1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

79 | 2016

Varia

Les identités de genre dans le cinéma des premiers temps : problématiques d'une approche

Gender identities in early cinema: a contested approach

Jean-Marie Cherubini

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5162>

DOI : 10.4000/1895.5162

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 8-31

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jean-Marie Cherubini, « Les identités de genre dans le cinéma des premiers temps : problématiques d'une approche », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5162> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5162>

W. C. Fields et Kathleen Howard dans *It's a Gift* (Norman Z. McLeod, 1934).

Les identités de genre dans le cinéma des premiers temps : problématiques d'une approche

par Jean-Marie Cherubini

La conception de la femme comme idole, objet d'art, icône et entité visuelle est, après tout, le premier principe de l'esthétique du film comme médium visuel.¹

Avec cette affirmation Molly Haskell posait, en 1973, l'un des principaux enjeux de la théorie féministe naissante vis-à-vis du cinéma : déterminer les principes et les « origines » des représentations patriarcales pour comprendre leurs effets sur la place des femmes dans la société. Ce faisant, elle contribuait à intéresser un mouvement d'importance, qu'on connaît à présent sous l'appellation générique de *Gender Studies*, aux premières années du cinéma. Mais dans le même temps, elle exposait intentionnellement une dimension problématique qui a traversé les années d'existence du mouvement et qui reste aujourd'hui au centre de nombreuses discussions dans les milieux académiques, à savoir l'*objectivité scientifique* d'un concept né dans un cadre historique fortement marqué idéologiquement. C'est notamment ce que pointent indirectement Stevi Jackson et Jackie Jones, lorsqu'elles parlent de l'excès de « pouvoir explicatif » dont font preuve certaines féministes, qui ne considèrent pas suffisamment le contexte historique de leurs propres théories et reproduisent ce qu'on accuse la société patriarcale de faire, à savoir naturaliser des faits culturels soumis à des forces historiques².

Sans être exempte de fondement, une telle remarque ne saurait toutefois résumer ni inclure toute la complexité et la diversité des approches proposées durant ces quarante dernières années. Victimes sans doute de la dimension militante peu à peu jugée anachronique qui se dégage de nombreux écrits de leurs consœurs, plusieurs théoricien·nes « paient » sans doute encore aujourd'hui un attachement institutionnel fortement connoté et ghettoisé, quand bien même leurs écrits présentent une volonté claire d'étudier le concept de *genre* dans une perspective scientifique.

À ce titre, l'histoire des études féministes consacrées au cinéma des premiers temps constitue un objet digne d'intérêt car elle présente particulièrement bien les tensions et les problématiques qui existent autour d'un aspect essentiel du *genre* lorsqu'on tente de le dégager d'une dimension idéologique pour en faire un outil qui aurait valeur d'éclairage historique. Contrairement à ce qu'il paraît de prime abord, les écrits focalisés sur les représentations des femmes et des hommes dans ce cinéma ne se

1. Molly Haskell, *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies* [1973], Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 7.

2. Stevi Jackson, Jackie Jones (dir.), *Contemporary Feminist Theories*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 7-10.

réduisent pas à de simples taxinomies qui ont pour vocation de cerner les origines de la misogynie « générale » du cinéma. À partir des années 1995-2000, parallèlement à des approches structuralistes et psychanalytiques caractéristiques des années 1970 et encore fortement marquées idéologiquement, apparaissent ainsi des théories plus directement inspirées par les chercheurs et chercheuses issu-es du colloque de Brighton qui tentent de comprendre l'*historicité* du genre, c'est-à-dire sa place dans les pratiques de l'époque en rapport avec d'autres concepts tels que la figure de l'auteur ou l'instauration du régime narratif. Dans cette perspective, le genre se détache d'une dimension purement socio-culturelle pour s'inscrire au sein de réseaux de sens qui composent le dispositif cinématographique. On ne se demande plus uniquement quelles images des femmes (et des hommes) le cinéma *représente*, mais quand et comment apparaît la dimension *représentationnelle* attachée au genre caractéristique d'un cinéma narratif institutionnalisé.

Aborder le cinéma des premiers temps par le biais des *Gender Studies*, comme nous nous proposons de le faire ici, présente alors un double intérêt : d'une part, il s'agit de comprendre, par les problèmes qu'il pose aux chercheur-ses, que le genre est un concept qui ne se définit pas aisément, ni une fois pour toutes, mais se transforme selon ce qu'on en fait et suivant ce qu'on cherche à lui faire dire. Même si, dans les mains de certain-e-s, il s'apparente plus à un moyen de faire entendre une voix politiquement marquée qu'à un outil tendu vers une objectivité scientifique, il reste un concept dynamique, dont on cherche à définir la place et la fonction au gré des avancées de la recherche. D'autre part, cette esquisse historiographique permettra de montrer que le cinéma des premiers temps constitue, plus qu'un « simple » corpus, un véritable *locus vivendi*, où se font entendre de multiples voix, dont de nouvelles, animées par un questionnement épistémologique et capables de révéler qu'au-delà de la dimension idéologique qui lui est généralement attachée et reprochée, le genre possède une place et une fonctionnalité essentielles pour comprendre comment le cinéma évolue dans ses premières années et par la suite. De ce fait, et sans perdre une portée politique – au sens d'une volonté d'opérer des changements de perspective sur le monde social –, ces écrits montrent qu'il est possible de concevoir le genre dans une forme d'objectivité historique.

En définitive, nous souhaitons montrer que la « quête » du genre est avant tout de nature heuristique et de ce fait parfaitement légitime au sein de la recherche sur l'histoire du cinéma. Pour bien le comprendre, nous commencerons par rappeler comment le concept de genre est devenu un concept opératoire au sein des théories féministes sur le cinéma.

Le genre au cinéma : histoire et objectifs

Formé originellement à partir de l'idée beauvoirienne de séparation du *sexe* en dimensions biologique et culturelle, le genre est devenu une entrée analytique majeure dès les années 1970. Anne Oakley, dans *Sex, Gender and Society* paru en 1972³, est l'une de celles qui, les premières, ont créé un modèle d'étude applicable à des objets culturels. Affiné par des penseuses comme Françoise Héritier,

3. Ann Oakley, *Sex, Gender and Society* [1972], Farnham, Ashgate, 2015.

Betty Garrett et Frank Sinatra dans *Take Me Out to the Ball Game* (Busby Berkeley, 1949).

Christine Delphy ou Raewyn (née Robert) Connell, un tel modèle a permis de faire du genre un concept opératoire permettant « d'analyser comment l'organisation sociale [et] les pratiques sociales, produisent, reproduisent, institutionnalisent la différence des sexes dans les sociétés »⁴. De ce fait, la fameuse *différence des sexes* n'est plus considérée comme une nécessité sociale universelle, comme le dirait Héritier⁵, mais comme une doctrine plus ou moins déterminante et plus ou moins effective que l'analyse d'objets culturels permet de mettre à jour comme autant de « traces » du procédé idéologique en action.

