Delphine CHEDALEUX, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*

Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2016

Sylvie Lindeperg

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/13862>

DOI : 10.4000/clio.13862

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

ISBN : 978-2-410-00859-3

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Sylvie Lindeperg, « Delphine CHEDALEUX, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 46 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 01 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/13862> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.13862>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2022.

Tous droits réservés

Delphine CHEDALEUX, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*

Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2016

Sylvie Lindeperg

RÉFÉRENCE

Delphine CHEDALEUX, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, préface de Pascal Ory, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2016, 319 p.

- 1 L'ouvrage de Delphine Chedaleux, tiré d'une thèse soutenue en 2011, présente bien des attraits. Son auteure propose de revisiter le cinéma des « années noires » à la croisée des *stars studies* et des études sur les rapports sociaux de genre. Dans le sillage de Noël Burch et de Geneviève Sellier (*La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Nathan, 1996), l'auteure exhume des films populaires, délégitimés par la culture dominante, qu'elle érige en observatoires des imaginaires sociaux de la période de Vichy.
- 2 Pour ce faire, Delphine Chedaleux adopte un prisme original. Elle examine la trajectoire de cinq jeunes vedettes qui prirent leur envol sous l'Occupation : Marie Déa, Micheline Presle, Odette Joyeux, Madeleine Sologne et Jean Marais. À travers les portraits subtils qu'elle en dresse, l'auteure interroge à nouveaux frais la double question de la place des femmes et de la jeunesse, dans un pays marqué par une profonde déstabilisation de l'ordre social d'avant-guerre.
- 3 Il ressort de cette étude influencée par les travaux d'Evelyn Erhlich (*Cinema of Paradox: French filmmaking under the German occupation*, 1985), l'image d'un cinéma de Vichy profondément ambivalent. Les rôles et les films étudiés révèlent en effet les contradictions d'une société travaillée conjointement par l'idéologie patriarcale de la Révolution nationale et par les aspirations de femmes et de jeunes soucieux

d'émancipation et de modernité. Plutôt que d'opposer des œuvres conservatrices à d'autres au contenu progressiste, Delphine Chedaleux relève le tiraillement qui s'opère dans de nombreux films de l'Occupation entre des poussées émancipatrices et le maintien de l'ordre « social, sexué, générationnel ».

- 4 L'auteure ne se contente heureusement pas d'examiner les intrigues et les rôles. Elle décrit finement le jeu des acteurs et leur présence à l'écran, livrant un portrait enlevé d'Odette Joyeux, « piquante à souhait » dans ses emplois de jeunes filles fin de siècle. Claude Autant-Lara sut, plus que tout autre, saisir sa présence ambiguë et son énergie subversive (*Mariage de chiffon*, *Lettres d'amour*, *Douce*). Delphine Chedaleux analyse enfin la manière dont l'image de ces actrices et acteurs fut fabriquée par la presse. Dans la voie tracée par Richard Dyer et Ginette Vincendeau, elle dévoile la complexe alchimie qui fonde la *persona* de ces jeunes vedettes évoluant dans le cadre rigide et étriqué du régime de Vichy.
- 5 Ainsi la « sophistication glacée » de Madeleine Sologne dans *L'Éternel Retour* est-elle corrigée par les magazines populaires qui la montrent côté jardin, en amoureuse de la nature menant une vie simple, dénuée de tout artifice. Ce même rééquilibrage vertueux s'opère pour Marie Déa, décrite en jeune fille enjouée et sage, énergique et modeste. Cette apparente conformité de l'actrice à « l'idéal féminin » de Vichy compensait les audaces de son rôle d'amoureuse insoumise dans *Les Visiteurs du soir* (Marcel Carné). Par obligation ou par conviction, la vedette se prêta au jeu, tenant des propos réconfortants pour les défenseurs d'une hiérarchie des sexes. La novélisation de certains films dans la presse populaire va dans le même sens, atténuant la témérité d'une scène ou la vivacité d'une réplique pour mieux préserver l'ordre social.
- 6 Il ne faudrait pas croire pour autant que la presse de l'Occupation joua exclusivement le rôle de garant de moralité. Delphine Chedaleux le démontre en examinant la réception critique des films de son corpus. Son dépouillement minutieux apporte maintes pièces au lourd dossier de la misogynie dominante dans le monde de la critique cinématographique – misogynie à laquelle certaines femmes, comme Françoise Giroud, ne semble guère avoir échappé. Mais il révèle aussi que le milieu de la presse fut travaillé par les mêmes paradoxes que les films dont elle faisait la critique. Deux rôles de Marie Déa permettent d'en rendre compte : si la majorité des critiques dénonça les ambitions professionnelles d'Hélène, l'héroïne du *Journal tombe à cinq heures* (Georges Lacombe), craignant qu'elle ne fasse des émules chez les jeunes spectatrices, certains déplorèrent dans *Premier Bal* (Christian-Jaque) le sacrifice final de Nicole qui renonce à l'amour pour préserver la cellule familiale.
- 7 Au fil des recueils de presse, Delphine Chedaleux dessine un emboîtement de lectures plurielles, parfois contradictoires. Elle a la sagesse de ne point trancher ces conflits d'interprétation, y voyant le double témoignage de l'ambiguïté des films et des paradoxes de la société française. Son étude de *L'Éternel Retour* est d'autant plus convaincante qu'elle déborde l'examen du seul champ critique. En héritière de Stuart Hall, l'auteure pense la culture de masse sur le versant des spectateurs, l'envisageant comme un champ de luttes interprétatives nécessitant de prendre au sérieux les plaisirs du public et ses stratégies de lecture. Or le film de Cocteau/Delannoy fut un véritable phénomène de société. Le couple mythique enthousiasma les jeunes spectateurs de l'Occupation qui y virent un écho de leur situation – l'engouement se mesura jusque dans la mode du pull Jacquard et des coiffures stylisées lancée par les interprètes des deux héros mélancoliques. « Le succès de Madeleine Sologne dans ce

