de Jean Harlow, les féministes comme Haskell ou Marjorie Rosen qui considèrent la femme hyper-sexualisée exclusivement comme un produit de la

¹ Hope Jordan Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965, op.cit.*, p. 48.

domination masculin, ne prennent en exemple qu'un petit nombre de films qui sont plus susceptibles d'étayer leurs propos. Curieusement, ni *Suzy*, ni *La Loi du plus fort* ne sont jamais cités. Harlow y incarne pourtant des femmes dévouées à leur mari, à leur famille, et victimes du système patriarcal, en dépit de leur sensualité. Ces rôles ne « collent » tout simplement pas à l'image de garce hypersexualisée qu'il s'agit alors de combattre.

Ces dernières années, l'image de Jean Harlow est de nouveau soumise à une remoralisation. Deux documentaires produits en 1993 et 2002 reviennent sur l'histoire de la blonde platine. Le premier, produit par TCM¹ et présenté par Sharon Stone, dans une sorte de filiation blonde, met l'accent sur l'écart entre ses rôles censés être tous plus sulfureux les uns que les autres, et sa vie de jeune femme simple et sage. Ainsi, après avoir expliqué que le film *La femme aux cheveux rouges* était tellement scandaleux qu'il fut interdit en Angleterre, Sharon Stone affirme qu'en fait « derrière son image se cachait une paisible ménagère. En réalité, Harlow vivait avec sa mère. Elle rêvait d'arrêter le cinéma et de s'installer avec le prince charmant ».

Le documentaire français de 2002² s'appuie sur la biographie de Shulman. Tout en gardant le côté racoleur du livre, le film tente de moraliser Jean Harlow. Racontée à l'aide de trois voix-off : un narrateur masculin, une voix féminine pour Harlow et une masculine pour Powell, le documentaire, comme celui de TCM, construit l'image d'une actrice victime d'un système hollywoodien. Cette forme d'excuse post-mortem est accentuée par l'utilisation de la voix off féminine à la première personne :

« Mon premier succès fut *L'ennemi public*. J'aurais dû faire attention, car c'était le type de rôle qui allait me coller. N'importe quelle poupée aurait pu jouer ce personnage de fille facile, moi je voulais juste faire mon métier d'actrice, mais bon, j'ai toujours pris la vie comme elle venait ».

Ainsi, après les ouvrages des années 60-70 qui faisaient passer Jean Harlow pour une vamp sans scrupule, on assiste avec les dernières parutions à un retour de la

¹ *Jean Harlow : la bombe blonde (Jean Harlow : the Blonde Bombshell)*, de Tom McQuade, Turner Pictures Production, 1993.

² *Jean Harlow & William Powell : la blonde platine et l'homme qui ne voulut jamais l'épouser*. Collection « Couples et duos », écrit et réalisé par Laurent Preyale. Production Striana Productions, co-producteur TPS Cinéma. Diffusion Cinétoile.

morale, et à une victimisation de l'actrice. Si dans les années 60-70, il ne paraissait pas concevable qu'une femme hyper-sexualisée ait aussi un cerveau, il semble que les documentaires récents n'acceptent pas l'idée qu'une actrice qui joue des femmes dites libérées le soit aussi.

Il me semble qu'un travelling arrière sur la filmographie de Jean Harlow permet de proposer l'hypothèse que Jean Harlow est particulièrement victime de la domination masculine qui s'exerce de façon systématique dans chacun de ses films, sans aucune échappatoire.

Chapitre 2. Pin-up en lutte: La guerre est déclarée

Fantastiques pin-up et « *horror films* » du pré-Code.

1931 : Universal Studio produit un doublet gagnant, en sortant *Dracula* (de Tod Browning, le 14 février) et *Frankenstein* (de James Whale, le 21 novembre). Le Production Code rédigé en 1930 n'avait pas prévu cette vague de films à succès qualifiés à présent de « *horror films*¹ » et se trouva démunie face aux nouvelles figures créées par ce qui allait se constituer dès lors comme un genre cinématographique. Ainsi, si certains mots, certains signes sont identifiés et condamnés (moralement, puisque les censeurs n'ont pas encore le pouvoir d'agir) par la censure du Code, le document n'a rien à dire sur les monstres ou le surnaturel². Malgré tout, le colonel Jason S. Joy, alors membre du Hays Office, se focalise rapidement sur les films d'horreur, demandant qu'ils soient traités avec la même rigueur que les *movie sex*. Mais à la différence de ces derniers, les films d'horreur rapportent beaucoup d'argent aux studios. Le succès des films d'horreur est en effet incontestable, tant au niveau du box office, que de la reconnaissance institutionnelle. Ainsi, *Frankenstein* est le plus gros succès aux Etats-Unis en 1931, totalisant 12 millions de dollars de recettes³, et en 1932, Fredric March remporte l'Oscar du meilleur acteur pour *Dr Jekyll et Mr Hyde*.

En 1933, le *National Council on Freedom from Censorship*⁴ rend public un rapport rendant compte des idées et des images jugées par censeurs⁵. On y apprend ainsi que 36 % des films diffusés entre janvier 1932 et mars 1933 sont passés par les ciseaux de la censure de l'Etat de New-York. Surtout, il apparaît que les coupures touchent surtout les moyens de tuer et l'horreur visuelle, et pas les

¹ L'appellation « horror film » sera employée dans son acception large, qui permet d'inclure des films relevant de l'horreur, du fantastique et de la science-fiction.

² Skal, J. David, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Penguin Books Ltd, 1994, p. 161.

³ Source IMDB et Worldwiddeboxoffice.com. Pour avoir une idée du succès, le second « hit » au box Office cette année là est Mata Hari, avec 2,2 millions de dollars de recette.

⁴ *A complete record of cuts in motion picture films ordered by the New York state censors from January, 1932 to March, 1933*, by The National council on freedom from censorship in New York city, 1933.

⁵ Skal, J. David, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, *op.cit.*, p. 172-173.

allusions sexuelles ou les mœurs des personnages. Ainsi, l'état de New-York coupe la scène de l'incendie du musée de cire dans *Masques de Cire* afin qu'on ne voie pas le propriétaire allumer le feu. Alors que *Dr Jekyll et Mr Hyde* expose un climat où se mêlent violence et érotisme, les seuls changements demandés par le MPPDA portent sur un dialogue et sur une scène ; il s'agit de couper le terme « *mucky wench*¹ » évoqué par un homme à propos de Ivy et qui explicite l'aura sexuelle du personnage, et de supprimer une scène où Jekyll jette un chaton dans une rivière². Les longues séquences de maltraitements physiques et mentales dont est victime Ivy ne sont pas sujettes à coupures, pas plus que sa scène de séduction très explicite. Ainsi, l'horreur visuelle et les mots sont sujets à censure, et font oublier les audaces de certains personnages féminins en particulier.

Comme le constate Rhona J. Berenstein³, nous verrons que l'expression des genres dans l'horreur classique est plus complexe qu'il n'y paraît. Malgré une réputation, parfois justifiée, de genre en adéquation avec les idées du régime patriarcal en vigueur, nous verrons que les films d'horreur classiques « autorisent une fluidité dans la position du sujet⁴ » et proposent « une transgression de l'interprétation dominante des différences sexuelles et des caractéristiques de genre⁵ ». L'une des hypothèses que l'on peut envisager est que ces transgressions sont passées relativement inaperçues parce qu'elles sont portées par des personnages féminins dont on ne se méfie pas : les pin-up. Ainsi, malgré une oppression des personnages féminins, la pin-up se faufile pour proposer dans le cadre de l'horreur une figure féminine novatrice, embryon de la *scream queen* et de la *Final Girl* de Carol Clover⁶.

Dans les deux parties de cette étude, je proposerai de saisir la pin-up du film d'horreur non pas comme une figure figée dans et par le genre particulier dans lequel elle évolue. Au contraire, il s'agira d'étudier la dynamique de ce personnage féminin qui oscille entre deux tendances. On verra ainsi, dans une première partie, la chape de plomb qui maintient - parfois de façon littérale grâce aux audaces

¹ On peut traduire « *mucky wench* » par « *sale traînée* ».

² Skal, J. David, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, op.cit., p. 144.

³ Berenstein, Rhona J., *Spectatorship-as-drag : the act of viewing and classic horror cinema*, in *Viewing Positions, Ways of seeing film*, ed by Linda Williams, Rutgers University Press, 1995, p.232-233.

⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ Clover, Carol J, *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, Princeton University Press 1992.

scénaristiques du genre – la pin-up de l’horreur dans un rôle de victime. C’est en elle que s’incarne l’oppression de la domination masculine.

Dans un second temps, il s’agira de montrer comment la pin-up, faute de pouvoir totalement sortir de ce cadre patriarcal, parvient à exister malgré tout. Pour cela, la pin-up mettra ses techniques du corps au service de l’horreur, permettant ainsi l’éclosion de deux figures incontournables du genre : la *scream queen* et la *Final Girl*.

Enfin, convoquer lors de cette étude les pin-up de l’horreur contemporaine permet, me semble-t-il, à la fois d’appuyer l’hypothèse d’un début de gestation de ces figures à l’époque du pré-Code, et d’illustrer leur dynamique. En effet, on verra que le statut de « femme victime-héros » décrit par Carol Clover peut, à l’échelle de l’histoire du genre, être considéré, non pas comme un rôle figé, mais comme une figure fluide dont le curseur oscillerait constamment de la victime au héros. Certaines pin-up de l’horreur approchant plus du côté « victime » de la « victime-héros » et d’autres plus du côté « héros », sans jamais être tout à fait l’un ou l’autre.

1.1. La pin-up comme figure de la domination masculine.

Bourdieu décrit la domination masculine comme « l’exemple de soumission paradoxale, effet de (...) la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s’exerce pour l’essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment ¹ ». Dans un premier temps, nous verrons que le film d’horreur classique met en place un cadre propice à l’exercice et à l’expression de cette violence, qui n’est pas seulement symbolique, puisque les femmes, surtout lorsqu’elles sont jeunes et jolies, sont les victimes privilégiées des monstres, animaux féroces et scientifiques fous en tous genres...

¹ Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, op.cit., préambule.

A. Un personnage féminin possédé.

Si les années 50 sont marquées par le thème de l'invasion, qui « coïncide avec la psychose anticommuniste¹ », les années 30 sont souvent qualifiées « d'âge d'or des monstres hollywoodiens² ». On se souvient en effet de Frankenstein, King Kong, Mr Hyde ou encore l'homme invisible, qui ont fait la gloire de leurs studios. Mais on oublie souvent ce qui fait face au monstre, et ce qui rend le monstre monstrueux - la créature de Frankenstein devient un monstre en faisant une victime, en jetant une petite fille dans l'eau - : la victime. La répartition des rôles sexués est telle que celle qui se constitue a priori en victime – nous verrons que cette première approche est à nuancer et que la victime peut devenir héroïne- est dans la majorité des cas un personnage féminin. Or, les monstres, d'une façon ou d'une autre, veulent posséder ces figures féminines. Les films d'horreur du pré-Code présentent un trait commun : la récurrence des thèmes liés à la possession, en particulier des personnages féminins.

Possession mentale ou physique, tous les monstres des années 30 veulent maîtriser, posséder le féminin, et en faire un objet qui leur *convient*. Les monstres des films tentent de faire des femmes ce que Mireille Dottin nomme « l'éternelle poupée³ ». Cette transformation des femmes en objet est plus ou moins achevée et pérenne suivant les films, les monstres et les techniques employées.

Cette première partie sera ainsi consacrée aux formes de la domination masculine. J'ai choisi pour cela de les décrypter par « degré » de domination. La progression de l'emprise de la société patriarcale fera donc l'objet de trois sous-parties. Le **corps-objet** où le corps féminin est réduit à des fonctions utilitaires ; récompense, réceptacle, jouet... Le **corps figé** où le personnage féminin n'est plus relié à son humanité, mais considéré comme une œuvre d'art, un objet de contemplation conditionné par la mort de la femme. Enfin, le troisième point sera consacré à **l'esprit contrôlé** qui me paraît être le plus haut degré de nuisance de la domination masculine. Le « monstre » aurait en quelque sorte le beurre, l'argent du beurre et la crémière en robe de soie. Il s'agit ici de montrer une domination masculine qui permet au monstre de profiter du corps des femmes, tant pour leurs

¹ Lenne, Gerard, *Histoires du cinéma fantastique*, Ed. Seghers, Paris, 1989, p. 48.

² *Ibid.*, p. 23.

³ Dottin, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Ed Grasset & Fasquelle, 1993, p. 92.

qualités esthétiques que charnelles, mais sans les « risques » (de rébellion, de rejet, de sentiments amoureux, de désir...) que pourrait occasionner la volonté de la femme concernée.

Le corps objet.

Le premier degré de possession de la femme dans les films d'horreur consiste à prendre le corps féminin pour le posséder ; c'est le corps jouet qui sert à affirmer le pouvoir d'un monstre sur sa victime.

De façon très primaire, c'est ce que fait King Kong avec sa victime Ann Darrow, qu'il transporte dans sa forêt comme une poupée désarticulée. Dans *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933), la femme est considérée comme un objet dès le départ, par tous les personnages à l'écran, qui sont, à l'exception de Ann, tous des hommes. Sa présence sur le bateau n'est due qu'à une volonté du réalisateur Carl Denham de faire un film à succès et pas pour un plaisir personnel, puisqu'il exprime très clairement qu'il se passerait bien d'une femme sur son bateau. Lorsqu'on lui demande pourquoi il veut absolument engager une femme pour son film, il répond que c'est à cause du public qui veut un beau visage à regarder. Il ajoute qu'il n'y a ni romance ni film d'aventure sans « *flapper* », et affirme que le public veut une fille et que cette fois, il va lui donner ce qu'il veut¹. Son producteur ne lui a pas trouvé de *fille* pour son film, Denham va en chercher une, « même s'il doit l'épouser ». Comme il irait au supermarché pour trouver de la lessive, il va devant une « *Woman Home Mission* » pour trouver une femme, fragile de préférence, et tombe sur Ann (Fay Wray), sur le point de voler une pomme pour ne pas tomber d'inanition. Une fois sur le bateau pour tourner le film de Denham, elle est considérée dans un premier temps comme une gêne, en particulier pour le capitaine, qui ne veut pas de femme à bord. Avant d'être enlevée par Kong, Ann passera de mains en mains, celles de Carl, puis de Jack, le capitaine qui lui déclare finalement son amour, puis des indigènes, et enfin de Kong. Elle est l'objet de désir dans tous les sens possibles : désir de Carl de plaire au public, désir

¹ « -because of the public ; must have a pretty face to look at.

-Sure, everybody like romance

-well isn't any romance or adventure in the world without having a flapper in it.

-The public wants a girl and this time i'm gonna gave them what they want. » extrait du dialogue (5'48), *King Kong*.

de Jack amoureux, désir de possession des indigènes et de Kong. Tout le monde la veut pour une raison ou une autre.

Tourné simultanément, *Les Chasses du Comte Zaroff* (Irving Pinchel et Ernest B. Schoedsack, 1932), propose une version différente de la femme objet, et qui peut sembler mettre le partenaire masculin de Fay Wray à égalité face au désir de Zaroff de les transformer en trophées de chasse. Mais nous verrons que même lorsqu'un duo est traqué, l'homme et la femme ne sont pas considérés comme des gibiers identiques. La première image du film, donne le ton de ce désir de possession de la femme, avec le célèbre heurtoir de la porte du château de Zaroff, représentant un monstre blessé tenant une femme inerte. Paradoxalement, ce qui bouge dans cet ensemble, c'est la femme évanouie, que l'on peut attraper pour frapper à la porte. Le monstre lui est immuable. La femme est ici un objet utilitaire, même si elle est inconsciente, donc non consentante ; c'est d'ailleurs, nous allons le constater, le destin promis à Eve (Fay Wray), LA femme du film, par Zaroff. Après le générique qui nous montre en une image la répartition des rôles sexués dans le film, on retrouvera le heurtoir lorsque Robert, échoué sur l'île, sera obligé de saisir celui en forme de femme pour s'annoncer et ouvrir la porte du comte (figure 1.1). Dans la même idée de possession, le château est décoré de tapisseries, et la mise en scène s'attarde particulièrement sur celle représentant un centaure enlevant une jeune femme (figure 1.2).



Figure 1 (1.1, 1.2) : Le heurtoir-femme (1.1), à droite le rappel de cette répartition des rôles sexués par le mythe du centaure (1.2).

Cette créature mythologique est particulièrement réputée pour sa sauvagerie et les épisodes racontant leurs tentatives de viols sur de jeunes vierges sont nombreux¹.

¹ Voir en particulier *L'agression d'Atalante* (Atalante croise un jour la route de deux centaures, Hyléos et Rhoécos : ceux-ci voulurent abuser de la jeune vierge, mais furent transpercés par ses flèches) et *Le combat contre les Lapithes* (Les centaures du Papillon avaient pour voisins les Lapithes, dont ils descendaient par lion. Ils furent invités à l'occasion du mariage du roi Pirithoos (ou Pirithoüs) avec Hippodamie (tout comme Thésée), mais le banquet tourna mal : plusieurs centaures ivres, notamment

Les règles du jeu de la fameuse chasse du Comte sont simples et ne concernent que les hommes ; la « femelle » comme l'exprime le comte Zaroff n'est en effet jamais tuée, mais peut être capturée comme récompense après la chasse. Donc, soit Robert échappe au comte et les deux sont libres, soit il perd et Miss Trowbridge (Fay Wray) est violée par le comte. Même si les deux personnages fuient ensemble le château, elle se considère comme une gêne pour le héros, montrant ainsi à quel point « la différence des sexes paraît dans l'ordre des choses ¹ ». Eve, qui n'est pas aidée par son prénom qui fait d'elle la femme par excellence et la source de tous les maux, a incorporé la domination à tel point qu'elle se définit par principe comme inférieure. Eve illustre parfaitement ce que Bourdieu appelle « la logique de la malédiction, au sens fort de *self-fulfilling prophecy* pessimiste appelant sa propre vérification et faisant advenir ce qu'elle pronostique² ». Elle se positionne a priori comme incapable de se débrouiller dans la jungle (positionnement personnel renforcé par sa tenue vestimentaire), et comme ayant forcément besoin de la protection de Robert. Avant même de devoir fuir, Eve s'inquiète pour son frère et va immédiatement chercher « l'homme » pour l'aider. Elle ne conçoit pas de pouvoir faire les choses par elle-même. Ce genre d'exemples permet également de mesurer le fossé qui sépare des personnages comme Eve ou Ann de celui de Jane Parker dans les deux premiers *Tarzan*, marqué par son indépendance et son esprit d'initiative.



Figure 2 (2.1, 2.2, 2.3) : A gauche (2.1), l'exemple le plus célèbre de femme prisonnière : Ann Darrow (Fay Wray), détenue par Kong. Au centre (2.2), Ruth agrippée par une main monstrueuse dans *The monster walks* et Joanne (Fay Wray) dans *Doctor X* à droite (2.3).

Eurytion, tentèrent de violer Hippodamie et d'autres femmes Lapithes. Un combat s'engagea au cours duquel de nombreux centaures furent tués. Les autres, chassés du mont lion, se réfugièrent la plupart autour de Pholos sur le mont Pholoé). Source: Wikipédia.

¹ Bourdieu, Pierre, *La domination masculine, op.cit.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 52.

La possession du corps féminin se traduit également par la récurrence des plans montrant à la fois le visage terrifié des victimes et la main du monstre qui l'agrippe.

Le corps féminin n'est pas seulement un objet de désir dans l'horreur des années 30. Il peut aussi être un objet utilitaire, avec quelques qualités esthétiques qui ne gâchent rien...

Ainsi, dans *Doctor X* par exemple, et encore davantage dans *Double assassinat dans la Rue Morgue* (Robert Florey, 1932), les femmes servent de support à des expériences plus ou moins scientifiques. Dans *Doctor X*, Joanne doit jouer les victimes lors de la reconstitution d'un crime. Allongée et passive, elle se prête au jeu initié par son père, ni l'un ni l'autre ne se doutant que le véritable meurtrier va en fait agresser la jeune femme. Dans ce film, Joanne est surtout victime des circonstances, qui font d'elle la seule personne disponible à ce moment du film pour jouer les victimes, les autres personnages étant tous suspectés d'être le tueur.

Mais dans *Double assassinat dans la Rue Morgue*, la femme, en tant que femelle, est au cœur du projet du « méchant de l'histoire ». Le film n'a que quelques traits communs avec le livre de Poe¹ dont il est tiré, notamment la présence d'un singe agressif. Mais si dans le livre le singe tueur est un orang-outang échappé d'un appartement, dans le film, le rôle de l'animal et sa relation aux humaines sont tout à fait différentes. Dans le film, le Dr Mirakle exhibe son singe Erik dans un cirque et on apprend vite que cet étrange scientifique veut en fait mélanger le sang de son singe avec celui d'un humain, avec une préférence très marquée pour les humaines. Erik manifeste également un désir de « mélange » avec une femme en volant dans la première le chapeau de Camille, l'héroïne du film. En s'appropriant cet objet, il en profite pour étrangler le compagnon de la jeune femme, montrant un désir d'exclusivité très clair. L'autre femme du film est une victime du Dr : attachée et torturée pour prendre son sang et voir s'il est compatible avec celui du singe, elle va finir par mourir. Cette femme, présentée comme une prostituée est considérée comme un support d'expérimentation, comme un objet aussi utile et précieux qu'un tube à essais. A la fin de l'expérience, cette dernière ayant échoué, la femme-objet sera donc jeté dans la Seine, en actionnant une trappe qui la fait tomber directement dans l'eau sans plus de considération. La femelle « élue » par

¹ Poe, Edgar Allan, *Double assassinat dans la Rue Morgue*, Editions 84, collection Librio, 2004.

Erik au début du film, Camille est la seule compatible avec le singe, qui la kidnappe après avoir tué le docteur Mirakle. Après une poursuite finale aux airs de King Kong, la femme hurlant dans les bras du singe « amoureux », Pierre, le fiancé de Camille finit par tuer le primate et le film se termine sur la passation de la femme, des bras de l'animal à celui de l'homme. Camille n'aura pas eu le temps d'être l'objet des expériences douteuses du Dr.

Le corps figé

Nous l'avons vu, le corps féminin est souvent considéré comme un objet que l'on prend, que l'on attrape, que l'on transporte. Mais une autre façon de le posséder est de le transformer en corps figé. Le personnage féminin jeune et beau est souvent opposé à une figure féminine vieillissante et acariâtre, qui ne provoque par les mêmes pulsions chez le monstre. La beauté et la jeunesse sont à la fois désirables et effrayantes pour le personnage masculin et le monstre. L'une des activités de ce dernier consiste à figer cette beauté, en tuant la femme, pour ne conserver que l'esthétique attirante et rassurante, puisque possédée, maîtrisée, contrôlée de la femme ainsi transformée. Pour reprendre les mots de Mireille Dottin, « l'expérience vise à séparer le corps féminin, c'est à dire l'immémoriale Beauté, de ce qu'il faut bien appeler le reste : esprit, âme, conscience¹ ». Deux films illustrent particulièrement cette volonté de figer le corps féminin afin de se débarrasser de ce qui peut être considéré comme « dangereux » : *Le chat noir* (Edgar G. Ulmer, 1934) et *Masques de cire* (Michael Curtiz, 1933).

Dans *Le chat noir*, la femme est à la fois objet et objet-figé. Le personnage féminin « vivant » du film est dans un premier temps présenté comme l'égal de son mari, puisqu'on voit un couple dans un train, dans une relation parfaitement symétrique. Les deux ont tout d'abord les mêmes besoins et les mêmes envies, sont filmés dans un cadrage qui fait de l'un le reflet de l'autre. Mais à partir de l'intrusion de Vitus (Bela Lugosi) dans leur compartiment, des différences de répartition des rôles sexués vont apparaître. Dès lors, la femme ne sera plus maîtresse de son corps, ni de ses mouvements. Elle s'endort rapidement dans le train, puis est caressée dans son sommeil par Vitus. Le couple et Vitus voyagent ensuite en voiture pour rejoindre la ville et sont victimes d'un accident. Seule Joan semble blessée et va

¹ Dottin, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, op.cit., p. 94.

être considérée à partir de cet instant comme la victime du film. Evanouie, inconsciente, endormie, affaiblie, Joan ne touchera presque plus terre, et sera sans cesse transportée, déplacée d'une pièce à l'autre ou du lit au fauteuil, par son mari la plupart du temps, mais aussi par le majordome lorsque le mari sera assommé. Elle ne fera finalement que quelques pas durant tout le film. Cette façon de posséder le corps de la femme physiquement correspond à cette récurrence du corps objet dans les films d'horreur des années 30, mais *Le chat noir* propose également une autre version de la domination avec les autres « personnages féminins ». En effet, l'intrigue du film repose sur la véritable activité du méchant Hjalmar Poelzig (Boris Karloff), qui recueille dans sa demeure le couple d'amoureux et le docteur Vitus. Car Poelzig est un architecte qui, à la manière de Barbe-Bleue, conserve les femmes embaumées dans son sous-sol, puisqu'il veut « garder leur beauté pour toujours ¹ ». Un plan (17'45) nous annonce ce rapport de domination masculine de façon frappante (figure 3.1). On y voit au premier plan la main de Hjalmar qui agrippe le bras d'un nu féminin sculpté, et au second plan, le couple en train de s'embrasser, juste avant que le mari ne soulève sa femme pour la mettre au lit, ayant décidé qu'elle était trop faible pour marcher et décider de ses mouvements. Métaphore des rapports hommes-femmes dans le film, ce plan nous avertit de la totale possession des femmes.



Figure 3 (3.1, 3.2) : A gauche, toutes les femmes sont possédées (3.1), à droite, le corps figé embaumé et admiré par Hjalmar (3.2).

La sculpture annonce ici les femmes du sous-sol, considérées elles-aussi comme des objets d'art. Mireille Dottin évoque le tableau en ces termes : « le tableau est silencieux, le tableau est peu encombrant, il est immobile et l'on peut facilement s'en débarrasser. Il idéalise la femme, rectifie la décevante réalité ; il la déshumanise, il l'épingle enfin comme un papillon naturalisé : toujours un peu de

¹ Extrait d'un dialogue entre Vitus et Hjalmar « *i wanted to have her beauty for ever* ».

nécrophilie se mêle à la contemplation esthétique ¹». Le cadre du fantastique et de l'horreur permet de considérer littéralement cette idée de naturalisation, notamment ici lors de la visite de Hjalmar à ses « femmes », exposées dans des vitrines aux formes de cercueil devant lesquelles il se recueille tous les jours (figure 3.2). La nécrophilie est d'autant plus présente que l'une des femmes est celle de Vitus, dont Hjalmar était amoureux. De plus, alors que la fille de Vitus était censée être morte, elle est en fait devenue l'épouse de Hjalmar, qui a trouvé, en épousant la fille de celle qu'il a aimée, une autre façon de mêler nécrophilie et rapports incestueux, et de conserver par ailleurs cette beauté féminine qui lui est si chère.

Ce principe de conservation d'une esthétique féminine aux dépens des femmes est au cœur du film *Masques de cire*. Le film commence par une scène de travail d'Ivan, en train de sculpter une femme. Il fait ensuite visiter son musée et montre dans l'ordre : Jeanne d'arc, Voltaire, La mère (une femme en train de s'occuper d'enfants) et enfin Marie Antoinette qu'il considère comme son chef-d'œuvre. Après l'incendie de son atelier, on retrouve Ivan 13 ans plus tard, prêt à inaugurer une nouvelle exposition à New York. L'une des deux héroïnes, Charlotte, fréquente l'assistant de Ivan et c'est lors d'une de ses visites que le sculpteur va reconnaître dans les traits de Charlotte ceux de sa Marie-Antoinette détruits par les flammes au début du film. En trois plans, Michael Curtiz nous illustre le désir de possession et d'assignation de la femme à l'état de bel objet du sculpteur.



Figure 4 (4.1, 4.2, 4.3): Vue « subjective » de Ivan (4.1), qui transforme immédiatement Charlotte en œuvre d'art, donc un objet de sa fabrication (4.2, 4.3).

A partir de cette « vision », traduite par la mise en scène comme un geste certes monstrueux, mais néanmoins artistique, Ivan va vouloir mener son projet et figer le corps de Charlotte. Il s'agit pour lui de lui donner « l'immortalité et la beauté éternelle » en la transformant en statue de cire. Etant donné le passage obligatoire

¹ Dottin, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, op.cit., p. 120.

de Charlotte par la mort avant d'être statufiée, ces notions d'immortalité et de beauté éternelle ne peuvent concerner que l'artiste lui même et son œuvre en tant qu'objet. Le personnage féminin, en étant un projet artistique en tant que corps, voit son humanité niée ; le corps féminin étant totalement séparé du « reste » décrit plus tôt.

L'esprit contrôlé

Un autre moyen de contrôler le corps féminin est de posséder son esprit. De nombreux personnages masculins expriment ainsi leur volonté de domination des femmes en contrôlant sans brutalité physique apparente leur esprit. La manipulation mentale, visant en général à profiter d'un corps « disponible » est au cœur de nombreux films d'horreur du pré-Code. *Dracula* est sans doute le plus célèbre de ces hypnotiseurs mais *Svengali* et *White Zombie* ne sont pas en reste et rivalisent de malice pour parvenir à leurs fins. Le point commun de ces films est de réduire la femme à un état ambigu, ni vivant ni mort. Au contraire du corps figé qui implique la mort du sujet, la possession de l'esprit permet aux personnages masculins de profiter des plaisirs du corps vivant des femmes possédées. Le désir de possession, plus que l'amour, est au cœur de la quête de ces hommes et se traduit par l'assignation des personnages féminins à des rôles prédéfinis par eux. Pour mettre en place ces schémas de domination, le cadre du cinéma fantastique et d'horreur permet d'exploiter sans détours de nombreuses pistes, dont celles de l'hypnose, du vaudou ou de la magie noire.

Svengali (Archie Mayo, 1931) met en scène un homme qui cultive des relations de domination avec toutes les femmes qu'il croise et dont il peut tirer profit d'une façon ou d'une autre. Le film débute par une scène où Mr Svengali, professeur de chant, accueille une de ses élèves, avec qui il a clairement une relation sexuelle, comme en témoigne un dialogue très explicite, que la censure de l'époque n'a apparemment pas relevé. La femme, visiblement folle de lui, est exaltée par la situation :

‘-Qu'avons-nous fait la dernière fois ? demande Svengali censé donner un cours de musique.

-Vous ne vous rappelez pas ?

-Si, bien sûr. Je parlais de musique’.

Son élève lui annonce qu'elle a quitté son mari pour lui et qu'elle lui a même jeté son argent au visage. Elle vient donc vers Svengali par amour, sans rien à lui offrir de plus, ce qui ne convient pas du tout à se dernier. Elle dit être prête à mourir pour lui et s'enfuit en courant avant d'être retrouvée noyée, apparemment après s'être jetée dans la Seine. Svengali vit au milieu d'artistes plus ou moins fortunés et tombe nez à nez par hasard avec une jeune femme, Trilby, modèle venue poser pour deux peintres de l'immeuble, dont l'un deviendra vite son fiancé, après des déclarations enflammées. Témoin de cet amour, Svengali, jaloux et possessif, prétexte de soigner la migraine de Trilby pour l'hypnotiser et lui demander de ne plus penser qu'à lui. La nuit venue, il la fait venir chez lui, comme une somnambule et la manipule pour la convaincre qu'elle vient soulager ses maux de tête. L'emprise grandissante de l'homme sur la jeune femme est indiquée par la mise en scène de nombreuses métaphores, cinématographiques ou non. Tout d'abord, pour montrer l'effet de l'hypnose, la mise en scène cadre les yeux révoltés de Svengali et s'en éloigne prudemment par un travelling arrière très rapide (donnant presque la sensation du zoom), puis, la caméra semble se retourner pour nous pénétrer dans la chambre de Trilby par un travelling suivi d'un raccord dans l'axe jusqu'à cadrer son visage endormi. Arrivée devant la porte, on ne voit que ses pieds, qui hésitent dans un premier temps à s'avancer davantage, mais font demi tour jusque chez Svengali dès lors qu'elle entend sa voix.

Le cadrage coupe ici le corps de l'esprit de Trilby, sa volonté dans le film commençant déjà à faiblir face à la domination de Svengali. Lorsqu'elle entre, un plan insiste encore sur le caractère de prédateur de l'homme, qui attend dans son fauteuil en caressant un chat noir, surplombé par une ombre de rapace. La tenue et la position de Trilby contribuent à l'affaiblir, puisque tout en elle rappelle le personnage du Petit Chaperon rouge. Face à elle, dans la chambre, l'attend Svengali dans son fauteuil, comme le loup dans le lit de la grand-mère du conte. Le champ contrechamp suivant nous montre Trilby bredouillant des excuses d'une part, et d'autre part : une contre-plongée qui renforce la posture de domination de Svengali. Svengali est ramassé dans un fauteuil qui paraît trop petit pour lui, mais donne l'impression qu'il est prêt à bondir sur sa proie. La contre-plongée qui cadre l'ombre du rapace au-dessus de sa tête et le chat noir qu'il caresse fait de lui un prédateur, et place Trilby dans une position de victime.



Figure 5 (5.1, 5.2, 5.3): Trilby en Petit Chaperon rouge, alors que Svengali caressant son chat a peut être inspiré Blofeld, le célèbre méchant de James Bond et son chat persan blanc, devenu archétype du méchant (5.1). Vision qui « rapetisse » Trilby, et rend plus monstrueux Svengali (5.2). Le corps éclatant de Trilby, immédiatement recouvert-effacé- par Svengali (5.3).

La scène se termine par la confirmation que le piège de Svengali s'est refermé sur Trilby et que la possession de son esprit est totale. Les états de proie et de prédateur des deux personnages sont établis dans l'image qui clôt cette scène. En effet, même si Trilby s'enfuit et que le spectateur peut croire à ce moment-là qu'elle résiste à l'hypnose de Svengali, le dernier plan montre le chat noir en train de jouer avec une souris qui sort de son trou.

Après l'avoir forcée à poser nue en l'hypnotisant, Svengali retrouve Trilby en larmes, son fiancé n'ayant pas supporté qu'elle expose ainsi son corps devant de nombreux peintres. La manipulation continue puisque Svengali, loin de la consoler, la culpabilise sur sa vertu, énumère ses amants, lui dit qu'elle n'est pas « bonne ». Svengali laisse ensuite les vêtements de Trilby au bord de la Seine pour faire croire à son suicide. Mais on les retrouve s'enfuyant dans un fiacre, elle est évanouie et enroulée dans une couverture sombre. Une fente dans le tissu laisse apparaître la chair pâle de Trilby. Ce morceau de cuisse dévoilé est une source de lumière qui attire le regard, alors que le fiacre et tous les vêtements et tissus sont noirs. On ne voit que cette cuisse, le visage de Trilby et les mains de Svengali. Voyant cette chair qui le trouble, il la recouvre, cachant sa cuisse et son décolleté ; il efface son corps comme s'il pouvait perturber ses plans. Seule la tête de Trilby est visible, il ne laisse voir que ce qu'il peut contrôler puis est dans le déni du reste, du corps. Sans plus d'explications, on passe de cette scène à une affiche qui annonce la représentation de la célèbre artiste Madame Svengali. Trilby, qui se présentait comme une jeune femme indépendante et insouciant a été domestiquée, transformée en Madame Svengali, n'ayant plus d'autre identité que celle consentie

et modelée par son « mari ». Svengali gère la carrière de sa femme, refuse qu'elle donne la moindre interview, ne lui transmet rien du monde extérieur, la maintient dans une bulle. Il l'appelle « La Svengali », ce qui rend compte d'une possession totale qui passe, entre autre par une perte d'identité.

En contrôlant son esprit, Svengali maîtrise aussi son corps, qui a été construit suivant ses goûts ; elle a changé de coiffure, la frange qui faisait d'elle une jeune femme moderne a disparu, pour laisser place à des coiffures à la fois plus travaillées et plus « respectables ». Svengali est en fait prisonnier lui aussi de son méfait, puisqu'il n'est pas dupe des sentiments de Trilby à son égard. Lorsqu'elle n'est plus sous son influence mentale, elle exprime son amour pour son cher peintre, Billy. Il doit la manipuler et l'hypnotiser pour qu'elle lui déclare son amour. Cependant, malgré cette situation, la fin du film ne rend pas justice aux sentiments amoureux réels qui unissent Trilby et Billy, mais souligne au contraire la force et la suprématie de la manipulation mentale et de la domination qu'exerce Svengali sur Trilby. En effet, alors que le couple se retrouve à se produire dans des bars douteux, Billy a finalement retrouvé leur trace, aussi est-il bien décidé à récupérer sa bien-aimée. Svengali est épuisé par les séances d'hypnose permanentes et il s'effondre durant le concert, en même temps que Trilby, qui ne semblait être debout que par la volonté de Svengali. Alors qu'il est à l'agonie, Svengali implore Dieu en ces termes : « Oh Dieu, Donne moi dans la mort ce que tu m'as refusé dans la vie, la femme que j'aime ». Contre toute attente et contre toute morale, sa prière sera exaucée. Billy, qui s'est jeté sur scène pour prendre Trilby dans ses bras et lui déclarer son amour ne reçoit en retour que les terribles paroles de la jeune femme qui prononce « Svengali » en souriant, juste avant de mourir. Le « couple » meurt donc alors que leur « amour » est le fruit d'une manipulation mentale, et le fiancé amoureux et aimé en retour se retrouve seul. L'amour ne gagne pas à la fin, la morale non plus, puisque Svengali n'est pas puni de ses actes, mais au contraire récompensé, par Dieu qui plus est.

La fin du film est ambiguë et peut être interprétée au moins de deux façons différentes. Cette « déclaration » finale de Trilby à Svengali serait une validation de la domination masculine, puisque par l'oppression physique et mentale, celui qui est présenté comme le monstre du film obtient ce qu'il veut : l'amour de Trilby. D'un autre côté, on peut aussi y voir une dénonciation des ravages de la

domination masculine puisque cela entraîne la rupture d'un couple d'amoureux (Trilby et Billie) et finalement la mort des personnages principaux.

Dans tous les cas, ce principe d'hypnotisme, d'influence sur le mental pour prendre le contrôle est au cœur du film *Svengali*, mais il est aussi présent, avec une dimension plus érotique, dans de nombreux films, en particulier *Dracula* (Tod Browning, 1931) et *White Zombie* (Victor Halperin, 1932). En effet, une fois mordue, les victimes de Dracula agissent selon la volonté du vampire. Il est toutefois intéressant de constater que le degré de possession, dans cette version de *Dracula*, est bien lié au genre. En effet, si les victimes du film sont mixtes, avec le cas de Renfield, les rôles attribués à chacun ne sont pas de la même nature. Même hypnotisé, Renfield a une mission ; il doit aider Dracula à voyager jusqu'en Angleterre, et à trouver de nouvelles victimes. Lucy et Mina quant à elles, n'ont d'autres rôles que celui de victimes, elles n'ont qu'à être une femme, jeune et belle de préférence.

Dans *White Zombie*, c'est la même répartition des rôles de victimes. Madeleine débarque à Haïti pour se marier avec son fiancé Neil et se retrouve désignée comme une victime dès le départ, puisque un homme aux allures de zombie lui vole son écharpe dès leur arrivée. Beaumont, leur hôte tombe immédiatement amoureux d'elle. Ses avances étant rejetées, il va s'adresser à Legendre (Bela Lugosi), un maître du vaudou, pour qu'il fasse en sorte que Madeleine l'aime lui et pas Neil. Obéissant à Legendre, Beaumont empoisonne Madeleine en déposant une goutte de poison dans une rose, juste avant la cérémonie de mariage. Elle « meurt » durant le repas, dans les bras de son mari. Après l'enterrement, Legendre et Beaumont vont chercher le corps de la jeune femme. Madeleine est rendue muette par la « zombification ». On la retrouve dans la maison de Beaumont en train de jouer du piano, elle est statique, n'exprime rien, comme une poupée, comme nous le confirment les nombreux gros plans sur son visage figé. Au contraire des scientifiques qui rêvaient d'emprisonner la beauté éternellement, quitte à déshumaniser et à tuer les femmes « élues », Beaumont a une vision plus romantique de sa relation à Madeleine et semble regretter qu'elle ne soit plus qu'une femme-objet. Elle était l'objet de son désir et n'est plus qu'un automate ; il déplore que « l'âme ne soit plus là ». Legendre quant à lui, finalement le véritable méchant de l'histoire, n'est pas dérangé par cette séparation du corps et de l'esprit,

et se réjouit d'avoir annihilé les capacités intellectuelles de Madeleine. Tout comme dans *Dracula*, les victimes hommes ont des fonctions utilitaires bien précises ; ils travaillent comme esclaves dans l'exploitation de Legendre. D'un autre côté, la victime femme, en tant que femme, sert à satisfaire un plaisir esthétique et un désir de domination totale du féminin. Elle est habillée, placée, mise dans les situations que les personnages masculins ont décidées pour elle. Contrairement à *Svengali* qui se terminait sur l'acceptation de la domination, et la victoire de la domination, Legendre est finalement tué, ce qui permet à Madeleine de reprendre ses esprits. Ce contrôle de soi retrouvé se traduit par une reprise de la parole ; Madeleine s'adressant à son fiancé. Nous verrons d'ailleurs dans la suite de ce travail que la possession commence et s'arrête rarement avec la prise de contrôle « surnaturelle », mais est bien le résultat d'un cadre patriarcal rigide qui emprisonne les personnages féminins.

Enfin, pour terminer ce panorama des différentes stratégies de possession des personnages féminins, voyons le cas extrême de *L'île du Docteur Moreau* (Erle C. Kenton, 1932). Le film, tiré du roman éponyme de H. G. Wells, publié en 1896, met en scène l'histoire d'un scientifique ayant peuplé son île de monstres, mi hommes, mi animaux. Par rapport au roman, le film insiste davantage sur la question du féminin et du désir, au cœur du projet du Dr Moreau. On trouve ainsi deux personnages féminins : Ruth, fiancée à Edward, le naufragé recueilli par le docteur, et Lota, dite « la femme panthère » qui se révèle en fait être une des créatures de Moreau. Lota cristallise les problématiques liées à la possession rencontrées jusqu'à présent. Elle représente pour Moreau ce que Mireille Dottin nomme « l'automate », en prenant l'exemple de « L'Eve future, de Villiers de L'Isle-Adam, qui raconte la fabrication d'une femme artificielle : représente à la fois l'Idéal de la femme et un parfait produit de substitution permettant de se passer d'elle¹ ». Cette femme fabriquée par un homme est censée être dérivée de la panthère. Mais au contraire des hommes-singes ou des hommes-cochons, très marqués physiquement par le croisement dont ils sont issus, Lota n'a gardé de ses gènes animaux qu'un « look » félin, et des ongles un peu longs ; rien qui empêcherait de la considérer a priori comme une « vraie » femme. Alors que les femmes dans *Double assassinat dans la Rue Morgue* servaient une expérience qui

¹ Dottin, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, op.cit., p. 93.

leur était extérieure, Lota est l'expérience, et au-delà de Lota, c'est bien le féminin et le désir féminin qui sont au coeur des recherches du docteur Moreau. En effet, Edward, le naufragé qui échoue sur l'île va servir à tester les capacités de Lota. Le docteur voudrait lui « donner » Edward pour savoir si dans un premier temps elle pourrait ne plus avoir peur des hommes, et dans un second temps, si elle pourrait être attirée par lui. Les objectifs « scientifiques » de Moreau sont de connaître le degré de « perfection de Lota par rapport à une femme normale ». Il pense le découvrir en la confrontant au mâle Edward, véritable homme-objet. Pour Moreau, montrer que Lota est une « vraie » femme, c'est prouver qu'elle peut « aimer, convoler et faire des enfants¹ ». Nous constatons ici que le projet du docteur, son rêve d'une figure féminine construite par l'homme, est une adhésion totale aux stéréotypes de la domination masculine, qui confine les femmes aux tâches domestiques et à une politique du care qui aurait oublié son principe de réciprocité.

B. Un cadre patriarcal

Pour que ces systèmes de possession des personnages féminins se mettent en place de façon si récurrente dans les *horror films*, il faut qu'il existe un cadre propice à l'expression de la domination masculine. Plusieurs éléments contribuent à fabriquer ce cadre oppressant pour les femmes. Deux forces se rejoignent pour isoler les personnages féminins et les rendre plus vulnérables : d'un côté, la disparition des « mères » et des « sœurs », et de l'autre, la multiplication des « pères » et des figures masculines (frère, oncle).

Ainsi, dans un corpus de 20 films², réalisés entre 1931 et 1934 :

- **trois** films n'évoquent pas de relations parentales,
- **six** films mettent en scène des héroïnes orphelines (et deux films commencent par la mort du père : *The monster walks* (Frank R. Strayer, 1932) et *Le Fils de Kong* (Ernest B. Schoedsack, 1933)).

¹ « *loving, mating and having children* ».

² ce corpus correspond à un croisement de données : les films d'horreur américain produit entre 1931 et 1934 avec un personnage féminin important (en terme de temps de présence à l'écran et/ou de développement narratif), les listes de films fournies à la fois par IMDB et par l'American Film Institut, et enfin, les films visibles (par exemple, *The Monkey's Paw*, Wesley Ruggles, Ernest B. Schoedsack, 1933, semble correspondre aux critères de sélection du corpus mais est un film "perdu").

- **un** seul film met en scène une mère et sa fille, Camille, dans *Double assassinat dans la Rue Morgue*, pour finalement tuer la mère et enlever la fille à la fin du film.
- **dix** films présentent une héroïne élevée par son père ou par une figure masculine de substitution.

Sur dix sept films évoquant la relation parentale du personnage féminin principal, seize montrent une figure féminine isolée dans un monde masculin dès le début du film, et un à la fin du film, avec le meurtre de la mère dans *Double assassinat dans la Rue Morgue*. Pour Rhona Berenstein¹, les personnages masculins, comme Dracula par exemple, occupent à la fois une position paternelle et maternelle, puisque « le rôle maternel est associé à la mort et à l'absence ». Cette prise de contrôle de tous les rôles par le masculin peut certes, comme le propose Berenstein, montrer une perméabilité des genres et « une transgression des rôles sexuels ² » tout à fait salvatrice –c'est ce que nous développerons dans la seconde partie-. Mais dans un premier temps, ce cadre patriarcal à l'extrême, surinvesti par le masculin, est une façon de maintenir les personnages féminins dans les stéréotypes traditionnellement liés à leur genre. Nous verrons également que la figure de la pin-up, dans son acception habituelle de femme-objet peut être utilisée dans l'horreur pour renforcer la relation de domination. Mais la seconde partie de ce travail permettra de nuancer cette oppression en montrant que si l'inadvertance et la beauté sont deux des éléments de la pin-up contre lesquels s'acharnent monstres et méchants, c'est précisément en raison de leurs capacités à porter le personnage féminin vers l'indépendance et l'émancipation, l'air de rien.

Ce cadre patriarcal s'installe dès le début des films, souvent dès la première scène. La séquence d'ouverture la plus violente et la plus surprenante est sans aucun doute celle de *Murders in the zoo* (A. Edward Sutherland, 1933). On y voit un homme dans la jungle (Lionel Atwill) en train de recoudre quelqu'un, que l'on croit dans un premier temps blessé, mais que le cadrage nous empêche de distinguer. Son attitude devient plus ambiguë lorsque le geste s'accompagne d'un discours sur la loyauté, et se termine par une affirmation : « tu n'embrasseras plus jamais la femme d'un autre ! ». On passe ensuite à une scène où Eric (Atwill) retrouve sa

¹ Berenstein, Rhona, J. *Spectatorship – as – drag : the act of viewing and classic horror cinema*, in *Viewing Positions, Ways of seeing Film*, ed Linda Williams, Rutgers University Press, 1995, p.237.

² *Ibid.*, p. 245.

femme, inquiète de la disparition d'un membre de l'expédition. Il ne dira plus rien finit par lui dire son mari. On retrouve alors l'homme couché dans la jungle, qui tente de se remettre debout, et se tourne soudain vers la caméra pour que le spectateur découvre qu'il a en fait la bouche cousue ! Eric, le mari est un millionnaire qui collecte des animaux sauvages pour les zoos. Fou de jalousie, il ne supporte pas que sa femme puisse regarder ou être regardée par un autre. Il impose avec ce premier geste fou un climat de violence et de pression en empêchant toute interaction avec sa femme. Il se trouve que Evelyn, sa femme, est terrifiée par son mari, qui la considère comme une possession, comme ces animaux qu'il attrape et met en cage. L'histoire du film est celle d'une possession contrariée, et que le principal intéressé cherchera à récupérer par tous les moyens, jusqu'à tuer sa propre femme. Le mari possessif et violent est dans *Murders in the zoo* un millionnaire fou, mais les autres parents masculins de personnages féminins, même lorsqu'ils ne sont pas animés de mauvaises intentions, n'en sont pas moins, toujours, des figures d'autorité. Ainsi, dans *Doctor X*, *Dracula*, *Vampire Bat*, *L'homme Invisible* et *Murders in the zoo*, les pères qui semblent être seuls, avec une fille unique, sont d'éminents professeurs, scientifiques reconnus dans leur domaine et souvent issus d'une classe sociale élevée. Dans les autres films, les figures paternelles ont un rang social très élevé ; c'est le cas du beau-père de l'héroïne dans *Frankenstein*, qui est maire. Dans *Dr Jekyll et Mister Hyde* le père de Muriel peut difficilement détenir plus de titre en étant le « Brigadier General Sir Danvers Carew ».

Même sans intentions meurtrières, les pères ou figures paternelles vont faire preuve de leur capacité de domination. Ainsi, dans *Dr Jekyll et Mister Hyde* (Robert Mamoulian, 1931), tous les personnages masculins montrent leur autorité dans leur domaine respectif. Pour cela, ils font des femmes des êtres soumis, et ce bien avant l'arrivée de Mr Hyde, qui lui ne cache rien de ses désirs de domination. Le film commence par une vue « subjective¹ » du docteur Jekyll en train de jouer de l'orgue. Cette vue symbolisée par une vignette artistique, dure jusqu'à ce que le public soit amené dans la salle de conférence de l'université de médecine dans laquelle officie le docteur. Cela permet au spectateur de constater, à la fois l'autorité de Jekyll sur ses étudiants qui l'écoutent nombreux et religieusement, et

¹ Ce point de vue subjectif est à ma connaissance presque exclusivement porté par des personnages masculins.

en même temps, de prendre en compte le plaisir qu'il semble retirer de cette situation d'autorité et qui laisse préfigurer ce que son « côté obscur » peut désirer. La première action de Jekyll est donc une prise de pouvoir, même sans violence, sur une assemblée entièrement masculine. Ce rapport hiérarchique entre lui et les autres va se confirmer avec sa relation aux femmes qui sont au départ des patientes qu'ils soignent gratuitement. Les « cas » mis en scène permettent de renforcer son pouvoir de domination et de séduction, en le rendant éminemment sympathique, puisque le beau docteur fait remarquer les petites filles et soigne les vieilles femmes. C'est donc par son rapport aux femmes que la supériorité du docteur est établie. L'un des deux personnages féminins importants dans le film, Muriel, est doublement prisonnière de ce cadre patriarcal, puisqu'elle est entre son père, haut gradé et son fiancé le docteur Jekyll. En attendant d'être la femme de Jekyll, elle est la propriété de son père, qui décide de tout pour elle, notamment de la date de son mariage, qui doit absolument être le même jour que le sien trente ans auparavant. Sans aller plus loin dans l'analyse psychanalytique, on peut tout de même avancer l'hypothèse d'un symptôme de la domination, à la limite du rapport incestueux, dans le fait d'obliger sa fille à se marier le même jour que le couple parental aujourd'hui rompu, puisque la mère est absente.

Dans *Dracula*, même si la figure du monstre s'incarne dans celle du vampire, la domination patriarcale est partagée par tous les personnages masculins. Ainsi, tout ce qui arrive à Mina se fait sans elle. Dracula la choisit, la mord, Van Elsling décide de sauver son âme et Dracula de lui donner la vie éternelle. Elle est absente, passive et comme ballotée entre les personnages masculins qui se battent pour sa possession. Après avoir été mordue, elle est encore plus infantilisée ; elle est sommée, par son père et son fiancé médecins d'aller au lit. En cas de désobéissance, une infirmière est même chargée de prévenir son père. A la fin du film, délivrée de l'emprise du comte Dracula, elle se jette dans les bras de son fiancé, John, passant ainsi d'une emprise surnaturelle à une emprise sociale, totalement incorporée.

Nous l'avons vu, les pères présents établissent un cadre oppressant pour leurs filles uniques qui ne disposent pas de modèles féminins auxquels se référer. Mais il arrive que le père soit présent le temps de montrer le lien de dépendance qu'il entretient avec sa fille, juste avant de mourir, et de laisser ainsi un personnage

féminin isolé et affaibli, contraint de subir les règles de la société patriarcale qui s'incarnent alors indubitablement dans une autre figure masculine.

Ainsi, dans *Le fils de Kong* (Schoedsack, 1933), Carl Denham, le cinéaste du premier film, est poursuivi par des dizaines de créanciers et menacé de poursuites judiciaires suite aux dégâts occasionnés par Kong à New-York. Pour fuir ces problèmes, il repart en bateau vers une île proche de Skull Island. Là-bas, il profite des distractions présentes, notamment un spectacle avec des singes qui dansent et La Belle-Hélène, une jeune femme qui chante faux, mais qui « a de la personnalité », d'après Denham, habitué à récupérer les jeunes femmes en détresse. Le présentateur de ce spectacle n'est autre que le père de La Belle-Hélène, qui la traite de la même façon que ses singes savants, et lui commande de se taire et d'aller se coucher après le spectacle. A la suite d'une dispute entre le père et un homme ivre, le père est blessé. Il finira par mourir quelques instants plus tard dans les bras de sa fille, pendant que le chapiteau brûle. La Belle-Hélène, qui n'a pour l'instant qu'un nom de scène se retrouve donc seule, sans travail et orpheline, sur une île loin de tout. Cette scène sert donc à la mettre en position de faiblesse.

De la même façon, dans *Monster Walks* (Frank Strayer, 1933), l'héroïne est isolée par la mort de son père, qui fait d'elle à la fois une orpheline et la cible des attaques d'un mystérieux meurtrier, dont on apprendra en fait qu'il s'agit de son oncle qui veut récupérer l'héritage de Ruth. Le film commence par l'arrivée de Ruth dans la maison de famille pour la veillée funèbre. Fatiguée par les événements, elle va se coucher. Pendant qu'elle dort, un travelling avant « fonce » sur elle, confirmant son statut de victime, alors qu'une main velue et griffue sort de la tête de lit et déclenche ses hurlements. Ce qui suit participe à l'affaiblissement des personnages féminins. Ainsi, alors qu'elle raconte qu'un singe a tenté de l'étrangler, la vieille gouvernante lui dit qu'elle est juste stressée. Ted son fiancé fouille la chambre et vérifie la cage du singe au sous-sol, qui est toujours fermée. Il en conclut donc qu'elle a fait un cauchemar, et que « ses nerfs lui jouent des tours », ce dont Ruth finit par se convaincre, devant l'insistance de tous à la faire passer pour folle. Finalement, elle se retrouve, comme dans *Black Cat*, complètement infantilisée, avec Mrs Krugs, la gouvernante, qui lui propose de faire « comme quand elle était

petite » et de dormir avec elle, pendant que son fiancé médecin va lui préparer quelque chose pour dormir.

Ces personnages féminins subissent le cadre patriarcal du début à la fin du film et ne doivent leur salut qu'au respect des règles imposées ; elles passent ainsi des bras d'un père à celui d'un fiancé qui les sauve. Nous verrons dans une seconde partie que certaines héroïnes permettent de nuancer cet état passif des femmes, notamment en rendant flou les notions de genre et ainsi échapper à un destin tracé pour elle par une société masculine sans pour autant finir étripée. Un film présente l'opposition de deux personnages féminins, en proposant une version plus subtile de la dichotomie traditionnelle de la gentille naïve face à la méchante séductrice. *Black Moon*, réalisé en 1934 par Roy William Neill raconte l'histoire de Juanita, qui a été élevée par son oncle sur une île et a été victime de pratiques vaudous. Son oncle décide de la renvoyer vers la civilisation, c'est à dire vers un mari, avec qui elle aura rapidement une petite fille. Hantée par cette enfance perdue, elle décide de revenir sur l'île avec l'accord de son mari, inquiet de la voir de plus en plus dépressive.

Juanita, interprétée par la brune Dorothy Burgess, est assez clairement opposée au personnage de Gail, joué par la blonde Fay Wray, habituée aux rôles de « gentilles ». Gail est une jeune et jolie secrétaire, amoureuse d'un homme marié dont on devine rapidement qu'il s'agit du mari de Juanita. Très vertueuse, Gail préfère démissionner plutôt que convoiter un homme marié, mais ce dernier n'ayant aucune idée des sentiments de la secrétaire à son égard, lui propose d'accompagner le couple et leur fille sur l'île San Christopher. Une fois arrivées à destination, les deux femmes n'auront de cesse d'être opposées, dans leur comportement et dans leurs relations aux autres. Juanita sort très tard le soir, laissant sa fille Nancy aux soins de Gail et de nourrices. Son mari ne comprend pas les obsessions de sa femme jusqu'à ce qu'il la suive dans une de ses sorties nocturnes et découvre qu'elle est en fait une prêtresse vaudou. Elle participe à des rites sanglants, allant même jusqu'à achever un homme à coups de hache. A la fin du film, le vaudou s'emparant de plus en plus de Juanita, elle tente d'empoisonner son mari, mais sa fille boit le verre d'eau par erreur, mais est finalement sauvée in extremis par l'oncle. Au fur et à mesure que Juanita veut échapper aux contraintes de son cadre social en rejoignant ceux qu'elle considère comme sa véritable

famille, celle qu'elle a choisie, Gail prend sa place en tant que mère de famille traditionnelle en s'occupant de Nancy et du mari de Juanita. La scène finale montre une cérémonie de sacrifice humain durant laquelle Juanita doit tuer sa propre fille, ce qu'elle s'apprête à faire avant d'être tuée par son mari. Le plan de fin du film représente une nouvelle famille, reconstituée de personnages à la morale irréprochable, Gail, Lane le mari et Nancy. Ce qui est intéressant dans ce film c'est la figure particulière de « méchante malgré elle ». En effet, Juanita, qui commet presque un infanticide, est présentée également comme une victime du vaudou durant tout le film. De son côté, Gail est la femme serviable, discrète et morale qui correspond aux critères de la société patriarcale. La tentative de Juanita pour sortir du cadre qui lui était imposé par son oncle, puis par son mari¹, se solde ici par sa mort, et pire encore, sa disqualification en tant que mère ; la punition pour être sortie du cadre est donc très dure.

La légèreté condamnée ; destruction de l'inadvertance.