Dans le domaine des études filmiques, à la suite surtout de l'article fondateur de Laura Mulvey⁶, de nombreuses théoriciennes – principalement anglo-saxonnes – se sont mises à explorer le concept en l'utilisant principalement pour parler des femmes, avec l'idée dominante que le cinéma constituait un « véhicule » de représentations simplifiées, homogénéisées et dégradantes des femmes et de la féminité, de manière générale.

4. Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « Genre, catégorie sociale et rapports de domination », dans *le Genre comme catégorie d'analyse*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 27.

5. Il s'agit là d'un des concepts centraux qu'elle développe dans *Masculin/féminin, la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

6. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, pp. 6-18.

S. Tracy, K. Hepburn dans *Without Love* (Harold S. Bucquet, 1945).

Contemporaine du structuralisme, la théorie féministe est alors dominée par des outils analytiques directement empruntés à ce dernier, avec, parmi ceux-ci, la psychanalyse – surtout d’obédience freudienne et lacanienne –, de même que la sémiologie. L’objectif, idéologiquement très marqué, était de chercher à comprendre comment le cinéma représentait les femmes et quelles étaient les « forces » à l’œuvre dans la misogynie constatée dans une large majorité de films. Focalisées, à la suite des constats dressés par les pionnières Betty Friedan, Molly Haskell et Marjorie Rosen, quelques années plus tôt⁷, sur le cinéma dit « classique » des années 1940-1950, les théoriciennes cherchent alors à comprendre les mécanismes qui président aux représentations et, pour ce faire, s’intéressent au cinéma en tant que dispositif inscrit dans un inconscient patriarcal. Parmi les premières théoriciennes rattachées à la revue pionnière *Camera Obscura*, Claire Johnston utilise ainsi les théories que Barthes a développées dans ses *Mythologies*. Selon elle,

l’iconographie en tant que signe spécifique ou groupe de signes basés sur certaines conventions au sein des genres hollywoodiens, a été en partie responsable de la stéréotypisation des femmes à l’intérieur du cinéma commercial en général, mais le fait qu’il y ait une bien plus grande différenciation des rôles d’hommes que ceux des femmes dans l’histoire du cinéma se rapporte à l’idéologie sexiste elle-même et à l’opposition basique qui place l’homme dans l’histoire, et la femme comme a-historique et éternelle⁸.

Ce disant, elle distingue les pratiques effectives des films, c’est-à-dire la manifestation concrète d’une idéologie, de l’idéologie elle-même qui est déterminante car « originelle ». Il y aurait donc, comme de nombreuses théoriciennes le répètent après elle, une base résolument patriarcale, une misogynie initiale, socialement ancrée, à laquelle on pourrait remonter à partir des traces ou marques de cette idéologie que sont les films, notamment par leur manière de distribuer les rôles entre hommes

7. Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York, W.W Norton, 1963 ; Molly Haskell, *op. cit.* ; Marjorie Rosen, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, New York, Coward, McCann & Geoghegan, 1973.

8. « Iconography as a specific kind of sign or cluster of signs based on certain conventions within the Hollywood genres has been partly responsible for the stereotyping of women within the commercial cinema in general, but the fact that there is a far greater differentiation of men’s roles than of women’s roles in the history of cinema relates to sexist ideology itself, and the basic opposition that places man inside history, and woman as ahistoric and eternal », Claire Johnston, « Myths of Women in the Cinema », dans Karyn Kay, Gerald Peary (dir.), *Women and the Cinema*, New York, Dutton, 1977, p. 74.

et femmes. L'enjeu principal des écrits réside donc là : cibler et décrire cette idéologie par ses *signes* dans le but de la dénaturer, ceci, en abordant les films comme des manifestations inconscientes de cette dernière. Au-delà des « simples » images-stéréotypes relevées par les pionnières Haskell et Rosen, la volonté de relever des caractéristiques fonctionnelles attachées au genre fait que celui-ci devient dès lors véritablement *opérateur*.

En procédant ainsi, ces chercheuses affichent clairement l'influence des théories de Christian Metz, Jean-Louis Baudry et Stephen Heath sur leurs écrits, dans la mesure où, pour ces derniers, le cinéma est envisagé comme un dispositif qui rappelle les mécanismes psychiques de l'inconscient ou du rêve. Selon E. Ann Kaplan, l'appropriation de cette perspective par les féministes d'alors s'explique ainsi : « Si la psychanalyse est un outil qui va révéler le sens des rêves, il devrait aussi révéler celui des films »⁹.

La psychanalyse constitue donc ici un outil pour « décoder » les films et son utilisation se justifie par une volonté de comprendre les mécanismes symboliques qui sont en jeu dans la culture occidentale, autrement dit de mettre à jour les réseaux de sens et leur provenance ou de déterminer le *pourquoi* du systématisme de ces représentations particulières des femmes au cinéma ; et ceci, en lien avec les procédés narratifs et énonciatifs propres à ce médium. L'idée sous-jacente est ainsi de rompre ostensiblement le « jeu de dupes » auquel sont soumises les spectatrices (et par extension les femmes) et de donner à entendre des voix qui s'opposent à un ordre normatif, sans toutefois réduire celles-ci à une dimension réactionnaire immédiate. Kaplan dit plus loin à ce sujet :

La psychanalyse a peut-être effectivement été utilisée pour opprimer les femmes, dans le sens qu'elle nous force à accepter une position intrinsèquement antithétique à une subjectivité ou une autonomie, mais, dans ce cas, nous devons savoir exactement *comment* ceci a fonctionné de sorte à réprimer ce que nous pourrions devenir¹⁰.

Appliquer des concepts fondateurs comme l'Œdipe, le voyeurisme ou le fétichisme à des objets filmique revient ainsi à aborder le cinéma comme un dispositif qui participe à créer les principes de l'ordre dominant relevés par les psychanalystes, et, tout comme ces derniers, à les mettre à jour. Idéologiquement, les théoriciennes cherchent donc à utiliser les outils psychanalytiques et à les retourner, en quelque sorte, contre leurs instigateurs, quitte à en révéler les limites, par leur application à des objets concrets tels que les films. La dimension symboliste qui se dégage des résultats est ainsi, en accord avec l'héritage beauvoirien, un acte revendiqué¹¹ de mise en lumière de mécanismes souterrains.

9. « If psychoanalysis is a tool that will unlock the meaning of dreams, it should also unlock that of films. ». E. Ann Kaplan, « Is the Gaze Male », dans E. Ann Kaplan (dir.), *Feminism and Film*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 124.

10. *Ibid.*, p. 125.

