Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1993)

Heft: 2

Artikel: La femme visible : Germaine Dulac

Autor: Silberschmidt, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870504

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA FEMME VISIBLE : GERMAINE DULAC

Dans les années vingt Germaine Dulac a développé sa propre esthétique du film. Elle ne réalisera jamais son idéal théorique: le cinéma «pur», composé uniquement d'images abstraites. Ses films restent bien ancrés dans la représentation concrète. Mais elle a formulé une conception de la réalité filmique dans le souci d'atteindre non seulement les spectateurs, mais le spectateur et la spectatrice. Elle cesse ses recherches avec la fin du cinéma muet. En 1931 elle entre chez Gaumont et devient rédactrice en chef de Gaumont-Actualités. Avec sa mort en 1942, sa trace se perd vite. Elle est redécouverte aux Etats-Unis au début des années soixante-dix par l'analyse féministe du cinéma. Dans l'histoire du cinéma français, elle occupe une place qui reste à définir.

Lorsque la Cinémathèque de Toulouse a «exhumé» il y a deux ans un film oublié de Germaine Dulac, *Le Cinéma au service de l'Histoire*, montage d'actualités couvrant la période 1905-1935 et réalisé en 1935, elle a publié une étude extensive sur ce document filmé[1]. Contrairement au générique du film qui attribue sa réalisation et son montage à Germaine Dulac et son commentaire à René Célier, Raymond Borde, l'un des auteurs du dossier, suppose que ce dernier n'y jouait que le rôle de speaker, parce que «Germaine Dulac était trop ambitieuse et tyrannique pour laisser à d'autres le soin d'écrire un texte qui donnait tout son sens au contenu des images[2]». Il est vrai que ce film est marqué par son engagement patriotique et nationaliste : selon son commentaire, c'est «le génie d'organisation» qui «dote la France d'un immense territoire colonial». Mussolini y est présenté comme celui qui a sauvé l'Italie du désordre dans les années vingt et «rendu le sens

---

1. Raymond BORDE et Pierre GUIBBERT, «*Le Cinéma au Service de l'Histoire* (1935). Un film retrouvé de Germaine Dulac», *Archives*, 44/45, Toulouse, 1991.
2. *Idem*, p. 4.

de la discipline et de la Nation à la jeunesse». En revanche, il montre d'une façon impressionnante la folie de la destruction et du réarmement qui reprend toute suite après la fin de la première guerre mondiale. C'est probablement l'une des raisons qui a conduit à l'interdiction du film par la censure de Vichy, en 1942[3]. Pourtant je partage l'avis de Pierre Guibbert sur le caractère nostalgique et moral du film qu'il appelle «Histoire au service de la République[4]», en réponse aussi à son titre original *Le Cinéma au Service de l'Histoire* qui suggère une possible impartialité dans la documentation des événements historiques. Le patriotisme qui se manifeste dans ce film correspond d'ailleurs à un certain romantisme ainsi qu'à un concept artistique parfois très idéaliste ancré au XIXe siècle, qui surgit çà et là dans l'œuvre de Dulac.

Il est en revanche assez paradoxal de constater que le dossier volumineux et informatif établi par la Cinémathèque de Toulouse reste, jusqu'à présent, l'analyse la plus étendue qui ait jamais été publiée en France sur un film de Germaine Dulac, alors que *Le Cinéma au Service de l'Histoire* n'est nullement représentatif de la contribution de sa réalisatrice au développement du cinéma muet des années vingt qui tient d'une part à ses trois films : *La Souriante Madame Beudet* (1923), *L'invitation au voyage* (1927) et *La Coquille et le Clergyman* (1927) qu'on pourrait considérer comme une trilogie cohérente quant à l'évolution du récit filmique en direction d'un cinéma abstrait (on y reviendra), ainsi qu'à ses réflexions théoriques sur le cinéma et son engagement pour le film indépendant au sein de la Fédération des Ciné-Clubs de France.

