1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

60 | 2010

Varia

L'approche « gender » au prisme de l'historiographie du cinéma. Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*

Paris, Vrin, 2009, 128 p.

Laurent Le Forestier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3895>

DOI : 10.4000/1895.3895

ISBN : 978-2-8218-0982-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 194-201

ISBN : 978-2-913758-61-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « L'approche « gender » au prisme de l'historiographie du cinéma. Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 60 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3895> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3895>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

L'approche « gender » au prisme de l'historiographie du cinéma. Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*

Paris, Vrin, 2009, 128 p.

Laurent Le Forestier

RÉFÉRENCE

Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, 128 p.

- 1 Qu'ils écrivent conjointement ou séparément, Noël Burch et Geneviève Sellier n'ont pas toujours très bonne presse auprès des historiens de cinéma qui, parfois, à défaut de critiquer leurs travaux, s'en tiennent plus simplement au silence. Pour s'en convaincre, un peu d'autocritique suffit. En effet, sauf erreur de ma part, leur précédent ouvrage commun, *la Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956* (Nathan, 1996) n'a pas fait l'objet du moindre compte rendu dans nos colonnes, pas plus que certains de leurs ouvrages écrits individuellement, tels que *Revoir Hollywood* (Nathan, 1993 ; même s'il s'agit d'une sorte d'anthologie de textes de la nouvelle critique anglo-américaine, Burch y a rédigé une longue introduction qui, à elle seule, aurait pu mériter discussion) ou *la Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier* (CNRS, 2005). Ce dernier exemple éclaire même cette occultation, lorsqu'on constate que, sur ce sujet, les livres d'Antoine de Baecque, Michel Marie et Jean-Lou Alexandre ont, eux, été chroniqués dans 1895. Puisque la question de l'ostracisme (doublement) individuel ne saurait se poser dans le milieu universitaire (du moins peut-on le souhaiter), il nous faut partir de cette différence de traitement pour tenter de comprendre l'apparente résistance de la communauté des historiens de cinéma aux travaux de Burch et Sellier. En d'autres

termes, que peut-on leur reprocher *a priori*, dont on ne saurait faire grief aux trois autres auteurs ayant étudié la Nouvelle Vague ? La réponse se trouve peut-être dans le dernier vrai compte rendu dont Burch a pu bénéficier dans nos colonnes (je laisse délibérément de côté les quelques lignes de François Bovier sur *De la beauté des latrines*, dans notre numéro 55, même si sa conclusion - « le procès d'intention qu'intente Burch est fondé et pertinent en dépit de son caractère quelque peu mécaniste » - me paraît symptomatique des rapports difficiles que Burch peut entretenir avec les historiens). Peut-être convient-il de noter au passage que ce compte rendu fut rédigé par le directeur de la série « Cinéma » de Nathan et, à ce titre, donc, éditeur du livre en question, *la Lucarne de l'infini*. Michel Marie ouvrait sa chronique en définissant cet ouvrage comme un « essai historique », c'est-à-dire ni « une “histoire du cinéma des premiers temps”, ni un ouvrage de théorie du langage cinématographique, mais plutôt une tentative réussie de lier ces deux projets » (1895, n° 13).