11. Même si Simone de Beauvoir rejette en partie la psychanalyse comme science capable d'expliquer la différenciation des sexes, elle justifie l'approche symboliste en disant que « le symbole ne [nous] apparaît pas comme une allégorie élaborée par un mystérieux inconscient : c'est l'appréhension d'une signification à travers un analogon de l'objet signifiant ». Et plus loin : « le symbolisme n'est pas tombé du ciel ni surgi des profondeurs souterraines : il a été élaboré, tout comme le langage, par la réalité humaine [...] » (*Le Deuxième Sexe* [1947], Paris, Gallimard, 1976, p. 89).

Concrètement, pour déterminer la portée discursive d'un film, l'analyse consiste à identifier des récurrences de configurations de signes attachés au genre qui créent des « images » mesurables (ou d'une certaine manière qualifiables) dans un rapport au réel contextuel – alors pris comme un référent commun aux lectrices et lecteurs qui reçoivent le discours. Ainsi, lorsqu'Annette Kuhn analyse *The Big Sleep* dans son célèbre ouvrage *The Power of the Image*¹², le travail

A Pipe Dream (Billy Bitzer, American Mutoscope & Biograph Company, 1905).

de *repérage* consiste à pointer l'assemblage entre, par exemple, des attributs extérieurs – les habits – des comportements gestuels, et la fonction actancielle des personnages féminins, puis d'en extraire une signification en dehors de la diégèse où ceux-ci sont disséminés. Finalement, le travail de *qualification* de cet assemblage en termes éthiques ou moraux va se faire en référence à des éléments extrafilmiques (le contexte culturel, des statistiques, ou encore, comme c'est le cas ici, en s'appuyant sur des systèmes de pensée comme la psychanalyse) pour permettre de faire émerger un discours que le film véhiculerait plus ou moins consciemment.

Du côté français, chez qui les anglo-saxonnes empruntent pourtant de nombreux outils méthodologiques, cette approche reste, ainsi que le notent Noël Burch et Geneviève Sellier, longtemps discrète, voire absente du paysage académique. L'ouvrage pionnier de Françoise Audé, *Ciné-modèle, Cinéma d'elle*, paru en 1981¹³, reste fort isolé jusque dans les années 1990, où paraissent alors deux écrits majeurs : un numéro spécial de *CinémAction*, intitulé « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », coordonné par Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, et l'ouvrage de Burch et Sellier

12. Annette Kuhn, *The Power of the Image*, Londres, Routledge & Kegan, 1985, pp. 74-96 (surtout les sections IV et V).

13. Françoise Audé, *Ciné-modèle, Cinéma d'elle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

*la Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*¹⁴. Si le deuxième applique plus scrupuleusement les grilles d'analyses empruntées aux théoriciennes anglo-saxonnes que le premier – celui-ci cherche plutôt à donner accès, par des traductions, à quelques écrits anglophones importants, dont une partie du célèbre article de Mulvey –, tous deux affichent cependant clairement une posture qui, quoique plus discrète, se trouve aussi chez les anglo-saxonnes, à savoir la promotion des *Gender Studies*, à la fois comme nécessité politique, et comme approche susceptible d'ébranler les acquis issus des historiens-panthéon. Bien que présente des deux côtés de l'Atlantique, cette dimension promotionnelle repose, en France, sur une opposition plus nettement marquée à ce que Burch désigne comme la *cinéphilie*¹⁵, c'est-à-dire la tradition auteuriste française. Pour lui, l'analyse des représentations des genres offre ainsi une possibilité de s'opposer à l'idée du film envisagé comme le fruit d'une instance créatrice «suprême» et contrôlante. En ceci, l'approche *Gender* française suit le modèle anglo-saxon, en exhibant son appartenance au courant plus large des *Cultural Studies*, qui considère le film avant tout comme le produit d'un environnement culturel et traversé de forces idéologiques qui dépassent la figure de l'auteur. Ainsi, l'application du modèle d'analyse s'accompagne fréquemment, pour ne pas dire systématiquement – comme c'est le cas, entre autres, dans les écrits du couple français –, d'une dimension explicitement et ostensiblement politique, dans la mesure où elle encourage une *attitude* rendue nécessaire par le cours de l'histoire : celle qui consiste à «rétablir» la visibilité à la fois des femmes et à la fois de leur oppression, dans une perspective humaniste d'«Égalité»¹⁶.

14. Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud (dir.), «20 ans de théories féministes sur le cinéma», *CinémAction*, n° 67, 2^e trimestre 1993 ; Noël Burch et Geneviève Sellier, *la Drôle de Guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand Colin, 1996.

15. Noël Burch, *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 26, 60, 77, entre autres.

16. Dans l'introduction de *la Drôle de Guerre des sexes...*, Burch et Sellier émettent le souhait que leurs «travaux s'inscrivent dans le cadre général des luttes pour l'égalité des sexes [...]», *op. cit.*, p. 11. De son côté Burch déclare, dans *De la beauté des latrines* : «Depuis plus de 15 ans, nous [Sellier et lui] conspirons pour promouvoir en France une approche du cinéma que nous étions longtemps à peu près seuls à défendre [...]» (*op. cit.*, p. 77).

Claudette Colbert dans *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934).

En résumé, les objectifs des théoriciennes et théoriciens se réclamant des *Gender Studies* sont multiples et peuvent se décliner ainsi : d'une part, il s'agit de décrire les principes de fonctionnement des films et de formuler leur portée idéologique ; autrement dit, de décrypter le sens « inhérent » aux représentations récurrentes des personnages féminins (puis, dans un deuxième temps, masculins) au sein des diégèses analysées. D'autre part, il s'agit de repérer ou de proposer des alternatives à ces manières de former et d'exploiter de telles représentations. Dans

cette perspective, les théoriciennes cherchent surtout à valoriser le travail de réalisatrices méconnues – œuvrant de ce fait à l'écriture d'une histoire du cinéma plus égalitaire – et à promouvoir des manières différentes de faire des films, ce aussi bien sur le plan institutionnel – en valorisant la collaboration – que langagier – en proposant des constructions narratives différentes. Enfin, plusieurs écrits se consacrent à la réception des films (tant dominants qu'« alternatifs »), dans le but de comprendre ce qui est effectivement perçu par les spectatrices et comment fonctionne le procédé d'identification dans son rapport au genre, avec notamment la question centrale de savoir si les femmes s'identifient à des personnages féminins, même quand ceux-ci sont « dévalués »¹⁷.