La victime dans les films d'horreur, des studios Universal du pré-Code aux récents *slashers*, est majoritairement une femme, toujours jeune et jolie, et correspondant à des caractéristiques que l'on peut aisément relier à celles de la pin-up. L'une d'entre elle, l'inadvertance², est particulièrement constitutive du personnage. Cette fausse légèreté, résultat d'un travail de construction qui, contrairement aux apparences, ne doit rien au hasard, est donc la cible privilégiée de la domination masculine. Rien de plus facile en effet, que de railler cette naïveté d'apparat qui concentre ce que la société patriarcale condamne ; la lutte pour que la féminité ne se mesure pas à « l'art de se faire toute petite³ ». Les pin-up, par leur utilisation très pointue de la culture des apparences grâce aux artifices à leur disposition (maquillage, coiffure, vêtements, attitudes...), font un pas vers le « sexy ». Le fait que cette construction, l'air de rien, soit systématiquement punie dans les films d'horreur du pré-Code, confirme l'hypothèse de Duncan Kennedy⁴ qui montre l'importance de l'association entre violence sexuelle et vêtements sexy ou « provocants » dans l'idéologie du régime patriarcal. L'acharnement des figures

¹ L'agentivité de Juanita est particulièrement visible dans son autonomie narrative et dans son indépendance au sein la maison familiale et à l'extérieur.

² Jullier Laurent et Boissonneau Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, op.cit., p. 4.

³ Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, op.cit., p. 47.

⁴ Kennedy, Duncan, *Sexy dressing, violences sexuelles et érotisation de la domination*, coll Champs Essais, Ed. Flammarion, 2008, p. 125.

masculines et des monstres à brimer cette production féminine autonome¹, peut constituer une preuve que « le fait de s'habiller sexy comporte un élément de défi (...) vis-à-vis de la morale traditionnelle en matière d'habillement² ». Briser cette légèreté serait donc une des multiples expressions de la domination masculine.

Les exemples de cette destruction d'une certaine féminité sont nombreux dans les films du pré-Code, et concernent différents types de personnages.

Dans *Masques de Cire*, le cœur du drame est l'incendie du musée. C'est ce qui rend fou le sculpteur Ivan, et le pousse à prendre de vraies femmes pour les transformer en statues ; faisant de lui une parfaite illustration des propos des Goncourt : « nous avons à peu près remplacé la femme, autrement dit le prétexte de l'amour (...) par le tableau. Tout ce qui n'est pas traduit par l'art est pour nous comme de la viande crue³ ». Ce qui anime Ivan, c'est bien la destruction de la féminité et de l'innocence, au profit de l'art. Ainsi, lorsque le musée brûle, la mise en scène insiste non pas sur les victimes humaines et masculines de l'incendie, c'est à dire Ivan et le propriétaire, mais sur la destruction des statues féminines. Ce qui permet au feu de se propager, ce sont les vêtements, les robes et jupons des statues de femmes.

Nous verrons dans la seconde partie ce que les films d'horreurs des années 30 préfigurent en construisant en particulier avec la figure transhistorique de la Final Girl. La destruction de la féminité me semble faire partie de ces points communs. Ainsi, Carol Clover souligne que dans les films d'horreur (le slasher en particulier), les garçons meurent aussi, non pas en raison de leur genre, mais parce qu'ils ont commis des fautes. D'un autre côté, la plupart des femmes meurent parce qu'elles sont des femmes. Cela se traduit aussi dans la mise en scène, avec la mort des garçons filmés souvent à distance, ou plus floue, alors que le meurtre d'une femme est filmé de près, avec plus de détails graphiques, et plus lentement⁴. Ce qui est monstrueux, dans les films d'horreur, ce qui doit être détruit, c'est dans un premier temps la féminité exacerbée, incarnée par la *scream queen* dont le

¹ « Les femmes se produisent elles-mêmes en qualité d'artefacts genrés en recourant à ce vaste répertoire ». Kennedy, Duncan, *Sexy dressing, violences sexuelles et érotisation de la domination*, op.cit., p. 136.

² *Ibid.*, p.134.

³ Journal des Goncourt, 16/11/1864, in Dottin, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, op.cit., p. 113.

⁴ Clover, Carol J. *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, Princeton University Press 1992, p. 34-35.

prototype se développe durant le pré-Code et les premiers films d'horreurs parlants. De cette féminité monstrueuse, découle ce qui devient un code de mise en scène : plus une *scream queen* est présentée comme sexuellement attractive, plus sa mort sera liée à la dégradation physique (figure 6). Ainsi, la « porn star » de *Vendredi 13* (Marcus Nispel, 2009) est brûlée vive, dans *Jason X* (Jim Isaac, 2000), l'une est utilisée pour frapper l'autre. Dans *La maison de cire* (Jaume Collet-Serra, 2004), la playmate Paris Hilton n'a pas été choisie par hasard, après un striptease pour son *boyfriend* du moment, et une fuite hurlante en sous-vêtements, elle est tuée avec le pieu qui lui a servi d'arme, planté au milieu du front. Dans ce film qui n'est pas une parodie, mais bel et bien un *remake* de *Masques de cire*, cette scène fait figure de « punition » pour toutes les belles filles insouciantes qui osent afficher une sexualité libérée. Dans *Vendredi 13* (2009), la deuxième femme est tuée juste après avoir été montrée comme la perfection physique incarnée. Seins nus, sur des skis nautiques, ce mannequin pour magazines de sport va connaître une fin tragique. Après avoir été chassée comme du gibier par Jason, la belle se cache sous un ponton, qui ne va pas la protéger longtemps, puisque le tueur va lui planter une machette dans la tête, et la soulever hors de l'eau, juste assez pour une dernière vue sur la poitrine de la demoiselle, que le choc a fait loucher... De la même façon, la reine de beauté qu'est le personnage de Sarah Michelle Gellar dans *Souviens-toi l'été dernier* (Jim Gillespie, 1997), va subir la vengeance du tueur, qui va commencer par la détruire en lui coupant les cheveux, présentés auparavant comme son plus bel attribut.



Figure 6 (6.1, 6.2, 6.3): La féminité détruite, de gauche à droite : *Masques de cire* (1933. 6.1), *La maison de cire* (2004. 6.2) et *Vendredi 13* (2009.6.3)

Ces exemples, piochés parmi la multitude des *scream queen* récentes à la beauté ravagée par le tueur du film d'horreur, illustrent une perception de la féminité comme monstrueuse, visible dans l'importance narrative et esthétique accordée au meurtre des femmes dans les films d'horreurs.

Si le *slasher* autorise les mises à mort les plus atroces, le film d'horreur de l'âge d'or¹ est plus « sobre » dans sa monstration de l'anéantissement de la féminité, et se concentre, non pas directement sur les femmes, mais sur ce qui constitue le « répertoire² » du genre féminin.

Ainsi, dans *La Maison des morts* (James Whale, 1932), le personnage féminin principal, Margaret, est puni parce qu'elle est une femme, et qu'elle utilise manifestement les artifices à sa disposition. Elle est tout d'abord avertie par la vieille Rebecca qui lui raconte l'histoire de sa sœur, qui est morte jeune, même si elle était belle et que les hommes étaient à ses pieds. « Sa beauté ne l'a pas sauvée » prévient Rebecca pendant que Margaret se change et se retrouve en déshabillé de soie très flatteur. Rebecca, voyant que la jeune femme ne semble pas prendre en compte ses menaces, lui répète qu'elle est « diabolique, et jeune et belle, et stupide, et diabolique³ ». Elle s'en prend ensuite à ses vêtements, ses dessous de soie qu'elle juge « décadents », et assimile à son comportement, tout aussi condamnable selon elle. Pour se rassurer après cette agression verbale, Margaret termine de se préparer en se recoiffant et en cherchant ses bijoux, avant qu'une bourrasque de vent n'ouvre la fenêtre et balaye tout. Bijoux, parfums, et autres accessoires s'envolent ; les symboles de la frivolité dénoncée par Rebecca sont détruits par la tempête. Mais Margaret s'accroche à sa volonté de vouloir « se faire belle » ; malgré le vent qui a retourné sa chambre, elle va devant le miroir pour mettre ses boucles d'oreilles, comme un signe de lutte, une façon de s'accrocher à ce qu'elle est, à ne pas renoncer. La mise en scène appuie le propos de Rebecca qui condamne la beauté féminine, et nous montre un reflet déformé et monstrueux. Ce jugement péjoratif de la mise en scène de la féminité est complété par le cadrage qui prend soin de glisser à côté de Margaret une petite poupée, à sa droite. La seule figure féminine non déformée visible sur ce plan est cette poupée, ce qui conforte l'idée d'un cadre cinématographique visant à déconstruire la féminité, pour la réduire à l'état d'objet.

¹ Senn, Bryan, *Golden Horrors: An Illustrated Critical Filmography of Terror Cinema, 1931–1939*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.

² Kennedy, Duncan, *Sexy dressing, violences sexuelles et érotisation de la domination*, op.cit., p. 136.

³ « You're wicked too. Young and handsome and silly and wicked » Rebecca, 16' *The old dark House*.



Figure 7 (7.1, 7.2) : La bourrasque qui détruit les accessoires de mise en scène de la féminité (7.1). Le reflet de Margaret : une image déformée et une poupée (7.2).

Dans *Svengali*, le même travail de sape est effectué par le monstre hypnotiseur du film. Le personnage féminin, Trilby, avant d'être la victime « élue » de Svengali, est présenté comme une jeune femme indépendante, qui cultive l'inadvertance et en joue au quotidien, notamment dans son travail de modèle. Sa première apparition se fait sous le signe du déguisement et de la mise en scène de soi (figure 8.1), puisqu'elle se présente chez les peintres habillée comme pour sa dernière pose, avec une veste d'uniforme militaire masculin et des chaussures bien trop grandes pour elle. Pour montrer comment elle peut poser, et sans se méfier de Svengali, elle va se changer derrière un rideau, renforçant ainsi l'idée d'une construction volontaire de son personnage, comme pour un spectacle. Billie, le jeune peintre, rentre chez lui et trouve Trilby qui doit poser pour lui. Elle le voit arriver et joue très clairement avec les conventions : dans un premier temps, elle semble baisser les yeux, mais en fait elle contemple le jeune homme de bas en haut avec un petit sourire, alors que lui reste figé. Elle le déshabille du regard et semble satisfaite de ce qu'elle regarde. Elle explique ensuite en riant aux trois peintres qui viennent d'arriver qu'elle est modèle pour toutes les parties du corps, et en particulier pour les pieds, puisqu'elle a les plus beaux de Paris. Elle illustre ses paroles en les montrant, mettant les hommes littéralement à ses pieds, en maîtrisant parfaitement l'art de la pose, et celui de l'humour (figure 8.2). Elle dit en effet avoir le plus beau pied de Paris et ajoute qu'un seul peut le battre et montre son pied droit.



Figure 8 (8.1, 8.2, 8.3, 8.4, 8.5, 8.6): En haut (8.1, 8.2, 8.3), Trilby est naturelle, enjouée, souriante. En bas (8.4, 8.5, 8.6), elle est progressivement lissée, polie, et finalement dépouillée de sa personnalité et de son inadvertance du départ par Svengali.

Elle paraît toujours en train de sourire, de rire, et fait souffler un vent de légèreté dans cet appartement de peintres ; elle veut leur apporter ce qu'elle appelle sa « touche féminine. Ce naturel qui fait fondre la gent masculine, et rend Billie amoureux, va être la cible de Svengali (figure 8.3).

L'insouciance du début va progressivement se transformer et Trilby, victime des manipulations mentales de Svengali devient petit à petit une femme-zombie ; un joli corps sans âme. D'ailleurs, pour contrôler Trilby, Svengali lui répète qu'il « n'y a rien dans son esprit, rien dans son cœur, rien dans son âme, à part Svengali ». Le début du film s'efforce de montrer un personnage féminin atypique, indépendant financièrement, sexuellement, et qui choisit de se marier par amour pour Billie. Le but de Svengali est bien de détruire cette indépendance et de domestiquer Trilby, qui se retrouve coiffée, maquillée, et même pourvue d'une voix que son « maître » lui a choisie (figure 8.5, 8.6).

Dans *Docteur Jekyll et Mister Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) c'est la légèreté de Ivy qui est condamnée par Hyde. Dans le film, les personnages féminins se répondent et s'opposent en permanence, tant dans leur présentation physique et psychologique que dans leur mise en scène par plusieurs *split screen* en diagonales, qui incitent à la comparaison de Ivy et Muriel. La seconde est la fiancée officielle du docteur Jekyll ; grande bourgeoise, élevée par un père militaire et

possessif, elle est caractérisée par sa retenue et son respect des règles. D'un autre côté, Ivy est une fille des rues, serveuse dans un bar, sans doute prostituée, elle apparaît pour la première fois alors qu'elle se fait battre par un homme. Le docteur Jekyll intervient pour l'aider et pour le remercier, elle flirte très explicitement avec lui, déployant avec habileté les nombreux charmes dont elle est pourvue. Elle est, au contraire de Muriel, définie par son naturel, son existence à la marge, sans respect des règles autre que celles dictées par son désir. En conséquence, elle sera lourdement punie par Hyde, mais aussi par Jekyll.



Figure 9 : Le *split screen* met en avant les différences de Ivy et Muriel. La première, en haut, est en train de boire de l'alcool pour célébrer sa rencontre avec le riche et beau docteur Jekyll, pendant que Muriel, sa fiancée, toujours accompagnée de son père dont on devine l'uniforme militaire à gauche, attend son retour en cachant son impatience grâce à son éventail, respectant ainsi les règles de retenue et de bienséance qui siéent à son rang.

Dès sa première transformation, Hyde va en effet retrouver cette femme qui a eu l'audace de le courtiser très directement (nous étudierons cette séquence dans la seconde partie). Hyde fait très vite de Ivy son esclave sexuel, il la bat, la menace et ne cesse de répéter qu'elle lui appartient. L'oppression physique et sexuelle est très évidente et se traduit par la mise en scène, avec de nombreux gros plans où elle est écrasée, forcée, où Hyde est filmé de dos et occupe l'écran en effaçant presque Ivy. Hyde en fait sa chose, son objet, l'obligeant à chanter et danser pour son plaisir. En redevenant Jekyll, le docteur, comme une forme d'excuse, lui fait parvenir cinquante livres. Il en fait ainsi une prostituée. Elle reste un objet marchand même lorsqu'il n'est plus Hyde. Puisqu'il se souvient de ce qu'il fait lorsqu'il est Hyde, Jekyll est donc davantage un complice que le pendant positif de ce double maléfique.

Ainsi, plus les personnages féminins font preuve d'inadvertance et de naturel, plus ils subissent les foudres des personnages masculins, qu'ils soient monstrueux ou non (c'est l'exemple de Jekyll et Hyde, aussi coupables l'un que l'autre). Le cas du *slasher* nous permet de constater que ce type de sanction des comportements

féminins est toujours présent, même si les causes de la « punition » sont plus explicites que durant la période du pré-Code. Ainsi, au lieu de sanctionner le fait de se maquiller, c'est la sexualité explicite et non régie par les lois de la reproduction et du mariage qui va être punie, de façon beaucoup plus violente de surcroît. En cinquante ans de cinéma¹ la domination masculine s'exprime seulement plus violemment, face à des comportements plus explicites.

Ce constat alarmant pour l'image des femmes est toutefois à nuancer, car il ne prend pas en compte les transgressions de genre dont font preuve les personnages féminins, qui parviennent, malgré ce cadre rigide, lié à la société patriarcale, et sublimé par le genre fantastique, à négocier de nouvelles identités.

1.2. La pin-up ; prototype d'une nouvelle figure féminine.

Pour Molly Haskell, dans les années 30, « le public s'attache souvent à la femme « copain », plus qu'à « l'amante ». La libération sexuelle est devenue oppressive. La femme sans soutien-gorge ou en mini jupe est une contradiction vivante, une négation de la liberté qu'elle prétend exprimer.²» Ce jugement terrible sur la condition des femmes au cinéma et par ricochets, des femmes du « monde réel », est malmené par la figure de la pin-up, notamment dans le cinéma d'horreur. En se présentant comme une pin-up, le personnage féminin peut échapper à l'oppression du cadre patriarcal décrite précédemment. Pour cela, il faut accepter ce corps pin-up comme une construction consciente de soi, comme une « mise en scène du quotidien ». Nous allons voir que dès les années 30, des prototypes de la *scream queen* et de la *Final Girl*, deux éléments constitutifs du genre horrifique, émergent et se construisent justement grâce à ce corps pin-up, avec ou sans soutien-gorge. En effet, à la différence de l'effrayante femme fatale, la pin-up avance dans le film l'air de rien, sans inquiéter ni ses partenaires, ni les monstres qui lui font face. Elle semble naïve, frêle, mais tellement jolie, qu'on ne se méfie pas d'elle. Or, la récurrence des scènes de présentation des personnages féminins en tant que pin-up, associée au fait que dans cette période de

¹ Cinquante ans si l'on considère que l'explosion du *slasher* date de la fin des années 70 avec *Halloween* (John Carpenter, 1978) et *Vendredi 13* (Sean S. Cunningham, 1980).

² Haskell Molly, *Adulée ou Avilie : la femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda, op.cit.*, p. 76.

construction d'un genre, la mort pour elles n'est pas inéluctable, font de la pin-up un personnage plus fort qu'il n'y paraît. Au contraire des images de pin-up de magazines, figées par le dessinateur, le corps pin-up dans le cinéma d'horreur du pré-Code est utilisé comme un moyen de diversion qui permet de survivre.

A. Pin-up hurlante : naissance de la scream queen.

Si les réalisateurs et producteurs de films d'horreur n'ont pas attendu les années 30 pour utiliser les femmes comme victimes, le son a permis d'ajouter un nouvel élément constitutif de l'horreur : la *scream queen*. Elle est d'autant plus importante que c'est elle qui porte les images et le son de la terreur. Eric Dufour¹ rappelle que « l'une des caractéristique du film d'horreur est de gérer la durée » avant de préciser que « non seulement c'est le son qui confère un surcroît de pouvoir à l'image... mais il lui confère son caractère horrifiant, il la rend immédiate, brutale, en un mot : concrète² ». Or, les *scream queen* sont, dans le cinéma d'horreur, une des seule sources intradiégétiques de terreur auditive. Si l'exemple de son terrifiant le plus souvent cité est celui de la musique de Bernard Hermann qui ponctue la scène de la douche de *Psychose* (Hitchcock, 1960), on oublie trop souvent les cris de Marion (Janet Leigh), utilisés comme instrument de terreur et d'angoisse, au même titre que la musique. Le cri de l'héroïne, sert alors, autant que la musique, à gérer la durée de la scène de meurtre de ce pré-slasher qu'est *Psychose*. Or, le son de la terreur est féminin, porté par la figure de la *scream queen*. Nous l'avons vu, le meurtre des hommes est souvent expédié rapidement, au profit de la mise en scène de la mort des femmes ; de la même façon, le son de la douleur ou de la terreur masculine est étouffé. Dans les films d'horreur, les hommes meurent vite et en silence. La *scream queen* endosse donc les caractéristiques audio-visuelles de la terreur. Or, l'acte de naissance de cette figure caractéristique de l'horreur est considéré comme le cri de Ann Darrow (Fay Wray) alors que, ligotée et livrée en pâture à Kong, elle voit apparaître le singe géant pour la première fois, tout comme le spectateur. Le cinéma d'horreur du pré-Code peut ainsi être considéré comme le berceau d'un élément fondamental d'un genre tout entier. Les principes fondateurs posés par les *scream queen* des années 30 perdurent encore, tout en étant, comme nous allons le constater, plus

¹ Dufour, Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France. 2006, p. 117.

² *Ibid.*, p. 119.

dangereux pour ces personnages féminins aujourd'hui qu'à l'époque. En effet, les *scream queen* du pré-Code, contrairement à leurs sœurs actuelles, ne sont pas forcément vouées à la mort, même si elles ne deviennent pas la *Final Girl* du film, unique moyen de survie dans les films d'horreur récents. Apparemment victimes des mêmes règles que les célèbres immortels cinématographiques ; il ne peut en rester qu'une, ce qui condamne toutes les autres à une mort violente. Ainsi, de *Massacre à la tronçonneuse* (Tobe Hopper, 1974) à *Jenifer's body* (Karyn Kusama, 2009), les personnages féminins meurent tous, à l'exception de celle désignée pour être la *Final Girl* et dont nous étudierons les caractéristiques dans le point suivant. Durant le pré-Code, la *scream queen* est en construction ; ses caractéristiques sont donc moins rigides et elle bénéficie d'une liberté liée à sa nouveauté. Le poids de décennies cinématographiques passées à mourir en hurlant ne pèse pas encore sur elle, et elle peut même se permettre le luxe de vivre, sans pour autant être une *Final Girl*.

Les personnages féminins des films d'horreur de l'époque occupent deux catégories bien distinctes. La première est celle où l'on « range » les femmes d'un âge certain, souvent effrayantes, parfois hurlantes, dont le rôle consiste la plupart du temps à terroriser et à sermonner les autres personnages féminins. Cette seconde catégorie, malmenée par la première est celle des femmes jeunes et belles qui servent en général d'appât et de victime aux monstres du film. C'est à ce second « genre » de femme, qui correspond à l'appellation courante de pin-up, que l'on va s'intéresser car c'est avec elle que va se constituer le prototype de la *scream queen*. Dans les films d'horreur du pré-Code, on retrouve très souvent une scène visant à exposer le corps du personnage féminin comme adhérant à l'esthétique des pin-up du moment. Un magazine très populaire comme *Photoplay* choisit, dès mars 1914, d'abandonner les photographies de plateau en couverture pour leur préférer les illustrations et photographies des actrices dans un « style pin-up »¹. Les studios eux-mêmes font dès la fin des années 20 la promotion des films et des actrices grâce à cet usage particulier du corps. La pin-up devient un outil de promotion, et envahit toujours plus l'imaginaire collectif², bien avant la *Petty Girl* et la *Varga Girl* du magazine *Esquire* publié pour la première fois en 1933.

¹ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, Feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 147.

² *Ibid.*, p. 173.

Dans les films d'horreur, malgré la violence de la situation, la possibilité d'une mort imminente, le corps des personnages féminins répond aux critères d'une esthétique pin-up, mais contrairement aux magazines qui les figent, les actrices se servent de ce corps pour créer leur personnage et imposer discrètement l'image d'une féminité sexuée, et parfois désirante.

Ainsi, dans *Doctor X*, on retrouve Fay Wray, élue malgré elle première *scream queen* pour son rôle dans *King Kong* un an plus tard. Le film de Michael Curtiz est ponctué d'indices qui font de Joanne une pin-up de cinéma tout d'abord, puis une *scream queen* ; la seconde figure étant un produit dérivé de la première. L'arrivée de Joanne dans le film est marquée par cette double étiquette ; alors que son éminent professeur de père est en train de chercher des documents dans une immense bibliothèque, elle entre dans la pièce sombre, vêtue d'une magnifique robe verte qui flatte son teint et sa chevelure rousse. Elle ne reconnaît pas son père tout de suite et le premier son qui sort de sa bouche est donc un cri, tout à fait disproportionné par rapport à la situation. C'est donc la beauté et la peur qui la définissent au premier abord. Le film est, comme de nombreux autres, envahi par les personnages masculins, qui de plus, s'organisent ici dans une communauté scientifique. Les femmes sont au départ décrites en termes de distraction masculine, par l'intermédiaire d'allusions aux pin-up de magazines. Ainsi, l'un des savants du groupe cache un numéro de French Art avec une pin-up en couverture dans un livre de science, ce qui permet aux policiers de qualifier le travail du scientifique de « relaxant ». Plus tard, Joanne surprend le journaliste en train de fouiner dans son salon. Elle se moque de lui en utilisant ironie et second degré, ce qu'il ne remarque pas. Il est en fait en train de voler un de ses portraits, et s'en défend en lui racontant qu'il aime collectionner les photographies de jolies filles, faisant ainsi allusion aux images détachables et aux cartes de pin-up.

Par la suite, le personnage de Joanne s'affirme, et se défait de cette aura de femme peureuse. La beauté plastique se transforme en art de la séduction, qu'elle maîtrise parfaitement, notamment dans son rapport à Lee, le journaliste un peu trop curieux. C'est cette arme fatale mais non létale qu'elle privilégie pour le convaincre de ne pas publier d'article qui mettrait son père dans l'embarras.

Enfin, arrive la séquence « pin-up », qui permet à Joanne, certes de mettre en valeur son corps parfait, mais aussi d'asseoir une forme de domination sur Lee,

aidée en cela par la mise en scène, qui traduit parfaitement le trouble de l'homme face à Joanne. Jusqu'à présent, le film se déroulait dans des intérieurs sombres et lugubres, morgue, bibliothèque, laboratoire ; mais, une heure après le début du film, on assiste à une scène totalement incongrue par rapport à l'ambiance et aux tonalités du reste du film : une scène de plage. La scène précédente montrait l'effroi de Joanne qui découvrait que l'un des savants avaient été tué, et la réaction de son père, qui lui cache l'étendue de l'horreur et l'état du corps, en accord avec son assistant. Dans le noir, on vient donc de voir une jeune femme effrayée, qui a hurlé une fois de plus, et totalement dominée par les personnages masculins. Sans transition, la séquence suivante commence par un rire de femme, celui de Joanne, qui est étendue sur la plage en contrebas du manoir de son père. Cette simple seconde de rire au soleil apparaît comme un pied de nez au reste de l'univers diégétique du film, comme si le personnage féminin, par cette séquence lumineuse, cherchait à se réappropriier l'espace et le temps du film, en se créant une bulle de liberté qui lui serait propre. Durant cette séquence, les stéréotypes sont inversés, et c'est Joanne qui domine la situation. Physiquement, elle reprend l'esthétique des pin-up, en se prélassant au soleil dans un maillot de bain blanc, avec des talons, alors que Lee est affublé d'une vieille chemise ou robe de chambre informe. Lee tente de la séduire, et occupe la situation habituellement réservé aux femmes : il parle de lui, de son enfance, de ses angoisses, pendant qu'elle l'écoute et le relance par de petits mots d'encouragements. La mise en scène soutient cette inversion des stéréotypes en décrédibilisant le personnage du journaliste et son entreprise de séduction. En effet, alors que Joanne décide de se lever pour partir, Lee est à ses pieds et commence bien maladroitement une déclaration très clichée, qui est littéralement coupée au montage. « Tes yeux sont si bleus, quand je les regarde... » et il n'a pas le temps de terminer sa phrase que Joanne est déjà partie. Personne ne saura ce qu'il se passe lorsqu'il regarde les yeux bleus de Joanne.



Figure 10 (10.1, 10.2) : La plage, un espace investi et maîtrisé par Joanne.

En coupant la parole du personnage masculin, la mise en scène renforce, le temps de cette séquence, une hiérarchie des rapports sexuels inversée par rapport au reste du film. C'est en effet Joanne qui semble ne pas être à sa place durant le film, la seule femme, la seule qui ne soit pas médecin ou concernée par l'enquête en cours. Durant cette scène, elle a la maîtrise de son environnement, de son corps et de la parole, au contraire de Lee, dont les vêtements, aussi bien que l'attitude et la parole semblent déplacées.

La représentation de Joanne en tant que pin-up va lui permettre de s'affirmer durant quelques minutes, avant de devenir la victime du monstre. Nous avons vu que le rôle de Joanne se construit sur un cri, et il se termine de la même façon, avec l'étrange façon de déclarer sa flamme du journaliste. Une fois le monstre identifié et tué, le couple Joanne/Lee se retrouve et Joanne lui fait comprendre qu'elle est amoureuse de lui, c'est ce qu'il appelle sa « faiblesse ». Avant de l'embrasser, il éteint la lumière et l'on entend une vibration et le cri de Joanne. Lee a oublié d'enlever sa bague électrique avant d'enlacer la jeune femme, la confirmant ainsi dans son statut de *scream-queen*.

Un an plus tard, Fay Wray interprète l'inoubliable Ann Darrow dans *King Kong*. Elle est dans ce film, encore une fois décrite comme une pin-up *scream queen*. Cette construction du statut de pin-up passe ici par la notion d'inadvertance que son personnage cultive merveilleusement bien. Ainsi, elle se tient sur le pont du bateau qui les mène à Skull Island, vêtue d'une robe blanche qui lui donne au premier regard un air virginal.

Mais par la suite, on s'aperçoit sans trop de difficultés que la robe ne cache pas grand chose de son anatomie, et que Ann ne porte pas de soutien-gorge, ce qui rend la robe beaucoup moins sage qu'il n'y paraît. Le reste de la scène permet à Ann d'illustrer parfaitement la notion de minauderie, qui, par définition, n'est pas imposée, et relève d'une construction du corps demandant d'indéniables compétences.



Figure 11 (11.1, 11.2, 11.3, 11.4, 11.5) A gauche (11.1) : la pose pin-up en robe faussement sage. Du striptease forcé (11.2) au kidnapping final sur un toit (11.3), Ann prend soin de rester une pin-up, comme celle de Alberto Vargas (11.4). Enfin, la dernière image est un tableau peint par Vargas en 1925 anticipant la réplique finale du film : *It wasn't the plane, It was beauty killed the beast* (11.5).

Le physique et sa capacité à s'en servir font de Fay Wray dans le rôle de Ann Darrow une parfaite pin-up, avec ses grands yeux, son air innocent et sa bouche petite et parfaitement bien dessinée, grâce notamment au travail de maquillage. Quelques minutes après, Carl demande à Ann de faire des essais pour le film. Elle doit le regarder et de sourire, ce que nous ne voyons pas. Le réalisateur lui fait ensuite jouer la peur, qui doit passer par un cri de terreur que nous voyons en gros plan: la *scream queen* est née. Plus tard dans le film, lorsque Ann se retrouve attachée les bras en croix sous les yeux de la tribu qui ne semble être composée que d'hommes (ou bien seuls les hommes ont le droit de regarder le sacrifice), la scène répétée se transforme en réalité. Ann voit arriver Kong censé la dévorer. Elle hurle alors, traduisant son effroi et celui du spectateur, tout en étant mise en valeur esthétiquement. Ce double jeu de mise en scène de la terreur et de la beauté féminines, est permanent dans le film, et permet de constater que le corps pin-up est une composante essentielle de la *scream queen*. La séquence célèbre du « striptease » est une illustration de cette double casquette de la pin-up dans les films d'horreur : à la fois pin-up et *scream queen* (voir image). Kong vient de traverser la jungle avec Ann hurlant dans ses bras et il joue avec elle comme avec une poupée, la déshabillant au fur et à mesure du jeu, avec une inadvertance tout à fait opportune. A la fin du film, Ann est en robe de soirée pour assister à la présentation publique de Kong, qui brise ses chaînes pour aller l'enlever plus tard

par la fenêtre de son appartement. Malgré l'effroi, qu'elle communique surtout par les cris et les expressions de son visage, Ann fait usage de son corps pin-up avec des poses dignes *d'Esquire*, dont le premier numéro sort en 1933, la même année que *King Kong*.

Enfin, dernier exemple de la pin-up hurlante et dont le pouvoir est sanctionné, d'une part dans le film par le monstre, puis dans l'histoire du cinéma par les adaptations suivantes beaucoup plus sages où la notion de pin-up s'efface : *Docteur Jekyll et Mr. Hyde*.

Le docteur Jekyll est amené à aider une jeune femme qui se fait agresser (18'30). Tel le prince charmant qu'il semble être dans cette première partie du film, il la prend dans ses bras et la ramène chez elle. Elle apparaît alors comme une victime, mais en voyant le standing du beau Jekyll, elle montre sa connaissance du jeu de la séduction de façon très directe en posant la main du docteur entre ses cuisses nues, juste au dessus de sa jarretière. Le sourire de l'homme à ce moment là ajouté au fait qu'il ne présente aucun mouvement de recul, montre qu'il profite de l'instant. Le plan sur l'entrejambe de la demoiselle en détresse est extrêmement direct, sans fioriture, presque comme une photographie pornographique. Elle feint ensuite un malaise pour attendrir le docteur qui n'est pas dupe et l'assure de sa bonne santé. La suite est en fait un striptease incroyable, sans fausse pudeur, d'autant plus remarquable qu'il est fait face caméra, ce qui m'amène à penser qu'il est destiné directement au public du film. Ivy a un prénom tout à fait éloquent, puisque le Lierre (traduction française de Ivy) est une plante caractérisée par sa façon de s'accrocher aux arbres ou aux murs sur lesquels il pousse, jusqu'à faire disparaître son tuteur et mourir où il s'attache. Or, ce striptease est une mise en scène de l'intrusion de Ivy dans le cerveau du spectateur et du Dr Jekyll. Ivy s'agrippe à lui pour ne plus le lâcher, sans qu'il ne s'en rende compte, et cela, grâce à ses techniques du corps, et à sa maîtrise de la séduction. Pour créer le désir, Ivy demande à Jekyll de se retourner pendant qu'elle se déshabille. L'alibi de la vue subjective ne tient donc plus et confirme l'hypothèse d'un striptease pour les spectateurs et spectatrices. Ivy regarde la caméra et lance ses jarretières vers nous, le public du film. Ce moment est comme une parenthèse érotique, une scène où le pouvoir d'attraction de la pin-up est mis en avant (figure 12).



Figure 12 (12.1, 12.2, 12.3, 12.4, 12.5, 12.6, 12.7, 12.8) Le striptease de Ivy, face caméra (12.3), qui devient une obsession pour Jekyll, comme en témoignent les 34 secondes de surimpression de la jambe sur les deux hommes (12.7, 12.8).

Elle entre ensuite nue dans son lit et embrasse le docteur qui ne se fait pas prier pour venir l'ausculter. Lorsque Lanyon entre dans la chambre, il les surprend et le plan sur le couple pris en faute ne laisse pas de doute quant à la nudité de la demoiselle (figure 12.6). Loin de se recouvrir, elle sort la jambe du lit en guise « d'au revoir » et de « à bientôt ». Elle joint d'ailleurs la parole au geste en demandant à Jekyll de revenir au plus vite. La séquence se termine sur un dernier plan de la jambe nue qui confirme l'invitation, et se poursuit avec cette image en surimpression. La jambe oscille comme le balancier d'une pendule, sur (ou sous) l'image des deux hommes marchant côté à côté et parlant des instincts à brimer ou non (figure 12.7, 12.8). De plus, l'injonction de Ivy « come back soon » résonne,

comme une surimpression sonore. La mise en scène nous montre ce travail d'agrippement du « Lierre » dans la tête et le corps de Jekyll durant 34 secondes.

Quelques minutes plus tard, Jekyll fait son premier essai et se transforme en Hyde, mettant en avant à la fois une dualité féminine hiérarchisée pour lui de façon évidente. En effet, les paroles, et surtout la jambe tentante de Ivy effacent bien vite la demande en mariage de Muriel (sa fiancée) dans l'esprit de Hyde.

Le striptease de Ivy et sa demande finale sont joués (par Miriam Hopkins) et filmés de la même façon que Svengali usant de son pouvoir d'hypnose. Mais au contraire de ce dernier, les intentions de Ivy ne sont pas décrites comme mauvaises et la victime désignée semble être plus que consentante. Cette légèreté de Ivy est décrite par Bryan Senn¹ ; « la sexualité effrontée de Ivy n'est pas obscène, elle n'est pas un secret qui doit être caché, mais une bouffée d'air frais parmi les attitudes étouffantes dépeintes dans le film ». Malgré tout, comme on l'a constaté précédemment, cette liberté sexuelle sera violemment punie, puisque Ivy finira par être étranglée, pour l'empêcher de crier, puisqu'elle était devenue une *scream queen* bien embarrassante pour Hyde.

L'auteur rappelle également que *Docteur Jekyll et Mister Hyde* est resté invisible jusqu'en 1967, la MGM ayant racheté le film à la Paramount pour faire sa version de 1941, et l'aurait supprimé pour éviter les comparaisons éventuellement défavorables². L'auteur avance les succès publics et critiques du film de 1932³ pour expliquer cet « effacement ». A la vision de film de 1941, l'une des différences marquantes est le traitement du personnage de féminin. La comparaison de cette scène de séduction rend compte de la liberté de ton du film de 1931, et de sa capacité subversive, qui passe notamment par l'usage du corps fait par les actrices.

Après avoir été conduite dans sa chambre, c'est Jekyll qui demande à Ivy (Ingrid Bergman) d'enlever son corsage, ce qu'elle fait après avoir demandé pourquoi. Elle se défend ensuite plusieurs fois d'être une prostituée. Elle semble ne pas comprendre la profession du docteur et passe donc pour une gentille fille un peu simple, alors que Ivy de 1931 n'a eu besoin que d'un coup d'œil pour évaluer

¹ Senn, Bryan, *Golden Horrors: An Illustrated Critical Filmography of Terror Cinema, 1931–1939*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006, p. 37. (traduction)

² *Ibid.*, p. 41.

³ Fredric March remporte l'Oscar du Meilleur Acteur en 1932 pour son double rôle et le film est classé parmi les dix meilleurs films de 1932 par New York Times et Film Daily.

l'homme en face d'elle. Dans le film de 1941, il n'est jamais question de désir et de sexualité dans cette scène, ni de la part de Ivy, ni de Jekyll. Elle est seulement triste qu'il parte et ne soit pas disponible. La séduction est également gommée et la scène de « striptease » se résume à un bas enlevé à la hâte et de façon très pudique. Elle se débarrasse de ce bas innocemment en demandant au docteur de regarder une blessure, sans la moindre sensualité, mais seulement pour des raisons pratiques et médicales. La scène se termine par la déception de Ivy : « vous allez me dire que ce n'était qu'un jeu votre baiser ? ». Ce qui était une scène de désir et de sexe dans le premier film, et se terminait par l'injonction de Ivy « *come back soon* », devient ici une histoire de cœur brisé. La fameuse surimpression de la jambe envoûtante de Ivy en 1931 se transforme donc très logiquement en surimpression du visage en larmes de la Ivy de 1941. Le premier film présentait donc un personnage féminin désirant une sexualité sans entraves, dans le second, c'est une femme amoureuse au cœur brisé.



Figure 13 (13.1, 13.2) : Le désir envoûtant de Ivy version 1931 (13.1). A droite, les larmes de Ingrid Bergman en Ivy version 1941 (13.2).

Les films analysés permettent de constater un usage du corps pin-up à la fois comme expression d'un désir d'émancipation féminine (même si elle est punie pour cela par la suite), et comme fondatrice de la figure de la *scream queen* que l'on retrouve ensuite dans la quasi totalité des films du genre.

B. La pin-up comme embryon de la Final Girl

Dans son essai consacré au genre dans le film d'horreur moderne, Carol Clover démontre que le personnage féminin principal a le double statut et devient « la femme victime-héro ¹ », notamment grâce aux mouvements de libération de la femme. L'auteur donne comme origine du genre *slasher*, qui permet l'éclosion de

¹ Clover, Carol J. *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, op.cit., p. 4.

la *Final Girl* – ce personnage de victime-héro– le film *Psychose* (Hitchcock, 1960). Cependant, au travers d'exemples précis, on s'attachera à démontrer que les caractéristiques constitutives de la *Final Girl* telles que définies par Clover étaient déjà présentes dans les films d'horreurs du pré-Code, 30 ans auparavant. Sans remettre en question les spécificités de la *Final Girl* actuelle, l'existence de ces figures prototypiques démontrent au contraire la modernité des personnages féminins de cette période.

Ainsi, Clover explique que la *Final Girl* est « celle qui se rend compte du danger, pour les autres et pour elle-même¹ ». Ce pressentiment, qui n'a rien d'une manifestation d'un sixième sens féminin, puisqu'il n'est pas partagé par toutes les femmes des films, se retrouve dans les années du pré-Code. Dans *The Vampire Bat* (Frank R. Strayer, 1933), c'est Ruth (Fay Wray), qui surprend le professeur (Lionel Atwill) en train de faire ses expériences et elle est la seule qui comprend que lui et son assistant tuent pour créer une vie artificielle. Flora dans *L'homme Invisible* et Elisabeth dans *Frankenstein* partagent cette façon de sentir le danger et l'exprime en vain, comme la *Final Girl* actuelle qui tente d'alerter les autres et passe pour une folle avant que le massacre ne commence. Flora sent que Jack, son fiancé, a des problèmes –il se cache pour poursuivre ses expériences et son invisibilité le rend fou- : « la nuit dernière, j'ai eu l'impression très vive qu'il avait de gros ennuis » explique t-elle à son père.

Dans les films actuels, c'est le statut de *Final Girl* qui les rend peu crédibles aux yeux du groupe, puisqu'elles sont définies au départ comme différente. Dans les films du pré-Code, les personnages féminins ne s'opposent pas forcément au groupe, mais plutôt à la raison, à la science, portés comme une vertu très masculine. L'environnement de Ruth, de Flora, comme celui de Mina dans *Dracula*, ou de Elisabeth est constitué de scientifiques, ce qui rend difficile la pertinence de leur parole auprès des autres, ici des hommes, aujourd'hui le groupe. Dans *Frankenstein*, Elisabeth, persuadée du danger qui guette son fiancé Henry doit obtenir l'appui d'un ami, Victor, pour aller voir le professeur de Henry et tenter de comprendre ce qui lui arrive. Elle parvient à convaincre tout le monde de l'aider à faire entendre raison à Henry, puisqu'elle pressent qu'il ne va pas bien, mais doit toujours être chaperonnée dans ses investigations. Plus tard, le jour de

¹ *Ibid.*, p. 35.

son mariage, Elisabeth sent qu'il va se passer quelque chose : « il y a quelque chose dans l'air, je peux le sentir. Je l'ai senti toute la journée. Quelque chose survient pour nous séparer. Je le sais. Je le sais ». Henry ne la croit pas et pense qu'elle s'inquiète pour rien, comme si l'incompréhension de l'entourage faisait partie du parcours initiatique de la *Final Girl*. Elisabeth, qui avait raison, va être agressée par le monstre dans la chambre où l'avait enfermée Henry, pour « qu'elle se calme ». Ici, Elisabeth est bien une femme victime-héros, même si elle ne tue pas le monstre à la fin, elle est cependant, dans le scénario original, celle qui survit, puisque Henry meurt à la fin¹.

Carol Clover décrit la *Final Girl* comme un personnage présenté dès le départ, et caractérisé également par une différence dans la construction de sa féminité : elle est plus solitaire, moins sexuellement active que les autres femmes du film². La présentation de Mina et Lucy dans *Dracula* (24') donne une idée de ce qu'elles vont devenir. Leur duo se constitue selon la dynamique décrite par Clover ; celle d'une opposition entre la *Final Girl* et les autres personnages féminins d'une part, masculins d'autre part.

Mina est vêtue d'une robe d'un blanc virginal (figure 14.2). Elle est belle mais pas séductrice, apprêtée selon les codes qui conviennent à son milieu mais pas trop, juste ce qu'elle « doit » ; ses cheveux ne sont pas teints et le maquillage est léger. En d'autres termes, elle est tout à fait « convenable ». Mina dans une attitude de réserve, presque de soumission, qui se traduit par le fait qu'elle baisse les yeux. Lucy de son côté est beaucoup plus avenante ; elle regarde avec intérêt le comte qui vient de faire son apparition derrière elle. Mina, les mains sagement posées devant elle, ne tourne la tête vers le comte que lorsque son père l'y invite.

Lucy, qui représente une féminité plus émancipée, est vêtue d'une robe bustier noire, qui laisse beaucoup plus de peau découverte (figure 14.3). Son collier noir souligne le cou qui sera immanquablement mordu par la suite. Elle est blonde et beaucoup plus apprêtée. Sa façon de placer son bras et sa main participe à une attitude générale beaucoup moins retenue que celle de Mina. De plus, elle engage la conversation en demandant au comte comment il va, se présentant ainsi comme beaucoup plus entreprenante que la timide Mina. Lucy cite même quelques vers

¹ Senn, Bryan, *Golden Horrors: An Illustrated Critical Filmography of Terror Cinema, 1931–1939*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006, p. 30.

² Clover, Carol J. *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, op.cit., p. 35.

évoquant la mort, ce qui réjouit Dracula, et effraie Mina. Mina est donc bien placée dans un rôle de Final Girl, avec une féminité moins expansive que Lucy, qui elle, est définie comme entreprenante au niveau de la séduction. Elle occupe le rôle toujours actuel de la « copine sexy » qui va se faire tuer avant la Final Girl. L'une des plus célèbres est Tatum (figure 14.5), la copine hypersexuée de Sidney (Final Girl) dans *Scream* (Wes Craven, 1997). Comme le duo Mina et Lucy, les personnages de Sidney (figure 14.4) et Tatum sont construits sur des oppositions, physiques et intellectuelles. Cette formule, que l'on retrouve dans tous les films d'horreur de type *slasher*, est déjà présente dans *Dracula*. La voyante blonde (Tatum, Lucy) et la discrète brune (Sidney, Mina) n'ont pas le même rapport à la séduction et à leur propre corps. La première est aussi sexuée que la seconde est timide.

Ces différences sont présentes aussi bien dans les années 30 que dans les années 2000, même si elles ne s'expriment pas de façon aussi explicites. Tatum est une blonde à très forte poitrine, qui ne semble pas adepte du soutien-gorge puisque ses tétons sont visibles sous tous ses vêtements ultra-moulants. Elle est en mini-jupe et ne cesse de parler de sa sexualité, en joignant le geste à la parole avec son *boyfriend* du moment.

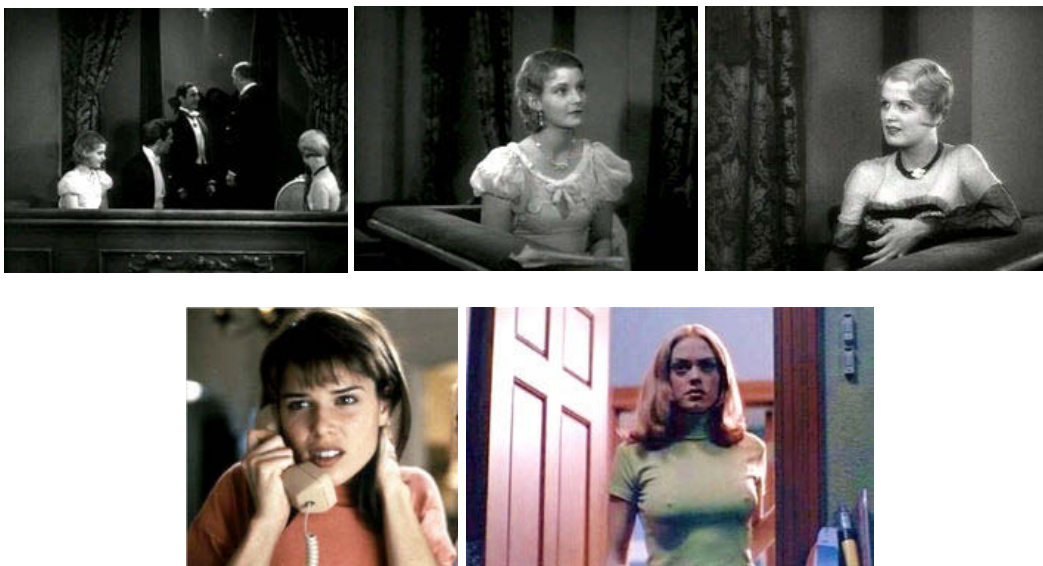


Figure 14 (14.1, 14.2, 14.3, 14.4, 14.5) : En haut, *Dracula* (1931), Mina à gauche, les yeux baissés et sage (14.1) et Lucy à droite, plus entreprenante et sexuée (14.3). En bas (14.4), la brune Sidney, *Final Girl* de *Scream* (1996), et la blonde Tatum, *scream queen* et copine hypersexuée à droite, juste avant de se faire tuer (14.5).

Lucy est plus subtile dans l'expression de sa sexualité, mais cette différence n'est que formelle. En effet, après la scène de présentation, on retrouve Lucy et Mina dans leur chambre. Lucy est devant le miroir, se parfume, se contemple, et déclame des déclarations enflammées à Dracula. De son côté, Mina, sagement assise sur le lit, la trouve trop romantique et souhaiterait quelqu'un de plus « normal ». Elle ne pense pas à la passion amoureuse et se présente comme un personnage très raisonnable, ce qui constitue encore une fois une caractéristique de la Final Girl.

Cependant, la Final Girl des années 30 est un prototype, et va donc subir de nombreuses modifications au cours de son évolution. Ainsi, même si Mina est celle qui survit, elle n'a pas pour autant conscience du danger. Elle cache les traces de morsures et ne réagit pas lorsque le comte Dracula entre dans la pièce alors qu'elle vient de raconter un « rêve » durant lequel elle a eu l'impression d'être mordue. Sa capacité à sentir le danger pour survivre est moins affûtée que celui de ses consœurs modernes. Sidney, et les autres Final Girl ont plus de moyens pour réagir, et vont, non seulement survivre au monstre, mais dans de nombreux cas, elles vont également le tuer. Les Final Girl des années du pré-Code sont en gestation et possèdent toutes certaines caractéristiques des Final Girl actuelles ; mais aucune ne peut se permettre d'avoir toute la panoplie des attributs des personnages décrits par Clover. Ce qui leur manque en général, c'est la capacité d'agir pour tuer le monstre. Mina (*Dracula*), Ann (*King Kong*), Elisabeth (*Frankenstein*) ou Jerry (*Meurtres au zoo*) survivent, mais leur agresseur est tué par une force extérieure ; avions, serpents, ou même villageois en colère. Cette incapacité à agir par elle-même peut confirmer l'hypothèse de Clover pour qui « le féminisme a donné un langage à la victimisation des femmes et une nouvelle force à leur colère qui leur permet de se venger elles-mêmes¹ ». Ainsi, les personnages féminins des films d'horreur des années 30 qui n'ont pas encore bénéficié des avancées en matière d'égalité des droits, n'ont pas les outils qui leur permettraient de s'attaquer directement au monstre. On peut cependant supposer que la Final Girl moderne n'existerait pas sans son prototype pré-Code.

¹ Clover, Carol J. *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, op.cit., p. 4.

C. Masques de cire; de Charlotte à Florence, de la scream queen à la Final Girl.

Le film *Masques de cire* illustre parfaitement la naissance des deux prototypes décrits précédemment. Chose rare, les deux types de construction du corps sont réunis dans un même film, avec deux personnages féminins qui partagent l'affiche à égalité. La postérité a retenu la performance de Fay Wray (Charlotte) plus que celle de Glenda Farrell (Florence) ; gageons que cela est dû à la plus grande célébrité de Fay Wray plutôt qu'à son rôle de victime « élue », plus « socialement acceptable » que le rôle de Glenda Farrell en journaliste d'investigation particulièrement efficace.

En effet, la véritable héroïne du film n'est pas Charlotte, mais bien Florence, qui est d'ailleurs présentée beaucoup plus tôt dans le film (16'). La mise en scène met en avant sa spécificité en cadrant d'abord un groupe d'hommes en train de s'affairer, tassés dans une salle qui fourmille d'activités. Puis, arrive Florence, visiblement éméchée, qui entre seule dans le bureau étrangement calme de son patron. Son état de femme lui est reproché, puisque son patron lui dit qu'elle est jolie et qu'elle le sait mais que cela ne suffit pas à faire un bon article. Il la menace ensuite de la renvoyer si elle ne trouve pas d'histoires à raconter pour la prochaine édition. On la retrouve alors au commissariat de police en quête de scoop. Un procédé de mise en scène similaire à celui de la salle de rédaction est utilisé ; cette fois, il s'agit de traduire une autre atmosphère typiquement masculine. Musique jazz en fond, revue coquine et cigares au bec de tous les policiers présents, Florence est encore une fois un intrus dans cet univers de mâles. Pour s'adapter à ce cadre et pouvoir en tirer partie, elle adopte plusieurs stratégies ; tout d'abord elle utilise ses techniques du corps pour se comporter comme ce qu'elle perçoit être masculin. Elle tape dans le dos de l'un des policiers pour le saluer, et va demander des nouvelles de la vie sexuelle d'un autre, en l'appelant « *sweetheart* ». Elle attendrit ensuite son auditoire en racontant qu'elle est presque renvoyée, et s'assoit sur le bureau de l'un des policiers, ce qui constitue en soi une ambiguïté : elle a une gestuelle masculine, mais un look qui correspond tout à fait à une féminité traditionnelle ; être assise sur le bureau d'un officier n'implique donc pas les mêmes comportements en retour que si elle était réellement un homme. Humphrey Bogart n'aurait sans doute pas obtenu d'informations aussi rapidement que Florence, malgré une attitude identique. Plus tard (25', figure 15), Florence

tente de convaincre son patron de l'innocence d'un playboy millionnaire accusé du meurtre d'une actrice.



Figure 15 (15.1, 15.2, 15.3) : A gauche (15.1), le patron semble minuscule à côté du téléphone, alors que Florence, au centre (15.2) est isolée dans le cadre, ce qui donne de la force à son discours. Enfin, à droite (15.3), Florence domine la situation, assise sur le bureau, elle efface son chef.

Elle adopte la même position, assise sur le bureau face à son rédacteur, ce qui lui permet de dominer la situation. La mise en scène semble aider le personnage en filmant l'homme en légère contre-plongée, tandis que Florence est cadrée, soit en gros plan, soit par derrière, ce qui montre comment Florence « écrase » son chef, tout petit face à elle qui occupe la majorité de son espace (le bureau) et du cadre cinématographique.

Le second personnage féminin du film, Charlotte, est annoncé par l'intermédiaire de sa relation avec son fiancé Ralph, assistant du sculpteur, qui lui téléphone alors qu'elle fait des exercices de gymnastique. C'est l'occasion ici de décliner en version animée ce qui deviendra au fil du temps deux grands classiques de la pin-up illustrée : « la pin-up fait de l'exercice », et « la pin-up au téléphone ».



Figure 16 (16.1, 16.2, 16.3) : A gauche, Charlotte, en mini short de soie et en talons, fait ses exercices physiques, parfaitement coiffée et maquillée (16.1). Au centre, une version par Alberto Vargas (16.2), à droite Gil Elvgren (16.3).



Figure 17 (17.1, 17.2, 17.3, 17.4): A gauche, Charlotte répond au téléphone (17.1), comme les pin-up de Joyce Ballantyne (17.2), Gil Elvgren (17.3) et Al Buell (17.4).

On découvre après la conversation de Charlotte qu'elle vit avec Florence, la journaliste. Les deux femmes vont alors exposer leur idée de la vie; Charlotte est une romantique et se satisfait de Ralph, sculpteur sans le sou, parce qu'il est "le garçon le plus gentil du monde". Florence quant à elle, annonce qu'elle préfère "mourir au milieu des cocktails et des banquiers que de finir dans de l'eau de vaisselle sale". Son mari doit avant tout être très riche. en parlant, elle se lève et tente de faire quelques exercices elle aussi, mais son excès de boisson de la veille ne semble pas l'y aider. Mais elle finit par se lever, et pendant que Charlotte défend un amour sincère contre l'amour de l'argent, Florence va se recoiffer devant leur miroir commun.



Figure 18 (18.1, 18.2) : La blonde Florence, pas si « *boyish* » que cela joue la féminité.

Ce qui est intéressant dans cette scène, c'est la fluidité de l'interprétation du genre de Florence. Charlotte est sûre d'elle et ne doute pas que le rôle de femme amoureuse, d'épouse et de mère soit celui de sa vie. Elle entre dans le moule qu'on lui propose sans y voir d'inconvénients. On verra par la suite que c'est cette rigidité dans l'interprétation de sa féminité qui fait qu'elle ne dépasse jamais le statut de *scream queen* pour aller vers celui, plus actif, de *Final Girl*.

Florence, quant à elle, oscille entre le masculin et le féminin, pour finalement ce créer une identité sexuée originale. Elle refuse le carcan dans lequel la société patriarcale veut la mettre, celui résumée par son image de « la vaisselle sale ». Elle

boit, fait la fête, fréquente des milieux masculins et rejette l'idée de couple. Mais d'un autre côté, elle ne renonce pas à un look relevant d'une féminité traditionnelle. On a pu la voir jusqu'à présent jouer la masculinité, dans le contexte de son travail, mais dans celui de l'intimité, elle joue également la féminité. Ainsi, elle pastiche les mouvements de gymnastique et même si elle porte un pyjama de soie pour dormir, il n'est pas aussi parfaitement ajusté que la tenue de sa colocataire. Même si le prix à payer est une légère gueule de bois, il semblerait tout de même que cette double mascarade, féminine et masculine, permette à Florence de déjouer le « *double blind* » décrit par Bourdieu¹. Ainsi, « l'accès au pouvoir, quel qu'il soit, place les femmes en situation de *double blind* : si elles agissent comme des hommes, elles s'exposent à perdre les attributs obligés de la « féminité » et elles mettent en question le droit naturel des hommes aux positions de pouvoir ; si elles agissent comme des femmes, elles paraissent incapables et inadaptées à la situation ». Florence ne fait pas de choix entre « agir comme » un homme ou une femme ; elle interprète la féminité et la masculinité dans son quotidien professionnel et personnel. C'est cette fluidité dans l'interprétation du genre qui lui permet de se constituer en prototype de la Final Girl.

Ainsi, dans *Masques de cire*, on peut observer les deux extrêmes de la figure de la « femme victime-héro » décrite par Clover. Charlotte, proche des pin-up de papier, est trop figée par son adhésion aux stéréotypes de genre pour dépasser le stade de la pin-up hurlante ; elle est donc la parfaite *scream queen*. Florence, quant à elle, se rapproche de l'autre bout de la chaîne en jouant les genres, pour être finalement bien plus héroïne que victime.

En effet, c'est bien Florence qui assume ce « regard actif et examinateur ² » de la Final Girl, qui fait du personnage féminin le spectateur et du tueur un spectacle. Sur le plan professionnel en effet, Florence fait un travail de journaliste et d'enquêtrice, même si son chef lui suggère de lui proposer même « une recette de spaghetti ». Mais au-delà de son métier, elle a cette faculté à sentir le danger partagée par ses consœurs *Final Girl* modernes. Ainsi, alors que les deux femmes retrouvent Ralph devant le musée de cire juste avant son inauguration, la différence de statut est encore visible. Tout d'abord, lorsque Ralph aperçoit Charlotte, il l'appelle, *Honey*, ou *Darling* ; elle est déjà sa chose alors que Florence

¹ Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, op.cit., p. 96.

² Clover, Carol J. *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, op.cit., p. 60.

est appelée par son prénom mais n'a pas droit au ton « tellement gentil » de Ralph. Florence n'est de toute façon pas venue pour voir Ralph et sa curiosité la pousse à visiter le musée avant qu'il ne soit ouvert au public. Elle découvre alors la statue de Jeanne d'Arc qui lui paraît immédiatement suspecte, puisque la figure de cire a les traits d'une actrice décédée. Ce regard actif et examinateur est retranscrit par la mise en scène qui isole le visage de Florence en train d'observer les lieux par de nombreux gros plans. Au contraire, Charlotte ne bénéficie de gros plan que lorsqu'ils sont censés relever de la vue subjective de Ivan, en train de revoir en elle son chef d'œuvre de cire : Marie-Antoinette. Sa robe bleu nuit met en valeur sa silhouette et attire le regard du sculpteur qui la transforme immédiatement en statue. Florence quant à elle, porte dans cette scène une tenue aux couleurs plus ternes, un beige qui la fait se confondre avec le décor du musée et les statues de cire ; l'attention est donc plus portée sur ce qu'elle fait (observer, chercher, regarder) que sur ce qu'elle est (une très belle femme). Toujours dans l'interprétation des genres, Florence, surprise par Ivan, joue la masculinité, en mâchant son chewing-gum bruyamment et en forçant un accent très populaire. Cette attitude lui permet de ne plus être perçue comme un danger par Ivan, agacé d'avoir à parler à une journaliste. D'ailleurs, à partir du moment où il voit Charlotte, il oublie Florence, qui est littéralement effacée des plans suivants. Lorsque le réalisateur cadre Charlotte (chef d'œuvre potentiel de Ivan), Florence n'est plus dans le plan, ce que l'on peut interpréter comme un effacement de l'esprit de Ivan face au choc esthétique ressenti à la vision de Charlotte. Ne peut exister pour lui que la femme-objet incarnée par Charlotte.

