

Introduction

Longtemps resté le parent pauvre de l'historiographie du cinéma, le cinéma français de la période classique (c'est-à-dire des débuts du parlant jusqu'à la Nouvelle Vague) est depuis une vingtaine d'années l'objet d'études stimulantes qui le réinscrivent dans son contexte de production et de réception¹. Entreprises collectives réunissant des réalisateurs chevronnés, des scénaristes, des techniciens et des vedettes de l'écran, les films classiques ont subi une dévalorisation corrélative de la légitimation du « 7^e art » par les tenants de la « politique des auteurs » dans les années 1950. Or, ces films sont des observatoires privilégiés des imaginaires sociaux de l'époque et de leurs évolutions, et ce pour deux raisons : premièrement parce qu'il s'agit de la période qui enregistre les taux les plus élevés de fréquentation des salles de cinéma² ; deuxièmement parce que le marché du film n'est pas encore segmenté entre cinéma d'auteur et cinéma grand public, tous les cinéastes visant alors une audience la plus large possible³. Choisir d'étudier un corpus relevant de ce cinéma populaire implique donc de se doter d'outils prenant

1. Parmi les publications les plus récentes, voir notamment : G. LE GRAS et D. CHEDALEUX (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 ; S. LAYERLE et R. MOINE (dir.), *Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France (1945-1958)*, *Théorème*, n° 20, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014 ; G. SELLIER (dir.), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, *Studies in french cinema*, vol.1, 2015 ; G. LE GRAS et G. SELLIER (dir.), *Les Stars et le star-système dans la France d'après-guerre*, *Contemporary French and Francophone Studies : Sites*, vol.1, 2015.

2. Voir les statistiques du CNC : <http://www.cnc.fr/web/fr/statistiques-par-secteur>

3. Voir notamment Y. DARRÉ, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000 ; P. MARIE, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Le Seuil, 2006.

en compte cette double spécificité ; de fait, la présente étude se situe au carrefour des *cultural studies*, des *star studies*, et des études de genre⁴.

Les approches culturelles : des outils théoriques pour penser le cinéma français classique

Le projet théorique des *cultural studies* est de prendre au sérieux les objets de la culture de masse et les pratiques de leurs consommateurs. Bien qu'influencés par le marxisme, Richard Hoggart⁵ puis Stuart Hall⁶, respectivement fondateur et théoricien des *cultural studies*, rejettent la rhétorique consistant à envisager la culture de masse comme moyen unilatéral de domination symbolique des classes possédantes (en termes économiques et culturels) sur les classes dominées⁷. Stuart Hall dialectise le rapport des publics à la culture de masse en incluant dans le même mouvement le fait que, d'une part « les industries culturelles ont [...] le pouvoir [...] d'imposer et d'implanter des définitions de nous-mêmes qui correspondent plus facilement aux descriptions de la culture dominante ou hégémonique », et que d'autre part, ces définitions « occupent et réélaborent les contradictions internes de la perception et du sentiment dans les classes dominées ; elles trouvent ou se frayent un espace de reconnaissance chez ceux qui leur répondent⁸ ». Cela suppose de considérer les représentations véhiculées par la culture de masse comme des constructions complexes, et de prendre au sérieux les pratiques sociales des consommateurs. Dans la lignée des *cultural studies*, les nombreux travaux anthropologiques portant sur la réception mettent en avant la capacité des individu-e-s – notamment issu-e-s des classes dominées – à négocier leur lecture des œuvres en fonction de leurs expériences propres⁹.

4. Au sens de *gender studies*. Nous choisissons de franciser le terme en raison de l'implantation remarquable de ce concept interdisciplinaire en France, comme l'atteste entre autres la réédition récente du manuel « Introduction aux *gender studies* », dont le titre a été traduit quatre ans après sa première parution en 2008 : L. BERENI, S. CHAUVIN, A. JAUNAIT, A. REVILLARD, *Introduction aux études sur le genre*, Paris, De Boeck, 2012 (1^{re} édition en 2008). Nous précisons lorsque nous emploierons le mot genre dans son autre acception, à savoir le genre cinématographique.

5. R. HOGGART, *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, (1^{re} édition en anglais en 1957).

6. Voir notamment S. HALL, *Identités et cultures. Politique des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2007.

7. Voir T. ADORNO et M. HORKHEIMER, *La Dialectique de la raison*, Gallimard, Paris, 1974 (1^{re} édition en 1947), en particulier le chapitre « La production industrielle de biens culturels », p. 129-176.

