

MÉLANIE BOISSONNEAU,
PIN-UP AU TEMPS DU PRÉ-CODE (1930-1934),
PARIS, LETTMOTIF, 2019, 498 PAGES.

Héloïse VAN APPELGHEM

Aussi dense par ses cinq cent pages que passionnant, l'ouvrage de Mélanie Boissonneau est adapté de la thèse¹ de l'auteure, docteure en études cinématographiques et audiovisuelles, spécialiste du pré-Code, des représentations de genre (*gender*) et du cinéma de genre. Il s'inscrit dans la continuité des thématiques de recherche de Mélanie Boissonneau, puisque celle-ci a également co-écrit avec Laurent Jullier *Les Pin-up au cinéma*² (2010), où la figure de la pin-up, regardée et désirée, n'est pas pour autant envisagée comme une femme-objet, mais étudiée en tant qu'incarnation du « *girl power* ». Alors que *Les Pin-up au cinéma* proposait un panorama historique de la pin-up cinématographique, la thèse de Mélanie Boissonneau adopte une perspective différente. S'inscrivant dans le champ disciplinaire des *cultural studies*, elle développe l'hypothèse selon laquelle la pin-up peut être vue comme un personnage féministe. Cette idée est confrontée à une analyse esthétique approfondie à partir d'un riche corpus de films (des archétypes de pin-up regroupant des personnages de fiction, des actrices, et un genre filmique : le fantastique) et de leurs paratextes (affiches, images publicitaires, critiques, photographies...).

Après un état des lieux de la recherche exposant un manque important au sein d'ouvrages spécialisés³ (la pin-up n'est jamais étudiée comme

¹ Mélanie Boissonneau (2013), « Pin-up ! Figures et usages de la pin-up cinématographique au temps du "pré-Code" (1930-1934) », sous la direction de Laurent Jullier, Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3.

² Mélanie Boissonneau, Laurent Jullier, *Les Pin-up au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.

³ Il existe peu de publications scientifiques se concentrant sur la figure de la pin-up. Seul l'ouvrage de Maria Elena Buszek, *Pin-Up Grrrls. Feminism, Sexuality, Popular Culture* (2006) propose une analyse de cette figure dans une perspective clairement féministe et montre « le potentiel subversif de son objet, accompagnant les différentes vagues du féminisme, tout en étant source de conflit au sein même des féministes. » (p. 13) À part cet ouvrage, celui de Mark Gabor (*The Pin-up : A Modest History*, 1973) ou des textes universitaires publiés à l'occasion une exposition autour des pin-up d'Alberto Vargas pour le magazine *Esquire* au Spencer Museum of Art de l'université du Kansas en 2001, Mélanie Boissonneau explique

personnage cinématographique) et une vision biaisée de la part de chercheurs⁴ (la pin-up serait seulement un objet de fantasme, destiné à un public masculin), l'auteure met en avant sa volonté de proposer une histoire culturelle de la pin-up, afin de la faire sortir des représentations figées (le support du dessin du calendrier ou de la carte postale ayant contribué à immobiliser ce personnage sur le papier). Ainsi, *Pin-up au temps du pré-Code* entreprend d'analyser avec précision la figure populaire de la pin-up, le terme adopté en 1941 pour désigner les images de femmes que les soldats américains punaisaient sur les murs de leurs chambres ou reproduisaient en peinture sur le nez de leurs avions (le « *nose art* »). Mélanie Boissonneau propose une historiographie des images très détaillée, en commençant par les cartes de visite des artistes burlesques du XIX^e siècle diffusant une imagerie pin-up. Celle-ci prend ensuite forme à travers l'archétype de la New Woman, qui annonce la femme moderne du XX^e siècle incarnée par la Gibson Girl ou par des actrices présentant une « féminité multiple » (p. 66) grâce au magazine *Photoplay*. Dans cette lignée, la Petty Girl et la Varga Girl⁵ d'*Esquire* font de la pin-up une figure de la féminité « puissante et productive » (p. 55), en pleine propagande américaine de la Seconde Guerre Mondiale. Les pin-up occupent alors une double fonction : « promouvoir à la fois l'engagement des soldats sur le front et celui des femmes sur le territoire américain » (p. 83). Cette historiographie des images passe également par l'étude de la *Scream Queen*⁶ du pré-Code, prototype de la *Final*

que la pin-up a fait ensuite l'objet de monographies consacrées à un artiste, un genre ou une période, sous l'angle de l'histoire des images ou de l'histoire de l'art.

