

« SE FAIRE DU CINÉMA » : JEUNESSE, CULTURE
CINÉMATOGRAPHIQUE ET ÉCRITURE DE SOI DANS LA FRANCE
D'APRÈS-GUERRE

Delphine CHEDALEUX

RÉSUMÉ

Cet article expose les résultats d'une enquête effectuée dans le fonds de l'Association Pour l'Autobiographie (APA) où je me suis rendue dans le cadre d'un projet de recherche portant sur les cinéphiles ordinaires d'après-guerre. Les neuf autobiographies et trois journaux intimes consultés (repérés grâce à l'indexation effectuée par les membres de l'APA) témoignent d'une activité cinéphile dont le pic se situe entre l'enfance et l'entrée dans l'âge adulte. Ces archives nous offrent ainsi un point de vue original sur les liens privilégiés qui s'établissent entre le cinéma et la jeunesse dans la France d'après-guerre. Au croisement de l'histoire culturelle, des *cultural studies* et des études de genre, l'article développe trois axes qui éclairent différentes facettes de ces liens. Il met l'accent sur le rôle joué par le cinéma dans la conquête d'espaces autonomes, dans la connaissance de soi ainsi que dans la construction de soi comme sujet de désir.

MOTS-CLÉS : PUBLICS – RÉCEPTION – CINÉMA – JEUNESSE – GENRE – SEXUALITÉ – ÉCRITURE DE SOI – APRÈS-GUERRE

ABSTRACT

This article presents the results of a survey conducted in the Association Pour l'Autobiographie (APA) archive center where I went in order to investigate moviegoing in the postwar France. The manuscripts dealing with cinema (nine autobiographies and three diaries) testify to a cinephile activity whose peak lies between childhood and the entry into adulthood. These archives thus offer us an original point of view on the privileged links established between cinema and youth in post-war France. At the crossroads of cultural history, cultural studies and gender studies, the article develops three axes, which shed light on some aspects of these links. It emphasizes the role played by cinema in the conquest of some autonomous spaces, in self-knowledge as well as in the self-construction as a subject of desire.

KEYWORDS: AUDIENCES – RECEPTION – CINEMA – YOUTH – GENDER – SEXUALITY – SELF-WRITING – POST-WAR

Delphine Chedaleux est chercheuse FNS senior à l'Université de Lausanne. Elle est historienne du cinéma et des médias, spécialiste des études de genre et des cultural studies. Ses recherches portent sur les liens entre cultures médiatiques et construction des identités politiques et sociales. Son travail actuel se focalise plus particulièrement sur les cultures cinématographiques en France dans les années 1940 et 1950, ainsi que sur les publics et la réception de la culture féminine populaire

contemporaine. Une version remaniée de sa thèse a été publiée en 2016 aux Presses Universitaires de Bordeaux sous le titre Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France 1940-1944).

« Sur l'écran noir de mes nuits blanches
Moi je me fais du cinéma
Sans pognon et sans caméra
Bardot peut partir en vacances
Ma vedette c'est toujours toi
Pour te dire que je t'aime, rien à faire je flanche
J'ai du cœur mais pas d'estomac
C'est pourquoi je prends ma revanche
Sur l'écran noir de mes nuits blanches
Où je me fais du cinéma [...]»¹

Comme le suggère la chanson de Claude Nougaro, « se faire du cinéma » signifie allégoriquement « se raconter des histoires² » en convoquant les mondes désirables et les récits familiers qui peuplent les films. D'une obscurité à l'autre, une fois regagnée l'intimité de nos consciences ou de nos chambres à coucher, nous habitons ces espaces « à la manière d'un appartement loué » pour reprendre la belle métaphore de Michel de Certeau (1990 : XLIX), c'est à dire en les meublant « de [nos] gestes et de [nos] souvenirs ». Cette chanson sortie au début des années 1960 saisit l'atmosphère d'une époque qui amorce alors son déclin. Jusqu'à la fin des années 1950, le cinéma est en effet le plus important loisir en France³. Il se consomme sur des supports variés : films, magazines, mais aussi émissions de radio, disques, etc. (Le Gras et Sellier, 2015 ; Sellier, 2014 et 2015a ; Chedaleux, 2014). Partagée par tout e s, la culture cinématographique est néanmoins traversée par d'importantes disparités de classe et de territoire. Le public fréquentant les salles appartient en effet majoritairement à la bourgeoisie et aux classes moyennes urbaines (Montebello, 2005 : 52). En outre, si les plus fortuné e s jouissent des conditions offertes par les prestigieuses salles d'exclusivité des centres-villes, les classes populaires et les ruraux sont contraint e s d'attendre plusieurs mois, voire plusieurs années pour voir les nouveaux films – la carrière d'un film dure alors trois ans en moyenne (*Ibid* : 49). Pour beaucoup de Français e s, la culture

¹ Extrait de la chanson *Le Cinéma*. Paroles et interprétation : Claude Nougaro. Musique : Michel Legrand. Chanson initialement parue sur l'album *Le Cinéma* (Claude Nougaro, 1962).

² Définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/cinéma>

³ La période s'étendant de l'immédiat après-guerre à la fin des années 1950 enregistre les plus forts taux de fréquentation des salles au cours du XX^e siècle, avec deux pics à plus de 400 millions d'entrées en 1947 et 1957.

cinématographique est principalement médiatisée par les magazines et les fascicules dédiés à la novélisation de films (les « ciné-romans » ou « films racontés ») qui rencontrent un succès colossal, en particulier auprès des femmes (Leveratto, 2012). Il n'empêche : quelle que soit la forme sous laquelle il est consommé, le cinéma imprime le quotidien, tapisse les murs des chambres, nourrit les discussions et sculpte les corps comme les imaginaires.

C'est parce qu'elle évoque cet enchevêtrement de l'imaginaire collectif véhiculé par le cinéma et de la représentation de soi que la chanson de Claude Nougaro m'a accompagnée tout au long du dépouillement et de l'analyse du corpus d'archives dont il sera question ici. Ces documents sont issus du fonds de l'Association Pour l'Autobiographie, où je me suis rendue dans le cadre d'une enquête portant sur les cinéphiles « ordinaires » d'après-guerre⁴. Fondée par l'historien Philippe Lejeune, l'APA recueille, conserve et valorise le patrimoine autobiographique, essentiellement composé de journaux personnels, d'autobiographies, de récits de vie et de correspondances. Grâce à l'indexation thématique effectuée par les bénévoles de l'APA, j'ai pu repérer et lire dans leur intégralité onze documents qui évoquent le cinéma de façon plus ou moins substantielle, parmi lesquels huit récits autobiographiques écrits rétrospectivement et trois journaux personnels. Tous témoignent d'une activité cinéphile particulièrement dense au cours de la période comprise entre la sortie de l'enfance et l'entrée dans l'âge adulte. Ils offrent ainsi un point de vue original sur les liens privilégiés qui s'établissent alors entre les jeunes et le cinéma : au milieu des années 1950, les 15-24 ans représentent 43 % des spectatrices, ce qui en fait la « première génération à aller bien davantage au cinéma que le reste du public, toutes tranches d'âge confondues » (Bantigny, 2007 : 72 ; voir aussi Révenin, 2015). Ces sources révèlent plus précisément une série de liens entre les expériences cinéphiles et la construction subjective de leurs auteurs et autrices. Le cinéma y apparaît en effet comme un levier qui facilite la conquête d'espaces