8. S. HALL, *op. cit.*, p. 72-73.

9. Voir entre autres J. BOBO, *Black Women as Cultural Readers*, New York, Columbia University Press, 1995 ; J. STACEY, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres, Routledge, 1994 ; I. ANG, *Watching Dallas*. Londres, Routledge, 1991 ; J. RADWAY, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984. Pour la France, voir notamment : D. PASQUIER, *La Culture des sentiments*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2000 ; J.-M. LEVERATTO, « Genre cinématographique, identité sociale

Inspiré par les *cultural studies*, mais aussi par les *women studies* et les *lesbian and gay studies*, Richard Dyer constitue les *star studies* en un nouveau champ de recherche à la fin des années 1970. Il montre que l'image ou *persona* de la star, triplement composée de ses rôles à l'écran, de son jeu d'acteur et de l'image fabriquée dans les médias, a pour fonction de naturaliser des normes dominantes (en termes de classe, de sexe, de race) tout en exprimant certaines

contradictions idéologiques – soit à l'intérieur de l'idéologie dominante, soit entre celle-ci et d'autres idéologies minoritaires ou subversives. Ces rapports peuvent s'exprimer soit par le déplacement, soit par l'occultation de l'une des deux faces de la contradiction et la mise en avant de l'autre, soit encore par la réconciliation « magique » que la star réalise entre deux termes apparemment incompatibles¹⁰.

En important leurs concepts, Ginette Vincendeau a permis de montrer que les *star studies* constituent un cadre théorique et méthodologique opératoire pour l'étude des stars françaises¹¹. Son étude pionnière sur Jean Gabin a mis au jour la polysémie de l'image de la star sur l'ensemble de sa carrière : qu'il joue des ouvriers au destin tragique dans les films du réalisme poétique des années 1930, ou bien des riches patriarches dans les policiers des années 1950, il conserve un *habitus* populaire et une « francité » qui lui permettent d'incarner une image valorisante du Français blanc, masculin et hétérosexuel, à la fois prolétaire et bourgeois. À la façon d'un mythe moderne¹², Gabin efface ainsi « magiquement » les conflits de classe mais aussi de sexe : érotisé par la caméra qui en fait l'objet des regards dans des moments où sa masculinité est mise en spectacle, il incorpore à sa virilité des valeurs connotées comme traditionnellement « féminines » (beauté, écoute, compréhension) qui s'en trouvent d'autant plus valorisées qu'elles sont portées par un homme.

Principe essentiel des *cultural studies*, la prise en compte de la complexité des représentations filmiques va également faire évoluer la théorie féministe du cinéma née outre Manche. Après le texte fondateur de Laura Mulvey qui considère les films *mainstream* comme unilatéralement faits par les hommes

et *gender*. Une étude de cas : le mélodrame cinématographique des années 1950 en France », in *Cinéma*, vol. 22, n° 2-3, 2012, p. 127-154.

10. R. DYER, *Le Star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004 (1^{re} édition en anglais en 1979), p. 21.

11. G. VINCENDEAU, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », C. GAUTEUR et G. VINCENDEAU, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nouveau monde, 2006 (1^{re} édition en 1993), p. 123-246 ; voir également G. VINCENDEAU, *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008 (1^{re} édition en anglais en 2000).

12. R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

hétérosexuels pour les hommes hétérosexuels¹³, les chercheuses pointent à partir des années 1980 les contradictions présentes au sein du texte filmique, et partant, sa polysémie, ce qui permet notamment d'envisager la place réservées aux spectatrices par l'industrie hollywoodienne¹⁴. Ce qu'il est désormais communément admis d'appeler les études de genre sont ensuite importées dans le champ des études cinématographiques françaises au milieu des années 1990 par Noël Burch et Geneviève Sellier, qui les appliquent immédiatement au cinéma français classique¹⁵. En analysant la production cinématographique des années 1930 aux années 1950 au prisme du genre, les auteurs-s montrent que si les films concourent globalement à la (re)production de normes patriarcales, les représentations des rapports sociaux se reconfigurent sans cesse au gré des évolutions du contexte social et politique. L'analyse des représentations permet ainsi de révéler bien des conflits et contradictions qui traversent les rapports de genre dans la réalité sociale.