⁴ Les auteurs qui étudient l'histoire des pin-up formulent un « mépris de classe et de sexe » : la pin-up est moquée, réduite à être un objet de désir, accusée d'être trop charnelle ou au contraire désincarnée, et se voit même comparée de façon clinique aux insectes épinglés par André Bazin (p. 31), ou aux prostituées par Bertrand Mary dans *La Pin-up ou la fragile indifférence. Essai sur la genèse d'une imagerie délaissée*, Paris, Fayard, 1983.

⁵ La New Woman désigne la « nouvelle femme » émancipée du début du XX^e siècle, rejetant les rôles féminins traditionnels. Elle devient une figure populaire et glamour dans les magazines américains, notamment avec la Gibson Girl (du nom de son illustrateur Charles Dana Gibson) qui devient une icône produite sur tous les supports. Puis, la Varga Girl, inventée par l'illustrateur Alberto Vargas y Chavez, popularise une figure féministe, indépendante et à la sexualité active, inspirant ainsi de nombreuses femmes pendant la guerre. Elle remplace à partir de 1941 dans les pages d'*Esquire* la Petty Girl, dessinée par George Petty et populaire entre 1933 et 1956, plus naïve, dépendante d'une relation de séduction avec le spectateur-lecteur.

⁶ La *Scream Queen* prend naissance dans le genre du fantastique et de l'horreur et tente de dépasser la passivité supposée qui est accolée à la figure de la pin-up.

*Girl*⁷ du cinéma d'horreur contemporain, deux archétypes donnant une plus grande « indépendance narrative et visuelle » (p. 455) aux pin-up combattant le cadre patriarcal.

La pin-up, au même titre que la vamp et la femme fatale, est caractérisée par son hyperféminité⁸. Mais alors que ces deux autres figures féminines font l'objet de recherches et d'ouvrages consacrés, ce n'est pas forcément le cas de celle de la pin-up. L'ouvrage de Mélanie Boissonneau participe donc activement à nourrir une réflexion nouvelle sur le plan des approches culturelles et genrées du cinéma et fait face à un double défi en visant à proposer une interprétation féministe de ce personnage glamour : démontrer que la pin-up existe bien cinématographiquement, tout en argumentant que, bien que sexualisée, elle n'est pas réduite pour autant à un objet. En effet, « symbole désigné de la femme-objet » (p. 12) luttant pour être une « femme-sujet », son apparition à l'écran révèle les mécanismes de la domination masculine, « par son caractère a priori soumis ou passif (elle est plus “faible”, dans l'imaginaire collectif, qu'une femme fatale par exemple) » (p. 13).

Le sujet de cette recherche trouve son origine dans le spectacle burlesque, dont la découverte en tant que spectatrice a constitué une révélation pour la chercheuse. À partir de ce phénomène social et culturel, l'auteure développe ainsi deux notions importantes : le « plaisir de voir » qu'ont les femmes spectatrices de performances burlesques, et le « désir de faire », c'est-à-dire de réitérer l'expérience du spectacle de cette féminité plurielle présentant des corps non-normés. L'auteure part du constat qu'il est possible d'être à la fois objet et sujet du désir, et que la monstration et le dévoilement volontaire du corps féminin peuvent constituer une prise de pouvoir, une forme d'émancipation qui passe par la scène. Dans cette optique, le regard porté sur ces corps n'implique pas forcément une réification, puisque ce regard féminin désirant ne signifie pas systématiquement qu'un corps féminin sexualisé et montré soit rendu objet. Cette hypothèse de départ d'un regard

⁷ Le trope de la « final girl » est analysé par Carol J. Clover dans *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

⁸ Cependant, la femme fatale, porteuse de pouvoir, est une figure ambivalente, souvent tuée ou punie. Au contraire, la pin-up, caractérisée par son inadvertance, présente une forme d'humour, et n'est pas « létale ».

féminin désirant sans être réifiant peut-être transposé aux représentations de genre au cinéma, et en particulier à propos de la figure de la pin-up. C'est donc avec originalité que l'ouvrage de Mélanie Boissonneau ouvre des pistes de recherches, en amenant notamment à discuter la théorie du « male gaze » développée par Laura Mulvey⁹, selon laquelle le cinéma classique met en place un dispositif cinématographique où les protagonistes masculins, actifs dans la narration, sont sujets du regard et règlent l'apparition des personnages féminins, réifiés par la mise en scène (notamment par l'utilisation du raccord regard et de la caméra subjective). Cette dichotomie opposant homme actif et femme passive se révèle finalement plus nuancée par le décryptage des filmographies de Mae West et du personnage de Jane Parker.