⁴ Cette enquête a été réalisée dans le cadre du programme ANR Cinépop50, « Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958 » (2012-2015). URL : <http://cinépop50.u-bordeaux-montaigne.fr>

d'autonomie, la connaissance de soi ainsi que la construction de soi comme sujet de désir. L'article s'articule autour de ces trois dimensions, en s'efforçant de saisir et de restituer le plus fidèlement possible les pratiques, les représentations et les émotions des filles et des garçons croisés au gré de ces archives.

Cerner les archives autobiographiques : outils d'analyse et précautions méthodologiques

Ce travail se situe à l'intersection de plusieurs courants de pensée. Dans une perspective proche de l'histoire culturelle, je considère d'abord ces sources comme des traces permettant de documenter les pratiques sociales des publics, comprises comme les « activités concrètes » et collectives suscitées par la vision des films et s'imbriquant à d'autres pratiques (Juan et Trébuil, 2012). Parce que ces documents témoignent du rôle central joué par le cinéma dans les processus de construction du genre et de la sexualité, je mobilise également ces deux catégories d'analyse⁵ en privilégiant les points de vue subalternes : les trois journaux personnels, qui constituent la clé de voûte de l'étude, sont en effet tenus par deux jeunes filles hétérosexuelles (Élisabeth et Françoise) et un jeune homosexuel (Maurice). Ceci n'est pas le fruit du hasard : bien que plus ancienne, la pratique du journal se féminise largement à partir du XIX^e siècle, les jeunes filles de la bourgeoisie étant incitées à faire leur examen de conscience pour améliorer leur moralité (Lejeune, 1993 ; Lejeune et Bogaert, 2003). Dans la lignée des *cultural studies*, j'envisage enfin ces sources comme des traces matérialisant la dimension politique de la réception et de l'interprétation des productions culturelles (Hall, 2007). En mettant au jour certains mécanismes de décodage des films par des sujets dominés (sur les plans de l'âge, du genre et de la sexualité), les journaux personnels donnent en effet à voir les rapports de pouvoir à l'œuvre dans la construction subjective du sens des textes médiatiques.

⁵ Le concept de genre désigne ici le système social de division et de hiérarchisation des sexes (Bereni *et al.*, 2012 [2008]). La sexualité est quant à elle triplement définie par les pratiques érotiques, le système politique instituant des normes visant à encadrer ces pratiques, et l'orientation sexuelle – c'est-à-dire le classement des individus en fonction de l'objet de leur désir (Rennes *et al.* 2016 : 17).

Ces sources sont complémentaires des magazines jusqu'ici principalement mobilisés pour étudier les usages ordinaires du cinéma dans l'après-guerre. L'étude du courrier des lecteurs, essentiellement fréquenté par des adolescentes et des femmes, a notamment permis de souligner le rôle joué par le cinéma dans la conquête d'une certaine autonomie culturelle chez ces sujets en situation de domination sociale (Leveratto, 2012 ; Sellier, 2015b). Les autobiographies et les journaux personnels dont il sera question ici présentent toutefois des spécificités qu'il convient de prendre en compte. Contrairement aux extraits de lettres cités dans les rubriques des courriers des lecteurs, ils n'ont *a priori* subi aucune coupe ou modération extérieure. Au reste, le « pacte » qui sous-tend l'écriture autobiographique engage l'auteur ou l'autrice à raconter son histoire au plus près de la vérité en échange de l'adhésion et de la bienveillance du lecteur ou de la lectrice (Lejeune, 1996). L'écriture d'un journal relève quant à elle d'une démarche plus introspective car elle n'implique pas nécessairement de tiers : garde-mémoire, le journal est investi de fonctions diverses mais toutes reliées à la conscience de soi (Lejeune et Bogaert, 2003). Il faut néanmoins garder en tête que ces documents personnels obéissent à des règles d'écriture et des normes sociales de présentation de soi (Perrot, 1987). Même le journal « intime » est traversé par l'autocensure et quelquefois rédigé en prévision d'une possible publication. De nombreux « diaristes » sont par ailleurs également autobiographes, ces deux pratiques se complétant à l'occasion (Rebreyend, 2008). Pour toutes ces raisons, journaux et autobiographies constituent des sources qui, lorsqu'elles sont considérées avec les précautions nécessaires, nous permettent d'accéder à des informations factuelles originales, voire « nous introduisent [...] au seuil de la forteresse » (Perrot, 1987 : 11) que constitue la vie privée et intime.

CONQUÉRIR DES ESPACES D'AUTONOMIE

Nous sommes en 1942 dans une commune de la banlieue de Nancy. Daniel⁶, un jeune homme de seize ans fraîchement diplômé d'une école

⁶ Pour des raisons de confidentialité, certains prénoms ont été modifiés. Je n'ai gardé les véritables prénoms que dans les cas où j'ai obtenu l'accord des personnes elles-mêmes ou de leurs ayants-droits.

d'électricité et de radio, se voit proposer de reprendre la gestion du cinéma paroissial fermé depuis 1940. Il obtient une carte d'identité professionnelle⁷, adhère au syndicat des exploitants et rouvre la salle en janvier 1943 ; il cumule dès lors cette activité bénévole avec son travail d'employé aux PTT. En 1945, alors que la salle a rouvert ses portes au public après avoir été réquisitionnée par l'armée américaine à la Libération, il décide, « convaincu de l'avenir du cinéma⁸ », d'en faire son métier : il démissionne de son travail, obtient son émancipation anticipée (l'âge de la majorité civile est alors fixé à 21 ans), et devient officiellement exploitant⁹.