Sur le cinéma des premiers temps

Dans les quelques études consacrées au cinéma des premiers temps des années 1970 à 1990, ces objectifs se retrouvent de façon bien visible. Toutefois, faute de place, nous n'aborderons que celui, majeur, qui se consacre à l'étude des représentations. Cette dernière commence ainsi dès la publication des célèbres ouvrages de Haskell et de Rosen¹⁸, parus avant l'article de Mulvey, ou encore de celui,

17. D'une certaine manière, ce questionnement fait suite aux affirmations de Mulvey à ce sujet : pour elle, les spectatrices s'identifient en réalité au masculin, ce qui a pour effet de normaliser l'acte spectatorial et de contribuer à créer une image générale négative de la féminité. Des théoriciennes comme Mary Gentile (*Film Feminism: Theories and Practices*, Londres, Greenwood Press, 1985) cherchent à réévaluer cet état des choses et le remettent en cause, par le biais, notamment, d'entretiens avec des spectatrices réelles.

18. Voir note 7.

plus méconnu, de Sumiko Higashi, *Virgins, Vamps and Flappers*, paru en 1978¹⁹, sans doute le premier ouvrage d'obédience féministe à se focaliser entièrement sur le cinéma des premiers temps et plus spécifiquement sur les films de David Wark Griffith. Toutefois, ce type d'étude reste à un stade embryonnaire jusqu'à la parution d'ouvrages comme *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1915* d'Annette Kuhn, paru en 1988²⁰, *The Woman at the Keyhole*, publié en 1990²¹ par Judith Mayne, et *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, de Janet

Asta Nielsen et Poul Reumert dans *Afrunden* (Urban Gad, 1910).

Steiger, paru en 1995²², qui, grâce aux apports des chercheurs-euses de Brighton, font du cinéma des premiers temps un véritable objet d'étude spécifique.

Malgré tout, ces approches présentent des aspects résolument problématiques, dans la mesure où dans son principe même, la dimension analytique pose la question épineuse de l'ancrage spatio-temporel (et donc culturel) de celui ou celle qui parle, ainsi que celle, non moins délicate, de la portée interprétative émise sur les films. De fait, lorsqu'on se penche sur l'histoire de cette approche spécifique, il apparaît que si les ouvrages de Mayne, Kuhn et Steiger se démarquent d'une dimension réactionnaire caractéristique des premières études, et élargissent considérablement, par le détail de leurs observations, les possibilités de mettre à jour des récurrences, ils se « heurtent », tout comme de nombreux écrits qui suivront, au problème central de l'historicité à la fois des discours émis, et à la fois du concept phare mis en avant, à savoir le genre.

C'est notamment ce que fait remarquer Maureen Turim dans un compte rendu de l'ouvrage de Steiger²³ : selon elle, les discours interprétatifs tendent, faute d'ancrage historique précis, à réduire toute la mentalité d'une époque à une image qui correspond plus à des projections issues du présent

19. Sumiko Higashi, *Virgins, Vamps, and Flappers: The American Silent Movies Heroine*, St. Albans, Eden Press, 1978.

20. Annette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1915*, Londres, Routledge, 1988.

21. Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

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

23. Maureen Turim, « Reviewed Work: *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema* by Janet Staiger », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 7, n° 4 (avril 1997), pp. 616-621.

Gloria Swanson et Thomas Meighan dans *Why Change Your Wife* (Cecil B. DeMille, 1920).

qu'à une réalité d'époque. De manière générale, une telle remarque – récurrente chez les théoriciennes actuelles – cible ce qu'on peut sans doute considérer comme la problématique centrale dans le champ des études des représentations de genre abordée en introduction, à savoir la volonté d'*objectivation* des constats issus des analyses. Même si cette problématique n'est pas – loin s'en faut – uniquement propre aux écrits consacrés au cinéma des premiers temps, ni spécifique au domaine de l'analyse filmique, elle prend, lorsqu'il s'agit de ce cinéma, une orientation particulière qui s'avère en réalité fortement bénéfique pour cerner certaines limites méthodologiques et comprendre pourquoi de « nouvelles voix » sont apparues.

Les femmes (et les hommes) sur les premiers écrans

Étant donné son caractère « originel », le cinéma des premiers temps ne pose pas simplement la question des « images » du masculin et du féminin qu'il véhicule, mais également celle, justement, des *origines* des représentations jugées patriarcales. Lorsqu'on se penche sur les premiers ouvrages abordant cet aspect, la conclusion est franche : le cinéma des premiers temps constitue le point de départ de ces représentations et la tâche des historiennes pionnières en la matière revient à cibler les éléments qui attestent ce lien. C'est ce qui se constate chez Haskell et chez Rosen, qui n'abordent cette période que dans ce qu'elle a d'« éclairant » pour les suivantes, autrement dit de manière téléologique.

Cependant, un point curieux et, en un sens, paradoxal, apparaît déjà : dans les films abordés, très peu se situent avant les années 1913-1915. En effet, que ce soit chez Haskell, Rosen ou Higashi, on se concentre avant tout sur une période qui voit l'avènement du long métrage, la généralisation de l'usage des codes narratifs et surtout l'achèvement de l'institutionnalisation du cinéma. Jusque dans les années 1990, seule Lucy Fisher et son étude des personnages féminins dans les films de Méliès²⁴ semble se

24. Lucy Fisher, « The Lady Vanishes : Women, Magic and the Movies », *Film Quarterly*, vol. 33, n° 1, automne 1979, p. 30.

Lillian Gish et Donald Crisp dans *Broken Blossoms* (D.W. Griffith, 1919).

focaliser sur la période des « attractions monstratives »²⁵, c'est-à-dire sur une période dans laquelle le cinéma possède un régime filmique et diégétique qui n'est pas clos sur lui-même. Si on poursuit la recherche historiographique, on constate que même dans les années 1990, cette particularité se poursuit : hormis les écrits de Mayne et Kuhn, alors même que les recherches de pionnières sont en plein développement, l'analyse portant sur ces années reste marginale, voire absente des écrits consacrés aux premiers temps. Beaucoup se focalisent sur les stars (féminines et américaines pour la plupart) des années 1910-20 ou sur les films de Griffith et de De Mille²⁶.

Outre Atlantique, les études dédiées à cette période semblent inexistantes avant ces années et restent rares à ce jour. Mis à part Burch et Sellier qui, dans *le Cinéma au prisme des rapports de sexe* paru en 2009²⁷, abordent le cinéma d'avant 1930 par le biais des *persona* de stars comme Garbo et Katharine Hepburn – en se concentrant surtout, en réalité, sur les années 1920 –, on peut mentionner un chapitre consacré à Max Linder dans une étude sur les stars françaises écrite par Vincendeau et parue en 2008²⁸, ainsi que quelques articles parus dans un numéro de la revue *Cinémas*²⁹ consacré au cinéma des premiers temps dans cette optique.

25. De nombreux ouvrages développent cet aspect caractéristique du cinéma des premiers temps. On se contentera ici de renvoyer à André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinéma* (Paris, CNRS, 2008), notamment le chapitre 3, qui en offre une définition synthétique.