Florence va continuer à enquêter sur le terrain, sans se soucier de ce qu'une femme est censée pouvoir faire ou non. Allant à l'encontre de théories d'un féminisme porté par Colette Guillaumin par exemple, elle démontre que l'on peut oser le genre de plusieurs façons. Guillaumin désigne les jupes et les talons hauts comme exemple de cette « fameuse différence » entre les sexes. Pour elle, les jupes sont « destinées à maintenir les femmes en état d'accessibilité sexuelle permanente » et les talons hauts comparés aux pieds bandés des chinoises « empêchent de courir, tordent les chevilles, rendent extrêmement absorbants les déplacements avec bagages ou enfants, ou les deux, affectionnent les diverses sortes de grilles et les rebords de fer des escaliers publics. La limitation de l'indépendance corporelle est

largement assurée par cette prothèse¹ ». Or, lors de ses investigations, Florence est confrontée, comme les autres *Final Girl*, à toutes sortes d'obstacles, qui ne sont en aucun renforcés par le port de talons et de jupes. Ces supposés « *moyens techniques* de maintenir la domination² » n'ont dans le cas de Florence qu'un rôle esthétique, de référence au féminin traditionnel, mais pas à l'état de domination que cela suppose dans une société patriarcale. Dans *Masques de cire*, les femmes ne tombent pas, et agissent, réfléchissent même, sans être gênées par ce que Guillaumin nomment des « prothèses », qui n'empêchent nullement la « motricité » chère à l'auteur.

En tant que prototype de la *Final Girl*, Florence sent le danger et agit plus rationnellement que la *scream queen* traditionnelle. Charlotte en effet, va au rendez-vous de Ivan sans se méfier. Au contraire, elle porte même un ensemble couleur crème qui la transforme déjà en statue de cire. Comme elle le rappelle en voyant Ivan, « elle ne sait pas pourquoi, mais elle a eu un peu peur ». Le rôle de la *scream queen*, rappelons-le, s'il n'est pas pertinent quant à l'émancipation féminine (contrairement à celui de la *Final Girl*), est primordial au développement de l'horreur en tant que genre. Sans personnage à sauver (Charlotte) ou à venger (Tatum par exemple), point de figure active comme Florence. Cette dernière, qui a flairé le danger et suppose que l'un des sculpteurs est le tueur, se rend au musée pour éclaircir la situation. Pour l'occasion, alors que Charlotte a déjà accepté son rôle de victime avec sa tenue couleur cire, la journaliste porte un manteau et un foulard léopard, soulignant son refus d'être une victime, et la situant plutôt du côté des prédateurs. Au lieu de se jeter dans la gueule du loup, Florence en constatant que son amie va être transformée en statue, va chercher le secours de la police, alors que Ralph, guidé par une virilité chevaleresque, va à la rescousse de sa fiancée et se fait assommer par Ivan. La raison est donc bien du côté de la *Final Girl*.

La dernière scène du film concentre toute l'ambiguïté portée par la figure prototypique de la *Final Girl* qu'est Florence. La mise en scène est en miroir de la séquence de présentation de Florence. Cette dernière était constituée tout d'abord d'un travelling le long des bureaux des journalistes débordants d'activités. Ce

¹ Guillaumin Colette, *Question de différence*, in *Sexe, race et pratique du pouvoir, L'idée de Nature*. Editions Côté-femmes. 2007, p. 85.

² *Ibid.*, p. 88.

mouvement de gauche à droite, introduisait ensuite le personnage de Florence, isolée dans le bureau de son patron. Dans la dernière scène, le travelling va de droite à gauche jusqu'à la journaliste en train de taper son article, au milieu de ses collègues. Si l'on peut interpréter ce trajet comme une métaphore cinématographique du rapport désormais égalitaire de Florence avec les autres journalistes, on peut aussi voir dans ce mouvement de retour une façon de boucher l'horizon de la jeune femme, de contenir ses activités de journaliste à cet article qu'elle termine de rédiger. La suite de la scène confirme cette interprétation. Suivant le même montage que lors de la scène de présentation, Florence entre dans le bureau de son patron, cette fois-ci sobre et auréolée du succès de son enquête. Le dialogue est sur le même ton, celui de la moquerie et de la taquinerie. Mais contre toute attente, alors que Florence demande si elle peut faire un jour quelque chose qui aura son approbation, il lui répond que oui, elle n'a qu'à « laisser tomber tout ça, agir comme une dame et l'épouser ! ». Elle regarde par la fenêtre pour constater que le beau millionnaire amoureux d'elle l'attend et choisit finalement de « lui rendre la monnaie de sa pièce » et accepte de l'épouser en lui serrant la main, avant de consentir à un premier baiser.

Cette fin est d'autant plus surprenante qu'elle semble aller à l'encontre des idéaux défendus par Florence durant tout le film. Elle voulait épouser un homme riche, même s'il « ressemblait à un gorille », et refuse le beau millionnaire pour son rédacteur en chef ventripotent. On peut alors interpréter ce revirement comme une défaite absolue de l'indépendance féminine qu'elle était censée incarner. Mais on peut aussi y voir une concession, et nouvelle façon d'interpréter son genre, en rejetant l'évidence d'un mari beau, riche et attentionné, au profit d'un autre moins agréable à l'œil et à l'oreille puisqu'il passait jusque là son temps à la réprimander. La hiérarchie établie jusque là entre les deux n'était pas évidente. D'un côté il est son patron, de l'autre, elle fait en réalité ce que bon lui semble. Elle est toujours sur le terrain, en train de faire la fête ou d'enquêter, alors que lui est un homme d'intérieur, toujours assis derrière son bureau ; c'est donc lui l'homme de l'ombre. Cette inversion des stéréotypes décrite dans leur relation ne s'inverse pas véritablement avec la demande en mariage, ce qui laisse ouvert la possibilité d'un mariage relativement égalitaire. En filmant ce dernier échange avec les deux personnages face à face et au même niveau pour la première fois, on peut penser soit que la mise en scène ne prend pas partie, soit qu'elle valide l'interprétation

d'une relation d'égal à égal. Je me permets donc de laisser libre cours ici aux élans du *perverse spectator*¹ que nous sommes tous.

¹ Staiger, Janet, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, *op.cit.*

Chapitre 3. Pin-up triomphantes: A armes égales?

1. Jane, be good ! De Jane Parker à Mme Tarzan (1932-1942), une illustration du retour à l'ordre moral ?

Source de toutes les transgressions pour Thomas Doherty¹ avant l'application stricte du Code Hays ou mythe cinématographique aux multiples versions pour Richard Maltby², ce bref intermède du pré-Code semble tout de même avoir produit des films atypiques. Les six films de la MGM s'inspirant du mythe de Tarzan tendent à illustrer l'hypothèse de Doherty pour qui le pré-code constitue une période de liberté absolue durant laquelle tout est permis en matière de sexualité, de violence et de moralité. En effet, *Tarzan l'homme-singe* et *Tarzan et sa compagne*, sortis en 1932 et 1934, proposent un personnage féminin, Jane, tout à fait non-conventionnel. Incarnant une liberté de corps et d'esprit, Jane peut être considérée à de nombreux égards comme une héroïne féministe. Mais à partir du film suivant, *Tarzan s'évade*, en 1936, elle évolue non pas dans le sens d'une émancipation féminine, mais au contraire, vers un retour aux stéréotypes féminins les plus traditionnels. L'indépendante aventurière Jane Parker devient la femme de Tarzan, confinée dans un rôle domestique au service de son mari.

Il s'agira dans cette partie d'une part de décortiquer les processus de déformations du personnage de Jane Parker qui tendent à occulter sa phase « pré-code ». Nous distinguerons deux procédés en particulier : les **réécritures**, qui touchent à l'original (paratexte, photos de studios, affiches) et les **réinterprétations** qui déforment le personnage dans l'imaginaire commun par le discours a posteriori.

¹ Doherty Thomas, *Pre-code Hollywood, Sex, Immorality and insurrection in American Cinema, 1930-1934*, Columbia University Press, New-York, 1999.

² Maltby Richard, *More sinned against than sinning : the fabrication of « pre-code cinema »*, in *Senseofcinema*, novembre 2003, n°29.

D'autre part, nous analyserons la construction puis la destruction de ce personnage d'héroïne cinématographique non-conventionnelle.

1.1 Déformations

A. Images

Les photographies de plateau et le matériel publicitaire (affiches et photographies promotionnelles) donnent un aperçu de la genèse de l'histoire d'un regard, qui se construit au fur et à mesure des sorties et ressorties des films, des livres et des événements (exposition Tarzan ! au Musée du quai Branly) consacrés au personnage de Tarzan.

Après avoir esquissé la genèse de ce regard, nous verrons que le choix actuel du matériel iconographique utilisé dans les ouvrages consacrés à Tarzan semble confirmer la tendance qui se dessine dès la sortie des films originaux ; la valorisation de l'image virile de Tarzan et le confinement de Jane dans un rôle très stéréotypé de femme soumise.

Esquisse d'une genèse du regard.

Pour permettre une première approche de l'histoire iconographique de Jane et Tarzan, j'ai choisi d'une part les images disponibles au catalogue de la BIFI et de la BNF, qui ont le mérite de proposer des photographies originales, parfois accompagnées de commentaires d'époque et d'autre part, les affiches des six films de la MGM.

Sans prétendre à l'exhaustivité, cette approche permet de dégager les grandes lignes de cette genèse, en prenant en compte le manque de matériel disponible par rapport aux quantités d'images produites à l'époque par les studios MGM.

En étudiant les images disponibles, on peut dégager deux phénomènes principaux ; un **écart** entre le personnage des films et son image, puis une **évolution** de l'image de Jane avant et après 1934 (à partir de *Tarzan s'évade* et de l'application plus stricte du Production Code).

Tout d'abord, la majorité des photographies reflètent une image de Jane qui ne correspond pas au personnage des six films, spécialement des deux premiers. Il

s'agit d'une image déformée de l'héroïne, qui permet surtout de mettre en valeur la virilité de Tarzan et de construire son statut de héros. Pour Barbara Creed, Jane peut être perçue comme « *as a brave but diminished version of the King of the Apes*¹ ». En effet, les photographies disponibles ainsi que les affiches montrent Jane soit dans une situation de danger, protégée par Tarzan, soit dans l'imitation de son compagnon ; une version « diminuée » de son partenaire.



Figure 1 (1,2,3,4,5,6,7): affiches anglo-américaines (1.1, 1.2, 1.4, 1.5), françaises (1.3, 1.6) et allemande (1.7).

Cet échantillon d'affiches, représentatif de l'idée principale de l'iconographie produite autour des films, présente un homme fort, viril au sens le plus traditionnel, qui sauve femme et enfant des plus terribles dangers. Comme le rappelle Umberto Eco ; « Tarzan et son couteau, c'est déjà un bout de civilisation contre la nature inviolée des singes qui l'élèvent et que, pour tout remerciement, il va dominer et soumettre à ses quatre volontés² ». Ce bout de civilisation, c'est ce qui est presque systématiquement mis en avant sur les affiches. Le couteau est souvent au premier plan, soit dans une attitude de protection (c'est le cas des deux affiches de *Tarzan et sa compagne*) ou, plus agressif, prêt à attaquer (affiche allemande) ou à tuer un lion. Jane se retrouve en arrière plan, dans une position de totale dépendance à Tarzan, puisqu'elle est soit inconsciente, soit terrifiée ou portée sur l'épaule. Cette image de femme inconsciente, bringuebalée par un

¹ Creed Barbara, *Me Jane : You Tarzan ! A case of mistaken Identity in Paradise*, Ed. by Tom O'Regan, Continuum: The Australian Journal of Media & Culture, vol. 1 no 1, 1987.

² Eco Umberto, *De Superman au Surhomme*, Ed. Grasset & Fasquelle, 1993, p. 109.

homme armé d'un couteau est très ambiguë. Ainsi, sans le titre qui nous indique qu'il s'agit d'un film sur Tarzan, il est tout à fait possible d'interpréter l'image comme celle d'un homme sauvage en train d'enlever une jeune femme, à la manière de King Kong par exemple. Nous verrons par la suite que cette façon de construire la virilité de Tarzan en jouant sur l'ambiguïté du statut de Jane, entre victime de la jungle et victime de Tarzan est très présente dans le choix des illustrations des ouvrages récents, et dans les photographies d'époque.

L'image virile de Tarzan est d'autant plus exacerbée que la portée féministe du personnage de Jane est gommée. Or, nous le verrons plus en détail dans la seconde partie de ce travail, consacrée à l'étude des films, la stratégie de communication véhiculée par les affiches renverse les caractéristiques des personnages dans les films. Il s'agit du même processus que les photographies de studio et les affiches du film *Pic-Nic*, qui n'ont que peu de rapports avec le film, mais placent le personnage féminin dans une situation de domination. Dans le même temps, les affiches mettent en avant le corps musculeux de William Holden, malgré sa piètre situation dans le film. « Quand un film bouscule les idées reçues, il est souvent accompagné d'un paratexte culturel qui contrebalance son effet social¹ ». Dans le cas de *Picnic*, le paratexte sert à revaloriser le personnage de William Holden et à « assagir » le personnage féminin interprété par Kim Novak. De la même façon, les images et affiches liées aux deux premiers « Tarzan » de la MGM contrebalancent l'effet social des films, et en particulier les bouleversements des relations de genre amenés par le personnage de Jane.



Figure 2 : le couple Tarzan et Jane en quatrième de couverture de Cinémonde n°177.

Ainsi, la quatrième de couverture de *Cinémonde*² consacrée à la sortie de *Tarzan, l'homme - singe* en France, insiste sur le couple et leur relation très charnelle, au contraire des affiches qui mettent en avant le côté guerrier de Tarzan. Cependant,

¹ Jullier Laurent et Leveratto Jean-Marc, *Les hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 48.

² Cinémonde numéro 177, paru le 10/03/1932.

même si le couteau et l'air menaçant ne sont pas présents, la relation telle qu'elle est dépeinte sur cette image est bien une autre façon de valoriser la virilité de Tarzan, quitte à transformer le personnage du film. En effet, ici, Tarzan semble très entreprenant, saisissant Jane à bras le corps, l'étouffant presque de ses baisers. De son côté, Jane, physiquement emprisonnée par une étreinte qu'elle semble subir, rejette la tête en arrière, les yeux dans le vague, totalement soumise à l'emprise physique de son partenaire. Or, dans le film, la relation est inverse. C'est Jane qui incite Tarzan à l'embrasser, le guidant suivant ses désirs à elle. C'est bien elle qui « éduque » l'homme, que des conditions de vie particulières ont rendu ignorant des pratiques amoureuses. Encore une fois, on assiste bien à une mise en scène des personnages visant à contrebalancer une réalité possiblement dérangeante du film, aux dépens du personnage féminin.

Il y a donc bien un écart presque systématique entre les personnages du film et leur mise en scène sur les affiches et les photographies.

D'après l'iconographie disponible, le film *Tarzan et sa compagne* (notons que le prénom Jane, bien que connu de tous, ne figure pas dans les titres du film, quelque soit le pays de distribution ; elle n'est « que » la compagne) permet de proposer une image du couple plus proche de la réalité du film, bien que cette représentation soit très minoritaire par rapport à l'iconographie guerrière.



Figure 3 (1, 2) : iconographie amoureuse pour Tarzan et sa compagne, sur une affiche américaine (3.1) et sur la couverture de Cinémonde n°265 (3.2)

Bénéficiant désormais de la couverture de Cinémonde¹, l'image du couple est enfin conforme à leur mise en scène cinématographique. Jane est ici très protectrice avec son bras qui vient à bout de la carrure de Tarzan, pour enrouler sa main autour de son épaule. Les deux regardent dans la même direction, et Jane, par sa position, semble indiquer à Tarzan le chemin à suivre, l'endroit où regarder.

¹ Cinémonde numéro 265, paru le 16/11/1933.

Tarzan de son côté, malgré la présence très discrète du couteau, garde les bras ballants et ne semble pas savoir quoi faire de ses mains, ce qui est aussi le cas dans le film quand il s'agit de sa relation avec sa compagne. Jane, quant à elle, est clairement représentée comme une maîtresse femme, qui va inculquer à son partenaire d'autres secrets que la place du cimetière des éléphants. Sa main gauche, très fermement posée sur le torse musculeux de Tarzan et son sourire (qui contraste avec sa mine effrayée habituelle aux autres images) peut être interprétée comme une expression de son désir physique et de sa volonté d'établir une relation charnelle avec lui. Le personnage qui domine le contact physique est ici le personnage féminin, qui, contrairement à Tarzan, a bien compris où mettre ses mains...

Après l'inadéquation entre la réalité du personnage de Jane et sa mise en scène photographique, une autre grande ligne se dessine ; le changement de statut de l'héroïne (et dans une moindre mesure, de son compagnon), qui devient définitivement une mère, effaçant qui plus est l'idée de couple et d'amant (déjà peu présente comme nous l'avons constaté).



Figure 4 (1,2,3,4,5,6,7,8) : échantillon d'affiches mettant en avant le nouvel idéal domestique et familial de la série.

Ainsi, sur une majorité d'images (affiches et photographies de plateau), l'arrivée de Boy, transforme radicalement nos héros en archétype de la famille idéale. L'adoption du bébé, miraculeux survivant à un crash d'avion permet même de gommer toute dimension sexuelle dans la relation de couple de Tarzan et Jane. A partir de l'arrivée du fils, le ton des films et des images qui les entourent devient

beaucoup plus léger, jusqu'à la comédie avec *Tarzan à New-York*. Avec son nouveau statut, le rôle et l'image de Jane sont modifiés. La fonction de mère semble aller de pair avec l'apparition de nouvelles pratiques pour notre héroïne, qui semble avoir trouvé comment fabriquer ses propres cosmétiques dans la jungle. Sur les affiches et les photos, elle apparaît en effet beaucoup plus maquillée, les cheveux parfaitement ordonnés et la tunique rallongée (la tunique est déjà beaucoup plus couvrante dès *Tarzan s'évade*). Les photographies de couple, encore présentes pour *Tarzan s'évade*, puisque le fils prodigue n'est pas encore arrivé, s'éloignent du naturel présent pour les précédents films.

Si la couverture de Cinémonde montrait une Jane pieds nus et non permanentée, elle apparaît par la suite cheveux bouclés artificiellement, le maquillage très visible, ce qui est en adéquation avec son évolution personnelle, puisqu'elle renonce à ses idéaux de nature et d'indépendance, pour être en adéquation avec les canons de beauté et les normes sociales hollywoodiennes. Ces nouvelles images, à l'opposé du personnage développé dans les deux premiers films, correspond à la nouvelle « idéologie » de Jane, vers un retour aux normes sociales. Ce nouvel état se traduit aussi par un contrôle accru des contacts physiques. Ainsi, alors que la couverture de Cinémonde propose une Jane entreprenante sur le plan de la sensualité, notamment par le placement de ses mains sur le corps dénudé de son partenaire, les images disponibles pour les films suivants nous montrent au contraire la mise en place d'une distance physique entre les personnages. Les images disponibles pour *Tarzan s'évade* représentent un couple très sage, voire chaste, préparant ainsi la révolution de leur vie de couple avec l'arrivée de Boy. Les contacts physiques entre les partenaires se limitent à une main délicatement posée sur l'épaule, loin de la main entreprenante sur la couverture de Cinémonde. A partir de *Tarzan trouve un fils* les affiches mettent l'accent sur le bonheur familial, le couple d'amants des deux premiers films disparaît, au profit du couple parental. Sur les affiches, soit Boy est au premier plan, soit il sépare physiquement le couple. Sur l'affiche en espagnol (*Tarzan y su hijo*), le fils apparaît même deux fois, au premier plan, son bras gauche tenant presque lieu de branche, sur laquelle l'image de la famille idéale se repose. On retrouve ainsi, au second plan, sur la branche/bras, Jane et Boy de chaque côté de Tarzan, et surtout, manifestant leur affection de la même façon, en posant une main sur la cuisse de leur héros commun : Tarzan. Le fils et la femme sont traités de la même façon, ce qui laisse

place à diverses interprétations. Si l'on met de côté l'aspect potentiellement zoophile du couple symétrique à Tarzan et Jane ; c'est à dire Boy et Cheetah, on peut plus raisonnablement interpréter la symétrie de la femme et du fils comme une façon d'infantiliser Jane, et d'en faire une créature déssexualisée.

L'arrivée de Boy permet dans les films suivants de redonner de l'importance à la force protectrice de Tarzan, désormais chef de famille. Si dans les films, Jane est confinée aux tâches domestiques dans une « hutte » parfaitement équipée, Tarzan est toujours de service pour protéger son fils et les explorateurs de passage. L'affiche anglophone de *Le trésor de Tarzan* est particulièrement représentative de cette valorisation des missions masculines et paternelles. En effet, l'aventure, le monde de la jungle et du danger est réservé à Tarzan qui doit combattre, le torse bombé, les animaux de la jungle sur fond bleu. La partie inférieure (jaune) de l'affiche est réservée à Jane et Boy, recroquevillés sous la protection de Tarzan, qui, dans une pose digne du Dr Manhattan¹, veille à distance sur sa famille. Le Dr Manhattan, avec ses super pouvoirs illimités a des aspirations plus élevées que celles offertes par une vie terrestre, alors que Tarzan se rapproche du héros (presque du super-héros) en même temps qu'il se coupe des sensations et des sentiments humains. Il devient un homme - objet chargé d'accomplir des missions, comme en témoignent les titres des films qui ne reflètent plus une dynamique relationnelle, mais une série d'actions ou de choses ; après *Tarzan l'homme - singe* et *Tarzan et sa compagne*, on retrouve *Tarzan s'évade*, *Tarzan trouve un fils*, *Le trésor de Tarzan* et *Tarzan à New-York*.

Alors que Tarzan fait le lien entre les deux parties de l'affiche (et donc les deux mondes, public et privé) délimitées par deux couleurs différentes, Jane et Boy sont relégués en bas de l'image, confinés dans un espace restreint, qui ne leur laisse que la possibilité d'être sous la coupe de Tarzan.

¹ Le Dr Manhattan est un personnage du comic *Watchmen*, créé par Alan Moore, Dave Gibbons et John Higgins, publié par DC Comics en 1986 et 1987. Bien que très postérieur à Tarzan, il existe un parallèle possible entre l'évolution du personnage de Tarzan (interprété par Weissmuller) et celui du Dr Manhattan, dans le sens où tous les deux se détachent petit à petit de l'humanité, tout en devenant de plus en plus « corps », le Dr et Tarzan partageant une nudité totale ou presque totale.



Figure 5 (1,2) : affiche de Le trésor de Tarzan (5.1) avec un Tarzan « surhomme » proche du Dr Manhattan des Watchmen (5.2).

Une photographie de tournage montre spécialement le passage de Miss Jane Parker à Mme Tarzan. Disponible à la BIFI, et produite dans le cadre du tournage de *Tarzan trouve un fils*, on y voit Jane en train de faire la cuisine sous le regard d'un autre personnage féminin (Miss Lancing) tout à fait moderne, en pantalon, qui n'est pas sans rappeler celle qu'elle était dans les deux premiers films. Malgré sa vie dans la jungle, c'est bien Jane qui apparaît comme une figure féminine traditionnelle, face à la jeune exploratrice. Nous étudierons dans la seconde partie cette scène, qui apparaît dans le film comme un moment clef dans l'évolution du statut de Jane, un passage explicite dans le monde des femmes au foyer ; de Miss Jane Parker à Mme Tarzan.

Actualisation du regard, le choix des images.

Nous l'avons vue, l'entreprise de déformation du personnage de Jane débute avec la production du film. Mais cette stratégie visant à rétablir une image en adéquation avec les normes sociales a toujours lieu un demi-siècle plus tard, malgré l'évolution des mœurs et une révolution sexuelle a priori favorables aux femmes et à la libération du corps. Loin de contester le confinement de Jane dans des stéréotypes féminins ne correspondant pas aux deux premiers films, les choix iconographiques des ouvrages actuels perpétuent cette image faussée. Ainsi, la première illustration de l'ouvrage de Patrick Brion¹ consacré au cinéma d'aventure est une photographie produite pour *Tarzan et sa compagne*, souvent utilisée pour les affiches du film. Le choix d'une telle image est emblématique de l'aura de virilité traditionnelle qui accompagne les films d'aventure, et la série des Tarzan en particulier. Le cinéma d'aventure pour Brion semble être avant tout masculin et héroïque, comme en témoigne le choix de cette photographie comme première

¹ Brion Patrick, *Le cinéma d'aventure*, ed La Martinière, Paris, 1995.

impression pour le lecteur. Placé hors contexte du film, il reste un homme très musclé, armé d'un coutelas, aux aguets, balançant une femme à l'air terrifié sur son épaule. L'image en soi renvoie aux clichés de virilité et de domination, avec une masculinité synonyme d'agressivité et de supériorité physique face à une femme dominée et passive, empêchée du moindre mouvement. Il pourrait tout autant s'agir d'une illustration du chasseur- cueilleur préhistorique ou du lointain cannibale prêt à dévorer sa proie, une fois celle-ci ramenée dans sa tanière. En niant la réalité du personnage de Jane dans le film *Tarzan et sa compagne*, l'image montre une relation à sens unique dans laquelle l'homme est le héros actif et dominant, alors que la femme est la victime apeurée au mieux, la proie terrifiée au pire.



Figure 6 (1,2,3) : Illustrations tirées de l'ouvrage de Patrick Brion.

Les luttes féministes et l'évolution des mœurs n'ont donc en rien rétabli la réalité diégétique de Jane.

Le chapitre de Brion consacré à Tarzan au cinéma continue à perpétrer cette image déformée. Plus Jane est un personnage subversif dans les films, plus elle est passive dans les illustrations choisies. Ainsi, dans *Tarzan l'homme – singe* et *Tarzan et sa compagne*, nous verrons qu'elle a un rôle de guide pour son partenaire, ce qui n'est jamais mis en avant dans les illustrations choisies par Brion. Au contraire, les images et les textes qui les accompagnent (voir § C-Textes) en font un personnage totalement passif, et souvent même endormi (ou évanoui ?). L'une des photographies qui illustre *Tarzan l'homme – singe* la montre allongée, avec Tarzan au-dessus d'elle, comme si elle s'offrait et attendait le baiser du prince charmant (figure 6.3). Or, la scène (détaillée dans la seconde partie) est bien plus subtile que cela, puisque l'on y voit en fait Jane dans une parfaite maîtrise de la séduction et du langage du corps, inciter Tarzan à venir vers elle pour l'embrasser, puisqu'il n'a jamais l'idée de le faire de lui-même. Une autre illustration la montre couchée sur une peau de bête, Tarzan lui tendant un fruit (figure 6.2). Le bras de

Jane pend dans le vide et elle semble inerte, alors qu'encore une fois, la séduction dans le film à ce moment précis est le fait de Jane, qui organise l'espace et oblige son partenaire à se rapprocher d'elle.

Enfin, pour illustrer *Tarzan et sa compagne*, qui donne la part belle à Jane, Brion choisit l'image la plus à l'opposée du personnage du film. Encore une fois, Jane est couchée, comme évanouie sur une souche. Tarzan, debout, tient son couteau d'une main, bien en évidence, et de l'autre la main de Jane, aussi tendrement qu'un morceau de viande. Cette image est un condensé de stéréotypes virils, visant à satisfaire l'identification à un héros tout en permettant de contempler le corps d'une femme offert, le cadrage posant la fesse quasi nue de Jane au milieu de l'image. Encore une fois, la femme est ici passive, voire victime puisque les intentions de Tarzan, avec son couteau et son air menaçants sont ambiguës et ne reflètent en tout cas pas le désir et le bonheur du couple, pourtant au cœur du film.

B- Sons

Me Tarzan ! You Jane ! « Une « tagline » imaginaire bien confortable...

Si les images publicitaires accompagnent de façon très habituelle les productions cinématographiques, de leur conception à la réception, rares sont les films qui continuent de vivre dans l'imaginaire collectif grâce à certaines lignes de dialogue. De « *maybe just whistle*¹ » à « *Hasta la vista baby*² », en passant par « *y'a pas seulement que d' la pomme*³ », certaines phrases sont aujourd'hui devenues cultes, et évoquent instantanément une ambiance, celle du film noir par exemple, ou un personnage, Terminator pour la seconde citation, avec toutes les compétences que cela suppose chez le locuteur. Ainsi, évoquer le gimmick de Terminator, c'est faire référence au film, mais aussi au caractère du personnage et aux stéréotypes qu'il véhicule. De la même façon, le fameux dialogue « *Me Tarzan ! You Jane !* », a été réutilisé dans différentes versions de la légende de

¹ Prononcé par Lauren Bacall dans *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*), Howard Hawks, 1944.

² Réplique culte, avec « *I'll be back* », du personnage joué par Arnold Schwarzenegger, dans *Terminator*, James Cameron, 1984.

³ Jean Lefevre dans *Les tontons flingueurs*, Georges Lautner, 1963 (dialogue de Michel Audiard).

Tarzan, et sous forme de parodies ou de clin d'œil¹ plus ou moins heureux. Même les universitaires se servent du pouvoir évocateur de ces quelques mots, notamment dans les deux ouvrages collectifs sur la masculinité au cinéma, dont le premier volume : *You Tarzan*², rassemble des textes d'universitaires mâles ; *Me Jane*³, publié deux ans plus tard, n'étant constitué que de textes écrits par des femmes. Les deux titres proposent une inversion du sujet dans le dialogue tel qu'il est habituellement transcrit. L'affirmation de l'identité passe du masculin au féminin (*You Tarzan, Me Jane*), renversant ainsi la hiérarchie entre les sexes établie par la proposition habituellement admise : « *Me Tarzan/You Jane* ».

La célébrité d'une expression ou d'une citation pose rapidement un problème de source, d'autant plus important que l'on s'éloigne de la date de production et de diffusion. D'un côté, l'exactitude des mots doit être vérifiée à la source, ce qui est relativement aisé dans le cas d'un film de cinéma ; d'un autre côté, les mots subissent des torsions et des déformations au fil du temps, leurs connotations permettant de les utiliser sans avoir jamais été en contact avec la scène originale.

Les « déformations d'usages » ne sont pas systématiques, et lorsqu'elles surviennent, on peut s'interroger sur les problèmes posés par cette torsion, cette réinterprétation du réel. Dans le cas de Tarzan et Jane, la vision du film *Tarzan, l'homme - singe* dans lequel sont prononcés pour la première fois ces quelques mots (42'), nous apprend que la réalité du dialogue est bien différente. Après avoir été enlevé par Tarzan, Jane Parker se retrouve coincée dans le nid douillet du héros, qu'elle a d'ailleurs obligé à dormir dehors. Nous verrons par la suite que la parole est pour Jane un moyen parmi d'autres d'organiser le monde tel qu'elle le souhaite, et d'affirmer fortement son identité féminine. C'est dans cette volonté de communiquer et d'exprimer ses désirs qu'elle tente, assise sur une branche, de parler à Tarzan. Elle essaie de lui expliquer les termes de « toi, moi », mais pour commencer, elle affirme « I'm Jane Parker, Jane », et c'est la première chose qu'il semble comprendre. Une fois les noms assimilés, Tarzan tente de reprendre le

¹ Citons notamment le roman *Me Tarzan-You Jane*, de Dick Hennessey, ed. Infinity Publishing, 2003, le guide pour un mariage réussi *Me Tarzan, You Jane: Making marriage work when your differences seem to get in the way*, de Daniel et Kathy Bernard, Evergreen Press, 2007. Dans le domaine du coaching amoureux, *Me Tarzan-You Jane*, de Steve et Jane Hutchinson, propose une aide pour se « retrouver dans la jungle de l'amour et du mariage ».

² *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, dir. Pat Kirkham et Janet Thumin, ed. Palgrave Macmillan, 1993.

³ *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*, dir. Pat Kirkham et Janet Thumin, Lawrence & Wishart Ltd, 1995.

contrôle de la situation en se frappant la poitrine pour montrer « Tarzan » puis « Jane », qui doit encaisser les gestes brusques de son élève. A aucun moment le dialogue ne correspond à « *Me Tarzan, You Jane* ». A défaut de maîtriser la parole, il reprend le contrôle par la force physique, en brutalisant quelque peu sa compagne. Ce stéréotype masculin de la force physique et de l'action peut être interprété comme une réponse à la domination du personnage féminin par la maîtrise d'une technique qu'il n'a pas : le langage.

L'histoire de l'adaptation cinématographique de Tarzan est bien celle d'un paradoxe sonore et verbal, que souligne Barbara Creed¹ ; c'est le son qui donne à l'interprétation de Johnny Weissmuller toute son aura, c'est le son qui fait de l'athlète le premier « vrai » Tarzan² au cinéma. Cependant, le son pour Tarzan, c'est le cri, et pas la parole, puisque contrairement à l'histoire originale de Burroughs, il n'a pas appris à lire et à écrire. Cette maîtrise du langage, qui, nous le verrons par la suite dans le cas des débuts de Godard, est utilisée au cinéma comme moyen de contrôle, voire de domination des hommes sur les femmes, est ici écrasée, gommée par le travail de relecture et de déformation du film tel qu'il s'est opéré dès sa sortie en 1932, et qui se perpétue encore aujourd'hui. Le cri de Tarzan renvoie à une association entre bestialité, virilité et héroïsme, qui fait oublier les lacunes de l'homme - singe dans le domaine du langage et de la communication. C'est cependant bien la construction du regard sur le film qui rend inefficace, puisque inexistante, la parole portée par Jane. D'une part, elle est niée en étant littéralement effacée par le cri de Tarzan, qui résonne dans toutes les mémoires, faisant oublier que c'est l'un des seuls usages de la voix de Tarzan. D'autre part, la déformation de *Jane/Tarzan* en *Me Tarzan/You Jane*, élimine la supériorité de Jane dans la maîtrise de la technique du langage, et par conséquent, la relation maître/élève qui se met en place dans le film. Dans une seconde partie consacrée à replacer Jane et les relations sexuées dans le contexte des six films du duo Maureen O'Sullivan/Johnny Weissmuller, nous verrons la réalité de l'utilisation de la parole par le personnage de Jane, qui, au moins dans la période pré-Code (qui

¹ Creed Barbara, *Me Jane : You Tarzan ! A case of mistaken Identity in Paradise*, Ed. by Tom O'Regan, Continuum: The Australian Journal of Media & Culture, vol. 1 no 1, 1987.

² « For Tarzan represents a victory over silence, a fundamentally epistemological victory of the human mind over the mute universe of things, the primal tropical jungle. And for the representation of that victory the Tarzan films need sound », in Creed Barbara, *Me Jane : You Tarzan ! A case of mistaken Identity in Paradise*, *op.cit.*

concerne *Tarzan l'homme-singe* en 1932 et *Tarzan et sa compagne* en 1934), est bien une force et un moyen de s'affirmer dans un monde très masculin.

Paroles de femmes : Mae West¹ vs Ana Karina

La parole de Jane, bien qu'existante dans le film-source a donc été « effacée » par le discours dominant, ce qui peut être relié à l'histoire de la parole féminine au cinéma.

D'un bout à l'autre du spectre des possibilités d'expression, nous mettrons en avant deux actrices en particulier ; moyen de lutte et d'expression pour Mae West dès les années 20, la distribution de la parole est au contraire une façon de contrôler et de dominer le personnage féminin dans les débuts cinématographiques d'auteurs aussi institutionnellement reconnus que Jean-Luc Godard.

Pour Barbara Creed, Jane est une « héroïne atypique » essentiellement parce que détentrice du langage².

La maîtrise du langage, en particulier au cinéma, est en effet un élément déterminant de la mise en place d'une hiérarchie entre les sexes. A ce titre, plusieurs stratégies ont été mises en place pour brimer cette parole. *A posteriori*, on retrouve Mae West, qui doit lutter contre une censure de son expression seulement après que la parole « suspecte » ait été écrite ou dite. D'un autre côté, au moment de la création du film, un réalisateur comme Jean-Luc Godard, en construisant des personnages féminins dont la parole est, au mieux, altérée, met en place un forme de censure de la parole, *a priori*.

La carrière de Mae West est très représentative de cette volonté de préserver sa parole, puisqu'elle est une reine de Broadway tant que le cinéma est muet, pour rejoindre le grand écran lorsque celui-ci devient parlant. Pas de mystère, Mae West ne veut pas se faire prendre la parole, qu'elle s'échine d'ailleurs à contrôler de A à Z, en écrivant d'abord ses pièces de théâtre, puis ses rôles au cinéma. En magnant avec adresse le double sens et l'art de la métaphore, elle oblige les censeurs à aller au-delà du mot, qui, sur le papier, n'est pas une menace ; les amenant à considérer l'expression féminine comme susceptible d'être « dangereuse », en particulier dans

¹ Mae West et sa carrière au cinéma seront plus amplement étudiées dans le prochain sous-chapitre, qui lui est entièrement consacré (2. Mae West : Une figure féminine atypique)

² Creed Barbara, *Me Jane : You Tarzan ! A case of mistaken Identity in Paradise*, op.cit.

sa mise en scène. Ainsi, Mae West raconte dans son autobiographie la façon dont la censure, faute de pouvoir porter sur les mots, s'est déplacée sur la porteuse des mots : « Le juge n'a pas trouvé dans le texte une ligne, un mot qui fut obscène, lubrique. Il a donc soutenu que « la personnalité de Mae West, en apparence, sa démarche, ses mimiques étaient suggestives ». Le metteur en scène, le producteur et moi avons été condamnés à la prison pour « avoir corrompu la jeunesse », en plus d'une amende de 500 \$¹ ».

En 1933, l'immense succès de *Je ne suis pas un ange* provoque de vives réactions, toutes portant sur les « perturbations » que pourraient provoquer les personnages féminins créés et interprétés par Mae West. Ainsi, le journaliste Malcom D.Philipps dans *Picturegoer* affirme que « The glorification of the type of woman Mae West portrays on the screen is, it is necessary to stress again, one of the most disturbing factors of the present Hollywood revolt again previous standards² ».

Le public de l'époque s'est déjà enthousiasmé pour quelques actrices présentant des personnages féminins que l'on peut qualifier, même avec les normes actuelles, d'émancipées. Mais Louise Brooks, Clara Bow et autres flappers, n'ont pas encore la parole, contraintes techniques obligent. Bien loin de ces « garçonneuses », l'arrivée de Mae West remet en cause cette nouvelle image de la femme émancipée, en imposant ses formes généreuses et son langage à double sens. Alors que le mythe des années 20 nous propose des images de « jeunes femmes sortant et flirtant avec l'apparence de la liberté sexuelle³ », la voluptueuse Mae West des années 30 prend la parole, et par ses dialogues et leur mise en scène, impose cette liberté comme un droit : « Pourquoi serais-je considérée comme une menace contre la moralité de l'industrie cinématographique alors je présente la sexualité au cinéma comme elle est en réalité⁴ ». Au départ volonté d'une expression personnelle, Mae prend très vite conscience de l'importance de sa démarche artistique dans le cadre des revendications féminines et féministes : « Les femmes prenaient conscience du sexe, ce qui était un avantage pour certains

¹ West Mae, *La vertu n'est pas mon fort*, ed. Rondeau, 1995, p. 44.

² Leonard Maurice, *Mae West, Empress of sex*, Harper Collins Publishers, 1992, p. 125.

³ Rosen Marjorie, *Vénus à la chaîne*, Ed. des Femmes (trad), 1976, p. 87.

⁴ Leonard Maurice, *Mae West, Empress of sex*, *op.cit.*, p. 125. « Why should i be attacked as a menace to movie morals because i present sex on the screen as it really is ? »

hommes, un inconvénient pour d'autres. (...) J'étais une bannière, une figure de proue au milieu de la lutte des sexes¹ » .

Cette prise de conscience, qui commence bien avant l'apparition de Mae West sur les écrans, et se mène sur d'autres terrains, notamment politiques et économiques (avec une augmentation des femmes chefs d'entreprise, en particulier dans le domaine du cosmétique), se voit tout de même enrichie de la donnée nouvelle apportée par l'actrice, la parole féminine. Contrairement à Clara Bow ou Jean Harlow, qui proposaient une image de liberté sexuelle, passant surtout par une liberté du corps, Mae West ne montre que très rarement le bout d'une cuisse, et c'est bien par ses mots et sa façon de les mettre en scène qu'elle va se forger une image de « déesse de la libido »... Plus encore, face à elle les hommes perdent leurs moyens, leur parole étant souvent inexistante (ils deviennent muets face à tant de liberté) ou altérée (bégayants par exemple). Les personnages masculins des films succombent aux charmes de Mae West, qui, comme le suggère sa robe arachnéenne dans *Je ne suis pas un ange* (Wesley Ruggles, 1933), tisse une toile de paroles et de mimiques suggestives pour faire fondre le mâle. Cary Grant dans *Je ne suis pas un ange*, annonce à Mae West à la fin du film : « Je pourrais être ton esclave », ce à quoi Mae répond « Ca peut s'arranger!² ». Les autres personnages des films dont les dialogues ont été écrits par l'actrice sont avant tout prétextes à de croustillantes réparties, l'occasion pour Mae de placer ses plus célèbres répliques, jouant toujours avec le double sens et l'art de la métaphore. Ainsi, toujours dans *Je ne suis pas un ange*, dit-elle à Cary Grant « When i'm good i'm very good, but when i'm bad, i'm better ». Ces répliques ont traversé les époques, mais la source a souvent été oubliée. Ainsi, son fameux « Is that a gun in your pocket or are you just happy to see me ? ³ » a été maintes fois réutilisé, en premier lieu par Mae elle-même (dans *Sextette*, 1978, G.Hamilton), mais aussi dans d'autres productions, plus surprenantes, comme *Qui veut la peau de Roger Rabbit*⁴ ?

¹ West Mae, *La vertu n'est pas mon fort*, *op.cit.*, pp. 74-75.

² « *I could be your slave* », « *That's could be arrange !²* »

³ Cette réplique a été reporté dans les magazines de l'époque et a eu une grande postérité. Il s'agit de la phrase qu'aurait répondu Mae West à un agent de police l'interpellant sur les routes de LA en 1935.

⁴ Dans ce film de Robert Zemeckis (1988), Roger se cache dans le pantalon du détective Eddie Vaillant, ce qui permet à son amie Dolores de lui demander : « *Is that a rabbit in your pocket or are you just happy to see me ?* », s'appropriant ainsi avec ironie la réplique de Mae West.

Autre manifestation étonnante et à double tranchant du pouvoir de la parole de Mae West, son interprétation par l'art contemporain. Ainsi, en 1934, Salvador Dali, fascinée par l'actrice dès le début des années 30, crée un tableau du visage de Mae West à partir d'une photographie. Cette toile typique du surréalisme de Dali représente chaque partie du visage de l'actrice avec une pièce de mobilier ; les yeux sont deux tableaux encadrés, posés de part et d'autre de la cheminée - nez. Le choix du meuble - bouche n'est pas anodin, puisqu'il est à la fois une invitation à la sensualité, et une façon de faire taire la parole ; en effet, c'est un canapé que Dali a choisi pour représenter cette bouche si controversée. Dès 1937, cette pièce va d'ailleurs être isolée pour sortir du tableau et devenir le célèbre *Mae West Lips Sofa*, qui reprend à la fois les contours et la couleur du rouge à lèvres de son modèle. C'est donc bien l'organe de la parole qui devient l'objet d'un culte et devient l'emblème de Mae West. Il est le seul objet véritablement interactif de la pièce dans sa version de 1974 ; la Salle Mae West, emblème du théâtre-musée Dali de Figueres, qui reproduit le tableau original sous la forme d'un véritable appartement. Les spectateurs sont invités à entrer dans cette salle, et s'ils admirent la cheminée – nez et les yeux – tableaux, ils vont tout aussi naturellement être tentés de s'asseoir sur la bouche – canapé, dont les reproductions plus ou moins fidèles ne se comptent plus. En transformant la bouche de Mae West en objet utilitaire, sur lequel il convient de s'asseoir ou de s'allonger, l'œuvre de Dali peut être interprétée comme une façon de reprendre le pouvoir et de remettre « à sa place » une femme qui ne peut plus avoir la langue si bien pendue. La parole de Mae West est symboliquement figée par l'œuvre d'art, et perd par conséquent de sa capacité d'expression et de domination.

Malgré tout, Mae West continuera sa carrière sur le mode de la libre expression du désir féminin jusqu'à la fin de sa vie, avec un dernier film -lui aussi surréaliste- de Ken Hughes ; *Sextette* (1978). Le film est adapté de la pièce éponyme de Mae West qui a alors 85 ans et joue toujours les croqueuses d'hommes¹, qui semblent toujours aussi déboussolés par sa façon d'être et de parler...

L'exemple de Mae West met en avant une stratégie de censure de la parole *a posteriori*. Mais d'autres personnages féminins subissent ce contrôle en amont du

¹ Le film débute par la nuit de noce de Miss West et de son 6^{ème} mari, interprété par Timothy Dalton, alors âgé de 34 ans... Au moment de l'écriture de la pièce *Sextet*, Mae West avait un demi-siècle d'avance sur la mode actuelle des cougars...

film, par le choix d'un casting et d'un type de personnage féminin particulier. Jean-Luc Godard, en particulier dans ses premiers films, fait partie de ces artistes qui briment la parole féminine par une série de stratégies plus ou moins violentes. Il est intéressant de constater que les films où la parole féminine est la plus difficile sont aussi parmi les plus grands succès du réalisateur ; ainsi, *A bout de souffle* (1959) totalise 2 082 760 entrées en France, *Une femme est une femme* (1961) 549 931 entrées ou *Pierrot le fou* (1965) 1 310 580 entrées¹. Dans son article *Le verbe contre l'image*, Sally Shafto² souligne la hiérarchie des sexes qui s'établit dans les premiers films de Godard, autour d'une distribution asymétrique de la parole. Pour elle, « dans le cinéma de Godard de cette époque, l'homme est le maître de l'expression verbale, pendant que la femme s'identifie avec le silence. Chez Godard, il y a pas mal d'étrangères... De temps en temps, les personnages masculins exercent leur maîtrise du langage, en corrigeant les erreurs des femmes³ ». Nous avons vu, en rétablissant la réalité du dialogue entre Tarzan et Jane que cette maîtrise du langage est en fait portée par le personnage féminin et que c'est bien l'histoire de la réception du film qui a fait changer ce rapport pour le faire correspondre à la distribution habituelle de la parole, liée notamment à une certaine conception de la cinéphilie en France, véhiculée en particulier par les critiques et auteurs de la Nouvelle Vague. Ainsi, pour Alexandre Astruc, « Le visage des femmes est la matière première de l'art de l'écran »⁴, dans une démarche comparable à celle de Dali qui transforme le visage des femmes, même (surtout ?) réputée pour leur liberté d'expression, en œuvre d'art.

Ce type de propos n'est en rien nuancé par les révolutions sexuelles et l'évolution des mœurs, puisque plus récemment, fidèle à la tradition cinéphilique, Antoine de Baecque affirmait que « Les femmes à l'écran, pour le cinéphile, sont idoles, elles le sont d'emblée, absolument, et le cinéma illustre ce désir vital de fétiches⁵. » Cette

¹ source IMDB. A titre de comparaison, les films plus récents de Jean-Luc Godard ont un succès public bien moindre, avec un nombre d'entrées en fin d'exclusivité France (source BIFI) pour *Nouvelle Vague* (1989) : 71 667 ; *For Ever Mozart* (1995) : 40 102, *Eloge de l'amour* (1999) : 77 819, ou *Allemagne, année 90 neuf zéro* (1990) : 1354.

² Shafto Sally, *Le verbe contre l'image*, in *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, dir J.Aumont, ed Cinémathèque Française, 2000.

³ *Ibid.*, p.184.

⁴ Alexandre Astruc, *La femme et la mort*, in Cahiers du cinéma, Noël 1953, numéro spécial : La femme et le cinéma.

⁵ Antoine de Baecque, *Amour des femmes, amour du cinéma, une histoire de l'érotomanie dans la cinéphilie d'après guerre*, in *La différence des sexes est elle visible ? les hommes et les femmes au cinéma*, dir

affirmation sexuée - et sexiste- ne conçoit la cinéphilie que portée par le regard masculin, sur « l'objet femme », interdisant ainsi l'expression féminine, sauf si elle contribue à la création du fétiche. Pour revenir à Godard, les fameuses répliques de Bardot dans *Le mépris* (*Et mes fesses, tu les aimes mes fesses ?*, etc) participent totalement à ce désir de fétichisation. Outre la fétichisation, et comme le rappelle Sally Shafto, les hommes de Godard exercent leur maîtrise de la langue en corrigeant les erreurs des femmes. Si Patricia (Jean Seberg), dans *A bout de souffle* utilisait sur son côté « étudiante intellectuelle » pour se débarrasser des remontrances de Belmondo quant à son accent et à son langage, Angela (Anna Karina) dans *Une femme est une femme* ne dispose pas des mêmes atouts. Son fort accent la rend parfois difficilement compréhensible, ou est l'occasion de jeux de mots. « La chemise de la nuit » ou « les petits animaux », permettent d'enfoncer Anna Karina dans son rôle de femme enfant. Elle est mignonne, mais pas crédible. Ce qu'elle dit n'a que peu d'importance, Emile (son mari, interprété par Jean-Claude Brialy) ne se gêne d'ailleurs pas pour lui dire qu'elle est « idiote », ou « carrément conne ». Angela n'arrive pas à se faire comprendre par la parole, donc, comme les enfants, elle a recours aux caprices, aux bouderies, et autres moues pour obtenir ce qu'elle veut. Dans une des scènes de ménage par exemple, elle plante rageusement un ciseau dans la table pour attirer l'attention d'Emile, en vain.

Le choix de l'actrice Anna Karina, au fort accent étranger, et alors compagne de Godard participe à rendre la parole des femmes faible, voire inexistante, si ce n'est pour renforcer une image de femme-enfant, peu propice à un quelconque discours féministe. La parole féminine est donc ici contrôlée en amont, pour refléter avant tout les désirs d'un réalisateur¹, et coller à l'image de la femme - fétiche chère à la cinéphilie institutionnelle.

Ainsi, « l'écran pour Godard n'écale pas simplement la toile du peintre, mais aussi le tableau noir du professeur. Il veut les éduquer ² ». Si les personnages féminins

Jacques Aumont, Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, 1999-2000, Cinémathèque Française.

¹ L'exemple de Jean-Luc Godard dans sa relation aux femmes et à Anna Karina est flagrant, mais quelques réalisateurs de l'époque ont été beaucoup plus égalitaires dans leur façon de représenter les sexes. C'est le cas par exemple de Jacques Demy, avec le personnage de Lola (interprétée par Anouk Aimée), dans *Lola*, réalisé la même année que *Une femme est une femme*.

² Shafto Sally, *Le verbe contre l'image*, in *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, op.cit., p. 187.

qu'il développe avec Anna Karina et Jean Seberg correspondent à ce mythe de l'homme savant qui éduque une jeune femme, les personnages de Mae West et de Jane sont à l'opposé. Détentrices de la parole, et éducatrices, pour les femmes spectatrices ou pour leur partenaire masculin dans le texte – source (le film), mais subissent la censure *a posteriori*.

C. Textes (déformations par la « description »)

De nombreux ouvrages en français ont été consacrés à Tarzan et aux héros des films d'aventure, mais la place accordée à Jane, pourtant aussi présente à l'écran que Tarzan est souvent aussi réduite que porteuse d'idées fausses. Ces déformations du personnage par une description occultant les spécificités féministes du personnage contribuent, soixante ans après la sortie des films, à véhiculer une fausse image de Jane Parker. Après l'image et la parole, c'est le texte qui déforme les films.

Prenons l'ouvrage de Patrick Brion sur le cinéma d'aventure¹ qui consacre plusieurs pages au personnage de Tarzan. Nous avons déjà vu que les images induisent une certaine lecture du duo, mais la description des films qui les accompagnent finit de déformer les films. Voilà ainsi comment l'auteur décrit Jane dans Tarzan, l'homme - singe :

« L'intelligence du film de Van Dyke -et des cinq autres qui vont le suivre à la MGM- est de s'attacher en même temps à Tarzan et à Jane. Celle-ci appelle son père « darling » et « old darling » et tient à conserver au plus profond de l'Afrique sa « school girl complexion » avant de découvrir l'amour dans les bras de Tarzan² »

L'introduction d'un personnage féminin apparaît donc dans un premier temps comme une idée intéressante, mais la dernière phrase enferme Jane dans un rôle correspondant parfaitement aux stéréotypes féminins les plus éculés. Ainsi, d'après l'auteur, elle se résume en une femme focalisée sur son apparence physique, au point de transporter des cosmétiques (toujours symboles de tromperies, de fausseté et de vanité) au fin fond de la jungle. Elle est aussi décrite comme une victime du charme ravageur de Tarzan, qui semble ici l'initier à l'amour. Or, rien n'est plus éloigné de la réalité du personnage que ces deux

¹ Brion Patrick, *Le cinéma d'aventure*, op.cit.

² *Ibid.*, p. 54.

caractéristiques (frivolité et passivité), pourtant assénées comme des vérités incontestables. Cette description, dans le contexte d'un livre écrit par un auteur reconnu et prolifique, résonne comme une affirmation. Produite par un agent au capital culturel très fort, cette description devient assertive. L'analyse des films fournira de multiples façons de démontrer l'incohérence de cette description. Avant ces précisions, rappelons que le personnage de Jane ne fait qu'une allusion rapide, à son arrivée en Afrique, à ses habitudes cosmétiques de jeunes filles de bonnes familles, pour ne plus jamais en reparler, si ce n'est pour affirmer à quel point elle est heureuse, en vivant dans la jungle, de ne plus avoir à se préoccuper des considérations matérielles liées à son éducation. Comme nous le verrons, Jane va dès le début de son voyage, chercher à utiliser son éducation pour vivre dans la jungle, et non pas -dans les deux premiers films- imposer son ancien mode de vie à Tarzan et à elle-même. Au contraire, elle va trouver une forme de libération, à la fois du corps et de l'esprit, dans cette nouvelle vie qu'elle a délibérément choisie. Elle est donc bien loin de la description de Brion, qui la présente comme une femme très préoccupée de son allure.

Quant à « découvrir l'amour dans les bras de Tarzan », même les versions humoristiques (*George de la Jungle*, Sam Weisman, 1997) et pornographiques (*Tarzan X* ou *Jungle Heat*, de Joe d'Amato, avec Rocco Siffredi, 1994) s'accordent sur le sujet ; au cinéma, Tarzan est novice en amour, et c'est bien grâce à Jane qu'il découvre l'amour, dans son expression physique et sentimentale. Nous verrons dans l'étude du film à quel point Jane, par le travail du corps et du verbe, agit dans le domaine de l'éducation sentimentale et sexuelle, comme un véritable pygmalion pour Tarzan.

La suite de la description de Brion va dans le même sens de déformation du personnage féminin :

« Délicieusement érotique...Maureen O'Sullivan est une Jane de rêve et son marivaudage aquatique avec Tarzan un moment sublimement poétique. Tarzan apprend, de son côté, à embrasser et, parallèlement, Jane vivra un véritable parcours initiatique, de son Angleterre natale jusqu'à ce cimetière des éléphants tant convoité qui deviendra le lieu

d'une réelle catharsis. Il est dès lors évident que Jane renoncera à la civilisation pour partager la vie de l'homme qu'elle aime, Tarzan...¹ »

La description minimise le rôle de Jane dans l'évolution du personnage de Tarzan. En effet, il n'apprend pas à embrasser « de son côté », mais bien grâce aux indications très précises de Jane. Le parcours initiatique de Jane est à mettre en parallèle avec celui de Tarzan, qui, en apprenant la communication et l'amour grâce à Jane, va lui aussi vivre une initiation, selon les règles fixées par sa compagne. De plus, Jane ne renonce pas à la civilisation *uniquement* pour l'homme qu'elle aime, mais aussi pour être en adéquation avec un idéal de vie dont elle rêve, une vie plus simple qui passe par un retour à la nature, qu'elle énonce très clairement dès le début du film.

Brion, à propos de *Tarzan et sa compagne*, évoque Jane avec nostalgie :

« Parfaitement intégrée à la nature, Jane symbolise une féminité resplendissante qui a gêné certains. Par la suite, les quatre autres Tarzan de la MGM ne retrouveront que par moment la sensualité qui marque Tarzan and his mate. La MGM sera d'ailleurs obligée de vêtir plus « décentement » Tarzan et Jane, dont les pagnes seront moins révélateurs »².

La tenue de Jane est importante, et son évolution sera plus amplement détaillée dans la seconde partie, mais on constate ici que les « regrets » et la description de l'auteur ne concernent que la sensualité perdue de l'héroïne, obligée par une certaine censure à couvrir son corps après les deux premiers films. Ces quelques centimètres de chair nue en moins sont pourtant un moindre « mal » par rapport aux autres concessions que Jane va devoir endurer au cours des quatre derniers films, correspondant à l'application plus stricte du Production Code. En effet, ce que Brion ne décrit pas, puisqu'il se contente de se lamenter sur l'image du corps (transformant ainsi Jane en femme-objet), c'est la perte totale d'indépendance, et l'adhésion du personnage à une vie de famille traditionnelle (pour ne pas dire traditionaliste). Ce qui masque Jane, après ce film, ce n'est pas seulement un pagne plus long, c'est avant tout le retour à un ordre moral correspondant aux valeurs édictées par la censure.

¹ Brion Patrick, *Le cinéma d'aventure, op.cit.*, p. 54.

² *Ibid.*, p. 64.

Plus explicitement subjectif, Francis Lacassin, auquel le Musée du Quai Branly a rendu hommage lors de l'exposition *Tarzan !*, en tant que « premier « Tarzanologue » français¹ », participe également au processus de destruction du personnage de Jane.

Ouvertement contre les adaptations cinématographiques² de l'œuvre de Burrough, il concède une certaine valeur à l'interprétation de Maureen O'Sullivan dans *Tarzan, l'homme-singe*, mais considère le personnage comme un obstacle à l'expression de la virilité de Tarzan ;

« C'est le point de vue adopté par le cinéma hollywoodien dans son entreprise minutieuse d'humiliation du mythe de Tarzan. Après avoir multiplié devant lui les séductrices, l'écran donne de son refus abstinent, une explication pot-au-feu et rassurante, incarnée par la présence perpétuelle de Jane.³».

Jane, loin d'être décrite comme l'initiatrice qu'elle est pourtant, est ici la gardienne des pulsions animales de Tarzan, qui, d'après l'auteur, ne demanderaient qu'à s'exprimer, si seulement Jane n'était pas là. La sensualité affirmée des deux premiers films est ici niée, pour ne garder de l'image du couple, et en particulier de Jane, que l'image des films tournés après la période pré-Code, qui domestiquent effectivement Tarzan, mais surtout Jane, qui n'a pas le loisir, au contraire de son mari, d'aller sauver les aventuriers perdus dans la jungle. Cantonnée dans son espace domestique, Jane dans les quatre derniers films, est bien une incarnation de la femme au foyer américaine, mais cela ne doit pas faire oublier l'autre Jane, celle des deux premiers films.

Enfin, pour conclure sur ces déformations par les écrits sur Tarzan et Jane, Lacassin, pourtant consacré « tarzanologue » français par les institutions, propage lui aussi le dialogue faussement retranscrit entre Tarzan et Jane ;

« Dans les années trente, au temps où des séducteurs gominés susurrent des déclarations romantiques, le célèbre dialogue : « me

¹ Exposition du 16 juin au 27 septembre 2009, au Musée du Quai Branly, Paris. www.quaibrantly.fr.