Le cinéma de l'Occupation et les déstabilisations de l'ordre social

La présente étude, qui porte sur les figures de la jeunesse dans le cinéma français sous l'Occupation, a été doublement inspirée par ces travaux stimulants qui ouvrent de nouvelles pistes de recherche dans le champ des études cinématographiques, ainsi que par le renouvellement historiographique de l'Occupation en France depuis la parution de l'ouvrage de Robert O. Paxton¹⁶. Dans les années 1990, des travaux ont en particulier permis de nuancer le regard sur cette période complexe en s'intéressant notamment au quotidien des Français pendant les années noires¹⁷. La relecture historique de l'Occupation au prisme des rapports sociaux a du reste révélé les nombreux bouleversements qui surviennent alors dans la société française. Les difficultés de la vie quotidienne s'accompagnent, en plus des lois d'exclusion visant les Juifs, les étrangers, les communistes et les francs-maçons, de la mise en place d'un arsenal politique et idéologique répressif, notamment à l'encontre des femmes mais aussi des jeunes, deux catégories mobi-

-
13. Voir L. MULVEY, « Visual pleasure and narrative cinema », in *Screen*, vol. 3, n° 16, 1975, p. 6-18.
14. Voir notamment l'étude pionnière de T. MODLESKI, *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*, Paris L'Harmattan, 2002 (1^{re} édition en anglais en 1988).
15. N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand Colin, 2005 (1^{re} édition en 1996).
16. R.-O. PAXTON, *La France de Vichy*, Paris, Le Seuil, 1973.
17. Voir notamment J.-P. RIOUX (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, 1990 ; P. LABORIE, *L'Opinion française sous Vichy*, Paris, Le Seuil, 2001 (1^{re} édition en 1990) ; H. ROUSSO, *Les Années noires. Vivre sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 1992.

lisées de façon inédite dans les discours. Dans le même temps, l'absence de près de 2 000 000 d'hommes (morts ou faits prisonniers), la défaite de 1940 et les humiliations infligées par l'occupant ébranlent sérieusement les assises du patriarcat, les hommes ayant été dans « l'incapacité [...] à remplir le contrat républicain défini par *La Marseillaise*, ayant livré fils et compagnes à la tyrannie¹⁸ ». La guerre contribue dans une certaine mesure à la redéfinition des « hiérarchies traditionnelles qui structurent la société française. Celle de l'âge, celle du diplôme, celle de l'origine de classe. Et aussi celle de l'appartenance de sexe¹⁹ ». Les femmes et les jeunes font singulièrement face à de nombreuses contradictions dues à un contexte marqué par la répression morale, d'extrêmes difficultés matérielles, mais aussi un certain relâchement des contraintes sociales et familiales.

Au cinéma, les repères sont également bousculés par rapport aux années 1930 qui étaient marquées par la domination patriarcale : les premiers rôles féminins représentaient alors environ 5 % d'une production qui faisait la part belle aux stars masculines d'âge mûr – Raimu, Jules Berry, Sacha Guitry, Charles Vanel ou Harry Baur – souvent flanquées d'une très jeune fille sur laquelle ils jetaient leur dévolu. Cette figure du « couple incestueux » disparaît de manière spectaculaire sous l'Occupation. Les films de fiction produits entre 1940 et 1944 (220 au total) témoignent d'une déstabilisation des rapports sociaux de genre : les patriarches sont relégués au second plan et les femmes occupent dès lors le devant de la scène²⁰. De nombreuses actrices utilisées avant-guerre comme faire-valoir de leur partenaire masculin (Gaby Morlay, Viviane Romance, Madeleine Renaud...) deviennent têtes d'affiche dans des rôles de femmes fortes et vertueuses qui correspondent au modèle vichyste de « l'éternel féminin²¹ », c'est-à-dire qu'elles renoncent à leurs aspirations personnelles pour se consacrer aux autres. Mais cette configuration encourage aussi paradoxalement l'émergence de personnages féminins qui « prennent en main leur destin²² » et accomplissent leurs désirs en bravant les valeurs patriarcales désormais portées par des personnages masculins déçus, défaillants ou indignes. Comme les femmes, les jeunes – en particulier les jeunes femmes – déferlent sur les écrans. *Ciné-Mondial*, le magazine populaire de cinéma qui paraît pendant les années noires,

18. C. MANN, *Femmes dans la guerre (1914-1945)*, Paris, Pygmalion, 2010, p. 195.

19. L. CAPDEVILA, F. ROUQUET, F. VIRGILI et D. VOLDMAN, *Hommes et femmes dans la France en guerre*, Paris, Payot, 2003, p. 92.