Cette histoire, racontée dans une autobiographie auto-éditée et déposée à l'APA en 2006, est emblématique des effets de la guerre sur l'évolution des rapports entre les jeunes et leurs parents : les déstabilisations de l'Occupation, puis la Libération et ses frustrations contribuent à ébranler l'autorité des adultes tout en favorisant la naissance d'une culture « jeune » (cinéma, bals clandestins, swing, mode zazou, etc.), en particulier en milieu urbain (Rioux, 1990 ; Chedaleux, 2016). Avant l'arrivée du rock à la fin des années 1950, le cinéma constitue ainsi non seulement un territoire d'autonomie sociale et culturelle, mais aussi une voie de professionnalisation accessible et attrayante. Pour Régis Révenin (2015 : 104), les jeunes garçons issus des classes populaires voient dans les métiers du cinéma (mais aussi de la télévision, du théâtre ou de la radio) « un moyen d'échapper à leurs parents, à leur milieu social ». De leur côté, les filles sont incitées à embrasser la carrière d'actrice, notamment dans les magazines tels que *Cinémonde* qui construisent les vedettes comme des modèles d'indépendance et de réussite atteignables par toutes (Chedaleux, 2018). Ces représentations genrées de la profession ne contraignent toutefois pas complètement les aspirations. Peut-être parce qu'elle vit dans une famille de la bourgeoisie parisienne aux côtés d'une mère anticonformiste et qu'elle fréquente un lycée huppé, Élisabeth, autrice d'un journal de jeune fille tenu entre 1944 et 1955 ainsi que d'une autobiographie écrite en 1999, rêve de devenir

⁷ Il s'agit d'une mesure mise en place par Vichy dans le cadre de sa politique d'organisation et d'« assainissement » du cinéma français : la nécessité d'obtenir cette carte permet l'exclusion des Juifs de la profession, ce qui conduit notamment à la spoliation de nombreux exploitants (Bertin-Maghit, 2002 [1989]).

⁸ APA 2443, p. 97.

⁹ Daniel a cessé son activité en 1990, mais la salle existe toujours.

scénariste comme sa professeure de français, l'intellectuelle féministe Colette Audry (voir Chaperon, 2001) : « Elle nous subjugué, cette femme divorcée, qui mène une triple vie de professeur, d'écrivain et de mère. Nous savons qu'elle a écrit les dialogues de *La Bataille du rail* [René Clément, 1946]. [...] Plus tard, j'aimerais être scénariste, comme elle¹⁰ » se souvient-elle dans son autobiographie.

Plus prosaïquement, la sortie au cinéma constitue un moyen d'échapper à la surveillance familiale. Le moment se donne comme « une fête, une aventure¹¹ », qui semble la plupart du temps se vivre *en bande*, mixte ou non : « Nous devons retourner au cinéma avec Alain et Arlette. Je ne sais si les duègnes le voudront¹² ! » s'inquiète Élisabeth dans son journal – elle a alors 14 ans. Espace public « où tout spectateur s'expose et croise en retour des visages connus (surtout dans les salles de quartier) ou inconnus » (Jullier, 2018), la salle de cinéma est aussi un lieu de rendez-vous autorisé qui permet d'échapper un temps au contrôle familial. Elle favorise la mixité – encore très rare dans les écoles au-delà de l'enseignement primaire (voir Pezeu 2011) – et facilite la rencontre des corps : « L'important c'était de se tenir au plus près possible de sa compagne du moment [...]. Les tout premiers bisous ont bien souvent éclos grâce à cette propice et bien heureuse obscurité...¹³ » ; « Nanard [un ami de l'autobiographe] ne regarde plus, il est penché sur Annette. Entracte lumière, surpris Nanard ébouriffé, Annette en corsage entrouvert¹⁴. » Le cinéma devient ainsi un haut lieu de flirt, cette « révolution sexuelle sans sexe » qui triomphe dans les années 1950 tout en étant marquée par un double standard, la sexualité des filles demeurant beaucoup plus étroitement contrôlée que celle des garçons (Casta Rosaz, 2016 ; voir aussi Rebreyend, 2014). Le rapprochement des corps est parfois poussé jusqu'au rapport sexuel : un jeune homme affirme ainsi qu'il lui est arrivé « plusieurs fois de [se] faire masturber au ciné par une fille¹⁵ ». Certaines salles deviennent même de véritables institutions de la rencontre sexuelle : dans son autobiographie écrite à la fin des années 1990, Andrée se

¹⁰ APA 2142, p. 45.

¹¹ APA 945, p. 103.

¹² APA 324, p. 55.

¹³ APA 3104, p. 9.

¹⁴ APA 1164, p. 170.

¹⁵ APA 1664, p. 136-137 (cité dans Rebreyend, 2010 : 305).

souvent ainsi du Cinéac, où « les dames et les jeunes filles ne s'[...] aventureaient pas » en raison de sa « faune [...] exclusivement masculine¹⁶ », manière édulcorée de parler de cette salle d'actualités de Saint-Lazare décrite par l'historien Régis Révenin (2015 : 181) comme un lieu de drague homosexuelle, « notamment les rangées du fond qui permettent caresses, masturbations et fellations¹⁷ ».

SE CONNAÎTRE

Si la sortie au cinéma est parfois davantage un moyen d'exercer sa liberté qu'une fin en soi, les films, lorsqu'ils comptent pour eux-mêmes, facilitent la connaissance de soi. Les émotions déclenchées par les images sont ainsi convoquées dans la pratique de l'examen de conscience, comme en témoigne le journal de Françoise, une lycéenne issue d'une famille de marchands forains. Le pensionnat répressif où elle est interne dans une petite ville de province ne lui offre pas beaucoup d'espaces de liberté. Les séances mensuelles du ciné-club qu'elle fréquente constituent donc non seulement son unique source de distraction, mais elles participent pleinement de la « connaissance [d'elle-même]¹⁸ » et du monde qui l'entoure. Le journal qu'elle tient dans le plus grand secret à partir de 1959 – elle a 16 ans et vient de quitter ses parents pour le pensionnat – témoigne de ses tourments d'adolescente et du rôle joué par le cinéma dans leur formulation. Plusieurs jours après la projection d'un film sur les camps d'extermination nazis¹⁹, elle lui confie ainsi :

¹⁶ APA 945, p. 104.

¹⁷ Daniel, l'exploitant, raconte dans ses mémoires que certains clients utilisaient à dessein sa salle comme lieu de rencontre (APA 2443). La pratique de la sexualité dans les salles de cinéma ne date du reste pas des années 1950 et ne se limite pas, loin de là, aux « cinémas spécialisés » des années 1970. On peut lire, pour s'en convaincre, le témoignage romancé de Jacques Thorens (2015), un ancien projectionniste du cinéma Le Brady, qui fournit des anecdotes – souvent racontées de façon à en accentuer le sordide – sur cette salle emblématique du X^e arrondissement ainsi que sur d'autres salles parisiennes.

¹⁸ APA 1376, p. 19.

