

DE LA PIN-UP À LA STAR : LES REPRÉSENTATIONS DU CORPS EN MILIEU OUVRIER

Fabrice Montebello

C.N.R.S. Editions | « Corps »

2011/1 N° 9 | pages 253 à 264

ISSN 1954-1228

ISBN 9782271071644

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-corps-2011-1-page-253.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

De la Pin-up à la star : les représentations du corps en milieu ouvrier

Fabrice MONTEBELLO

La pin up est le produit de la guerre et de la bureaucratie militaire américaine. Elle représente à la fois un réflexe de survie face à la pulsion de mort et une présence récurrente que rend possible la production industrielle de punaises. Importée des tranchées de la guerre de 1914-1918, la *french girl* devient à partir de 1941 la *pin up*, une représentation de jeunes filles aux formes dénudées et généreuses que le soldat américain cherche à épinglez (*to pin up*) partout où il le peut (Mary, 1983; Gabor, 1996).

On les trouve également dessinées sur les carlingues des bombardiers ou des avions mitrailleurs. Elles symbolisent toutes les fonctions attribuées à l'imagerie féminine par des combattants frustrés et en mal de protection : de l'intonation patriotique à la mascotte porte-bonheur («We'll Get By», «Lucky Lady», «Straight Flush») en passant par les noms des villes ou des Etats d'origine, de la nostalgie et du mal du pays, sans oublier la hargne belliqueuse, grosses de jeux de mots et de métaphores

sexuelles («Blonde Bomber», «Demolition Dottie», «Never satisfied», «Final Approach», «Target for Tonite», «Hard to Get», «Night Mission», etc.) (Mary, 1983).

L'après-guerre prolonge cette imagerie née de l'angoisse de la mort violente et de la frustration sexuelle du jeune soldat. Elle est particulièrement présente en milieu ouvrier où les conditions de travail des «soldats de l'industrie» rappellent les formes d'organisation militaire. Il s'agit d'un monde presque exclusivement masculin qui privilégie l'engagement physique des corps et leur montage dans le cadre d'équipes à la fois soudées et hiérarchisées. La continuité est d'autant plus forte que la pin up est américaine au même titre que le cinéma hollywoodien qui fascine tant les spectateurs ouvriers au sortir de la guerre (Montebello, 1994). Cette fascination est renforcée par la présence physique des soldats eux-mêmes et la puissance industrielle que dégage le matériel militaire. Reliée au cinéma par la valorisa-

tion des stars mamelues et callipyges, la pin up est un bon moyen d'observation des représentations ouvrières du corps féminin et de la manière dont elles règlent les procédures d'évaluation de la qualité cinématographique¹.

La pin up est anonyme (Morin, 1972) et son anonymat est particulièrement adaptée aux plaisirs solitaires et honteux du voyeur. Contrairement aux vedettes de cinéma, elle ne sollicite ni identification, ni projection. La nudité et le gonflement artificiel de ses formes, et notamment des formes les plus fétichisées par l'homme, comme les seins et les jambes, ne visent qu'à provoquer l'exacerbation du désir masculin². La pin up ne suggère rien, elle montre tout et offre sa chair aux regards, et parfois même aux caresses des doigts. Elle est un appel à la masturbation³.

Martine et Sophia

Sa prolifération dans les casiers des vestiaires ouvriers à l'usine est un fait avéré même si son témoignage est arraché de manière anodine aux détours d'une conversation. On avoue donc à mi-mots que certains ouvriers décoraient volontiers l'intérieur de leurs placards personnels à l'usine de « pleins de photos de cul ». Cette fonction « masturbatoire » de la pin up est rappelée crûment par un ouvrier du sud de l'Italie, dans un autre contexte, celui des années 70, où le tirage industriel de photos pornographiques vient décupler les forces suggestives des images des années 50 et où la « branlette » apparaît comme un substitut com-

mode et intermittent à la routine usinière (Di Ciaula, 1982).

Il est certain que dans les années 1945-1960, où la morale dominante s'offusquait de la moindre exhibition « naturiste », l'attrait de la nudité au cinéma demeurait un plaisir inavoué. Cette situation excitait d'autant plus le spectateur que ce dernier pouvait traquer, dans les moindres recoins de l'écran, l'apparition charnelle nécessaire à la satisfaction de sa libido, tout en demeurant à l'abri des regards (grâce à l'obscurité de la salle). L'exhibition d'un sein nu, surtout lorsqu'elle était annoncée à l'avance, suffisait parfois, à elle seule, à assurer l'adhésion des foules ou bien à favoriser la publicité d'un film moyen. La chute de reins de Martine Carol (*Caroline Chérie, Un caprice de Caroline chérie, Lucrèce Borgia*), les nudités furtives ou partielles de Brigitte Bardot, de dos (*En cas de malheur*) comme de face (*Et Dieu créa la femme*), les déshabillages de Jeanne Moreau (*Les liaisons dangereuses*, 1960) sont des exemples bien connus qui ont contribué au succès des films en question à Longwy, comme dans le reste de la France. Ces succès reposaient sur des mécanismes très simples où le trouble sexuel l'emportait sur l'adhésion esthétique, ou plus justement encore, en constituait un des éléments fondamentaux.

Il est intéressant de rappeler – dans un contexte où les usages légitimes du cinéma n'ont de cesse de faire des formes populaires de l'identification béate à l'acteur, une « esthétique repoussoir » (Bourdieu) – comment des intellectuels pouvaient, à l'époque, assimiler le

plaisir cinématographique à la seule pulsion sexuelle. C'est ainsi que les *Cahiers du cinéma*, qui par ailleurs détestaient la série des Caroline, ont cru déceler le talent de Martine Carol « jusqu'au bout des seins », avant de le mettre sur le compte des « mystères de la nudité »⁴.

Mais ces nudités mystérieuses n'en demeuraient pas moins célèbres et leurs succès auprès des foules justifiaient une intervention intellectuelle, au nom de l'aspect sociologique des choses. Il n'en va pas de même de ces films, définitivement oubliés des histoires du cinéma, et qui constituaient pourtant – en tous les cas dans notre corpus – la majorité de ces bandes susceptibles de produire les troubles adéquats et toutes les fixations fétichistes de la chair. Ici l'anonymat de l'acteur ou de l'actrice est bien le garant de la fonction purement masturbatoire desdits films. À ces derniers, le spectateur ouvrier ne demandait rien de plus que la possibilité de « se rincer l'oeil ». Le médiocre *Quelles drôles de nuits* (programmé dans trois salles différentes dont le Rex et le Nouveauté-Palace) n'offrait guère qu'un insert de plan (non présent dans la version italienne du film) où la jeune Sofia Lazzaro, qui ne s'appelait pas encore Sophia Loren, exhibait deux beaux seins nus (Lo Duca, 1957)⁵. Les compagnes anonymes de Silvana Pampanini faisaient également dans « l'acrobatie mammaire » (Lo Duca, 1957) (*Néron*, *La Fille de Palerme*). Même le mélodrame présentait des scènes d'orgies à faire frémir la Centrale catholique du cinéma (*Le Navire des filles perdues*). Il est vrai qu'en Europe, à la fin des années

50, les Italiens se sont mis à commercialiser toute une série de documentaires sexy sous couvert de reportages touristiques (Boyer, 1990)⁶. C'est à cette série que se rattache *Nuits d'Europe* d'Alessandro Blasetti, programmé trois fois à Longwy devant 2860 spectateurs.

Une démarche équivalente soutenait des films allemands. Des alibis farfelus permettaient l'intégration de scènes émoustillantes qui faisaient – aux yeux des spectateurs français – le seul intérêt de films jugés, dans l'ensemble, plutôt médiocres. Au nom de l'initiation sexuelle (*L'Amour qui tue*), de la dénonciation de la délinquance juvénile (*Les demi-sel*), de l'absence de morale (*Strip girls* de Ten Haaf), ou de l'homosexualité et de la dépravation sexuelle (*Le Troisième sexe*, et *Impudeur*, deux films réalisés par l'ancien nazi Veit Harlan), ces longs métrages présentaient, à l'appui de « leurs arguments », et de manière « réaliste », toutes ces choses qu'il ne fallait pas faire... *L'Amour qui tue* recueillait même 3693 entrées en une seule semaine de programmation au cinéma Palace. Le film peut se résumer ainsi : le viol d'une fillette est l'occasion d'un cours médical sur l'avortement et les maladies vénériennes ; l'histoire d'une jeune femme morte à la suite d'une manœuvre abortive permet à une avocate d'exposer le cas d'une fausse couche, d'origine syphilitique, qui révèle dans le même temps les aventures extraconjugales du mari. La morale du film, en forme de poupées russes, permettait de présenter toutes sortes de scènes « réalistes » qui n'échappaient pas à la sagacité maniaque de la

Centrale catholique: «Comme toujours en pareille manière, on peut se demander si le réalisateur a voulu vraiment faire oeuvre sociale ou si, au contraire, le thème médical n'est pas un prétexte à évoquer à l'écran certaines images licencieuses ou par trop réalistes»⁷.

Les représentations du désir

Sur le modèle des sexy music-hall italiens, des productions nationales sollicitaient la curiosité salace du spectateur. Relativement nombreuses et affublées de titres explicites, ces bandes proposaient des voyages jusque dans les coulisses de certains spectacles parisiens où l'on ne manquait pas de rencontrer, à chaque occasion, un essaim de filles nues: *Ah les belles bacchantes*, *Confession d'une pécheresse*, *La Danseuse nue*, *Femmes de Paris*, *Folies bergères*, *L'Île aux femmes nues*, *Mademoiselle Strip-tease*, *Minuit, Quai de Bercy*, *La Môme Pigalle*, *Les Nuits de Paris*, *Paris clandestin*, *Plaisirs de Paris*, *Crime au concert Mayol*. L'Histoire représentait également un réservoir inépuisable de «réflexions» sur les moeurs sexuelles décadentes de sociétés passées: *Raspoutine*, *La Tour de Nesle* (version de 1937 et de 1955), *Casanova*, *Lucrece Borgia*, *Le Destin exécrationnel de Guillemette Babin*. Des 75 films français considérés comme «sexy et érotique» par Martine Boyer, entre 1950 et 1960, presque tous ont été diffusés à Longwy, au cours de la même période (Boyer, 1990).

Dans tous les cas, la présence de ces films «particuliers» sur les écrans et leur stigmatisation par la censure trans-

formaient leurs «usagers» en personnes peu «fréquentables». La liberté tolérée à l'égard des écarts verbaux des «jeunes gens», surtout dans le cadre de projections cinématographiques où l'on imagine les adresses osées à l'écran favorisées par l'obscurité de la salle, accentuait le décalage entre les conduites conformistes et traditionnelles des familles et celles des jeunes ouvriers célibataires, momentanément déclassés, qui affichaient par la nature des films revendiqués (les policiers américains au climat délétère) ou celle de certaines scènes («jambes» et «gros nénés»), la double provocation et par là, la double distinction, à l'égard de la famille d'une part et du public de cinéma d'autre part, de ceux qui se satisfont de la basse vulgarité des choses cochonnes, et des «sous-produits» américains. D'autant qu'on ne voyait dans ces bouts de films ou bouts d'histoires que des prétextes au rappel de connivences masculines, des supports sans importance sur lesquels on s'appuyait pour illustrer les frustrations et les transgressions sexuelles (Hoggart, 1991).

Aussi, pour les spectateurs ouvriers, les représentations du désir sexuel demeuraient moins des modèles à imiter que des déclencheurs de conversation ou des illustrations de propos salaces, même si l'absence de représentations explicites de l'acte sexuel dans le cinéma des années 50, rejoignait une certaine retenue verbale des classes populaires en matière de sexe. Cela dit, les conversations franchement obscènes et pleines de sous-entendus vicieux qui circulaient entre hommes avaient leurs contrepar-

ties au sein des discussions et réunions exclusivement féminines, où l'on parlait assez librement de «ces choses-là», même si on ne perdait pas un instant pour stigmatiser les pratiques, les revues, et les films «cochons». Les acteurs ou actrices faisaient également l'objet de discussions familiales, et pouvaient solliciter la compétence des hommes comme celles des femmes, en matière de beauté idéale. Dans ces conversations, les corps des vedettes de cinéma étaient brandis un à un et tour à tour, comme preuve de la justesse de l'argument avancé. Et la différence que les femmes opéraient spontanément entre les «belles actrices» et celles qui ont du *sex appeal*, rejoignait la distinction masculine entre «les belles femmes» et «les bonnes baiseuses».

Les formes rebondies de la pin up ont sans conteste influencé la mode des stars mamelues et callipyges comme Jane Russel, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Anita Ekberg, pour ne citer que les plus célèbres⁸. Dans les années 50, l'hypermastie devint une règle générale. La recherche d'actrices à l'hypertrophie mammaire et toutes les méthodes artificielles de gonflement des poitrines (balconnets, corsage rembourré, décolleté plongeant) étaient alors fortement encouragées par les producteurs⁹. Concurrente de Marilyn Monroe mais tout aussi «sacrément bien charpentée», Mamie Van Doren raconte dans ses mémoires comment les studios hollywoodiens «encouragèrent leurs vedettes capiteuses à porter des soutien-gorge rembourrés» (Van Doren, 1989).

Quelques années auparavant, Howard Hugues avait lancé Jane Russel en insistant sur ces formes rebondies, ce qui provoqua un beau scandale aux Etats-Unis et la réprobation des catholiques rejetant le film en question, *Le Banni*, à cause de «la plastique de la vedette»¹⁰.

Essentiellement popularisée grâce au réseau militaire des pin up, Rita Hayworth, recueillera définitivement les suffrages des «G. I.», lorsque son effigie «ornera» la bombe atomique de Bikini dans sa célèbre robe de soirée du film *Gilda*. L'épisode lui vaudra d'autant plus facilement le qualificatif de «vedette atomique», que sa poitrine généreuse, au même titre que, plus tard, celle de Marilyn Monroe, ou encore de Jayne Mansfield (surnommée «madame buste» (Boyer, 1990), évoquera toutes les métaphores «militaires», de «l'explosion» à l'«obus» en passant par la «bombe» forcément sexuelle¹¹. C'était le temps des «dances atomiques» et dans les bals ouvriers, le danseur devait «propulser» sa partenaire dans les airs, au risque de se «choper un tour de rein».

Il est vrai que les danses exaltées de ces formes pleines, miraculeusement suspendues, ont de quoi égayer la grisaille d'un quotidien marqué par les destructions de la guerre, la pénurie généralisée, les restrictions et les économies d'énergies. À Longwy, dans les années d'immédiat après-guerre, des quartiers ouvriers entiers demeurent dans l'obscurité, les enseignes lumineuses des commerces ou des boutiques fonctionnent au mieux les jours de fêtes, seule la fumée rouge des quelques hauts

fourneaux en activité déchire l'obscurité du ciel. Le jour, ce qui domine le quotidien, c'est la grisaille des vêtements, les murs des habitations attendant leur réfection, les bus d'ouvriers aux couleurs jaunâtres, les baraquements de fortune pour les paysans immigrés fraîchement débarqués du Mezzogiorno italien ou de Kabylie. Seule la rutilance des pin up d'Hollywood, aux coiffures blondes, brunes, ou rousses, aux habits «technicolor» et aux gorges profondes, offertes à tous les regards, vient concurrencer la lumière rouge des usines (Mary, 1983). On les trouve évidemment sur les devantures des salles de cinéma, mais aussi sur les murs du centre ville, les palissades de fortune, où les «charnelles» (Marylin Monroe, Jayne Mansfield, Jane Russel, Joan Simons) côtoient les «idéelles» de l'*upper-class* (Michèle Morgan, Élisabeth Taylor, Grace Kelly). Les foules apprendront vite à reconnaître ces nouvelles «vedettes» et à identifier leur origine américaine. Les blondes laiteuses à la poitrine généreuse (Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, Diana Dors, Mamie Van Doren) chères au «public américain traditionnel» si l'on en croit Martine Boyer, satisfaisaient à la fois les exigences exotiques et les «pulsions» charnelles, d'une fraction du public populaire français (Boyer, 1990).

C'est d'ailleurs sur le terrain des seins que pour concurrencer Hollywood, l'Italie misa sur l'insolence de ses «maggiorate fisiche»¹². Un peu pour Silvana Mangano, dont il est vrai, on admirait surtout les cuisses, beaucoup pour Gina Lollobrigida (dont l'avantage physique était souligné

en France par son surnom «lollo»...) et Sofia Loren, exhibée à la foule internationale par son mari Carlo Ponti, producteur du film, *La Fille du fleuve* (*La Donna del fiume*). Dans ce dernier – uniquement réalisé dans le but de mettre en valeur les atouts physiques de l'actrice, littéralement filmée des pieds à la tête au cours d'un mambo effréné – les seins de Sofia Loren «s'immobilisent» en premier plan, pendant un long moment, entre le regard appuyé de son prétendant et celui, que l'on imagine éberlué, du public.

Une idiosyncrasie sociale du corps

Cependant et à l'inverse de la pin up, les stars ne sont pas interchangeables. Leur performance ne se réduit pas à une fonction d'excitation sexuelle. La pin up exhibe sa nudité, la star la suggère. La pin up est anonyme, la star est identifiable; et cette reconnaissance de la star est le garant de sa spiritualité. «Son identité d'archétype transcende toujours ses poses et ses métamorphoses» (Morin, 1972). L'identification de la star est aussi ce qui la ramène sur terre. Si la pin up est un corps-objet dont l'exhibition, au même titre que les morceaux de corps entrevus fugitivement, appellent le désir et son assouvissement immédiat, la star se caractérise par sa présence charnelle et les modalités sociales qui la soutiennent¹³.

Car il existe une «idiosyncrasie sociale» du corps. Les gestes, les postures et les mouvements du corps ne sont pas le résultat d'une mécanique naturelle mais celui d'un héritage et d'un

apprentissage (Mauss, 1993). Le corps est à la fois, histoire et langage, expression d'un *habitus* («un avoir devenu être» selon Bourdieu, 1979) et marqueur social, qui révèle ou traduit (par sa perception) les propriétés des agents et contribue à les classer spontanément au sein d'un espace social. Expression de la distance ou du rapprochement, du rejet ou de l'adhésion, la langue des corps est la plus spontanée. Les règles de civilités bourgeoises comme la logique populaire du «eux» et «nous», ont tôt fait de renvoyer en *un clin d'oeil* et *dos à dos*, les «mauvaises manières» du peuple pour les premières, et les attitudes «pincées» des «bourgeois» pour la seconde.

En ce sens on ne peut faire abstraction du fait que la généralisation des actrices mamelues et callipyges réponde aux critères d'appréciation qui caractérisent les rapports populaires aux corps, et ce, malgré l'imposition progressive des normes dominantes en matière de corps féminin («impératif de minceur et de longueur») que favorise notamment «la chute du corset» (Perrot, 1984).

Élément fondamental de la différenciation sexuelle (Devereux, 1980), à propos de laquelle nous avons déjà souligné combien elle structurait les représentations sociales au sein du monde ouvrier, les seins de la femme correspondent également à cette partie du corps, où le nombre de variantes argotiques les désignant sont les plus nombreuses et surtout les plus utilisées par les hommes des classes populaires. La fermeté et le volume de la poitrine représentent à la fois un signe de santé physique et

de beauté corporelle idéale. Une «belle femme» est nécessairement une femme qui a une «belle poitrine» c'est-à-dire des seins volumineux. À ce propos, Richard Hoggart rappelle, dans son autobiographie, des souvenirs intimes qu'il relie à des remarques plus générales, et fait des fortes poitrines une caractéristique essentielle des femmes des classes populaires anglaises, et une qualité indéniable dans l'ordre du trouble sexuel et de la séduction (Hoggart, 1991). L'importance et la qualité attribuées aux seins varient bien évidemment en fonction de leur «tenue» et de leur fermeté (souvent liées à l'âge de la femme). Les seins doivent être volumineux mais ne doivent pas «tomber en bas des pieds». L'adéquation des canons de la beauté cinématographique des années 50 aux normes populaires d'appréciation corporelle, explique la prolifération de ces véritables «obus» sous le chandail des actrices et leurs défis à toutes les lois de la pesanteur.

Outre la poitrine généreuse – à l'opposé des normes dominantes –, l'idéal féminin des classes populaires possède la taille fine et les hanches larges. La «belle femme» doit être à la fois «bien roulée» (l'expression est ancienne et connote des formes rebondies) et «bien charpentée», c'est-à-dire bien «construite», bien «fabriquée». D'où l'importance du torse droit et la robustesse du dos, surtout lorsque le tout repose sur deux longues jambes, autre «détail» qui attire à l'époque tous les regards. Le cinéma hollywoodien d'ailleurs en regorge, de Marlene Dietrich à Betty Grable, en passant par Cyd Charisse.

Plus peut-être que les autres détails du corps, y compris celle des seins, la représentation des jambes permet toutes les sublimations du désir sexuel. Son exacerbation est multipliée par le fétichisme du bas qui souligne le tracé de la jambe et oriente les regards masculins vers le haut de ces dernières, c'est-à-dire vers les cuisses, dont la forte accointance avec le sexe est évidente¹⁴.

Mais même dans ce cas précis, les représentations sociales du corps sont déterminantes. Les propos des ouvriers interrogés sont explicites. La jambe idéale est longue et sa terminaison se conclut par un haut des cuisses impérativement charnu qui annonce l'importance des fesses. Inversement, les «culs plats» et les physiques filiformes de celles qui font de «la contrebande d'alumettes» sont rejetés. La combinaison des seins volumineux, des hanches fines, des fesses larges, des cuisses rebondies et des jambes longues, explique le succès rencontré par les stars hollywoodiennes auprès des classes populaires. Mais ce sont également les physiques de classe, dans les deux sens du terme, des vedettes italiennes de l'après-guerre (Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida, Sofia Loren) qui fascinent les ouvriers de Longwy. D'autant que d'origine italienne, certains d'entre eux se sont mariés avec de jeunes paysannes de la Péninsule, en s'appuyant sur les liens familiaux de leurs parents. Des couples d'ouvriers français et de paysannes italiennes – faussement mixtes et complètement endogames socialement et «ethniquement» – ont ainsi fondé des

familles entières en France. Sans aller jusque là, l'alliance presque systématique, en France, de filles et fils français de parents immigrés italiens, continuent à façonner des *hexis* «ethniquement» identifiables aux physiques méditerranéens des Italiens.

Certains des grands succès publics des films italiens à Longwy reposant sur la performance d'une vedette, combinent justement les propriétés de classe de l'actrice, qui sont visibles jusque dans son *hexis* corporelle, et celles du personnage (souvent une paysanne insolente). C'est le cas de Gina Lollobrigida dans le rôle de la jeune paysanne Pizzicarella, «la bersagliera» des films *Pain, amour et fantaisie* (1953) (7 699 entrées) et *Pain, amour et jalousie* (1954, 4 751 entrées), à qui se substituera, Sofia Loren, la splendide poissonnière de *Pain, Amour ainsi soit-il* (1955). Sofia Loren est surtout l'ouvrière des ateliers d'anguilles de Comacchio, dans *La Fille du fleuve*, un drame sentimental qui a pour décor les rives du Pô, non loin de Ferrare. Le film est projeté sept fois à Longwy, de 1956 à 1960 dans six salles différentes et totalise près de 6 500 entrées. Les rizières du Pô avaient déjà popularisé le corps faussement prolétaire de Silvana Mangano dans *Riz amer* dont la projection totalisa plus de 3 000 entrées au seul cinéma Palace en janvier 1951¹⁵. La même Silvana Mangano faisait le succès d'*Anna* (6 081 entrées) une danseuse de boîte de nuit qui décidait d'entrer dans un couvent pour ne pas avoir à choisir entre deux soupirants. D'une certaine manière le recours aux corps «naturels» d'acteurs

non professionnels assurait également le succès exceptionnel de *La Fille des marais* (près de 7000 entrées)¹⁶ plus que celui du célèbre *Voleur de bicyclette* (2484 entrées).

Inversement, le rejet des actrices françaises s'appuie sur la faiblesse de leur présence charnelle. Elles sont petites, menues et plates «comme des planches à laver». Elles possèdent des voix nasillardes ou sont tout simplement «moches» comme Jeanne Moreau, qui l'a toujours été, «même quand elle était plus jeune». Brigitte Bardot a «des cuisses de poulet» et le mythe de la femme-enfant qu'elle contribue à réactiver (après Françoise Arnoul, Cécile Aubry, Danik Patisson, Isabelle Corey) laisse indifférent une bonne partie des spectateurs ouvriers. Souvent issues de la bourgeoisie comme Michèle Morgan, Martine Carol, Brigitte Bardot, Danielle Darrieux, Danièle Delorme, Simone Signoret, Françoise Arnoul, les actrices françaises semblent interpréter généralement des rôles correspondant à leur appartenance de classe. L'analyse des 76 héroïnes principales de 63 films français réalisés entre 1945 et 1953 permet de dresser le portrait d'«une petite bourgeoise sentimentale» qui «montre de la femme française un des visages les moins attirants, un profil étroit, un corps qu'elle offre avec prudence et un grand cœur un peu niais que gouverne encore son confesseur, mais qui s'étale sans pudeur dans les magazines de tricot, où les «bons magiques» sont le sésame-ouvre-toi d'une société qui confond le matérialisme avec les biens de ce monde et le progrès avec la réussite sociale»¹⁷. «Profil étroit» contre «physiques améliorés», «niaiserie»

contre «subversion», «bonheur matériel et enfermement domestique» contre «paysages ouverts», «calcul» contre «générosité», «prudence» et chichis contre «saine sexualité», les «petites» actrices françaises, petites «physiquement» et petites «bourgeoisement», ne font littéralement pas le poids, face aux corps gonflés des stars américaines et des vedettes italiennes.

Le corps des acteurs

La reconnaissance spontanée, par le spectateur, des qualités sociales inscrites dans le corps de l'acteur représente donc une dimension non négligeable de son adhésion esthétique. On peut s'en faire une idée plus précise à partir des enquêtes réalisées pour le CNC par l'Institut Dourdin en 1958. À la question : «Pouvez-vous citer le nom de 3 vedettes féminines «françaises» dont vous allez voir les films en pensant que vous ne serez pas déçu?», Michèle Morgan avec 751 citations et Danièle Darrieux avec 406 citations arrivent en tête, mais la ventilation des préférences par classe sociale montrent que la part des citations dans le total des personnes interrogées baisse au fur et à mesure que l'on descend dans la hiérarchie sociale. Michèle Morgan passe de 37,2 % et 41,1 % dans les classes A et B, à 31,1 % et 25 % dans les classes C et D. Danièle Darrieux passe de 23,3 % dans les classes A et B à 15,1 % puis 13,9 % dans les classes C et D. Inversement, dans le cas des vedettes étrangères, Sofia Loren, qui est troisième derrière Gina Lollobrigida et Ingrid

Bergman avec 196 citations, rencontre plus de succès au sein des classes populaires (9,5 et 10,3 % des citations) qu'au sein des classes dominantes (4,9 et 8,4 % des citations) (Institut Dourdin, 1958)¹⁸. La tendance est plus facilement perceptible dans le cas des vedettes masculines. Jean Gabin, Fernandel, Pierre Fresnay et Gérard Philippe demeurent par ordre décroissant les acteurs préférés des 2217 personnes interrogées. Néanmoins, si Fernandel rencontre les plus fortes adhésions auprès des classes populaires (32,8 % de citations dans la classe D, 25,5 % dans la classe C, 22,5 % dans la classe B, 14,7 % dans la classe A), Pierre Fresnay et Gérard Philippe connaissent le processus inverse (respectivement 35,2 % et 16,3 % des citations des personnes de la classe A, 27,1 % et 15 % de la classe B, 12,5 % et 9,2 % de la classe C, 15 % et 4,2 % pour la classe D) (Institut Dourdin, 1958). Assurément, avec 851 citations contre 541 à Fernandel, Jean Gabin demeure la vedette masculine française la plus citée. Mais la ventilation sociale des résultats ne correspond pas à l'imaginaire ouvrier qui lui est spontanément associé. Plus de 42 % des personnes des classes A et B citent spontanément le nom de Jean Gabin contre un peu moins de 36 % des personnes des classes C et D.

Doit-on en conclure malgré tout que «le corps de Gabin» parle «le populaire», comme le fait remarquer dans son étude Ginette Vincendeau (Gauteur et Vincendeau, 1993)? Ou bien que le prolétaire des années 30, en vieillissant, s'est embourgeoisé (Passek, 1986, Boussinot, 1967)? Ni l'un, ni l'autre. Si la logique de

la double contamination est au principe de la star (Morin, 1972) et si la reconnaissance par le spectateur des qualités sociales de cette dernière, peut, dans certains cas, faciliter ou déterminer l'adhésion esthétique, elle n'en constitue pas le critère déterminant. L'évaluation du jeu de l'acteur ou de l'actrice entre alors en ligne de compte. Et cette appréciation dépend moins de l'origine ouvrière du spectateur que de la construction personnelle d'un savoir sur le cinéma à partir de l'expérience directe et répétée des films.

Notes

1. Les données cinématographiques nécessaires à cette observation sont tirées de ma thèse (Montebello, 1997). La thèse a combiné analyse de presse, enquêtes orales, observation ethnographique et reconstitution quasi exhaustive de tous les programmes de longs métrages des salles de l'agglomération (31 274 habitants en 1946 dont 5823 étrangers, soit 18,6 % du total). Soit 6 communes: Longwy, Herserange, Mont-Saint-Martin, Longla-ville, Saulnes, Réhon, environ 12 000 programmes représentant près de 5300 titres de films pour une quinzaine de salles de cinéma. Les données concernant les titres de films et les nombres d'entrées ont été identifiés à partir du service administratif du contrôle des recettes au Centre National de la Cinématographie (CNC) à Paris. Certaines lacunes ont interdit l'intégration des informations concernant le Cinéma Palace (la salle la plus importante et la plus prestigieuse de Longwy) pour les années 1946 et 1947 et le 3^e trimestre de l'année 1952 pour la totalité des salles. Les données ouvrières locales sont élargies au bassin de Longwy-Villerupt, 52 402 habitants en 1946.

2. On trouve un équivalent de la pin up en milieu homosexuel, avec la représentation surdimensionnée des attributs masculins dans les personnages de matelots, de blousons noirs, ou encore la prolifération de «monsieur-muscles» (où le *cheesecake* devient le *beefcake*) (Gabor, 1996, pp. 250-254). La production de «pin up mâle» pour les femmes anglaises des années 50 est notée

par Richard Hoggart « mais le marché est plus restreint semble-t-il » (Hoggart, 1970, p. 272).

3. Pour Richard Hoggart la représentation photographique de la pin up cherche moins à exhiber la nudité qu'à rechercher des « effets suggestifs », (Hoggart, 1970, p. 271).

4. Jacques Doniol-Valcroze, *Cahiers du cinéma*, n° 22, avril 1953, p. 52.

5. Selon Sophia Loren, ces plans de nudité étaient réservés pour les copies à l'exportation (Loren, 1979, p. 94).

6. Martine Boyer recense une centaine de ces films de 1958 à 1968 (Boyer, 1990, p. 58).

7. Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision, *Répertoire général des films 1954-55*, Paris, Editions « pensée vraie », 1955, p. 244. Le résumé du film suit celui proposé par la Centrale. Sur ces films « sexuels » allemands en particulier et la filmographie de la République Fédérale d'Allemagne en général, voir l'étude de Azzopardi, 1987, notamment pp. 125-137.

8. Bazin voit dans ce nouveau phénomène social de l'après-guerre la preuve d'un « érotisme américain, et consécutivement cinématographique, qui semble bien être passé, au cours de ces dernières années, de la jambe au sein » d'après André Bazin, « Entomologie de la pin-up girl », *L'Ecran français*, n° 77, Noël 1946, dans Barrot, 1979, p. 171.

9. Les Américains élisait chaque année une vedette nationale de l'hypermastie sous le nom de Miss Fantastic, *Lexique de sexologie*, Paris, Gonthier/Denoël, 1962, p. 176.

10. Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio, *Répertoire général illustré des films 1948-49*, Paris, Les Editions Penser Vrai, 1949, p. 49-50.

11. Il en va de même de l'actrice suédoise Anita Ekberg qualifiée tour à tour de « reine des neiges », de « bombe atomique », et de « tremblement de terre », cf *Cahiers du cinéma*, n° 66, Noël 1956, p. 2.

12. Littéralement « majorées physiques » ou mieux encore « physiques améliorés » et plus simplement « beautés plantureuses ».

13. Richard Dyer opère une distinction équivalente entre la pin up, qui fait de la femme « un spectacle sexuel », et la pin up comme « type social » (Dyer, 1979, pp. 57-58).

14. L'importance transclassiste du bas, dont le succès se rencontre aussi bien dans les milieux populaires que bourgeois, semble admise. « Parfois les bas – les plus « fins » – portent une flèche

pointant vers le haut, sans équivoque possible », *Lexique de sexologie... op. cit.*, pp. 139-140.

15. Si Mangano avait des allures de paysanne sensuelle, la publicité française de son film suivant, *Le Loup de la Sila* (projeté à Longwy de 1953 à 1957) insista plus sur le potentiel érotique de l'actrice que sur les appartenances de classe du personnage. Silvana Mangano était ainsi présentée sur une énorme affiche parisienne : « Anna Magnani avec quinze ans de moins, Rita Hayworth avec dix kilos de plus, Ingrid Bergman avec le tempérament latin, et plus de sex appeal que Mae West et Jane Russel réunies », dans Brunetta, 1993, p. 256.

16. Cette « hagiographie sur la bienheureuse Maria Goretti, de Auguste Genina, avec des paysans de la campagne romaine » (Centrale catholique du Cinéma et de la Radio, *Répertoire général illustré des films 1947* Editions « pensée vraie », Lyon, 1947, p. 171) avait été saluée par la critique catholique italienne comme une alternative au néoréalisme (cf Brunetta, 1993, p. 517).

17. Jacques Doniol-Valcroze, « Déshabillage d'une petite bourgeoise sentimentale », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 12.

18. La logique de l'adhésion « sociale » n'est pas respectée pour Brigitte Bardot et Martine Carol (respectivement troisième et quatrième derrière Michèle Morgan et Danièle Darrieux). Elles connaissent en effet leur plus grand succès au sein des classes populaires. Mais on sait que la forte dimension érotique de leur jeu avait surtout scandalisé la « bonne bourgeoisie » (dont elles étaient originaires) et titillé les fantasmes de transgression sociale des classes populaires (dans Bousinot, 1967, pp. 121-122).

Bibliographie

- Azzopardi M. 1987, *Vingt ans dans un tunnel, le cinéma ouest-allemand de 1946 à 1966*, Paris, Nouvelles Editions Debresse.
- Barrot O. 1979, *L'Ecran français, 1943-1953, histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, Les éditeurs français réunis.
- Boussinot R. 1967, *L'Encyclopédie Boussinot du cinéma*, Paris, Bordas.
- Brunetta G. P. 1993 (1982), *Storia del cinema ita-*

- liano, *Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti.
- Devereux G. 1980, *De l'angoisse à la méthode*, Paris, Aubier, Flammarion.
- Di Ciaula T. 1982, « *tuta blu* » (*bleu de travail*), Federop et Actes Sud.
- Dyer R. 1979, *Stars*, London, British Film Institute.
- Eds. 1959, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma-Silvio d'Amico, Casa Editrice, Le Maschere.
- Gabor M. 1996 (1972), *The Pin-up: A Modest History*. New York, Universe Books et Köln, Taschen.
- Gauteur C. & Vincendeau G. 1993, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan Université.
- Hoggart R. 1970 (1956), *La Culture du pauvre*, Paris, Editions de Minuit.
- Hoggart R. 1991, *33 Newport street, autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, Paris, Gallimard/Le Seuil.
- Institut Dourdin 1958, *Étude de marché du cinéma français*. Paris, CNC.
- Lo Duca 1957, *L'Érotisme au cinéma*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur.
- Loren S. 1979, *La bonne étoile*, Paris, Editions du Seuil.
- Mary B. 1983, *La Pin-up ou la fragile indifférence*, Paris, Fayard.
- Mauss M. 1993 (1950), *Les Techniques du corps* (1936), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige/PUF.
- Montebello F. 1994, « Hollywood Films in a French Working Class Milieu: Longwy 1945-1960 », in Ellwood D.W. & Kroes R. (eds), *Hollywood in Europe, Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam, VU University of Amsterdam Press, Amsterdam, 1994, pp. 213-246.
- Montebello F. 1997, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière: Longwy 1944-1960*, Lyon, Thèse pour le doctorat d'histoire, Université de Lyon II.
- Passek J. L. 1986, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse.
- Perrot P. 1984, *Le Travail des apparences, le corps féminin, XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris, Editions du Seuil.
- Morin E. 1972 (1957) *Les Stars*, Paris, Seuil.
- Van Doren M. 1989, *Hollywood flash-back*, Paris, Aqui Editions.