- 2 Voilà bien une définition qui, hormis sa référence à l'objet précis de *la Lucarne de l'infini* – le cinéma des premiers temps – pourrait convenir à l'ensemble des écrits de Burch, jusqu'à ce dernier livre qui nous intéresse. Dès lors, on peut penser que l'absence de comptes-rendus des travaux de Burch et Sellier dans nos colonnes, depuis de nombreuses années, s'explique partiellement par cette extraterritorialité vis-à-vis de la discipline « histoire du cinéma » ou, plus exactement, par une conception de l'historiographie du cinéma qui ne correspond pas aux réquisits actuels des tenants de la discipline. De fait, derrière cet effacement se dessineraient alors, peut-être dans un certain flou, les contours du paradigme français de la « nouvelle histoire du cinéma »... à laquelle, pourtant, Michel Marie reliait Burch dans son texte. Incontestablement, celui-ci repose pour une bonne part sur une sorte de « source turn » (si l'on peut dire), c'est-à-dire un virage (par opposition à l'historiographie plus classique du cinéma) vers un usage méticuleux et méthodique des sources, dont le questionnement permet d'émettre des hypothèses. Ce qui induit une certaine défiance à l'encontre des hypothèses construites préalablement à la (voire sans) consultation de ces sources. Mais avec cette précision : la nouvelle histoire pense les sources en terme cinématographique et non plus seulement filmique et tend ainsi à renvoyer du côté de l'esthétique ceux qui s'en tiennent à des sources filmiques (du moins s'il ne s'agit pas d'opérer sur celles-ci un travail philologique, à l'image de celui pratiqué dans ce numéro par Alain Boillat et Valentine Robert).
- 3 On peut trouver ce raccourci un peu hâtif – et il l'est, sans aucun doute, comme tout raccourci. Pour autant, la lecture de nos derniers numéros (celui-ci inclus) montre qu'il n'est pas dépourvu de tout fondement : Gaudreault et de Baecque ont tous deux été interrogés, de manière différente, sur leur usage très modéré des sources non-film et sur leur tentation de modéliser des analyses esthétiques pour établir une sorte de théorie de l'histoire du cinématographe chez le premier, et de la présence de l'histoire dans le cinéma chez le second. Et tous deux pourraient voir, sans trop de contestation, leurs ouvrages rangés dans la catégorie « essai historique » telle que Michel Marie a pu tenter de la définir. La question que soulève cette longue digression est donc finalement la suivante : peut-on faire de l'histoire du cinéma sans souscrire pleinement à cette méthode qu'un passage de notre présentation du travail d'Antoine de Baecque résume précisément dans ce numéro (« l'effacement du locuteur, l'exposé liminaire de sa méthode, la définition d'un corpus et la désignation de ses sources, les règles de l'exemplification, la référence à l'historiographie du sujet, etc. ») et, par conséquent,

Noël Burch fait-il de l'histoire du cinéma ? Le passé (et c'est tout de même un bon élément de réponse pour un historien) a déjà répondu pour nous. Souvenons-nous du texte de Gaudreault et Gunning, dans *Histoire du cinéma, nouvelles approches* (1989), « le Cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? » : l'article ne contient pas la moindre référence à une source d'époque autre que filmique et pourtant, incontestablement, il fait l'histoire, il l'*informe* même, dans tous les sens que l'on peut donner à ce terme. Oui, l'histoire du cinéma peut être, parfois, revitalisée par la théorie, même si finalement c'est le travail sur les sources qui permet *in fine* de juger de la pertinence et de l'applicabilité – pour tout dire, de la valeur heuristique – de ces constructions théoriques.

- 4 Ce long détour n'est pas anodin : il trace, je crois, la ligne qui peut mener l'historien du cinéma, aujourd'hui, à s'intéresser aux travaux de Burch et Sellier, et tout particulièrement à ce qu'ils proposent dans leur dernier ouvrage qui, hormis dans son troisième chapitre, ne souscrit toujours pas à ces fameux réquisits de l'historiographie. Précisons d'ailleurs que ce livre, plus qu'un ouvrage signé conjointement par l'un et l'autre, s'apparente plutôt à un recueil de textes, plus ou moins autonomes, signés soit par l'un, soit par l'autre. L'introduction (p. 13) tente de justifier cet agrégat en affirmant qu'il s'agit de « donner une idée de la diversité et de la productivité des approches genrées du cinéma », à travers cinq études dont on force un peu la modélisation des différences en y voyant « une présentation de la genèse de ces approches, une analyse de contenu, une analyse de réception, une analyse d'outil conceptuel ». Il apparaît en effet à la lecture que l'étanchéité entre, par exemple, le chapitre premier (« Genèse des approches "gender" du cinéma ») et le quatrième (« Des effets pervers de la notion d'auteur »), tous deux écrits par Burch, est loin d'être si manifeste, puisque l'auteur émet dans le premier chapitre l'hypothèse que cette notion d'auteur si présente dans le champ français de la théorie, de l'histoire et de la critique cinématographiques, analysée dans le quatrième, explique partiellement – effet pervers, donc – la difficulté éprouvée par les recherches universitaires françaises à se saisir de ces approches « gender ». Surtout, pour quiconque suit avec attention les travaux de Burch et Sellier, ces fragments fonctionnent moins comme des éléments constituant, par leur réunion, un nouvel opus que comme des échos, des prolongements, des développements d'études « gender » antérieures, signées soit par ces deux auteurs (les trois chapitres de Burch entretiennent une très forte proximité avec les textes de *De la beauté des latrines* ; le troisième chapitre, écrit par Geneviève Sellier, sur « le courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années 50 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », peut être lu comme un contrechamp éclairant à son analyse des films de la Nouvelle Vague), soit par d'autres de la même mouvance (l'article sur « les années 90 des cinéastes françaises », cinquième chapitre écrit par Sellier, s'inscrit dans une sorte de continuation des travaux de Brigitte Rollet et de Carrie Tarr sur certaines cinéastes françaises – Serreau et Kurys, notamment). Cette dimension fragmentaire ne serait en rien gênante si elle ne donnait parfois le sentiment d'engendrer des contradictions que cette structure ne permet pas de régler. Ainsi, le chapitre consacré aux cinéastes françaises n'échappe pas toujours à la tentation auteuriste, qu'il s'agisse d'égrener les noms des réalisatrices reconnues (Germaine Dullac [sic], Marie Epstein ou Agnès Varda), de regretter l'absence de travaux sur d'autres (Alice Guy – *quid* du, certes discutable, n° 81 d'*Archives*, « À la recherche d'objets filmiques non identifiés : autour de l'œuvre d'Alice Guy Blaché » qui n'est pas cité – Jacqueline Audry, toutes deux inscrites dans le « cinéma "populaire" » de