26. On peut citer, par exemple, Sandy Flitterman-Lewis, « The Blossom and the Bole: Narrative and Visual Spectacle in Early Film Melodrama », *Cinema Journal*, vol. 33, n° 3, printemps 1994, pp. 3-15 ; Gaylyn Studlar, *This Mad Masquerade, Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York, Columbia University Press, 1996, ou celui de Janet Staiger, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, op. cit. À noter la très intéressante critique que fait Sumiko Higashi de cet ouvrage : « Reviewed Work: *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema* by Janet Staiger », *Film Quarterly*, vol. 51, n° 1, automne 1997, pp. 41-42.

27. N. Burch et G. Sellier, *le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

28. Ginette Vincendeau, *les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, 2008, chapitre 2.

29. Notamment les articles de Rosanna Maule, « Une histoire sans noms – les femmes et le concept d'auteur dans le cinéma des premiers temps », *Cinémas*, vol. 16, n° 1, 2005, pp. 35-58 ; et celui de Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « Le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », *ibid.*, pp. 139-161.

Comment, dès lors, comprendre que dans une recherche de l'origine de la misogynie filmique, le cinéma d'avant 1915 soit si peu abordé ?

Comme le souligne Jennifer Bean dans l'introduction de *A Feminist Reader in Early Cinema*³⁰, cette double focalisation – sur les films postérieurs à 1915 et sur les stars – possède une explication principale : au vu du régime diégétique des films à partir desquels se sont créés les modèles analytiques utilisés – le classicisme des années 1940 et 1950 –, leur application semblait mieux se prêter au cinéma de la fin des années 1910 et des années 1920, soit à l'ère de l'avènement du long métrage narratif pleinement institutionnalisé (avec, en outre, une position plus claire de la figure de l'auteur). À ce titre, les nombreuses études consacrées aux films de Griffith et/ou à ses stars trouvent une justification

évidente : en tant que « père » de la narration, le cinéaste constitue un objet (ou une cible) privilégié, ses films étant susceptibles de comporter les marques « originelles » d'un traitement particulier, et par la suite récurrent, de la différence entre hommes et femmes. C'est notamment l'axe central des considérations de Higashi, avec l'idée, par exemple, que certains moments clés dans le système narratif griffithien – comme le « secours de dernière minute » – ne peuvent fonctionner qu'à la condition d'une distribution différenciée et complémentaire des rôles selon le critère de genre (l'homme sauve, la femme est sauvée).

Claudette Colbert dans *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934).

Il en va de même de l'attention accrue portée aux stars : en tant que principe fonctionnel propre à une certaine institution du cinéma, la star est susceptible de créer des ponts historiques entre plusieurs époques et permet ainsi d'observer les continuités et ruptures en termes de représentations des genres entre différentes époques. C'est là un élément central dans les écrits de Haskell, de Rosen, de Burch et Sellier, et de Vincendeau.

Ainsi, la volonté de trouver des « marques » originelles de discours misogynes a probablement orienté spontanément les chercheuses vers des corpus qui présentaient certaines caractéristiques formelles (comme la présence de codes actanciels standardisés³¹) communes avec des corpus plus fami-

30. Diane Negra et Jennifer Bean (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, Londres-Durham, Duke UP, 2002 pp. 1-26.

31. Ici encore, ce semble être le parti pris d'Higashi lorsqu'elle associe l'« idéalisation » des figures féminines chez Griffith avec la tendance contextuelle à mater toute forme d'émancipation féminine, dans le but de cibler une origine de l'exploitation caractéristique des femmes dans le cinéma narratif plus tardif (*op. cit.*, notamment les chapitres 1 et 5). C'est également l'avis de Burch et Sellier dans *le Cinéma au prisme des rapports de sexe*.

liers, ce qui explique en partie la nette centration constatée. L'absence de focalisation sur les premières années éclaire ainsi en creux les limites des quelques écrits qui s'y consacrent : les outils d'analyse importés s'avèrent relativement inefficaces lorsqu'il s'agit de les appliquer à un cinéma peu, voire non institutionnalisé, qui ne possède ni régime filmique stable, ni pratiques codifiées en matière de récit et d'agencements actanciels, et pas encore de véritable *star system*. À ce titre on peut noter, dans de nombreux ouvrages, une tendance à appliquer à des films de cette époque un principe dramaturgique qui n'est pourtant pas encore opératoire : l'identification psychologique avec un personnage³².

Comme le remarque Rosanna Maule³³ en droite ligne des constats faits par Gunning et Gaudreault à propos de l'approche historique de Sadoul et de Mitry³⁴, les récurrences dégagées d'un système textuel institutionnalisé ne sont en effet pas nécessairement les mêmes que dans un système plus « artisanal » comme celui des attractions monstratives. Face à un système de codes moins ou différemment systématisé, comme c'est le cas pour le cinéma des années 1900-1915, l'édification d'« images » de femmes ou d'hommes types peut alors poser problème dans la mesure où les composantes textuelles inhérentes sont soit peu connues (par manque de sources), soit peu considérées, fautes d'outils analytiques spécifiques.

Principalement, les limites se situent dans l'articulation discursive (ou *interprétation*) caractéristique de l'approche décrite plus haut, laquelle s'intéresse, d'un côté, à la configuration de codes textuels, et de l'autre, au contexte socio-culturel ou aux « mœurs » liées aux rapports entre les genres. L'effet se fait alors sentir au niveau de la formulation des idées qui résulte des observations : faute de prise en compte des principes propres à ce cinéma – surtout le régime attractionnel hérité de pratiques scéniques –, l'appui discursif se déplace sur les outils conceptuels invoqués – tels la psychanalyse –, lesquels se transforment, outrepassant l'apport théorique ordonnateur ou l'« outil » qu'ils constituent, en caution idéologique. Autrement dit, on extrait d'un système de pensée de quoi « combler » les zones d'analyses vacantes. Dans le cas de la psychanalyse, et au vu de la dimension symbolique qui lui est en partie inhérente, ce glissement produit, dans les discours interprétatifs, une conception du cinéma qui prend peu en compte des spécificités historiques. La marque idéologique se perçoit alors en creux, dans la tendance à « enjamber » ces spécificités pour déterminer des images qui viennent nourrir la perception préalable d'un cinéma fondamentalement et fatalement misogyne. On peut notamment observer ce phénomène dans l'étude que Lucy Fisher consacre aux personnages féminins dans les films de Méliès.

32. Pour Tom Gunning, cette dimension va de pair avec ce qu'il nomme le « système du narrateur » : l'accès aux motivations psychologiques des personnages permet de s'identifier avec une figure servant de « guide » pour les spectateurs-trices au sein d'un univers à la narration plus complexe. Or ce système apparaît seulement autour de 1907-1908 (*D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Chicago, University of Illinois Press, 1991).