² Lacassin Francis, *La légende de Tarzan*, Dreamland, 2000.

« Les rapports de Tarzan avec le cinéma ? un long affrontement entre la Vérité et le Commerce, entre la Fidélité et l'Intérêt (...). De 1930 à 1958, c'est le règne de Hollywood, nouveau nom du Dieu-Moloch... L'écrivain a autant d'importance qu'un berger ayant découvert par hasard un puits de pétrole. Le roman ou le personnage livrent un produit qu'il faut traiter, conditionner, aseptiser.... » p. 152.

³ *Ibid.*, p. 91.

Tarzan! you Jane!» a pu rafraîchir les spectateurs privés d'oxygène.... Aujourd'hui, il suscite le contraire de la tendresse : la dérision.¹ »

Dans une volonté explicite de redonner à son personnage fétiche la virilité perdue –selon lui- lors de la transposition cinématographique, Lacassin donne la parole et le pouvoir à Tarzan, alors que, comme nous l'avons vu précédemment, cela ne correspond pas à la réalité du dialogue. A partir d'une donnée inexacte (la prise de parole de Tarzan dans cette scène), l'auteur émet des hypothèses à la fois sur les spectateurs du film lors de sa première sortie, et sur un public actuel indéfini. Encore une fois, le pouvoir symbolique de l'auteur est tel que l'exactitude de ses affirmations est peu contestée, d'autant plus qu'il renforce sa capacité de conviction en insistant sur la célébrité du dialogue, dont la véracité semble être alors prouvée par le temps.

Ainsi, cette étude des déformations du personnage met en avant l'écart entre la construction diégétique d'un personnage et son image dans l'imaginaire commun. Cette « mauvaise lecture » dont peut être victime un film entier (je pense notamment à *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), qui véhicule à tort l'image d'un film sur les joies de la liberté, l'esprit de *Born to be wild* faisant trop vite oublier la fin tragique des protagonistes) se fait ici aux dépens du personnage féminin.

1.2. *Jane in action*. Analyse du personnage dans les films : de la jungle à la cuisine.

Après avoir vu les processus de déformation du personnage de Jane a posteriori, dans une volonté de nier sa dimension potentiellement féministe, voyons désormais la construction de Jane en tant que personnage cinématographique et son évolution dans le cadre du pré-Code, dont le renforcement en 1934 a provoqué son retour en cuisine et l'abandon de ses idéaux.

¹ *Ibid.*, p. 160.

A- Miss Jane Parker, héroïne non – conventionnelle.

Dans un premier temps, le personnage de Jane se développe comme modèle de modernité et d'émancipation féminine, tant dans sa construction narrative que cinématographique.

Image de la femme moderne.

Miss Jane Parker apparaît dès la deuxième minute du premier film de la saga, soit plus de trente minutes avant Tarzan. Elle est présentée tout de suite comme l'archétype de la jeune femme moderne, héritière des *flappers* des années 20¹. Mais les années ont passé depuis l'époque où ces jeunes femmes payaient de leur vie ou de leur respectabilité leur style de vie libéré. Forte des conquêtes des *flappers* et autres *bad girls* du cinéma des années 20, Jane débarque en Afrique pour rejoindre son père, bien décidée à affirmer son indépendance. Sa première apparition dans le film est d'ailleurs marquée par cette volonté d'affirmation de soi. Jane débarque seule au milieu de la foule, indiquant ainsi qu'elle a fait un très long voyage depuis l'Angleterre sans être accompagnée. Après avoir été accueillie par Mme Cutten, elle explique vouloir voir son père, James Parker, ce qui attire l'attention d'un homme sur le quai. Elle décline ensuite son identité, *I'm Jane Parker*, tout en détaillant de bas en haut l'homme qui s'adresse à elle. Les paroles de la femme ne sont plus qu'un bavardage de fond, pendant que Jane est occupée à admirer M.Holt, l'associé de son père. La femme remarque tout de suite ce qui fait de Jane une femme moderne, statut qu'elle semble envier. Elle lui demande si elle va faire « repousser ses cheveux » et complimente sa robe à la coupe très élaborée. Ainsi, comme les *flappers* à leur époque, son apparence est un moyen d'affirmer sa modernité. Jane n'a que faire des bavardages incessants de Mme Cutten et lui dit clairement ; elle préférerait être seule et voir son père. Ce refus de chaperon, ajouté à une facilité de contact avec les hommes la place dans une dimension très

¹ « Toutes les femmes entrées sur le marché du travail à l'occasion du départ des hommes à la guerre ne revenaient pas aux fourneaux, et avec les années 20 arrivèrent les *flappers* – le terme n'a d'équivalent français que le très emblématique « garçonne ». Un véritable mythe : en jupe courte, bas et chapeau-cloche, disposant de tous les produits de beauté jusqu'alors réservés aux cocotes entretenues, elles étaient censées boire, fumer et danser le charleston jusqu'au bout de la nuit, comme si l'émancipation devait forcément mener à la débauche, sinon à la mort, comme dans *Loulou* et *Prix de Beauté*, deux films dont l'héroïne interprétée par Louise Brooks finissait mal, assassinée parce que trop belle, trop généreuse, trop libre. En réalité cette révolution américaine avait deux moteurs, l'accès des jeunes filles des classes moyennes au collège et la diffusion par le cinéma de façons de s'habiller et de se tenir sur ses deux jambes. »

Jullier Laurent et Boissonneau Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, op.cit., p. 23.

moderne, où la mixité sociale commence à être acceptée. Contrairement à Mme Cutten, qui ne se définit que par son mari (elle explique qu'elle aimerait une robe comme celle de Jane *parce que* son mari trouve qu'elle est démodée), Jane dans ce début de film n'exprime que des désirs personnels.

La scène de sa rencontre avec ce père parti alors qu'elle était enfant est une constante affirmation de son identité nouvelle de jeune femme moderne. Ainsi, en entrant dans la pièce où se trouve son père, elle interrompt ce dernier, occupé à admirer un portrait de sa fille alors jeune fille. Son arrivée est à la fois une rupture et un nouveau monde qui se prépare pour le père qui la reconnaît à peine. Elle l'oblige à faire le deuil de cette enfant chérie qu'il a quittée et à accepter la jeune femme qu'elle est désormais. Elle n'hésite d'ailleurs pas à se déshabiller devant son père, soudain gêné, lui imposant ainsi ses formes féminines, et ses nouvelles habitudes cosmétiques de femmes modernes ; ce qui lui vaut d'être qualifiée par son père de « *fancy free woman* ».

La suite des aventures de Jane va construire un intéressant paradoxe quant à l'idée même de modernité, qu'elle impose sans ambivalence au début du film. En effet, après avoir affirmé cette identité moderne par le geste et la parole, elle va ensuite sembler s'en éloigner, pour en fait être dans un esprit de modernité. Ainsi, d'un côté, elle va vouloir se détacher de ce qui fait d'elle une jeune femme de son temps, au sens matériel du terme. Elle va renoncer à ses robes, à sa fameuse crème qui l'aide à garder « son teint de jeune fille », et à tout ce qui permet de « jouer » de façon superficielle, à la femme moderne, les atours de la « mascarade féminine ». D'un autre côté, ce renoncement, qui débute dans *Tarzan l'homme-singe* et se confirme dans *Tarzan et sa compagne*, témoigne d'un esprit de modernité, dans le sens où le discours de Jane est celui d'une lutte pour la liberté. Son parcours, de la bonne société à la jungle, de la pression sociale (particulièrement lourde pour les femmes) à un retour à la nature, se rapproche de la démarche philosophique et spirituelle de Thoreau pour qui « Tout ce qui n'est pas tombé sous l'emprise de l'homme est sauvage. En ce sens, les hommes originaux et indépendants sont sauvages : ni apprivoisés ni brisés par la société¹ ». Or, Jane, dans les deux premiers films, s'acharne à se libérer des chaînes de la société pour exprimer sa

¹ Thoreau Henry David, *La moelle de la vie*, ed Mille et Une Nuits, 2006. P64. Thoreau montre que les besoins matériels et les contingences quotidiennes sont dérisoires et qu'ils constituent une entrave à l'épanouissement de l'esprit.

nature sauvage. Cette libération passe par une affirmation de soi, et des commentaires sur les femmes africaines, qui résonnent comme un constat universel ; « les femmes souffrent pour être belles ». Par ce genre de remarque, Jane se fait porte parole d'une pensée féministe tout à fait moderne.

La modernité du personnage passe également par le corps, notamment par la rupture avec les stéréotypes liés au masculin et au féminin. Avant de partir dans la jungle, Jane doit faire ses preuves, et montrer qu'elle ne sera pas un poids pour l'expédition, ce qui n'arrive pas aux personnages masculins, alors que le père de Jane est vieillissant et son assistant peu athlétique. Holt lui demande donc si elle sait se servir d'un fusil, ce à quoi elle répond avec beaucoup de malice « *like an angel* », avant de faire une démonstration de ses capacités. Elle démontre ainsi une maîtrise de la technique loin du rôle traditionnel féminin relevé notamment par Bourdieu qui déplore le « monopole masculin du maniement des objets techniques et des machines¹ ».

Bouleversement des stéréotypes de genre par le contrôle de l'image et du son.

Jane bouleverse les stéréotypes en exerçant un contrôle permanent, à la fois sur le fond et la forme du film. Elle devient metteur en scène du film en maîtrisant l'espace et la parole dans les deux premiers films de la série.

Comme pour affirmer ce pouvoir de contrôle de la parole, les premiers sons de *Tarzan, l'homme - singe* viennent d'un homme qui ne peut plus parler. Un membre d'une tribu africaine, terrorisé, ne peut plus parler et ne produit qu'une suite de plaintes et de gémissements. Le film débute donc par une impossibilité de s'exprimer, par un blocage de la parole, en l'occurrence masculine.

Au contraire, dès son arrivée quelques instants plus tard, Jane commence par se présenter, *I'm Jane Parker* affirmant ainsi très clairement son identité, avant d'être saoulée des paroles insignifiantes de Mme Hoyt. Il est évident que Jane ne s'exprime pas pour ne rien dire ou participer au rituel de la conversation mondaine.

Dès qu'elle entre en scène, la mise en scène et l'espace s'organisent par elle. Elle devient la force d'attraction de la mise en scène. La caméra la suit depuis son

¹ Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, op.cit., p. 129.

débarquement. Elle rythme ensuite le dialogue avec son père, par ses pleurs, puis par ses questions.. Lorsque ses bagages arrivent, elle apporte avec son univers, qu'elle impose aux autres (l'autre étant ici sans exceptions un autre masculin) sans discussions possibles.

En plus d'organiser l'espace, elle est aussi maîtresse de la parole ; choisissant le début et la fin de la discussion : lorsque son père s'étonne du nombre de malles qu'elle a apportées, elle le coupe par un « *what ?* » qui est bien plus un reproche face aux protestations paternelles qu'une interrogation réelle. Elle enchaîne sans attendre en lui demandant son avis sur Mr Holt. A la manière d'un grand chef, elle organise les différents postes de travail de ses partenaires et répartit le discours suivant ses propres désirs.

Toute cette scène n'est pour Jane qu'une façon d'affirmer son identité, de femme, de jeune femme moderne, face à son père et au spectateur.

Juste avant de prouver sa maîtrise de la technique (par une démonstration de ses capacités au tir) son père lui parle de la légende des éléphants dont elle se souvient (12'). Elle se met alors en position de représentation (monte s'asseoir sur une fenêtre), et devient conteuse de cette histoire, que son père lui a maintes fois racontée.



Figure 7 (1,2) : Jane conteuse dans *Tarzan, l'homme-singe*.

La mise en scène, encore une fois, s'organise autour de ce nouveau rôle qu'elle se donne : elle devient autant le centre du cadre que de l'attention des personnages et des spectateurs.

Cette attraction indiscutable qu'elle opère sur ses partenaires va se poursuivre, puisqu'elle va manipuler les gens qui l'entourent par la parole. Ainsi, lorsque Holt accepte de l'emmener jusqu'à la fameuse montagne sacrée, elle le regarde en le remerciant « *you are probably the nicest men i have ever met* » ce à quoi le père répond « tout le monde est gentil quand on fait ce que tu veux ». « Tu es méchant

papa, mais je t'adore quand même ». La position de Jane, alors assise sur un rebord qui lui permet de dominer les deux hommes, est un atout dont elle va se servir pour convaincre et séduire les deux hommes. Le regard de Holt se retrouve alors à hauteur de son décolleté et il doit lever les yeux vers Jane qui se penche insensiblement vers lui, utilisant ainsi avec subtilité l'art de la séduction. Le choix des couleurs et du cadrage met en valeur le personnage féminin, plus clair, plus lumineux que Holt, maintenu dans l'ombre de Jane même par son chapeau, alors que celui de Jane met en valeur son visage et son regard. En répondant à son père (image de droite), elle est encore au centre du cadrage, de dos, ce qui permet au spectateur de voir l'effet qu'elle fait sur les deux hommes, tout en profitant de ses jolies courbes.



Figure 8 (1,2) : Jane au centre des attentions, grâce à une maîtrise totale des codes de la séduction. A gauche (8.1), frôlement du chapeau pour convaincre et remercier Holt. A droite (8.2), fausse réprimande envers son père, avant de lui sauter dans les bras, sous les yeux de Holt fasciné.

Plus tard dans le film, lors de l'arrivée de Tarzan (33'), Jane est la première à comprendre qu'il n'a pas connaissance des codes verbaux et sociaux de la civilisation occidentale ; le langage lui est étranger et il ne comprend pas qu'un fusil braqué sur soi est un signe de danger.

Les premiers contacts entre Tarzan et Jane passent directement par un autre sens ; le toucher. Par la force des choses, elle est obligée d'être collée à lui, dans un corps à corps à même la peau nue de Tarzan. Effrayée, elle se retrouve à l'attraper par le cou, par la cuisse, et donc à entamer une relation charnelle malgré elle.

Malgré ce contact qu'elle subit dans un premier temps, puisqu'elle est enlevée par Tarzan, Jane va vite retrouver ses habitudes d'organisation de l'espace, des dialogues, et des actions menées par ses partenaires masculins. Lorsqu'elle crie, Tarzan la lâche et finit par aller dormir dehors pour lui laisser le nid seule. Ensuite,

elle hurle pour se libérer de ses bras avant de se retrouver nez à nez avec un grand singe, elle se jette alors dans les bras de Tarzan en lui commandant de faire partir le singe, ce qu'il fait. Il vit désormais en fonction de ses désirs à elle, si l'on exclut, bien entendu, le fait qu'elle ait été kidnappée par Tarzan.

Dans la scène qui donnera lieu à la célèbre déformation *Me Tarzan/You Jane* (42') elle explique ou tente d'expliquer le langage, « toi », « moi ». Et pour commencer, elle affirme « *I'm Jane Parker, Jane* » ; c'est la première chose qu'il semble comprendre. Une fois les noms assimilés, sa façon de reprendre le contrôle de la situation (d'essayer) est d'indiquer en se frappant la poitrine « Tarzan » et « Jane », et non pas « Me Tarzan, You Jane ». En répétant Tarzan/Jane avec le geste qui suit, il devient un peu brutal. Comme nous l'avons déjà montré dans la première partie de ce travail, à défaut de maîtriser la parole, il reprend le contrôle par la force physique, convoquant ainsi un stéréotype masculin, en réponse à une domination du personnage féminin par la maîtrise d'une technique qu'il n'a pas : le langage.

Autre rôle de Jane dans la répartition de la parole, celui de médiatrice, plus habituellement proposé aux personnages féminins. Ainsi, elle n'hésite pas à donner son avis et à exprimer son désaccord à Holt qui a tué un singe (53'). Pour empêcher que Tarzan ne soit tué par son père et Holt, elle joue les médiatrices, par la parole, en disant qu'elle pense pouvoir se faire comprendre de lui. Au rôle de médiatrice, s'ajoute l'idée de danger qui n'est pas forcément présente dans d'autres situations de médiation. Elle sera en fait trahie par Harry qui tire sur lui malgré la promesse pacifique faite à Jane.

Tout en sachant qu'il ne comprend pas, elle ne renonce jamais à s'exprimer normalement lorsqu'elle s'adresse à Tarzan. Ainsi, lorsque Jane surprend Tarzan qui la regarde se déshabiller pour aller se baigner (1h03) ; au lieu de s'offusquer, ou de crier, elle lui explique : « J'ai l'habitude que l'on frappe avant d'entrer dans mon boudoir », ce qui ne constitue pas une phrase de rejet, mais presque une invitation... surtout que le dialogue ne s'interrompt pas par la suite.

Educatrice du langage de Tarzan, Jane apprend aussi un certain type de comportement à son partenaire. Elle va véritablement organiser la gestuelle de Tarzan, selon ses propres envies. Ainsi, lors d'une baignade (1h06), Tarzan la tient dans ses bras tout en marchant dans l'eau. Il pose ses mains sur ses épaules et

cuisse, et elle lui donne dans un premier temps une tape presque coquine pour lui dire de ne pas le faire, mais dans l'instant qui suit, elle enroule sa main autour de sa nuque, dans un geste qui invite forcément à un rapprochement physique. Loin de jouer les jeunes filles effarouchées, elle va alors, lui dire, en le regardant droit dans les yeux : « ne me regardez pas comme ça, c'est beaucoup trop tentant », tout en lui caressant les cheveux et le visage. Magistrale illustration de la litote, Jane exprime habilement son désir, jouant avec le fait que le spectateur comprend ses intentions mais pas forcément Tarzan, qui ne possède pas les connaissances nécessaires. Pour mettre fin à la balade, elle lui indique la berge en tentant de lui apprendre un nouveau mot. Elle a donc maîtrisé le fond (un échange romantique durant lequel elle exprime son désir pour Tarzan) et la forme (le trajet) de la promenade.

Consciente des possibilités d'éducation qui s'offrent à elle (puisque Tarzan part de zéro), Jane tentera même de familiariser Tarzan avec la différence des sexes (1h09), qui vient de se matérialiser pour lui par la différence de taille de leur main...

Parfaite héroïne du pre-code hollywoodien, Jane montre une maîtrise totale du langage de la séduction sans aucune culpabilité ni répression. Ainsi, dans une scène du film (1h12), elle utilise le langage du corps sans délaissier la parole, pour amener Tarzan à obéir à ses désirs. Couchée sur le ventre sur une peau de bête en haut d'un arbre (image 1), Jane ne se relève pas à l'arrivée de Tarzan, elle ne se met pas dans une posture plus « convenable ». Au contraire, elle se retourne sur le dos et tend les mains vers lui en lui demandant de « venir plus près ». Pour continuer cette séduction très entreprenante, elle l'attire plus près en enlaçant fermement Tarzan, les deux mains autour du cou, ce qui oblige un Tarzan déboussolé à venir à elle, et pas l'inverse ; le contrôle des corps dans la séduction appartient totalement à Jane. La gestuelle des deux personnages ne laisse pas de doute sur cette répartition du « pouvoir » de séduction, et du plaisir pris. Ainsi, dans les images ci-dessous, on voit bien la mise en place de stratégies d'attraction du côté féminin, et la résistance du côté masculin. Dans la première image, Tarzan s'accroche littéralement aux branches pour ne pas succomber trop vite à Jane. Ensuite, subissant presque la demande verbale et gestuelle de Jane, il accepte de s'approcher, sans oser toutefois proposer une réponse personnelle à cette

demande. Il ne prend aucune initiative, préférant obéir aux injonctions de Jane. La troisième image met en valeur l'emprise physique de Jane sur Tarzan, ses bras formant un véritable étau autour du cou de Tarzan, dont le bras gauche crispé tente de maintenir tant bien que mal une distance de sécurité avec le corps de Jane. Enfin, le dernier plan de la scène est une plongée sur le visage de Jane rayonnant, et ses mains qui ne relâchent pas leur étreinte.



Figure 9 (1,2,3,4) : Stratégie de séduction de Jane tout à fait réussie obligeant Tarzan à lâcher sa branche (9.1) pour permettre à Jane de s'accrocher à lui (9.4).

Pin-up !

Nous l'avons vu, Jane maîtrise parfaitement (lors des deux films produits durant la période du pré-Code) les codes du langage du corps. Cette mise en place de stratégies de séduction répond davantage aux principes de la figure de la pin-up, qu'aux codes de la femme fatale par exemple. Elle se détache en effet de la femme fatale puisque les techniques du corps déployées par Jane n'aboutissent pas à la destruction du masculin, ni à sa propre perte. On peut se demander si le cadre du pré-Code n'est pas un facteur favorisant cet épanouissement des personnages féminins puisque pour la première fois dans des productions *mainstream* la sexualité féminine n'est pas source de danger et/ou de répression.

Au contraire, dans *Tarzan, l'homme-singe* et *Tarzan et sa compagne*, Jane exprime sans entrave une liberté de corps et d'esprit, tout en illustrant une forme de *sprezzatura*, une sorte d'inadvertance caractéristique des *pin-up*. Elle joue les

pin-up, exposant à plusieurs reprises son corps « l'air de rien », sans que cela semble une manœuvre de séduction délibérée. Ainsi, dans *Tarzan, l'homme-singe* (1901), elle agrmente la figure classique de la femme soignante d'une touche de glamour en déchirant sa robe pour faire un bandage à Tarzan, commençant ainsi un délicat striptease qui va lui permettre de s'effeuiller petit à petit durant ce film et le suivant, avec la fameuse scène de baignade nue en guise d'apothéose. Juste après ce léger déshabillage qui permet de montrer le haut de la cuisse de notre héroïne, elle décide d'aller se rafraîchir au bord de l'eau, lorsqu'elle surprend Tarzan qui, remis de sa blessure, observe la jeune femme se déshabiller. Au lieu de s'offusquer, Jane lui explique avec humour qu'elle a « l'habitude que l'on frappe avant d'entrer dans son boudoir », ce qui ne constitue pas une phrase de rejet, mais presque une invitation. Cet humour et sa gestuelle est ici digne des pin-up de Gil Elvgren, particulièrement sujettes au déshabillage faussement inopiné surtout lorsqu'elle se croit à l'abri des regards.



Figure 10 (1,2,3) A gauche (figure 1): plus pudique que les dessins d'Elvgren, le cinéma propose tout de même un plan large pour profiter du déshabillage de Jane au bord de l'eau (10.1) Au centre (10.2) : *oops*, Jane est « surprise » en train de se déshabiller, légèrement cachée par des branchages, tout comme la pin-up rousse de Gil Elvgren (à droite, 10.3).

Cette fausse naïveté quant à l'exposition de son corps est une caractéristique des pin-up, qu'elles soient figures de papier ou de cinéma. Cette nudité « par inadvertance » trouve souvent un alibi dans des éléments naturels. Un coup de vent, une flèche mal tirée, un chien en laisse ou pourquoi pas l'air chaud d'une bouche de métro en sortant d'un cinéma sont autant de façon de soulever une jupe et de dévoiler quelques centimètres de chair. Si « la fille » interprétée par Marilyn dans *Sept ans de réflexion* a l'alibi de la chaleur extrême d'un été new-yorkais, Jane a celui du retour à la nature et de l'ambiance « jungle » qui autorise quelques écarts vestimentaires.

Cette séduction « l'air de rien » qui débute dans *Tarzan, l'homme-singe*, est confirmée dans *Tarzan et sa compagne*, dès l'entrée en scène de Jane. Après avoir annoncé son arrivée à Arlington par un cri, elle dévoile un corps partiellement dénudé grâce à une tenue très échancrée, en particulier au niveau des cuisses et des fesses ; l'avant et l'arrière de son pagne n'étant reliés que par un fil. De plus, la mise en scène joue subtilement avec les codes du striptease, en faisant semblant de cacher ce qui ne saurait être vu, pour mieux le montrer au plan suivant. Ainsi, alors que Arlington profite des retrouvailles avec Jane, il tient son chapeau de manière à cacher en partie le corps de l'héroïne, rappelant la version cinématographique de la feuille de vigne encore très pratiquée aujourd'hui et même sujette à parodie. Mais dans le film, il ne s'agit que d'un jeu avec cette pratique, puisque le corps de Jane nous est en fait très rapidement dévoilé, sans aucune fausse pudeur.



Figure 11 (1,2,3) A gauche (11.1) : le chapeau judicieusement placé empêche le spectateur de voir le corps de Jane, pour mieux le mettre en valeur juste après, alors que les chapeaux sont désormais cache-sexe pour ces messieurs (au centre : 11.2). A droite (11.3): une parodie des objets « feuille de vigne », dans *Austin Powers, l'espion qui m'a tirée* (Jay Roach, 1999).

Cet aspect très érotique est renforcé par l'attitude de Jane qui ne rechigne pas à appliquer les techniques de base de la médecine locale, en dépit de son éducation bourgeoise. Ainsi, lorsqu'elle découvre que Harry a été éraflé par une flèche empoisonnée, elle n'hésite pas à sucer la plaie de l'homme (figure 12) qui vient de lui faire une déclaration à peine voilée (« même s'il n'y avait pas d'ivoire, je serai content d'être là maintenant que je vous vois »). Ce comportement tout à fait incongru si l'on considère Jane comme une jeune anglaise de bonne famille, est ici justifié par son choix d'un mode de vie proche de la nature. Le sourire coquin de Martin ne laisse planer aucun doute quant à ses pensées, absolument pas tournées vers la médecine traditionnelle, mais bien vers l'érotisme de la situation.



Figure 12 : Dans *Tarzan et sa compagne*, les attraits de la médecine traditionnelle pratiquée par Jane ne laissent pas Martin de marbre...

Jane, fidèle au principe d'inadvertance qui définit les pin-up, va devenir, l'air de rien, une figure érotique aux yeux du spectateur et des personnages masculins. Dans *Tarzan et sa compagne*, lorsqu'elle retrouve Harry et Martin, les deux hommes s'empressent de lui montrer la garde robe qu'ils ont pris soin de lui rapporter d'Europe. Jane, ayant toujours l'alibi du « retour à la nature », ne se gêne pas pour essayer les cadeaux si joliment présentés. Parmi ces présents, une paire de bas est judicieusement mise en avant par Martin qui ne perd pas une miette du spectacle. Jane essaie donc les bas (figure 13), avec sa tenue de jungle très échantée, sous le regard des deux hommes, dont elle ne manque pas de souligner la condition de célibataire (« *bachelor* »). Son aisance malgré sa tenue légère et la répartie dont elle fait preuve témoignent d'une vraie fausse naïveté dans la mise en scène de son corps.



Figure 13 : Jane, très détendue, essaie des bas de soie au milieu de Harry et Martin, sans se départir de son sourire de gentille fille. Elle incarne ici parfaitement l'inadvertance de la pin-up.

Elle est à la fois consciente de l'érotisme de la situation, puisqu'elle titille les deux hommes en leur rappelant leur célibat, et dans le même temps, elle ne met pas en place des codes de séduction trop ostentatoires, comme le ferait une femme fatale. Ainsi, à la place du regard direct et langoureux de la femme fatale, elle se contente de sourire, de rire, affichant ainsi la panoplie de la « gentille fille », alors qu'elle est

seulement vêtue de bas de soie et d'un pagne laissant voir la naissance de ses fesses.

Juste après cette scène, les deux hommes finissent par sortir de la tente pour laisser Jane s'habiller. Ils se régaleront alors du spectacle en ombres chinoises de la belle en train de se préparer. Elle paraît alors être un exemple de femme-objet, dont les formes sont destinées à être regardées par les deux personnages masculins. Mais c'est sans compter sur l'intelligence du personnage de Jane, qui ne cesse de jouer avec les codes et les stéréotypes de la guerre des sexes. Ainsi, lorsque l'héroïne a terminé sa séance d'habillage, elle sort de la tente et, sans se départir de son sourire mutin, déclare à Martin qui l'attend dehors : « *Woman's greatest weapon is man's imagination* ». De femme-objet vouée aux regards masculins, elle reprend le pouvoir, par la parole. En s'adressant ainsi à Harry et Martin, elle leur montre qu'elle est parfaitement consciente de l'image qu'elle renvoie, qu'elle contrôle parfaitement sa propre mise en scène. De plus, elle souligne avec humour le pouvoir des femmes sur les hommes (« *woman's greatest weapon* »), et renvoie leur pulsion voyeuriste (relevant du stéréotype masculin) à la passivité, puisque finalement soumise au bon vouloir féminin.

Dans les deux premiers films du duo Maureen O'Sullivan et Johnny Weissmuller, Jane illustre donc l'idée d'une pin-up féministe, en bouleversant les clichés de passivité qui lui sont trop souvent associés.

B- Madame Tarzan, desperate housewife.

Tarzan, l'homme-singe et *Tarzan et sa compagne*, nous l'avons vu, propose une image de Jane très éloignée des stéréotypes de la femme-objet. Cependant, alors que le Code Hays est plus strictement appliqué, les quatre films suivants vont balayer les idéaux de liberté physique et morale de Jane. L'héroïne originale et indépendante va être reléguée au second plan, et se conformer à une image très traditionnelle de femme au foyer. Ce retour en force de l'ordre moral touche tous les points étudiés précédemment et qui constituaient une prise de pouvoir du personnage féminin; la parole, le rapport au corps et la liberté morale.

Une parole inutile

Nous avons constaté que les deux premiers films proposaient un personnage féminin détentrice de la parole. Dans les quatre films suivants, Jane ne devient pas muette, mais ce qui était un pouvoir et un mode d'expression devient un moyen de « rentrer dans le rang » et de renoncer à un personnage synonyme de liberté et d'émancipation féminine. L'étude de la parole des personnages dans la série des six films est très symptomatique des changements dans la représentation des relations de genre au sein du couple Jane/Tarzan.

Ainsi, dans *Tarzan s'évade*, deux ans après *Tarzan et sa compagne*, le ton est donné dès la première apparition de Jane à l'écran. Le premier son qu'elle émet est un cri, pour se défendre du réveil brutal de Tarzan, qui la tire par les pieds hors de leur nid. Ensuite, elle va immédiatement lui demander des comptes sur ce qu'il a fait pendant la nuit. Cheetah apporte alors des vêtements féminins qui vont provoquer une scène de ménage. Jane veut aller trouver les individus qui ont pu porter ces habits occidentaux, mais Tarzan n'est pas d'accord. Il lui interdit, par la parole, d'aller à leur rencontre : « Stay ! Stay ! ». Jane baisse alors les yeux, s'assoit à l'entrée de leur « maison » et attend. Elle se retrouve donc confinée dans l'espace domestique. Contrairement aux autres films où la parole était féminine, la maîtrise très succincte de la parole chez Tarzan se traduit par une prise de pouvoir ; la parole masculine devient ordre. On est loin de la Jane émancipée et indépendante des deux premiers films, elle est ici une caricature de femme soumise à son mari.

Plus tard dans le film, Jane fait visiter son humble demeure à sa cousine et la parole ne sert qu'à la replacer dans un rôle très traditionnel de femme au foyer. Elle explique que « Tarzan a construit la maison et qu'elle a aménagé la cuisine elle-même ». Fière de son intérieur et parfaite maîtresse de maison, Jane tient plus de la *desperate housewife* que de l'intrépide aventurière.

Le développement du langage chez Tarzan semble en adéquation totale avec une société patriarcale où la domination masculine est une donnée incontestable. Ainsi, si la notion de phrase ou de dialogue paraissent encore difficiles, notre héros a cependant bien compris certaines notions nécessaires à son statut de mâle dominant, puisque ses mots favoris dans ce film sont « Stay ! » et « Eat ! » ; l'un et l'autre étant des ordres plus que des interrogations à l'attention de sa femme.

Toujours dans *Tarzan s'évade*, le « roi de la jungle » décide de déclarer son amour à Jane, et utilise donc son propre langage, très simple et incompréhensible pour le spectateur. Se faisant, il se réapproprie le langage et les mots qu'il n'avait pas dans les deux premiers films. Ainsi, au lieu d'un personnage féminin dans un rôle d'éducateur, on retrouve Jane obligée de simplifier son expression et de s'adapter à la parole de Tarzan. Ce changement de rôle correspond aussi à une nouvelle hiérarchie dans le couple, où la femme se trouve dominée.

Tarzan va au fil des films affirmer cette position nouvelle de détenteur de la parole efficiente. Dans *Tarzan trouve un fils*, un débat début au sein du couple pour choisir le prénom de l'enfant trouvé dans les décombres d'un avion au milieu de la jungle. Ce cours échange se termine de façon abrupte par la décision de Tarzan : « Tarzan father, name Boy ». C'est donc lui qui a le dernier mot, sans se soucier du fait qu'il n'est pas plus le père de Boy que Jane la mère. Son statut de mâle dominant lui donne le pouvoir de décision, et la parole lui permet de verbaliser sans plus de justification.

L'arrivée de Boy dans la saga va également contribuer à la relégation du personnage de Jane au second plan, puisque avec lui, la maîtrise du langage se déplace. Boy connaît également les codes occidentaux de sa mère et le langage plus rudimentaire de son père. Cette double culture a un effet pervers pour Jane puisque Tarzan n'a plus besoin de faire d'efforts pour apprendre à parler étant donné que Boy fait la traduction pour lui. Le rôle d'initiatrice du langage détenu par Jane durant les deux premiers films est désormais révolu, elle n'est plus la seule à maîtriser le langage, et surtout, sa parole ne compte plus.

Dans *Le trésor de Tarzan* (1941), une étape de plus vers le renoncement de Jane à disposer de la parole est franchie. Alors que Jane explique à Tarzan comment se passent les demandes en mariage et les histoires d'amour dans sa civilisation occidentale, la réponse de Tarzan est symptomatique du changement de situation des deux protagonistes, vers plus de pouvoir et d'importance pour Tarzan, vers le silence et le second plan pour Jane. Tarzan répond en effet aux rêves de Jane par « *Too much talk, Tarzan way better* », ce à quoi Jane répond « *Yes, it's better* », signifiant ainsi sa résignation à se conformer aux désirs de Tarzan.

Dans le dernier film du couple O'sullivan/ Weissmuller, un dialogue illustre de façon exemplaire les changements de statuts et de rôles au sein du couple opérés

depuis la fin de la période du pré-Code hollywoodien. Au début du film (10'), l'échange porte sur les dangers que court Boy dans la jungle, mais Jane assure qu'elle n'est pas inquiète, tant que Tarzan est avec elle... et elle s'empresse de lui dire « ne serait-ce pas étrange si un jour, j'étais aussi courageuse que toi ? ». Ce à quoi Tarzan répond: « Jane pas besoin d'être courageuse, Jane belle, Jane gentille¹ ». Tarzan conclut par le désormais classique Tarzan/Jane. Tout est dit, Jane n'a pas besoin d'être courageuse, puisqu'elle est belle et gentille... Nous allons voir en effet que le corps de Jane est aussi marqué par l'évolution de son personnage. Après ce dernier film, *Tarzan à New-York*, Jane n'apparaît plus que par l'intermédiaire de lettres qu'elle envoie d'Europe, s'étant mystérieusement engagée comme infirmière pour les soldats partis au front. Cette communication sans paroles permettra d'ailleurs à Boy de changer le contenu des lettres pour obtenir ce qu'il veut de Tarzan, qui lui, ne sait pas lire. La parole est donc définitivement reprise à Jane.

Un corps policé et une nouvelle répartition des rôles.

Etre belle et gentille, c'est tout ce que Tarzan demande à Jane à partir de *Tarzan s'évade*. Ce nouveau statut de femme va être traduit très concrètement par l'évolution physique de Jane, tant dans son aspect que par sa gestuelle, très loin des savantes techniques du corps séducteur qu'elle développait dans les deux premiers films.

La première apparition de Jane dans *Tarzan s'évade* nous la montre réveillée brutalement par Tarzan, et permet de se rendre compte des changements physiques du personnage, devenu beaucoup plus « convenable ». Nous avons quitté Jane en tenue très légère, voire nue (dans la fameuse scène de baignade de *Tarzan et sa compagne*, mais aussi couverte de peau de bête dans le nid d'amour de Tarzan). Sa fameuse tenue constituée de deux pans de cuir attachés par une simple ficelle, et d'un haut très décolleté et ne couvrant pas le ventre, laisse toutefois la place à l'imagination, le « pagne » volant au gré des activités de Jane. En 1936, la température dans la jungle semble s'être refroidie, puisque sa tenue s'est transformée en robe beaucoup plus couvrante, ne laissant que les jambes à l'air libre. De plus, Jane avant 1936 se distinguait par son apparence naturelle, avec des cheveux mouillés et en bataille, une coiffure peu travaillée, et un

¹ « Jane no need to be brave, Jane beautiful, Jane good » « You're my goodness darling, my strength »

maquillage léger. Après 1936, et de façon de plus en plus évidente au fil des films, Jane retrouve ses habitudes occidentales, qu'elle avait pourtant pris soin de rejeter explicitement dans *Tarzan et sa compagne*. Elle apparaît désormais avec une coiffure et un maquillage très marqués, souvent soulignés par des gros plans sur son visage. On distingue alors les yeux de biche parfaitement dessinés, le mascara et le rouge à lèvres, ainsi que les boucles artificiellement créées sur sa chevelure, devenue plus longue et plus disciplinée, reflet de l'évolution de son personnage.



Figure 14 (1,2) : A gauche, Jane en tenue échancrée dans *Tarzan et sa compagne* (1934), et surtout dans une attitude de combattante, puisqu'elle s'apprête à tirer sur une lionne qui l'attaque (14.1). A droite (14.2), dans *Tarzan s'évade* (1936), Jane est devenue Madame Tarzan et obéit à son mari. La tête basse, passive et rhabillée, elle est loin de l'amour égalitaire et spontané des deux premiers films.

L'aspect physique de Jane n'est pas le seul touché par ce nouvel ordre moral. La répartition des rôles entre les deux personnages est également bouleversée, ce qui se traduit à la fois par des changements dans la diégèse, mais également dans la forme du film.

Nous avons vu que la mise en scène dans les deux premiers films se faisait autour du personnage de Jane, elle était le centre et l'organisatrice du cadre. Or, à partir de 1936, c'est le personnage de Tarzan qui focalise l'attention de la caméra et du spectateur. Dans *Tarzan s'évade*, Jane organise son temps (le voyage), sa parole (doit lui parler « à sa façon ») et ses actions en fonction des désirs de son partenaire masculin. Elle passe clairement au second plan pour que Tarzan reste « le roi », puisque c'est le nouveau surnom qui lui est donné. Cette attention nouvelle portée à Tarzan se constate aussi d'un point de vue érotique, puisque l'érotisation du corps passe du féminin au masculin, avec de nombreux plans mettant en valeur la musculature du héros, alors que notre héroïne rhabillée n'est plus l'objet de telles attentions. Par la suite, ce sont uniquement les exploits de

Tarzan qui sont montrés, Jane étant reléguée dans un rôle d'épouse apeurée, de mère inquiète ou même de traîtresse.

Dans *Le trésor de Tarzan*, il arrive même que Jane ne soit plus dans le champ. Ainsi, lorsque Tarzan va chercher Boy aux prises avec les villageois, il lui explique que « Jane wait ». Jane est donc doublement passive, elle attend son mari à la maison, et n'est même plus à l'écran.

Avec le nouvel ordre moral, apparaît une répartition des tâches très traditionnelle, avec un mari qui va chercher la nourriture pendant que Jane cuisine et prépare la table avant d'annoncer que le dîner est prêt, ce qui fait du couple un foyer tout à fait conforme à un certain idéal de la famille américaine, bien loin de l'amour libre et sans contrainte des deux premiers films. Rappelons en effet que dans les deux premiers films, les personnages, et Jane en particulier, mettaient en avant leur vie de bohème, où chaque arbre de la forêt pouvait abriter leur nuit d'amour, et où la spontanéité était une règle de vie. Au contraire, à partir de 1936, l'aspect domestique du couple va faire l'objet d'une attention toute particulière, transformant nos esprits libres en famille Pierrafeu. Chaque film est un prétexte pour montrer de nouveaux gadgets construits par Tarzan, et conçu pour se rapprocher toujours plus d'un intérieur classique. Jane va alors être confinée dans ces tâches domestiques, et son rôle consistera désormais à préparer à manger pour Tarzan, puis pour Tarzan et Boy, présentant ainsi des accessoires ménagers toujours plus sophistiqués. Jane utilise une sorte de bouilloire et de réfrigérateur dans *Le trésor de Tarzan*, et même un « lave-vaisselle » dans *Tarzan à New-York*, dont elle se sert pendant que Tarzan fabrique un harpon, respectant ainsi les tâches traditionnelles des stéréotypes masculins et féminins.

Une volonté bafouée

Alors que la première apparition de Jane dans les deux premiers films montrait un personnage volontaire et déterminé, elle apparaît au contraire dans des positions de passivité à partir de *Tarzan s'évade*. En effet, après la promenade de Tarzan de liane en liane avec Cheetah, il tire sans ménagement Jane hors de leur nid commun, alors qu'elle dormait. Extirpant par les pieds une Jane qui ne peut rien faire d'autre que crier pour lui dire d'arrêter. Mais juste après, elle le remercie de l'avoir ainsi réveillée, et de la garder ici, loin de Londres et de ses tentations.

Son renoncement à toute volonté personnelle est très visible dans les rapports amoureux qu'elle entretient désormais avec Tarzan. Nous avons vu les stratégies de séduction que Jane déployait dans les deux premiers films. L'analyse de la scène romantique de *Tarzan s'évade* permet de constater l'écart entre les « deux » Jane. On retrouve tout d'abord Tarzan, dans une pose de pin-up boy, au bord de l'eau, qui pousse son célèbre cri pour appeler Jane, qui accourt sans attendre. La relation est donc à l'initiative de Tarzan, ce qui n'était jamais le cas dans les films précédents. Tarzan lui offre une fleur sur la berge, alors qu'elle est couchée, sèche, maquillée et coiffée, en attente. Le plan suivant cadre Jane en plongée presque totale, progressivement recouverte par l'ombre de Tarzan, évoquant davantage une menace qu'une approche amoureuse. Un plan subjectif de Tarzan (traduit par un « travelling » avant de la plongée) qui fond sur elle comme un aigle sur sa proie renforce cette sensation. La passivité de Jane et ce mouvement de caméra qui évoque le danger mettent en place un rapport de domination masculine, surtout si on le compare aux stratégies de séduction très actives mises en place par Jane dans les films précédents. Le dernier plan nous montre la fleur de nénuphar qu'elle lâche, la main pendante au-dessus de l'eau, évoquant autant Ophélie morte que la perte de sa virginité, mais toujours dans une passivité qui lui était étrangère jusqu' en 1934.



Figure 15 (1,2,3,4) : La scène d'amour de *Tarzan s'évade*, Jane passive (15.1) et Tarzan prédateur (15.2), à l'opposé de leur relation dans les deux films précédents. Le gros plan sur le visage de Jane permet de constater également l'évolution physique (maquillage, coiffure) de l'héroïne, beaucoup plus conforme à l'idéal glamour hollywoodien (15.3).

La volonté de séduction de Jane est donc annihilée après *Tarzan et sa compagne*. Dans le même temps, le couple de héros cesse de fonctionner sur un mode érotique et sensuel, pour devenir un couple parental avec l'arrivée providentielle de Boy dans leur vie. Le titre du film *Tarzan trouve un fils*, souligne d'ailleurs à la fois la mise à l'écart de Jane qui semble exclue de la relation père/fils, et l'absence de sexualité dans la création de cette famille, puisque Tarzan n'a pas un fils, ne fait pas un enfant, mais le trouve, préservant ainsi son couple d'une éventuelle sexualité et même Jane d'une immaculée conception.

Ainsi, le personnage de Jane, à partir de *Tarzan s'évade*, n'est plus une figure de femme émancipée, indépendante, et dans une maîtrise totale des techniques du corps. De plus, dans *Tarzan trouve un fils*, Jane renonce même à ses idéaux de liberté et de retour à la nature. En effet, elle n'a de cesse dans ce film de convaincre Tarzan de laisser Cora emmener Boy en Angleterre, arguant que la civilisation lui apporterait beaucoup. Elle a donc renoncé à l'idéal de vie qu'elle défendait au départ. Dans ce film, elle finira par trahir Tarzan en emmenant Boy aux anglais, alors qu'elle lui avait promis qu'ils s'enfuiraient tous les trois. Suite à cette trahison, elle sera blessée par une flèche et donc en position de faiblesse physique, mais aussi morale, puisqu'elle suppliera Tarzan de lui pardonner.

Jane, comme Mae West à qui la prochaine partie est consacrée, subit violemment le retour à l'ordre moral imposé par le renforcement du pré-Code. Modèle d'une féminité émancipée, indépendante physiquement et intellectuellement, Jane Parker a été « corrigé » par les histoires du cinéma, au profit de Tarzan, à qui il convenait de rendre sa virilité. Malgré cela, et sans doute cette déformation systématique en est-elle la preuve, la Jane Parker de *Tarzan l'homme-singe* et *Tarzan et sa compagne* a valeur de modèle d'héroïne féminine, et féministe.

2. Mae West ; une figure féminine atypique.

A l'instar de Jane Parker, mais à l'échelle d'une carrière, Mae West, sa gouaille (servie par des dialogues écrits par ses soins), sa forte agentivité et une ligne de conduite subversive qui ne la quittera jamais (de ses premiers pas au théâtre à la fin des années 1910 jusqu'à la fin de sa carrière cinématographique en 1978) construit une féminité à la fois atypique et exemplaire. En effet, nous verrons que l'audace de Mae West découle de sa capacité à s'appropriier les codes hollywoodiens et à les bouleverser subtilement, de l'intérieur. Glamour, relations de genres et solidarité féminine seront ainsi réinterprétés par celle qui s'amuse à dire « la meilleure façon de se comporter est de se conduire mal¹».

2.1 Jeux de cadres

A. La question du cadre

Pour comprendre la carrière de Mae West et le travail de construction de sa persona, il convient d'utiliser le bon outil. Ce qui ressort de la vision des films dans lesquels joue l'actrice c'est une structure très forte, parfois rigide, qui contribue à forger un personnage de femme atypique, dont la principale caractéristique est d'entretenir la confusion entre le public et le privé. En effet, Mae West, à l'écran et en dehors, lors de ses rares apparitions publiques, est toujours la même. Elle suit une ligne directrice dans tous ses films et dans sa vie telle qu'elle la présente aux spectateurs, depuis le début de sa carrière cinématographique en 1932 à son dernier film en 1978. Pour construire cette trajectoire, Mae West occupe un cadre particulier, qu'elle a grandement contribué à créer. Cette notion de cadre, que nous emprunterons à Erving Goffman², va nous permettre de décrypter le contexte artistique de l'actrice. Goffman distingue tout d'abord les cadres primaires : « est primaire un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification³ ». Nous verrons ainsi en étudiant les films de l'actrice qu'elle construit tout au long de sa carrière un cadre primaire qui va lui permettre de donner un sens particulier à ses performances. C'est la modalisation du cadre par le jeu de la mise en scène

¹ „The best way to behave is to misbehave“

² Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Editions de Minuit, 1991.

³ *Ibid.*, p.30.

qui va donner à ses rôles une aura atypique et que l'on pourra relier à un certain type de féminisme. En effet, le même type de rôle ; de belles femmes que l'on qualifie de pin-up (dans son acception courante de « femme-objet ») pourra être interprété comme une vision négative de la femme au cinéma, servant ainsi la dichotomie traditionnelle de la femme-objet-regardée face à l'homme-sujet-regardant. Mais l'inscription des performances de l'actrice dans un cadre précis, qu'elle a elle même contribué à construire, et ce même avant sa carrière cinématographique (par son succès au théâtre notamment) vont lui permettre de sortir de cette relation simpliste et souvent caricaturale qui unit les personnages féminins et masculins au cinéma.

Nous allons voir ainsi à quoi ressemble ce cadre de performance et comment il a été élaboré. L'étude des films dans lesquels apparaît Mae West mettra en valeur un mode de performance basé sur un jeu de cadre, permis notamment par ce que Goffman appelle la modalisation¹. L'auteur place le concept de « mode » au centre de l'analyse de cadre ; « par mode, j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une autre activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différente. On peut appeler modalisation ce processus de transcription² ». Or - et Goffman reprend cet exemple - la mise en scène est une forme de modalisation. Mae West, en construisant un cadre récurrent, grâce à l'écriture et à la mise en scène de ses films, joue avec la modalisation, notamment en rendant plus ou moins floues les conventions nécessaires au processus de transcription tel que définit par Goffman. On trouve ainsi de nombreux exemples de « confusion des cadres » dans l'œuvre cinématographique de Mae West, qui perd le spectateur entre une mise en scène d'un personnage fictif, qui est aussi mise en scène d'une performance de l'actrice, et même des frasques de sa vie privée, rapportées par la presse et « adaptées » à l'écran.

Travailler à partir de l'idée du cadre tel que le propose Goffman est pertinente pour une actrice comme Mae West qui a une stratégie de carrière tout à fait originale. Elle se situe en effet aux antipodes du stéréotype des « rôles à Oscars » qui récompense une performance d'actrice en valorisant les rôles dits « à contre-

¹ *Ibid.*, p.52.

² *Ibid.*, p.54.

emploi », et/ou nécessitant une transformation physique plus ou moins impressionnante. Dans cet esprit ont été récompensées notamment les deux anciennes mannequins Nicole Kidman, méconnaissable en Virginia Woolf dans *The Hours* (Stephen Daldry, 2002) et Charlize Theron pour son rôle de tueuse dans *Monster* (Patty Jenkins, 2003) pour lequel elle a pris du poids et porté un dentier qui transformait à la fois son visage et son élocution. Au contraire, Mae West joue durant toute sa carrière des versions plus ou moins subversives de Mae West. Elle décline sa persona dans tous ses films, conservant certaines formes fixes (que nous étudierons en détails dans la seconde partie), grâce notamment à un cadre qui régule ses performances.

B. Cadre théâtral

La base du cadre des performances cinématographiques de Mae West tient à deux formules principales: incarner une femme liée au spectacle (artiste le plus souvent, productrice) à une époque contemporaine, ou bien être une performeuse installée dans le cadre des « gay nineties », (*Lady Lou, Ce n'est pas un péché*). Cet ancrage esthétique des personnages lui permet de poser les bases de sa persona, et de choisir des thèmes et des époques qui la mettent particulièrement en valeur. En effet, le choix de situer la moitié de ses films¹ à l'époque fin de siècle aux Etats-Unis n'est pas anodin puisqu'il s'agit d'une période de lutte des femmes pour leurs droits civiques, qui voit l'émergence de la New Woman et des formes à la fois voluptueuses et dynamiques des Gibson Girls. C'est en 1894 que l'auteur anglais Sarah Grand utilise le terme de New Woman² pour rassembler les femmes aux comportements nouveaux, plus ou moins liés aux féminismes ; anarchistes, suffragettes, flappers sont englobées dans cette nouvelle expression. Le point commun de toutes ces New Woman est de montrer l'engagement grandissant des femmes dans l'espace social. Ces femmes ont un rôle de modèle et influencent le développement économique et intellectuel, mais aussi sexuel des femmes de l'époque. La New Woman, pour Buszek est le symbole des nouvelles idées sur la

¹ Mae West a joué dans 12 longs-métrages, et a écrit ou co-écrit les scénarios de 10 d'entre eux. Parmi ces dix films scénarisés par Mae West, cinq situent clairement l'action à la fin du XIXème siècle ; *Lady Lou, Ce n'est pas un péché, Annie du Klondike, Fifi Peau de pêche, Mon Petit poussin chéri*.

² Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, Feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 78.

sexualité féminine, puis de la sexualité en général¹. Elle va donc largement contribuer à « l'anarchie sexuelle de la fin de siècle »².

Aux Etats-Unis, cette nouvelle figure féminine reçoit un bien meilleur accueil qu'en France ou en Angleterre. Cette réception positive va s'incarner dans le phénomène des Gibson Girls, qui ajoute une touche de glamour à la New Woman européenne, grâce au dessinateur Charles Dana Gibson qui publie ses dessins dans *Life magazine's*, depuis 1886. Très rapidement, les histoires courtes mettant en scène des New Woman vont connaître un grand succès et être imprimées à part, faisant à la fois la fortune du dessinateur et transformant les Gibson Girls en icônes. Les images des Gibson Girls sont subversives puisqu'elles réunissent à la fois des qualités dites masculines, à une esthétique traditionnelle de la beauté féminine. Elles sont montrées dans la sphère publique, font du sport, s'intéresse à la sexualité, et sont l'image d'une forme d'indépendance féminine. En même temps, elles répondent à une image de la féminité traditionnelle ; elles sont souvent grandes, minces, jeunes et apprêtées. Gibson était en fait opposé au mouvement des suffragettes³ ; les Gibson Girls sont subversives, libres, indépendantes mais elles finissent mal si elles ne se rangent pas et ne se retirent pas de la vie publique⁴. Ellen Wiley Todd⁵ explique d'ailleurs que même si la New Woman a l'air indépendante, elle n'était que rarement dessinée en train de travailler, et lorsque c'était le cas, elle était secrétaire ou infirmière. Ainsi, malgré leur air d'indépendance, Gibson préserve chez ses girls des idéaux proches du modèle victorien, notamment la chasteté et la distinction.

Mae West en situant une majorité de ses personnages dans le contexte historique de l'émergence d'une nouvelle figure féminine met en place un cadre favorable à des personnages féminins émancipés. Elle reprend en quelque sorte les qualités de l'époque fin de siècle en y ajoutant la modernité des années 30 ; la liberté de la période du pré-Code faisant écho à celle de la fin du XIX^{ème} siècle. De plus, le physique de Mae West ne correspond pas aux stéréotypes hollywoodiens des

¹ *Ibid.*, p. 82.

² *Ibid.*, p. 83.

³ Certains de ses dessins en témoignent directement, ainsi, *A suffragette's Husband*, en 1911, qui est une caricature anti-féministe de la New Woman. On y voit une femme lisant le journal pendant le petit-déjeuner, elle est imposante physiquement et semble menacer son frère et anxieux mari, que la composition du cadre met à égalité avec le chien de la maison...

⁴ Buszek Maria Elena, *Pin-up Grrrls, Feminism, sexuality, popular culture, op.cit.*, p. 95.

⁵ Todd, Ellen Wiley. *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*. Berkeley: University of California Press, 1993 p8 <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft9k4009m7/>

années 30. Elle présente une figure féminine dont l'esthétique se démarque doublement, par ses formes et son âge. Elle commence en effet sa carrière à presque 40 ans, alors que les stars de l'époque ne dépassent guère la trentaine ; ainsi, Clara Bow tourne son dernier film à 27 ans en 1933 et Jean Harlow meurt à 20 ans en pleine gloire. Quel que soit leur âge, les stars de l'époque sont plutôt minces, et répondent encore souvent aux styles « flappers » des années précédentes. Mae West, quant à elle, affiche des formes généreuses, qu'elle souligne par des corsets ou des décolletés mettant sa poitrine et ses hanches en valeur, au contraire des flappers au look plus androgyne. L'actrice inscrit son propre corps dans un contexte qui le met en valeur, plutôt que chercher à coller aux stéréotypes de l'époque à force de régimes draconiens. Cette façon d'imposer un physique atypique pour l'époque peut déjà être considérée comme un acte militant en tant qu'il est une façon de refuser la norme hollywoodienne. En positionnant son image dans un cadre qu'elle contribue elle - même à construire (en tant qu'auteur de ses pièces et des scénarios), elle permet à ses personnages de s'affirmer. Ce cadre « émancipateur » est une base fondamentale des personnages créés par Mae West.

Autre point important qui va renforcer le cadre de jeu des personnages de Mae West, qu'ils évoluent au XIX^{ème} siècle ou non : la création d'un « horizon d'attente » au début de chaque film. Ce cadre d'attente va préparer le spectateur à accueillir un certain type de personnage féminin ; il construit, de façon récurrente, une image de femme incroyable, belle et objet de désir. Mae West n'apparaît en général pas dès les premières images du film ; au contraire, une ou deux scènes préparent son entrée, créant un cadre à son personnage. Même dans *Night after night*, où elle n'a pourtant pas le rôle principal, elle crée une attente pour son personnage en étant évoquée à de nombreuses reprises et présente par l'intermédiaire d'appels téléphoniques réguliers à Joe, le héros du film, bien avant son apparition « physique ».

Son premier rôle principal est celui de Lady Lou dans le film éponyme¹. Le début du film place très clairement le cadre « fin de siècle », en indiquant par un insert que l'action se déroule durant les « Gay Nineties », puis en décrivant l'ambiance de l'époque par plusieurs courtes séquences montrant la légèreté de l'époque. On y

¹ Suivant les versions, *Lady Lou* devient *She done him wrong*

voit des gens danser, se promener, et fréquenter les bars où l'alcool coule à flots. Cette séquence d'ouverture évoque subtilement la lutte des femmes pour l'égalité des sexes, en montrant des couples en train de faire du vélo, partageant ainsi une activité physique sans distinction de sexes.



Figure 1 : Des femmes à côté ou devant un homme ; illustration de l'égalité des sexes.

Les dix premières minutes du film consistent à poser ce cadre à double fonction : placer l'action dans un contexte historique particulier, et créer une attente pour le personnage de Mae West. Ainsi, avant que Lady Lou n'apparaisse, son arrivée est préparée par les dialogues des autres personnages, qui expliquent qu'elle est demandée par tous les clubs de la ville, et que les hommes sont fous d'elle. Lorsqu'elle arrive en calèche au club, un premier plan nous montre la désapprobation des femmes et, dans un second plan l'admiration des hommes. A priori cette image de femme séduisante, perçue comme rivale, correspond aux stéréotypes patriarcaux. Mais dans un second temps, Lou, en prenant la parole, déconstruit cette image de femme-objet. Elle va en effet recevoir un compliment sur son intelligence de la part de la grand-mère d'un petit garçon qu'elle vient de saluer par son prénom. Cette très courte scène permet de réinterpréter les relations hommes-femmes présentées quelques instants auparavant, où Lou était l'ennemie des femmes parce qu'elle suscitait l'admiration des hommes. Avec les compliments de la vieille femme et l'affection montrée au petit garçon, on passe d'une animosité féminine pour la femme séductrice à une lutte des classes. En effet, ce ne sont pas les femmes (qu'elles soient sur le « marché de la séduction » ou non) qui rejettent Lou, mais les femmes d'une certaine classe sociale, qui ne supportent pas le mode de vie et la réussite d'une femme venant d'un milieu modeste. Cette hypothèse sera confirmée très rapidement, d'une part par le « sauvetage » par Lou d'une jeune femme agressée et qui tente de se suicider, et par la relation amicale et respectueuse qui unit Lou et sa femme de chambre. Cette

solidarité féminine, nous le verrons, sera très présente dans les scénarios de Mae West.

Un an plus tard, le scénario de *Je ne suis pas un ange*, écrit par Mae West, prépare de la même façon l'arrivée du personnage de Tira. Elle est décrite comme la plus belle femme du monde ; un bonimenteur vante son spectacle à grand renfort de superlatifs, faisant patienter et saliver à la fois le public du film et celui de Tira dans le film.