leurs époques », ce qui n'a guère de sens pour la première), ou de postuler implicitement que le travail de création, sur leurs films, leur appartient en propre (ce qui affleure clairement dans une phrase comme « la cinéaste a tenté une relecture de la liaison entre Musset et Sand [...] », au sujet des *Enfants du siècle* de Diane Kurys [p. 118]). Tentation auteuriste d'autant plus étonnante qu'elle survient après un chapitre destructeur (à juste titre) vis-à-vis de la notion d'auteur, qui s'achève sur l'affirmation – là encore tout à fait recevable – selon laquelle « en posant l'unité idéale de tout film d'auteur, y compris des produits hollywoodiens les plus évidemment collectifs, le culte cinéphile empêche de voir et de comprendre les failles, les ambiguïtés, les contradictions qui sont précisément ce qui fait vivre tout film [...] » (p. 105). Mais alors que faut-il comprendre ? Que le cinéma français contemporain n'a rien de commun avec les « produits hollywoodiens les plus évidemment collectifs » ? Pourquoi pas, mais encore faudrait-il le justifier en décrivant les critères qui rendraient possible cette spécificité nationale dont, au final, on ne sait si elle tient au contexte socio-économique du cinéma français... ou au regard auteuriste de celle qui l'analyse.

- 5 Autre contradiction, ou du moins s'agit-il peut-être plus simplement d'un paradoxe : en conclusion de son premier chapitre, Burch, dans le sillage des chercheuses féministes américaines, pose une question essentielle qu'il laisse sans réponse. À savoir : la vision de la spectatrice « diffère-t-elle de celle des hommes et en quoi ? » (p. 28). Outre que l'on pourrait gloser sur le choix curieux d'une opposition entre le singulier (« la spectatrice ») et le pluriel (« les hommes »), il est surtout frappant qu'un peu plus loin, dans le deuxième chapitre, cette question trouve un prolongement, dans la façon dont Burch infère une relation entre présence féminine à l'écran et cinéma à destination des spectatrices, lorsqu'il écrit : « Contrairement aux studios hollywoodiens des années 30 qui s'adressent avant tout au public féminin – d'où le nombre impressionnant de stars féminines et de films où elles sont seules têtes d'affiche –, le cinéma français pratique la marginalisation des femmes jusqu'à la défaite de 1940 » (p. 49 ; il s'agit là d'un postulat déjà énoncé dans *la Drôle de guerre des sexes...*). On voit qu'une question qui, dans un premier temps, paraît ne pas avoir de réponse, en trouve soudainement une. Mais la séparation entre les deux temps dispense, semble-t-il, d'expliquer comment la réponse s'articule vraiment à la question et peut être justifiée. En effet, qu'est-ce qui permet de laisser entendre que « la spectatrice » veut que soient représentés à l'écran des personnages féminins et que donc sa vision diffère effectivement de « celle des hommes », qui, eux aussi – mais pour d'autres raisons, évidemment –, veulent voir des femmes cinématographiées (hypothèse de Laura Mulvey) ? Surtout, la spectatrice le veut-elle vraiment, du moins s'en satisfait-elle réellement lorsque l'on constate, comme le fait Burch, que la femme, même lorsqu'elle est tête d'affiche, peut faire l'objet, à travers le récit, de violentes attaques misogynes (K. Hepburn) ? En un sens, Burch montre très bien qu'un cinéma privilégiant la représentation de la femme n'est pas pour autant un cinéma féminin (et encore moins féministe), puisqu'il peut utiliser cette représentation pour aller à l'encontre de ce que certaines de ses spectatrices aspirent à être. Surtout, on voit ainsi ce qui fait un peu défaut à ces hypothèses : l'absence d'une étude sur la réception qui permettrait de mieux étayer la lecture « gender » des films – même s'il ne s'agit pas de trouver dans la réception les clés de cette lecture, à l'instar de ce que fait une Janet Bergstrom, dont Burch a déjà montré les limites de la méthode dans *De la beauté des latrines*. Plus largement, ce travail devrait s'attacher à mettre en évidence la singularité de la vision des spectatrices, afin de pouvoir ensuite émettre des hypothèses sur ce qui a été perçu des films, quand bien même cela n'a pas été verbalisé

