

RAPHAËLLE MOINE

VIES HÉROÏQUES. BIOPICS MASCULINS, BIOPICS FÉMININS COLLECTION
PHILOSOPHIE ET CINÉMA, VRIN, PARIS, 2017, 152 PAGES

Mélanie BOISSONNEAU

Sorti en 2017, ce nouvel ouvrage de Raphaëlle Moine s'inscrit dans la collection « Philosophie et cinéma », éditée chez Vrin et dirigée par Éric Dufour, dans laquelle on trouve, déclinées en 36 livres au format court et à la couverture sombre, des analyses de films (*To Be or Not to Be*, *Casque d'or...*), de cinéastes (King Vidor, François Truffaut...), de problématiques esthétiques (le montage...) ou politiques (*Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*). L'angle du genre cinématographique est également à l'honneur avec les ouvrages consacrés aux *teen movies*, au cinéma pornographique, et désormais, aux biopics.

Raphaëlle Moine, professeure d'études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 poursuit et enrichit, dans *Vies héroïques*, un travail entamé avec son ouvrage désormais classique consacré aux genres du cinéma, publié en 2005¹. L'auteure y abordait en six chapitres les théories, les usages et les pratiques génériques, sans privilégier l'étude de l'un ou l'autre des nombreux genres évoqués. Douze ans après la première parution de *Les Genres du cinéma* (réédité en 2008 puis en 2015), la chercheuse prolonge ces réflexions dans *Vies héroïques*, en questionnant ici le genre dans la double acception du terme, s'inscrivant en cela dans la continuité du séminaire « Genre et Gender » qu'elle a organisé avec Geneviève Sellier de 2008 à 2016, et de la publication collective qui en a découlé en 2012². Outre qu'il propose une historiographie d'un ensemble générique aussi mal aimé par la critique et l'université qu'apprécié du grand public, la grande originalité de ce nouvel ouvrage est en effet d'articuler la question du genre cinématographique et celle du genre au sens des *gender*

¹ Moine Raphaëlle (2002), *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan université, 192 p.

² Moine Raphaëlle et Geneviève Sellier (dir.) (2012), *CINÉMAS*, « Genre/Gender », vol. 22, n° 2-3.

studies, en analysant le *double standard*³ à l'œuvre dans les films, suivant que le personnage biographié est une femme ou un homme. Par ailleurs, *Vies héroïques* se distingue en ne se contentant pas d'analyser seulement les biopics hollywoodiens, déjà objets d'une vaste littérature académique anglo-saxonne, pour mettre en avant le biopic français, genre peu étudié s'il en est.

Pour mener ce travail exploratoire de redécouverte du biopic comme production culturelle, Raphaëlle Moine, après une introduction présentant un état de la recherche qui laisse apparaître le peu d'intérêt que porte l'université française à la question du biopic⁴ organise son étude en trois chapitres de longueur variable.

Le premier, « *Toute ressemblance avec des personnes existantes ou ayant existé...* », prolonge les questionnements présents dans *Les Genres du cinéma*, grâce à l'analyse détaillée du biopic, en France et à Hollywood. Raphaëlle Moine rappelle la difficulté à circonscrire les limites de ce genre identifiable par son matériau sémantique⁵ (« la vie de... »), mais qui présente à la fois une grande variété iconographique, dramaturgique et narrative, une diversité de personnages représentés (Marie-Antoinette, Mark Zuckerberg ou Claude François bénéficient tous d'un biopic) et une grande capacité d'hybridation (le biopic/western ou le biopic/comédie musicale par exemple). À travers son analyse du biopic, l'auteure travaille la question fondamentale des rapports entre réalité et fiction en étudiant les modalités de réception du film (les spectateurs relevant les erreurs factuelles, qu'ils soient historiens, fans, ayants droits ou directement concernés⁶), les différents types de performances livrées par les acteurs/trices qui s'essaient à ce genre (l'« incarnation mimétique », la

³ La notion de « double standard » désigne les différences d'appréciation des compétences des individus en fonction de leur appartenance à une catégorie sociale particulière. L'ouvrage de Raphaëlle Moine s'intéresse particulièrement au double standard genré.

⁴ À l'exception des ouvrages signalés dans l'ouvrage : Barnier Martin et Rémi Fontanel (dir.) (2010), *Les Biopics du pouvoir politique de l'Antiquité au XIX^e siècle*, Lyon, Aléas éditeur ; et Barnier Martin et Rémi Fontanel (dir.) (2011), *CinémAction n° 139*, « Biopic : de la réalité à la fiction ». On ajoutera également le numéro de revue dirigé par Delphine Letort and Taïna Tuhkunen : « “Inspiré d'une vie” : le genre biopic en question », *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], vol. XIV-n°2 | 2016 ; et un colloque qui aura lieu en octobre 2019 à l'Université Aix-Marseille : *MoVIES — Au-delà du Biopic hollywoodien, nouvelles approches des vies filmées*, Troisième colloque international de la Biography Society.