L'ouvrage se divise en deux grandes parties, constituées de plusieurs chapitres dont l'ordre suit une logique chronologique et surtout la volonté de l'auteure de progresser « de la situation la plus oppressive pour les femmes à celle qui leur rend le pouvoir » (p. 22).

La première partie, sobrement intitulée « Cadrage », pose les limites théoriques, spatiales et temporelles de cette étude (la contextualisation historique passe en revue l'histoire de la période pré-Code, l'histoire des femmes américaines et de la « culture de la beauté »), propose une définition de la pin-up en revenant sur les discours qu'elle a pu susciter¹⁰, et envisage les usages possibles de cette figure dans une perspective féministe. Dans le premier chapitre intitulé « Figures et Usages », Mélanie Boissonneau note que les définitions communes de la pin-up s'accordent pour lui attribuer un caractère séduisant, glamour, attractif, et souligne que les notions de construction et de mise en scène de soi permettent d'envisager d'emblée la pin-up comme à la fois « chose et personne » (elle est un objet accroché au mur, mais aussi une personne représentée à l'image). L'auteure mettra ainsi en avant trois caractéristiques propres à la pin-up cinématographique :

⁹ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975. Laura Mulvey revient elle-même sur sa théorie en clarifiant certains éléments dans son article « Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », publié en 1981.

¹⁰ L'emprunt du terme pin-up date de 1946 par Bazin, et le mot se répand dans l'imaginaire français rapidement.

« l'inadvertance, l'idéalisation et la mise en scène de soi » (p. 30). Ces caractéristiques permettent de donner le statut de pin-up à des personnages exclus d'une définition trop rigide (insistant sur la beauté et la jeunesse), comme Mae West dont la *persona* fait d'elle une pin-up jusqu'à ses quatre-vingt ans. Aussi, l'étude des différents usages de la pin-up permet de différencier d'une part la pin-up comme « image codifiée », et d'autre part la pin-up comme « personnage et figure féminine construite » (p. 92). L'analyse de la pin-up à l'écran diffère de l'effigie populaire sur papier puisque la mise en scène cinématographique et les performances scéniques de cette figure filmique peuvent porter un discours émancipateur tout en proposant un double discours sur les relations de genre. Surtout : le cinéma « offre le contrechamp » (p. 95), dans la mesure où nous pouvons voir la construction du personnage, son jeu scénique et son interaction avec le public, ce qui empêche la réduction de la pin-up cinématographique à un objet soumis au regard masculin. L'auteure prend ainsi l'exemple du numéro de danse de Jessica Rabbit (*Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, Robert Zemeckis, 1988), mais aussi dans le contexte du cinéma classique de la scène célèbre du « strip-tease » du gant de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), interprétée comme une scène d'affranchissement de la domination masculine.

Le premier chapitre s'appuie par ailleurs sur une découverte étonnante : la figure de la pin-up incarnée au cinéma est liée aux mouvements des suffragettes au début du XX^e siècle, puisque les actrices (et ce qu'elles évoquent : charisme, modèle désirable...) sont utilisées par les mouvements féministes pour aller à l'encontre du cliché de la militante asexuée et porter leur voix. Historiquement, les actrices et leurs images de pin-up sont associées à une volonté d'émancipation : la pin-up cinématographique semble prendre sa source dans un engagement féministe. Mélanie Boissonneau confronte cependant les différents courants féministes américains, générant des interprétations divergentes sur la figure de la pin-up. Deux conceptions s'opposent : la pin-up est à la fois considérée comme un corps féminin sexualisé et dominé, objet passif du regard, pour les féministes anti-pornographie¹¹, et comme un corps féminin libre et

¹¹ À cet égard, Andrea Dworkin considère que la pin-up, par la sexualisation de son corps, est une figure de la domination masculine. Théoricienne du féminisme radical, l'auteure est