¹⁹ Elle n'en mentionne pas le titre mais il s'agit très probablement de *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, sorti en 1956 soit trois ans auparavant. Contactée par mail en décembre 2017, Françoise appuie cette hypothèse sans toutefois pouvoir confirmer fermement le titre du film. Elle m'indique par ailleurs que lors des séances du ciné-club, garçons et filles étaient séparés et que ces dernières, obligées d'occuper les fauteuils situés sur les balcons, ne pouvaient pas participer aux débats qui suivaient les projections puisqu'ils avaient lieu au niveau du parterre.

Peut-on vraiment croire que pareilles horreurs ont existé ? J'hésite à les écrire comme ceux qui s'occupent du ciné-club hésitaient à les passer. [...] Pendant deux jours je n'ai pensé qu'à ça, honte de mon corps qui est bien portant, honte de ma vie sans peine, sans souffrance. Et honte de toutes les joies que la vie offre. Dire que je suis là en train de rire, m'amuser et d'autres ont cruellement souffert, morts au nombre de 6 millions par ces jours. [...] Pendant 2 jours je n'osais rire, m'amuser en pensant à ça, maintenant si, car ça ne changera rien, ce qu'il faut c'est combattre (non pas avec du sang) contre ces choses-là²⁰.

Si les séances du ciné-club sont avant tout une source de plaisir, elles peuvent aussi déclencher chez Françoise des réactions brutales. Ici, la prise de conscience de l'horreur de la Shoah engendre chez elle de la culpabilité et de la « honte » (le mot est répété trois fois), un sentiment que l'on retrouve fréquemment chez les sujets dominés ayant intériorisé leur absence de valeur.

Le même contraste émotionnel imprègne le journal tenu par Maurice entre 1955 et 1959. Ce jeune comédien homosexuel né en 1928 vit à Paris et se rend en moyenne un soir sur deux au cinéma – il comptabilise par exemple 182 séances pour l'année 1956. S'il y trouve une source de plaisir intarissable, les films le renvoient aussi à la solitude affective et sexuelle qui l'afflige, dans un contexte de persécution de l'homosexualité qui oblige les gays et les lesbiennes à la « dissimulation » (Tamagne, 2001 : 184). Il s'identifie ainsi volontiers aux héroïnes de mélodrames incarnées par des stars féminines emblématiques auxquelles il voue un culte, faisant sien leur désespoir qu'il restitue au moyen de l'encre bleue dont ses petits cahiers à spirales sont uniformément remplis. « Je dois m'avouer que je ressens quelque chose de bien comparable à ce qu'elle exprime dans ce personnage (je ne suis pourtant pas une vieille femme chauve, que diable !) »²¹ écrit-il en évoquant la solitude et le chagrin de Bette Davis dans *The Virgin Queen* (*Le Seigneur de l'aventure*, Henry Koster, 1955). Ailleurs, il rapporte le choc émotionnel provoqué par *Rebel without a cause*²² (*La Fureur de vivre*, Nicholas Ray, 1956), qu'il lit au prisme de son sous-texte homosexuel. Maurice s'identifie ainsi à Platon (Sal Mineo), l'ami de Jim (James Dean), qui est « d'une audace extraordinaire pour le cinéma » et « dont la détresse [lui] est

²⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

²¹ APA 3334, p. 38.

²² Le titre est donné en anglais, ce qui laisse supposer qu'il l'a vu en version originale.

si familière²³ ». Or si ce film « complexe et passionnant » lui procure une joie intense, il engendre aussi des pensées retorses qui prennent appui sur son aversion à l'égard du personnage féminin s'immisçant entre Platon et Jim :

Dieu, une héroïne ne m'aura jamais parue [sic] plus haïssable que celle de ce film (N[atalie] Wood) [...]. Que cette fille est odieuse dans ce drame de garçons... où elle n'a que faire ! C'est la première fois que j'ai une telle réaction devant un personnage féminin à l'écran : cela correspond à une misogynie que je sens devenir, chez moi, de plus en plus agressive – et le plus effrayant est que tout ce qui est le plus « féminin » chez certains « garçons » et chez moi, me devient aussi odieux ! – Sartre dit que « l'enfer, c'est les autres »... J'ai de plus en plus l'impression qu'il est tout simplement en soi²⁴.

La « misogynie » exprimée par Maurice semble étroitement imbriquée à une forme de haine de soi que l'on peut voir comme un effet de la condamnation homophobe de l'efféminement masculin – relayée à cette époque au sein même du milieu homosexuel par certaines revues « homophiles » naissantes qui condamnent les « folles » (Sidéris, 2000). Qu'il en soit conscient ou non, son expérience de réception est ainsi informée par la position subalterne qu'il occupe sur l'échelle des masculinités (Connell, 2014 [1995]).

Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto définissent la cinéphilie comme l'art de cultiver les plaisirs procurés par les films (2010). Or, si le plaisir fonde effectivement le rapport de Françoise et Maurice au cinéma, il s'entrelace avec des émotions violentes – honte, haine de soi – qui révèlent un ascétisme caractéristique de l'examen de conscience pratiqué à travers l'écriture de soi. Signe d'une « nouvelle conception de la personne » en marche en Europe depuis la fin du Moyen-Âge, l'injonction à la connaissance et au récit de soi vise en effet avant tout la maîtrise de soi et de ses pulsions sexuelles (Lejeune, 2008). Pour Michel Foucault, l'écriture de soi fait partie des « techniques de soi » qui consistent à exercer sur soi-même des contraintes dans l'objectif de se transformer et d'atteindre le renoncement de soi, « condition du salut » (2001 [1994] : 1607) dans la

²³ APA 3334, p. 99.

²⁴ *Ibid*, p. 99-100.

morale chrétienne. Entre conscience et maîtrise de soi, l'écriture de soi est donc à la fois productrice de subjectivité et vectrice d'abnégation.

Le très dense journal d'Élisabeth fournit une remarquable illustration de ce paradoxe. Fréquentant assidûment les surprises-parties, elle « brûle » secrètement « du désir d'écraser la tête d'un garçon contre [sa] poitrine, de lui prodiguer mille baisers, d'être caressée²⁵ », mais obéit en même temps à des principes moraux stricts sans doute en partie liés à l'instruction religieuse qu'elle reçoit. Or la jeune fille utilise les très nombreux films qu'elle voit pour questionner cette tension. Il en va ainsi du *Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1947), une adaptation du roman de Raymond Radiguet qui raconte les amours adultères de François (Gérard Philipe) et de Marthe (Micheline Presle), l'épouse d'un soldat parti combattre sur le front de la Première Guerre mondiale. Le film rencontre un gros succès public et critique mais suscite aussi une violente controverse dans les milieux catholiques en raison de son traitement bienveillant de l'adultère, qui plus est venant d'une femme de soldat – il s'agit d'une question brûlante au moment où le film sort. Fustigé par les autorités religieuses, il est néanmoins défendu par une minorité de catholiques qui, sans absoudre son péché, expliquent le comportement de Marthe par le mariage malheureux auquel elle a été contrainte par sa mère, et considèrent sa mort tragique comme l'expression d'un châtement divin qui garantit la moralité du film (Leventopoulos, 2011). Manifestement au fait de ce débat, Élisabeth défend d'abord farouchement la conduite des personnages au nom de la sincérité de leurs sentiments : « Voilà ce que les gens qualifient d'immoral ! Un amour jeune et simple qui saute par-dessus les conventions bourgeoises²⁶. » Mais son propos apparaît plus nuancé quelques jours plus tard, après son cours d'instruction religieuse :

Le père est allé le voir, uniquement à notre intention. Son impression a été bonne. Le film n'est pas immoral mais les jeunes filles ne doivent pas aller le voir car cela leur donne des idées fausses. Et c'est justement l'effet que cela m'a produit. Car l'histoire est immorale, c'est la façon dont le film est traité qui est morale²⁷.