dans la réception (alors que Bergstrom, justement, s'en tient à ce qui est dit et écrit). Ce manque se trouve curieusement inversé – comme on va le voir – dans le chapitre de Geneviève Sellier sur le courrier des lecteurs de *Cinéma*, à ceci près que cette étude de cas contribue à asseoir, *a posteriori* et à distance (malheureusement), sa propre relecture des films de la Nouvelle Vague.

- 6 Cependant, que l'on comprenne bien mon propos : il ne s'agit pas, par l'énoncé de ces quelques problèmes, de jeter le discrédit sur un livre comme sur une approche qui me paraissent tous deux absolument nécessaires à la réflexion française sur le cinéma, au sujet de laquelle je partage, comme d'autres, avec Burch le constat (même s'il est énoncé avec véhémence et provocation) qu'elle est « la plus stérilement formaliste (ou le plus timidement positiviste) du monde » (p. 94). J'irai même jusqu'à dire qu'il serait assez plaisant et très judicieux de placer aux frontons de nos départements d'études cinématographiques cette phrase de Burch : « Ce qu'il faut combattre, c'est le *concept réifié d'auteur* » (p. 105). Ces menus reproches visent donc plus à tenter de voir les limites d'une approche dont on souhaiterait qu'elle parvienne très vite à les dépasser. Car, indéniablement, cet ouvrage ouvre des voies passionnantes, tant dans les propositions de Burch que dans celles de Sellier. Encore une fois, si le livre n'est pas totalement satisfaisant sur le plan de la méthode (historique), il présente une force de proposition pour faire l'histoire bien plus importante que quantités d'autres études historiques (et théoriques) plus « académiques ».
- 7 Ce à quoi Burch nous invite assez clairement, comme il le faisait déjà dans son ouvrage précédent, c'est notamment à une relecture de l'histoire de la critique et de la théorie du cinéma en France, afin, mais pas seulement, de mieux comprendre l'impression d'irréductibilité qu'elles entretiennent à l'égard de l'approche « gender ». Une histoire qu'il dessine à grands traits, parfois imprécis (la reprise de la *doxa* qui voit en Canudo, Delluc et Moussinac les inventeurs de la critique française, en délaissant d'autres cas plus complexes, comme Vuillermoz), autour d'une opposition entre critique engagée et critique formaliste, cette dernière étant en quelque sorte une manière de spécialité française, dès les débuts, alors que tant du côté américain (V. Lindsay) que du côté allemand (Kracauer, etc.), une position résolument différente s'installe. Mais cette histoire – et Burch l'a montré dans *De la beauté des latrines* – est jalonnée de quelques nœuds particulièrement difficiles à démêler, justement parce qu'ils n'ont pas encore été interrogés du point de vue de cette dialectique engagement/formalisme. Rappelons, à titre d'exemple, ce que Burch écrivait dans cet ouvrage précédent au sujet de Bazin : « Les idées plutôt sartriennes de Bazin, l'humanisme généreux qui se bouscule avec son formalisme, font de lui un survivant de cette alliance [entre les tenants d'une littérature, et d'un art, engagés et ceux du modernisme] autant que le précurseur de "l'auteurisme" à venir » (p. 56). Indéniablement, il y a matière à une relecture féconde de la position de Bazin dans le champ critique français et il y aurait lieu de se demander comment et pourquoi, en assez peu de temps, ce dernier passe d'une vision du cinéma comme véhiculant à la fois, et sur le même plan, des valeurs esthétiques et des valeurs non-esthétiques (pour reprendre la distinction que Burch opère dans ses deux livres, à la suite de ce Mukarovsky qu'on aimerait tant voir traduit en français) – par exemple, défense à ce titre de *Feux croisés* de Dmytryk contre *les Plus belles années de notre vie* de Wyler (*l'Écran français*, n° 119, octobre 1947) – à une vision où la question esthétique devient prééminente – retournement symboliquement effectué avec, entre autres, le cas Wyler, notamment dans « William Wyler, ou le janséniste de la mise en scène » (*la Revue du cinéma*, n° 10 et 11, février et mars 1948). Ajoutons, sur ce point, que Burch est