33. Rosanna Maule, « Présentation », *op. cit.*, pp. 9-19.

34. Notamment dans André Gaudreault et Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 49-63.

Pour elle, le tour de magie que l'homme réalise sur les corps féminins équivaut surtout à une « démonstration de son pouvoir sur le sexe féminin »³⁵ qui, en réalité, cacherait une « profonde anxiété masculine »³⁶ vis-à-vis d'un éventuel retournement des rapports de force entre les sexes, autrement dit, l'acte magique servirait à « contrôler » la puissance féminine et à la conjurer. Bien que l'auteure concède la nature en partie spéculative de ses recherches, rien n'indique, dans le film, qu'une telle interprétation soit possible, ou du moins aucun

Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin (Georges Méliès, 1896).

élément corroborant cette idée n'y est relevé par Fisher. C'est donc vers une vision déjà formée en amont de la dimension analytique qu'il faut se tourner, vision composée de l'idée implicite qu'un film fait écho à des enjeux psycho-sociaux (en l'occurrence : le reflet d'une « psyché masculine », doublé de rapports hiérarchisés entre le masculin et le féminin). De fait, le genre et ses incarnations ne sont pas abordés de manière textuelle au sein d'un système de signes, mais strictement dans leur dimension symbolique. Même s'il y a des traces d'analyses filmiques (positions de caméra, changements d'angles, etc.), ces dernières ne servent pas d'appui argumentatif dans la formation du discours interprétatif. Fisher ne cherche ainsi pas de récurrences de pratiques qui pourraient faire système. C'est le cas notamment lorsqu'elle affirme, en parlant d'un film d'Edison :

[...] le fait que la femme fume une cigarette la marque – en accord avec les mœurs victoriennes – comme dangereusement libre et « masculine »³⁷ [...].

Plus qu'un discours construit par le film, l'auteure relève ici la présence d'une culture patriarcale perçue dans sa globalité et imputée à un objet, en vertu de l'idée caractéristique selon laquelle les films constitueraient des traces de celle-ci. L'association *femme* « masculine » – *danger* transcende non seulement le film, mais le cinéma de manière générale. Les éléments textuels utilisés ne sont ainsi que des « images » fixes, ou plutôt figées, et abordées comme des formes « d'instantanés misogynes » pour les

35. « [...] the act of the male magician conjuring women is simply a demonstration of his *power over the female sex*. » (souligné par l'auteure) Lucy Fischer, *op. cit.*, p. 31.

36. « [...] deep-seated male anxieties », *ibid.*, p. 32.

37. « The fact that the woman smokes a cigarette marks her, according to Victorian mores, as a dangerously loose and "masculine" [...] », *ibid.*, p. 32.

besoins de l'interprétation. En d'autres termes, l'approche analytique consiste à mettre à jour une série d'associations préalablement formées dans un discours implicitement validé et à en mesurer les éventuelles occurrences au sein des objets appréhendés. En fin de compte, ceci renseigne plus sur le système de pensée³⁸ et le bagage idéologique en amont que sur le fonctionnement du genre dans la constitution d'un monde diégétique proprement dit.

Sans constituer la manière la plus courante d'analyser les représentations hommes-femmes dans le cinéma des premiers temps, ce type d'approche symboliste n'est toutefois pas isolé et pas uniquement propre aux premières théories féministes. Il se retrouve par exemple, du côté français, dans certains écrits se donnant pour tâche d'analyser les « images » qui se dégagent des stars, comme c'est le cas dans l'article de Vincendeau consacré à Max Linder, ou dans l'ouvrage *le Cinéma au prisme des rapports de sexe* de Burch et Sellier. Dans le premier, Vincendeau cherche à décrire « l'image qu'il [Max] donne de la masculinité de la Belle-époque »³⁹, et passe en revue quelques films. Selon elle, ceux-ci « expriment la peur de la nouvelle femme et des femmes dominatrices »⁴⁰ et on trouverait dans nombre d'entre eux « des images récurrentes de convalescence et de faiblesse [...] qui évoquent la peur de la castration »⁴¹. Tout comme chez Fisher, il y a ici le préconçu selon lequel le film reflète certaines mœurs de manière directe ; mais à la différence de cette dernière, il n'y a aucune trace d'analyse filmique qui vient appuyer ces postulats. Ici encore, ce sont des instantanés décontextualisés qui sont utilisés et qui n'ont pas vocation à être démontrés par l'analyse. Par conséquent, il n'y a ici qu'une opinion de ce que, pour

Max Linder et Geneviève Chrysiak dans *Max et le sac* (Max Linder, 1917).

38. On le voit notamment lorsque Fisher aborde un autre film d'Edison, *Pipe Dream*, réalisé en 1905 et mettant en scène une femme géante qui tient un petit homme dans sa main : selon elle, il s'agit d'une figure de terreur qu'elle perçoit comme la projection d'une peur du petit garçon envers sa mère. Pour le montrer, elle s'appuie sur un article d'obédience féministe et psychanalytique.

39. G. Vincendeau, *op. cit.*, p. 53.

40. *Ibid.*, p. 66.

41. *Ibid.*, p. 65.

Vincendeau, le personnage de Max *symbolise*, ce qui, en creux, fait apparaître la posture idéologique initiale et le système de pensée auquel celle-ci renvoie⁴². Même si elle « concède » que les films de Linder « se moquent aussi de l'arrogance masculine et du culte de la masculinité qui caractérise la Troisième République [...] »⁴³, ses affirmations se situent globalement au niveau d'une généralisation ouvertement symbolique ; elles ne permettent pas de comprendre quel(s) rôle(s) joue le genre dans la composition d'un monde et, en l'occurrence, dans une rhétorique comique, pourtant complexe lorsqu'il s'agit de sa dimension représentationnelle⁴⁴.

Dans leur ouvrage, Burch et Sellier envisagent également le cinéma comme un moyen de donner à voir une sorte d'« état des lieux » de la représentation des rapports entre hommes et femmes et donc de la mesurer à l'aune des contextes socio-culturels environnants⁴⁵. Dans le chapitre consacré au cinéma des premiers temps, et plus spécifiquement aux figures de la « garce » et du « bas-bleu », Burch analyse la *persona* de Katharine Hepburn et d'Edwige Feuillère à la lumière de plusieurs films, pour démontrer comment le cinéma des années 1930 aux États-Unis et en France a « désamorcé » le potentiel féministe propre à ces deux actrices, potentiel pourtant exploité dans les années 1920. Pour la première, il tente de montrer que dès les années du code Hays, les films la mettent en scène de sorte à ce que son côté « femme forte » (plus présent dans des films plus anciens) soit systématiquement « maté », ce qui, selon lui, donne une idée du cinéma de ces années. Voici ce qu'il écrit du cinéma en France pour introduire la deuxième :

Contrairement aux studios hollywoodiens des années 1930 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 1940⁴⁶.