émancipé pour les féministes pro-sexe. L'auteure situe sa réflexion dans la lignée du courant féministe pro-sexe qui exclue toute forme de biophobie et fait du « corps et du plaisir un outil politique » (p. 99). Le questionnement suivant de Mélanie Boissonneau résume ainsi cette ambivalence des interprétations à propos de la pin-up, exprimée par les dissensions entre idéologies féministes : « La représentation de la femme sexualisée est particulièrement problématique ; comment montrer sans exploiter, peut-on être à la fois subversif et attirant ? » (p. 104). L'analyse du féminisme de la troisième vague, qui prend en compte la diversité des situations des femmes en pensant l'imbrication des oppressions, permet de sortir d'un questionnement binaire (corps féminin libéré ou opprimé ?), tout en rendant compte d'une possible réception féminine de la pin-up. Celle-ci devient une figure questionnant la féminité et ses normes, un moyen de se réapproprier son corps par une mise en scène de soi et de revendiquer une vision plus large du désir sans souscrire à la dichotomie traditionnelle qui associe l'homme au sujet dominant et actif, et la femme à l'objet passif et dominé. Le corps est ici non pas considéré comme « l'origine de la domination masculine mais, au contraire, comme le moyen d'affirmer son identité féminine et, ainsi, de retrouver une place de sujet » (p. 99). Mélanie Boissonneau l'illustre avec l'exemple du développement actuel des cours de danse burlesque, où la performance scénique crée une solidarité entre femmes participantes qui sont invitées à s'exprimer librement et transforment l'homme en un spectateur passif. En exposant la représentation et la construction de genre, l'apprentie pin-up « performe » donc la féminité, rappelant ainsi l'idée de performance de genre théorisée par Judith Butler¹², mais ici avec la volonté de se réapproprier des codes et artifices féminins pour en jouer et ainsi reprendre le contrôle de leur désir, de leur féminité, de leur corps.

Cette histoire préalable des féminismes, couplée à la contextualisation historique du pré-Code, dans le chapitre 2 (« Cadrage :

une figure majeure de la critique de la pornographie, qu'elle définit comme une industrie violente et déshumanisante exploitant le corps des femmes ; la pornographie étant assimilée à un viol. Voir son ouvrage fondateur *Pornography : Men Possessing Women*, New York, Perigee Books, 1981.

¹² Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2006 [1990].

contextualisation historique »), est indispensable à l'analyse cinématographique des pin-up dans la deuxième partie. En effet, d'une part, la confrontation entre ces différents courants du féminisme est le moyen pour Mélanie Boissonneau d'analyser quelles stratégies employées par les actrices à Hollywood permettent un usage féministe de la pin-up ; d'autre part, la délimitation de la période étudiée, précédant le renforcement du Code de production et laissant donc supposer un espace de liberté plus grand concernant les représentations (« Liberté des mœurs, immoralité, traitement de sujets tabous, représentations sexuellement explicites, tout semblait possible, *a priori* », p. 11), donne l'occasion à l'auteure de déconstruire cette idée d'une ère sans contraintes. L'ouvrage décrypte ainsi en quoi la perception de la période pré-Code oscille entre « mythe cinématographique aux multiples versions¹³ » (p. 363) et intermède de transgression¹⁴.

L'originalité de ce travail de recherche réside donc dans le choix d'étudier une figure populaire particulière au sein d'un cadre spatio-temporel bien délimité¹⁵, afin de dépasser la vision de la pin-up passive et soumise pour la réhabiliter comme personnage subversif, jouant de ses charmes et d'une fausse naïveté pour mieux se réapproprier son corps et son image, tout en affrontant le patriarcat : « Les pin-up considérées comme ayant un potentiel féministe ne seront pas seulement des femmes-objets passives mais chercheront à se dépêtrer de la domination masculine » (p. 13). Ainsi, « confronter un objet supposé dominé à une période de liberté présumée permet de révéler les limites de chacun » (*Ibid.*). En effet, bien que cette thèse de l'« ère pré-Code » comme parenthèse enchantée soit en partie justifiable, notamment par l'analyse de la carrière de Mae West et de l'évolution du personnage de Jane Parker qui subissent un retour à l'ordre moral avec le renforcement du Code en 1934, le temps du « pré-Code » ne constitue pas un espace de liberté pour le personnage de Betty Boop et ceux

¹³ C'est la proposition défendue par Richard Maltby, dans « More Sinned Against than Sinning : the Fabrication of "Pre-Code Cinema" », *Senses of cinema*, n° 29, novembre 2003, http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/pre_code_cinema/

¹⁴ Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood, Sex, Immorality and insurrection in American Cinema, 1930-1934*, New York, Columbia University Press, 1999.