«La palme du martyre»

«Elle publia dès 1920 de nombreux écrits théoriques, injustement oubliés, malgré leurs vues nouvelles et pénétrantes[5]», écrit Georges Sadoul en 1965. Et trois ans plus tard, Charles Ford fait la même constatation dans un article assez détaillé[6], où manque

---

3. *Idem*, p. 5.
4. *Ibidem.*
5. Georges SADOUL, *Dictionnaire des Cinéastes*, Paris: Seuil, 1965.
6. Charles FORD, «Germaine Dulac», *Anthologie du Cinéma*, 31 (1968), p. 3-45.

une analyse approfondie des films et qui contient un certain nombre d'idéalisations mystifiantes, faisant par exemple de Dulac le «cœur de l'avant-garde[7]». Ce sont Noël Burch et Jean-André Fieschi qui attribueront en 1968 «la palme du martyre» à Germaine Dulac, pour être «la plus méconnue, voire la plus méprisée[8]» des cinéastes de la Première Vague, non sans estimer l'apport considérable de ses théories sur le film «qui ne pourra se raconter», auxquelles ils attribuent «un pouvoir de provocation» qui ne s'est pas perdu, tout en mentionnant que son cas «n'est guère simple» et ne pourrait «s'accommoder d'une exécution sommaire». Après coup, leur éloge semble avoir légitimé le silence qui se fera en France dans la discussion académique et critique, jusqu'à cette publication de la Cinémathèque de Toulouse en 1991. Silence partagé d'ailleurs par les historiennes françaises qui ont publié l'année dernière une *Histoire des Femmes en Occident* en cinq volumes, sous la direction de Michelle Perrot et Georges Duby[9], et qui, dans le volume concernant le XXe siècle, consacrent un long chapitre au travail et à la création des femmes dans le secteur culturel, ainsi qu'à la représentation féminine, sans mentionner Germaine Dulac.

A partir de 1968 l'œuvre de Dulac n'est en France presque exclusivement reçue que dans le cadre féministe ou dans des livres dédiés explicitement aux femmes cinéastes[10]. Ainsi l'année passée une rétrospective a-t-elle été organisée par le Festival de Films de Femmes à Créteil.

Il n'est pas surprenant que Germaine Dulac ait été redécouverte au milieu des années soixante-dix aux Etats-Unis, où, comme dans les autres pays anglophones, l'analyse féministe du cinéma fait son entrée à l'Université. Le premier article qui paraît en 1974 dans la revue *Women and Film* s'intitule : «Germaine Dulac : First Feminist Filmmaker[11]». L'œuvre de

---

7. *Idem*, p. 3.

8. Noël BURCH et Jean-André FIESCHI, «La Première Vague», *Cahiers du Cinéma*, 202 (1968), p. 20-24.

9. *Histoire des femmes en Occident*, éd. M. Perrot et G. Duby, Paris: Plon, 1992.

10. des femmes de musidora, *Paroles... elles tournent!*, Paris: Ed. des femmes, 1976. Charles FORD, *Femmes cinéastes*, Paris: Denoël-Gonthier, 1972. Pour n'en citer que deux.

11. William VAN WERT, «Germaine Dulac: First Feminist Filmmaker», *Women and Film*, 5/6 (1974).

Dulac reste désormais indissociablement liée au «féminisme», un mot qui n'apparaît pourtant nulle part dans ses écrits sur le cinéma ! Ses réflexions théoriques, en effet, se réfèrent en premier lieu aux moyens d'expressions nouveaux et à leurs possibilités d'émouvoir non par une histoire qui se raconte, mais par le «rythme» et par le «mouvement». En 1928 elle écrit : «Le cinéma peut certes raconter une histoire, mais c'est une surface. Le septième art, celui de l'écran, c'est la profondeur rendue sensible, qui s'étend au dessous de cette surface, c'est l'insaisissable musical[12]».

Dulac fait son travail de réflexion dans un milieu propice, à une époque où fleurissent les théories sur le cinéma. Mais elle est la seule femme à réaliser des films et à participer, par ses réflexions sur son travail, au débat théorique qu'avait engendré Louis Delluc et dans lequel étaient engagés les réalisateurs Marcel L'Herbier, Jean Epstein et Abel Gance. Le programme des réalisateurs dits impressionnistes est alors de ne pas simplement relater des faits et des événements, mais de visualiser des pensées et des sentiments, leur élément commun étant la subjectivation.