Utilisant une mise en scène différente dans *Ce n'est pas un péché*, c'est bien ce même cadre d'attente que l'on retrouve. C'est par l'écrit que la mise en scène choisit de faire fantasmer le spectateur (qu'il soit masculin ou féminin) sur le personnage féminin qu'il va voir. Pour créer ce désir, cette attente à l'égard du personnage incarné par Mae West, la mise en scène dévoile progressivement Ruby Carter, par l'intermédiaire d'un travelling avant en plongée qui entre dans le théâtre où officie l'actrice. La mise en scène nous plonge donc dans ce cadre théâtral en insistant également sur le côté sulfureux de l'actrice. Le fronton indique que Ruby est la femme dont l'Amérique parle le plus et la suite du travelling avant s'arrête sur des coupures de journaux racontant que l'actrice a été libérée de prison, puis innocentée. Le côté sulfureux de l'actrice est ainsi désamorcé par quelques indices plus ou moins dissimulés ; nous le verrons d'ailleurs dans la partie 2.2, ce procédé « d'adoucissement » sera utilisé à plus grande échelle dans les textes des chansons, qui contredisent l'image du personnage.



Figure 2 (1,2,3) : Un travelling avant en légère plongée nous fait traverser le cadre.

La diégèse du film est donc soigneusement cadrée, dès le début des films de Mae West,. Dans *Ce n'est pas un péché*, et ce sera le cas dans la plupart des films, Mae West joue avec les cadres qu'elle a elle-même construits, en oscillant entre

différents cadres possibles. Elle crée ce « flou » en entretenant une confusion entre le cadre diégétique et celui de sa vie d'actrice, en tant que Mae West. La carrière de Mae West est elle même une construction qui impose une image commune publique et privée. Ses interviews, ses photographies - en dehors des films contribuent à unifier sa persona. Mae West est toujours la même, à l'écran ou en dehors ; lors de ses très rares interviews, elle cultive le « personnage » Mae West, qui est le même du début à la fin de sa carrière, tant esthétiquement que psychologiquement, de 30 à 80 ans. On se retrouve donc face à une persona unique qui occupe tous les espaces visibles par le public. Ainsi, les coupures de journaux que l'on retrouve au début de *Ce n'est pas un péché* font aussi référence aux déboires de Mae West avec les tribunaux, bien connus des spectateurs de l'époque. Le fait que tous les personnages incarnés par Mae West soient des artistes contribue grandement à cette confusion des cadres diégétiques et extra-diégétiques.

Les séquences d'ouverture des films *Je veux être une lady* et *Annie du Klondike* reproduisent le même principe de cadre d'attente. Les deux séquences créent l'attente pour le personnage féminin, en le décrivant comme une femme extraordinaire, très belle et séductrice. Dans *Annie du Klondike*, Rose est décrite comme la femme dont la grande beauté rend le mari fou de jalousie. Dans ce film, la mise en place du cadre est très explicite, puisque le personnage incarné par Mae West est annoncé par un coup de gong, puis par une succession de rideaux qui lèvent alors qu'elle commence à chanter hors-cadre. Dans ce film, ainsi que dans *Go West Young Man*, nous le verrons dans le paragraphe suivant, « l'encadrement » des personnages féminins que jouent Mae West est littéral.

C. Encadrements....

La construction d'un cadre historique et d'un cadre d'attente pour encadrer les personnages féminins est renforcée par de nombreux cadres que l'on peut qualifier de littéraux.

Ainsi, par exemple, dans *Go West Young man*, Mae West incarne l'actrice Mavis Arden. Comme dans *Ce n'est pas un péché*, le premier plan montre le fronton d'une salle de spectacle, avec le nom de l'actrice en énormes caractères. Puis, par un travelling, nous entrons dans la salle en suivant la foule qui s'amasse pour aller voir Mavis Arden, en « vrai » qui vient présenter son film : *Drifting Lady (Femme*

à la dérive). Après avoir longé la file de spectateurs qui se pressent pour entrer, nous passons dans la salle de cinéma, et le travelling est cette fois ci arrière, et montre les visages réjouis, admiratifs, alors que l'on entend la voix de Mae West en train de chanter.



Figure 3 (1,2,3,4) : confusion des cadres.

La scène qui suit joue sur la confusion des cadres, déjà alimentée, nous l'avons vu, par les liens entre l'actrice Mae West et ses rôles. Un premier plan (figure 3.1, à gauche), informe le spectateur du fait qu'il voit une salle de cinéma en train de regarder un film. Mais on entre ensuite dans la diégèse du film à l'écran (figure 3.2) que l'on va suivre pendant huit minutes. Ce premier cadre dans le cadre qu'est l'écran de cinéma dans la salle, donne une information qui sera pervertie dans la suite de la scène, grâce à la fois au cadrage « plein écran » du film diffusé, et par la durée de l'extrait que l'on voit, qui, par sa longueur, peut faire douter le spectateur du film *Go West Young Man* de la réalité du film qu'il va voir. Cette confusion est entretenue par le montage de la séquence, qui place au même niveau les spectateurs de Mavis Arden **dans** *Drifting Lady* (figure 3.3) et ceux du film *Drifting Lady* (figure 3.4 à droite). L'effet produit sur les corps des spectateurs est le même, les cadres se superposent lorsque Mae West est à l'écran.

Après la projection du film, Mavis Arden vient saluer son public, en récitant les répliques les plus connues de ses films, ses moyens intellectuels ne lui permettant pas d'occuper l'espace du langage autrement que par emprunts et citations de ses propres films. Cette mise en scène de soi, Mae West la cultive en dehors des films, de la même façon que Mavis dans le film, la finesse d'esprit en plus. Ainsi, lors d'une de ses dernières interview en 1976, elle reprend le dispositif du canapé et de la robe fourreau, pour rester dans cette image glamour à laquelle elle ne renoncera jamais, à 40 ou 80 ans, dans les films ou en dehors, construisant ainsi une carrière originale basée sur l'unité et la cohérence de sa persona, grâce notamment à un cadre « glamour » très stricte.



Figure 4 (1,2,3) : A gauche, Mae West est l'actrice Mavis Arden devant son public (4.1). A droite : Mae West est Mae West, face à Dick Cavett en 1976 (4.3). Au centre, le dispositif de l'interview : un plateau sur un plateau de cinéma (4.2).

La séquence d'ouverture de *Annie du Klondike* joue encore davantage sur ce cadrage des personnages féminins. Nous l'avons vu, c'est un coup de gong et de nombreux rideaux soulevés qui nous annoncent l'arrivée de Rose, la femme d'un riche propriétaire de club à Chinatown, durant la fin du XIXème siècle. Le travail de cadrage et « d'encadrements » du personnage dans le film retrace son parcours.



Figure 5 : Rose dans Annie du Klondike est très encadrée.

En effet, le premier plan sur Rose nous la montre surencadrée. Tout dans ce plan (figure 5.1 à gauche) la contient, elle est dans un cercle, puis dans un autre, lui-même entouré de deux énormes vases asiatiques. Cette mise en scène reflète bien sa situation personnelle, puisqu'à ce moment du film, elle se sent oppressée par sa relation amoureuse avec Chan Lo et ne pense qu'à fuir cette situation qui l'oblige à être une femme objet du désir de son amant jaloux et violent. Son chapeau qui lui encadre la tête comme des flammes noires peut être vu comme un indice de la révolte qui couve en elle. A la fin de la chanson, le rideau se referme tout en restant transparent, ce qui montre bien que personne n'est dupe de la mise en scène, et que les cadres sont troublés en étant flous ; il n'y a encore une fois pas de distinction franche entre Rose sur scène et en dehors ; ce qui est confirmé par la scène suivante où elle se met en scène pour accueillir Chan Lo, comme si son costume, couvre-chef flamme compris, était un habit de tous les jours, qu'elle porte avec un naturel déconcertant. Sa fuite de San Francisco sera pour Rose l'occasion de découvrir la foi et d'adhérer à des valeurs morales chrétiennes, conformes à

celle de Sister Annie, rencontrée sur un bateau. Ainsi, au contraire des films tournés durant le pré-Code, le personnage féminin trop émancipé sera remis dans le « droit chemin », qui lui interdira de céder à la passion. Le dernier plan du film est très représentatif de ce changement, valable autant pour la carrière cinématographique de Mae West (entre 1931 et 1941) que pour son parcours dans le film en tant que Rose. Alors qu'elle abandonne l'homme qu'elle aime vraiment parce qu'elle ne veut pas nuire à sa carrière, au profit du rustre capitaine du bateau, elle abandonne ainsi son désir de liberté (elle veut se rendre à la police de San Francisco) et de liberté amoureuse. La morale est sauvée, et cette situation est confirmée par « l'encadrement » final, où l'on voit (figure 5.4 à droite) Rose reposer sur un oreiller. Au contraire du plan du début qui encadrait sa tête de flammes noires, elle repose ici, passive, entourée d'un coussin moelleux, doux et soyeux. Elle se retrouve dans une position de passivité, sous l'emprise d'un homme qu'elle n'aime pas et qu'elle a choisi par défaut. Le cadre du coussin qui devrait renvoyer à une idée de confort et de détente est ici plus proche du pilori, tant il semble former un étau pour l'actrice, empêchant ainsi le moindre mouvement, le moindre écart.

2.2. Les formes immuables de Mae West.

Nous l'avons vu, la carrière de Mae West est une entreprise qui vise à explorer la persona qu'elle s'est construite au fil des ans. Femme extravertie, au physique et au langage anachroniques, elle propose dans tous ses films, de 1932 à 1980, de décliner ses deux atouts : la maîtrise de son image correspondant aux canons du glamour hollywoodien, et la maîtrise du langage.

A. Glamour toujours

Les chercheurs s'intéressant à la notion de « glamour » s'accordent sur l'origine magique du terme, lié au XIX^{ème} siècle à l'occulte puis au début du XX^{ème} siècle à la magie des nouvelles technologies, comme le cinéma ou les transports aériens et maritimes¹. Pour Gundle, le glamour porte même des qualités de talisman ; il rend brillant et embellit les gens, les objets et les lieux auxquels il est rattaché². Si Gundle s'attache à démontrer la capacité du glamour à faire s'élever socialement

¹ Dyhouse Carol, *Glamour, Women, History, Feminism, op.cit.*, p. 11.

² Gundle Stephen, *Glamour, a history*, Oxford University Press, 2008, p. 2.

les personnes qui le portent, Dyhouse va plus loin en proposant l'hypothèse d'un glamour outil d'un certain féminisme. Le glamour, en tant que notion liée à l'artifice et à la performance,¹ est une forme de mise en scène de soi dont Mae West maîtrise parfaitement les codes. Nous verrons ainsi qu'elle joue avec ce qui constitue les stéréotypes esthétiques du glamour, les détournant parfois en faveur d'un discours féministe, mais se laissant aussi enfermer dans ce cadre rigide qui régule encore aujourd'hui l'image des actrices hollywoodiennes.

Etre glamour, quelles que soient les époques, est le fruit d'un travail, d'une construction tout à fait consciente des individus. Pour reprendre les termes de Gundle, « les personnalités, à la fois réelles et de fiction, se configurent elles-mêmes comme des êtres exceptionnels, originaux et attirants². Pour lui, le corps est un des agents les plus efficaces pour créer du glamour ; c'est « une page blanche sur laquelle une variété de sens socialement pertinent peut être inscrit »³. En ce sens, les apparitions de Mae West dans ses films construisent une persona glamour dont le sens social varie suivant le contexte diégétique et génétique.

La construction par West d'une image glamour de sa personne peut être interprétée dans un premier temps comme une adhésion aux normes esthétiques des années 30. Mais nous verrons que si la carapace que s'est forgée Mae durant sa carrière cinématographique est en adéquation avec les stéréotypes de l'actrice hollywoodienne, son physique et sa personnalité excentriques bouleversent ces clichés pour proposer une figure féminine originale.

Mae West, durant toute sa carrière, s'est créé un personnage dont l'esthétique répond de façon très évidente aux stéréotypes du glamour des années 30. Paillettes, fourrure, diamants et maquillage sont quelques éléments récurrents et obligatoires de la panoplie de l'actrice. Ainsi, les scènes d'habillage, de déshabillage, de contemplation dans le miroir sont omniprésentes dans tous les films, de 1932 à 1980. Il s'agit de montrer à la fois une image glamour et une part de la construction de cette image ; avouer qu'il y a « un truc » sans le dévoiler vraiment, tout comme le ferait un magicien. Nous revoilà en accord avec les origines du terme glamour.

¹ Dyhouse Carol, *Glamour, Women, History, Feminism, op.cit.*, introduction.

² Gundle Stephen, *Glamour, a history, op.cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

Cette magie, Mae West la décline dans chacun durant toute sa carrière, dans les films et toutes ses apparitions publiques. Arrivée à Hollywood alors qu'elle était déjà une star à Broadway, elle peut réclamer les plus belles robes et en changer autant de fois qu'elle le souhaite. Ainsi, dans *Lady Lou*, en 1932, son deuxième film et premier rôle principal, chaque nouvelle apparition est l'occasion d'un changement de tenue. Elle arbore ainsi pas moins de sept robes différentes, chacune devant être assortie d'un maquillage, d'une coiffure, et d'accessoires appropriés. Une même robe aura également un impact visuel différent suivant qu'elle est portée sur scène ou en-dehors. Deux fois dans le film, Lou passe en effet de sa chambre à la scène en changeant les accessoires de sa tenue. Elle montre ainsi une gradation dans le glamour en créant finalement pour la scène une créature bien plus inaccessible que son personnage dans la vie privée. Chapeau boa et canne emplumés forment une barrière, une carapace soyeuse qui n'invite pas à la proximité, ni au contact charnel, tant l'entreprise d'approche semble périlleuse.



Figure 6 (1,2) : Mae West dans *Lady Lou*, l'importance de l'accessoire.

Dans son chapitre consacré au glamour hollywoodien, Dyhouse en décrit plusieurs caractéristiques que Mae West cumule. La lumière, le brillant, l'étincelant, mais aussi les fourrures, les plumes, le moulant sont autant de facteurs qui forment l'esthétique glamour. L'historienne Anne Hollander¹ explicite l'intérêt nouveau pour les matières à partir des années 30. La lumière cinématographique servirait ainsi à sculpter les corps, les visages, les décors, mais aussi les vêtements et les matériaux précieux de plus en plus utilisés. Or blanc, platine, lamé, plume et fourrure sont autant de matières qui sculptent les corps des personnages et servent le glamour. Cette importance de la matière a également à voir avec la question de la sensualité et du plaisir du toucher. En effet, il est facile de s'attarder sur la contemplation de l'image glamour, c'est après tout l'un des buts principaux du « look » glamour : être vu et admiré. Cependant, cette abondance de matières

¹ Dyhouse Carol, *Glamour, Women, History, Feminism, op.cit.*, p. 35.

luxueuses a aussi à voir avec des revendications que l'on peut relier à un certain féminisme. En effet, plumes et fourrures évoquent la sensualité. Le mouvement permanent qu'elles créent autour du corps, le contact doux, chaud et caressant sur la peau suscitent une certaine jouissance de celles qui en portent. Synthétique ou non, la fourrure est un matériau presque vivant, dans le sens où elle répond au corps qui la porte. Ainsi, le personnage qui porte de la fourrure informe qu'elle a conscience de son corps ; elle revendique donc une certaine sensualité qui ne va pas sans une connaissance de son corps. Porter ces nouvelles matières qui connotent le glamour, c'est donc aussi revendiquer un droit au plaisir charnel. Carol Dyhouse affirme même que la fourrure symbolise le glamour des années 30, en connotant notamment la peur, la luxure et le désir¹. Mae West, dans chacun de ses films, agrmente ses tenues déjà spectaculaires de ces matériaux. Dans son dernier film en 1978 (*Sextette*), elle a 85 ans et ne cesse de jouer avec ces codes, en faisant même un défilé d'essayage, bien avant *Pretty Woman*, pour montrer les robes qu'elle compte emporter lors de son voyage de noce. Aucune d'entre elles n'est pas accessoirisée de plumes et/ou de fourrure. Cinquante ans après ses plus grands succès au cinéma, Mae West est toujours représentative d'une esthétique glamour lié aux années 30.

Autre élément majeur dans la construction du glamour, et qui est lié à l'idée de lumière, c'est l'importance des bijoux et en particulier des diamants. Grâce aux efforts publicitaires des diamantaires² qui veulent relancer une économie sur le déclin depuis la fin de la première guerre mondiale, les stars se mettent à porter des diamants lors de leurs apparitions publiques. En 1948, la campagne « a diamond is for ever » associe le diamant et l'engagement. Cependant, ces pierres précieuses ont un double message, contradictoire. D'un côté, un diamant solitaire exprime un amour pur, simple, celui d'un homme pour une femme. Mais trop de diamants montrent à la fois un succès matériel suspect puisque porté par une femme. Trop de diamants c'est trop d'hommes et l'amour pur du solitaire se transforme en symbole de débauche. Pour Mae West qui est la reine des doubles sens et du mélange des genres, cette ambiguïté sémantique est une véritable aubaine. Le personnage qui a inspiré Lady Lou est en fait Diamond Lil issu d'une

¹ Dyhouse Carol, *Glamour, Women, History, Feminism, op.cit.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 38. L'auteur décrit en particulier la campagne publicitaire de De Beers, qui a alors le monopole de la vente de diamants aux Etats-Unis.

pièce éponyme écrite par Mae en 1928 et qui eut un très grand succès à Broadway. Dans le film, le personnage joué par Cary Grant (Capitaine Cummings) lui fait remarquer que pour lui, tous ces diamants sont froids et sans âme. Lou déplore qu'il s'intéresse plus à son âme qu'à ses diamants. Mais à la fin, le capitaine se contente de lui enlever seulement l'un de ses nombreux bijoux pour lui passer un diamant solitaire au doigt. Il lui déclare ainsi son amour, sans nier sa vie passée, symbolisée par tous les diamants qu'elle porte.



Figure 7 : La bague au doigt de Lou côtoie ses dizaines d'autres bijoux.

Dès son premier film, elle joue sur ce lien entre diamants et richesse suspecte. Dans *Night after night*, elle signe son apparition avec ce dialogue avec la jeune employée du vestiaire qui s'émerveille de sa collection de diamants : « *Goodness, all that diamonds !* » ; « *Goodness had nothing to do with it dear* ». La bonté n'a rien à voir là-dedans, et cette réussite matérielle affichée va contribuer à entretenir le doute sur la profession de Maudie (Mae West) durant tout le film. En effet, alors que les spectateurs et les personnages du film la croient fille de joie, nous découvrons dans les dernières scènes du film qu'elle est en fait une redoutable chef d'entreprise, et qu'elle ne doit sa richesse qu'à son travail. Ce rôle épouse encore une fois les codes du glamour dans le sens défini par Dyhouse. Pour elle, le glamour représente un refus d'être emprisonnée dans des normes de classe et de genre, ou dans les attentes d'une féminité conventionnelle¹. Or, dès le film *Night after night*, Mae West s'empare des codes du glamour pour jouer avec son image et obliger à repenser les stéréotypes de genre. Malgré une esthétique et une parole (que l'on analysera) correspondant à un type de femme que l'on associe rapidement à la superficialité et à l'immoralité, elle détourne les clichés en proposant au contraire un personnage de femme indépendante, tant financièrement que sexuellement. Autre signe de modernité et de revendication que l'on peut qualifier de féministe ; alors qu'elle est prise pour une prostituée, elle

¹ Dyhouse Carol, *Glamour, Women, History, Feminism, op.cit.*, p. 3.

est en fait dans *Night after night* la directrice et créatrice d'une entreprise de cosmétique comptant de nombreux salons de beauté. Mae West impose donc une image de femme très sexuée et chef d'entreprise, alors même que dans le monde de la beauté, quelques femmes ont fait leur place¹. Mae West se fait ainsi naturellement l'écho de cette nouvelle figure féminine, portée aux Etats-Unis par Elisabeth Arden ou Helena Rubinstein dont les sociétés de cosmétiques explosent dans les années 30.

L'utilisation des cosmétiques, autre élément du glamour est très présente dans les films de Mae West et apparaît souvent comme une maîtrise de l'artifice à avoir et à transmettre. Ainsi, dans *Lady Lou*, elle remet sur pieds une jeune femme visiblement victime d'une agression à l'aide de parfum, d'onguents, d'une nouvelle tenue et de conseils sur la façon de voir la vie. Ce rôle de transmission du glamour par l'attitude et l'usage de cosmétiques se retrouve dans la plupart des films et constitue, pour reprendre les termes de Marcel Mauss, une « imitation prestigieuse »². Ainsi, dans *Go west young man*, une jeune femme, admiratrice de l'actrice Mavis Arden (Mae West) tente d'imiter sa célèbre démarche chaloupée ainsi que les attitudes de Marlene Dietrich afin de se faire repérer par les hommes du village et par un agent. Selon Mauss, les enfants et les adultes imitent les actes qui réussissent. Or, Mae West dans le cadre de sa carrière, ou des personnages qu'elle incarne, tout comme les femmes entrepreneurs, sont autant de figures prestigieuses qui transmettent des valeurs de réussite sans faire abstraction de sa sexualité et de sa féminité. Le glamour, dans cette idée d'émulation positive, « étend les possibilités de ce qu'une femme peut être »³.

Le glamour tel que construit par Mae West durant sa carrière est une technique du corps aux vertus le plus souvent positives. Nous verrons par la suite l'évolution des relations de genre dans les films de Mae West et comment elle parvient ou non à évoluer tout en cultivant cette image glamour jusqu'à la fin de sa vie.

¹ Peiss Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture*, Metropolitan Books, New York, 1998. pp. 106-107.

² Mauss Marcel, *Les techniques du corps*, op.cit.

³ Kuhn Annette, *An everyday Magic: cinema and cultural Memory*, London :I.B. Tauris, 2002, p. 110.



Figure 8 (1,2) : A gauche (8.1), *Je ne suis pas un ange*. A droite (8.2), *Sextette*. 45 ans séparent ses deux films, mais le « look » est toujours le même.

En effet, l'un des points qui rend Mae West unique en son genre, c'est cette linéarité esthétique, cette persévérance dans le maintien de son style (figure 8).

C'est aussi cette continuité qui la rend subversive. En effet, être glamour et sexy à vingt ans est malheureusement presque une obligation pour les actrices hollywoodiennes. Mae West se démarque dès le départ en triomphant à Hollywood à quarante ans. Mais le véritable écart par rapport à la norme se fait dans la fin de sa carrière. Duncan Kennedy¹ rappelle qu'« un vêtement est sexy dans les termes des codes vestimentaires qui régissent pratiquement l'espace social » et propose l'idée que « l'habit sexy est une déviation par rapport à la norme imposée par le cadre ». Une tenue sexy (qui peut également relever de l'esthétique glamour), est un « signe qui appartient à un cadre sexuellement plus chargé que celui dans lequel il est porté »². Et l'auteur prend comme exemple la convention sociale censée être acceptée notamment par les vieilles femmes, qui veut qu'elles s'habillent de manière à minimiser leur sexualité³. Dans le cas contraire, c'est-à-dire si elles s'habillent sexy, « elles produisent un costume - signe déviant vers un cadre sexuellement plus chargé que celui dans lequel elles évoluent, et sont donc deux fois plus provocatrices⁴ ». Des « traces » de cette réception problématique de la vieille femme sexy se retrouvent même chez certaines féministes. Ainsi, Marjorie Rosen⁵ commente *Hermaphrodite* (Michael Sarne, 1970) : « quelle idée de lui (Raquel Welch) faire traverser le film comme un bulldozer avec pour partenaire (ou repoussoir ?) une Mae West minaudante, aussi aguicheuse qu'un travesti de 77 ans ». La violence des propos montrent bien le malaise créé par la ligne de

¹ Kennedy Duncan, *Sexy dressing, violences sexuelles et érotisation de la domination*, op.cit., p. 127.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵ Rosen Marjorie, *Vénus à la chaîne*, op.cit., p. 330.

conduite esthétique de Mae West, et souligne également une problématique féministe paradoxale ; Rosen refuse l'esthétique sexy de West et surtout, la transforme symboliquement en homme en l'associant à un travesti. On constate ici une idée très paradoxale véhiculée par certaines féministes qui consisterait, comme le souligne Kennedy, à désinvestir les femmes de toute sexualité, qui ne saurait être portée que par les hommes, surtout à partir d'un certain âge. En refusant cette condition, Mae West bouleverse les clichés.

Mae West, en restant jusqu'à 85 ans, soit deux ans avant sa mort sur ce mode de la sexualité libérée (que nous étudierons plus en détails dans la partie 3) et d'un visuel glamour et sexy, propose une féminité atypique et décomplexée.

B. La parole est à l'accusée

La quasi totalité des actrices hollywoodiennes se devaient de travailler leur image glamour. Ce qui distingue Mae West de toutes les autres c'est surtout son rapport à la culture orale. Femme de mots, elle commence sa carrière par le théâtre qu'elle ne se contente pas de jouer. Depuis son adolescence, Mae West écrit, des poèmes, des pièces de théâtre, et bientôt, des scénarios de film, souvent adaptés de ses propres pièces. Avant d'être conviée à Hollywood, elle s'est bâtie une réputation sulfureuse avec ses pièces *Sex* (qui lui vaudront quelques jours de prison pour indécence) et *Drag* (qui raconte le quotidien d'homosexuels et de transsexuels). Forte de cette reconnaissance, elle va imposer ses propres dialogues, reconnaissables par la multiplicité de leur sens, et leurs connotations souvent sexuelles.

Ce contrôle de la parole est primordial dans la répartition des rôles entre les sexes. Nous verrons d'ailleurs dans la troisième partie que la perte de l'expression signifie pour Mae West un retour de la morale.

La parole comme affirmation de soi et comme technique de séduction.

Le côté subversif de Mae West vient de sa bouche, bien plus que de son corps, qui ne se découvre finalement que très rarement.

Dès son premier film à Hollywood, Mae West s'impose par la parole. Dans *Night after night*, elle incarne Maudie Triplett et n'arrive qu'après 37 minutes de film. Jusqu'à présent, les femmes du film ont été rangées par le héros masculin (Joe)

suisant deux catégories, les Lady et les Autres. Maudie et Iris appartiennent à la classe des Autres, celles qui n'ont pas d'éducation. La technique de Iris pour séduire Joe est de tout miser sur son physique, ce que Joe ne cesse de lui faire remarquer : « tu n'aura pas ce visage toute ta vie ». Au contraire, Maudie, qui ne veut absolument pas s'accaparer Joe, s'impose par sa façon de parler. Elle débarque comme une tornade dans la maison de jeux de Joe et s'installe à sa table, qu'il partage avec la Lady Miss Healy et Miss Jellyman. Loin de rester discrète, elle va entamer une conversation à bâtons rompus, mettant ainsi les deux femmes de son côté. Il est intéressant de constater que dans ce film, tout comme dans *Tarzan et sa Compagne*, les stéréotypes sont inversés. En effet, Joe, malgré sa richesse, n'a pas l'éducation qui lui permet de courtiser ce qu'il pense être des Lady. Pour pallier cette faiblesse, il prend des cours avec Miss Jellyman pour enrichir son vocabulaire et son expression. Maudie, quant à elle, n'a pas besoin de cours, tant elle manie avec brio les jeux de mots et le second degré. Joe, tout comme Tarzan face à Jane¹, se retrouve donc dans la situation d'élève face à un professeur qui lui, maîtrise les codes linguistiques. Joe se retrouve donc face à une majorité de femmes qui en savent bien plus que lui. Seul Iris, décrite comme superficielle dès le départ, ne comprend pas le pouvoir de la maîtrise de la parole. Maudie, à table avec Miss Healy, Miss Jellyman et Joe parvient à les émerveiller et à s'imposer en monopolisant la parole, en dépit de leur différente classe sociale. Au contraire, bien que maîtrisant toutes les trois les subtilités de la langue anglaise, les deux femmes sont bloquées par leur éducation bourgeoise, qui les empêche finalement de jouer avec les mots au même titre que Maudie. Après quelques bouteilles de champagne, elle va même devenir la confidente de Miss Jellyman et lui permettre ainsi de libérer sa parole. Finalement, la parole va aussi lui servir à rétablir la vérité sur son métier (elle est en fait chef d'entreprise) alors que les personnages et les spectateurs la croyaient prostituée.

Dans son film suivant *Je ne suis pas un ange*, elle va également s'imposer par la parole, en transgressant les clichés de la femme-objet. Dans le film, elle travaille dans un cirque et incarne Tira. Elle est présentée au départ comme un monstre, juste après « l'enfant-tortue » ou le « ver-humain », le bonimenteur nous montre Tira, la « sur-femme ». Tira l'incomparable attire les foules, elle est annoncée en fanfare comme la belle chose au monde. Après quelques instants de suspens, elle

¹ voir *Tarzan l'homme singe* et *Tarzan et sa compagne*.

apparaît dans la foule vêtue d'une robe très suggestive qui souligne les zones érotiques de son corps en faisant apparaître le reste sous du tissu qui semble être transparent. Avant son spectacle, elle arrive par l'autre côté de la scène, ce qui l'oblige à traverser la foule sur une estrade montée à la va-vite. Cela lui permet tout de suite de ne pas se placer comme simple femme-objet, malgré la présentation qui est faite d'elle. Elle se manifeste en tant qu'être humain, à la répartie cinglante, dès son entrée sur scène. La messe est dite, Tira n'est pas là seulement pour le plaisir des yeux, elle sait aussi se faire entendre, ce que comprennent immédiatement les hommes dans la foule ; « A quoi tu penses ? » demande t-elle malicieusement à un homme qui la contemple. Elle montre ainsi qu'elle est à la fois parfaitement consciente de l'effet qu'elle produit sur les hommes et sur le public en général, et qu'elle ne se contente pas de cet effet d'attraction sexuelle, en se manifestant comme sujet par une prise de parole précoce dans son numéro. Dans un numéro de striptease qui aurait pour but de susciter l'excitation, commenter ses actions et les réactions du public auraient sans doute un effet quelque peu contreproductif...



Figure 9 (1,2,3,4) : Les plans rapprochés sur le visage de Mae et la position du voile souligne bien le visage et la bouche de Tira, tout comme le regard des hommes tourné vers elle.

Le bonimenteur promet aux hommes une femme qui balance les hanches « du nord au sud et d'est en ouest », et lorsque Mae apparaît pour son spectacle, ce qu'elle cache, c'est en premier lieu sa bouche, comme si c'était là ce qu'elle avait de plus impudique, de plus excitant... et effectivement, c'est le ronronnement qu'elle produit qui rend le spectacle « sexy » (figure 9). Elle n'enlèvera rien pendant le spectacle, ce n'est pas avec son physique de Tira rend les hommes fous, mais avec les mots, les sons, qu'elle produit. Elle terminera d'ailleurs son spectacle avec plus de tissus qu'au départ.

La danse et la mise en scène sont faites pour mettre en valeur cette partie subversive de Tira ; sa bouche. De nombreux plans rapprochés mettent l'accent sur le visage et pas sur les seins ou les fesses qui sont plus traditionnellement ce qui

provoque l'émoi d'un public en quête de sensations érotiques. Le jeu de l'actrice avec son voile transparent et doré maintient l'attention sur cette partie de son corps, en jouant à montrer et à cacher, reprenant et détournant ainsi les codes du striptease. Quelques plans nous montrent la réaction du public masculin, soit dans des plans d'individus qui commentent l'action, soit dans un plan plus large (figure 9) qui montre ce que regardent vraiment les hommes. Cette attention qui n'est pas pour le corps, malgré la présentation du bonimenteur et quelques mouvements de danse de Tira, est en fait dédiée aux paroles de la chanson interprétée par Mae West et que nous étudierons dans la prochaine partie : *Sister Honky Tonk*.

Plus tard dans le film (16'), Tira va élaborer une stratégie de séduction passant essentiellement par l'expression verbale. Un politicien de Dallas veut la compter parmi ses conquêtes et lui saute dessus quelques instants après être arrivé dans sa chambre. Au lieu de se débattre pour s'en débarrasser ou d'accepter ses avances, elle se contente de ne pas bouger, le regarde, « ronronne » et lui dit de s'asseoir, ce qu'il fait sans attendre. Elle n'a pas besoin d'autre chose que de sa voix pour contrôler les ardeurs de cet homme. D'ailleurs, juste après avoir constaté l'effet produit par ses mots, elle s'assoit sur ses genoux pour lui parler. Elle accepte ainsi un contact physique, à la condition qu'elle en soit à l'initiative. Elle va ensuite entamer la vraie phase de séduction, en élaborant une stratégie très originale ; le voyage entre discours direct et indirect.



Figure 10 (1,2,3) : Un disque par ville et par homme, une technique de séduction imparable: “No one loves me like that Memphis Man” (10.1), “No one loves me like that Frisco Man” (10.2).

Contrairement à Jane qui se sert de son corps comme outil de séduction, en maîtrisant parfaitement la gestuelle amoureuse, Tira (Mae West en général) met en avant la séduction orale qu'elle agrémente de quelques poses avantageuses. Ainsi, après avoir demandé à l'homme sa ville d'origine, elle va choisir un disque

qu'elle a enregistré et dont le titre correspond à cet homme en particulier : *No one loves me like this Dallas Man* (figure 10).

Lorsqu'il entend la chanson, le politicien se sent unique et la séduction opère. Seulement, le public lui, n'est pas dupe et a vu que Tira a autant de disques que de capitales d'état (figure 10); cette stratégie est donc une construction très élaborée. Au delà de cette idée originale, c'est ce qui constitue un discours indirect qui paraît particulièrement astucieux. En effet, les paroles de la chanson permettent de faire passer un message à l'homme de Dallas, sans être trop direct. Cette technique du disque chantée par elle lui permet de mettre en place un double discours qui souligne et renforce le message qu'elle veut faire passer. A la manière d'une bande son qui utilise une chanson pour parler des émois des personnages, de leurs pensées intimes, ou de ce qui va advenir d'eux, Tira s'est créée une sorte de bande originale de sa propre vie, informant ainsi ses prétendants de ses intentions d'une façon plus subtile. De plus, le fait que cette « bande son » personnelle soit clairement diégétique (on voit Tira choisir et lancer le disque) offre à Tira une scène sur laquelle elle évolue de façon à se mettre en valeur, et à faire ressortir le message qu'elle veut faire passer. Elle peut ainsi poser littéralement à côté du tourne disque dans une position qui la met en valeur, et continuer le travail de séduction en allant se parfumer tout en regardant le pauvre homme de Dallas, qui ne peut plus lui résister. Ce discours devient encore plus pertinent lorsque les deux voix de Tira se superposent ; celle du disque et celle qu'elle a devant le politicien. Et Tira, maîtrisant parfaitement ses intonations et l'impact de ses mots sur un public, choisit de chanter par dessus le disque au moment le plus érotique de la chanson ;

« Il les (il est question de chevaux sauvages) dompte avec un fouet/Mais on devient encore plus farouche/Quand il nous prend dans ses mains/Des bras musclés faits pour l'amour/No one loves me like this Dallas Man.»

Elle dose ainsi la force des mots, et démontre encore une fois une maîtrise totale de son expression.

Plus tard dans le film, ce contrôle va devenir évident et public, non pas dans un contexte de séduction, mais dans celui d'un procès. Tira, amoureuse de Mr Clayton (Cary Grant), s'est sentie trahie lorsqu'il a subitement refusé de la voir. Il s'agissait en fait d'une machination d'un ancien amant, jaloux de cet amour naissant.

N'ayant pas pris conscience de la supercherie, Tira poursuit Mr Clayton en justice pour « rupture de promesse ». Au tribunal, dépitée par la médiocrité de son avocat, elle décide d'assurer sa défense elle-même. Interrogeant les témoins, elle va, par son sens de la logique et de l'humour, convaincre le juge et les jurés de sa bonne foi. Nous verrons dans la seconde partie que les scènes de procès ne permettront plus à Tira de s'exprimer et d'avoir gain de cause à partir du moment où la pression de la censure se fait plus présente.

La parole accusée

A partir du film *Ce n'est pas un péché*, tourné en avril 1934, au moment où l'application stricte du code Hays devenait imminente, la parole de Mae West va être brimée, de façon plus ou moins subtile. On distinguera plusieurs stratégies pour limiter le pouvoir de l'expression de l'actrice ; la suppression, la contre-information par la chanson, et enfin, la décrédibilisation.

Ce n'est pas un péché, dès le titre, s'oppose dans sa représentation du personnage féminin, au film précédent *Je ne suis pas un ange* ; en effet, l'un s'excuse alors que rien n'a eu lieu et l'autre prévient sans condamner. Dans *Ce n'est pas un péché*, Mae West incarne la performeuse Ruby Carter, présentée comme la femme qui fait le plus parler aux Etats-Unis¹, ce qui nous informe déjà d'un changement de répartition des rôles, puisque elle n'est pas la femme qui parle, mais celle dont on parle, elle est donc passive par rapport à la parole. La mise en scène cinématographique du spectacle respecte les stéréotypes de genre en nous montrant des femmes sur scène et des hommes qui regardent. Alors que les dialogues de Rita dans *Je ne suis pas un ange* permettaient d'échapper à cette dichotomie, Ruby n'aura pas l'occasion de s'exprimer. Dès le départ, Ruby est piégée par les mots, puisque son prénom de pierre précieuse la place au rang de bel objet à contempler et à posséder. Son apparition dans le film se fait en coulisses, alors qu'elle se prépare à monter sur scène. Elle est vêtue d'une robe moulante et brillante monochrome (sans doute dorée) qui lui donne une allure de statue. Son numéro, « *My american beauty* » est présenté par un homme qui la qualifie de « plus grande vedette du siècle ». Ces compliments participent au discours patriarcal en valorisant une femme sans pour autant lui permettre de s'exprimer.

¹ La première image du film nous montre le fronton d'un théâtre avec la pancarte : « *Ruby Carter, the most talked about woman in America* ».

En effet, le numéro est une succession de tableaux pour lesquels pose Ruby. « *My American Beauty* » est interprétée par un chanteur, et Ruby ne fait qu'illustrer les désirs masculins exprimés dans la chanson.

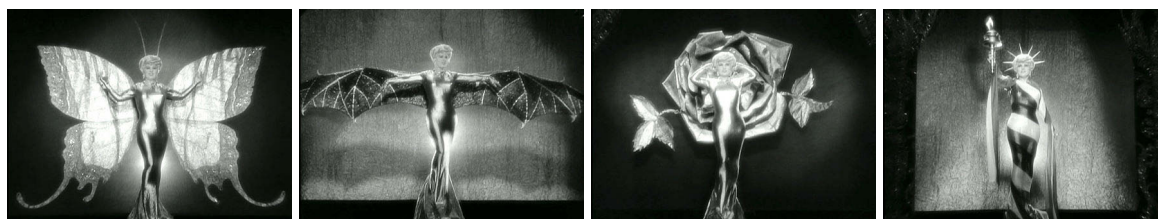


Figure 11 (1,2,3,4) : Mise en valeur, Ruby reste une illustration du désir masculin exprimé dans « My american beauty ».

Alors qu'elle incarnait des chanteuses, des femmes connues pour leur esprit et leur humour, elle se retrouve ici à n'être plus qu'une femme-objet. Elle est certes esthétiquement mise en valeur, mais elle est privée de parole, et donc d'expression personnelle, puisqu'elle se contente d'incarner, par des images fixes qui plus est, la femme rêvée. Dans le film précédent, elle superposait deux versions de sa voix (*No one loves me like this Dallas Man*) et doit se contenter ici de se taire.

Autre stratégie, plus subtile, pour « assagir » les personnages incarnés par Mae West : la contre-information par la chanson. Ainsi, même lorsque les personnages ont l'air d'avoir une certaine liberté de mœurs, les textes des chansons viennent contredire ou réprouber ce comportement. Dans *Ce n'est pas un péché*, Ruby triomphe à la Nouvelle Orléans, où elle est courtisée par de nombreux hommes. Elle se trouve donc dans une situation qui laisserait penser qu'elle profite de ce succès. Mais lorsque l'un des prétendants lui demande de chanter sa chanson préférée, elle choisit d'interpréter *My old flame*, qui raconte l'histoire d'une femme qui malgré ses nombreux amants, ne peut s'empêcher de penser à son vieil amour.

« Certains m'ont fait rêver/Mais leurs tentatives de séduction/N'étaient rien en comparaison/De mon vieil amour. »

Ainsi, malgré sa situation ambiguë, elle met en avant, par la chanson, des valeurs très traditionnelles comme l'amour pur et unique. La fin du film confirmera d'ailleurs que le côté sulfureux de Ruby n'était qu'apparence, puisqu'elle finira par épouser son premier amour, Tiger Kid.

Plus tard dans le film, elle interprétera *Troubled Water*, qui ne laisse pas de doute quant à sa volonté d'adhérer à la norme. Dans *Je ne suis pas un ange*, la chanson

Sister Honky Tonk aborde finalement le même sujet mais n'a pas les mêmes conclusions. Les deux textes parlent d'une femme dangereusement séductrice, associée au diable.

« Ils disent que je suis/Une des filles du diable » (*Troubled Water*, extrait)

« J'ai le visage d'une sainte/Mais ce n'est qu'une feinte/Attention à ces yeux/Le diable se cache derrière eux ». (*Sister Honky Tonk*, extrait)

Cependant, alors que Rita dans *Je ne suis pas un ange* joue de ce côté diabolique en donnant quelques conseils pour la faire vibrer, Ruby se lamente sur sa condition et sa réputation de femme de mauvaise vie. Le refrain de *Troubled Water* exprime même son désir de rédemption et de retrouver une pureté morale et physique face aux rumeurs.

« Je vais me laisser sombrer/Dans ces eaux troubles/Je suis à la dérive/C'est un vrai bateau ivre/Elles laveront tous mes péchés/Avant la matinée » (*Troubled Water*, extrait)

« Mettez-y un peu de passion /Et je perds toute raison/Rapidement mon corps s'enflamme/Alors attention à la petite dame » (*Sister Honky Tonk*, extrait)

La liberté sexuelle de Rita, qui se retrouve tant dans son comportement que dans ses paroles n'est donc accordée que superficiellement à Ruby. Malgré ses robes audacieuses et son mode de vie nocturne, elle ne chante que l'amour unique et la rédemption de ses péchés.

De la même façon, Cleo, dans *Je veux être une lady* termine le film par le titre *Now I'm a lady* et un mariage avec un homme qu'elle aime et qui a la bonne idée d'avoir un titre de noblesse. Cette chanson de fin sonne comme une sorte d'excuse pour sa vie passée et pour ses écarts, tant dans sa vie professionnelle (elle était danseuse) que sexuelle.

« Je me mettais corps et âme dans la danse/Pour garder le loup à distance/Mais maintenant je suis une Dame/Je n'ai plus besoin de danser/Je flirtais avec de beaux gars/Sans leur demander qui ou quoi/Je rencontrais le meilleur et le pire/Mais maintenant je suis une dame ». (*Now i'm a lady*, Extrait)

Cette notion de culpabilité n'existe pas dans les films réalisés avant 1934. Il est difficile de dire quel a été l'impact réel du renforcement de l'application de Code Hays à partir de cette date, mais avec l'exemple des personnages de Mae West, nous pouvons constater tout de même des changements dans la sexualité et la liberté d'expression des femmes au cinéma.

Enfin, après la suppression et le discours indirect par la chanson, une autre façon de réduire le pouvoir expressif des personnages incarnés par Mae West est de dénigrer cette parole, voire de la ridiculiser. Alors que son accent de Brooklyn a fait sa renommée, il devient un sujet de moquerie, à la fois dans *Goin' to town*, et dans *Go West Young Man*. Dans *Je veux être une lady*, son accent devient un marqueur social embarrassant, alors qu'il était un détail attachant dans *Night after Night* trois ans auparavant. Dans *Go west Young man*, elle interprète une actrice, Mavis Arden qui se comporte comme une diva, méprisant le reste du monde. La parole est ici utilisée pour montrer son inculture. Les conversations qu'elle a, même avec le mécanicien d'un village où elle a échoué, insistent sur son manque d'éducation en jouant avec les mots. En effet, elle prononce mal certains mots, même en public, lorsqu'elle présente son film dans un cinéma. Ses seules phrases proposant un vocabulaire un peu recherché sont en fait des dialogues tirés de ses films, qu'elle ressort plus ou moins à propos dans sa vraie vie. D'ailleurs, dans ce film, une femme jouée par Mae West va échouer pour la première fois dans une entreprise de séduction. Il est très évident en analysant la scène que le problème vient de l'expression orale. Cleo ne maîtrise en effet que son physique, et comme Iris dans *Night after night*, elle compte uniquement sur cet atout. Et comme Iris, ça ne marche pas.

Enfin, autre manifestation étonnante et à double tranchant du pouvoir de la parole de Mae West, son interprétation par l'art contemporain (que nous avons déjà évoqué précédemment). En 1934, Salvador Dali, fascinée par l'actrice dès le début des années 30, crée un tableau du visage de Mae West à partir d'une photographie (figure 12). Cette toile typique du surréalisme de Dali représente chaque partie du visage de l'actrice avec une pièce de mobilier ; les yeux sont deux tableaux encadrés, posés de part et d'autre de la cheminée - nez. Le choix du meuble - bouche n'est pas anodin, puisqu'il est à la fois une invitation à la sensualité, et une

façon de faire taire la parole ; en effet, c'est un canapé que Dali a choisi pour représenter cette bouche si controversée.



Figure 12 : Mae West par Dali, 1934.

Dès 1937, cette pièce va d'ailleurs être isolée pour sortir du tableau et devenir le célèbre *Mae West Lips Sofa*, qui reprend à la fois les contours et la couleur du rouge à lèvres de son modèle. C'est donc bien l'organe de la parole qui devient l'objet d'un culte et le symbole de Mae West. Il est le seul objet véritablement interactif de la pièce dans sa version de 1974 ; la Salle Mae West, emblème du théâtre-musée Dali de Figueres, qui reproduit le tableau original sous la forme d'un véritable appartement. Les spectateurs sont invités à entrer dans cette salle, et s'ils admirent la cheminée – nez et les yeux – tableaux, ils vont tout aussi naturellement être tentés de s'asseoir sur la bouche – canapé, dont les reproductions plus ou moins fidèles ne se comptent plus. En transformant la bouche de Mae West en objet utilitaire, sur lequel il convient de s'asseoir ou de s'allonger, l'œuvre de Dali peut être interprétée comme une façon de reprendre le pouvoir et de remettre « à sa place » une femme qui ne peut plus avoir la langue si bien pendue. La parole de Mae West est symboliquement figée par l'œuvre d'art, et perd par conséquent de sa capacité d'expression et de domination.

2.3. Relations de genre

Nous l'avons vu, les personnages interprétés par Mae West sont originaux et complexes, mais souffrent tout de même de la censure. De la même façon, son rapport aux genres peut être étudié chronologiquement, ce qui permet de constater de nombreux reculs dans l'émancipation des mœurs. Ainsi, ce qui était permis en matière de rapport entre les sexes ne l'est plus à partir de 1934. Le glamour et la parole décrits précédemment deviennent alors les outils d'un système hollywoodien dominé par une idéologie patriarcale traditionnelle. Ce retour de la

morale, nous le verrons, se traduit moins brutalement que pour un personnage comme Jane qui devient une femme au foyer passive (de la jungle), mais il touche tout de même ce qui constituait l'essence des femmes jouées par Mae West. Après le renforcement du Code, ces femmes trop libres vont soit devenir plus « mauvaises » et se retrouver ainsi dans la catégorie des femmes fatales. L'autre chemin est celui du retour dans le rang ; en découvrant la foi, en se sacrifiant ou en se mariant. Des alternatives à l'idée très réductrice de la femme dangereuse ou vertueuse sont imaginées dans les trois premiers films de Mae West, dans lesquels les personnages féminins sont complexes et originaux. Le « piège » de la carrière de Mae West vient de la rigidité des formes décrites précédemment ; les tenues glamour et sexy et les phrases coquines empêchent de voir les changements du fond. Ces petites transgressions de surface servaient dans un premier temps un propos subversif et ne faisaient que le renforcer. Mais dans un second temps, elles ont agi comme un écran qui masque les changements en profondeur, bien plus symptomatique d'une régression de l'expression féminine au cinéma.

A. Bouleversement des stéréotypes de genres et pression de la morale.

Son premier film, *Night after night*, commence par une inversion des stéréotypes de genre. Le film commence par l'arrivée d'une camionnette de fleuriste qui vient livrer un carton de fleurs, ce qui semble être une habitude, puisque Léo, le majordome, lui demande si elles sont plus fraîches que la veille. On assiste visiblement à un cérémonial qui se répète tous les matins. Les fleurs servent en fait à décorer la boutonnière de Léo et de petits vases sont dispersés dans la maison. Léo continue sa routine en faisant couler un bain dans une immense baignoire en marbre, et va enfin ouvrir les rideaux de la chambre. Alors que l'on pourrait s'attendre à voir une diva ou une jeune héritière allongée sur le lit, il s'agit en fait de Joe, un homme, visiblement très riche, et qui s'avérera être le propriétaire et gérant d'une maison de jeux. Ce type de cérémonial pour un homme constitue déjà une transgression. De plus, ce qui le fait se lever, ce n'est pas la nouvelle qu'il a encore gagné beaucoup d'argent, mais de constater que son tailleur s'est trompé dans la taille des initiales brodées sur son maillot de corps. Très attentif aux détails, Joe redresse un tableau bancal en allant prendre son bain et prend même soin de sa ligne en demandant que le gras soit retiré de son petit déjeuner. Enfin, la nudité change elle aussi de côté, en étant, une fois n'est pas

coutume, masculine. Joe prend son bain et le cadrage nous permet de constater la réalité de sa nudité en laissant apercevoir le haut des fesses de Joe (George Raft). Le corps offert au public est masculin et accompagné de raffinements que l'on attribue le plus souvent aux femmes (figure 13).



Figure 13 (1,2) : Nudité masculine très soignée...

Nous verrons par la suite que cette attribution des stéréotypes féminins à un personnage masculin fonctionne aussi dans l'autre sens avec le personnage de Maudie incarné par Mae West.

Dans *Je ne suis pas un ange*, Mae West incarne Rita, une artiste de cirque qui tombe amoureuse du séduisant et riche Jack Clayton (Cary Grant). Leur relation de couple est remarquable par l'absence de hiérarchie. Dès leur premier entretien, leur discussion souligne les points communs qui les rapprochent, notamment le fait d'être des originaux et de se l'être fait reprocher. Lorsque Jack sort de la pièce, elle le déshabille du regard, de haut en bas, en s'attardant très clairement sur ses fesses, appréciant visiblement le spectacle (figure 14).



Figure 14 (1,2,3) : Jack Clayton repart satisfait et Rita le contemple de bas en haut.

Dans la scène suivante, nous les retrouvons tous les deux, complices, rentrant d'une soirée dansante. Avant de passer à la suite des réjouissances, Tira change de robe pour mettre celle censée lui porter bonheur. Cette tenue souligne leur égalité dans la relation, en rappelant visuellement le smoking de Jack. Cette parité

continue dans la distribution des talents, puisque même si Tira est chanteuse professionnelle, Jack est un bon pianiste, et il peut ainsi la séduire sur le terrain musical; Tira chante et Jack l'accompagne au piano. Dans le domaine de l'expression des sentiments, les stéréotypes sont inversés, puisque c'est Jack qui va lui avouer son amour de façon très directe alors que Tira lui déclarera sa flamme en chanson. C'est Jack qui représente l'amour éploré alors que Tira est dans l'action ; en effet, lorsqu'il lui dit qu'elle « ne devinera jamais à quel point il l'aime », elle lui répond qu'elle « ne devine jamais, il faut lui montrer ». Les paradigmes habituels sont inversés, avec un homme dans le verbiage sentimental et une femme dans l'action.



Figure 15 (1,2,3) : Jack et Tira ; un couple « miroir » (15.1, 15.2) mais deux façons d'exprimer leurs désirs. Le toucher privilégié par Jack (15.3).

La mise en scène participe aussi à rendre cette relation très égalitaire. Alors que Tira chante un texte très explicite sur son désir pour Jack, ce dernier se lève pour enlacer Tira et caresser la fourrure de son col (figure 15.3). Les échanges amoureux viennent donc des deux côtés. Le texte de la chanson exprime un désir amoureux et sexuel et Tira l'interprète en regardant Jack droit dans les yeux, ce qui renforce l'impact des mots et l'érotisme de la déclaration.

« Je te veux, j'ai besoin de toi/Ton amour doit m'appartenir/ T'avoir serait un paradis divin/je te veux, j'ai besoin de toi/Pour que tu sois à moi”

Pour terminer cette scène, on assiste à un dialogue dont le contenu sexuel est à peine dissimulé ; Jack annonce à Tira qu'il “pourrait être son esclave” et Tira lui réplique langoureusement que “cela peut s'arranger” ou Jack se demande: « Que m'as tu fait ? » « Tu le sais bien » lui répond Tira en continuant à chanter et à le regarder. On assiste donc à une scène de séduction dans laquelle les deux partenaires expriment leurs désirs érotiques sans détours, dans un jeu tout à fait égalitaire.



Figure 16 : Deux amants comblés...

La mine réjouit des deux partenaires ne laisse pas de doute quant à la validité du consentement mutuel; ce sont bien deux amants libres de toutes contraintes. La fin du film valide cette relation basée sur le plaisir mutuel. Rita a gagné son procès contre Jack mais tous les deux ont découvert que tout n'était qu'un malentendu dû à une manipulation du directeur du cirque où travaillait Rita. Ils se retrouvent donc tous les deux et Rita déchire le chèque qu'elle a reçu en guise d'indemnités. Dans leur relation, il n'est donc question ni d'argent, ni de mariage, mais seulement d'amour et de plaisir ; « à quoi tu penses ? » demande Jack ; « à la même chose que toi ! » répond Rita avant de l'embrasser. Le film se termine sur la chanson *Je ne suis pas un ange* qui exprime à la fois ce désir et un grand respect. Ce n'est pas une sexualité dangereuse comme celle que pourrait évoquer les femmes fatales, mais bien un plaisir joyeux et partagé puisque dans le texte, Rita propose sans imposer son désir.

“Laisse-moi t'avoir maintenant avant que la nuit ne s'évanouisse/Allez, partons d'ici pour qu'on puisse continuer/Je suis au centre de l'action quand les rideaux sont tirés/Je ne suis pas un ange, crois-moi.”

Ces personnages portant la vision idyllique d'une relation amoureuse désintéressée et sans hiérarchie entre les sexes ne va pas perdurer dans la suite de la carrière de Mae West.

Dans *Ce n'est pas un péché* le personnage féminin incarné par Mae West, Ruby, est dans une situation de culpabilité par rapport à sa vie passée et future. Un de ses prétendant lui a offert des bijoux en diamants et elle souhaite les lui rendre « avant que ça n'aille trop loin », puisqu'elle « pourrait l'aimer, mais pas le rendre heureux ». Ce genre de préoccupations morales n'existait pas dans ses films précédents. Elle propose même à sa bonne de dire une prière pour elle et lui donne de l'argent pour la collecte d'une cérémonie religieuse à laquelle elle

va assister. La séquence suivante commence par une surimpression du feu autour duquel prêche Frère Eben qui lutte contre le diable, et de Ruby en train de finir de s'habiller. Elle est donc clairement assimilée à une figure démoniaque.



Figure 17 (1,2,3) : La conversion de Ruby en surimpression.

Nous assistons ensuite à la cérémonie durant laquelle Eben demande à tous de prier, alors que la foule chante la vérité de la Bible. Ruby sort pour écouter les chants depuis sa fenêtre et se met à chanter *Troubled Water*, que nous avons déjà évoqué.

« Ils disent que je suis/Une des filles du Diable/C'est sûr ils me méprisent/Emportée par la brise/J'aurais sombré dans les eaux du Jugement Dernier » (*Troubled Water*, extrait)

Le ton de Mae n'est pas de l'ordre du second degré, et le texte prend une dimension de rédemption. Au moment d'entamer l'avant dernier refrain ; « Elles laveront tous mes péchés/Avant la matinée », la voix de Ruby et celle de la foule de croyants se mêlent, annonçant ce qui va suivre, c'est à dire une véritable conversion de Ruby à une morale chrétienne. Dans le dernier couplet, Ruby s'adresse à Dieu ; « Seigneur, dois-je me jeter la pierre/Ou dois-je rentrer sous terre/ Si sur moi sans cesse/Tous ces gens déblatèrent ». La réponse à sa requête est apportée par la mise en scène qui montre clairement la conversion de Ruby. En effet, une très longue surimpression, à la fois de l'image et du son vient confirmer la « pureté » retrouvée de la performeuse (figure 17). Cette communion de Ruby avec le camp du « Bien » est traduite par une surimpression, tout d'abord du visage de Ruby avec la foule des croyants, puis avec des visages précis en transe ; c'est un moyen propre au cinéma de la « baptiser » et de la faire entrer dans la communauté chrétienne.

A la fin du film, elle fera une leçon de morale à Tiger Kid qui tue par accident Ace, son rival, alors que dans une situation similaire, ce genre de considération morale n'est même pas évoqué dans *Lady Lou*. La fin du film nous confirme l'adhésion de Ruby aux valeurs chrétiennes ; on apprend par les titres de journaux que Tiger Kid s'est rendu à la police pour le meurtre de Ace et qu'il a été disculpé par le tribunal. Une fois Tiger Kid et Ruby lavés de leurs péchés respectifs, ils se marient.

Cette culpabilité nouvelle des personnages féminins incarnés par Mae West se confirme dans les films suivants, et en particulier dans *Annie du Klondike*. Rose, surnommée « The San Francisco Doll » fuit un mari jaloux et possessif. Dans le bateau qui doit la conduire à Nome pour refaire sa vie, elle rencontre Sister Annie, une religieuse censée prêcher la bonne parole aux chercheurs d'or de Nome. Elle conseille à Rose de lire son livre de prières ; ce qu'elle fait. Contre toute attente (par rapport aux films du pré-Code), elle avoue que cette lecture lui fait voir la vie différemment. Elle commence alors à culpabiliser, à se lamenter sur les ravages de sa vie de péchés, comme le faisait Ruby en chantant *Troubled Water*.

Sister Annie meurt durant la traversée, et Rose se fait passer pour elle grâce à sa maîtrise de la mise en scène. A Nome, seules les danseuses du dancing hall ne sont pas dupes et voient tout de suite qu'elle peut « chanter autre chose que des hymnes ».

Rose devient donc bonne sœur et ses chansons du début deviennent de véritables prêches. Poursuivie par un ami de Chan Lo (son mari) qui veut venger son honneur, elle laisse tomber sa bible et se penche pour la ramasser, évitant ainsi d'être tuée par une hache. Depuis sa rencontre avec Sister Annie, et malgré la tromperie qu'elle organise en se faisant passer pour elle, elle clame sa sincérité et sa volonté de changer de vie pour une situation moralement plus acceptable. La Bible l'a donc sauvé spirituellement et physiquement.

La fin du film reflète elle aussi ces valeurs chrétiennes. Rose abandonne le beau Forrest, policier fou d'elle et dont elle est aussi amoureuse, parce qu'elle « s'en voudrait qu'il perde son travail » en la fréquentant. Dans une situation similaire, Rita dans *Je ne suis pas un ange* et Lou dans *Lady Lou* ne renoncent pas à l'amour et ne se soucient ni de la morale ni de la bienséance. Lou a tué par accident une femme en se battant et termine pourtant dans les bras du Capitaine Cummings

pourtant chargé de l'arrêter. Il n'est donc jamais question de la carrière du capitaine, ni même de la juger pour son crime. Au contraire, à partir de 1934, la morale est respectée et Rose rejoindra le capitaine du bateau dans lequel elle a fui au début du film, alors qu'elle a avoué à une amie lui préférer le policier. Elle demande même au capitaine de la ramener à San Francisco, pour qu'elle aille se rendre, en mémoire de Sister Annie...