20. N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit.

21. F. MUIEL-DREYFUS, *Vichy et l'éternel féminin*, Paris, Le Seuil, 1996.

22. N. BURCH et G. SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op. cit., p. 127.

note : « Les jeunes filles ont gagné leur place de reines, elles tyrannisent nos pensées, elles règnent sur nos cœurs²³. » Beaucoup de jeunes acteurs et actrices inconnu-e-s ou presque avant-guerre se trouvent propulsé-e-s en haut de l'affiche. Jean Marais, Charles Trenet du côté des hommes ; Michèle Alfa, Louise Carletti, Marie Déa, Odette Joyeux, Micheline Presle ou encore Madeleine Sologne chez les femmes, deviennent des vedettes de premier plan dans des rôles de « jeunes premiers » et « jeunes premières » comme on les appelle alors. Ils et elles côtoient certes des vedettes allemandes qui déferlent au même moment sur les écrans comme dans les magazines ; mais ces dernières jouissent d'une aura moindre par rapport aux vedettes française, ce qui explique leur absence dans cette étude.

Consacrer une étude à ces nouvelles figures dans une perspective à la fois genrée et générationnelle nous paraît relever d'une démarche doublement pertinente. D'une part parce qu'elles apparaissent dans un contexte de reconfiguration des rapports sociaux de genre, et de montée en puissance de la jeunesse en tant qu'entité sociale et cible prioritaire des discours politiques. D'autre part parce qu'elles s'adressent à un public largement féminisé et rajeuni en raison de l'absence de nombreux hommes en âge de combattre. Ces jeunes vedettes renouvellent-elles la représentation de la jeunesse sur les écrans ? Reconduisent-elles ou reconfigurent-elles les identités et les rapports hiérarchiques de genre et d'âge ? Dans quelle mesure révèlent-elles les contradictions sociales vécues par les femmes et les jeunes sous l'Occupation ? Que nous apprennent-elles sur l'imaginaire collectif de la période ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles cet ouvrage entend apporter des éléments de réponse.

Nous formulons l'hypothèse que les images proposées par ces vedettes dans les films comme dans la presse sont travaillées par les paradoxes qui traversent alors la société française, en particulier entre l'idéologie patriarcale et réactionnaire véhiculée par la Révolution nationale et les préoccupations réelles des femmes et des jeunes. Nous avons choisi de consacrer des études de cas à cinq vedettes représentatives de l'engouement cinématographique pour la jeunesse sous l'Occupation : Micheline Presle, Marie Déa, Odette Joyeux, Madeleine Sologne et Jean Marais, qui comptent à ce moment-là parmi les jeunes acteurs et actrices les plus visibles sur les écrans comme dans les magazines. Cette inégale distribution entre femmes et hommes constitue en elle-même une indication du caractère sexué de ce phénomène.

23. *Ciné-Mondial*, n° 4, 29-08-1941, p. 8 et 9.

Cinéma et Révolution nationale : des liens paradoxaux

S'il est attesté qu'aucun long-métrage de fiction tourné en France entre 1940 et 1944 ne sert de véhicule à la propagande nazie, tous les travaux consacrés à cette période ont en revanche relevé les liens paradoxaux entre le cinéma et l'idéologie politique de Vichy. Jean-Pierre Bertin-Maghit, premier historien du cinéma à explorer ce corpus, montre que si le cinéma de propagande vichyste n'existe pas en tant que tel, les films sont toutefois imprégnés d'une « propagande sociologique²⁴ » à visée globalement conservatrice qui a joué un rôle dans le soutien au régime en cautionnant sa politique. L'historien met au jour l'ambivalence des cinéastes sous l'Occupation, qui ont certes refusé en bloc la propagande pétainiste mais se sont également tenus aussi éloignés que possible des réalités sociales et politiques du moment, confortant l'attentisme, voire le conservatisme des Français²⁵. François Garçon estime de son côté que si les films produits entre 1936 et 1944 sont globalement imprégnés d'une idéologie conservatrice, les longs-métrages réalisés sous l'Occupation se révèlent finalement moins « pétainistes » que bien des films antérieurs. Monnaie courante avant-guerre, l'antisémitisme s'efface par exemple singulièrement entre 1940 et 1944²⁶. Pour Garçon, le cinéma de l'Occupation échappe à la propagande mais réagit aux évolutions de l'opinion ; il en va ainsi de l'image de la famille qui devient une figure-phare, non parce qu'elle est imposée par la censure, mais parce qu'elle répond à un nouvel engouement des Français, eux-mêmes influencés par la politique de Vichy. Ces travaux ont certes le mérite d'envisager le cinéma comme une expression des mentalités, mais ils le regardent comme le reflet d'un imaginaire collectif relativement univoque. Or, sans minimiser l'influence idéologique exercée par Vichy, nous considérons pour notre part que les films sont polysémiques, précisément parce qu'ils s'adressent à un public large et composé de différents groupes sociaux aux vécus et aux intérêts différents, voire divergents.