⁵ Moine Raphaëlle, *Vies héroïques. Biopics masculins, biopics féminins*, collection Philosophie et cinéma (dir. Éric Dufour), Vrin, Paris, 2017, p. 20.

⁶ *op.cit.*, p. 26.

« suggestion stylisée » et la « performance de star ») ou encore les rapports conflictuels entre l'histoire et le biopic.

Dans une dernière partie très didactique, trois principaux types de biopics sont présentés : le biopic « célébratoire », le biopic « *warts-and-all*⁷ », et le biopic d'investigation critique, auxquels correspondent différentes formules narratives. Dans les années 1930, le genre fournit des modèles, et le parcours du héros (souvent un personnage politique ou scientifique) va du rejet à la consécration. Cette trajectoire ascendante et cette tonalité « célébratoire » laissent la place dans les années 1950 à une formule mélodramatique, aujourd'hui dominante, qui associe les succès du personnage à ses failles (c'est le *warts-and-all* décrit par Dennis Bingham⁸). Enfin, à côté de ces deux formules, le biopic qualifié, selon les chercheurs, d'« innovant », « expérimental » ou d'investigation critique, est aussi peu fréquent qu'il est très étudié. Ces termes désignent des films qui déconstruisent la notion même d'identité biographique, par exemple en multipliant les versions des personnages (*Lola Montès*, Max Ophuls, 1955) ou en faisant incarner un personnage jamais nommé (Bob Dylan dans *I'm not there*, Todd Haynes, 2007) par 6 acteurs (dont une femme, Cate Blanchett).

Le deuxième chapitre, « *Double standard : biopic masculin/biopic féminin* », est le plus long (52 pages) et analyse le biopic comme un lieu de construction sociale des assignations de genre, en partant du constat de Dennis Bingham⁹ pour qui biopic de personnage masculin et biopic de personnage féminin sont quasiment deux genres différents. Alors que le biopic masculin serait l'objet d'une grande variété de formes et de registres, le biopic féminin serait systématiquement mélodramatique, à de rares exceptions près, réalisées par des femmes – *An Angel at My Table* (Jane Campion, 2010), *The Notorious Betty Page* (Mary Harron, 2005), *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006).

⁷ Formule mélodramatique, aujourd'hui dominante, qualifiée de *warts-and-all* par Dennis Bingham, et qui désigne des biopics où l'on ne cache rien du héros, ses failles, ses bons et ses mauvais côtés. « Wart » signifiant « verrue », il s'agit de tout montrer dans ces films, même les pires travers du personnage biographié.

⁸ Bingham Dennis (2010), *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film*, Brunswick, New Jersey-Londres, Rutgers University Press. L'ouvrage de Bingham, qui sert de fil conducteur aux chapitres 1 et 2, est régulièrement cité par Raphaëlle Moine, notamment pour les catégorisations qui y sont développées.

⁹ Cité par Moine Raphaëlle (2017) : *op. cit.*, p. 58.

Partant des conclusions de Bingham, l'un des seuls auteurs à s'intéresser aux questions de genre dans le biopic, Raphaëlle Moine actualise et nuance cette dichotomie entre biopics féminin et masculin. Pour cela, elle évoque tout d'abord les biopics postféministes et leurs ambivalences, ce *double entanglement* postféministe¹⁰, enchevêtrement de valeurs féministes et néo-conservatrices, qui se traduit par l'évitement du mélodrame et la reconduction des normes de genre. Autre apport, l'étude va au-delà de la description de deux histoires parallèles du biopic (masculin et féminin) proposée par Bingham, en identifiant des séries (des corpus de films cohérents) qu'il s'agira de confronter pour mettre l'accent sur les problématiques de genre. Cette méthode comparative, présentée de façon très rigoureuse, rend la démonstration particulièrement efficace. Moine développe alors trois exemples issus des cinématographies hollywoodienne et française, des années 1940 au plus récent *La Môme* (Olivier Dahan, 2007). Qu'il s'agisse de confronter *Madame Curie* (Mervyn LeRoy, 1943) au corpus de biopics de scientifiques de l'époque¹¹, les séries masculine et féminine¹² du cinéma français de l'après-guerre¹³ ou *La Môme à Gainsbourg (vie héroïque)*, le constat est rarement favorable aux personnages biographiés féminins. Outre leur sous-représentation (seul un tiers des biopics porte sur un personnage féminin), ces derniers sont très largement encadrés par un regard patriarcal qui tend à limiter leur capacité d'agir (voir par exemple l'analyse de *Madame Curie* pages 74 à 84). Ce double standard s'exprime également par le choix des types de personnages, particulièrement évident dans le cinéma français des années 1950 : les femmes

¹⁰ Angela McRobbie citée par Moine Raphaëlle (2017) : *op. cit.*, p. 69. Moine rappelle la traduction littérale de *double entanglement* : « double enchevêtrement ».