B. Solidarité féminine

Les relations de genre entre les personnages incarnés par Mae West et les hommes, nous l'avons vu, sont bouleversés jusqu'à son quatrième film, *Ce n'est pas un péché*, qui signe le retour de Mae West dans une certaine morale. Mais cette pression est également visible dans son rapport aux personnages féminins.

Dans *Night after night*, *Lady Lou* et *Je ne suis pas un ange*, elle construit des personnages féminins solidaires, loin des stéréotypes. Elle est certes la plus belle et la plus glamour, mais elle n'hésite pas à partager son savoir et ses richesses avec les femmes de son entourage.

Dans *Night after Night*, loin d'être une femme fatale, ou une femme jalouse comme Iris, elle partage volontiers Joe avec Miss Healy, à qui elle accorde même sa bénédiction. Elle devient même la confidente de Miss Jellyman qui lui confie qu'elle aimerait se débarrasser de ses inhibitions et de ses complexes. Elle est déjà, dès son premier rôle important à Hollywood, celle qui libère les femmes, même dans les films. Maudie ne s'oppose pas à elles mais est pleine d'empathie. Elle agit comme un guide vers une émancipation féminine en faisant profiter les autres femmes de son expérience professionnelle et personnelle. Elle se réveille dans le même lit que Miss Jellyman après une soirée bien arrosée. Maudie va prendre en charge la professeur, dépassée par les événements en s'occupant de sa migraine éthylique avec une poche de glace. Le spectateur découvre ensuite en même temps que Miss Jellyman que Maudie dirige une chaîne de salon de beauté. Après l'avoir écoutée, Maudie offre à Jellyman un poste d'hôtesse dans son nouveau salon. Malgré son âge et son look « vieille fille », elle lui promet « restez avec moi et je vous transformerai en blonde platine ».

Dans *Lady Lou*, elle arrive après dix minutes durant lesquelles elle a été présentée comme une femme magnifique, demandée dans toutes les salles de spectacle et courtisée par tous les hommes. Elle arrive en calèche sous le regard désapprobateur de quelques femmes. Mais cette image de femme jalouée est immédiatement désamorcée avant que Lady Lou n'entre dans le bar ; elle a un geste et une parole sympathiques pour un petit garçon qu'elle semble connaître, ce qui lui vaut un compliment de la part de sa mère. L'image de femme fatale du départ est effacée. Plus tard, une jeune femme tente de se suicider dans le bar après avoir été agressée. Lou s'en occupe sans attendre, la ranime, lui prête des vêtements, la console. Elle tente de la faire rire et lui apporte son expérience en matière de relations avec les hommes et d'émancipation féminine ; « *that's the spirit sister !* ».

Dans *Ce n'est pas un péché* au contraire, elle est considérée dès le départ comme une ennemie par les autres personnages féminins. En arrivant à la Nouvelle Orléans pour son nouveau spectacle, Ruby est prise à partie par Molly, l'autre favorite du moment, qui marque violemment son territoire en la prévenant qu'elle est la fiancée de Ace (le propriétaire du lieu) et qu'elle n'a pas intérêt à s'en approcher. Elle est considérée par les autres femmes comme une menace, et par les hommes comme une dangereuse distraction. D'ailleurs, alors que dans *Lady Lou* (dans le titre *Frankie et Johnny*) elle chantait les histoires de femmes maltraitées ou trahies, elle raconte dans *Ce n'est pas un péché* ses déboires avec la femme d'un homme marié.

« Quand il fallait être romantique il savait y faire/Mais cette femme étroite d'esprit a décidé que c'était la guerre/Désormais il n'est ni avec elle ni avec moi/Amenez donc vos hommes à la Nouvelle-Orléans... » (*Saint Louis Woman*, Extrait)

Dans *Mon Petit poussin chéri*, dès la scène d'ouverture, Flower Belle Lee (Mae West, encore une fois objetisée dès le nom) est en opposition avec les autres femmes. Sa tenue et sa gestuelle contrastent avec celles de la femme assise à ses côtés dans la diligence. Elle est toute vêtue de plumes et de strass alors que sa voisine est très austère. En contrechamp, on voit trois hommes dont les regards sont visiblement tournés vers Flower Belle. Elle est présentée comme la figure de la femme superficielle, aguicheuse et dangereuse pour les autres femmes.

D'ailleurs, la belle fleur va effectivement les trahir puisqu'elle est en fait l'amante du bandit masqué qui terrorise la région. A la suite d'une audience publique, Flower Belle se fait renvoyer de la ville sans pouvoir y revenir à moins d'apporter la preuve de sa respectabilité et d'être mariée. Le comité de femmes « *The Ladies Vigilante Comitee* » veille à ce que Flower Belle respecte ce contrat en l'accompagnant dans le train et en prévenant les comités de toutes les villes où elle est censée se rendre. On est ici face à la constitution d'un groupe de femmes « légitimes » contre le personnage de Mae West.

Au fur et à mesure des films, on assiste à une désolidarisation des personnages féminins. Modèle de réussite et d'émancipation, les femmes incarnées par Mae West deviennent dangereuses, pour les hommes et les femmes. Cette opposition entre femmes qui apparaît après le renforcement du Code est d'autant plus symptomatique qu'elle semble caractériser encore récemment les rapports cinématographiques entre femmes. L'actrice française Delphine Seyrig, dans son documentaire *Sois belle et tais-toi!* (tourné en 1975 et 1976, sorti en 1981) interroge des actrices françaises, américaines, anglaises ou canadiennes sur leur métier d'actrice. Le film montre que les actrices semblent réaliser, au moment même où elles répondent à la question de Seyrig, qu'elles n'interprètent presque jamais des personnages féminins ayant des relations amicales ou positives avec d'autres femmes. Ainsi, le fait que les personnages incarnés par Mae West prônent de moins en moins la solidarité féminine me paraît participer à sa réassignation au statut de dominée dont elle n'aurait pas dû s'échapper.

C. Originalité menacée

Mae West a réussi à créer une figure féminine originale, qui va elle aussi s'éroder pour revenir dans le rang au fil des années, avant un dernier sursaut de subversion cinématographique avec une figure de femme âgée et glamour en 1970 et 1978 (décrite dans la Partie 2.1).

Dès *Night after night* se dessine cette figure féminine atypique que Mae West va ensuite décliner dans le reste de ses films. Cette femme qui associe sexualité libérée et bonté apparaît dans son premier film sous les traits de Maudie Triplett. Dans ce film, même l'héroïne, Miss Healy ne trouve pas de raison d'exister par elle-même et le bonheur passe forcément par un homme. C'est pour cela qu'elle aime Joe ; il lui donne un frisson d'aventure. De son côté, Maudie ne va vers

Joe que pour son plaisir personnel, mais n'a pas besoin de lui. Joe étant focalisé sur Miss Healy, elle va le laisser tranquille puisque le plaisir doit être partagé et qu'il n'est pas d'humeur à la voir. Maudie est une femme indépendante, tant financièrement, puisqu'elle gère des salons de beauté, que sexuellement.

Dans *Lady Lou*, cette figure complexe du « glamour au grand cœur » est très bien décrite. Pensant que le capitaine Cummings gère une mission religieuse dont les finances sont en péril, elle rachète l'immeuble sans lui dire pour qu'il puisse continuer son activité. Elle aide également à sauver un jeune homme qui fuit la police. Dans les chansons du film, elle défend aussi bien les femmes trahies (*Where my Easy Rider's gone ?* et *Frankie et Johnny*) que son droit au plaisir sexuel.

« Un homme qui prend son temps/J'y vais à tous les coups/Je suis une fille rapide/Qui les aime lents »

Cette sexualité revendiquée, et non associée à des caractéristiques négatives (c'est par contre le cas de la figure de la femme fatale) n'existe que dans les trois premiers films de l'actrice. Par la suite, les personnages féminins perdent leur indépendance de corps et d'esprit.

Le film *Je veux être une lady* est consacré à détruire l'indépendance féminine. Cleo est une belle femme qui joue aux dés son mariage avec Buck, un riche propriétaire terrien. Juste avant le mariage, Buck est tué mais il a rédigé un contrat qui permet à Cleo de devenir propriétaire de sa fortune. Cleo se retrouve donc toujours possiblement vierge - le mariage n'a pas été officiellement consommé - et millionnaire. Cleo ne va alors avoir qu'une obsession : devenir une lady (c'est d'ailleurs le titre français : *Je veux être une lady*). Alors que les personnages des films du pré-Code sont remarquables par leur indépendance et ne cessent de se féliciter de ne pas se soucier des regards extérieurs (hommes et femmes), Cleo consacre toute son énergie à être reconnue et acceptée par l'élite de la société. Pour cela, elle tente de changer sa façon de parler, de s'habiller et de se conduire, comme le faisait Joe dans *Night after night*. Elle va finalement combler ce désir de reconnaissance sociale en épousant le séduisant et noble Edward Carrington.

Dans *Mon Petit poussin chéri*, cette dépendance à un homme est imposée à Flower Belle par la société. Mais elle est tout de même présentée comme une figure dangereuse et vénale. Intéressée par l'argent, elle épouse le premier homme qu'elle

croise, T.Willie, dans le train en voyant une valise apparemment pleine de billets. Cette vénalité sera d'ailleurs elle aussi punie, puisque T.Willie s'avère être peu sympathique et très souvent alcoolisé, et les billets sont en fait des faux. Malgré cela, elle défendra son « mari » pour qu'il ne soit pas pendu et finira par donner l'argent du bandit masqué pour construire une école et une église. Dangereuse, elle n'hésite pas à piéger les hommes à son profit ; elle profite d'une sortie avec un journaliste pour le convaincre de ne pas publier un article compromettant. Elle porte pour l'occasion une robe arachnéenne et prend littéralement le pauvre homme dans ses filets. La mise en scène insiste sur la dangerosité de Flower en montrant un cadre envahi avec son ombrelle.



Figure 18 (1,2) : Le piège se referme sur la cible de Flower Belle Lee.

La séduction est dans ce film liée à la manipulation et à la ruse. Toujours à sens unique, elle fait du personnage féminin un danger potentiel ; au contraire des premiers films qui véhiculaient l'idée d'une séduction réciproque entre hommes et femmes et d'une sexualité épanouie.

Ainsi, comme Jane Parker, Mae West fait partie de la catégorie des pin-up triomphantes. Au sein d'un système patriarcal, profitant d'un moment de flottement de l'autorégulation, elle parvient à imposer ses propres stratégies pour proposer une représentation féminine positive, prônant une liberté morale et sexuelle et s'érigeant en modèle (notamment en mettant l'accent sur l'importance de la solidarité féminine). Comme pour Jane Parker, cette liberté a été mise en péril par le renforcement du Code qui rendait plus explicite les mécanismes de domination. Cependant, Mae West, constatant que ces nouvelles contraintes empêchaient sa parole de circuler librement, est retournée sur la scène de théâtre qu'elle avait quitté pour Hollywood. Moins contrôlée, moins censurée, elle a pu s'y exprimer sans entraves, s'entourant de jeunes mâles bodybuildés s'en s'encombrer d'autre justification que celle de son propre plaisir.



Figure 19 (1,2) : Mae West entourée de champions de bodybuilding, dont Mr Univers de 1955 Mickey HArgitay, futur mari de Jayne Mansfield, une autre pin-up qui réserve bien des surprises, mais c'est une autre histoire...

Conclusion : Stratégies de la pin-up

Cette étude des figures et usages d'un échantillon de pin-up dans le cadre du cinéma de la période du pré-Code m'a permis, je l'espère, de proposer une lecture nouvelle, des pin-up d'une part, et de ces quatre années de pseudo-liberté d'autre part.

Une critique féministe ?

En 1979, alors que les théories du cinéma étaient en plein essor aux Etats-Unis, Judith Mayne¹ évoquait la « stratégie de lecture à contre-courant » que représente le fait, à l'époque, de percevoir « les femmes du cinéma hollywoodien comme autre chose que des objets de spectacle ». Citant la poétesse et essayiste Sylvia Bovenschen, elle rappelait également qu'il « est entré, dans la production artistique, un élément de résistance féminine, fut-elle passive ». Pour Mayne, « la tâche de la critique féministe consiste à trouver les lézardes par lesquelles commencer à déceler cette résistance ».

Ce travail de thèse me semble correspondre à cette recherche de résistance et par conséquent, s'inscrit dans le cadre d'une critique féministe du cinéma. Nous avons vu, avec Betty Boop et Jean Harlow qu'il était parfois difficile pour les personnages cinématographiques féminins d'exister au sein du cadre de la domination masculine. Ces pin-up écrasées par le système n'ont pas réussi à le fissurer. Leur postérité nous confirme de manière paradoxale le triomphe de la société patriarcale. En effet, alors que l'analyse filmique de leurs carrières nous montre dans un cas comme dans l'autre une incapacité quasi-permanente à l'expression personnelle et à l'indépendance, Betty et Jean sont pourtant perçues aujourd'hui dans l'imaginaire commun et l'espace médiatique comme des exemples de femmes libérées. La société patriarcale met donc en place une parfaite illusion en dominant les personnages féminins dans les films, et en construisant une image de fausse

¹ Judith Mayne est professeur à l'Ohio State University depuis 1976. Ses domaines de recherches privilégiés sont le cinéma français et les études féministes du cinéma. Elle a notamment publié « *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema* », Indiana University Press, 1990 et « *Cinema and Spectatorship* », Routledge, 1993.

Le texte cité ici est publié dans *CinémAction : Le cinéma au féminisme*, n°9 automne 1979 : dossier réuni par Monique Martineau.

émancipation *a posteriori*. Si l'association dans ma thèse de ces deux personnages féminins dans un même chapitre s'est faite logiquement, au regard de leurs nombreux points communs, leur différence principale permet cependant de mettre cruellement en avant la domination bien réelle subie par Jean Harlow et ses rôles. L'une est un personnage de fiction, dont la construction est visible, par définition. Mais Jean Harlow obéit aux mêmes contraintes, aux mêmes stratégies de construction, alors qu'elle est une femme en chair et en os. Dans le cadre du système des studios hollywoodiens, la marge de manœuvre de l'actrice ne paraît toutefois pas plus grande que celle de Betty Boop ; toutes les deux sont véritablement des femmes-objets.

Les pin-up en lutte du cinéma fantastique déclarent quant à elles la guerre au cadre patriarcal. Une vingtaine de films (sélectionnés après en avoir vu beaucoup plus), a suffi pour mettre au jour les stratégies élaborées par ces personnages féminins dans le but d'exister au sein d'un genre que l'on associe volontiers au masculin¹. La principale de ces stratégies, dans le cadre de ce genre cinématographique, efficace même si elle suppose parfois certains sacrifices (dont la sociabilité est le plus important) est de s'imposer en tant que *scream queen*, puis *Final Girl*. La naissance de ces archétypes de l'horreur qui vont connaître une grande postérité et devenir constitutif du genre, permet aux pin-up de l'horreur d'obtenir une indépendance narrative et visuelle dans le film. La « lézarde » qu'empruntent Fay Wray, Glenda Farrell ou Miriam Hopkins est inattendue, puisqu'elle se situe précisément dans un genre où la domination masculine fait partie de la rhétorique narrative. Comparé aux drames ou aux comédies, en effet, le genre de l'horreur paraît revendiquer explicitement le rapport de domination des hommes sur les femmes, ces dernières étant toujours la victime privilégiée d'un assaillant masculin². Sans doute est-ce cette visibilité de la domination

¹ Si en France le nombre de réalisatrices est stable depuis les années 70 et représente 15 à 20% des cinéastes, le genre fantastique et horreur ne compte qu'une poignée de réalisatrices, toutes depuis le début des années 2000. De plus, à l'exception de Claire Denis avec *Trouble Every Day* (réalisé en 2001, mais à la frontière du genre), toutes sont incluses dans le cadre d'un duo, frère et sœur dans le cas de Eric et Caroline Du Potet (*Dans ton sommeil*, 2009), mari et femme pour Hughes et Sandra Martin (*Djinns*, 2010) ou Hélène Cattet et Bruno Forzani (*Amer*, 2010). Aux Etats-Unis, aucun « maître de l'horreur » n'est une réalisatrice. Traditionnellement, le public de ce genre est perçu comme masculin (bien que dans la pratique, ce ne soit pas si évident, comme le montre l'excellent ouvrage de Carol Clover : *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, Princeton University Press 1992.).

² Cela est particulièrement explicite dans les années 30, durant lesquelles on ne trouve pas de femme tueuse dans le cinéma d'horreur. Il convient de nuancer cette équation aujourd'hui ; les films d'horreur récents proposant des personnages de meurtrières, bien qu'il n'agisse pas forcément suivant les mêmes modalités que leurs confrères.

(moins subtile que dans une *screwball comedy*) qui permet de la combattre plus directement ; les personnages féminins, victimes désignées, n'ayant d'autres choix pour exister que de combattre le « monstre » et le système qu'il représente. Il n'est pas question dans l'horreur de proposer des compromis avec le masculin ; en se réjouissant par exemple d'un mariage contraint (voir sous-chapitre sur Jean Harlow) pour ne plus subir la misère ou le rejet.

Si les pin-up du cinéma fantastique et horrifique mènent la bataille (dans un genre minoritaire, mais pas marginal¹, et surtout, très représentatif des tensions liées aux représentations des genres), la victoire sur le terrain de la reconnaissance et de l'indépendance n'est pas encore totale. Le dernier chapitre de cette thèse, consacré aux pin-up « triomphantes » (l'actrice Mae West et le personnage de Jane Parker), explore des stratégies cinématographiques qui sont bien plus que des « lectures à contre-courant ». Il me semble que ces deux prototypes de femmes libérées font de véritables propositions à contre-courant des schémas traditionnels ; construisant des représentations du féminin qui mêlent corps pin-up, indépendance féminine, intelligence et humour. La lecture que j'en propose aujourd'hui est évidemment influencée par les études de genre et un certain féminisme. Mais il ne s'agit pas pour autant de donner des qualités à ses deux figures qu'elles n'auraient pas eues au moment de la production et de la diffusion des films. Ces qualités sont dans les films. Leur force traverse le temps et révèle aujourd'hui une modernité qui pourrait tout à fait en faire des icônes féministes.

Et le pré-Code ?

Ce travail de thèse, placé dans le contexte temporel de la période dite du pré-Code, m'a permis, au prisme de la figure de la pin-up, d'adhérer au positionnement nuancé des chercheurs comme Richard Maltby, Ruth Vasey et Lea Jacobs par exemple, qui considèrent cette période comme un moment d'auto-régulation dont les bornes temporelles et les règles ne sont pas aussi figées que de nombreuses histoires du cinéma ne l'affirment. L'idée qu'une certaine liberté aurait existé pendant le Code ne me paraît cependant pas à éliminer totalement. Ainsi, à se

¹ Rappelons que durant la période du pré-Code, le film qui a largement dominé le box-office américain est *Frankenstein* (James Whale, 1931) avec 12 millions de dollars de recettes, le second film, *Shanghai Express* (Josef Von Sternberg, 1932) ne récoltant « que » 3, 7 millions de dollars. *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933) a lui aussi été un succès public et critique, en se plaçant 10^{ème} de ce classement (box-office entre 1930 et 1934) avec 1,7 millions de dollars de recettes en 1933 aux Etats-Unis. Source : <http://www.worldwideboxoffice.com>

pencher de près sur les filmographies de Jean Harlow ou de Betty Boop, on constate un changement dans la forme de la domination, mais pas dans le fond. Ainsi Betty Boop après le renforcement du Code en 1934 ne vivra-t-elle plus d'aventures exotiques mais se consacra essentiellement à l'éducation de son chiot. Cette évolution dans les activités proposées à Betty ne doit pas pourtant faire oublier le traitement qu'elle subissait lors de ses palpitantes aventures pré-1934. Son personnage n'avait pas davantage de possibilité de s'exprimer. La carrière de Jean Harlow suit une dynamique assez semblable, même si dans son cas, l'impact du Code soit beaucoup plus flou et renforce l'idée d'autorégulation presque film par film défendue par Maltby. Si *La Femme aux cheveux rouges*, réalisé en 1932, est le seul de ces rôles que l'on peut qualifier d'immoral, *Three Wise Girls* et *Dans tes bras*, tous deux sortis en pleine période de liberté du pré-Code (respectivement 1931 et 1933), répondent aux conventions les plus traditionnelles de l'ordre moral, alors que narrativement, des possibilités plus subversives étaient possibles pour les personnages féminins.

Le cas des pin-up « triomphantes » pose directement la question de l'existence, dans certains cas, d'une parenthèse enchantée de quatre ans. En effet, la carrière de Mae West, et le personnage de Jane Parker, subissent de façon très visible le renforcement du Code Hays en 1934. Mae West, libertine, indépendante, et non-assujettie aux stéréotypes traditionnels liés au féminin se retrouve à partir de 1934 à respecter l'ordre moral. Un ensemble de stratégies est déployé par la mise en scène pour contrer les velléités d'émancipation des personnages féminins qu'elle interprète à partir de *Ce n'est pas un péché* (1934). Nous avons vu par exemple que les textes chantés par Mae West construisent une image contradictoire du personnage de Ruby qui veut faire croire à sa volonté de vivre sa vie comme elle l'entend (libre, avec de nombreux amants) alors que les chansons vantent l'amour unique et pur... Mae West va d'ailleurs arrêter sa carrière cinématographique en 1943 pour se consacrer à la scène, avant de reprendre pour deux films¹ fous en pleine révolution sexuelle et féministe dans les années 70.

Le personnage de Jane Parker va de son côté subir des changements tout aussi radicaux et moins dissimulés. Rhabillée et couverte de la tête aux pieds, l'indépendante miss Jane Parker va se transformer à partir de *Tarzan s'évade* (le

¹ *Myra Breckinridge* (ou *Hermaphrodite*) de Michael Sarne, 1970 et *Sextette*, de Ken Hughes, 1978.

premier Tarzan tourné après 1934). Alors qu'elle revendiquait un choix de vie alternatif et faisait même l'éducation de Tarzan dans les deux premiers films, Jane se retrouve à partir de troisième volet à n'être plus qu'une ménagère soumise et discrète, dont la cuisine équipée aurait été transposée dans la jungle.

Ainsi, le principe de censure s'est clairement appliqué aux deux personnages qui bénéficiaient jusqu'en 1934 d'une certaine liberté. Dans le cas de Mae West et de Jane Parker, on retrouve l'idée d'un avant/après Code Hays tel que véhiculé par une majorité d'historiens. Cependant ce que nous apprend l'étude des pin-up dans ce cadre du pré-Code, c'est aussi le caractère exemplaire de ces deux prototypes de femmes émancipées.

Certains personnages bien spécifiques ont donc bien bénéficié d'un espace de liberté cinématographique durant quelques années. Mais cela ne doit pas masquer la grande majorité des femmes sexualisées, pin-up, vamp, femme fatale ou *baby doll*, dont l'expression fut brimée par l'industrie cinématographique, pré-Code ou non.

Et maintenant ?

Durant cette thèse, j'ai pu confronter les pin-up d'une certaine période à un travail d'analyse filmique. Cela m'a permis de nuancer l'image de la pin-up- femme-objet en l'utilisant comme un sujet féministe, mais aussi de mieux comprendre les enjeux d'une période particulière, qui, sous ses airs de liberté ne fait pas moins partie d'une industrie et d'une société patriarcales. Pour poursuivre ce travail et réaffirmer (encore) plus fort l'idée que les représentations participent à la construction du genre, j'aurais souhaité aborder la question de la réception. Durant mes recherches, j'ai en effet consulté des articles de journaux des années 30 concernant les pin-up étudiée. Dans un premier temps, j'avais envisagé d'ajouter une étude de réception à chacun de mes chapitres. Ainsi, par exemple, les personnages incarnés par Mae West auraient pu être confrontés avec leur image critique à l'époque de la réalisation des films, puis toujours dans un souci de rigueur scientifique, il aurait fallu analyser l'évolution de cette réception jusqu'à aujourd'hui. L'exemple de Mae West n'est pas choisi au hasard, puisque l'actrice est devenue dans les années 1980 une égérie du mouvement *queer*. Elle propose également des représentations de la féminité relativement inédites (je pense notamment au corps vieillissant associé aux codes du sex-appeal) qu'il aurait été

passionnant d'étudier. Cependant, au fur et à mesure, il s'est avéré que cette étude de réception, pour être pertinente, ne pouvait être saupoudrée au gré de mes chapitres, et qu'elle constituait un travail de thèse en soi. J'ai donc écarté cette axe de recherche avec regret, en espérant la poursuivre au plus vite.

Cette étude de réception se situerait dans la continuité de ma thèse, dans le même cadre spatiotemporel. Mais une autre piste conviendrait d'être explorée : celle du cinéma bis et du film d'exploitation. A l'écart du financement et des circuits de distribution traditionnels, ce cinéma non *mainstream* attire également un public différent. Il serait intéressant d'y repérer l'existence (ou l'absence) des pin-up et de voir si leurs modes de représentations y sont similaires. Peut-on concevoir une pin-up féministe dans un tel cadre? Les modalités d'expression qui lui sont accordées sont-elles les mêmes que dans la production cinématographique classique? Mes recherches concernant les « *films de drive-in* » et autre « *beach party movies*¹ » me font penser que la liberté donnée par un mode de production moins contraint par le système des studios n'est pas forcément synonyme de plus de liberté pour les personnages féminins.

De même, les films de Russ Meyer, généreusement pourvus en femmes aux poitrines démesurées, autorisent-ils aujourd'hui une lecture féministe. Complexe à appréhender d'un point de vue politique, les héroïnes de Russ Meyer revendiquent cependant leur féminisme². Là encore, la confrontation entre les personnages cinématographiques et leur image sociale serait particulièrement intéressante à analyser. En effet, si Tura Satana, méchante Varla dans *Faster Pussycat ! Kill ! Kill !* (Russ Meyer, 1965) expose sa conception féministe de son rôle, il faut bien avouer que le public de Russ Meyer a plutôt une opinion que ce fan résume avec un certain humour :

« Qui se soucie du développement des personnages quand ils ont des seins qui se voient sur des photos de satellite ?³ »

Enfin, il est tout à fait possible de ne pas aborder les pin-up du pré-Code hollywoodien sous cet angle des relations de genre et de leur rapport à la domination masculine. Cet usage que l'on peut qualifier de féministe de la pin-up n'est certainement pas le seul à pouvoir rendre compte de la place de cette figure

¹ Les « films de plage », sous-genre de la « *surfploitation* » montraient les « gentils » et avaient élu comme reine en bikini Annette Funicello, devenue célèbre grâce au Mickey Mouse Club.

² Jullier Laurent, Boissonneau Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 89-90.

³ Mc Donough Jimmy, *Big Bossoms and Square Jaws, The Biography of Russ Meyer, King of Sex Film*, Crown Publishers, 2005, p. 239.

féminine dans l'histoire du cinéma. Même si les analyses de séquences que l'on trouve dans mon travail me semblent relever de l'esthétique, au sens originel de l'*aisthesis* de Baumgarten¹, un travail pourrait tout à fait être envisagé pour retracer les évolutions formelles de la pin-up, en tant que personnage et au sein de l'histoire du cinéma.

Une étude économique des pin-up pourrait également être pertinente. Il serait intéressant d'analyser plus en détails ce que l'on pourrait appeler la « stratégie de la pin-up » empruntée par des actrices aussi nombreuses que diverses ; de Joan Crawford à Carmen Electra en passant par Marilyn Monroe. En effet, pour certaines actrices, la construction d'un corps pin-up fait partie d'un plan de carrière et donc d'une stratégie économique.

« Alerte à la « pénétration » du genre » : conclusion pour un travail engagé.

Ce titre un tantinet provocateur est tiré du magazine Causette² qui rapporte l'action d'un groupe de parlementaires inquiets de l'intérêt porté aux théories du genre. Au moment de terminer la rédaction de cette thèse, que je sais teintée d'un certain engagement, je ne pensais pas faire un travail susceptible d'entraîner un « bouleversement de notre contrat social ». Le 7 décembre 2012, un groupe de 42 parlementaires (UMP) a pourtant bien demandé la création d'une commission d'enquête sur la théorie du *gender*, réclamant « un véritable état des lieux de la pénétration de cette théorie dans l'ensemble de notre pays ». Cet affolement politique, que l'on retrouve également au niveau de l'Education Nationale depuis 2011³ montre bien les résistances assez typiquement françaises aux études de genre. Geneviève Sellier montre dans de nombreux articles⁴ que ce refus des théories du genre (et dans une moindre mesure, des *cultural studies*) est particulièrement vivace dans le champ des études cinématographiques. Pour elle, « l'origine " politique " de cette discipline académique explique en partie les difficultés persistantes à sa reconnaissance. En particulier en France où l'université

¹ Voir Morizot Jacques et Pouivet Roger, Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art, Editions Armand Colin, 2007.

² Causette n°31, Janvier 2013, p. 14.

³ Voir article du Monde.fr : *Défendons les études de genre à l'école !*, écrit le 16/09/2011 par un collectif de chercheurs et d'universitaires (Eric Fassin, Geneviève Fraisse, Françoise Héritier, Axel Kahn, Gérard Noiriel, Christine Petit, Louis-Georges Tin, Catherine Vidal).

⁴ Voir notamment Sellier Geneviève : *Gender studies et études filmiques*, in *Travail, Genre et Sociétés*, n° 38, 2005, consultable en ligne sur le site : Lesmotsontimportants.net (<http://lmsi.net/Gender-studies-et-etudes-filmiques>)

continue à entretenir et à transmettre la fiction d'une culture d'élite où le génie créateur échapperait aux déterminations de sexe et de classe¹. »

Cette thèse, tout en s'inscrivant dans le champ des études culturelles est certainement bercée par la théorie du genre. Si l'intention première de ce travail n'était pas militant, il me semble, au regard des réactions d'effroi et de mépris du monde politique et parfois universitaire envers ces théories, qu'il l'est devenu. Par définition, en traitant des relations de genre, cette thèse devenait un objet politique, dont j'espère qu'il apportera sa pierre à l'édifice délicat des études de genre dans le champ du cinéma.

¹ *Ibid.*

Bibliographie (alphabétique)

- ABRAMS L.Brett, *Lattitude in mass-produced culture's capital : New women and other players in Hollywood, 1920-1941*, in *Frontiers : a journal of Women's studies*, vol.25, n°2, pp65-95, University of Nebraska Press, 2004.
- ALLEN Robert C., *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, The University Of North Carolina Press, 1991.
- ASTRUC Alexandre, *La femme et la mort*, in *Cahiers du cinéma*, numéro spécial : La femme et le cinéma, noël 1953.
- AUSTIN Stewart Reid, *Alberto Vargas: Works from the Max Vargas Collection*, Bulfinch, 2006.
- AUSTIN Stewart Reid, *Petty: The Classic Pin-Up Art of George Petty*, Gramercy, 1997.
- BAIDER Fabienne, KHAZNADAR, Edwige, MOREAU, Thérèse, *Les enjeux de la parité linguistique*, Edito de la revue *Nouvelles Questions Féministes*, vol.26, 2007.
- BARIDON Laurent, GUEDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles et Mazenod ed, Paris, 2009.
- BASINGER Jeanine, *Silent Stars*, Wesleyan University Press, 2000.
- BASSE Marie-Thérèse, BURGELIN, Olivier, *L'unisexe*, Perspectives Diachroniques, in *Communications*, vol.46 n°1, 1987.
- BAZIN André, *Entomologie de la pin-up*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome 3 *Cinéma et Sociologie*, coll 7ème art, ed. du Cerf, Paris, 1960.
- BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- BECKER Ilka, *Cindy Sherman*, in *Women Artists, Femmes artistes du XXème et du XXIème siècle*, Uta Grosenick (ed), Taschen, 2003.
- BERENSTEIN Rhona J., *Spectatorship-as-drag : the act of viewing and classic horror cinema*, in *Viewing Positions, Ways of seeing film*, ed by Linda Williams, Rutgers University Press, 1995.
- BILSING, Tracy E., *Mors Ab Alto : The dangerous Power of women's images in Second World War Nose Art*, in *EnterText : an interdisciplinary humanities e-journal*, Vol 6. Number2, : War and Society, ed by Martin H. Folly, winter 2006-2007.
- BINOCHE Jacques, *Histoire des Etats-Unis*, coll. Les Essentiels de civilisation anglo-saxonne, Ellipses, 2003.
- BLANSHARD Paul, *The church and the movies, 8 mai 1948* in *The best writing on film from The Nation.1913-2000*, Carl Bromley (ed.), Thunder's Mouth Press/Nation Books, NY, 2000.
- BOURCIER Marie-Hélène, *La féministe et la pin-up. Notes pour une analyse culturelle féministe et féministe pro-sexe de Anatomy of a pin-up photo*

- d'Annie Sprinkle*, in *Images et études culturelles*, Bernard Darras (dir.), Publications de la Sorbonne, 2008.
- BOURCIER Marie-Hélène, MOLINIER Alice, *Comprendre le féminisme*, Max Milo Editions, 2012.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Les Editions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Ed. du Seuil, 1998.
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood années 30, du Krach à Pearl Harbor*, ed Forma, 5 continents, Rennes, 1986.
- BRION Patrick, *Le cinéma d'aventure*, ed La Martinière, Paris, 1995.
- BROHM Jean-Marie, *Le corps analyste*, Essais de sociologie critique, Ed. Economica, 2001.
- BROMLEY Carl (ed), *Cinema Nation. The best writing on film from The Nation. 1913-2000*, Thunder's Mouth Press/Nation Books, New York, 2000.
- BUSZEK Maria Elena, *Pin-up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, Durham & London, 2006.
- CABARGA Leslie, *Betty Boop , Popeye et Cie*, L'histoire des Fleischer, Artefact, 1980.
- CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure*, CNRS Editions, Paris, 2005.
- CARON Hervé, « *Pin-up* », in *Dictionnaire de la pornographie*, Philippe Di Folco (dir.), Presses Universitaires de France, 2005.
- CHANTAL Suzanne, *Jean Harlow, veuve tragique. Héroïne du drame le plus mystérieux d'Hollywood*, in *Leur vie romanesque*, n°20-1-XII-1932.
- CLOVER, Carol J, *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, Princeton University Press 1992.
- COLLINS Allan Max, *For the Boys : The Racy Pin-Ups of World War II*, Collectors Press, 2000.
- CORLISS Richard, *The legion of Decency*, Film Comment n°4, Summer 1968.
- CREED Barbara, *Me Jane : You Tarzan ! A case of mistaken Identity in Paradise*, Ed. by Tom O'Regan, Continuum: The Australian Journal of Media & Culture, vol. 1 no 1, 1987.
- D.BLACK Gregory, *Hollywood censored, Morality Codes, Catholics and the movies*, Cambridge University Press, 1994.
- D.ROSE Kenneth, *American Women and the repeal of prohibition*, New York University Press, NY & London, 1996.
- DE BAECQUE Antoine, *Amour des femmes, amour du cinéma, une histoire de l'érotomanie dans la cinéphilie d'après guerre*, in *La différence des sexes est elle visible ? les hommes et les femmes au cinéma*, dir Jacques Aumont, Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, 1999-2000, Cinémathèque Française.
- DOANE Mary Ann, *Femmes Fatales*, Routledge, 1992.

- DOHERTY Thomas, *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema. 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999.
- DOTTIN Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Ed Grasset & Fasquelle, 1993.
- DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France. 2006. P117.
- DWORKIN Andrea, *Pornography: Men Possessing Women*, copyright © 1981 by Andrea Dworkin. All rights reserved.
- DYER Richard, *Le star-système hollywoodien*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- DYER Richard, *White: Essays on Race and Culture*, Routledge Editions, 1997.
- DYHOUSE Carol, *Glamour, Women, History, Feminism*, ZedBooks, London and New York, 2010.
- ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, Ed. Grasset & Fasquelle, 1993. P109.
- EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, E. Losfeld, 1965.
- FALUDI Susan, *Backlash, The undeclared war against women*, Crown Publishers, 1991.
- FALUDI Susan, *Le féminisme malade de ses filles*, in Harper's, octobre 2010, traduit par Dominique Goy-Blanquet et reproduit dans Books n°24, juillet-août 2011.
- FILLARD Claudette, COLLOMB-BOUREAU Colette, *Les mouvements féministes américains*, coll « Essentiels de la civilisation anglo-saxonne », Ellipses, 2003.
- FITOUSSI Michèle, *Helena Rubinstein: La femme qui inventa la beauté*, Grasset, 2010.
- FORMAN Henry James, *Our movies made children*, The MacMillan Company, New York, 1934.
- FRIEDAN Betty, *La femme mystifiée*, Denoel/Gonthier, 1975.
- FRUEH Joanna, *Erotic Faculties*, University of California Press, 1996.
- GABOR Mark, *The pin-up : A modest History*, Pan Books Ltd, London, 1973.
- GOFFMAN Erving, *L'arrangement des sexes*, Ed. La dispute, 2002.
- GOMERY Douglas, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, ed Cahiers du Cinéma, Paris, 1987.
- GRAND Sarah, *The New Aspect of the Woman Question*, in The North American Review, Vol. 158, No. 448 (Mar., 1894).
- GREER Germaine, *La femme eunuque*, Laffont, Paris, 1971.
- GUILLAUMIN Colette, *Question de différence*, in Sexe, race et pratique du pouvoir, L'idée de Nature. Editions Côté-femmes. 2007.
- GUNDLE Stephen, *Glamour, a history*, Oxford University Press, 2008.
- HANSON Philip, *The feminine image in films of the Great Depression*, in Cambridge Quaterly, 2003, vol.32, Issue 2.

- HASKELL, Molly, *La femme à l'écran*, Ed Seghers, 1977.
- HEINICH Nathalie, *Etats de femme. L'identité féminine dans la littérature occidentale*. Gallimard, Paris, 1996.
- HESS Thomas B, *Pin-up and Icon, in Woman as sex objects, studies in erotic art, 1730-1970*, ed by Thomas B.Hess and Linda Nochlin, Newsweek inc, 1972.
- HONEY Maureen, *The « Varga Girl » goes to War*, en ligne : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/honey.shtml>
- HOPE JORDAN, Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965 : Jean Harlow, Mae West, Lana Turner and Jayne Mansfield*, Cambria Press, 2009.
- JACOBS Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination, in Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1999.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *La lettre volante: Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997.
- JOY Jason S. « *How women can help for better films* », in Union Signal, 2 juin 1928.
- JULLIER Laurent, BOISSONNEAU Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2010.
- JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Les hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009.
- KAKOUDAKI Despina, *Pin-up : The American Secret Weapon in World War II, in Porn Studies*, Linda Williams (ed), Duke University Press, Durham and London, 2004.
- KENNEDY Duncan, *Sexy dressing, violences sexuelles et érotisation de la domination*, coll Champs Essais, Ed. Flammarion, 2008.
- KINGSBURY Martha, *The Femme Fatale and Her Sisters, in Woman as sex objects, studies in erotic art, 1730-1970*, ed by Thomas B.Hess and Linda Nochlin, 1972, Newsweek inc.
- KIRKHAM Pat et THUMIN Janet (dir.), *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*, Lawrence & Wishart Ltd, 1995.
- KIRKHAM Pat et THUMIN Janet (dir), *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, ed. Palgrave Macmillan, 1993.
- KLEIN M Norman, *7 Minutes, The life and death of the american animated cartoon*, ed Verso, 1993.
- KUHN Annette, *An everyday Magic : cinema and cultural Memory*, London :I.B. Tauris, 2002.
- LACASSIN Francis, *La légende de Tarzan*, Dreamland, 2000.
- LAMOUREUX Diane, « *Y a-t-il une troisième vague féministe ?* », Cahiers du Genre, 2006/3 HS n°1.

- LASALLE Mick, *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, Thomas Dunne Books, 2000.
- LEJOYEUX Michel, *Du plaisir à la dépendance*, ed la martinière, 2007.
- LENNE Gerard, *Histoires du cinéma fantastique*, Ed. Seghers, Paris, 1989.
- LEONARD Maurice, *Mae West, Empress of sex*, Harper Collins Publishers, 1992.
- M.PARKER Alison, *Mothering the movies, Women reformers and Popular Culture*, in *Movie censorship and American Culture*, Couvares Francis G. (ed), University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 1996.
- MALRAUX André, *Les voix du silence*, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951.
- MARKS Patricia, *Bicycles, Bangs, and Bloomers: The New Woman in the Popular Press*, The University Press of Kentucky, 1990.
- MARTIGNETTE Charles G. et Meisel K. Louis, *Gil Elvgren: All His Glamorous American Pin-Ups*, Taschen 25th Anniversary Special Editions, 2008.
- MARY Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*. Fayard, Paris, 1983.
- MATTHAEI Julie, A. *Histoire économique des femmes aux Etats-Unis*, ed L'âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 1985.
- MAUSS Marcel, *Les techniques du corps*, in *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Edition électronique par Jean-Mary Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales ». Site web : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/mauss_marcel.html
- MAYER-ROBITAILLE Laurence, *Le statut juridique des biens et services culturels dans les accords commerciaux internationaux*, coll. Droit du Patrimoine culturel et naturel, L'Harmattan, 2008.
- MAYNE Judith, *Des regards neufs pour nous voir- (aux usa)*, in *CinémAction : Le cinéma au féminisme*, (textes réunis par Monique Martineau, n°9 automne 1979).
- MC DONOUGH Jimmy, *Big Bossoms and Square Jaws, The Biography of Russ Meyer, King of Sex Film*, Crown Publishers, 2005
- McLEAN Adrienne L, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, 2004.
- McLEAN L. Adrienne, *New films in story form : movie story magazines and spectatorship*, in *Cinema Journal*. Vol.42 n°3 (printemps 2003), University of Texas Press.
- MELLENBAMP Patricia, *A fine Romance... Five ages of film feminism*, Temple University Press, Philadelphia, 1995.
- MENEFEE David W., *The First Female Stars: Women of the Silent Era*, Greenwood Press, 2004.
- MOINE Raphaëlle, *Les genres au cinéma*, Armand Colin, 2005.

- MOLEY Raymond, *The Hays Office*, Bobbs-Merrill Company, 1945.
- MONTEBELLO Fabrice, thèse intitulée : *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*, Lyon, 1997.
- MORIN Edgard, *Les Stars*, coll. « Le temps qui court », ed du Seuil, Paris 1957.
- MORIZOT Jacques et POUIVET Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Editions Armand Colin, 2007.
- MORTON Jim, *Exploitation Films*, in, *Re/Search n°10, Incredibly Strange Films*, Andrea Juno, V.Vale (eds), 1986.
- MULVEY Laura, *Visual Pleasure and film narrative*, in *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975; trad. Partielle : Plaisir visuel et cinéma narratif, in REYNAUD Bérénice et VINCENDEAU Ginette (dir.), *CinémAction, n°67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Paris, Corlet/Télérama/Créteil, 1993.
- NAHOUM-GRAPPE Véronique, *Le féminin*, Paris, Hachette, col. « Questions de société », 1996.
- NELSON Carolyn Christensen, *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890's*, Broadview Press, 2000.
- PECHA Laurent, *La censure cinématographique aux Etats-Unis*, Editions Dixit, Paris, 2000.
- PEISS Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture*, Metropolitan Books, New York, 1998.
- POE Edgar Allan, *Double assassinat dans la Rue Morgue*, Editions 84, collection Libro, 2004.
- POLLARD Tom, *Sex and Violence. The Hollywood censorship wars*, Paradigm Publishers, 2009.
- RAWLINSON Mark, *American Visual Culture*, Berg Publishers, Oxford et New York, 2009.
- RIORDAN Teresa, *Inventing Beauty : A History of the innovations that have made us beautiful*, Broadway ed, 2004.
- RIVIERE Joan, *Womanliness as Masquerade*, in *The International Journal of Psychoanalysis*, vol.10, 1929.
- ROBERTS Mary Louise, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siecle France*, University Of Chicago Press, 2005.
- ROBOTHAM Tom, *Varga*, World Publications, 1995.
- ROSEN Marjorie, *Vénus à la chaîne*, Ed. des Femmes (trad), 1976.
- SAGERT Kelly Boyer, *Flappers: A Guide to an American Subculture*, Greenwood Press, 2010.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au Masculin Singulier*, CNRS Editions, Paris, 2005.
- SELLIER Geneviève : *Gender studies et études filmiques*, in *Travail, Genre et Sociétés*, n° 38, 2005, consultable en ligne sur le site :

Lesmotssontimportants.net (http://lmsi.net/Gender-studies-et-etudes-filmiques)

- SENN Bryan, *Golden Horrors: An Illustrated Critical Filmography of Terror Cinema, 1931–1939*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- SHAFTO Sally, *Le verbe contre l'image*, in *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, dir J.Aumont, ed Cinémathèque Française, 2000.
- SHAPIRO Harry, *Shooting Stars, drugs, Hollywood and the movies*, Serpent's Tail, Londres, 2003.
- SHULMAN Irving, *Jean Harlow, biographie intime*, Stock, 1964.
- SKAL J. David, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Penguin Books Ltd, 1994.
- SKLAR Robert, *Movie-Made America : A cultural History of American Movies*, Random House, New-York, 1975.
- STAIGER Janet, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, University of Minnesota Press, 1995
- STAIGER Janet, *Perverse Spectators : The practices of film reception*, New York University Press, New York and London, 2000.
- STAMP Shelley, *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, Princeton University Press, 2000.
- STANTON Elisabeth Cady, *The Woman's Bible*, ed by Plain Label Books, 1895.
- STURTEVANT Victoria, *Stop the wedding !, William Haines and the comedy of the closet*, in *Hetero : Queering Representations of straightness*, ed by Sean Griffin, University of New-York Press, 2009.
- THOREAU Henry David, *La moelle de la vie*, ed Mille et Une Nuits, 2006 Goffman, les cadres de l'expérience, trad. Fr ed minuit, 1991.
- THRASHER Frederic M. , "Editorial." *Journal of Educational Psychology*, 6 (1932).
- TODD Ellen Wiley, *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, University of California Press, 1993.
- TUKE Thomas, *A treatise against painting and tincturing of men and women*, Londres, 1616.
- VALANT Gary, *Vintage Aircraft Nose Art*, Gary Valant, 2002.
- VARGAS Alberto, Austin Reid, *Vargas*, Harmony Books, New York, 1978.
- VASEY Ruth, *Beyond sex and violence : 'Industry policy' and the regulation of Hollywood movies, 1922-1939*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1999.
- VIAN Boris, *Eccéité de la pin-up girl*, La rue, n°11, 20 septembre-4 octobre 1946.

- VINCENDEAU Ginette, *Les stars et le star-système en France*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- WEST Mae, *La vertu n'est pas mon fort*, ed. Rondeau, 1995.
- WESTBROOKS Robert "I Want a Girl, Just Like the Girl That Married Harry James': American Women and the Problem of Political Obligation in World War II", in *American Quarterly* Vol. 42, No. 4 (December 1990).
- WHEELER Leigh Ann, *Against obscenity : Reform and the politics of womanhood in America, 1873-1935*, John Hopkins University, 2007.
- WILLIAMS Linda, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the visible »*, University of California Press, 1989.

Bibliographie (thématique)

Sur les pin-up :

- WESTBROOKS Robert "I Want a Girl, Just Like the Girl That Married Harry James': American Women and the Problem of Political Obligation in World War II", in *American Quarterly* Vol. 42, No. 4 (December 1990).
- VALANT Gary, *Vintage Aircraft Nose Art*, Gary Valant, 2002.
- VARGAS Alberto, Austin Reid, *Vargas*, Harmony Books, New York, 1978.
- MARTIGNETTE Charles G. et Meisel K. Louis, *Gil Elvgren: All His Glamorous American Pin-Ups*, Taschen 25th Anniversary Special Editions, 2008.
- MARY Bertrand, *La pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*. Fayard, Paris, 1983.
- KAKOUDAKI Despina, *Pin-up : The American Secret Weapon in World War II*, in *Porn Studies*, Linda Williams (ed), Duke University Press, Durham and London, 2004.
- JULLIER Laurent, BOISSONNEAU Mélanie, *Les pin-up au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2010.
- COLLINS Allan Max, *For the Boys : The Racy Pin-Ups of World War II*, Collectors Press, 2000.
- HESS Thomas B, *Pin-up and Icon*, in *Woman as sex objects, studies in erotic art, 1730-1970*, ed by Thomas B.Hess and Linda Nochlin, Newsweek inc, 1972.
- GABOR Mark, *The pin-up : A modest History*, Pan Books Ltd, London, 1973.
- BOURCIER Marie-Hélène, *La féministe et la pin-up. Notes pour une analyse culturelle féministe et féministe pro-sexe de Anatomy of a pin-up photo d'Annie Sprinkle*, in *Images et études culturelles*, Bernard Darras (dir.), Publications de la Sorbonne, 2008.
- BILSING, Tracy E., *Mors Ab Alto : The dangerous Power of women's images in Second World War Nose Art*, in *EnterText : an interdisciplinary humanities*

e-journal, Vol 6. Number2,: War and Society, ed by Martin H. Folly, winter 2006-2007.

BAZIN André, *Entomologie de la pin-up*, in Qu'est-ce que le cinéma ?, tome 3 Cinéma et Sociologie, coll 7ème art, ed. du Cerf, Paris, 1960.

AUSTIN Stewart Reid, *Alberto Vargas: Works from the Max Vargas Collection*, Bulfinch, 2006.

AUSTIN Stewart Reid, *Petty: The Classic Pin-Up Art of George Petty*, Gramercy, 1997.

ROBOTHAM Tom, *Varga*, World Publications, 1995.

VIAN Boris, *Eccéité de la pin-up girl*, La rue, n°11, 20 septembre-4 octobre 1946.

Histoire des femmes et théories féministes :

ABRAMS L.Brett, *Lattitude in mass-produced culture's capital : New women and other players in Hollywood, 1920-1941*, in *Frontiers : a journal of Women's studies*, vol.25, n°2, pp65-95, University of Nebraska Press, 2004.

BAIDER Fabienne, KHAZNADAR, Edwige, MOREAU, Thérèse, *Les enjeux de la parité linguistique*, Edito de la revue *Nouvelles Questions Féministes*, vol.26, 2007.

BASSE Marie-Thérèse, BURGELIN, Olivier, *L'unisexe*, Perspectives Diachroniques, in *Communications*, vol.46 n°1, 1987.

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

BECKER Ilka, *Cindy Sherman*, in *Women Artists, Femmes artistes du XXème et du XXIème siècle*, Uta Grosenick (ed), Taschen, 2003.

BOURCIER Marie-Hélène, MOLINIER Alice, *Comprendre le féminisme*, Max Milo Editions, 2012.

D.ROSE Kenneth, *American Women and the repeal of prohibition*, New York University Press, NY & London, 1996.

DOTTIN Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Ed Grasset & Fasquelle, 1993.

DWORKIN Andrea, *Pornography: Men Possessing Women*, copyright © 1981 by Andrea Dworkin. All rights reserved.

DYHOUSE Carol, *Glamour, Women, History, Feminism*, ZedBooks, London and New York, 2010.

FALUDI Susan, *Backlash, The undeclared war against women*, Crown Publishers, 1991.

FALUDI Susan, *Le féminisme malade de ses filles*, in *Harper's*, octobre 2010, traduit par Dominique Goy-Blanquet et reproduit dans *Books* n°24, juillet-août 2011

FILLARD Claudette, COLLOMB-BOUREAU Colette, *Les mouvements féministes américains*, coll « Essentiels de la civilisation anglo-saxonne », Ellipses, 2003.

- FITOUSSI Michèle, *Helena Rubinstein: La femme qui inventa la beauté*, Grasset, 2010.
- FRIEDAN Betty, *La femme mystifiée*, Denoel/Gonthier, 1975.
- FRUEH Joanna, *Erotic Faculties*, University of California Press, 1996.
- GOFFMAN Erving, *L'arrangement des sexes*, Ed. La dispute, 2002.
- GRAND Sarah, *The New Aspect of the Woman Question*, in *The North American Review*, Vol. 158, No. 448 (Mar., 1894).
- GREER Germaine, *La femme eunuque*, Laffont, Paris, 1971.
- GUILLAUMIN Colette, *Question de différence*, in *Sexe, race et pratique du pouvoir, L'idée de Nature*. Editions Côté-femmes. 2007.
- GUNDLE Stephen, *Glamour, a history*, Oxford University Press, 2008.
- HEINICH Nathalie, Paris, *Etats de femme. L'identité féminine dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1996.
- JOY Jason S. « *How women can help for better films* », in *Union Signal*, 2 juin 1928.
- KINGSBURY Martha, *The Femme Fatale and Her Sisters, in Woman as sex objects, studies in erotic art, 1730-1970*, ed by Thomas B.Hess and Linda Nochlin, 1972, Newsweek inc.
- LAMOUREUX Diane, « *Y a-t-il une troisième vague féministe ?* », *Cahiers du Genre*, 2006/3 HS n°1.
- MARKS Patricia, *Bicycles, Bangs, and Bloomers: The New Woman in the Popular Press*, The University Press of Kentucky, 1990.
- MATTHAEI Julie, A. *Histoire économique des femmes aux Etats-Unis*, ed L'âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 1985.
- MAYNE Judith, *Des regards neufs pour nous voir- (aux usa)*, in *CinémAction : Le cinéma au féminisme*, (textes réunis par Monique Martineau, n°9 automne 1979).
- NAHOUM-GRAPPE Véronique, *Le féminin*, Paris, Hachette, col. « Questions de société », 1996.
- NELSON Carolyn Christensen, *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890's*, Broadview Press, 2000.
- PEISS Kathy, *Hope in a jar, The making of America's beauty culture*, Metropolitan Books, New York, 1998.
- RIORDAN Teresa, *Inventing Beauty : A History of the innovations that have made us beautiful*, Broadway ed, 2004.
- RIVIERE Joan, *Womanliness as Masquerade*, in *The International Journal of Psychoanalysis*, vol.10, 1929.
- ROBERTS Mary Louise, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siecle France*, University Of Chicago Press, 2005.
- STANTON Elisabeth Cady, *The Woman's Bible*, ed by Plain Label Books, 1895.

TODD Ellen Wiley, *The "New Woman" Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*, University of California Press, 1993.

TUKE Thomas, *A treatise against painting and tincturing of men and women*, Londres, 1616.

WHEELER Leigh Ann, *Against obscenity : Reform and the politics of womanhood in America, 1873-1935*, John Hopkins University, 2007.

Cinéma et féminisme :

ASTRUC Alexandre, *La femme et la mort*, in Cahiers du cinéma, numéro spécial : La femme et le cinéma, Noël 1953.

BASINGER Jeanine, *Silent Stars*, Wesleyan University Press, 2000.

BUSZEK Maria Elena, *Pin-up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, Durham & London, 2006.

CLOVER, Carol J, *Men Women and chainsaw. Gender in the Modern Horror film*, Princeton University Press 1992.

CREED Barbara, *Me Jane : You Tarzan ! A case of mistaken Identity in Paradise*, Ed. by Tom O'Regan, Continuum: The Australian Journal of Media & Culture, vol. 1 no 1, 1987.

DE BAECQUE Antoine, *Amour des femmes, amour du cinéma, une histoire de l'érotomanie dans la cinéphilie d'après guerre*, in La différence des sexes est elle visible ? les hommes et les femmes au cinéma, dir Jacques Aumont, Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique, 1999-2000, Cinémathèque Française.

DOANE Mary Ann, *Femmes Fatales*, Routledge, 1992.

HANSON Philip, *The feminine image in films of the Great Depression*, in Cambridge Quarterly, 2003, vol.32, Issue 2.

HASKELL, Molly, *La femme à l'écran*, Ed Seghers, 1977.

HOPE JORDAN, Jessica, *The sex-goddess in american film, 1930-1965 : Jean Harlow, Mae West, Lana Turner and Jayne Mansfield*, Cambria Press, 2009.

LASALLE Mick, *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, Thomas Dunne Books, 2000.

M.PARKER Alison, *Mothering the movies, Women reformers and Popular Culture*, in Movie censorship and American Culture, Couvares Francis G. (ed), University of Massachusetts Press, Amherst and Boston, 1996.

McLEAN Adrienne L, *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, 2004.

McLEAN L. Adrienne, *New films in story form : movie story magazines and spectatorship*, in Cinema Journal. Vol.42 n°3 (printemps 2003), University of Texas Press, p.12.

MELLENCAMP Patricia, *A fine Romance... Five ages of film feminism*, Temple University Press, Philadelphia, 1995.

- MENEFEE David W., *The First Female Stars: Women of the Silent Era*, Greenwood Press, 2004.
- MULVEY Laura, *Visual Pleasure and film narrative*, in *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975; trad. Partielle : Plaisir visuel et cinéma narratif, in REYNAUD Bérénice et VINCENDEAU Ginette (dir.), *CinémaAction*, n°67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Paris, Corlet/Télérama/Créteil, 1993.
- ROSEN Marjorie, *Vénus à la chaîne*, Ed. des Femmes (trad), 1976.
- SAGERT Kelly Boyer, *Flappers: A Guide to an American Subculture*, Greenwood Press, 2010.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague : Un cinéma au Masculin Singulier*, CNRS Editions, Paris, 2005.
- SELLIER Geneviève : *Gender studies et études filmiques*, in *Travail, Genre et Sociétés*, n° 38, 2005, consultable en ligne sur le site : Lesmotssontimportants.net (<http://lmsi.net/Gender-studies-et-etudes-filmiques>)
- SHAFTO Sally, *Le verbe contre l'image*, in *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, dir J.Aumont, ed Cinémathèque Française, 2000.
- STAIGER Janet, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, University of Minnesota Press, 1995.
- STAMP Shelley, *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*, Princeton University Press, 2000.
- STURTEVANT Victoria, *Stop the wedding !, William Haines and the comedy of the closet*, in *Hetero : Queering Representations of straightness*, ed by Sean Griffin, University of New-York Press, 2009.

Histoire du cinéma et pré-Code :

- BLANSHARD Paul, *The church and the movies, 8 mai 1948* in *The best writing on film from The Nation.1913-2000*, Carl Bromley (ed.), Thunder's Mouth Press/Nation Books, NY, 2000.
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood années 30, du Krach à Pearl Harbor*, ed Forma, 5 continents, Rennes, 1986.
- CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure*, CNRS Editions, Paris, 2005.
- CORLISS Richard, *The legion of Decency*, *Film Comment* n°4, Summer 1968.
- D.BLACK Gregory, *Hollywood censored, Morality Codes, Catholics and the movies*, Cambridge University Press, 1994.
- DOHERTY Thomas, *Pre-code Hollywood. Sex, immorality and insurrection in American Cinema. 1930-1934*, Columbia University Press, New York, 1999.
- GOMERY Douglas, *Hollywood, L'âge d'or des studios*, ed Cahiers du Cinéma, Paris, 1987.

- JACOBS Lea, *Industry self regulation and the problem of textual determination*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1999.
- MOLEY Raymond, *The Hays Office*, Bobbs-Merrill Company, 1945.
- PECHA Laurent, *La censure cinématographique aux Etats-Unis*, Editions Dixit, Paris, 2000.
- POLLARD Tom, *Sex and Violence. The Hollywood censorship wars*, Paradigm Publishers, 2009.
- SENN Bryan, *Golden Horrors: An Illustrated Critical Filmography of Terror Cinema, 1931–1939*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- SHAPIRO Harry, *Shooting Stars, drugs, Hollywood and the movies*, Serpent's Tail, Londres, 2003.
- SKAL J. David, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Penguin Books Ltd, 1994.
- SKLAR Robert, *Movie-Made America : A cultural History of American Movies*, Random House, New-York, 1975.
- VASEY Ruth, *Beyond sex and violence : 'Industry policy' and the regulation of Hollywood movies, 1922-1939*, in *Controlling Hollywood. Censorship and regulation in the Studio Era*, Matthew Bernstein (ed), Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1999.