Prenant le contre-pied des études françaises qui cherchent surtout à expliciter le contenu idéologique des films, Evelyn Ehrlich pose un regard tout à fait inédit sur cette production à partir d'un point de vue esthétique qui n'exclut nullement les structures économiques, politiques et idéologiques

24. J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous Vichy. Les films français de 1940 à 1944*, Paris, Revue du Cinéma et Albatros, 1980, p. 138.

25. J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin, 2002 (1^{re} édition en 1989).

26. F. GARÇON, *De Blum à Pétain*, Paris, Cerf, 1984.

mis en place par Vichy et l'occupant allemand²⁷. Elle observe l'émergence d'une « nouvelle école » du cinéma français, composée de cinéastes jeunes ou confirmés. Jean Grémillon, Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, Christian-Jaque, Marcel L'Herbier ou Robert Bresson imposent un nouveau style empreint de classicisme et de « pictorialisme ». Ce mélange de composition plastique du cadre et de distance vis-à-vis des personnages donne l'impression d'une mise en scène extrêmement contrôlée qui tranche avec la spontanéité et le naturalisme des années 1930. Tandis que Jean-Pierre Jeancolas déplore le « contemporain vague²⁸ » d'un cinéma qui semble ainsi fuir la réalité sociale, Ehrlich y voit un paradoxe intéressant. Si les films produits sous l'Occupation racontent des histoires pour la plupart éloignées du quotidien des Français, l'exigence artistique dont ils font preuve a en même temps permis de maintenir vivante une culture française qui sera fièrement érigée à la Libération comme un symbole de survivance. Certes, le style froid et distancié des films de l'Occupation résulte des restrictions matérielles et des conditions politiques. Mais l'engagement artistique des cinéastes serait aussi une réponse aux tentatives de destruction de « l'esprit français » par l'occupant.

Tout en nous appuyant sur ces travaux, nous proposons donc un regard neuf sur cette production en nous focalisant sur ses jeunes vedettes, ce qui implique de prendre en compte les films, mais aussi les supports non film qui contribuent à la diffusion de leur image auprès du public.

Cadre méthodologique

L'exposition de notre méthodologie appelle quelques précisions préalables. D'abord, si le cadre théorique proposé par les *cultural studies*, et plus particulièrement par les *star studies* convient remarquablement à notre démarche, il nous faut toutefois spécifier la place particulière occupée par les jeunes premiers et jeunes premières de l'époque au sein du vedettariat français²⁹. La star est généralement définie par sa carrière longue et/ou dense³⁰ et par l'admiration exclusive de la part de ses fans,

27. E. EHRLICH, *Cinema of Paradox*, New York, Columbia University Press, 1985.

28. J.-P. JEANCOLAS, *15 ans d'années trente. Le cinéma des Français (1929-1944)*, Paris, Stock, 1983, p. 326.

29. Si Ginette Vincendeau utilise le terme de « star-système », nous lui préférons à l'instar de Myriam Juan celui de vedettariat, plus proche de la terminologie de l'époque : Voir M. JUAN, « Aurons-nous un jour des stars ? », Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940) », Thèse de doctorat, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2014.