Burch envisage ainsi le degré de progressisme du cinéma en fonction du nombre de stars féminines, sans réellement développer les fonctions actanciennes récurrentes – pour autant qu'elles existent –, comme un signe du temps, ou comme la trace d'une tendance implicite, celle de l'augmentation de la présence des femmes dans diverses sphères publiques. De ce fait, même s'il s'agit d'une époque

42. Dans ce cas également, on peut sans doute parler d'une lecture qui implique la présence d'un procédé d'identification avec le personnage, encore que celle-ci ne soit pas dénuée de fondement dans la mesure où, selon plusieurs historiens, Linder constitue une figure qui a peu à peu amené ce procédé.

43. *Ibid.*, p. 66.

44. C'est un des aspects particuliers que soulignent Laurent Guido et Laurent Le Forestier dans « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps » (*1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 61, p. 21).

45. Dans l'introduction de *la Drôle de Guerre des sexes*, ils estimaient déjà que les représentations des rapports entre hommes et femmes dans les films français des années 1930-1940 renvoyaient, en fait, à « une peur des femmes en chair et en os » (p. 15). Ils y envisageaient le cinéma comme quelque chose qui « [...] témoigne comme aucun autre moyen d'expression, [...] de la déstabilisation des rapports entre les sexes dans la société des années 1940, provoquée par les événements politiques et militaires » (p. 18). Autrement dit, leur idée du cinéma est celle d'un *témoin* qui renvoie à une réalité socio-politique de manière analogique.

46. N. Burch et G. Sellier, *op. cit.*, p. 49.

Katharine Hepburn : jeu sur les codes du genre.

« tardive » des premiers temps et donc d'un cinéma pleinement narratif, ce dernier n'est pas pris comme un dispositif, avec ses logiques de fonctionnement internes⁴⁷, mais comme un appareil médiatique censé relayer des « faits sociaux », rôle qu'en l'occurrence il ne remplirait pas, d'où son caractère patriarcal. Il y a donc, en amont des constats faits, une vision du cinéma construite dans le but de servir une position idéologique qui se veut pourtant « neutre ».

En outre, sur un plan plus sociologique, Burch établit un lien consubstantiel entre corps et Genre, tant au niveau du personnage que celui de l'actrice et de la spectatrice, ce qui a pour désavantage de « linéariser » les rapports entre genre-personnage et spectateur-trice. C'est d'ailleurs ce problème que pointe Le Forestier dans un compte rendu de l'ouvrage de Burch et Sellier :

[...] 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) ?⁴⁸

Burch postule de fait que le genre est une donnée non seulement stable, mais invariablement déterminante pour le sujet regardant, comme s'il n'y avait qu'une manière d'envisager sa féminité, qualitativement et quantitativement (et dans un strict rapport binaire d'opposition au masculin). De même, et c'est ce qu'interroge indirectement Le Forestier, dans les analyses de Burch, la différence des sexes est rendue primordiale (et primo-structurale⁴⁹) en tant qu'angle analytique, sans considérer ce qu'on peut nommer le « degré de conscience de genre », à la fois des spectatrices effectives à un moment donné, et à la fois dans ses éventuelles variations historiques. Ceci donne en réalité à voir la position idéologique des théoricien-nes, ces derniers soutenant précisément la pertinence de cette primauté.

Or, deux idées problématiques découlent de ce présupposé : d'une part, celle selon laquelle la féminité et la masculinité constituent des unités homogènes et univoques, et d'autre part, celle selon laquelle la différence des sexes fonctionne de la même manière en tout temps, et reste déterminante dans l'appréhension d'un film, quel que soit son mode, son genre, son régime et son contexte de production. On retrouve, sur le plan méthodologique, un amalgame du même ordre que celui qui découle de l'article de Fisher et qui touche en dernier lieu la question de l'historicité du genre. Implicitement, ce type d'approche postule que les genres masculin et féminin sont posés une fois

47. Rien n'est dit, par exemple, d'une éventuelle politique promotionnelle genrée et il n'y a pas de référence à des sources qui pourraient attester d'une campagne de moralisation des sujets filmiques.

48. 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 *revue d'histoire du cinéma*, n° 60, pp. 194-201.

49. Dans *De la beauté des latrines*, il affirme que ce qui touche « aux enjeux de pouvoir entre les "sexes", entre le « masculin » et le « féminin », structurent fondamentalement tout récit – littéraire, théâtral, filmique [...] », *op. cit.*, p. 51.

pour toutes et *en tant* que différents l'un de l'autre. La posture est alors plus idéologique qu'analytique en ce sens qu'on présuppose un rapport mimétique à son propre Genre à l'écran et que suivant ce qu'un film en fait (comment on le représente), on peut déduire le degré de sexisme des mœurs contemporaines au film.

Mais d'après Judith Butler, ce type d'appréhension binaire revient en réalité à faire le jeu d'un processus de normalisation qu'on cherche pourtant à dépasser :

L'attribution même de la féminité à des corps de femme, comme s'il s'agissait d'une propriété naturelle ou nécessaire, intervient à l'intérieur d'un cadre normatif dans lequel l'assignation de la féminité aux femmes est un mécanisme de la production du Genre lui-même. Il est établi que des termes tels que « masculin » et « féminin » ont des acceptions variables ; ces termes ont tous une histoire sociale ; leurs significations changent radicalement suivant les frontières géopolitiques et les contraintes culturelles qui définissent qui imagine qui et dans quel but⁵⁰.

Les « limites » des approches traditionnelles comme celles de Fisher ou de Burch et Sellier sont ainsi paradoxalement d'ordre idéologique : en cherchant à tous prix à cibler les traces de la différence sexuelle en arguant que celle-ci structure tout récit, ils entérinent en réalité un phénomène qui résulte de forces historiques et qui consiste justement à *différencier* de manière opératoire le masculin du féminin. Une telle unilatéralité de point de vue empêche ainsi de percevoir des variantes dans le traitement du genre dans certaines cinématographies car on soupçonne alors, derrière toute tentative de sortir des corpus d'une telle approche, un acte politiquement marqué de résistance patriarcale à un acte de « révélation ».

Making an American Citizen (Alice Guy, 1912).

50. Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2012, p. 23. On pourrait ajouter que ces significations, valables, également pour les hommes et le masculin, changent également suivant des frontières temporelles.