Ouvrages théoriques généraux autour du cinéma et des arts:

- ALLEN Robert C., *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, The University Of North Carolina Press, 1991.
- BARIDON Laurent, GUEDRON, Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles et Mazenod ed, Paris, 2009.
- BERENSTEIN Rhona J., *Spectatorship-as-drag : the act of viewing and classic horror cinema*, in *Viewing Positions, Ways of seeing film*, ed by Linda Williams, Rutgers University Press, 1995.
- BINOCHE Jacques, *Histoire des Etats-Unis*, coll. Les Essentiels de civilisation anglo-saxonne, Ellipses, 2003.
- BRION Patrick, *Le cinéma d'aventure*, ed La Martinière, Paris, 1995.
- BROMLEY Carl (ed), *Cinema Nation. The best writing on film from The Nation. 1913-2000*, Thunder's Mouth Press/Nation Books, New York, 2000.
- CABARGA Leslie, *Betty Boop , Popeye et Cie, L'histoire des Fleischer*, Artefact, 1980.
- CARON Hervé, « *Pin-up* », in *Dictionnaire de la pornographie*, Philippe Di Folco (dir.), Presses Universitaires de France, 2005.
- DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses Universitaires de France. 2006.

- DYER Richard, *Le star-système hollywoodien*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- DYER Richard, *White: Essays on Race and Culture*, Routledge Editions, 1997
- ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, Ed. Grasset & Fasquelle, 1993. P109.
- EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, E. Losfeld, 1965.
- FORMAN Henry James, *Our movies made children*, The MacMillan Company, New York, 1934.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, *La lettre volante: Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997.
- JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Les hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009.
- KENNEDY Duncan, *Sexy dressing, violences sexuelles et érotisation de la domination*, coll Champs Essais, Ed. Flammarion, 2008.
- KIRKHAM Pat et THUMIN Janet (dir.), *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*, Lawrence & Wishart Ltd, 1995.
- KIRKHAM Pat et THUMIN Janet (dir), *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, ed. Palgrave Macmillan, 1993.
- KLEIN M Norman, *7 Minutes, The life and death of the american animated cartoon*, ed Verso, 1993.
- KUHN Annette, *An everyday Magic : cinema and cultural Memory*, London :I.B. Tauris, 2002.
- LACASSIN Francis, *La légende de Tarzan*, Dreamland, 2000.
- LENNE Gerard, *Histoires du cinéma fantastique*, Ed. Seghers, Paris, 1989.
- MAYER-ROBITAILLE Laurence, *Le statut juridique des biens et services culturels dans les accords commerciaux internationaux*, coll. Droit du Patrimoine culturel et naturel, L'Harmattan, 2008.
- Mc DONOUGH Jimmy, *Big Bossoms and Square Jaws, The Biography of Russ Meyer, King of Sex Film*, Crown Publishers, 2005.
- MONTEBELLO Fabrice, thèse intitulée : *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*, Lyon, 1997.
- MORIN Edgard, *Les Stars*, coll. « Le temps qui court », ed du Seuil, Paris 1957.
- MORIZOT Jacques et POUIVET Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Editions Armand Colin, 2007.
- MORTON Jim, *Exploitation Films*, in, Re/Search n°10, *Incredibly Strange Films*, Andrea Juno, V.Vale (eds), 1986.
- RAWLINSON Mark, *American Visual Culture*, Berg Publishers, Oxford et New York, 2009.
- STAIGER Janet, *Perverse Spectators : The practices of film reception*, New York University Press, New York and London, 2000.
- VINCENDEAU Ginette, *Les stars et le star-système en France*, L'Harmattan, Paris, 2008.

WILLIAMS Linda, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the visible »*, University of California Press, 1989.

Sociologie

BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Les Editions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Ed. du Seuil, 1998.

BROHM Jean-Marie, *Le corps analyseur, Essais de sociologie critique*, Ed. Economica, 2001.

LEJOYEUX Michel, *Du plaisir à la dépendance*, ed la martinière, 2007.

MAUSS Marcel, *Les techniques du corps*, in Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Edition électronique par Jean-Mary Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, dans le cadre de la collection : « Les classiques des sciences sociales ». Site web : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/mauss_marcel.html

Biographies

CHANTAL Suzanne, *Jean Harlow, veuve tragique. Héroïne du drame le plus mystérieux d'Hollywood*, in Leur vie romanesque, n°20-1-XII-1932.

LEONARD Maurice, *Mae West, Empress of sex*, Harper Collins Publishers, 1992.

SHULMAN Irving, *Jean Harlow, biographie intime*, Stock, 1964.

WEST Mae, *La vertu n'est pas mon fort*, ed. Rondeau, 1995.

Essais et fictions :

MALRAUX André, *Les voix du silence*, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951.

POE Edgar Allan, *Double assassinat dans la Rue Morgue*, Editions 84, collection Libro, 2004.

THOREAU Henry David, *La moelle de la vie*, ed Mille et Une Nuits, 2006 Goffman, les cadres de l'expérience, trad. Fr ed minuit, 1991.

Webographie

Archives en ligne :

<http://mppda.flinders.edu.au/> (site de la Motion Picture Producers and Distributors of America, reproduisant plus de 35000 documents entre 1922 et 1939)

<http://mediahistoryproject.org> (site de la Media History Digital Library, qui met en ligne de nombreuses revues anglophones en rapport avec les médias - audio et visuels- regroupant plus de 400 000 pages numérisées. Dans le cadre de cette thèse, l'accès à la quasi intégralité des numéros de Photoplay m'a été particulièrement utile).

<http://www.gfwc.org> (site de l'association The General Federation of Women's Club)

<http://www.wctu.org/> (site de l'association The Woman's Christian Temperance Union)

www.imdb.com

archive.org (site des « archives internet » qui répertorie les contenus libres de droits dans de nombreux domaines, dont le cinéma. J'ai pu y consulter plusieurs films fantastiques non-édités en DVD et certains dessins animés de Betty Boop)

<http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/> (site du Spencer Museum of Art qui a accueilli en 2001 une exposition sur les illustrations pin-up de Alberto Vargas pour Esquire, et 6 articles passionnants sur le sujet sont disponibles sur le site).

Presse Internet :

Regroupe les articles en ligne de revues ou journaux disponibles uniquement sur internet, ainsi que les articles de journaux consultés grâce au web.

ALDRICH Maude M, "The Motion Picture Problem", extrait publié et commenté dans *The Educational Screen*, Volume IX Number i, janvier 1930.

ANDRÉ Julie, Pop jusqu'au bout des ongles, in *Madame LeFigaro.fr*, 25 avril 2012: <http://madame.lefigaro.fr/beaute/imprimes-vichy-motifs-diamants-250412-229268>

AUBENAS Sylvie, « Le petit monde de Disdéri », *Études photographiques*, 3 | Novembre 1997, [En ligne], mis en ligne le 13 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index93.html>. Consulté le 11 septembre 2012.

AYDELOTTE Winifred, Garbo's Glamour – Is it real ?, in *Movie Classic*, novembre 1931.

BRIGHT Susie, Varga in Drag, 2001. En ligne sur le site du Spencer Museum of Art de Kansas University : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/bright.shtml>

- BUSZEK Maria Elena, Of Varga Girls and Riot Grrrls: The Varga Girl and WWII in the pin-up's feminist history, <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/buszek.shtml>
- COLLECTIF: sur LeMonde.fr : *Défendons les études de genre à l'école !*, écrit le 16/09/2011 par un collectif de chercheurs et d'universitaires (Eric Fassin, Geneviève Fraisse, Françoise Héritier, Axel Kahn, Gérard Noiriel, Christine Petit, Louis-Georges Tin, Catherine Vidal).
- HILL S. E., Rodeheffer, C. D., Griskevicius, V., Durante, K., & White, A. E. (2012, May 28). Boosting Beauty in an Economic Decline: Mating, Spending, and the Lipstick Effect. *Journal of Personality and Social Psychology*. Advance online publication.
- HINSILFF Gaby, Women have maxed out the job market, not just their credit cards, in *NewStatesman*, 24 octobre 2011. <http://www.newstatesman.com/economy/2011/10/female-debt-women-growth>
- LORDE Audre, « Uses of the erotic: the erotic as power ». Ce discours a été prononcé le 25 août 1978, au Mount Holyoke College. Publié plus tard dans un recueil de poèmes de Lorde (*Sister Outsider: Essays and Speeches* (1984). Traduction : *Sister Outsider, essais et propos d'Audre Lorde, Mamamélis, 2003*), le texte est disponible en ligne : <http://www.womenstemple.com/EroticAsPower-article.html>
- MALTBY Richard, More sinned against than sinning : the fabrications of « pre-code cinema, *Senses of Cinema* 29 (Nov-Dec 2003), <http://www.sensesofcinema.com>.
- MEYER Ld, « Creating G.I. Jane: The Regulation of Sexuality and Sexual Behavior in the Women's Army Corps during World War II », Columbia University Press, 1998 p.66, cité par Lee Roosevelt in « *Lesbians, World War II and Beyond* » Copyright (c) by Lee Roosevelt, 2008. All rights reserved. (<http://www.outhistory.org>)
- MUNOZ Marie, Chaliand Roc, French Kiss , dans le magazine en ligne Ever Magazine, 21 décembre 2009. Source : <http://fr.lemagazineever.com/2009/12/french-kiss-the-lipstick-index/>
- PREER Jean, Esquire v. Walker, The Postmaster General and "The Magazine for Men", in *Prologue*, Spring 1990, Vol. 23, No. 1. Consultable en ligne: <http://www.archives.gov/publications/prologue/1990/spring/esquire-v-walker-1.html>
- ROBERTS Mary Louise « Copie subversive : Le journalisme féministe en France à la fin du siècle dernier », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 6 | 1997, mis en ligne le 01 janvier 2005, consulté le 17 septembre 2012. URL : <http://clio.revues.org/390> ; DOI : 10.4000/clio.390
- WOLVERSON Roya, What lipstick tells us about the economy, 14 septembre 2011, et No. 7 *The Lipstick Index*, octobre 2011.
- « Theda Bara films Orient in 'Salome' », in *The New York Times*, 7 octobre 1918, Copyright © The New York Times. Consultable en ligne: <http://www.nytimes.com>

Cinémonde numéro 177, paru le 10/03/1932.

Cinémonde numéro 265, paru le 16/11/1933.

<http://beburlesque.com/entrevues/entrevue-avec-dirty-martini>

<http://beburlesque.com/entrevues/entrevue-avec-dirty-martini>

<http://business.time.com/2011/09/14/what-lipstick-tells-us-about-the-economy>

<http://www.olats.org/pionniers/pp/fuller/fuller.php>

<http://www.slate.fr/lien/61387/effet-rouge-levres-femmes>, le 06/09/2012.

Movie Pictorial, février 1915.

The Deseret News and Telegram (Salt Lake City), 10 mars 1954.

The Miami Daily News, 8 mars 1954.

The Milwaukee Journal, 8 mars 1954.

Time Magazine du 13 septembre 1926.

Sites personnels et blogs:

<http://anniesprinkle.org>

<http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/OnlineLibrary.html>

<http://lovebetty.centerblog.net/538-betty-boop-toujours-seduisante-malgre-ses-80-ans> Publié le 30/09/2010 à 03:38 par lovebetty

Lebeuf Sophie, 80 ans de Betty Boop, pour Evene.fr, mars 2010, le 22/03/2010.

Priscilia (Helkinn) le 10/08/2010 17:57 <http://www.meltyfashion.fr/betty-boop-pour-ses-80ans-on-se-looke-comme-actu39576.html>

Salza Giuseppe, Dossier Vamps-3 : Il était une fois Betty Boop. <http://www.dvdfr.com/news/3629-dossier-vamps-3-il-etait-une-fois-betty-boop.htm>, publié le 10 février 2011.

Recasens Sonia, « Guerrilla Girls/La preuve que les féministes ont le sens de l'humour », texte de présentation écrit dans le cadre de l'exposition « elles@centre pompidou », inaugurée au Centre Pompidou le 27 mai 2009. Le texte est consultable en ligne sur le blog de l'exposition : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=748>.

<http://www.olats.org/pionniers/pp/fuller/fuller.php>

Dossier de presse de l'exposition « Flora » de Neeta Medahar, du 13 octobre au 11 novembre 2010 à la Galerie Purdy Hicks de Londres.

Catalogue de l'exposition Alberto Vargas : The Esquire Pinups, par Buszek et Goddard : <http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/vargas/labels.shtml>

Causette n°31, Janvier 2013

Filmographie

- Annie du Klondike (Klondike Annie)*, de Raoul Walsh, 1936.
- Black Moon*, de Roy William Neill, 1934.
- Boop*, de Ryan Perez, 2011.
- Ce n'est pas un péché (It ain't no sin, puis Belles of the nineties)*, de Leo McCarey, 1934.
- Dans tes bras (Hold Your Man)*, de Sam Wood, 1933.
- Doctor X*, de Michael Curtiz, 1932.
- Double assassinat dans la Rue Morgue (Murders in the Rue Morgue)*, de Robert Florey, 1932.
- Dr Jekyll et Mr Hyde*, de Robert Mamoulian, 1931.
- Dr Jekyll et Mr Hyde*, de Victor Fleming, 1941.
- Dracula*, de Tod Browning, 1931.
- Embrasse-moi, idiot ! (A fool there was)*, de Frank Powell, 1915.
- Fifi Peau de Pêche (Every Day's a Holiday)*, de A. Edward Sutherland, 1937.
- Frankenstein*, de James Whale, 1931.
- Gilda*, de Charles Vidor, 1946.
- Go West Young Man*, de Henry Hathaway, 1936.
- Goldie* de Benjamin Stoloff, 1931.
- Ghost Dog : La voie du Samouraï (Ghost Dog : The Way of the Samuraï)*, de Jim Jarmusch, 1999.
- Imprudente jeunesse (Reckless)*, de Victor Fleming, 1935.
- Jason X*, de Jim Isaac, 2000.
- Je ne suis pas un ange (I'm no angel)*, de Wesley Ruggles, 1933.
- Je veux être une lady (Goin' to Town)*, de Alexander Hall, 1935.
- Jean Harlow : la bombe blonde (Jean Harlow : the Blonde Bombshell)*, de Tom McQuade, Turner Pictures Production, 1993.
- Jean Harlow & William Powell : la blonde platine et l'homme qui ne voulut jamais l'épouser*. Collection « Couples et duos », écrit et réalisé par Laurent Preyale. Production Striana Productions, co-producteur TPS Cinéma. Diffusion Cinétoile.
- Jenifer's body*, de Karyn Kusama, 2009.
- King Kong*, de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933.

L'Ennemi public (The Public Enemy), de William Wellman, 1931.
L'Homme de fer (Iron Man), de Tod Browning, 1931.
L'homme Invisible (The invisible man), de James Whale, 1933.
L'île du Docteur Moreau (Island of lost souls), de Erle C. Kenton, 1932.
La Belle de Saïgon (Red Dust), de Victor Fleming, 1932.
La Belle du Missouri (The Girl from Missouri), de Jack Conway, 1934.
La Bête de la cité (The Beast of the City), de Charles Brabin, 1932.
La Blonde platine (Platinum Blonde), de Frank Capra, 1931.
La Cadette (The Saturday Night Kid), de A. Edward Sutherland, 1929.
La Femme aux cheveux rouges (Red-Headed Woman), de Jack Conway, 1932.
La Loi du plus fort (Riffraff) de J. Walter Ruben, 1936.
La maison de cire (House of wax), de Jaume Collet-Serra, 2004.
La maison des morts (The old dark house), de James Whale, 1932.
La Malle de Singapour (China Seas), de Tay Garnett, 1935.
La pin-up, un siècle de fantasmes, Bertrand Mary, 2003. (documentaire)
La scandaleuse ingénue (The Petty Girl), de Henry Levin, 1950.
Lady Lou (She done him wrong), de Lowell Sherman, 1933.
Le chat noir (The Black Cat), de Edgar G. Ulmer, 1934.
Le fils de Kong (The son of Kong), de Ernest B. Schoedsack, 1933.
Le trésor de Tarzan (Tarzan's Secret Treasure), de Richard Thorpe, 1941.
Les Anges de l'enfer (Hell's Angels), d'Howard Hughes, 1930.
Les aventures de Tarzan à New-York (Tarzan's New York Adventure), de
Richard Thorpe, 1942.
Les Chasses du Comte Zaroff ((The Most Dangerous Game), de Irving Pinchel et
Ernest B. Schoedsack, 1932.
Les Invités de huit heures (Dinner at Eight), de George Cukor, 1933.
Mademoiselle volcan (Bombshell), de Victor Fleming, 1933.
Masques de cire (Mystery of the Wax Museum), Michael Curtiz, 1933.
Massacre à la tronçonneuse (Texas Chainsaw Massacre), de Tobe Hopper, 1974.
Mogambo, de John Ford, 1953.
Mon petit poussin chéri (My Little Chickadee), de Edward F. Cline, 1940.
Murders in the zoo, de A. Edward Sutherland, 1933.
Myra Breckinridge (ou Hermaphrodite) de Michael Sarne, 1970.
Night After Night, de Archie Mayo, 1932.

Picnic, de Joshua Logan, 1955.

Pin-up Girl, de H. Bruce Humberstone, 1944.

Qui veut la peau de Roger Rabbit ? (Who framed Roger Rabbit ?), de Robert Zemeckis, 1988.

Sa femme et sa secrétaire (Wife versus Secretary), de Clarence Brown, 1936.

Saratoga, de Jack Conway, 1937.

Scream, de Wes Craven, 1997.

Sextette, de Ken Hughes, 1978.

Sois belle et tais-toi !, de Delphine Seyrig, tourné en 1975-1976, sorti en 1981.

Son Altesse royale (Double whoopee), de Lewis R. Foster (CM), 1929.

Souviens-toi l'été dernier (I Know What You Did Last Summer), de Jim Gillespie, 1997.

Suzy, de George Fitzmaurice, 1936.

Svengali, de Archie Mayo, 1931.

Tarzan et sa compagne (Tarzan and his mate), de Cedric Gibbons (et Jack Conway non-crédité), 1934.

Tarzan s'évade (Tarzan Escapes), de Richard Thorpe, 1936.

Tarzan trouve un fils (Tarzan finds a son), de Richard Thorpe, 1939.

Tarzan, l'homme singe (Tarzan the ape man), de W.S Van Dyke, 1932.

The monster walks, de Frank R. Strayer, 1933.

Three Wise Girls, de William Beaudine, 1932.

Tribunal secret (The Secret Six), de George W. Hill, 1931.

Une fine mouche (Libeled Lady), de Jack Conway, 1936.

Une saisie mouvementée (Bacon Grabbers), de Lewis R. Foster (CM), 1929.

Valet de cœur (Personal Property), de W.S. Van Dyke, 1937.

Vampire Bat, de Frank R. Strayer, 1933.

Vendredi 13 (Friday the 13th), de Marcus Nispel, 2009.

White Zombie, de Victor Halperin, 1932.

Betty Boop, Studios Fleischer :

A Hunting We Will Go, voix : Ann Little, 1932.

A Little Soap and Water, voix : Mae Questel, 1935.

Admission Free, voix : Mae Questel, 1932.

Any Rags, voix : Ann Little, 1932.

Baby Be Good, voix : Mae Questel, 1935.
Barnacle Bill, voix : Ann Little, 1930.
Be Human, voix : Mae Questel, 1936.
Betty Boop for President, voix : Mae Questel, 1932.
Betty Boop, M.D. , voix : Mae Questel, 1932.
Betty Boop's Bamboo Isle, voix : Mae Questel, 1932.
Betty Boop's Big Boss, voix : Mae Questel, 1933.
Betty Boop's Birthday Party, voix : Mae Questel, 1933.
Betty Boop's Bizzy Bee, voix : Ann Little, 1932.
Betty Boop's Crazy Inventions, voix : Mae Questel, 1933.
Betty Boop's Hallowe'en Party, voix : Bonnie Poe, 1933.
Betty Boop's Ker-Choo, voix : Bonnie Poe, 1933.
Betty Boop's Life Guard, voix : by Bonnie Poe, 1934.
Betty Boop's May Party, voix : Ann Little, 1933.
Betty Boop's Museum, voix : Mae Questel, 1932.
Betty Boop's Penthouse, voix : Mae Questel, 1933.
Betty Boop's Prize, voix : Mae Questel, 1934.
Betty Boop's Rise to Fame, voix : Bonnie Poe, 1934.
Betty Boop's Trial, voix : Mae Questel, 1934.
Betty Boop's Ups and Downs, voix : Mae Questel, 1932.
Betty in Blunderland, voix : Bonnie Poe, 1934.
Bimbo's Express, voix : Mae Questel, 1931.
Bimbo's Initiation, voix : Mae Questel, 1931.
Boop-Oop-A-Doop, voix : Ann Little, 1932.
Chess-Nuts, voix : Mae Questel, 1932.
Crazy Town, voix : Mae Questel, 1932.
Dizzy Dishes, voix : Margie Hines, 1930.
Dizzy Red Riding Hood, voix : Ann Little, 1931.
Ha! Ha! Ha!, voix : Mae Questel, 1934.
Hollywood on Parade No. A-8, voix : Mae Questel, 1933.
I Heard, voix : Mae Questel, 1933.
I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You, voix : Ann Little, 1932.
Is My Palm Read, voix : Mae Questel, 1933.
Jack and the Beanstalk, voix : Ann Little, 1931.

Judge for a Day, voix : Mae Questel, 1935.
Just a Gigolo, voix : Mae Questel, 1932.
Keep in Style, voix : Mae Questel, 1934.
Let Me Call You Sweetheart, voix : Mae Questel, 1932.
Making Friends, voix : Mae Questel, 1936.
Making Stars, voix : Mae Questel, 1935.
Minding the Baby, voix : Mae Questel, 1931.
Minnie the Moocher, voix : Mae Questel, 1932.
Mother Goose Land, voix : Bonnie Poe, 1933.
Mysterious Mose, voix : Margie Hines, 1930.
No! No! A Thousand Times No!!, voix : Mae Questel, 1935.
Oh! How I Hate to Get Up in the Morning, voix : Mae Questel, 1932.
Out of the Inkwell, voix : Bonnie Poe, 1938.
Poor Cinderella, voix : Bonnie Poe, 1934.
Popeye the Sailor, voix : Bonnie Poe, 1933.
Pudgy and the Lost Kitten, voix : Kate Wright, 1938.
Red Hot Mamma, voix : Bonnie Poe, 1934.
S.O.S. , voix : Ann Little, 1932.
She Wronged Him Right, voix : Bonnie Poe, 1934.
Silly Scandals, voix : Mae Questel, 1931.
Snow-White, voix : Mae Questel, 1933.
So Does an Automobile, voix : Mae Questel, 1939
Stop That Noise, voix : Mae Questel, 1935.
Stopping the Show, voix : Mae Questel, 1932.
Taking the Blame, voix : Mae Questel, 1935.
The Betty Boop Limited, voix : Mae Questel, 1932.
The Bum Bandit, 1931.
The Dancing Fool, voix : Kate Wright, 1932.
The Old Man of the Mountain, voix : Bonnie Poe, 1933.

Table des Illustrations

Introduction

Les couvertures des livres mentionnés ci-dessus, celui de Maria Elena Buszek (à gauche) et de Mark Gabor (à droite) annoncent deux conceptions différentes et opposées de la pin-up..... 16

Partie 1: Cadrage

Chapitre 1. Figures et Usages

1. Pin-up ?

Figure 1 (1,2,3) : « Demi-mondaine, 1855 » (1.1), « Madame Aline Duval », 1856, RNM Orsay (1.2), « Vicomte de Renneville et Elie Cabrol, vers 1860, Ancienne collection Maurice Levert, acquisition 1995 Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Eo 19 boîte folio (1.3).....38

Figure 2 (1,2,3): annonce de Disdéri insérée dans le « Courrier de Saumur » (2.1), L'impératrice Eugénie en prière (en buste) Gustave Le Gray, été 1856 Ancienne collection FélixNadar© Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie (2.2). La Famille impériale : Napoléon III, l'Impératrice Eugénie et le prince Impérial. Vers 1865. Fondation Napoléon (2.3).....40

Figure 3 (1,2): Lydia Thompson dans ses rôles majeurs. Au centre de l'image, elle interpelle le public : « *I'm looking at you* », inversant ainsi le rapport avec le spectateur. (The New York Library for the performing Arts) (3.1). Photographie inconnu, Lydia Thompson en Robinson Crusoe, vers 1870 (Billy Rose Theatre Collection, The New York Library for the performing Arts, Astor Lenox and Tilden Foundations) (3.2)..... 41

Figure 4 (1,2,3,4) : Une identité mouvante: de gauche à droite incarnant différents personnages : Adah Isaacs Menken dans *The French Spy*, ca.1860 (Harvard Theatre Collection, The Houghton Library), et trois cartes de Miss Menken by Napoleon Sarony© Ron Sheeley's collection, 1866.....42

Figure 5 : Adah Isaacs Menken et Alexandre Dumas Père, photographiés par A.Liebert, 1866, Harvard Theatre Collection, The Houghton Library.42

Figure 6 : De gauche à droite : couverture de 1882, dessin paru dans le numéro du 25 novembre 1893 illustrant une bagarre dans un saloon de Buffalo, et une illustration parue dans le numéro du 11 juillet 1896 montrant une jeune femme devenue folle suite à la disparition de son mari à Palatka.	45
Figure 7 (1,2,3): Gibson Girls	48
Figure 8 (1,2,3) : A Big American Girl (8.1), The Education of Mr Pipp (8.2)	49
Figure 9 : Dessins pour papier peint par Charles Gibson (1902), utilisés par Urban Outfitters (2012).....	50
Figure 10 (1,2,3,4) : A gauche de chaque couple d'images (10.1, 10.2), une pin-up de George Petty, extraite du calendrier de 1947 de <i>True, The man's magazine</i> , publié par Fawcett and Country Press Inc (mois d'avril et janvier). A droite, une variation sur le même thème par Alberto Vargas pour le calendrier <i>Esquire</i> de 1941 publié par Hearst Corporation (mois mars et février).	54
Figure 11 (1,2): Alberto Vargas pour le calendrier <i>Esquire</i> de 1941, publié par Hearst Corporation : mois décembre (11.1) et juin (11.2).	54
Figure 12 (1,2,3,4,5): « <i>Fleurs du Mal</i> » (1920) © Estate of Max Vargas (12.1), « <i>Sherazade</i> » (1921) © Estate of Max Vargas (12.2), « <i>Girl with yellow bird</i> » (1922) © Estate of Max Vargas (12.3). <i>The Sin of Nora Moran</i> (Phil Goldstone, 1933) (12.4). Marlene Dietrich par Alberto Vargas, 1934 (12.5).	56
Figure 13 (1,2,3,4) : Sara Bernhardt en Cléopâtre, par Napoleon Sarony, 1891 (13.1). Sarah Bernhardt dans « <i>Pierrot Assassin</i> », pantomime de Jean Richepin, photographiée par Nadar, 1883. Source : gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France (13.2). Sarah Bernhardt dans « <i>Daniel</i> », pièce de Louis Verneuil, 1920. Source : gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France (13.3). Sarah Bernhardt en Hamlet, Studio Lafayette, photographie publicitaire pour l'Adelphi Theatre, Londres, 1899 (13.4).	59
Figure 14 (1,2) : Couverture et pages 12 et 13 de <i>Photoplay</i> , Vol. VII, No. 4. Mars 1915.	62

Figure 15 (1,2,3) : Portrait de Mabel Normand et couverture dans Photoplay (août 1915) (15.1, 15.2), bouleversement des stéréotypes de genre dans Photoplay (15.3).....	64
Figure 16 (1,2) : Louise Brooks en pleine lecture de <i>Smart Set</i> , revue littéraire très pointue qui cesse de paraître en 1930 (16.1). Clara Bow illustrant le principe de la pin-up et ses critères de mise en scène de soi, inadvertance et idéalisation (16.2).	66
Figure 17 (1,2,3,4) : Norma Shearer par George Hurrell, 1934 © 2002-2007 HurrellPhotos.com (17.1), Joan Crawford par George Hurrell, 1932 (17.2), Marion Davies 1929 (17.3), Jean Harlow par George Hurrell, 1935 © 2002-2007 HurrellPhotos.com (17.4).	67
2. De l'objet au sujet; historiographie de la pin-up	
Figure 1 (1,2) « <i>No time to lose</i> », Art Frahm, 1951 (1.1), « <i>A Fare Loser</i> », Art Frahm, 1953 (1.2).....	70
Figure 2 (1,2) : couverture de la revue <i>Dominant Damsels</i> , 1955 (1.1). Double page extraite de <i>Beauty Parade</i> , mars 1952 (2.2).....	72
3. Usages	
Figure 1 (1,2,3) : « <i>Miss Liberty</i> » pour un calendrier Brown & Bigelow, Earl Moran, 1942 (1.1). Version restaurée du Memphis Belle et de sa célèbre pin-up, peinte sur un bombardier B-17 Flying Fortress (1.2). La chanteuse Dolly Parton inaugurant son portrait version « <i>nose art</i> » sur un avion de ravitaillement, le 24 septembre 2004 à la base aérienne de McGhee Tyson (1.3).	75
Figure 2 (1,2,3,4) : couvertures <i>Esquire</i> de septembre 1941 (2.1), et février 1943 (2.2). La Varga Girl du mois d'aout 1942 (2.3), et celle du mois de décembre du calendrier de 1943 (2.4).	78
Figure 3(1,2,3,4,5,6) : « <i>Varga Girl</i> », Alberto Vargas, 1947 (3.1). « <i>Fit to be tied</i> », Jennifer Janesko, 1994 (3.2). « <i>Doctor, are all those fellows interns ?</i> », Gil Elvgren, septembre 1946 (3.3), « <i>Top Gear</i> », Fiona Stephenson, 2012 (3.4). « <i>Permanent Waves : Redhead</i> », Alberto Vargas, 1941 (3.5); « <i>Katherine Heigl</i> », Nathalie Rattner, 2010 (3.6).....	84
Figure 4 (1,2,3) Theda Bara dans <i>Embrasse Moi, idiot!</i> (Frank Powell, 1915) (4.1), photographie issue d'une série dans laquelle Bara pose avec un	

squelette censé être celui de son amant (4.2). Enfin, photographie promotionnelle pour <i>Cléopâtre</i> (J. Gordon Edwards, 1917) (4.3).	87
Figure 5 (1,2,3,4,5,6): Photographies promotionnelles : Marlene Dietrich pour <i>La maison des sept péchés</i> , Tay Garnett, 1941 (5.1). Illustration pour la couverture de Film Fun (août 1928) par Enoch Bolles (5.2). Jennifer Jones pour <i>La furie du désir</i> , King Vidor, 1952 (5.3). Illustration de Joyce Ballantine, 1944 (5.4). Rita Hayworth pour <i>Gilda</i> , Charles Vidor, 1946 (5.5, 5.6).	89
Figure 6: Image extraite de l'ouvrage de McLean, copyright 1946 by Columbia Pictures Corp.....	92
Figure 7: L'affiche ci-dessus dénonce l'invisibilité des femmes réalisatrices dans l'industrie cinématographique hollywoodienne. L'affiche, créée en 2006 à propos des films de 2005 fut exposée un mois avant la cérémonie des Oscars au milieu de Sunset Boulevard. Les chiffres étaient alors de 7 % de femmes réalisatrices dans les 250 plus gros succès de 2005, aucune femme ayant gagné un Oscar de meilleur réalisatrice, et seulement 3 nominées. Elle a été réactualisé en 2012, après la victoire de Kathryn Bigelow, nommée meilleure réalisatrice en 2010 pour <i>Démineurs</i> . Copyright © 2012 by Guerrilla Girls.....	101
Figure 8: L'affiche la plus connue des Guerrilla Girls, créée en 1985 en réponse à l'exposition du Museum of Modern Art de New York intitulée "An International Survey of Painting and Sculpture". Ici, il s'agit de la version de 2005, où seulement les chiffres ont été changé, et ne montrent aucune progression dans ce domaine. Vingt ans plus tôt, on comptait 5% de femmes artistes dans la section Modern Art du Met. Museum, et 85% des nus étaient féminins. Copyright © 2005 by Guerrilla Girls.	101
Figure 9 (1,2) : <i>Beauty Hurts</i> , publié dans l'ouvrage de Dworkin <i>Woman Hating</i> , (Dutton, 1974, p117) (9.1). <i>Anatomy of a 1980's Pin Up</i> , par Annie Sprinkle. La première version date de 1984. ©Zorro, courtesy of the artist (9.2). (Grands formats en Annexes: 1 et 2)	103
Figure 10: Ces images et leurs légendes sont visibles sur le site internet d'Annie Sprinkle, et éditées pour la première fois dans « <i>Sprinkle, Annie, Annie Sprinkle : post-porn modernist : my 25 years as a multimedia whore</i> , Cleis Press Inc, San Francisco, 1991 ».	105

Figure 11 (1,2): La couverture et le dessin original de Peter Driben pour le magazine <i>Beauty Parade</i> de février 1949 (11.1). A droite la couverture du magazine underground <i>OZ</i> (n°37, septembre 1971) qui réinterprète le dessin (11.2).	106
Figure 12 (1,2): Cindy Sherman: <i>Untitled Film Stills #34</i> , 1979 (12.1). <i>Untitled Film Stills #15</i> , 1978 (12.2)	108
Figure 13 (1,2): Dixie Lee Evans: <i>Dixie Lee Evans 'The Marilyn Monroe of Burlesque'</i> , Sadie Lee, 1997 (13.1). A droite: Dixie Evans photographiée par Leila Navidi au GMG Studio de Henderson le 31 mai 2011 © Leila Navidi (13.2).	109
Figure 14 (1,2,3) : trois photographies de la série <i>Flora</i> de Neeta Medahar, <i>Anna with Magnolias</i> , 2010 (14.1), <i>Lisa with Primroses</i> , 2009 (14.2), <i>Sian with Bluebells</i> , 2009 (14.3).	110
Figure 15 (1,2) : Photographies de Francis Campiglia, prises durant la préparation d'un spectacle de l'Ecole des Filles de Joie à la Bellevilloise en 2008.	121
Figure 16 (1,2) : <i>The Answer Man</i> répond aux lecteurs de <i>Photoplay</i> , juin 1915 (16.1), octobre 1917 (16.2).	123
Figure 17 (1,2) : <i>Photoplay</i> juillet 1922(17.1), <i>Photoplay</i> janvier 1930 (17.2).	125
Figure 18(1,2) : Images empruntées à l'ouvrage de Maria Elena Buszek : à gauche : photographe inconnu, portrait de groupe, 1947 (Collection de John Low Banning and Low, Ltd. Kensington, Md.) (18.1). A droite : photographe inconnu, jeune femme posant en pin-up appartenant au groupe de l'image de gauche, 1947 (Collection de John Low Banning and Low, Ltd. Kensington, Md.) (18.2).	129
Figure 19: Moment de repos pour une ouvrière d'assemblage à Long Beach, Calif., plant of Douglas Aircraft Company. Le fond de l'image est constitué de morceaux de bombardier (rappelant le <i>nose art</i>), photographiée en octobre 1942. (Alfred Palmer/OWI/LOC). En 1942, le Office of War Information (OWI) crée par Roosevelt était chargé de promouvoir les activités patriotiques, relayer les nouvelles de la guerre et faire œuvre de propagande pour l'effort de guerre au travers de films ou de photographies. Dans ce cadre, environ 1600 photographies furent réalisées en couleurs grâce aux films Kodachrome.	129

Chapitre 2: Contextualisation historique

1. Pré-Code

2. Histoire des femmes

- Figure 1 (1,2,3) : Arrivée de Matt et Tommy au club (1.1), alchimie dans la danse du couple Matt/Mamie (1.2), mouvement de recul de Kitty et pichenette de Tommy (1.3)..... 170
- Figure 2 : Jean Harlow dominatrice, mène Tommy par le bout du nez. Il est d'ailleurs visuellement cerné de blondes platines dont l'expertise en matière de séduction est camouflée par des robes blanches. 172

Partie 2. Des pin-up à la loupe

Chapitre 1: Pin-up dominées: La grande illusion

1. Sweet Betty; prodiges du "Boop-oop-a-doop"

- Figure 1 (1,2,3,4,5) : En haut (1.1,1.2,1.3) : le pirate de *S.O.S* (1^{er} mars 1932). En bas (1.4, 1.5) : Bimbo regardant Betty dans *Bimbo's Express* (22 août 1931)..... 190
- Figure 2 (2.1, 2.2, 2.3) : Betty et sa jarretière ne font pas le poids face aux arguments imparables de Jessica..... 193
- Figure 3 (3.1, 3.2, 3.3, 3.4) : Dans *Silly Scandals*, Betty perd le haut de sa robe et dévoile ses dessous (3.1). Le public masculin dont le regard est dérangé par une spectatrice qui disparaît des plans suivants (3.2, 3.3, 3.4). 195
- Figure 4 (4.1, 4.2) : Même l'océan profite de la situation de faiblesse de Betty dans *Is my palm read*..... 196
- Figure 5 (5.1, 5.2, 5.3, 5.4) : Betty en vahiné dans *Bamboo Isle* (5.1) ; le clin d'œil complice de Bimbo dans *Betty Boop M.D* (5.2). Pulsion scopique de Koko, Bimbo (5.3), puis du monstre dans *Betty Boop's penthouse* (5.4) 197
- Figure 6 (6.1, 6.2, 6.3) Betty prisonnière (6.1) puis coupée en morceaux dans *Jack and the beanstalk* (6.2). Betty en poupée mannequin dans *Crazy Town* (6.3). 199
- Figure 7 (7.1, 7.2, 7.3) : Betty Boop interprète Dangerous Dan McGrew dans *The bum bandit*, avec une voix très inhabituelle ; une voix grave et profonde au ton décidé. 206

Figure 8 (8.1, 8.2, 8.3) : La sélection mode inspirée par Betty Boop, une star comme les autres, au même titre que Gwyneth Palthrow (8.2).	209
Figure 9 : Comme une consécration de cette volonté de rendre palpable le personnage de Betty Boop, la Ligue de Football Americain l'a désigné « Official Fantasy Cheerleader » en 2010.	209
Figure 10 (10.1, 10.2, 10.3) : Evolution du générique des films avec Betty Boop (10.1, 10.2). Un tableau de la série Les fumeuses, de Georges de Feure : <i>La Fumeuse 1</i> , 1910 (10.3).....	212
Figure 11 (11.1, 11.2, 11.3) : Ecrit et réalisé par Ryan Perez : le film de 2'39 <i>Boop</i> est publié en avril 2011 sur le site FunnyOrDie. Betty se réveille de son opération avec un visage figé, une tête disproportionnée et quelques neurones en moins.....	214
Figure 12 : Les pleurs de Betty dans <i>Betty Boop's museum</i> ; une occasion de plus de la déshabiller.	216
Figure 13 (13.1, 13.2, 13.3, 13.4, 13.5, 13.6) : Mise en scène de l'agression de Betty dans <i>Boop-oop-a-doop</i> (13.1, 13.2, 13.3, 13.4). Les personnages masculins se transforment en serpents dans <i>S.O.S</i> (à gauche : 13.5) et <i>She wronged him right</i> (à droite : 13.6)	217
Figure 14 (14.1, 14.2, 14.3, 14.4) : L'immeuble du Big Boss aux formes caricaturales, qui abrite une caricature de la domination masculine (14.1, 14.2). L'agression de Betty, qui tente d'appeler la police, et la fin surprenante avec la création du couple patron/Betty (14.3, 14.4).	219
Figure 15 (15.1, 15.2, 15.3) : Betty Boop dans <i>Chess Nuts</i> : le désir contrarié du vieux roi se lit dans ses yeux.....	221
Figure 16 (16.1, 16.2, 16.3, 16.4, 16.5) : En haut, Betty dans <i>Dizzy Red Riding Hood</i> (16.1) et <i>Snow White</i> (16.2), fidèle à son « uniforme » habituel. En bas ((16.3, 16.4, 16.5), Betty dans <i>Poor Cinderella</i> se transforme en Cendrillon, et fait du prince charmant le but de sa vie.....	223

226

2. Jean Harlow: Intolérable cruauté ?

Figure 1 (1,2,3,4,5). Jean Harlow dans son rôle le plus important avec Laurel et Hardy dans *Son Altesse royale*; relativement habillée avant sa mésaventure, puis très déshabillée dans le hall après l'accrochage de sa robe (1.1 et 1.2). 1.3 : Art Frahm, *Number Please* (1957) et 1.4 : Gil

Elvgren, <i>Skirting the issue</i> (1952). 1.5 : image publicitaire pour <i>Son Altesse royale</i>	226
Figure 2 (1,2) : Ooops... Jean Harlow dans <i>Dans tes bras</i> (2.1) et une pin-up de Gil Elvgren : <i>Jeepers,Peepers (Jeepers, Creepers ; It's Much Too Hot...)</i> , 1948 (2.2)	227
Figure 3 (1,2): Des personnages féminins confrontés au harcèlement au travail, dans <i>Three Wise Girls</i> (3.1) et <i>La Loi du plus fort</i> (3.2).	230
Figure 4 (1,2,3,4) : arrivée de Suzy à Londres et premier casting.	232
Figure 5 (1,2,3): « entretien d'embauche » et renvoi de Suzy.	233
Figure 6 (1,2) : les jambes qui cherchent du travail sont moins efficaces que celles qui prennent la pose devant un producteur.....	234
Figure 7: « So gentlemen prefers blondes ?... »	237
Figure 8 (1,2) : Premières apparitions : à gauche : Vantine (Jean Harlow) braquée par la lampe de Dennis ; à droite : Barbara et son reflet dans la glace, objet du regard peu subtil de Dennis.	239
Figure 9 (1,2) : China Doll et James : la classe populaire, font face à Sybil, la « lady », la « dame » anglaise de la grande bourgeoisie anglaise.	241
Figure 10 (1,2) : stratégie de séduction.	243
Figure 11 (1,2,3) : surimpression et morale ?	244
Figure 12 : 1, 2 : photographie promotionnelle (12.1) et photogramme du film <i>Les invités de huit heures</i> (12.2). on remarquera les poupées ironiquement placées de chaque côté du lit.....	246
Figure 13 (1,2,3): premier baiser sous le sceau de l'artificialité (13.1, 13.2). <i>Valet de cœur</i> (13.3)	248
Figure 14 (1,2,3): emphase sur la différence de classe par la mise en scène.	250
Figure 15 (1, 2) : Rétablissement final des stéréotypes de genre.	251
Figure 16 (1,2): deux premières apparitions qui symbolisent la différence de traitement entre Vantine (Jean Harlow, 16.1) et Kelly (Ava Gardner, 16.2) ..	253
Figure 17 (1, 2, 3, 4, 5): Vantine avec ses tenues comestibles et son chapeau fruité (17.1) ; Kelly dans <i>Mogambo</i> comparée à un félin mort, en cage, ou très amical.....	255
Figure 18 (1,2,3) : après l'annonce fracassante des compétences de lectrice de Suzy, son amies (18.2, 18.3) en reste bouche bée et doit s'asseoir pour retrouver ses esprits.	258

Figure 19 (1,2,3). Dernier dialogue des Invités de huit heures entre Kitty et Carlotta.	259
Figure 20 (1,2,3,4) : agression de Lil dans <i>La femme aux cheveux rouges</i>	261
Figure 21 : La scène du tonneau, dont le côté glamour et sexy (21.1) est plus célèbre que son côté obscur et violent (21.2, 21.3)	262
Figure 22 : première image de Helen, dont la photographie est précieusement conservée par Roy.....	264
Figure 23 (1,2,3) : le baiser de la mort dans <i>Les Anges de l'enfer</i>	264
Figure 24 (1,2,3) : l'autre facette de Helen.....	265
figure 25 (1,2,3). Monte se brûle les doigts en compagnie de Helen(25.1). Helen travaille sa mise en scène avant de prononcer sa célèbre phrase : « <i>Would you be shocked if I changed into something more comfortable?</i> »(25.2). Helen attire physiquement Monte à elle, faisant ainsi céder toute résistance (25. 3).....	266
Figure 26 : Roy comprend qu'il ne possède pas Helen.....	267
Figure 27 : image promotionnelle pour <i>L'Homme de Fer</i>	268
Figure 28 : le « scandale Harrison » à la une des journaux.	271
Figure 29 : L'affiche de la pièce basée sur l'histoire de Mona est déjà prête.	271
Figure 30 (1,2,3,4,5,6,7,8) : Scène d'ouverture de <i>Mademoiselle Volcan</i>	272
Figure 31 : tournage de la scène du tonneau de <i>La belle de Saïgon</i> dans <i>Mademoiselle Volcan</i>	273
Figure 32 : Générique trompeur de <i>Une fine mouche</i>	275

Chapitre 2: Pin-up en lutte: La Guerre est déclarée

Fantastiques pin-up et "horror films "du pré-Code.

Figure 1 (1.1, 1.2) : Le heurtoir-femme (1.1), à droite le rappel de cette répartition des rôles sexués par le mythe du centaure (1.2).	290
Figure 2 (2.1, 2.2, 2.3) : A gauche (2.1), l'exemple le plus célèbre de femme prisonnière : Ann Darrow (Fay Wray), détenue par Kong. Au centre (2.2), Ruth agrippée par une main monstrueuse dans <i>The monster walks</i> et Joanne (Fay Wray) dans <i>Doctor X</i> à droite (2.3).....	291
Figure 3 (3.1, 3.2) : A gauche, toutes les femmes sont possédées (3.1), à droite, le corps figé embaumé et admiré par Hjalmar (3.2).	294

Figure 4 (4.1, 4.2, 4.3): Vue « subjective » de Ivan (4.1), qui transforme immédiatement Charlotte en œuvre d’art, donc un objet de sa fabrication (4.2, 4.3).....	295
Figure 5 (5.1, 5.2, 5.3): Trilby en Petit Chaperon rouge, alors que Svengali caressant son chat a peut être inspiré Blofeld, le célèbre méchant de James Bond et son chat persan blanc, devenu archétype du méchant (5.1). Vision qui « rapetisse » Trilby, et rend plus monstrueux Svengali (5.2). Le corps éclatant de Trilby, immédiatement recouvert-effacé- par Svengali (5.3).	298
Figure 6 (6.1, 6.2, 6.3): La féminité détruite, de gauche à droite : <i>Masques de cire</i> (1933. 6.1), <i>La maison de cire</i> (2004. 6.2) et <i>Vendredi 13</i> (2009.6.3) ...	310
Figure 7 (7.1, 7.2) : La bourrasque qui détruit les accessoires de mise en scène de la féminité (7.1). Le reflet de Margaret : une image déformée et une poupée (7.2).	312
Figure 8 (8.1, 8.2, 8.3, 8.4, 8.5, 8.6): En haut (8.1, 8.2, 8.3), Trilby est naturelle, enjouée, souriante. En bas (8.4, 8.5, 8.6), elle est progressivement lissée, polie, et finalement dépouillée de sa personnalité et de son inadvertance du départ par Svengali.	313
Figure 9 : Le <i>split screen</i> met en avant les différences de Ivy et Muriel. La première, en haut, est en train de boire de l’alcool pour célébrer sa rencontre avec le riche et beau docteur Jekyll, pendant que Muriel, sa fiancée, toujours accompagnée de son père dont on devine l’uniforme militaire à gauche, attend son retour en cachant son impatience grâce à son éventail, respectant ainsi les règles de retenue et de bienséance qui siéent à son rang.	314
Figure 10 (10.1, 10.2) : La plage, un espace investi et maîtrisé par Joanne.	319
Figure 11 (11.1, 11.2, 11.3, 11.4, 11.5) A gauche (11.1) : la pose pin-up en robe faussement sage. Du striptease forcé (11.2) au kidnapping final sur un toit (11.3), Ann prend soin de rester une pin-up, comme celle de Alberto Vargas (11.4). Enfin, la dernière image est un tableau peint par Vargas en 1925 anticipant la réplique finale du film : <i>It wasn’t the plane, It was beauty killed the beast</i> (11.5).	321
Figure 12 (12.1, 12.2, 12.3, 12.4, 12.5, 12.6, 12.7, 12.8) Le striptease de Ivy, face caméra (12.3), qui devient une obsession pour Jekyll, comme en	

témoignent les 34 secondes de surimpression de la jambe sur les deux hommes (12.7, 12.8).....	323
Figure 13 (13.1, 13.2) : Le désir envoûtant de Ivy version 1931 (13.1). A droite, les larmes de Ingrid Bergman en Ivy version 1941 (13.2).....	325
Figure 14 (14.1, 14.2, 14.3, 14.4, 14.5) : En haut, <i>Dracula</i> (1931), Mina à gauche, les yeux baissés et sage (14.1) et Lucy à droite, plus entreprenante et sexuée (14.3). En bas (14.4), la brune Sidney, <i>Final Girl</i> de <i>Scream</i> (1996), et la blonde Tatum, <i>scream queen</i> et copine hypersexuée à droite, juste avant de se faire tuer (14.5).....	328
Figure 15 (15.1, 15.2, 15.3) : A gauche (15.1), le patron semble minuscule à côté du téléphone, alors que Florence, au centre (15.2) est isolée dans le cadre, ce qui donne de la force à son discours. Enfin, à droite (15.3), Florence domine la situation, assise sur le bureau, elle efface son chef.....	331
Figure 16 (16.1, 16.2, 16.3) : A gauche, Charlotte, en mini short de soie et en talons, fait ses exercices physiques, parfaitement coiffée et maquillée (16.1). Au centre, une version par Alberto Vargas (16.2), à droite Gil Elvgren (16.3).....	331
Figure 17 (17.1, 17.2, 17.3, 17.4) : A gauche, Charlotte répond au téléphone (17.1), comme les pin-up de Joyce Ballantyne (17.2), Gil Elvgren (17.3) et Al Buell (17.4).....	332
Figure 18 (18.1, 18.2) : La blonde Florence, pas si « <i>boyish</i> » que cela joue la féminité.....	332

Chapitre 3: Pin-up triomphantes: A armes égales ?

1. Jane, be good! De Jane Parker à Mme Tarzan (1932-1942), une illustration du retour à l'ordre moral ?

Figure 1 (1,2,3,4,5,6,7): affiches anglo-américaines (1.1, 1.2, 1.4, 1.5), françaises (1.3, 1.6) et allemande (1.7).	341
Figure 2 : le couple Tarzan et Jane en quatrième de couverture de Cinémonde n°177.....	342
Figure 3 (1, 2) : iconographie amoureuse pour Tarzan et sa compagne, sur une affiche américaine (3.1) et sur la couverture de Cinémonde n°265 (3.2).....	343

Figure 4 (1,2,3,4,5,6,7,8) : échantillon d'affiches mettant en avant le nouvel idéal domestique et familial de la série.....	344
Figure 5 (1,2) : affiche de Le trésor de Tarzan (5.1) avec un Tarzan « surhomme » proche du Dr Manhattan des Watchmen (5.2).	347
Figure 6 (1,2,3) : Illustrations tirées de l'ouvrage de Patrick Brion.	348
Figure 8 (1,2) : Jane au centre des attentions, grâce à une maîtrise totale des codes de la séduction. A gauche (8.1), frôlement du chapeau pour convaincre et remercier Holt. A droite (8.2), fausse réprimande envers son père, avant de lui sauter dans les bras, sous les yeux de Holt fasciné.	367
Figure 9 (1,2,3,4) : Stratégie de séduction de Jane tout à fait réussie obligeant Tarzan à lâcher sa branche (9.1) pour permettre à Jane de s'accrocher à lui (9.4).....	370
Figure 10 (1,2,3) A gauche (figure 1): plus pudique que les dessins d'Elvgren, le cinéma propose tout de même un plan large pour profiter du déshabillage de Jane au bord de l'eau (10 .1) Au centre (10.2) : <i>oops</i> , Jane est « surprise » en train de se déshabiller, légèrement cachée par des branchages, tout comme la pin-up rousse de Gil Elvgren (à droite, 10.3).	371
Figure 11 (1,2,3) A gauche (11.1) : le chapeau judicieusement placé empêche le spectateur de voir le corps de Jane, pour mieux le mettre en valeur juste après, alors que les chapeaux sont désormais cache-sexe pour ces messieurs (au centre : 11.2). A droite (11.3): une parodie des objets « feuille de vigne », dans <i>Austin Powers, l'espion qui m'a tirée</i> (Jay Roach, 1999).	372
Figure 12 : Dans <i>Tarzan et sa compagne</i> , les attraites de la médecine traditionnelle pratiquée par Jane ne laissent pas Martin de marbre.....	373
Figure 13 : Jane, très détendue, essaie des bas de soie au milieu de Harry et Martin, sans se départir de son sourire de gentille fille. Elle incarne ici parfaitement l'inadvertance de la pin-up.....	373
Figure 14 (1,2) : A gauche, Jane en tenue échancrée dans <i>Tarzan et sa compagne</i> (1934), et surtout dans une attitude de combattante, puisqu'elle s'apprête à tirer sur une lionne qui l'attaque (14.1). A droite (14.2), dans <i>Tarzan s'évade</i> (1936), Jane est devenue Madame Tarzan et obéit à son mari. La tête basse, passive et rhabillée, elle est loin de l'amour égalitaire et spontané des deux premiers films.....	378

Figure 15 (1,2,3,4) : La scène d'amour de <i>Tarzan s'évade</i> , Jane passive (15.1) et Tarzan prédateur (15.2), à l'opposé de leur relation dans les deux films précédents. Le gros plan sur le visage de Jane permet de constater également l'évolution physique (maquillage, coiffure) de l'héroïne, beaucoup plus conforme à l'idéal glamour hollywoodien (15.3).	380
2. Mae West; une figure féminine atypique	
Figure 1 : Des femmes à côté ou devant un homme ; illustration de l'égalité des sexes.....	387
Figure 2 (1,2,3) : Un travelling avant en légère plongée nous fait traverser le cadre.....	388
Figure 3 (1,2,3,4) : confusion des cadres.....	390
Figure 4 (1,2,3) : A gauche, Mae West est l'actrice Mavis Arden devant son public (4.1). A droite : Mae West est Mae West, face à Dick Cavett en 1976 (4.3). Au centre, le dispositif de l'interview : un plateau sur un plateau de cinéma (4.2).	391
Figure 5 : Rose dans <i>Annie du Klondike</i> est très encadrée.....	391
Figure 6 (1,2) : Mae West dans <i>Lady Lou</i> , l'importance de l'accessoire.	394
Figure 7 : La bague au doigt de Lou côtoie ses dizaines d'autres bijoux.	396
Figure 8 (1,2) : A gauche (8.1), <i>Je ne suis pas un ange</i> . A droite (8.2), <i>Sextette</i> . 45 ans séparent ses deux films, mais le « look » est toujours le même.....	398
Figure 9 (1,2,3,4) : Les plans rapprochés sur le visage de Mae et la position du voile souligne bien le visage et la bouche de Tira, tout comme le regard des hommes tourné vers elle.	401
Figure 10 (1,2,3) : Un disque par ville et par homme, une technique de séduction imparable: “ <i>No one loves me like that Memphis Man</i> ” (10.1), “ <i>No one loves me like that Frisco Man</i> ” (10.2).	402
Figure 11 (1,2,3,4) : Mise en valeur, Ruby reste une illustration du désir masculin exprimé dans « <i>My american beauty</i> ».	405
Figure 12 : Mae West par Dali, 1934.	408
Figure 13 (1,2) : Nudité masculine très soignée... ..	410
Figure 14 (1,2,3) : Jack Clayton repart satisfait et Rita le contemple de bas en haut.	410

Figure 15 (1,2,3) : Jack et Tira ; un couple « miroir » (15.1, 15.2) mais deux façons d'exprimer leurs désirs. Le toucher privilégié par Jack (15.3).	411
Figure 16 : Deux amants comblés.....	412
Figure 17 (1,2,3) : La conversion de Ruby en surimpression.....	413
Figure 18 (1,2) : Le piège se referme sur la cible de Flower Belle Lee.	419
Figure 19 (1,2) : Mae West entourée de champions de bodybuilding, dont Mr Univers de 1955 Mickey HArgitay, futur mari de Jayne Mansfield, une autre pin-up qui réserve bien des surprises, mais c'est une autre histoire.....	420

Liste des annexes

Annexe 1 : *Beauty Hurts*, par Andrea Dworkin, publié dans l'ouvrage de Dworkin *Woman Hating*, (Dutton, 1974, p117).

Annexe 2 : *Anatomy of a 1980's Pin Up*, par Annie Sprinkle. La première version date de 1984. ©Zorro, courtesy of the artist.

Annexe 3 : Carolyn Van Wyck, « *Friendly Advice on Girl's Problems* », in *Photoplay*, Février 1927, p.82.

Annexe 4 : frise chronologique.

Annexe 5 : *The Formula*, 21 juillet 1924.

Annexe 6 : *Don'ts and Be Carefuls*, texte du 24 mai 1927. Document présenté à l'AMPP. "The undersigned Committee », composé de Mr. Irving Thalberg, Mr. Sol Wurtzel et Mr. E..H Allen, en présence de Mr. Will H. Hays, Mr. Paul Bern, Mr. Fred W. Beetson et Colonel Jason S. Joy au Hollywood Athletic Club. Lors de ce déjeuner, les recommandations présentées à l'Association ont été unanimement approuvées.

Annexe 7 : Communiqué de Alice Ames Winter : « *Women's organisations and the films* ».