²⁵ APA 2142, p. 76. Ces propos issus de son journal sont cités dans son autobiographie.

²⁶ APA 324, p. 237.

²⁷ *Ibid.*, p. 243.

La jeune fille explicite la raison de ce revirement. Alors qu'elle a défendu la conduite des personnages durant le cours, elle s'est attiré les foudres du prêtre :

Il était très étonné que vivant dans le milieu où je vis, je puisse avoir des idées aussi fausses. Le mariage est un sacrement indissoluble. [...] C'est contraire à la loi de la famille que d'avoir un amant. Que faire pour ne pas se mettre dans une semblable situation ? N'épouser quelqu'un que lorsqu'on est sûr de l'aimer ou bien prendre la résolution de le rendre heureux et de lui être fidèle. Dans ces conditions seulement, on peut l'épouser. Si on aime quelqu'un et qu'on ne peut l'épouser peut-on épouser un autre homme à qui on ne donnera pas son amour ? Il faut d'abord être loyale et lui dire franchement ce qu'il en est. Brrr ! Je devrais avoir honte ! De fait, j'ai quand même l'impression d'avoir reçu une douche froide ! Mais... je m'entête ! Bon, je ne dirai plus rien ! Je cacherai mes pensées ! Micheline a été aussi étonnée de la réaction étroite du Père. Papa, lui, réagit de même. Comme pour Tristan et Iseut [elle fait ici référence à *L'Éternel retour* (Jean Delannoy, 1943)], il dit : « ce sont de beaux salauds. » Chez quelqu'un au langage si châtié que papa, cela en dit long. Je suis profondément immorale ! Maman aussi sans doute ! Vive Maman²⁸ !

Sans que l'on sache véritablement si elle élabore elle-même ces considérations sur la fidélité ou si elle rapporte les propos de son directeur de conscience, elle exprime à l'évidence le tiraillement ressenti entre une conception morale et une conception libérale du mariage et de l'amour. D'un côté, elle souhaite s'approcher autant que possible d'une ligne de conduite irréprochable : « Que faire pour ne pas se mettre dans une semblable situation ? ». Mais de l'autre, elle résiste en elle-même à la lecture du film que le prêtre tente de lui imposer en retournant le stigmaté – « Je suis profondément immorale ! » – et en envisageant des tactiques d'évitement de la répression : « [...] je ne dirai plus rien ! Je cacherai mes pensées ! ».

L'autobiographie écrite par Élisabeth en 1999 offre un nouvel exemple de ce type de négociation interprétative. Rapporté de façon rétrospective, il nous éclaire néanmoins sur l'ambivalence des processus d'identification aux personnages féminins transgressifs. Élisabeth se rappelle en effet d'avoir été aussi fascinée que tourmentée par Manon (Cécile Aubry), l'héroïne éponyme du film d'Henri-Georges Clouzot (1949). Cette

²⁸ *Ibid.*

adaptation libre et très noire de *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (1731) est caractéristique du climat de règlements de compte à l'égard des femmes qui règne en cette période d'immédiat après-guerre, dans la réalité sociale comme au cinéma (Burch et Sellier, 2005 [1996] ; Virgili, 2000). Il met en scène une « collaboratrice horizontale » (Manon) sauvée de la tonte par le FFI Robert Des Grieux (Michel Auclair), qu'elle séduit puis pousse ensuite à la compromission. Construite comme une femme « aussi vénale que sexuellement 'vorace' » (Pillard, 2015 : 214), Manon est sévèrement punie pour son comportement immoral puisqu'elle meurt au terme d'une lente agonie dans le désert palestinien. Thomas Pillard (*Ibid* : 215) a montré qu'en dépit de ce châtiment, le personnage de Manon suscite beaucoup de curiosité et d'intérêt chez de nombreuses jeunes femmes en raison de sa capacité, exceptionnelle pour l'époque, « à exprimer librement son désir et à le satisfaire comme elle l'entend ». Élisabeth, qui se souvient d'avoir fait un « transfert²⁹ » sur Cécile Aubry³⁰, raconte ainsi le trouble ressenti face à son personnage dans le film :

[...] découvrir dans le film, une jeune fille de mon milieu, vêtue comme une « dame de mauvaise vie », et qui entretient des relations douteuses dans les basses classes de la société, me stupéfie. Me fascine aussi. Elle n'a peur de rien, Manon, surtout pas des hommes. Elle suit ses désirs, même les moins nobles sans se soucier de la morale. Comment peut-elle tromper Des Grieux qu'elle adore pour de l'argent ? Comment peut-on en arriver à se prostituer ? « Rien n'est sale quand on aime », vite dit. Très perturbée de ne pouvoir approuver cette héroïne dont l'image m'enchantait. L'exil en Palestine m'apparaît bien comme une juste punition et la mort méritée, mais tout de même, j'aurais bien aimé une fin heureuse³¹ !

La description de cet interstice entre la fascination pour une femme qui assouvit ses désirs et l'impossibilité de s'identifier à elle résonne de façon saisissante avec un passage des *Années* d'Annie Ernaux (2008). Ce roman qui prend place au sein de l'œuvre autobiographique de l'écrivaine, réinscrit ses souvenirs intimes dans une histoire collective – où le cinéma tient une place importante en tant que fait social – s'étendant de l'après-guerre à la fin du XX^e siècle. Elle y évoque en ces termes les films « interdits » par la Centrale

²⁹ APA 2142, p. 71.

³⁰ Sans être proche, les deux jeunes femmes se connaissent car elles fréquentent le même milieu.