Vers une épistémologie du genre

En parallèle à ces approches, d'autres utilisent plus avantageusement la fameuse « étrangeté » du cinéma des premiers temps en cherchant, non pas à dresser des images récurrentes des genres, mais bien à comprendre comment les films les *utilisent* et le rôle qu'ils jouent dans l'instauration d'un régime narratif. Ainsi en est-il par exemple de Lynne Kirby qui, dans un article publié en 1993, suggère qu'« avant de poser une spectatrice comme essentiellement "féminisée", on pourrait au contraire considérer le spectateur du cinéma des premiers temps comme "non fait", non codé [...] »⁵¹. Autrement dit, elle propose, dans une perspective très butlerienne, de ne pas partir du principe qu'il y a une analogie entre le genre d'un spectateur ou d'une spectatrice et celui d'un personnage à l'écran, si on veut pouvoir appréhender un type de cinéma au régime filmique et aux codes flottants, et si on souhaite comprendre le type de spectature que celui-ci construit. Selon elle, c'est surtout « l'institutionnalisation du cinéma classique [qui crée] l'institutionnalisation d'une femme spectatrice, d'une spectature pro-

Anatole (production Gaumont, 1911).

prement féminine et d'un point de vue féminin régulé »⁵². Dans un régime attractionnel, en revanche, précise-t-elle, le genre ne constitue pas un critère d'entrée dans un monde, ni une référence stabilisée qui contribuerait à rendre celui-ci cohérent. Même si la dimension schématique qui émane de cette affirmation est sujette à discussion, il émerge l'idée selon laquelle le genre n'est pas une donnée figée, ni dans un corps, ni (encore moins) dans une représentation fictionnelle.

51. Lynne Kirby, « Male Hysteria and Early Film », dans Constance Penley et Sharon Willis (dir.), *Male Trouble*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1993, p. 82.

52. « [...] the institutionalization of classical cinema is the institutionalization of female spectator, a properly female audience, and a regulated female point of view », *ibid.*, p. 82.

C'est également ce que montre Laura Horak dans *Girls Will Be Boys*⁵³, son étude consacrée au travestissement dans le cinéma des premiers temps : avant l'institutionnalisation du cinéma, les films utilisent le motif de manière plus diversifiée et sans nécessairement se préoccuper d'une logique de vraisemblance. Ainsi, dans de nombreux cas, le « vrai » genre d'un personnage (donc celui de l'acteur ou de l'actrice qui l'incarne) n'est pas montré, ou alors en guise de chute, dans un plan emblématique final. Selon Horak, la logique convoquée par de tels films est celle du plaisir scopique de la détection, c'est-à-dire le plaisir d'un jeu entre le montré et le caché, le vrai et le faux, lequel est caractéristique de l'ère des attractions. Reprenant certaines idées de Gunning sur ce sujet⁵⁴, elle montre que le cinéma, dans cette optique, hérite de pratiques bien connues dans le Music-hall : l'attraction des transformistes, dont le spectacle consistait à jouer avec les attentes et impressions du public. Par la suite, lorsque le régime narratif est installé, ces pratiques disparaissent et ne laissent place qu'à une exploitation standardisée du travestissement : celle qui consiste à éliminer tout doute quant au Genre source, en montrant, notamment, l'acte de transformation à l'écran. En s'appuyant sur la presse d'époque, Horak démontre que progressivement, le motif sert la cohésion d'un monde et devient un sujet de plus en plus moral, là où auparavant on se contentait de juger une prouesse⁵⁵.

Dans l'optique qui est la sienne, Horak fait ainsi apparaître que le genre, au cinéma, n'est pas une donnée stable qui a, comme d'autres le postulent implicitement, pour unique fonction d'aider à faire exister un monde vraisemblable et cohérent. Son incarnation caractéristique en binarisme, c'est à dire en *différence des sexes*, ne constitue pas une nécessité intrinsèque, mais est bien la résultante de forces historiques qui, dans ce cas précis, sont liées à l'évolution du cinéma vers l'institutionnalisation. Dès lors, ainsi que le révèlent les commentaires de presse analysés par l'auteure, la dimension référentielle habituellement attachée au genre ne constitue pas non plus une donnée ontologique ; ce n'est qu'à partir du moment où cette composante est mise au service de la cohérence d'un monde qu'elle se met à référer à un univers culturel spécifique.

Avec de telles approches, l'étude du genre se complexifie : il ne s'agit plus de noter la variété de ses incarnations ou de mesurer ses valeurs symboliques, mais bien de comprendre la place et les fonctions qu'il occupe au sein du dispositif cinématographique à une époque donnée.

En définitive, ce que ce parcours historiographique cherche à montrer est que l'utilisation idéologique d'un concept fort délicat comme celui du genre résulte avant tout de postures elles-mêmes très marquées idéologiquement et nées dans un contexte dans lequel ces dernières étaient plus que légitimes, mais ne saurait être réduit à cette dimension particulière.

53. Laura Horak, « Girls Will Be Boys, Cross-Dressed Women and the Legitimation of American Silent Cinema », Thèse de doctorat, Université de Berkeley, 2011.

54. Notamment l'article de T. Gunning, « Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of the Attraction », *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, automne 1993, n° 32, pp. 3-15.

55. Selon elle, dans un cinéma institutionnalisé, légiféré et rendu plus respectable au regard de mœurs environnantes, la simple présence du motif à l'écran soulève indignations et demandes de censure, ce qui en retour a pour effet de transformer sa *fonction* dans un récit.

Cunégonde, membre de la SPA (production Lux, 1912).

La Journée de Lily (production Éclair, 1913).

Des écrits comme ceux de Horak et de Kirby font apparaître que le genre ne renvoie pas nécessairement à une « réalité » socio-culturelle environnante, mais peut, comme c'est le cas dans le cinéma des premiers temps, se référer à des traditions issues d'autres arts de la représentation comme le théâtre, le vaudeville, le café-concert, etc. ; c'est-à-dire à quelque chose qui s'inspire d'autres systèmes de représentations déjà codifiés et éprouvés. Pour autant, il ne perd en rien son caractère social, bien au contraire. Simplement, celui-ci se déplace : ses utilisations ne sont plus le reflet de ce qui se déroule, dans une société, entre hommes et femmes, mais elles « disent » à quels types d'iconographies le cinéma est redevable et, surtout, à quel point l'incarnation binaire en *différence homme-femme* est privilégiée dans un régime narratif. Loin de « trahir » ou d'aplanir les nobles enjeux qui ont présidé à l'émergence puis l'institutionnalisation des *Gender Studies*, de telles approches offrent, pensons-nous, de pouvoir plus œuvrer dans le sens des féministes de toute époque : à savoir déterminer, avec la plus grande objectivité possible, comment fonctionne l'assignation de genre dans une société donnée et ce qui a contribué à le faire en défaveur des femmes.

NB. Ce texte est tiré d'une conférence donnée en avril 2015 dans le cadre d'une journée d'étude intitulée « Fragments d'un discours historiographique : repenser l'histoire du cinéma à partir de ses catégories d'appréhension en France », organisée par Myriam Juan et Guillaume Vernet à l'Université Lille 3. Je remercie Alexandra Cinter pour son aide et ses précieux conseils.