Annexe 8 : note du MPPDA du 10/01/1930 « *For release in morning papers Friday january 10th* »,

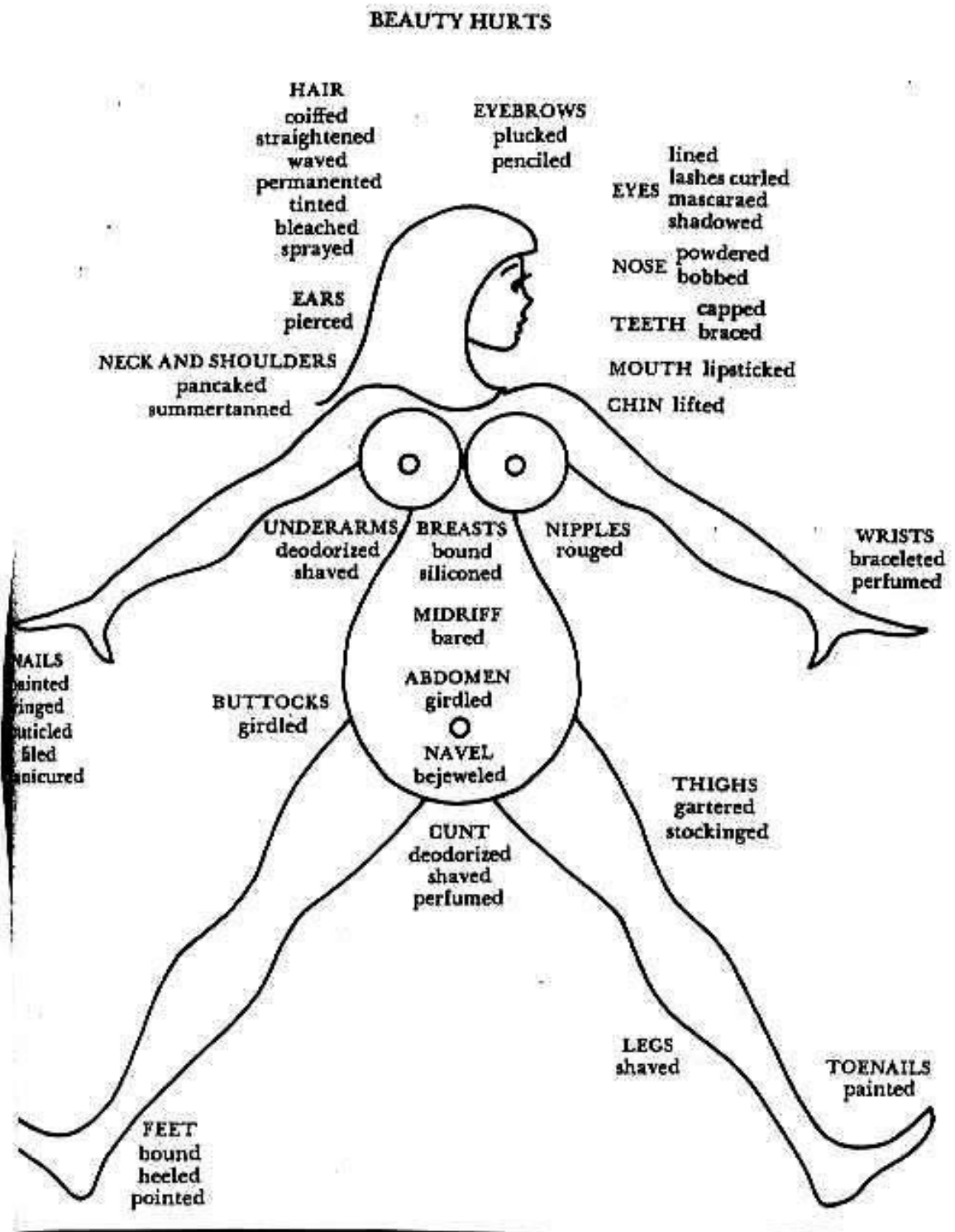
Annexe 9 : « *Statement by Catholic Bishops Comittee on Motion Pictures. Issued in Cincinnati June 21, 1934* ».

Annexe 10 : problèmes de traduction des propos du Pape : articles de journaux et correspondance entre Martin Quigley, Will Hays, et Joseph Breen.

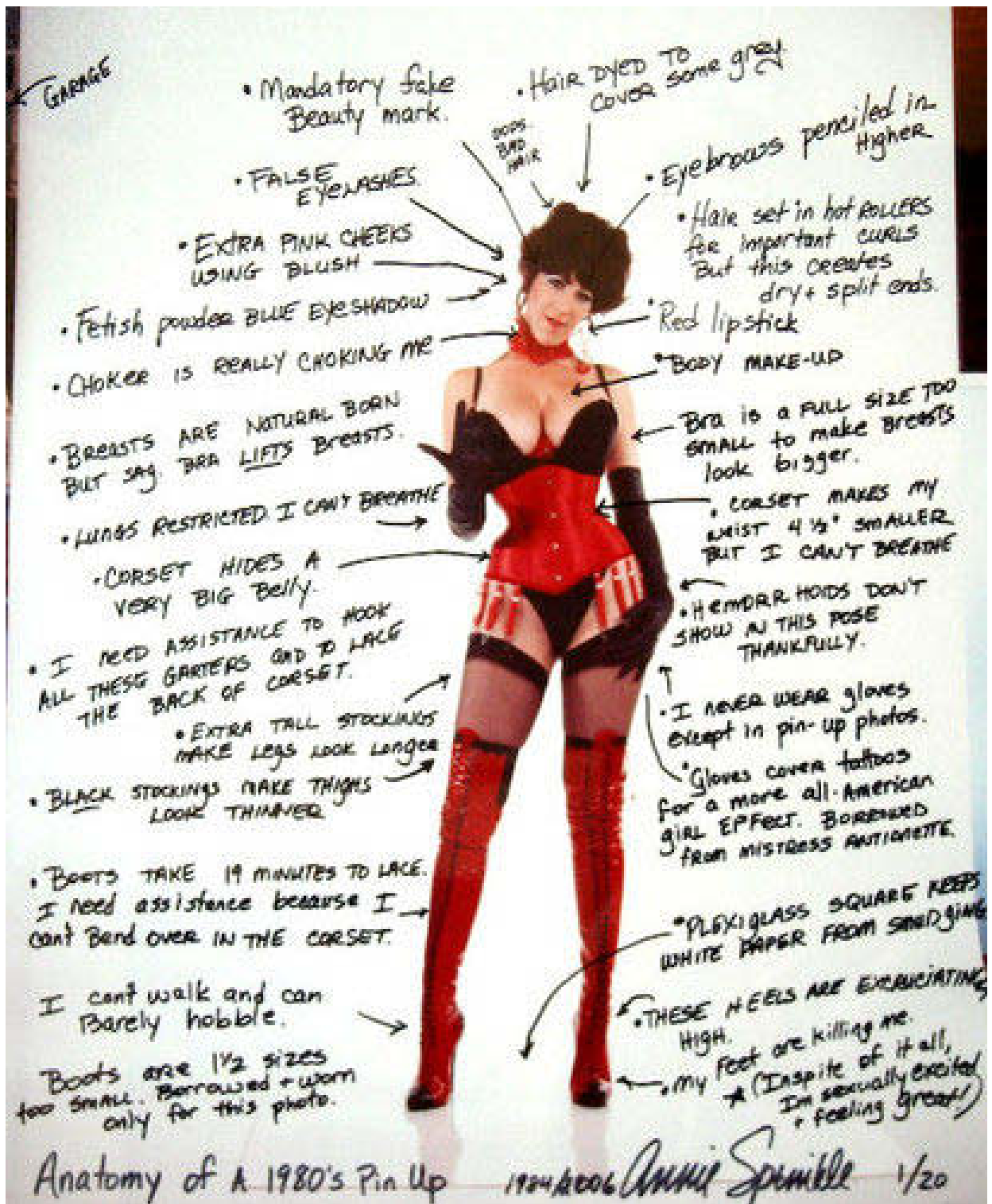
Annexe 11 : Publicité « *Find yourself* ».

Annexe 12 : Communiqué de presse de *The caddo company* à propos de Jean Harlow.

Annexe 1 : Andrea Dworkin Beauty Hurts, publié dans l'ouvrage de Dworkin *Woman Hating*, (Dutton, 1974, p117) .



Annexe 2 : Anatomy of a 1980's Pin Up, par Annie Sprinkle. La première version date de 1984. ©Zorro, courtesy of the artist.



Friendly
Advice on
Girls'
Problems

from

Carolyn Van Wyck



DEAR CAROLYN VAN WYCK,
What do you think of gold-diggers?
Do you think a girl should be one? I
was brought up in the country and taught no
nice girl would take gifts from a man, unless
she was engaged to him, much less deliberately
work him for presents. Now I am alone, a
working girl in a large city. The girls in my
office are constantly augmenting their incomes
through men's pocketbooks, and getting away
with it. They call me an idiot for not doing
the same. What do you think?

M. A. B.

Whether or not to be a gold-digger? What
a modern girl's problem that is! I get so many
letters about it from so many girls dazzled by
the apparent glamour of such a craft. There
has been the tremendous success of "Gentle-
men Prefer Blondes" with its hand-boiled
Leslie Lee to give this emphasis, and many a
girl has recognized the bitter truth of *Leslie's*
observation that a kiss on the hand is thrilling,
but a diamond bracelet lasts forever.

This gold-digger vogue marks an advance in
practicality in women and a coming out in the
open about their real intentions. It's much
like the "to pet or not to pet" problem, only
in this instance it advances to being "to pet
possibly or to have a little romance." It is
the business of a girl commercializing her
social life as well as her working one.

When mothers told their daughters not to
take presents from men unless they were en-
gaged, I do think, with all due respect to those
worthy mothers, that somewhere in back of
that was the idea that the main thing was to
get married and all other pleasures had to stay
in line with the main objective. Today the

do not alter very much. Life and death and
hunger still rule life, and love still remains the
most wonderful thing in the world. Even the
littlest moment of romance makes life worth
the living, and romance and gold-digging are
quite impossible together. Gold-digging is sex
against sex, the male being made to give too
much, the female refusing everything. You

traps are set. It becomes a warfare between
the two to see which will outwit the other.
The girl puts into her campaign a subtlety, a
driving force, an actual amount of headwork
that I believe, translated to her job, would make
her an executive in a year's time. The man,
particularly if he is a man of the world, puts
intelligence into the game, too, and you have
only to read the records of the police courts to
know how very frequently the whole thing
ends in disaster for the girl involved. But that
is the unsuccessful side of gold-digging that
isn't generally talked about.

I know in New York City a woman who
has made marriage her career. She has mar-
ried three times, with two divorces, and each
alliance has been plotted out as strategically
as a general plans a battle. With each mar-
riage, she has gone up in the financial scale.
Today at forty she has many jewels, motors
and a beautiful home. She started out as a
stenographer and she has attained just what
she wanted. Yet it has taken her some twenty-
two years and in all that time she has never
once permitted herself the luxury of love or of
friends. She always had to watch out for
other women. She could never be friends with
men, intending always to victimize them.
Telling me her story, she confessed she had
never once, in all those years, expressed her
true opinions or her terrible boredom with the
life she led. Her life has been as lonely as that
of any other capitalist. She had beauty and
a shrewd mind to aid her, but today she is
bitter, hating all people and particularly men,
hated in turn by her three living husbands,
children.

She says with certain pride that she won these
things through gold-digging. I maintain that

GOLD-DIGGING
Is This Month's Problem

It looks so fascinating from the
outside with its twin promises
for getting rich quick and gaining
something for nothing. This
month I am answering the ques-
tions of the girls who ask if the
game is worth the scandal.

Complexions facing wintry
winds need extra care. Send me
your name and address and I will
forward you my booklet on the
care of the skin. Or if you're
overweight ten cents will bring
you my little booklet on sane
reducing. CAROLYN VAN WYCK

simply can't get romance out of such a combi-

Annexe 4 : frise chronologique Partie 1. Chapitre 2. Cadrage : contextualisation historique.

FILE COPY
DO NOT REMOVE
PERMANENT FILE

Resolution Passed By
ASSOCIATION OF MOTION PICTURE
PRODUCERS, INC., (California)

At a Special Meeting Held In Los Angeles
July 21, 1924

WHEREAS, the MOTION PICTURE PRODUCERS & DISTRIBUTORS OF AMERICA, INC., at a meeting held on June 19, 1924, passed the following resolution:

WHEREAS, the members of the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., in their continuing effort "to establish and maintain the highest possible moral and artistic standards of motion picture production" are engaged in a special effort to prevent the prevalent type of book and play from becoming the prevalent type of picture; to exercise every possible care that only books or plays which are of the right type are used for screen presentation; to avoid the picturization of books or plays which can be produced only after such changes as to leave the producer subject to a charge of deception; to avoid using titles which are indicative of a kind of picture which could not be produced, or by their suggestiveness seek to obtain attendance by deception, a thing equally reprehensible; and to prevent misleading, salacious or dishonest advertising;

NOW, THEREFORE, BE IT RESOLVED by the Board of Directors of the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., that said Association does hereby reaffirm its determination to carry out its purposes above set out; and does hereby repledge the best efforts of the members of the Association to that end; and does hereby further declare that they will not produce or promote the production, distribute or promote the distribution, exhibit or promote the exhibition, or aid in any way whatsoever in the production, distribution or exhibition by the members of this Association or by companies subsidiary to said members or by any other person, firm or corporation producing, distributing or exhibiting pictures, of

any picture or pictures by whomsoever produced, distributed or exhibited, which because of the unfit character of title, story, exploitation or picture itself, do not meet the requirements of this preamble and resolution or hinder the fulfillment of the purposes of the Association set out herein.

and

WHEREAS, the Committee on Public Relations representing national citizen organizations cooperating with the Motion Picture Producers & Distributors of America, Inc., which said Committee on Public Relations consists of the following members, representing the following organizations, to-wit:

MR. LEE F. HANMER, Chairman
Russell Sage Foundation
MAJOR WASHINGTON I. L. ADAMS
The Nat'l Society of the Sons of
the American Revolution
MRS. JAMES P. ANDREWS
National Society Colonial Dames of America
DR. ANTHONY J. LANZA
National Health Council
MR. C. J. ATKINSON
Boys' Club Federation
MRS. L. GRANT BALDWIN
Daughters of the American Revolution
REV. GEORGE J. BECKER
The American Sunday School Union
MR. ARTHUR E. BESTOR
Chautauqua Institution
MR. DAVID S. BEYER
National Safety Council
DR. KATHERINE BLUNT
American Home Economics Assn.
MR. LEROY E. BOWMAN
The Nat'l Community Center Assn.

*Follow this
now M.P.P. - [unclear]*

MR. HOWARD S. BRAUCHER
Community Service

MRS. MARY de GARMO BRYAN
American Home Economics Assn.

MR. HAROLD S. BUTTENHEIM
American City Bureau

RABBI EDWARD N. CALISCH
Central Conference of American Rabbis

MR. HAROLD A. CAPARN
American Civic Association

MR. LAURENCE VAIL COLEMAN
The American Assn. of Museums

MRS. ANTHONY WAYNE COOK
Daughters of the American Revolution

MR. GEORGE E. DICKIE
Playground and Recreation Assn. of America

MR. MARCUS A. DOW
National Safety Council

MR. E. J. DUPUY
Commonwealth Club

MR. JOHN EMERSON
Actors' Equity Association

MR. PHILIP D. FAGANS
The Woodcraft League of America

MR. THOMAS E. FINEGAN
Nat'l Education Association

MR. HUGH FRAYNE
American Federation of Labor

MISS MARILLA W. FREEMAN
American Library Association

MRS. HOWARD S. GANS
Federation for Child Study

MRS. G. W. GEDNEY
The Nat'l Society of the Sons
of the American Revolution

MR. H. L. GLUCKSMAN
Jewish Welfare Board

MISS GERTRUDE GOGIN
Girl Reserve Department of the Y. W. C. A.

MR. LEE F. HANMER
Russell Sage Foundation

MRS. OLIVER HARRIMAN
Camp Fire Girls

MRS. ARTHUR HARRIS
The Council of Jewish Women

MRS. WINIFRED HATHAWAY
National Committee for the
Prevention of Blindness

MR. EDWARD R. HEWITT
Cooper Union

MR. LOU E. HOLLAND
Associated Advertising Clubs of the World

MISS MARION HUMBLE
The National Association of Book Publishers

MR. CARL HUNT
Associated Advertising Clubs of the World

MR. HENRY ISRAEL
American Country Life Assn.

MRS. LAURA UNDERHILL KOHN
National Congress of Mothers
and Parent-Teacher Associations

REV. CHARLES N. LATHROP
Federal Council of Churches of Christ
in America

MRS. HARRY LILLY
General Federation of Women's Clubs

DR. SAMUEL McCUNE LINDSAY
The Academy of Political Science

MR. OWEN R. LOVEJOY
National Child Labor Committee

MR. J. HORACE McFARLAND
American Civic Association

MRS. THOMAS A. MCGOLDRICK
International Federation of
Catholic Alumnae

MR. CHARLES A. McMAHON
Nat'l Catholic Welfare Conference

DR. C. R. MANN
War Dept. Civilian Advisory Board

MRS. BENJAMIN MARSHALL
Young Women's Hebrew Association

MR. WALTER F. MARTIN
National Council of Catholic Men

MISS MARGARET C. MAULE
The Girls' Friendly Society in America

MR. S. STANWOOD MENKEN
The Nat'l Security League

MR. JOHN F. MOORE
The International Committee of the Y.M.C.A.

DR. JOHN R. MOTT
The International Committee of the Y.M.C.A.

MR. FRANK CLAYTON MYERS
N. Y. Child Welfare Committee

COL. EDWARD J. PARKER
The Salvation Army

MR. E. H. PAUL
Young Men's Hebrew Association

MR. C. R. PRESTON
National Florence Crittenton Assn.

MR. JOHN R. QUINN
American Legion

MRS. A. H. REEVE
National Congress of Mothers and
Parent-Teacher Associations

MISS AGNES G. REGAN
Nat'l Council of Catholic Women

MR. GEORGE H. SHERWOOD
American Museum of Natural History

MRS. ROBERT E. SPEER
National Board of the Young Women's
Christian Associations

MRS. HARRY STERNBERGER
The Council of Jewish Women

MR. ARTHUR TOMALIN
American Child Health Association

MISS MARIE A. TOYE
International Federation of
Catholic Alumnae

MR. ROBERT VAN IDERSTINE
N. Y. Child Welfare Committee

MRS. COFFIN VAN RENSSELAER
National Civic Federation

MR. JAMES E. WEST
Boy Scouts of America

MR. WINDSOR B. WILLIAMS
American Legion

did on July 11, 1924, at a special meeting of such Committee on Public Relations pass the following resolution:

WHEREAS, the Committee on Public Relations, assembled today in special meeting to discuss the whole motion picture situation, recognizes the progress that has been made in the cause of better pictures under the leadership and counsel of Mr. Will H. Hays, President of the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., and

WHEREAS, we of the Committee have come to a fuller understanding, through our two years of intimate contact with the industry, of certain problems in which they, as the makers and circulators of pictures, and we, as the ultimate viewers of pictures, have a definite mutual interest, and

WHEREAS, we of the Committee feel that this increasing mutual understanding not only has resulted in the production of better pictures, but will also bring about in the future still better pictures, if the proper patronage is given by us to the pictures which really are good;

NOW, THEREFORE, BE IT RESOLVED, that we re-affirm our complete confidence in the program of operation under the leadership of Mr. Will H. Hays and his associates. And further that we strongly urge Mr. Hays to continue his present association with these producers and distributors. And further that through him we voice our hearty commendation to them for the advances they have already made and that we feel they will continue making in this form of entertainment. And further that we particularly commend their action in re-affirming their purposes to refrain from participation in the production or distribution of pictures, by whomsoever produced, which because of the unfit character of the title, the story, the exploitation, or the scenes shown on the film itself, do not harmonize with the program which is the Committee's as well as the picture industry's, namely, "to establish and maintain the highest possible moral and artistic standards of motion picture production." And further, that we believe that every possible effort should be made through the magazines, journals and correspondence of our various organizations to make known to our respective memberships the essential facts concerning the motion picture situation and that we believe also that as far as possible there should be urged upon our members the simplest and most workable program for still further betterment of pictures, namely, the patron-

age of the present good pictures which will result in production, distribution and exhibition of an increasing number of pictures equally good or possibly better.

and

WHEREAS, it is the determination of this Association and its members to aid in carrying out in good faith the stated and inferential obligations involved in the preamble and resolution aforesaid as passed by the said Motion Picture Producers & Distributors of America, Inc.,

NOW, THEREFORE, BE IT RESOLVED, by the Board of Directors of the Association of Motion Picture Producers, Inc., a California corporation, that said Association does hereby express its approval of such preamble and resolution so passed by said Motion Picture Producers & Distributors of America, Inc., and does hereby affirm its determination to aid in carrying out the purposes of said Motion Picture Producers & Distributors of America, Inc., as expressed in said preamble and resolution, and does hereby pledge the best efforts of its members to that end; and

BE IT FURTHER RESOLVED, that every effort be made to induce those companies which are not members of this association to aid in these purposes; and

BE IT FURTHER RESOLVED, that this resolution shall be signed by the several members of this association and by such other companies, scenario writers, directors and others who will by so doing signify their willingness to aid in this effort;

AND, BE IT FURTHER RESOLVED, that this association does hereby express its appreciation of the action taken by the members of the said Committee on Public Relations and the aid being given by the members of said committee and the organizations which they represent for the cause of better pictures.



May 24, 1927.

REPORT OF THE SUB-COMMITTEE ON ELIMINATIONS

The undersigned Committee, composed of Mr. Irving Thalberg, Mr. Sol Wurtzel and Mr. E. H. Allen, met with Mr. Will H. Hays, Mr. Paul Bergin, Mr. Fred W. Beetsen and Colonel Jason S. Joy at the Hollywood Athletic Club for lunch May 24th, and unanimously agreed on the following recommendations which are herewith presented to the Association with the earnest recommendation that the Association make them a matter of record and commit each member to their faithful observance.

In suggesting scenes and titles which should be entirely eliminated, the Committee has in mind not only the fact that these are habitually condemned by censoring boards in this country and abroad but more importantly that audiences observing them in non-censorship states and countries are aroused to demands for censorship. By eliminating these scenes and titles we not only save footage and the possibility of a mutilated picture when they are eliminated but also effectively forestall the demand for further censorship and further develop the ground work for the repeal of such censorship as now exists.

The following list includes those things which is agreed will not appear in pictures, irrespective of the manner in which they are treated -

1. Profanity - by either title or lip - this includes the words, God, Gawd, Lord, Jesus Christ, (unless they be used reverently in connection with proper religious ceremonies); Hell, S.O.B., damn, and every other profane and vulgar expression however it may be spelled;
2. The Nude - in fact or in silhouette (the nude is defined as the exposure of any part of the body which is not normally covered by a bathing suit);

3. The illegal traffic in or actual using of drugs (drugs are defined as cocaine, morphine, and similar narcotics);
4. Any inference of sex perversion;
5. Titles or scenes which wilfully ridicule law enforcement or law enforcement officers;
6. White Slavery;
7. Miscegenation (sex relationships between the white and black races);
8. Excessive, lustful kissing, particularly when one character or the other is a "heavy";
9. Sex hygiene and venereal diseases;
10. Scenes of actual child birth - in fact or in silhouette;
11. Children's sex organs;
12. Ridicule of the clergy;
13. Wilful offense to any nation, race or creed.

The Committee also recommends that great care be exercised in the manner in which the following are treated -

1. The use of the Flag;
2. International Relations (avoid picturing in an unfavorable light another country's religion, history, institutions, prominent people and citizenry);
3. Religion and religious ceremonies;
4. Arson;
5. The use of firearms;
6. Theft, robbery, safe-cracking and dynamiting of trains, mines, buildings, et cetera (having in mind the effect which a too-detailed description of these may have upon the moron);
7. Brutality and possible gruesomeness;
8. Technique of committing murder by whatever method;
9. Methods of smuggling;
10. Third Degree methods;
11. Actual hangings and electrocutions as legal punishments for crime;
12. Sympathy for criminals;
13. Attitude toward public characters and institutions;
14. Sedition;
15. Apparent cruelty to children and animals;
16. Branding of people or animals;
17. The sale of women, or of a woman selling her virtue;
18. Rape or attempted rape;
19. First night scenes;
20. Man and woman in bed together;
21. Deliberate seduction of girls;

- 22. The institution of marriage;
- 23. Surgical operations.

Irving Thalberg

Sol Wurtzel

E. H. Allen

Women's Organizations and the Films

Towards the end of last September, there came together for conference in New York, men of many types and connections, but all interested in better motion pictures; outstanding representatives of the industry itself; psychologists; educators, clergymen, Catholic and Protestant; representatives of eleven national organizations of women. At this time, it was suggested that it might speed the movement for finer films and stimulate community understanding, if a woman were added to the Department of Public Relations which is already in operation. The representatives of these eleven organizations asked that I might be that woman. The Motion Picture Producers and Distributors of America accepted the nomination. I am therefore occupying a position with relations close to both the producing end and with the women, as a kind of link between them. I am hoping that I may be of service all down the line, but chiefly to the women whose voice I am to be.

Mr. Carl Milliken, secretary of the Association, has thus put into words the part I am to play:

"While the industry makes it possible for Mrs. Winter to do her work she is the women's ambassador on the inner circle. We don't expect her to 'yes' us on pictures but to interpret frankly and fearlessly your mass point of view. She is answerable not to the industry for her work but to the women of the United States and to them only."

So much for a little history. Now may I indulge in a few generalities.

Already the motion picture is playing on the emotional life of 15,000,000 a day. It has become one of the biggest elements in character building, in pleasure, in education, in national standards and even in international relations. With the marvelous new camera work that is being developed, with color and sound coming to the films, their appeal is going to increase. If you will permit a bit of slang, "they have the world by the tail" and they know it. So besides being an industry to themselves, they have become our business as women, as mothers, as citizens. The whole field is in a state of flux, not only as to these physical phases but also in the personnel of actors and managers. This is a crucial time.

It is not enough to say, "I don't care for the Movies." "They do not interest me." So large a factor in public consciousness can not be ignored, or pushed aside by the "cultivated" and influential elements of our social fabric. On the other hand, censorship does not meet the situation. It does not accord well with our democratic institutions because it substitutes the opinions of one person or of a small group of persons for the rule of law. And personal opinions are often colored by personalities or by partisan politics in the making

(over)

of appointments. There is no hard and fast measurement for morals or even for good taste or vulgarity. Morals cannot be measured by a yardstick. It is as true of this problem of ours as it is of international relations that "the only way to conquer an enemy is to make him a friend." Not armed hostility but the coming together in better understanding is our way out. A leading newspaper man recently said the producers are "almost pathetically desirous of making better pictures than the public will endure." Whether or not you and I can agree with this statement, may I suggest that the willingness of the producers to allow me an organic relation to the industry as your chosen representative, your channel, is an indication of an open-minded attitude.

Perhaps it all boils down to the much repeated saying, that the producers will give the public what it wants. Our job, as organized groups, is to recognize all evidences of good work on their part, to make sure that our communities will welcome good shows and express that recognition in such ways as shall be a constant encouragement and stimulus to the flow of better films.

Now may I ask you to help me to serve you more efficiently?

Will you let me know whenever good work is being done in your community, and how that I may accumulate helpful suggestions to broadcast over the larger field?

Will you tell me when you see pictures that violate taste and ethics and give your reasons?

Will you send me constructive (not destructive) suggestions?

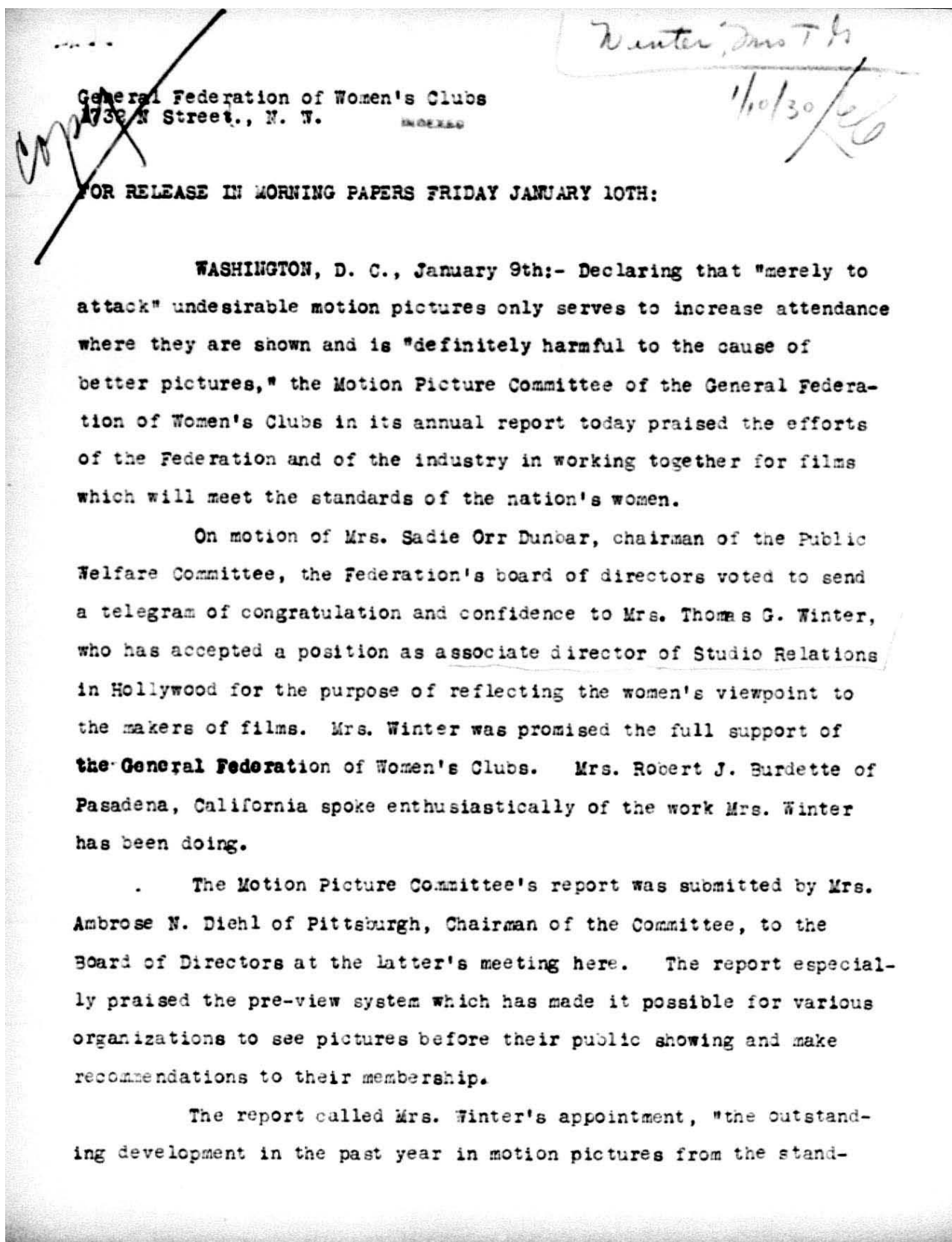
Will you make use of me, as fast as I can accumulate material that will help you locally? This covers ways of organizing for better adult pictures, for junior matinees, for knowing how and where to lay your hands on programs that will meet your needs.

Will you tell me of people in your town who are interested, not destructively but constructively, in getting good pictures, and who would be willing to work for the good of the community?

I am here in Hollywood to serve organized women with as much sanity and understanding of the situation as I can command. *But do not expect miracles, but do expect steadiness and cooperation on all sides, yours and mine and the producers.*

ALICE AMES WINTER (Mrs. Thomas G. Winter)
Associate Director Public Relations
Motion Picture Producers and Distributors of America
5504 Hollywood Boulevard
Hollywood, California

Annexe 8 : note du MPPDA du 10/01/1930 « For release in morning papers
Friday January 10th ».



"point of women of America."

"Our major purpose is to help make motion pictures better and there are only two courses of action open to us in carrying out that purpose," continued the report. "One is force and the other is persuasion. Of the two, the persuasive method is far the most effective. Through Mrs. Winter we have an opportunity to reach the producers directly and we were glad to have the picture industry go on record with the statement: 'While the industry makes it possible for Mrs. Winter to do her work, she is the women's ambassador on the inner circle. We do not expect her to "yes" us on pictures, but to interpret frankly and fearlessly the women's point of view. She is answerable not to the industry for her work, but to the women of the United States and to them only.'"

"Merely to attack serves only to increase attendance at those pictures which do not measure up to our standards," the report continued. "Such methods of approach are not only useless but they are definitely harmful to the cause of better films. Protesting to the industry may prevent recurrence of objectionable scenes and themes and approval of worthwhile films will encourage the production of pictures of a similarly high type. All of our energy is needed in telling the industry our wishes and in telling the communities which pictures merit support and encouragement."

The report stated that the Federation now has motion picture chairmen in every state except Oklahoma, Indiana and Vermont. It pointed out that at least five women on pre-view committees must see each picture on which a recommendation is made, thus avoiding individual bias, and that classes in pre-viewing were being planned. Demands from various organizations for recommendations increased 500% during the past year, it added.

#

Annexe 9 : « *Statement by Catholic Bishops Committee on Motion Pictures. Issued in Cincinnati June 21, 1934* ».

Statement by Catholic Bishops Committee on Motion Pictures
Issued in Cincinnati June 21, 1934.

Following a meeting of the Catholic Bishops' Committee on Motion Pictures, members of which are Archbishop John T. McNicholas, Bishop John J. Cantwell, D. D., of Los Angeles, Bishop Hugh C. Boyle, D.D., of Pittsburgh, and Bishop John F. Noll, D.D., of Fort Wayne, held today at the residence, in Norwood, of the Archbishop of Cincinnati, the following statement was issued:

"During the past several months the Catholic Bishops' Committee on Motion Pictures, in co-operation with the authorities of all the dioceses of the country, has been waging a campaign of protest against the destructive moral influence of evil motion pictures. There has been no wish to harm nor destroy the motion picture business. But the evil character of portions of many motion pictures, and the low standards of some motion pictures, have forced the Bishops to take direct and aggressive action in safeguarding the moral well-being of their people. These recent activities against motion pictures which offend decency and morality were launched only after years of vain hope that the producers of these pictures would realize the harm being done and take positive steps to correct the trend. The Committee is not hostile to the entertainment business; in fact, it recognizes entertainment as a virtual necessity in modern life. But such entertainment must be of a wholesome character, and to that objective the Committee has earnestly addressed its efforts.

"The Legion of Decency, whose members pledge themselves not to patronize theatres showing offensive films, has gathered to its banner many thousands of adherents wherever it has been

introduced. Plans are being developed to extend its membership to every town and city in the United States and to invite all persons in sympathy with its purpose to lend their support.

"The Committee has been informed that, through the loyal co-operation of our Catholic people, together with a widespread response on the part of many others who believe that a purification of the cinema is an outstanding moral issue of the day, the motion picture theatres have suffered a severe curtailment of patronage. This curtailment has prompted the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc., to send Mr. Martin Quigley of New York City and Mr. Joseph I. Breen of Hollywood, to the meeting of the Episcopal Committee today. The companies which are members of the above-named organization are reputed to be responsible for approximately ninety per cent of the films produced in the United States. These Companies are: R.K.O. Pictures Corporation, Fox Film Corporation, Metro-Goldwyn-Mayer Corporation, Paramount Pictures Corporation, Warner Brothers, First National Pictures Corporation, Columbia Pictures Corporation, Hal Roach, Educational Pictures, Inc., Universal Pictures Corporation, United Artists, Inc., Walter Disney Productions, Pathe, Inc., Principal Pictures, Inc."

The representatives of the association submitted a proposal covering certain specific revisions of the industry's plan of self-regulation.

The Committee has been pleased to receive these representatives and to learn from them of the renewed efforts toward enforcement of the industry's plan of self-regulation, effective

as of July 1, 1934, which has been decided upon. The Committee is informed that the Producers' Jury in Hollywood, a part of the original machinery enforcement of the Production Code, which was adopted in April, 1930, has been abandoned and that additional local authority has been assigned to the Code Administration, which Administration is to be given an amplified personnel. In the past the Producers' Jury has functioned ineffectively.

The final responsibility for the character of the motion pictures to be issued by the organized industry has been accepted by the Board of Directors of the organized industry. The court of last resort in the settlement of any disputes which may arise between the studios and the Code Administration will be this Board of Directors.

The Episcopal Committee views with favor the renewed efforts of the organized industry to discharge its responsibility of issuing only such motion pictures as may conform with reasonable moral standards. The Committee believes that the Production Code if given enforcement will materially and constructively influence the character of screen entertainment. Hence, it is disposed to render encouragement and co-operation to these efforts which it hopes will achieve the promised results.

Our Catholic people, however, are counselled that in the long run the desired results of a wholesome screen can be assured only through unfailing opposition to evil motion pictures. The widespread interest in and loyal support of our campaign of protest must be maintained in order that the Producers of motion

pictures may constantly be aware of the demand for clean entertainment. The salacious and otherwise objectionable type of motion picture must be avoided.

The Episcopal Committee hopes that the results of the organized industry's renewed efforts looking toward adequate self-regulation will be followed by an adequate moral improvement in the pictures shown. And thus it is hoped that the Catholic Bishops may be relieved of what otherwise will be the imperative necessity of continuing indefinitely and of extending the campaign of protest.

The Episcopal Committee approved of a National Committee of priests, members of which are as follows: Rt. Rev. Msgr. Hugh L. Lamb, D. D., Chancellor, Archdiocese of Philadelphia; Rev. Edward Roberts Moore, Ph. D., Head of Division of Social Action, Catholic Charities of the Archdiocese of New York; Rev. George F. Johnson, Ph. D., Associate Professor of Education, Catholic University of America, Washington, D. C. and Executive Secretary, Department of Education, National Catholic Welfare Conference; Rev. F. G. Dineen, S. J., Rector of St. Ignatius Church, Chicago, Illinois; Rev. John J. Devlin, St. Victor's Church, West Hollywood, California.

The formation of a "Council of the Legion of Decency" was approved.

Annexe 10 : problèmes de traduction des propos du Pape : articles de journaux et correspondance entre Martin Quigley, Will Hays, et Joseph Breen.

Control of Film Production Is Urged by Pope

By Associated Press

VATICAN CITY, April 21.—Control of the motion picture production was urged today by Pope Pius in an emphatic address to several hundred delegates attending the international convention of Movie and Press Writers.

His Holiness said:

"Control is one of the great needs, one of the great necessities for keeping moving picture production in lines where it ought to remain—under pain of enormous guilt."

He called bad movies "a real insult to all that's beautiful, delicate and honorable in souls, particularly young souls," and urged independent movie criticism divorced from producing companies.

Pope Pius in Plea For Extension of Control of Movies

By International News Service

VATICAN CITY, April 22.—"Extension of the beneficial effects of control of moving pictures today is an undoubted necessity," Pope Pius XI this afternoon told delegates to the International Motion picture Congress, whom he received at the Vatican.

"Such control must be just and justly severe," he said, "since many pictures elude all vigilance, appearing before the public uncontrolled."

The Pope thanked "honest Catholics of America" for their efforts to "elevate the level of the cinema" and recommended improving the tone of the moving picture press.

April 21, 1936.

MEMORANDUM

To: Mr. Hays

From: Joseph I. Breen

Maurice telephoned from New York at 3:15 our time, at the suggestion of Martin Quigley, to say that the final editions of the New York newspapers tonight carried a story quoting the Pope as having said, in talking to a group of Press and motion picture people, that what the screen needed most was control of production.

Maurice states that Quigley learned that the Pope talked French and used a French word which can be translated as meaning our English word "control" but which more probably means our English word "regulation".

Maurice seems to think that the danger in this statement is that many people will pick it up and translate into it the thought that the Pope favors Government control of motion pictures produced, whereas, in the opinion of Mr. Quigley, he really meant industry regulation as we have it in our industry.

Maurice says that this is Quigley's considered judgment, and interpretation of the speech, and he asked that I transmit to you this information.

The early editions of the papers out here do not carry this story at all.

JB

1

QUIGLEY PUBLISHING COMPANY, INC.
ROCKEFELLER CENTER
NEW YORK

Office of the President

April 23,
1936.

Dear Will:

We seem to have had a bit of bad luck in the American newspaper accounts of the recent address by Pope Pius in which he referred to motion pictures.

I wired you previously about two points in connection with this matter: First, a mistranslation in the newspaper accounts and, secondly, I advised you last evening relative to a reference to the American situation.

In response to a cable request, I have received a message stating that the Pope's reference to the United States situation is as follows:

"All good citizens should contribute to the elevation of the cinema as has been done by the Bishops, Catholic people and public spirited citizens in the United States, whom we consider beyond any praise."

I shall await receipt here of a copy of the Vatican City newspaper which will carry the full, verbatim address.

-2-

Best wishes.

Sincerely yours,

Martin Dingley

Mr. Will H. Hays, President,
Motion Picture Producers and
Distributors of America, Inc.,
5504 Hollywood Boulevard,
Hollywood, California.

WHY DIDN'T SOMEBODY THINK OF THIS BEFORE
 . . . A WAY FOR ME TO REALLY FIND MYSELF,
 TO KNOW MY PERSONALITY AND TYPE



“Find Yourself”



Every woman can learn to reflect intelligently in her smile, her
 anything, any her best periods, with her personality in harmony, not at
 night. Although it is a matter of preference to find personality
 but of developing your own type.

READ THIS AMAZING BOOK ON THE PSYCHOLOGY
 OF BEAUTY.. JUST OFF THE PRESS. GET YOUR
 OWN COPY FREE WITH EVERY \$1.00 PURCHASE
 OF ARMAND PRODUCTS

Here's a new little book that will bring joy to you and your friends.
 It tells you something no other book ever told you before . . . how
 to find your own type of beauty, and how to make the most of that
 type. You will find it thrilling and helpful. Written by a famous psy-
 chologist and beauty expert, it describes the classic lines which the
 beauty of the world falls into. Read "Find Yourself" today. Discover the
 real you - not as you think you are - but as others see you.

"Find Yourself" comes to you free with every \$1 purchase of
 Armand products plus the coupon. Try one of these smart, new Armand
 Powder shades - *Enchante*, light makeup for luncheon or blusher,
Starlight, for day or evening.

Here is what one woman says of Armand: "I simply adore the
 Armand products. I wouldn't feel like myself, I believe, if I did not
 follow me this care routine for night by you. This treatment keeps my
 skin in an exquisite condition. No beauty aide can give so satisfying
 I use them in my professional facial treatments." Buy Armand prod-
 ucts at all good stores everywhere. Armand, The Mincem.

Armand's "Find Yourself" Book is available for the amount of \$1.00. Buy it on your next purchase of \$1.00.

Armand's "Find Yourself" Book is available for the amount of \$1.00. Buy it on your next purchase of \$1.00.

Armand's "Find Yourself" Book is available for the amount of \$1.00. Buy it on your next purchase of \$1.00.

ARMAND BEAUTY PRODUCTS

Annexe 12 : Communiqué de presse de *The Caddo Company* à propos de Jean Harlow.

NEWS
From
LINCOLN QUARBERG
METROPOLITAN STUDIOS
186 N. Lee Palace Ave.
HOLLYWOOD, CAL.

Caddo Company

The Caddo Company
HOWARD HUGHES, President

RECENT RELEASES
"TWO ARABIAN NIGHTS"
UNIQUE ARTISTS
"THE SACKET"
PARAGUAY
"THE MATING CALL"
PARAGUAY
NOW IN PRODUCTION
"HELL'S ANGELS"
The Jovian Chase
of the Air

(Editors: Herewith the first and official biography of JEAN HARLOW, the Caddo Company's new screen discovery. This is for immediate release, or future reference, as desired. Photographs will be furnished on request. Your consideration will be appreciated--Lincoln Quarberg.)

1/12/30.

HOLLYWOOD--Jean Harlow is Hollywood's newest Cinderella.

Literally overnight, this 19-year-old boarding-school girl was lifted from comparative obscurity to one of the most prominent places in the ranks of film-players.

A single role, the feminine lead in "Hell's Angels," was the magic slipper which turned the trick for Miss Harlow.

With a brilliant performance, her first screen appearance, she makes her bow to the movie-going public in this picture, incidentally inaugurating a career full of promise for the future.

Miss Harlow came to Hollywood less than a year ago, after graduating from Perry Hall, exclusive girls' school at Lake Forest, Illinois.

The inevitable urge to screen fame, possessed by thousands of other beautiful young girls who come to the movie capital, actuated Miss Harlow.

Her striking beauty, despite countless competition, won her instant recognition, and she signed a contract with Hal Roach to be featured in comedies. News of the contract was flashed to her grandfather and guardian, E. D. Harlow, wealthy realtor of Kansas City, Kansas. Instead of the expected approval, Mr. Harlow registered pronounced objections to his granddaughter's film aspirations. Obediently, she obtained a release from her contract with Roach.

Months later, the screen-lure again seized the girl, and with the aid of her mother, Mrs. Marino Ballo, she persuaded her grandfather to withdraw his disapproval, and once again she sought a place for herself in pictures.

About this time, Howard Hughes, the youthful producer-director of "Hell's Angels," was looking for a new leading lady to replace Greta Nissen in the revised talking version of his air-war spectacle. This much-desired role in the most lavish screen-play of all time attracted scores of applicants, including established actresses who were given voice and screen tests.

Miss Harlow, then appearing in an extra role in a Clara Bow picture, was among the many girls who tried out for the part. Her extraordinary beauty and her natural abilities were so outstanding that she was signed immediately for the role. Her brilliant performance confirmed the promise she had displayed in the tests, and she is now under long-term contract to the Caddo Company, the independent producing company headed by Howard Hughes.

Miss Harlow was born on March 3, 1911, at Kansas City, Mo., where she attended the Harstow School until her departure in 1921 for Chicago, where she resided with her mother before coming to Hollywood.

During her schooling, she distinguished herself in scholastic dramatics, displaying marked talent in voice and histrionics.

She is a natural blonde, with striking features, and a voice peculiarly suited to the talking screen. She has the usual girlish hobbies, including dancing, riding, swimming and golf.

Sommaire

Introduction	9
---------------------------	----------

PARTIE 1 : CADRAGE	23
---------------------------------	-----------

Chapitre 1. Figures et Usages	25
--	-----------

1. Pin-up ?	26
1.1 Définitions	26
1.2 L'effet chewing-gum ?	29
2. De l'objet au sujet ; historiographie de la pin-up	36
2.1. Un objet sujet à interprétations	36
A. Histoire des images.....	37
B- La New Woman est aussi une pin-up	45
C. Pin-up et cinéma.....	61
2.2. De l'objet au sujet, la subversion.....	67
3. Usages	73
3.1 Une armée de pin-up.....	74
3.2. De l'importance du cinéma	82
3.3. Usages féministes de la pin-up.....	92
A. FéminismeS, « As long as I am an erotic subject, I am not averse to being an erotic object »	94
B. imitation prestigieuse ?.....	111

Chapitre 2. Contextualisation historique	131
---	------------

1. Pré-Code.....	131
1.1 Rappels historiques.....	131
A. Histoire des studios	131
B. Mise en place du Code.....	134
C. Exemples de groupes de pression : les groupes de femmes et la Legion of Decency.....	136
1.2 Conceptions du Code : variations autour d'un mythe ?	143
A. Le Code comme Loi	145
B. L'autorégulation, art de la négociation.....	152
2. Histoire des femmes	158
2.1 Contexte américain.....	158
A. Paradoxes de l'essentialisme.....	159
B. Organisations féministes américains	165
2.2 Beauty culture	168
A. Place du cinéma.....	169
B. Glamour	174
C. Discours et pratiques de la beauty culture	181

Partie 2 : DES PIN-UP A LA LOUPE	185
Chapitre 1. Pin-up dominées: La grande illusion.....	187
1. Sweet Betty ; prodiges du « Boop-ooop-a-doop »	188
1.1. Figure ; ce qu'elle est.....	188
A. Betty Boop ; ce qu'elle est au moment de la production des films (1930-1939).....	189
B. Ce qu'elle devient ; prodiges de la doxa.....	207
1.2 Usages : A quoi sert-elle ?	215
A. Alibi.....	215
2. Jean Harlow : Intolérable cruauté ?.....	226
2.1. Jean Harlow : une figure populaire.....	228
A. Démonstration de l'oppression	229
B. Capital, classe sociale et cheveux blonds.....	236
2.2. Figure de la domination	247
A. Le mépris.....	252
B. La femme est infâme	263
C. Cruautés industrielles.....	269
2.3 Création, réception et postérité de l'image de Jean Harlow : de la garce à la sainte.....	276
Chapitre 2. Pin-up en lutte: La guerre est déclarée.....	285
1. Fantastiques pin-up et « <i>horror films</i> » du pré-Code.	285
1.1. La pin-up comme figure de la domination masculine.....	287
A. Un personnage féminin possédé.....	288
B. Un cadre patriarcal	302
1.2. La pin-up ; prototype d'une nouvelle figure féminine.	315
A. Pin-up hurlante : naissance de la scream queen.....	316
B. La pin-up comme embryon de la Final Girl	325
C. Masques de cire; de Charlotte à Florence, de la scream queen à la Final Girl.	330
Chapitre 3. Pin-up triomphantes: A armes égales ?	339
1. Jane, be good ! De Jane Parker à Mme Tarzan (1932-1942), une illustration du retour à l'ordre moral ?	339
1.1 Déformations	340
A. Images.....	340
B- Sons	349
C. Textes (déformations par la « description »)	358
1.2. <i>Jane in action</i> . Analyse du personnage dans les films : de la jungle a la cuisine.	362
A- Miss Jane Parker, héroïne non – conventionnelle.....	363
B- Madame Tarzan, desperate housewife.....	374
2. Mae West ; une figure féminine atypique.....	382
2.1 Jeux de cadres	382

A. La question du cadre	382
B. Cadre théâtral.....	384
C. Encadrements.....	389
2.2. Les formes immuables de Mae West	392
A. Glamour toujours.....	392
B. La parole est à l'accusée.....	399
2.3. Relations de genre	408
A. Bouleversement des stéréotypes de genres et pression de la morale.	409
B. Solidarité féminine.....	415
C. Originalité menacée	417
Conclusion : Stratégies de la pin-up	421
Bibliographie (alphabétique).....	429
Bibliographie (thématique)	436
Webographie.....	444
Archives en ligne :	444
Sites personnels et blogs:.....	446
Filmographie.....	447
Table des Illustrations	452
Liste des annexes	467
Index :	497

Index :

A

Abrams Brett, 272
Aldrich Maud, 136, 137, 138
Arden Elisabeth, 173, 174, 387, 388, 395, 405, 460

B

B. Anthony Susan, 165
Bardot Brigitte, 202, 204, 205, 355
Basinger Jeanine, 87
Bazin André, 30, 31, 32, 36, 189, 266
Beauvoir Simone de, 95, 96, 97
Berenstein Rhona, 285, 302
Betty Boop, 21, 22, 172, 186, 187, 188, 189, 190,
192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202,
203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211,
212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 226, 275, 427, 438, 441, 443, 446,
447, 448, 454, 455
Bilsing Tracy E., 79, 81
Black Gregory D., 102, 134, 146, 149, 150, 153, 154,
155, 305, 306, 444, 445
Bourdieu Pierre, 26, 31, 117, 158, 201, 286, 290,
307, 332, 338, 363
Bourget Jean-Loup, 130, 131, 135
Breen Joe, 135, 141, 143, 144, 145, 147, 150, 152,
153, 155, 462, 481
Brion Partrick, 346, 347, 356, 357, 358, 359, 459
Brohm Jean-Marie, 119
Buszek Maria Elena, 16, 18, 35, 37, 44, 48, 49, 51,
52, 53, 55, 59, 61, 62, 65, 66, 68, 70, 82, 83, 87,
93, 99, 102, 104, 106, 122, 123, 128, 129, 316,
382, 383, 443

C

Caron Hervé, 74
Chantal Suzanne, 258, 278
Christy Girl, 80
Clover Carol J., 285, 286, 308, 324, 325, 326, 328,
332

Corliss Richard, 139, 140, 141
Crawford Joan, 66, 67, 69, 167, 451
Creed Barbara, 339, 349, 350

D

Dali, 353, 355, 405, 406, 461
de Baecque Antoine, 355
Doherty Thomas, 144, 147, 148, 150, 151, 153
Dufour Eric, 315
Dulac Germaine, 64
Durand Marguerite, 46, 47
Dworkin Andrea, 16, 80, 98, 99, 102, 103, 104,
428, 434, 452, 462, 463
Dyer Richard, 200, 201, 235
Dyhouse Carol, 177, 178, 390, 392, 393, 394

E

Eco Umberto, 340

F

Factor Max, 172, 174
Faludi Susan, 105, 110
Forman Henry James, 139, 140
Frahm Art, 70, 224, 451, 455
Frueh Joanna, 94, 118

G

Gable Clark, 233, 236, 238, 240, 250, 251, 254,
260, 271, 274, 280
Gabor Mark, 16, 17, 18, 36, 37
Gardner Ava, 19, 238, 251, 252, 456
Gibson Girl, 17, 48, 49, 50, 51, 55, 166, 210
Gil Elvgren, 18, 84, 224, 225, 330, 331, 369, 430,
433, 451, 455, 459, 460
Glyn Elinor, 177
Godard Jean-Luc, 350, 351, 354, 355, 356
Goffman Erving, 118, 380, 381
Gomery Douglas, 130, 131, 132, 155
Grable Betty, 67, 84, 91
Grand Sarah, 46, 89, 382

Guillaumin Colette, 333, 334
Gundle Stephen, 390, 391

H

Hanson Philip, 245
Harlow Jean, 21, 22, 67, 169, 170, 186, 224, 225,
226, 227, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236,
238, 240, 241, 243, 244, 245, 249, 250, 251,
253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263,
265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274,
275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 352,
383, 427, 429, 431, 436, 440, 444, 451, 454,
455, 456, 462, 486
Haskell Molly, 255, 258, 279, 280, 281, 314
Hays, 13, 23, 52, 76, 133, 134, 136, 137, 138, 139,
142, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 156, 188,
222, 277, 284, 372, 402, 404, 430, 437, 462,
481
Hayworth Rita, 31, 32, 89, 90, 91, 430, 436, 452
Hope Jordan Jessica, 234
Hughes Howard, 31, 225, 226, 261, 263, 275, 354,
445, 446

I

Irigaray Luce, 118

J

Jacobs Lea, 14, 146, 151, 152, 153, 154
Jane Parker, 21, 23, 88, 171, 179, 218, 290, 338,
345, 349, 356, 361, 366
Jarmusch Jim, 222, 444
Joy Jason, 134, 137, 141, 150, 153, 284, 462
Jullier Laurent, 4, 12

K

Kennedy Duncan, 307, 308, 310, 396
Kingsbury Martha, 209, 210

L

Lacassin Francis, 359, 360
LaSalle Mick, 147
Linton Susan, 40, 47

Loos Anita, 65, 229, 234
Lord, 135, 139, 152

M

Maltby Richard, 13, 14, 15, 142, 143, 146, 147, 148,
152
March Frederic, 284, 323
Maria Elena Buszek, 16, 17, 19, 99, 129, 449, 453
Mary Bertrand, 18, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 47, 57,
66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 83, 85, 93, 111, 112,
123, 127, 134, 236, 238, 280, 427, 430, 431,
435, 436, 439, 441
Matthaei Julie, 159, 160, 163
Mauss Marcel, 105, 111, 112, 114, 115, 116, 395
Mayne Judith, 418
McLean Adrienne, 90, 91, 92, 267, 452
Mellencamp Patricia, 167, 168
Menken Adah Isaac, 42, 43, 44, 48, 58, 60, 105,
129, 449
Monroe Marilyn, 30, 70, 105, 207, 211, 255, 453
Montebello Fabrice, 30, 31, 73, 82
Morin Edgard, 172, 198, 199, 200
Mulvey Laura, 11, 97, 126, 188

N

Nahoum-Grappe Valérie, 118, 157
Normand Mabel, 13, 63, 64, 451

P

Page Bettie, 31, 71, 112
Parks Ida Mae, 64, 65
Pécha Laurent, 144, 145, 149, 150, 154
Peiss Kathy, 167, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180,
394
Petty George, 18, 52, 54, 426, 433, 450
Pollard Tom, 147

Q

Quigley, 135, 139, 145, 152, 462, 481

R

Rabbit Jessica, 85, 91, 112, 189, 190, 211, 212, 222,
353, 446
Riviere Joan, 162
Rosen Marjorie, 67, 281, 352, 396
Rubinstein Elena, 173, 395, 428, 434

S

Sarah Bernhardt, 35, 58, 60, 65, 450
Senn Bryan, 310, 323, 326
Shafto Sally, 354, 356
Shapiro Harry, 146, 147, 150
Sherman, 105, 107, 211, 426, 434, 445, 453
Shulman Irving, 258, 278, 279, 282
Sklar Robert, 143, 154
Sprinkle Annie, 102, 103, 104, 105, 427, 433, 452,
462, 464
Staiger Janet, 63, 199, 275, 336
Stamp Shelley, 62
Stanton Elisabeth Cady, 116, 117, 165
Sturtevant Victoria, 168

T

Theda Bara, 64, 86, 87, 88, 177, 235, 265, 442, 451
Thompson Lydie, 41, 43, 44, 48, 449
Tuke Thomas, 175, 176

Turim, Maureen 234
Turner (TCM), 67, 69, 143, 234, 281, 429, 436,
444

V

Vargas Alberto, 16, 18, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57,
70, 71, 77, 84, 99, 104, 320, 426, 432, 433, 450,
451, 458
Vasey Ruth, 14, 152, 153, 155, 156
Vian Boris, 31, 32, 36
Vincendeau Ginette, 126, 198, 201, 202, 203, 204,
205

W

Walsh Raoul, 154, 444
Weber Loie, 64
West Mae, 21, 23, 29, 51, 69, 105, 127, 131, 162,
170, 172, 178, 189, 192, 210, 218, 234, 279, 350,
351, 352, 353, 354, 356, 380, 381, 382, 383,
384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392,
393, 394, 395, 396, 397, 400, 402, 403, 404,
405, 406, 408, 410, 412, 413, 414, 415, 429,
430, 436, 440, 460, 461
Westbrook Robert, 128
Williams Linda, 30, 97, 132, 245, 285, 302, 426,
429, 433, 438
Winter Amy, 137, 138, 462, 473

Pin-up !

Figures et usages de la pin-up cinématographique au temps du « pré-Code » (1930-1934).

Résumé

Cette thèse se propose de confronter un objet singulier, les pin-up, à un espace-temps tout aussi particulier : la période dite du pré-Code hollywoodien. Il s'agit tout d'abord de définir la pin-up comme figure féminine et cinématographique, et de proposer d'aller au-delà de la femme-objet qu'elle est censée incarner. L'étude attentive (par le biais notamment d'analyses de séquences) d'archétypes de pin-up produits entre 1930 et 1934 dans une perspective culturaliste influencée par les études de genre, permet, d'une part de déconstruire l'idée d'un pré-Code synonyme de liberté cinématographique. D'autre part, un retour sur l'histoire des pin-up et leur usage féministe potentiel, autorise cette figure féminine hypersexualisée à devenir un outil d'analyse des relations de genre, apte à révéler les mécanismes, parfois subtilement dissimulés, de la domination masculine. Les stratégies opposées par les personnages de pin-up au cadre patriarcal, sont à cet égard révélatrices. Les carrières cinématographiques de Betty Boop, de Jean Harlow, et de Mae West, étudiées sous cette lumière, indiquent quelles formes ces stratégies peuvent prendre. Les pin-up évoluant dans le genre de l'horreur et le personnage de Jane Parker incarné par Maureen O'Sullivan durant les six premiers Tarzan de la MGM complètent ce passage en revue. La diversité des archétypes choisis fait in fine apparaître une difficulté commune aux pin-up cinématographiques, quel que soit leur statut ontologique : celle d'exister.

Mots clés : pin-up, pré-Code, gender, féminisme.

Pin-up ! A study of cinematographic pin-up figures during Pre-Code (1930-1934).

Abstract

The goal of the present dissertation is to confront a specific object, the “pin-up”, to a specific time and location: the so called « Pre code » Hollywood era. First of all, we wish to define the pin-up as both a feminine and cinematographic figure, and to go beyond the mere “woman as object “ that she is frequently reduced to. A careful study (relying, among other, on sequence analysis) of pin-up archetypes created between 1930 and 1934 in a cultural perspective, influenced by gender studies, makes it possible, first, to deconstruct the notion that Pre-code era has been a period of cinematographic freedom. Moreover, looking back at the history and evolution of the pin-up, and understanding how they can be used in a feminist agenda, helps turning this hypersexualised feminine figure into a device to analyze gender relationships, able to reveal the mechanisms, sometimes cleverly concealed, of masculine domination. In this respect, the strategies that pin-up characters resort to in order to fight patriarchal order are revealing. Pin-up evolving in the horror genre, or the character of Jane Parker impersonated by Maureen O’Sullivan in MGM’s six first Tarzan should complete this survey. The variety of archetypes that have been selected here seem, eventually, to lay bare a common difficulty, shared by all cinematographic pin-up, regardless of their ontological status - their mere existence.

Keywords : pin-up, pre-Code, gender, feminism.