³¹ *Ibid.*

catholique du cinéma, qui affichait alors ses cotes morales près des portes des églises :

[...] on déjouait la surveillance, on allait voir *Manina la fille sans voile* [Willy Rozier, 1953, avec Brigitte Bardot], *La Rage au corps* [Ralph Habib, 1954] avec Françoise Arnoul. On aurait voulu ressembler aux héroïnes, avoir la liberté de se comporter comme elles. Mais entre les livres, les films et les injonctions de la société s'étendait l'espace de l'interdiction et du jugement moral, on n'avait pas le droit à l'identification (Ernaux, 2008 : 52).

Ces expériences d'identification contrariée rapportées par Élisabeth et Annie Ernaux sont-elles liées au traitement réservé aux héroïnes dans les films, aux injonctions extérieures (familiales, sociales, religieuses, etc.) ou bien à leur propre intériorisation des normes de genre et sexuelles ? La réponse se situe probablement quelque part à l'intersection de ces trois dimensions. En effet, ces témoignages montrent non seulement que les films interagissent avec une multitude d'autres discours, mais aussi que l'expérience intime du cinéma, lorsqu'elle est médiatisée par l'écriture de soi, imbrique l'exploration de la subjectivité et la surveillance de soi.

SE CONSTRUIRE COMME SUJET DE DÉSIR

Parce qu'il est, après-guerre, le plus important pourvoyeur d'érotisme à une époque où la sexualité est encore largement bannie de l'espace public et des conversations familiales, le cinéma accompagne bien souvent les premières expressions du désir et de l'excitation sexuelle. On évoque ainsi de manière plus ou moins suggestive les «jambes des gymnastes féminines» dans les actualités Gaumont³² ou le corps d'un « [N]oir très beau » qui donne « envie de faire connaissance avec un [N]oir et peut-être l'aimer³³ ». Maurice, dont le journal exprime de façon vibrante les manifestations corporelles du désir, note ainsi, avec la pudeur et l'euphémisation caractéristiques de son style : « Nuit blanche après... avoir revu *East of Eden* [*À l'est d'Éden*, Elia Kazan, 1955]... Décidément, je ne suis pas près d'oublier James Dean³⁴ ! » De loin la plus prolixe en la matière, Élisabeth décrit quant à elle son trouble devant les baisers échangés sur

³² APA 3104, p. 8.

³³ APA 1376, p. 40.

³⁴ APA 3334, p. 30.

l'écran pendant la séance d'*Aux yeux du souvenir* (Jean Delannoy, 1949) : « La main de Claire [Michèle Morgan] qui caresse la bouche de Jacques [Jean Marais] pour mettre tendrement fin à leur long baiser. Petit raffinement dont nous avons su apprécier l'érotisme brûlant. Quels cris, quels rires stridents en remontant à Étoile !³⁵ ». Elle tombe en outre régulièrement « amoureuse » d'acteurs masculins (à l'instar, affirme-t-elle, de sa mère et de sa sœur) et palpète à l'unisson des héroïnes agitées par les premiers émois adolescents : « Ce film me hante. [...] Je m'y fonds [...], retrouvant une amitié enfantine tranquille, mais soupirant de toute mon âme avec Juliette lorsqu'elle s'écrie, du haut de la tour, en contemplant sa bien-aimée Provence [...] : 'Levez-vous vite, orages désirés'³⁶ ! » (à propos des *Dernières Vacances*, Roger Leenhardt, 1948).

Comme en témoignent les journaux respectifs de Maurice et d'Élisabeth, les films alimentent du reste les fantasmes sexuels. Pour Teresa de Lauretis, le pouvoir de prescription du cinéma en matière d'identités de genre vient de sa capacité à stimuler le désir : les récits proposés par les films, qu'elle identifie à des fantasmes publics, sont en effet encodés pour s'adapter aux structures des fantasmes privés des spectateurs trices (de Lauretis, 2007). En 1947, Élisabeth transpose ainsi une scène de *Torrents* (Serge de Poligny, 1947) qu'elle vient de voir au cinéma : elle se met elle-même en scène dans le rôle de Sigfrid (Renée Faure) qui, un soir d'orage, rejoint chastement le lit de son cousin Jean (Georges Marchal) dont elle est amoureuse – dans la rêverie d'Élisabeth celui-ci devient Alain, le garçon dont elle est éprise. Après un long récit à la tension érotique palpable – « Je me laisse imprégner de la douce chaleur des draps, de cette force virile qui est à côté de moi » –, la jeune fille conclut de cette façon :

Voilà, c'est très gentil, mais Alain et Babeth [c'est ainsi qu'elle se surnomme] sont un Alain et une Babeth stylisés. Jamais je n'aurais assez de spontanéité pour aller me réfugier dans le lit d'un jeune homme [...]. Non, parce que je réfléchis trop avant d'agir, que j'ai peur de moi et que je n'ai pas confiance en les jeunes gens. Je verrais le mal, voudrais ne pas l'avoir vu, mais l'ayant vu ne pourrais plus le faire ! C'est lamentable³⁷ !

³⁵ APA 324, p. 339.

³⁶ *Ibid.*, p. 268. La dernière expression est tirée du *René* de Chateaubriand (1802) : « Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie ! »

³⁷ *Ibid.*, p. 227.

La scène du film, à la fois suggestive et platonique, invite l'adolescente à donner corps à son désir tout en désavouant sa dimension sexuelle (désignée ici comme « le mal »). Cette trame semble en quelque sorte lui offrir la garantie de conserver la maîtrise d'elle-même, y compris dans son imaginaire, de sorte qu'elle ne risque pas de transgresser les principes moraux dont elle est pétrie.

De son côté, le journal de Maurice offre un récit saisissant qui met davantage l'accent sur l'autonomie du fantasme par rapport aux cadres de la représentation filmique. Dix-huit pages durant, le jeune homme y décrit avec minutie l'univers onirique qu'il invente à l'âge de sept ans, à travers lequel il vit intensément jusqu'à ses quatorze ans – au point de rejeter « au second plan [sa] vie quotidienne³⁸ » – et qui ne disparaît véritablement que six ans plus tard. Ce monde féérique à l'esthétique « féminine », peuplé de fontaines lumineuses, de théâtres et de cinémas programmant des films imaginaires avec des acteurs dont il invente les noms et les personnalités, précipite selon lui « l'échec de [ses] études ». Mais il lui permet d'un autre côté de « supporter l'enfer familial de [son] enfance³⁹ », probablement causé par son père dont il n'est question nulle part dans son journal, alors qu'il voue un véritable culte à sa mère qui lui transmet notamment l'amour du cinéma. Il agrmente d'ailleurs son domaine d'un château dans lequel il place aux côtés de sa mère un père fictif : « Ce 'père' [...] changeait de visage, perpétuellement. Je lui donnais celui du 'jeune premier' qui m'avait frappé le plus récemment, au théâtre ou au cinéma [...]. Jusqu'au jour où je 'découvris' Pierre Fresnay. La première fois, je m'en souviens : ce fut dans *Marius* [Alexandre Korda, 1931]⁴⁰ ». Il se rend virtuellement chaque matin dans la chambre parentale pour se faire cajoler – « chose qui évidemment me 'manquait' tellement⁴¹ ! » écrit-il –, jusqu'à ce que Pierre Fresnay passe du statut de père à celui d'amant :

³⁸ APA 3334, p. 267

³⁹ *Ibid.*, p. 267-268.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 278-279.