¹⁵ Les États-Unis ayant inventé et popularisé le terme de « pin-up », et la période avant l'application plus stricte du *Production Code* apparaissant comme libre de contraintes, et ainsi propice au développement subversif de cette figure glamour.

joués par Jean Harlow, privés d'une réelle émancipation : « on constate bien un changement dans la forme de la domination, mais pas dans le fond » (p. 456).

La deuxième partie « Des pin-up à la loupe » s'attèle alors à l'étude détaillée de figures de pin-up évoluant au temps du pré-Code pour vérifier si l'absence supposée de censure efface les « mécanisme de domination de la société patriarcale » (p. 20). Dans cette optique, le choix méthodologique d'analyser différents archétypes de pin-up invite à souligner des « particularismes et une universalité » permettant de questionner les représentations du corps féminin dans le contexte d'une société patriarcale : ces pin-up oscillent entre « stratégies de lutte » et « figures de la domination » – malgré la valorisation de leur statut par un glamour appuyé (*ibidem*).

Ainsi, le premier chapitre, « Pin-up dominées : la grande illusion », fait honneur à Betty Boop et Jean Harlow, deux figures féminines dont l'image médiatique et populaire, diffère fortement de leur personnage cinématographique. En analysant cet écart, Mélanie Boissonneau montre que Betty Boop est notamment une incarnation de la domination masculine dans les cartoons de 1930 à 1939, « systématiquement kidnappée, agressée, terrorisée » (p. 228), à la fois caricature et fantasme masculin subissant le voyeurisme des personnages comme des objets du décor, alors que les discours actuels la présentent comme une femme émancipée voire féministe (par les produits dérivés, articles de presse, textes, ouvrages consacrés au personnage). À travers la mise en scène et la narration, son personnage est puni pour ses tentatives d'émancipation féminine, aussi bien pendant la période pré-Code que pendant le renforcement de la censure à partir de 1934.

L'étude de l'actrice Jean Harlow est elle aussi parlante. Cette première « blonde platine » populaire connaît également un écart important « entre son image médiatique et ses personnages cinématographiques » (p. 20), révélant la cruauté du système des studios hollywoodiens qui profitent de sa vie privée tragique pour nourrir les scénarios de ses films, tout comme l'oppression patriarcale qui passe par l'incarnation de ses personnages,

« cristallisant à la fois des problématiques de genre et de classe » (p. 240). Jean Harlow représente l'archétype de l'actrice manipulée par l'industrie cinématographique, aussi bien dominée derrière la caméra que maltraitée par tous les personnages masculins à l'écran : traitée comme un objet sexuel dans *La Belle de Saïgon* (Victor Fleming, 1932) et *La Malle de Singapour* (Tay Garnett, 1935), harcelée sexuellement dans *Three Wise Girls* (William Beaudine, 1932) et *La Loi du plus fort* (J. Walter Ruben, 1936), battue dans *La Femme aux cheveux rouges* (Jack Conway, 1932), ou encore objet d'un mépris de classe. À travers l'analyse de cette domination masculine dont Harlow est victime à tous les niveaux (« personne, personnage, *persona* », p. 240), Mélanie Boissonneau souligne ainsi que la star n'est pas cette figure subversive et sulfureuse comme le suggère sa réception dans les médias (son image, construite à travers les articles de presse, les biographies et documentaires à son sujet, s'oppose au texte filmique). Oscillant entre le stéréotype de la garce et de la sainte selon les périodes, et aujourd'hui objet d'un travail de moralisation post-mortem, Jean Harlow n'a pas trouvé dans l'ère pré-Code « un terrain de jeu idéal » (p. 303).