De plus en plus Dulac s'intéresse à la dialectique entre la profondeur et la surface des événements représentés à l'écran. Une recherche qu'elle intensifie à partir de *La Souriante Madame Beudet*, sorti en 1923, qui rencontrera le plus de succès, puis surtout dans *L'Invitation au Voyage* (1927), son film peut-être le moins remarqué. La recherche culmine dans son film le plus contesté *La Coquille est le Clergyman* (1927), qu'elle réalise d'après un scénario d'Antonin Artaud et qui passe pour le premier film surréaliste. Ces trois films, qui vont du narratif à la discontinuité non-référentielle représentent par contre une continuité dans sa recherche d'un cinéma novateur comme le montre Sandy Flitterman-Lewis dans son analyse détaillée de *La Souriante Madame Beudet* et de *La Coquille et le Clergyman*[13]. Au début des années vingt, c'est certainement de Louis Delluc, avec qui elle a réalisé en 1919 un des premiers films d'Avant-garde français, *La Fête Espagnole*, que Dulac se sent la plus proche. A propos de *Fièvre* (1921) de Delluc elle écrit en 1927 :

---

12. Germaine DULAC, «Films visuels et anti-visuels», *Le Rouge et le noir* (juillet 1928).

13. Sandy FLITTERMAN-LEWIS, *To Desire Differently, Feminism and the French Cinema*, Urbana: The University of Illinois Press, 1990.

> ... dans *Fièvre* par delà le réalisme, planait un peu de rêve qui dépassait la ligne du drame et rejoignait «l'inexprimé» au-delà des images précises. Le cinéma suggestif apparaissait. L'âme humaine commençait à chanter. Surpassant les faits, un mouvement impondérable de sentiments se dessinait, mélodique, dominant gens et choses entassés pêle-mêle comme dans la vie. Le réalisme évoluait[14].

Pour *L'Invitation au Voyage* (1927), elle ne se laisse pas seulement inspirer par le poème connu de Charles Baudelaire, dont elle emprunte le titre, mais se réfère implicitement au film de Delluc en situant son «histoire» dans un bar près de la mer où se rencontrent des hommes et des femmes de tous milieux : une ambiance hautement suggestive. Le thème des deux films tourne autour du désir et de la nostalgie. La discontinuité du regard (lorsqu'elle montre des personnages qui ne se regardent pas) qu'avait déjà expérimenté Delluc, une technique de coupure d'avec le réel qui s'adresse à l'imaginaire du spectateur, c'est bien ce que Dulac appelle «un peu de rêve qui dépassait la ligne du drame» ou encore «l'inexprimé au-delà des images précises».

Dans le film qu'elle réalise six ans après celui de Delluc, elle a développé cette technique suggestive au point de réussir à mettre en scène un monde presque entièrement non-référentiel, bien que la surface de son film semble être beaucoup plus enclose dans l'action.

Une femme entre dans un bar et cherche une aventure. Entrent en jeu quatre éléments principaux : une femme et un homme qui forment le couple, une musicienne qui joue du violon et la mer (mère). La femme rencontre le regard de l'homme, ils s'approchent physiquement, leur désir s'éveille, mais toutes sortes d'images «internes» empêchent qu'ils ne se trouvent. Même s'il ne se rencontrent pas, le film réussit par des associations d'images et une orchestration des regards contraire au principe de la continuité, d'attribuer le désir à l'homme et à la femme, tout en le libérant de l'anecdote. Ce film peut être compris comme une déconstruction de la genèse du désir féminin, enfermé dans l'intrigue mélodramatique hollywoodienne et fixé sur un seul homme, n'existant que par lui. La structure de ce film donne au désir comme instinct autonome une qualité propre à

---

14. Germaine DULAC, «La Cinégraphie Intégrale», *L'Art Cinématographique*, Paris: Alcan, 1927.

chaque individu, homme ou femme. Le statut d'objet et de sujet appartient aux deux sexes et change dans le film.

Selon le concept psychanalytique de Freud l'origine du désir n'est pas liée à un objet précis — constatation qui au début du siècle avait fait scandale :

> Le désir naît de l'écart entre le besoin et la demande; il est irréductible au besoin, car il n'est pas dans son principe relation à un objet réel, indépendant du sujet, mais au fantasme; il est irréductible à la demande, en tant qu'il cherche à s'imposer sans tenir compte du langage et de l'inconscient de l'autre, et exige d'être reconnu absolument par lui[15].

Il semble bien que Germaine Dulac était au courant des découvertes et des discussions psychanalytiques de l'époque, comme Delluc d'ailleurs. Dans *La Souriante Madame Beudet*, c'est la relation entre le fantasme et le désir qu'elle explore en visualisant les souvenirs, les hallucinations et les fantaisies de la protagoniste et en les mettant en rapport avec ses actes.