30. Voir G. VINCEDEAU, *Les Stars et le star-système en France*, op. cit. ; G. LE GRAS, *Le Mythe Deneuve. Une « star » française entre classicisme et modernité*, Paris, Nouveau monde, 2010.

ce qui suppose « une familiarité avec l'interprète et la comparaison avec d'autres interprètes – générant chez certains d'entre eux une attitude et des gestes d'adulation³¹ ». Or, parmi les vedettes que nous étudions, seuls Jean Marais et Madeleine Sologne semblent avoir suscité de véritables marques d'adoration à la suite de leur prestation dans *L'Éternel Retour* (Jean Delannoy, 1943). Du reste, la majorité des jeunes premiers et des jeunes premières de l'Occupation disparaîtront peu ou prou du paysage cinématographique à la fin des années 1940, exceptés Micheline Presle et Jean Marais qui réussiront à dépasser cet emploi et continueront leur carrière après-guerre. Hérités des emplois de « premiers amoureux » et « premières amoureuses » au théâtre, les termes de jeunes premiers et jeunes premières sont ceux qui sont utilisés dans les magazines de cinéma de l'époque. Mais ils évoquent aussi des stéréotypes solidement ancrés dans l'imaginaire collectif (le séducteur *versus* l'amoureuse). Or, les jeunes premiers et jeunes premières que nous étudions dans les pages qui suivent complexifient et dépassent bien souvent ces normes.

Là où les *star studies* opèrent habituellement de façon diachronique, observant l'ensemble d'une carrière sur la durée, nous opérons de façon synchronique en étudiant parallèlement plusieurs carrières sur une courte durée. Nous préférons ainsi au terme de star celui de vedette, plus proche de la terminologie de l'époque et qui désigne « un-e acteur/trice de cinéma dont la visibilité médiatique est récente et/ou limitée [et dont] la célébrité [...] est en général limitée à son pays³² ». Pour autant, nous faisons le pari de la validité des *star studies* qui nous permettent de replacer ces vedettes dans le contexte économique, politique, culturel où elles évoluent, afin notamment de déceler les raisons de leur succès auprès du public qui, par définition, ignorait tout de la suite de leur carrière.

Dans la lignée des études féministes et des travaux universitaires mettant en lumière les processus de construction du genre dans une perspective critique, le concept de genre désigne ici le principe d'organisation sociale et culturelle de la différence des sexes³³. Il a pour enjeu la hiérarchisation des sexes, et il est intrinsèquement lié à la domination économique, sexuelle,

31. J.-M. LEVERAITO et G. SELLIER, « Star », V. AMIEL, G.-D. FARCY, S. LUCET et G. SELLIER (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 213-214.

32. G. SELLIER, « Vedette », *Ibid.*, p. 237.

33. Voir J. SCOTT, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », in *Les Cahiers du GRIF*, vol. 37, n° 37-38, 1988, p. 125-153.

symbolique des hommes sur les femmes³⁴. Les catégories homme/femme sont ainsi envisagées comme des constructions sociales et non des données de nature. De même pour les catégories d'âge qui « comme celles de classe et de genre, sont le produit de constructions sociales, de rapports de force et de domination³⁵ ». Nous proposons ainsi d'étudier ces figures au prisme du genre et de l'âge pensés ici dans leur interpénétration, dans une conception dynamique des rapports sociaux³⁶.

Nous partons du principe que le cinéma participe « à la construction des normes sexuées, à la "fabrique du genre" particulière à chaque société et à chaque époque », mais qu'il représente aussi « des interactions entre un texte et un contexte de production et de réception : ce sont les spectateurs qui donnent *in fine* sens au film³⁷ ». Aussi, notre méthodologie emprunte à celle de l'histoire culturelle du cinéma dont la particularité est de constituer le contexte de production et de réception des films en objet d'histoire³⁸. Histoire des représentations et du symbolique, l'histoire culturelle est en effet intimement liée à l'histoire des « identités collectives » qui, comme le note Pascal Ory, « ne sont jamais que, sinon le résultat, du moins la résultante de processus (d'identification)³⁹ ». L'histoire culturelle implique donc pour le/la chercheur-e de suspendre ses jugements, pour ne pas verser dans l'anachronisme. La compréhension de la culture d'une époque passe ainsi par la mise en lumière des acteurs (au sens large) et supports « reçus par leurs contemporains comme primordiaux, qu'il s'agisse alors de la société des "élites" ou de celle des "classes populaires"⁴⁰ ». Nous nous efforçons ainsi de n'établir aucune hiérarchie entre les films et/ou les acteurs et actrices, même si certains se prêtent plus volontiers à l'analyse en raison de leur complexité.

34. Voir notamment C. DELPHY, *L'Ennemi principal*, tome II, Paris, Syllepse, 2001. Voir en particulier la préface « Critique de la raison naturelle », p. 7-53 ; D. FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, C. PLANTÉ, M. RIOT-SARCEY et C. ZAIDMAN (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.