Le deuxième chapitre, « Pin-up en lutte : la guerre est déclarée » se concentre sur la pin-up du cinéma fantastique des années 1930, « terreau particulièrement fertile pour l'observation et l'analyse de stratégies inédites de lutte contre la domination patriarcale » (p. 21). Ce genre cinématographique montre que cette figure féminine échappe à un rôle supposément figé, en oscillant du statut de victime à celui d'héroïne, et surtout fait émerger deux personnages indispensables du genre de l'horreur : la *Scream Queen* et la *Final Girl*. En plus de voir son corps réifié, possédé, figé, la pin-up du film d'horreur de l'ère pré-Code est isolée dans un monde masculin (par la multiplication des figures masculines). L'auteure montre que ce cadre patriarcal est donc propice à l'établissement de la domination masculine, qui s'exprime, aussi bien dans les films d'horreur produits par les studios Universal à cette période que dans les slashers plus récents, à travers la punition de la féminité exacerbée, rendue monstrueuse, et donc la destruction de l'inadvertance caractéristique de la pin-up. Ainsi, la pin-up hurlante aux artifices « sexy » subit un code de mise en scène moralisant la

sexualité féminine : « plus une Scream Queen est présentée comme sexuellement attractive, plus sa mort sera reliée à la dégradation physique » (p. 332). Bien que puni, le corps pin-up de la Scream Queen par lequel s'exprime le désir d'émancipation féminine contient en germe celui de la Final Girl, personnage de « *victim-hero* » du slasher¹⁶, qui possède une conscience développée du danger mais dont la sexualité est peu expansive, et dont les caractéristiques constitutives existent déjà dans les films d'horreur du pré-Code, tels que *The Vampire Bat* (Frank R. Strayer, 1933), *L'Homme Invisible* (James Whale, 1933), *Frankenstein* (James Whale, 1931), signe de la « modernité des personnages féminins de cette période » (p. 350). L'analyse de *Masques de cire* (Michael Curtiz, 1933) permet de saisir la différence entre ces deux figures prototypiques : tandis que la Scream Queen est plus proche de la pin-up de papier, « figée par son adhésion aux stéréotypes de genre » (p. 358), la Final Girl, par sa faculté à sentir le danger et retourner le regard en faisant du tueur un spectacle, se situe plus du côté de l'héroïne que de la victime. Cependant, la capacité d'agir des Final Girls de la période pré-Code reste limitée : « les personnages féminins des films d'horreur des années 1930, qui n'ont pas encore bénéficié des avancées en matière d'égalité des droits, n'ont pas les outils qui leur permettraient de s'attaquer directement au monstre » (p. 354). Toutefois, l'analyse de cette figure de l'ère pré-Code oblige à reconnaître l'importance de la pin-up dans la construction de la Final Girl actuelle.

Enfin, le troisième chapitre, « Pin-up triomphante : à armes égales ? », étudie deux pin-up cinématographiques, Jane Parker et Mae West, qui présentent chacune « une expression féminine à la fois inédite et d'une très grande modernité » (p. 21), et dont l'image connaît une évolution assez édifiante entre la période pré-Code et celle qui suit le renforcement de la censure.

D'une part, c'est une vraie « liberté de corps et d'esprit » (p. 363) qu'incarne le personnage de Jane Parker dans les six films de la MGM dédiés au mythe de Tarzan, faisant même d'elle une héroïne féministe. Mais à partir de 1936, avec la sortie de *Tarzan s'évade*, ce personnage est renvoyé à

¹⁶ Carol Clover fait remonter les origines de la Final Girl au film *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960).

la domesticité et aux stéréotypes féminins traditionnels. Mélanie Boissonneau distingue deux procédés qui altèrent le personnage de Jane Parker et font oublier sa phase pré-Code : d'une part, les réécritures créant un écart entre le personnage mis en scène par les films, et l'image qu'en véhiculent les matériaux extra-filmiques (photographies et affiches), et d'autre part, les réinterprétations qui « déforment le personnage dans l'imaginaire commun par un discours *a posteriori* » (p. 364). En effet, en plus d'être domestiquée à l'écran à partir du renforcement du Code, Jane sera « corrigée par les histoires du cinéma au profit de Tarzan, à qui il convenait de rendre sa virilité » (p. 409). Il est donc intéressant d'analyser comment ce personnage d'héroïne cinématographique, au départ « non-conventionnelle », indépendante, modèle d'émancipation féminine qui initie Tarzan à la parole comme à la sexualité, « exerçant un contrôle permanent, à la fois sur le fond et la forme du film » (p. 391) dans la mesure où elle contrôle l'image et le son, est ensuite l'objet d'une « destruction », reléguée au second plan et passant « de la jungle à la cuisine » (p. 388). À partir de *Tarzan s'évade*, ramenée au statut de mère et d'épouse, Jane Parker voit son corps « policé », subitement recouvert, et sa parole confisquée, illustrant bien le retour à l'ordre moral promu par le Hays Office.