¹¹ *Op.cit.*, p. 85-86 : série de biopics masculins : *Monsieur Vincent* (Cloche, 1947), *Le Comédien* (Guitry, 1947), *Le Diable boiteux* (Guitry, 1948), *Le Sorcier du ciel* (Blistène, 1948), *Du Guesclin* (de Latour, 1948), *D'homme à hommes* (Christian-Jaque, 1948), *Docteur Laennec* (Cloche, 1949), *Envoi de fleurs* (Stelli, 1949), *La Valse de Paris* (Achard, 1950), *Deburau* (Guitry, 1951), *Monsieur Fabre* (Diamant-Berger, 1951), *Il est minuit*, *Docteur Schweitzer* (Haguet, 1952)

¹² *Op.cit.*, p. 85-86 : série de biopics féminins : *Procès au Vatican* (Haguet, 1952), *Lucrece Borgia* (Christian-Jaque, 1953), *La Belle Otero* (Pottier, 1954), *Madame du Barry* (Christian-Jaque, 1954), *La Reine Margot* (Dréville, 1954), *La Castiglione* (Combret, 1955), *Lola Montès* (Ophuls, 1955), *Marie-Antoinette, reine de France* (Delannoy, 1956).

¹³ Cette partie révisé et condense un article précédent de l'auteure : « Les « Biopics » dans le cinéma français d'après-guerre : série masculine et série féminine », dans G. Le Gras, G. Sellier (dir.), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre, 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015, p. 184-167. Les séries masculines et féminines sont décrites comme très distinctes, « par le choix et le statut des personnages biographiés, par le traitement et le point de vue adopté, et également par le décalage chronologique qu'elles subissent », les premiers biopics féminins de l'après-guerre datant du milieu des années 1950.

biographiées sont de belles scandaleuses au destin tragique alors que les biopics masculins favorisent les « Grands Hommes », génies de la guerre, médecins, philanthropes ou artistes dont la représentation rétablit la grandeur nationale et l'ordre patriarcal mis à mal par la défaite et l'Occupation. La comparaison entre biopics féminin et masculin est également opérante grâce à l'analyse esthétique¹⁴ produite par Raphaëlle Moine, qui relève, pour la série masculine, la récurrence du plan regard (soulignant le regard visionnaire du « Grand Homme ») et, pour la série féminine, celle du plan poitrine (en général sur le décolleté profond de Martine Carol). Bien que cherchant à nuancer la domination patriarcale visible dans les biopics féminins, dans un contexte postféministe pour les plus récents ou de publication du *Deuxième Sexe* en 1949¹⁵, l'analyse des mécanismes à l'œuvre dans la majorité des biopics montre bien une reconduction des normes de genre où les femmes sont le plus souvent mises en scène comme des interprètes passives à la trajectoire dramatique et les hommes biographiés des génies créateurs, en connivence avec le réalisateur masculin qui les met en scène.

La comparaison la plus édifiante est sans doute la dernière, qui met en regard *La Môme* et *Gainsbourg (vie héroïque)* (Joann Sfar, 2010) dont les nombreux points communs rendent l'étude d'autant plus pertinente. Les deux biopics sont musicaux, concernent un chanteur et une chanteuse populaires iconiques, nationaux et contemporain-e-s, leurs interprètes jouent la carte du mimétisme, et optent pour la formule *warts-and-all* (qui montre les grandeurs et les failles). Mais l'analyse fine de Raphaëlle Moine pointe la dysmétrie des représentations de genre. *La Môme* construit l'image d'une Piaf prématurément vieillie, toxicomane et alcoolique, dépendante des hommes, sur le plan professionnel et sentimental. Sa passivité est totale, elle reste une interprète et son rôle de pygmalion et d'auteure n'est jamais évoqué. Dans *Gainsbourg (vie héroïque)*, on retrouve l'habituelle posture masculiniste où le génie se manifeste par une grande capacité de séduction. Le Gainsbourg de Sfar cumule succès discographiques et conquêtes féminines, et sa trajectoire

¹⁴ L'analyse esthétique est ici entendue comme l'analyse des données audiovisuelles « en situation » et non pas apolitique et déconnectée de tout contexte socioculturel. Je fais ici référence au titre de l'ouvrage co-dirigé par L. Creton, L. Jullier, R. Moine, *Le cinéma en situation, Expériences et usages du film, Théorème* n° 15, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

¹⁵ Beauvoir Simone de (1949), *Le Deuxième sexe*, NRF, Paris, Gallimard.

reste ascendante puisque la déchéance du chanteur est quasiment éludée et que le film se termine par des images positives. Enfin, pour conclure sur les modalités d'expression du double standard : alors que Piaf est exposée par Dahan avec « l'extériorité d'un entomologiste » (Moine : 105), Moine relève l'accointance entre créateurs mâles, Sfar et Gainsbourg dialoguant notamment grâce au « double » marionnette, dessiné par Gainsbourg enfant dans le film et par le réalisateur/dessinateur pour le film.