Par l'action extérieure *L'Invitation au Voyage* peut être lu comme la suite de *La Souriante Madame Beudet*, cette épouse bourgeoise qui reste enfermée dans sa maison, prisonnière de ses rêves et de ses désirs. Ce film est l'adaptation d'une pièce de théâtre[16]. Le qualifier, comme la critique l'a fait, de premier film féministe de l'histoire du cinéma, peut provoquer des confusions. Cette appréciation se réfère plutôt au contenu, tandis que le travail de mise-en-scène de Dulac procure aux spectateurs l'histoire d'une relation conjugale sans espoir du point de vue de l'épouse. Par la visualisation du monde intérieur de Madame Beudet, Dulac donne autant de place à l'imagination, aux rêves et aux fantasmes de sa protagoniste qu'à l'action extérieure, qui est dominée par une histoire de revolver, objet filmique par excellence.

La spectatrice et le «plaisir de voir»

C'est bien la question du «plaisir de voir» qui préoccupe Dulac. La salle obscure rend possible la régression du spectateur et de la spectatrice. C'est la dialectique propre au cinéma entre

---

15. Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

16. Denys AMIEL et André OBEY, «La Souriante Madame Beudet», Tragi-Comédie en deux actes, *La petite Illustration*, 58 (1921).

moments régressifs et progressifs, sa capacité de libération au sens que Walter Serner lui avait donné dans un article «scandaleux» de 1913 «Kino und Schaulust[17]», apologie du plaisir de voir. Dans *Unheimlichkeit des Blicks*[18], analyse du cinéma muet allemand de 1895 à 1914, Heide Schlüpmann reprend le texte de Serner et se demande, à quel point le public féminin avait alors accès à ce plaisir. Schlüpmann est amenée à postuler une alliance spécifique entre les films — appartenant à l'époque au régime de l'attraction — et les spectatrices. Par sa grand variété de représentations de la femme, ce cinéma primitif rendait encore possible une subjectivité féminine qui se perdra peu après. Une variété liée au fait que, selon l'auteur, ce cinéma des premiers temps n'était pas encore soumis aux normes esthétiques et idéologiques qui s'établiront à partir de 1914.

Les réflexions de Heide Schlüpmann ne se limitent pas à l'analyse des films de cette époque. Elle y élargit considérablement l'argumentation de la théorie féministe du cinéma, qui s'était constituée dans les pays anglophones à partir des années soixante-dix. Schlüpmann critique l'approche univoque d'une analyse basée sur les seuls concepts psychanalytiques et qui ne tient pas compte du contexte des productions cinématographiques. Elle propose que les films ne soient plus seulement lus «comme des pictogrammes de l'inconscient collectif, mais aussi comme les produits du contexte historique, dans lequel ils ont été réalisés[19]». En partant de sa propre analyse, elle démontre, que la représentation des sexes dans le film n'est pas un fait anhistorique, bien au contraire. En ce sens, Schlüpmann considère le cinéma allemand des années 1895-1914 comme une «opposition» aux tendances normatives dans la définition du rapport entre les sexes. Une «opposition» rendue possible — entre autres — par le libéralisme de la Belle Epoque. Mais la guerre remettra chaque sexe à sa place. Et le cinéma des attractions se voit supplanté par l'esthétique des grandes compagnies, le mélodrame et le western remplacent les petites histoires charmantes.

Les réflexions de Germaine Dulac se situent à une époque où le langage cinématographique était déjà bien établi. Pour rendre

---

17. Walter SERNER, «Kino und Schaulust», in *Über Denkmäler, Weiber und Laternen*, München: Goldmann Verlag, 1981, p. 126-31.

18. Heide SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit des Blicks, Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1990.

19. *Idem*, p. 308.

visible son œuvre dans toute sa complexité, en faire ressortir aussi les contradictions parfois déconcertantes, il est indispensable de la réintégrer non seulement dans le contexte où elle a été produite, dans l'histoire culturelle et politique des années vingt, mais également dans l'histoire du cinéma dont elle a été plus ou moins évincée. La misogynie y tient certainement un rôle à non négligeable, mais faire de Dulac une victime est une autre manière de la rendre invisible. Ce sont des explications qui ne vont pas bien loin et qui dissimulent la subtilité et la force innovatrice du discours que Germaine Dulac a engendré au cinéma, et qui, dans un certain sens, est bien celui des rapports entre les sexes. Dulac n'a pas fait du cinéma exclusivement pour les femmes, elle s'adressait au contraire explicitement à un public mixte, tout en repensant le rôle de la spectatrice.

Lorsque Béla Balazs, propose en 1924 sa thèse selon laquelle le film est à même de rendre à l'homme une «visibilité perdue[20]» — convaincu que cette visibilité au cinéma était la même pour tous les spectateurs —, Germaine Dulac est déjà en train de déconstruire une image de la femme, produit de la culture et non de la nature, et de définir une réalité des images qui diffère des du réalisme de Balazs et Siegfried Kracauer. Là est l'impact de sa démarche en vue de l'émancipation des spectateurs. Avec son esthétique propre, elle comptait libérer le cinéma des contraintes idéologiques et politiques qui devenait à l'époque de plus en plus prégnantes et non seulement en ce qui concerne la position de la femme.

Pour évaluer sa démarche, il est à mon avis indispensable de voir pourquoi ses «vues nouvelles et pénétrantes» (Sadoul) autant que leur «pouvoir de provocation» (Burch et Fieschi) n'ont pas pu à l'époque être intégrés dans le contexte culturel français où le surréalisme joue un rôle si chatoyant. Avec *Surréalisme et Sexualité*[21], Xavière Gauthier a contribué à éclaircir un peu ses mystifications et à en déduire la place que la femme y tient. Dans la préface de son livre, J.-B. Pontalis caractérise l'ambivalence qui a marqué l'imaginaire surréaliste: «Comment peut-on à la fois exalter le culte de l'amour fou et

---

20. Béla BALAZS, *Der sichtbare Mensch*, Wien: Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924 (rééd. B. BALAZS, *Schriften zum Film*, vol. 1, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellchaft, 1982).

21. Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et Sexualité*, Paris: Gallimard, 1971.

revendiquer l'exercice d'une sexualité sans entraves ?[22]». Une contradiction que les «agents du désir[23]» surmontaient en rendant la femme objet de leur projection. Un monde où la subjectivité féminine ne pouvait que déranger, comme l'illustre bien la réaction des surréalistes au film *La Coquille et le Clergyman*, qu'avait réalisé Germaine Dulac en 1927 d'après le scénario d'Antonin Artaud.

Cette ambivalence allait bien avec la restauration d'une certaine image de la femme, dissimulée sous la splendeur des années folles. Une image qui avait été ébranlée au début du siècle par le mouvement des droits de la femme issu du XIXe siècle, mais aussi par la discussion d'une sexualité libérée de la contrainte conjugale.

La première guerre mondiale remet chaque sexe à sa place. Dans les années vingt le modèle de la mère-épouse sans profession triomphe en se démocratisant. «*La Garçonne* produit de la guerre et des Années folles, cette image fut plus utilisée pour dénoncer la transgression de la barrière des sexes ou de la double morale que pour applaudir à des conquêtes féminines[24]», écrit l'historienne Françoise Thébaud. Est-ce un hasard si Freud commence à rédiger ses théories sur la féminité à partir du moment où les femmes demandent à être admises au cercle de Vienne en 1922 ? Quatre ans plus tard, en 1926, l'une d'entre elles, Karen Horney, constate que ces théories se basaient sur une image de la femme qui ressemble beaucoup aux fantaisies sur la femme des petits garçons qu'elle avait en analyse. Elle sera mise à la porte de la société psychanalytique, et c'est seulement il y a une année que sa constatation est confirmée par une étude psychanalytique (*tiefenhermeneutisch*) des textes de Freud à ce sujet[25]. La découverte de l'inconscient et celle du cinématographe (de l'image-mouvement) coïncident avec une mise en question fondamentale du rapport entre les sexes. Est-il surprenant que la contribution à l'histoire du cinéma de Germaine Dulac ne puisse être comprise que maintenant ?

Catherine SILBERSCHMIDT
Université de Zurich

---

22. *Idem*, préface.
23. *Ibid.*
24. M. Perrot et G. Duby, *Histoire des femmes.*
25. Christa ROHDE-DACHSER, *Expedition in den dunklen Kontinent, Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin: Springer Verlag, 1991.