De la même manière que, pendant la période pré-Code, Jane Parker maîtrise l'espace et la parole, et met en scène son corps de façon érotique, ce qui lui confère une forte agentivité, Mae West bouleverse les codes hollywoodiens et les stéréotypes de genre en proposant une féminité « atypique et exemplaire » (p. 409). Celle-ci est construite à travers l'écriture et la mise en scène de ses films, établissant un cadre¹⁷ récurrent « émancipateur » où ses personnages peuvent s'affirmer. En plus du cadre historique (Mae West situe ses personnages dans le contexte historique de la « New Woman ») et des effets d'attente (le film fait fantasmer le spectateur

¹⁷ Dans cette partie, Mélanie Boissonneau insiste particulièrement sur la notion de « cadre », empruntée à Erving Goffman, *Les Cadres de l'expériences*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 [1972]. En effet, c'est en établissant un cadre primaire et en entretenant une confusion entre cadre diégétique et extra-diégétique que Mae West donne du sens à ses performances : « L'étude des films dans lesquels apparaît Mae West mettra en valeur un mode de performances basé sur un jeu de cadres, permis notamment par ce que Goffman appelle la modalisation. [...] Mae West, en construisant un cadre récurrent grâce à l'écriture et à la mise en scène de ses films, joue avec la modalisation, notamment en rendant plus ou moins floues les conventions nécessaires au processus de transcription tel que défini par Goffman » (p. 411).

ou la spectatrice sur le personnage féminin qui va apparaître), la manière dont l'actrice est cadrée (par exemple avec le « surencadrement » du personnage de Rose dans *Annie du Klondike*, de Raoul Walsh, 1936) permet une construction du « glamour » propice à la mise en scène de soi (qu'elle cultive également en dehors des films)¹⁸. Maîtrisant l'image, les artifices, mais aussi le langage dans tous ses films de 1932 à 1980, Mae West propose des personnages à la sexualité libérée, déjouant les stéréotypes, répondant à une « féminité atypique et décomplexée, insoumise » (p. 429). Cependant, le retour à l'ordre moral, avec le renforcement de la censure, marque la perte de l'expression de l'actrice, dont le côté subversif réside notamment dans ses répliques, sa répartie, les sons qu'elle produit, et donc au monopole de la parole, utilisée à la fois comme « affirmation de soi et comme technique de séduction » (p. 429). L'étude de la *persona* et de la filmographie de Mae West montre bien que le pré-Code constitue dans son cas une parenthèse enchantée, puisque le renforcement du Code Hays, dont les effets sont moins sensibles dans les études de cas des autres chapitres, modifie la construction des personnages joués par l'actrice. À partir du film *Ce n'est pas un péché* (Leo McCarey, 1934), différentes stratégies de mise en scène visent à limiter son expression par « la suppression, la contre-information par la chanson, et enfin la décrédibilisation » (p. 434). En terminant par l'analyse de la carrière de Mae West, dont l'étude chronologique de la filmographie montre un véritable recul dans l'émancipation de ses personnages qui hésitent alors entre femmes fatales et femmes vertueuses, Mélanie Boissonneau confirme que la persistance de la *persona* glamour et du langage sulfureux après le renforcement du code Hays masque en réalité une « régression de l'expression féminine au cinéma » (p. 439).

¹⁸ Il est d'ailleurs important de noter que la *persona* de Mae West est déclinée dans tous ses films, entretenant « la confusion entre le public et le privé » (p. 410) : « On trouve ainsi de nombreux exemples de “confusion des cadres” dans l'œuvre cinématographique de Mae West, qui perd le spectateur avec la mise en scène d'un personnage fictif, qui est aussi mise en scène d'une performance de l'actrice, et même des frasques de sa vie privée, rapportées par la presse et “adaptées” à l'écran » (p. 411).