film est imputable à son extrême sophistication, qui en fait une icône moderne tout en évoquant le pessimisme et l'absence de perspective qui touchent particulièrement la jeunesse de cette époque », note Delphine Chedaleux (p. 188). Cette même résignation souffrante se retrouve chez son comparse dont la « douce impertinence 'zazou' » ne s'accompagne d'aucune remise en cause véritable des rapports hiérarchiques entre lui et son oncle ». L'ambivalence du personnage se retrouve dans son aspect physique : par-delà l'androgynéité et l'« aura homo-érotique » de Jean Marais, il figure dans le film – par sa puissance physique, ses cheveux d'un blond nordique et son profil sculpté à la Breker – « une jeunesse 'racée' compatible avec l'esprit de Vichy » (p. 205).

- 8 Si les analyses de Delphine Chedaleux s'avèrent souvent très convaincantes, on regrette pourtant qu'elle ne les ait étayées par un travail en archives plus approfondi. L'ouvrage aurait gagné en force si l'auteure avait examiné la genèse des films, cernant au plus près les enjeux des équipes réalisatrices et les diverses formes de négociation avec la censure de Vichy.
- 9 La démonstration pâtit également d'un échantillon déséquilibré. Il serait certes injuste – tant il était nécessaire de choisir – de déplorer l'absence de Suzy Delair ou de la populaire Michèle Alfa spécialisée dans des mélodrames pétainistes bien peu ambivalents. L'absence de vedette masculine aux côtés de Jean Marais (qui dément les promesses du titre) paraît en revanche plus discutable. Des portraits de François Périer ou d'Alain Cuny, entre autres, auraient permis de mesurer avec plus de justesse et de poids les figures de la masculinité chez les jeunes premiers de l'Occupation.
- 10 Enfin, si la volonté de découpler la lecture des rapports sociaux de sexe du contenu idéologique des films peut parfaitement se justifier, l'auteure aurait pu les articuler avec profit pour quelques films emblématiques. On pense aux *Visiteurs du soir* dont la force d'ambivalence ne se cantonna pas à la question du genre, contrairement à *Pontcarral colonel d'Empire* qui conjugua une misogynie sans faille avec une allégorie historique nettement plus ambiguë qui plut aussi bien aux partisans de Vichy qu'à ceux de la Résistance.
- 11 Mais ces réserves sont mineures au regard de l'intérêt du travail accompli. En revisitant la notion de paradoxe à la lumière des *Stars* et *Gender studies*, l'ouvrage de Delphine Chedaleux enrichit la connaissance du cinéma de Vichy sous un angle aussi pertinent qu'original.

AUTEURS

SYLVIE LINDEPERG

Membre de l'Institut universitaire de France - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne