

Résumé HDR Brigitte Rollet

Genre et productions audiovisuelles : enjeux, pratiques et histoires

Mon habilitation à diriger des recherches « Genre et productions audiovisuelles : enjeux, pratiques et histoires » est l'aboutissement de longues recherches sur le cinéma français mais aussi sur la télévision. Dans ma thèse, soutenue en 1995 à Paris 3 et intitulée : « Le film de fiction dans la classe de civilisation », mon approche du cinéma était plutôt pensée dans le cadre de la didactique (j'étais alors inscrite en Didactique des Langues et des cultures donc en Sciences de l'éducation). J'y avais largement intégré mon expérience pratique liée à la création et à l'enseignement d'un cours sur le cinéma français, suite à l'obtention de mon premier poste au sein de l'enseignement supérieur en Grande-Bretagne. Y figurait également un chapitre sur les questions de genre et de sexualité où se posaient de nombreuses questions que je n'ai cessé d'explorer depuis : histoire et historiographie des réalisatrices françaises et francophones; Cinéma, *Gender* et sexualités; Télévision, *Gender* et sexualités.

Les réalisatrices françaises et francophones

Mon premier ouvrage (1997) fut rédigé en anglais pour la collection *French Film Directors* que venait de lancer Manchester University Press et que dirigeaient Diana Holmes et Robert Ingram. Malgré son titre, cette collection ne se cantonnait pas à une approche auteuriste, mais visait à répondre au besoin croissant d'ouvrages sur le cinéma pour un public d'étudiant-e-s et d'enseignant-e-s. Les conditions de productions des œuvres filmiques, les questions de réception ainsi que le contexte socio-historico-politique au sein duquel naissaient les films y étaient donc privilégiés. Ceci s'ajoutait évidemment à l'analyse des films et à un travail sur l'image. Suite à quelques communications de conférences sur les femmes cinéastes, je fus sollicitée pour rédiger un volume sur une réalisatrice et je proposais d'écrire sur Coline Serreau, connue outre-Manche depuis le succès du remake de son propre « best-seller » *Trois hommes et un couffin* (1985). Elle incarnait parfaitement un certain nombre des préoccupations qui se posaient dans ma recherche en histoire culturelle au sens large : la trajectoire des réalisatrices après la Nouvelle Vague, l'hybridité narrative et générique que je nommerai plus tard « cinéma d'auteur populaire », les formes du politique au cinéma après les années soixante-dix, les possibles alternatives au cinéma dominant, etc. A partir de *Trois hommes et un couffin*, je poursuivis une réflexion ébauchée précédemment sur la dimension politique de la comédie et l'importance des *sexual politics* chez certain-e-s cinéastes et développai également mes idées sur le rire et la comédie au féminin. La dimension fortement genrée des genres cinématographiques, découverte avec la comédie et les travaux de Kathleen Rowe, s'est étendue rapidement à d'autres, plus ou moins fréquents dans le cinéma français (tel le road movie) mais que certaines réalisatrices ont choisis.

Certaines questions soulevées dans ce premier ouvrage se retrouvèrent ensuite dans le volume co-écrit avec Carrie Tarr. *Cinema and the second sex : Women's filmmaking in France in the 1980s and the 1990s*, (2001) était un projet d'envergure visant à rendre compte de vingt ans de cinéma fait par des femmes en France. Nous n'avons opéré aucune sélection qualitative et avons analysé les films et les filmographies sans distinguer ceux qui relevaient du cinéma d'auteur de ceux associés au cinéma populaire. Notre démarche était à la fois diachronique et chronologique puisque les deux décennies traitées possédaient chacune leurs spécificités propres, qu'il s'agisse du cinéma français en général ou de celui réalisé par des femmes en particulier. Nous avons opté pour deux approches distinctes : une première partie envisageant les films sous l'angle des contenus alors que la seconde s'attachait à l'étude des genres cinématographiques, quelle que soit leur importance dans le cinéma français. La dimension genrée des genres était une évidence que nos analyses ont mis en exergue. L'opposition cinéma populaire et cinéma d'auteur qui est une constante en France depuis la Nouvelle vague ne nous a pas empêchées d'envisager des cas d'hybridités qui m'ont conduite ensuite à développer le concept de « cinéma d'auteur populaire » : il me semble en effet que loin d'être uniquement dans la reproduction de formules narratives répétitive, certaines réalisatrices développaient également une démarche stylistique ou esthétique associée au cinéma d'auteur-e. D'autres parvenaient, comme je l'avais constaté avec Coline Serreau, à politiser des genres (telle la comédie) que rien a priori dans son histoire et ses pratiques, ne préparait à pareil traitement.

Mon travail récent sur Jacqueline Audry m'a ramenée à certaines de ces interrogations dans le contexte historique et cinématographique de l'après-guerre et d'avant la Nouvelle Vague. L'inédit qui accompagne ma synthèse pourrait être vu/lu comme l'aboutissement de mes vingt ans de recherche: en travaillant de manière exhaustive sur Jacqueline Audry (1908-1977), cinéaste aujourd'hui quasiment oubliée, en analysant de près sa carrière, la réception et les devis de ses films, les adaptations qu'elle tourne et ses projets qui ne verront jamais le jour, on retrouve, dans le contexte spécifique de l'après-guerre, certaines tendances que j'avais identifiées durant l'entre-deux mai.

Le déplacement progressif de mes travaux, de l'étude d'un film à celle d'une cinéaste puis d'un vaste corpus avant de revenir sur une autre réalisatrice, m'a permis de développer des outils méthodologiques et théoriques grâce auxquels appréhender un corpus endogène avec des concepts exogènes (issus des *gender studies*, *cultural studies*, *post-colonial studies*). Cette démarche s'est accompagnée d'un élargissement du champ me permettant d'approfondir mes connaissances en histoire du cinéma et de revisiter cette historiographie, que je qualifierai aujourd'hui de partielle et partielle, avec des « lunettes *gender* ». De l'histoire **du** cinéma à l'histoire **au** cinéma, il n'y a qu'un pas que j'ai vite franchi, d'autant plus facilement d'ailleurs que j'avais abordé dans ma thèse la

dimension Cinéma et Histoire. L'étude de l'Histoire telle que la filment les réalisatrices en France, des particularités des films à caractère historique appréhendés dans une perspective genrée m'ont permis de prolonger mes travaux précédents dans une perspective *gender*, tout en m'ouvrant également à d'autres questionnements.

Les particularités du financement du cinéma français à travers les divers organismes et institutions qui le gèrent m'ont paru particulièrement intéressantes à envisager à l'aune des questions de genre : recenser les films fait par des femmes ayant reçu l'avance sur recettes depuis sa création m'a permis d'aborder de biais un cinéma d'auteur (au féminin mais pas seulement) et de repérer des correspondances que je ne soupçonnais pas au départ entre la formation, le financement et les récompenses. Je repèrerai un fonctionnement quelque peu similaire en me penchant sur les soutiens financiers que reçoivent les cinéastes du Sud à travers le fond du même nom. Il me semble dans les deux cas que s'opère une sorte de formatage (sans doute plus narratif que formel dans le deuxième cas), qui mérite qu'on s'y attarde. Dans les films de fiction réalisés par des femmes dominant des constructions du féminin et du masculin sans doute davantage liées à des préoccupations occidentales dans un contexte post-colonial qu'aux réalités des anciennes colonies francophones.

Gender et sexualités au cinéma et à la télévision

Parallèlement à ma recherche sur les métiers du cinéma au féminin et ses réalisations, je me suis également intéressée aux constructions des sexualités au cinéma, d'une part, et aux questions coloniales et post-coloniales, d'autre part. Dans les deux cas, il me semble avoir, sans le savoir, suivi et utilisé certains des concepts de ce que l'on appelle aujourd'hui les « subaltern studies » : la question de la domination d'un groupe sur un autre du fait d'appartenance ethnique ou d'orientation sexuelle différentes, les formes que vont prendre ces rapports de pouvoir dans le cadre des représentations audiovisuelles, recourent certaines des préoccupations et les champs d'investigation de la « subalternité ». On pourrait également voir dans cette approche une continuité des interrogations que j'avais émises dans le cadre de mes études sur les réalisatrices.

Les formes qu'a pris cette recherche sont multiples puisque je me suis penchée à la fois sur l'altérité sexuelle et ethnique dans le cinéma français, envisageant même récemment les deux ensembles à travers la figure du travesti d'origine maghrébine dans un petit corpus de films. J'ai également intégré à mes précédents travaux sur la comédie et le cinéma populaire, une réflexion sur la construction des sexualités dans ces films-là. Mon travail sur le film de Merzak Allouache, *Chouchou*, est sans doute celui où se retrouve la plupart de ces notions.

Je me suis aussi penchée sur les fictions télévisées françaises sous l'angle des sexualités : mon point de départ était les débats autour du Pacs et les conséquences que certains croyaient voir dans les constructions de l'homosexualité dans le PAF durant les années qui ont suivi l'adoption du Pacte

civil de solidarité. En analysant 10 ans de fictions françaises (1995-2005), je voulais examiner la présence, la fréquence et les types de personnages homosexuels des deux sexes qu'offraient les OEF (Œuvres d'Expression Françaises) avant et après le Pacs afin d'évaluer la validité du constat évoqué plus haut. Mes conclusions sont bien plus mitigées et elles relativisent l'idée reçue selon laquelle la télévision suivrait les changements sociétaux par un de ces supposés effets de miroirs dont on sait pourtant combien il est discutable.

Projets

Certains des travaux évoqués ci-dessus ont fait naître d'autres questions que j'envisage de développer davantage, en particulier celles liées à la carrière des réalisatrices. Mon inédit sur Jacqueline Audry marque à mes yeux une étape importante : après l'étude du parcours individuel d'une « babyboomeuse » (*Coline Serreau*) et l'analyse d'un vaste corpus sur vingt ans (*Cinema and the second sex*), celle que j'ai menée sur la première réalisatrice populaire française m'a ouverte à d'autres champs. En suivant sa trajectoire professionnelle sur près de vingt-cinq ans, j'ai parcouru des moments clés du cinéma français (Occupation, Libération, Cinéma de tradition, Nouvelle vague) à travers le prisme du genre. Cela m'a permis de découvrir combien l'histoire des femmes dans le cinéma français reste encore un territoire peu exploré et la nécessité pour moi de poursuivre ce travail d'historiographe des femmes dans les métiers du cinéma.

Mon incursion du côté des productrices en décembre 2010 est l'un des indices de mon désir d'enquêter ailleurs que chez les réalisatrices tout en continuant à écrire sur elles : je souhaite en particulier reprendre une enquête non publiée, initiée en 2006, sur la carrière des femmes au cinéma en France. Partant du principe assez constant depuis mes débuts que « ce qui n'est pas mesuré – ou analysé – est invisible », je voudrais, par un prolongement de mon ébauche de 2006, analyser de très près les tendances récurrentes dans les carrières des femmes, les décalages dans les budgets, la fréquence des réalisations, etc, si possible dans une démarche comparative européenne.