⁴¹ *Ibid.*, p. 280.

Petit à petit, je m'aperçus que je préférais profiter de leur tendresse... séparément, et [...] doubler ainsi mon « plaisir », aussi... je les « mis » dans des chambres différentes !! Et, je me souviens, j'entrais toujours, d'abord dans la chambre de maman, afin... de pouvoir m'attarder davantage dans « l'autre » [...] afin de porter tous mes soins à « rêver » des bras « puissants » et protecteurs de ce « père » délectable !! Quand je réalise aujourd'hui ce que mon esprit innocent encore, a pu me faire imaginer de cette façon... j'en suis franchement effaré ! Ce n'est plus « au matin » que j'allais « le » voir : je passais « la nuit » dans ses bras ! (Maman était loin de ma pensée alors !)...⁴²

Ce fantasme spectaculaire (au double sens où il est imprégné du monde du spectacle et où la place qu'il prend dans la vie du garçon le rend extraordinaire), semble jouer pour Maurice un rôle compensatoire. À l'instar des lectrices de romances étudiées par Janice Radway (1991 [1984]), cette représentation subjective lui fournit en effet des marques d'affection et des plaisirs auxquels il n'a pas accès dans un contexte hétéropatriarcal. En somme, il s'agit là d'une tactique⁴³ consistant de la part du garçon à se constituer un territoire personnel qui lui permette de réaliser ses désirs sur un mode fantasmatique. Or contrairement à Élisabeth, Maurice ne se met pas en scène dans un scénario pré-conçu ; il isole un élément filmique – Pierre Fresnay dans *Marius* – et le replace autoritairement dans un univers très éloigné de celui du film en lui attribuant un rôle original. Autrement dit, il opère une appropriation et une resignification du texte filmique qui, à plusieurs égards, présente des similarités avec le *camp*, cette manière subversive de déstabiliser la norme hétérosexuelle définie par Jean-Yves Le Talec comme un « mode de relation de l'homosexualité au monde » (2008 : 119). Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'une pratique sociale et collective mais d'un fantasme privé, on retrouve dans le récit de Maurice la théâtralité et l'incongruité caractéristiques du *camp* (*Ibid* : 118) – on songe notamment à la présence décalée de Pierre Fresnay dans ce décor fastueux.

⁴² *Ibid*, p. 280-281.

⁴³ Michel de Certeau (1990 [1980]) établit une distinction entre les *stratégies* des industries culturelles qui supposent de disposer d'un pouvoir, et les *tactiques* des consommateurs qui sont caractérisées par l'absence de pouvoir.

CONCLUSION

« D’abord un gros plan sur tes hanches / Puis un travelling panorama / Sur ta poitrine grand format / Voilà comment mon film commence / Souriant, je m’avance vers toi... / Un mètre quatre-vingts / Des biceps plein les manches / Je crève l’écran de mes nuits blanches. » Dans la chanson de Claude Nougaro, le garçon timoré prend sa « revanche » en s’imaginant sous les traits d’un héros viril qui pose sur l’objet de sa convoitise un *male gaze* (Mulvey, 1975) typique de la manière de filmer les femmes, *a fortiori* dans les genres cinématographiques « masculins ». Or ce qui frappe à la lecture des journaux d’Élisabeth, de Françoise ou de Maurice, c’est qu’ils ne jouissent ni du même « droit à l’identification », selon l’heureuse formule d’Annie Ernaux, ni de la même liberté de s’inventer un personnage dans l’intimité de sa « chambre à soi ». Tandis que le garçon de la chanson enfle sans mal, ne serait-ce qu’en rêve, le costume de la masculinité hégémonique (Connell, 2014 [1995]), ces témoignages nous conduisent plutôt à considérer « les multiples manières par lesquelles les femmes hétérosexuelles, les lesbiennes et les gays sont tenus de cacher leurs désirs, de les ajuster à des normes tandis que d’autres peuvent leur laisser libre cours » (Trachman, 2016 : 215).

D’un autre côté, ces journaux donnent à voir les incessants et ingénieux « bricolages » opérés par les sujets dominés, ce que Michel de Certeau (1990 [1980] : XLIV) nomme « les tactiques de la consommation, ingéniosités du faible pour tirer parti du fort » qui débouchent sur une « politisation des pratiques quotidiennes ». La réception des films y apparaît souvent comme un moment d’ouverture du champ des possibles en termes de genre et de sexualité, dans un contexte où la répression de l’homosexualité, la promotion de la famille et la production d’une féminité essentiellement tournée vers le foyer et la maternité constituent des rouages essentiels à la reconstruction nationale. Ce faisant, ces archives enrichissent assurément notre compréhension des « usages ordinaires »⁴⁴ du cinéma dans la France d’après-guerre.

⁴⁴ À ce sujet, voir Delphine Chedaleux et Mélisande Leventopoulos (dir.), *Études cinématographiques*, n° 74, « Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950. Sortir, lire, rêver, collectionner », sous presse et à paraître en 2018.

Plus largement, ces sources ouvrent des perspectives stimulantes pour une histoire incarnée des cadres de consommation comme des processus individuels de décodage et d'appropriation des objets médiatiques. Elles font en effet apparaître avec une netteté inédite le caractère socialement situé de l'expérience culturelle, son enchevêtrement avec une multitude d'autres expériences (sexuelles, familiales, amicales, religieuses, etc.), son déploiement dans le temps et dans l'espace, ainsi que son rôle de levier dans la production de soi. Mais cette étude, qui repose sur un corpus limité de documents issus d'un fonds particulier, soulève aussi des questions d'ordre méthodologique, liées notamment à la rareté de ce type de sources (et du même coup à leur représentativité), à leur statut (en particulier la différence entre autobiographies et journaux personnels), ainsi qu'aux émotions particulières qu'elles suscitent chez le chercheur ou la chercheuse. Autant de pistes qui appellent à poursuivre l'investigation et étendre la réflexion.