Pour terminer, dans un troisième et dernier chapitre intitulé « *Les biopics français contemporains : du culte des grands hommes à la culture de la célébrité* », Raphaëlle Moine propose de déconstruire deux présupposés courants dans la réception contemporaine du biopic : l'idée de la nouveauté du genre dans le cinéma national (dont l'acte de naissance serait *La Môme* en 2007) et celle de l'importation d'une formule étrangère, en l'occurrence hollywoodienne. Ce dernier chapitre va donc s'attacher à resituer le biopic français dans un contexte historique national plus large et à analyser ces films contemporains dans le double contexte du cinéma français patrimonial et de la culture de la célébrité.

Tout en rappelant l'existence du biopic comme genre mineur depuis les années 1930, Moine en souligne l'invisibilité dans le cinéma français. Ce statut tient selon elle à la dissolution du genre dans un cinéma patrimonial et au problème plus profond que le cinéma français entretient avec la notion même de genre (cinématographique).

L'étude se termine par une réflexion sur les liens profonds qu'entretiennent les biopics français et américains, qu'il faudrait chercher non pas dans l'importation d'une formule qui aurait fait ses preuves outre-Atlantique, mais dans le développement en France d'une culture de la célébrité souvent perçue comme symptôme d'une américanisation de la société et de l'imaginaire, se traduisant dans les biopics par une mise en spectacle de l'intimité et des relations aux médias – *Mesrine : l'ennemi public n°1* (Jean-François Richet, 2008), *Mesrine : l'instinct de mort* (Jean-François Richet, 2009).

Original par son objet, le biopic, *Vies héroïques* est également remarquable par son approche méthodologique qui, tout en se situant dans

la lignée des travaux de Noël Burch et Geneviève Sellier¹⁶, ouvre de nombreuses pistes de recherche. Très stimulant intellectuellement, on peut considérer cet ouvrage, à la dimension pédagogique certaine, comme une contribution décisive à la redécouverte d'un genre mésestimé, que l'on pourrait également aborder dans une perspective *queer* (pour sortir de la dichotomie masculin/féminin) ou postcoloniale¹⁷.

Mélanie Boissonneau est spécialiste du Pre-Code, des représentations de genre, et du cinéma de genre. Elle est docteure en études cinématographiques et audiovisuelles. Elle est ATER à l'université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle depuis 2017. Membre de l'IRCAV, elle a publié en 2010 chez Armand Colin Les pin-up au cinéma, co-écrit, en 2019 un ouvrage issu de sa thèse : Pin-up au temps du Pré-Code (1930-1934), éditions Lettmotif, 2019, co-dirigé Tim Burton, horreurs enfantines, L'Harmattan, 2016. Elle travaille actuellement à la publication de deux ouvrages collectifs, le premier consacré au studio Hammer (Hammer, « laboratoire de l'horreur moderne »), le second aux nouvelles pratiques cinéphiles (Cinéphilies/sériephilies 2.0), tout en co-organisant un séminaire mensuel sur les cinémas de genre.

¹⁶ Burch Noël et Geneviève Sellier (2013), *Ignorée de tous, sauf du public. Quinze ans de fiction télévisée française 1995-2010*, Paris, INA Éditions et Burch Noël et Geneviève Sellier (1996), *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan.

¹⁷ Isabelle Le Corff intègre par exemple cette dimension dans son étude du cinéma irlandais, dans un chapitre consacré au biopic historique *Michael Collins* (Neil Jordan, 1996) dans *Le Cinéma irlandais, une expression postcoloniale européenne*, Presses Universitaires de Rennes, collection Dictat Anglais, 2014. Mehdi Derfoufi analyse également le biopic au prisme des études postcoloniales dans son analyse critique « *Green Book : Hollywood so White* (Peter Farrelly, 2018) », publiée sur le site *Le genre et l'écran*, le 22 février 2019, et dans le chapitre consacré à *Lawrence d'Arabie* dans sa thèse (2012) : *L'esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean, du Pont de la rivière Kivai (1957) à La Route des Indes (1984)*.