À l'heure de « *Time's Up*¹⁹ » et des bouleversements dans l'industrie du cinéma post #MeToo, l'ouvrage de Mélanie Boissonneau démontre que, dès l'époque du cinéma classique, le système des studios hollywoodiens est propice à une légitimation de la violence contre les femmes, que cela soit au temps du pré-Code (prétendument libéré), ou lors du renforcement de la censure en 1934. Surtout : le renforcement du Code permet de révéler et de rendre plus explicite les mécanismes de la domination masculine. Bien que Mae West et le personnage de Jane Parker constituent des modèles de femmes émancipées dans le cadre du pré-Code, l'auteure rappelle ainsi que « cela ne doit pas masquer la grande majorité des femmes sexualisées, pin-up, vamp, femme fatale ou baby doll, dont l'expression fut brimée par l'industrie cinématographique, pré-Code ou non » (p. 458). À cet égard, la cruauté des studios hollywoodiens mêlant par exemple l'histoire personnelle tragique de Jean Harlow à l'écriture narrative de ses personnages rappelle étrangement l'histoire de l'actrice Rose McGowan. Celle-ci dénonce dans son autobiographie *Brave*²⁰ (2018) le tournage traumatique de *Planète Terreur* (Robert Rodriguez, 2007), et raconte comment l'abus sexuel dont elle a été victime par le producteur Harvey Weinstein a nourri l'écriture du film, lui-même produit par le producteur²¹. Mélanie Boissonneau démontre ainsi brillamment la manière dont le système patriarcal prend forme à travers la société du spectacle : « Quatre-vingt ans avant "l'affaire Weinstein" (qui cache à peine la forêt d'un système patriarcal révéralent encore la figure de l'auteur/réalisateur tout-puissant), le cinéma hollywoodien abordait déjà la problématique de l'oppression féminine » (p. 303-304).

Par l'intermédiaire d'une lecture neuve sur la figure populaire de la pin-up tout comme sur la période de liberté supposée de la période pré-Code, la recherche de Mélanie Boissonneau apporte ainsi un nouvel éclairage dans l'analyse des relations de pouvoir et des inégalités de genre au sein de l'industrie cinématographique, en s'inscrivant « dans le cadre d'une critique féministe du cinéma » (p. 453). Elle définit d'ailleurs elle-même son

¹⁹ Le mouvement *Time's Up* (« le temps est venu ») a été initié en 2017 par plus de 300 personnalités du cinéma pour lutter contre le harcèlement sexuel au travail, après les révélations de l'affaire Weinstein.

²⁰ Rose McGowan, *Brave*, Paris, HarperCollins, 2018.

²¹ *Ibid.*, p. 184 : « la maltraitance que je subissais dans la vraie vie se doublait d'une dimension symbolique. »

ouvrage comme un « objet politique » par son étude des relations et représentations de genre. L'auteure conclut enfin sur l'idée forte de « cinéma réparateur » réhabilitant le pouvoir d'agir de personnages féminins dans différents blockbusters des années 2010, tels que Furiosa dans *Max : Fury Road* (George Miller, 2014), Rey dans *Star Wars, épisode VII : Le Réveil de la Force* (J.J. Abrams, 2015), ou encore *Wonder Woman* (2017), filmée par la réalisatrice Patty Jenkins. Toutes ces nouvelles héroïnes, suivant le chemin des pin-ups subversives, semblent faire un pied-de-nez à la domination masculine et amorcer un bouleversement dans la représentation des personnages féminins au cinéma par une émancipation revendiquée.

Héloïse Van Appelghem est doctorante contractuelle et chargée de cours en cinéma et audiovisuel, au sein de l'École Doctorale Arts et Médias de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Membre de l'IRCAV, elle prépare une thèse depuis 2017 sous la direction de Laurent Jullier, portant sur les formes et motifs de l'émancipation féminine dans les road movies, de 1960 à nos jours, au croisement des cultural studies et de l'esthétique. Elle est notamment l'auteure de deux articles pour la revue Traits d'Union : « Time's Up ! 2018, le "temps révolu" des violences sexistes à l'écran ? » (n°9, « Le(s) Présent(s) », 2019 ; « Féminisme et antisécisme. Penser l'oppression des femmes à travers la condition animale et l'image de la wilderness dans les road movies », n° 10, à paraître).

Disclaimer : Mélanie Boissonneau a effectué sa recherche doctorale sous la direction de Laurent Jullier, qui encadre depuis 2017 la thèse de Héloïse Van Appelghem. Elles font également partie du même laboratoire de recherche, IRCAV – EA 185.