BIBLIOGRAPHIE

- BANTIGNY Ludivine (2007), *Le Plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France à l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard.
- BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne (2012 [2008]), *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (2002 [1989]), *Le Cinéma français sous l'Occupation*, Paris, Perrin.
- BURCH Noël et Geneviève SELLIER (2005 [1996]), *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand Colin.
- CASTA ROSAZ Fabienne (2016), *D'une libération à l'autre. Les conquêtes du flirt*, Documentaire réalisé par Séverine LIATARD, diffusé sur France Culture le 30 décembre. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/emotions-55-dune-liberation-lautre-les-conquetes-du-flirt>
- CERTEAU (DE) Michel (1990 [1980]), *L'Invention du quotidien*. Tome I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- CHAPERON Sylvie, « Une génération d'intellectuelles dans le sillage de Simone de Beauvoir », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 13, 2001, p. 99-116.
- CHEDALEUX Delphine (2014), « Cinéma, chanson et cinéphilie populaire dans *Cinémonde* (1946-1958) », dans Sébastien LAYERLE et Raphaëlle MOINE (dir.), *Théorème*, n° 20, « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France, 1945-1958 », p. 59-66.

- CHEDALEUX Delphine (2018), « J'ai rêvé que j'étais miss Cinémonde' : concours de beauté, culture cinématographique et émancipation des jeunes filles dans la France d'après-guerre », dans Delphine CHEDALEUX et Mélisande LEVENTOPOULOS (dir.), *Études cinématographiques*, n° 74, « Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950. Sortir, lire, rêver, collectionner », sous presse.
- CHEDALEUX Delphine (2016), *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France 1940-1944)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.
- CONNEL Raewyn (2014 [1995]), *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam.
- ERNAUX Annie (2008), *Les Années*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT Michel (2001 [1994]), *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Gallimard.
- HALL Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2007.
- JUAN Myriam et Christophe TREBUIL (2012), « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles* [En ligne], n° 12, « Publics de cinéma. Pour une histoire des pratiques sociales », consulté le 28 août 2017, URL : <http://journals.openedition.org/cm/1262>
- JULLIER Laurent (2018), « Aller au cinéma, en France, dans les années Cinquante », dans Delphine CHEDALEUX et Mélisande LEVENTOPOULOS (dir.), *Études cinématographiques*, n° 74, « Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950. Sortir, lire, rêver, collectionner », sous presse.
- JULLIER Laurent et Jean-Marc LEVERATTO (2010), *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin.
- LAURETIS (DE) Teresa (2007), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La dispute.
- LE GRAS Gwénaëlle et Geneviève SELLIER (dir.) (2015), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, Paris, Nouveau monde.
- LE TALEC Jean-Yves (2008), *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte.
- LEJEUNE Philippe (2008), « L'autobiographie et l'aveu sexuel », *Revue de littérature comparée*, vol. 1, n° 325, p. 37-51.
- LEJEUNE Philippe (1993), *Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE Philippe (1996), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE Philippe et Catherine BOGAERT (2003), *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel.
- LEVENTOPOULOS Mélisande (2011), « Une Église moderne en images : la cause cinématographique du père Raymond Pichard (1947-1955) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 63, mis en ligne le

01 mars 2014, consulté le 30 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4325> ; DOI : 10.4000/1895.4325

- LEVERATTO Jean-Marc (2012), « Genre cinématographique, identité sociale et *gender*. Une étude de cas : le mélodrame cinématographique des années 1950 en France », dans Raphaëlle MOINE et Geneviève SELLIER (dir.), *Cinémas*, vol. 22, n° 2-3, « Genre / Gender », p. 127-155.
- MONTEBELLO Fabrice (2005), *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin.
- MULVEY Laura (1975), « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, p. 6-18.
- PERROT Michèle (1987), « Introduction », dans Philippe ARIÈS et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, Tome 4, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil.
- PEZEU Geneviève (2011), « Une histoire de la mixité », *Les Cahiers pédagogiques* [En ligne], n° 487. URL : <http://www.cahiers-pedagogiques.com/Une-histoire-de-la-mixite>
- PILLARD Thomas (2014), *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K.
- PILLARD Thomas (2015), « Le courrier des lecteurs du *Film Complet* (1949-1958) : un outil pour étudier les réceptions genrées des genres », dans Gwénaëlle LE GRAS et Geneviève SELLIER (dir.), *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, Paris, Nouveau monde, p. 201-216.
- RADWAY Janice (1991 [1984]), *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- REBREYEND Anne-Claire (2014), « Les métamorphoses de l'intimité. Adultère, sentiment amoureux et conjugalité (1945-1960) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n° 123, p. 117-128.
- REBREYEND Anne-Claire (2008), *Intimités amoureuses, France 1920-1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- REBREYEND Anne-Claire (2010), « Les filles amoureuses. Une nouvelle catégorie des années 1950 », dans Véronique BLANCHARD, Régis RÉVENIN et Jean-Jacques YVOREL (dir.), *Les Jeunes et la sexualité. Initiations, interdits, identités (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Autrement, p. 300-310.
- RENNES Juliette *et al.* (2016), « Introduction. La chair des rapports sociaux », dans Juliette RENNES (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, p. 13-32.
- RÉVENIN Régis (2015), *Une histoire des garçons et des filles. Amour, genre et sexualité dans la France d'après-guerre*, Paris, Vendémiaire.

- RIOUX Jean-Pierre (1990), « Ambivalences en rouge et bleu : les pratiques culturelles des français pendant les années noires », dans Jean-Pierre RIOUX (dir.), *La Vie culturelle sous Vichy*, Paris, Complexe, p. 41-60.
- SELLIER Geneviève (2014), « “Le chéri des midinettes” : Luis Mariano dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde* (1949-1956) », dans Sébastien LAYERLE et Raphaëlle MOINE (dir.), *Théorème*, n° 20, « Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France, 1945-1958 », p. 31-42.
- SELLIER Geneviève (2015a) (dir.), *Studies in French Cinema*, vol. 15, n° 1, « Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d’après-guerre, 1945-1958 ».
- SELLIER Geneviève (2015b), « Formes de cinéphilie au féminin dans les années 1950 : le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », dans Geneviève SELLIER (dir.), *Studies in French Cinema*, vol. 15, n° 1, « Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d’après-guerre, 1945-1958 », p. 88-102.
- SIDÉRIS Georges (2000), « Des folles de Saint-Germain-des-Prés au ‘fléau social’, le discours homophile contre l’efféminement dans les années 1950 : une expression de la haine de soi ? », dans Jean-Christophe ATTIAS et Esther BENBASSA (dir.), *La Haine de soi. Difficiles identités*, Bruxelles, Complexes, p. 121-142.
- TAMAGNE, Florence (2001), *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l’homosexualité*, Paris, La Martinière.
- THORENS Jacques (2015), *Le Brady, cinéma des damnés*, Paris, Verticales.
- TRACHMAN Mathieu (2016), « Désir(s) », dans Juliette RENNES (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, p. 213-221.
- VIRGILI Fabrice (2000), *La France « virile ». Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Payot.