curieusement assez silencieux sur l'apport des femmes à la critique française, alors que leur rôle est loin d'avoir été négligeable. Est-ce notre cinéphilie misogyne qui continue de nous aveugler au point de nous les faire oublier ou est-ce que ces femmes seraient des « mauvais objets » pour le marxisme « gender » de Burch en ce que leur vision (et leur discours) ne différerait pas de celle des hommes ? En l'état – inexistant ? – des recherches sur ce point, il est bien difficile d'avancer quelques hypothèses. Bornons-nous à remarquer qu'une personnalité comme Nicole Vedrès, cinéaste, auteur d'articles et de livres, collaboratrice de Langlois, etc., demeure aujourd'hui encore relativement méconnue (faudra-t-il attendre que l'auteurisme s'en empare ?).

- 8 Le texte de Geneviève Sellier sur le courrier des lecteurs de *Cinémonde* offre lui aussi de larges perspectives... ne serait-ce que parce qu'il permet de commencer à définir cette « vision de la spectatrice », dont Sellier dit de manière convaincante qu'elle se refuse justement à « séparer les enjeux esthétiques des enjeux éthiques » (p. 89 ; mais elle montre aussi, un peu contre l'affirmation de Burch évoquée ci-dessus, que les femmes partagent certains traits de la vision masculine, dans leur intérêt légèrement érotisé pour les jeunes premiers et en particulier, à cette époque, pour Jean Marais). On regrettera cependant que ce travail n'ait pas pu s'articuler à celui sur la Nouvelle Vague, alors qu'il s'agit de questions contemporaines. D'autant que, du coup, cela donne l'impression d'une nécessité à traiter séparément la question des films (ceux de la Nouvelle Vague) et la question de la réception (dans *Cinémonde*), alors même que quelques lettres citées s'emparent de films de la Nouvelle Vague (*les 400 coups*, *l'Eau à la bouche*). Car, à lire Sellier (tant son livre que cet article) et Burch, on se demande finalement si ce n'est pas dans cette articulation entre les films et la réception – entre l'esthétique et l'histoire, en un sens – telle que l'approche « gender » la suggère, mais qui est ici laissée de côté, que se situe quelques-unes des pistes de recherche les plus stimulantes. En effet, ces lettres de spectatrices – mais aussi de spectateurs – dessinent autant un ensemble de réactions aux discours des films qu'un horizon d'attente, soit, réunis, une sorte de registre d'acceptabilité des films par le public féminin et/ou le public masculin. Registre d'acceptabilité qu'il conviendrait de mettre en rapport avec les propositions discursives, idéologiques émises par les films, afin d'étudier l'éventuelle corrélation entre les deux. Pour prendre un exemple, d'ailleurs plutôt du côté des *cultural studies*, on imaginerait assez bien un travail qui, partant de séries de films produits en France sur l'Afrique à la fin des années 1940, émettant pour certains un discours clairement colonialiste (*l'Éveil d'un monde* de Jacques Dupont) ou pour d'autres un discours anti-colonialiste (*Afrique 50* de René Vautier), en interrogerait la réception entre terme d'acceptabilité et se demanderait, *in fine*, si le succès (certes relatif) de Rouch (mais qui s'impose dans le champ du cinéma institutionnel, à la différence des deux autres) ne tiendrait pas à sa capacité à être justement plus acceptable. Bien sûr, ce qui vaut ici pour le documentaire, pourrait fonctionner également pour la fiction qui, ayant souvent pour enjeu – parfois parmi d'autres – la représentation des sexes, nécessiterait alors une analyse sexuée du registre d'acceptabilité.
- 9 On le voit avec ces dernières idées, qui excèdent le cadre du livre de Burch et Sellier, le mérite principal de cet ouvrage tient à sa portée proprement stimulante, puisqu'il permet d'imaginer, au-delà de quelques petits écueils, ce que pourrait être une approche « gender » se déployant dans des directions multiples, et qui trouverait plus clairement sa place entre histoire et esthétique. Gageons que la publication de ce livre, avant la tenue prochaine d'un colloque sur la notion de genre (dans toute sa polysémie)

à l'INHA, est le signe d'un début de véritable implantation de cette approche dans le champ académique français des recherches en cinéma.