35. L. BANTIGNY, « Le Mot jeune, un mot de vieux ? La jeunesse du mythe à l'histoire », L. BANTIGNY et I. JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 6.

36. Voir notamment D. KERGOAT, « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe », H. HIRATA, F. LABORIE, H. LE DOARÉ, D. SENOTIER (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1^{re} édition en 2000), p. 35-44.

37. N. BURCH et G. SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 9-10.

38. C. GAUTHIER, « Le Cinéma : une mémoire culturelle », in *1895*, n°52, 2007, p. 9-26.

39. P. ORY, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008, p. 16.

40. P. ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 49.

Nous nous appuyons donc, pour étudier l'image de chaque acteur et actrice, sur l'ensemble des films qu'il ou elle a tournés entre 1940 et 1944⁴¹ qui sont mis en perspective avec les films tournés avant et après-guerre. Si on sait que la plupart des films de cette époque rencontrent du succès auprès du public, on ne dispose toutefois pas de données fiables nous permettant de déterminer le nombre d'entrées pour chaque film, ces chiffres n'étant disponibles qu'à partir de 1945. Aussi avons-nous recours à d'autres sources, primaires ou secondaires, telles que les textes critiques ou certaines archives financières du Crédit national (CN) pour tenter de mesurer au plus près leur succès.

Systématiquement consultées et mentionnées, les critiques sont moins utilisées comme des indicateurs de l'opinion du public (qu'elles ne reflètent pas nécessairement), que comme des traces nous permettant de saisir les différentes grilles d'interprétation possibles à l'époque. Nous utilisons la presse « cultivée » et « populaire », généraliste et spécialisée – précisons que l'ensemble de la presse officielle est soumis au contrôle des autorités d'Occupation, du moins en zone occupée. Les films qui ont le plus marqué la carrière des vedettes étudiées font ainsi l'objet d'analyses filmiques qui sont mises en regard avec leur réception critique.

Afin de retracer au mieux le contexte de production et de réception de ces films, nous avons également consulté les œuvres originales pour les adaptations, les scénarios dans leurs différents états, les archives financières conservées dans le fonds du Crédit national, les novélisations des films, mais aussi, sources secondaires, les mémoires des réalisateurs, scénaristes, acteurs et actrices, lorsque ceux-ci ont été publiés. Parmi les sources couramment citées, le témoignage du critique de cinéma Roger Régent publié en 1948⁴² rassemble ses souvenirs encore frais de cette période pendant laquelle il écrivait pour *Les Nouveaux Temps*, un quotidien de la presse collaborationniste. Bien que publié plus tardivement, le témoignage de Jacques Siclier se révèle également une source éclairante⁴³. Il y défend la thèse d'un cinéma globalement dénué de propagande vichyste ou collabo, et livre un point de vue personnel sur un nombre important de films à partir de ses souvenirs de jeune cinéphile de milieu populaire dans une ville de la zone occupée (il était alors adolescent à Dijon), qu'il complète avec une vision postérieure des films.

41. Nous avons pu visionner tous leurs films produits sous l'Occupation, à l'exception du *Pavillon brûlé* (Jacques de Baroncelli, 1941) dans lequel joue Jean Marais et dont il n'existe à notre connaissance pas de copie visible.

42. R. RÉGENT, *Cinéma de France sous l'Occupation*, Paris, Aujourd'hui, 1975 (1^{re} édition en 1948).

43. J. SICLIER, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1981.

Précisons que dans la mesure où notre travail porte sur l'étude des représentations, nous n'abordons pas ces vedettes en termes biographiques mais telles qu'elles apparaissent dans l'espace public ; leur attitude par rapport à l'occupant ou aux autorités de Vichy est mentionnée uniquement lorsque cela contribue à alimenter leur image.

Les pages qui suivent adoptent un plan qui correspond au choix de notre corpus : après un panorama historique du paysage social et cinématographique sous l'Occupation, les cinq figures d'acteur et d'actrices sur lesquelles nous centrons notre étude donnent lieu à cinq chapitres dans lesquels nous étudions successivement leur image, dans un ordre qui correspond à la chronologie de leur apparition sur les écrans français. La suite de leur carrière dans l'immédiat après-guerre vient ensuite donner un nouvel éclairage à leur image, puis un dernier chapitre propose une mise en perspective des vedettes et des films étudiés, ainsi qu'une réflexion sur la polysémie de ces représentations, et plus largement sur la complexité du cinéma populaire.