

Germaine Dulac, le féminisme en noir et blanc

Yannick DEPLAEDT

Introduction :

Germaine Dulac a longtemps été oubliée par les livres d'histoire et ce n'est que depuis quelques années que son nom évoque une époque essentielle du cinéma. Réalisatrice de plus de trente films, commerciaux et documentaires, passionnée par les jeux de lumière, les angles de prise de vue et le montage ; elle a fortement été influencée par les travaux d'Eisenstein ; elle a également incarné le visage de l'avant-garde francophone aux côtés de Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel Lherbier, Fernand Léger mais aussi de précurseurs comme Abel Gance qui, avec son film *La Roue*¹, poussera la nouvelle génération de cinéastes français vers plus d'expérimentations. Comme le disait Henri Langlois :

*“On ne dira jamais assez ce que le cinéma doit à ce laboratoire expérimental que fut la première avant-garde française entre 1919 et 1924. On ne dira jamais assez ce que nous devons à cette passion de la découverte qui les fit pénétrer chaque jour plus loin dans la connaissance du cinéma et leur fit reculer sans cesse les bornes du possible.”*²

Au-delà de sa carrière de réalisatrice, Germaine Dulac était aussi reconnue pour son engagement auprès d'associations et de journaux féministes. Mariée, avant de divorcer et de s'affirmer homosexuelle, elle souhaitait que les femmes accèdent aux droits fondamentaux qu'elles méritaient : le droit de vote ainsi que le changement du statut de la femme tel qu'il était inscrit dans le Code Civil³ de Napoléon. L'écriture, des portraits de femmes influentes ou encore des articles de réflexion sur le médium cinéma, était aussi l'une de ses activités les plus importantes. Elle a d'ailleurs affirmé à plusieurs reprises que le cinéma ne l'avait pas toujours intéressée :

*“J’étais bien jeune, je vis les premiers films des Frères Lumière dans la cave du Grand Café. A vous dire vrai, cela ne m’enthousiasma point. Je vais même vous dire pire (...). Assistant, en 1908, à des spectacles de cinéma dans la salle du Gaumont-Palace, je trouvais honteux qu’un excellent orchestre symphonique dont j’allais écouter les exécutions musicales se fasse entendre dans une salle de cinéma.”*⁴

Ses premières amours, le théâtre, la danse, la musique⁵, seront d'ailleurs souvent évoquées dans les films qu'elle réalisera tout au long de sa carrière.

Après la fin de la première guerre mondiale, la France est ruinée et le cinéma hexagonal a peu à peu laissé les Etats-Unis marcher sur ses plates-bandes. Fin d'un modèle économique qui fonctionnait, intérêt de plus en plus prégnant des spectateurs pour les productions américaines, l'industrie cinématographique souffre terriblement.

Les années 20 seront mues par de nombreux changements : changement des mentalités et volonté des femmes de se hisser au même statut que les

hommes compteront parmi les plus importants. Germaine Dulac, activiste dynamique et influente, développera un engagement féministe de plus en plus fort. En 1923 et 1927, elle réalisera un court (*La Souriante Madame Beudet*) et un moyen (*L'Invitation au voyage*) métrages s'intéressant tous deux directement au désarroi de la condition féminine de l'époque.

1 L'après première guerre mondiale et le cinéma :

La première guerre mondiale, même si elle est souvent oubliée au profit de la seconde, plus globalisée, a été une guerre longue et d'une violence jusqu'alors inédite. Les sociétés européennes ont été totalement mobilisées par l'effort de guerre et les batailles ont été particulièrement meurtrières en raison de l'émergence d'un nouvel art de la guerre, l'usage de l'artillerie. Les soldats ont combattu dans des tranchées dans des conditions impensables.

Conflit unique à de nombreux points de vue : une guerre industrielle qui a vu l'apparition de nouvelles armes (chars, avions, attaques au gaz...), exaltation des nationalismes avec le recours systématique à la propagande, exécutions sommaires des déserteurs et des traîtres (dont de nombreux innocents mal jugés), la première guerre mondiale a laissé une trace indélébile dans la mémoire des Français de l'époque.

Elle a aussi laissé exsangue l'économie européenne, le continent se retrouvant désormais derrière une puissance montante, les Etats-Unis d'Amérique. Le traité de Versailles qui met fin à la guerre est mal perçu par la population allemande qui le considère comme un Diktat. Avec cette impression perceptible d'une paix imparfaite, l'Europe est inquiète et ses angoisses laissent traîner sur la société française l'empreinte durable d'une boucherie à grande échelle qui n'aura servi à rien.

Depuis le début du XXème siècle et l'apogée du cinéma muet, la France est le pays qui produit et exporte le plus d'œuvres à travers le monde. Cette situation va rapidement changer après la débâcle financière et humaine que représentera la Grande Guerre. Ils sont loin les célèbres artistes qui ont édifié l'empire du cinéma français. Les frères Lumière ont depuis longtemps mis un terme à leur carrière et le chien fou de l'illusion, Georges Méliès, a abandonné lui aussi face aux contrefaiseurs en tous genres de son cinéma fantastique.

La situation va évidemment empirer après l'engagement de la France dans le conflit mondial le plus meurtrier de l'histoire du XXème siècle. L'économie est toute dirigée vers la production d'armes et de munitions et les hommes sont envoyés par dizaines de milliers au front, laissant ainsi les rênes de la finance à une longue absence. Après plus de quatre ans d'un nationalisme primaire et destructeur, les soldats qui ont survécu retournent à un champs de ruines, désorganisé et désengagé de toute action auprès de la culture française, pourtant étendard important d'une nation qui vivra douloureusement la défaite.

Les conséquences de la Grande Guerre sur la culture, et notamment sur le cinéma, seront lourdes. Dans une société à présent meurtrie par la présence fantomatique des victimes militaires et civiles, l'industrie cinématographique s'essouffle et perd du terrain face à sa principale rivale, Hollywood, qui déborde d'énergie de l'autre côté de l'Atlantique. Le manque d'argent se fait terriblement sentir et le marché européen laisse son emprise sur le monde disparaître au profit de productions américaines moins coûteuses et de plus en plus populaires. Le gouvernement français tentera vainement d'enrayer cette dynamique en développant des mesures d'isolement culturel. Pour 7 films importés, 1 film français est produit et distribué en salles. L'effet placebo ne durera que peu de temps et les plus pessimistes annoncent déjà

que l'industrie se meurt.

2 La femme dans les années folles :

Le statut des femmes changera dès le début de la première guerre mondiale. Alors que tous les hommes étaient mobilisés, elles ont du prendre en main leur vie et leurs nouvelles responsabilités.

Déjà avant la guerre un certain nombre de femmes travaillaient dans des usines, des ateliers ou des bureaux mais aucune n'avait de poste très important. Ce qui change avec la guerre, c'est qu'il faut remplacer les milliers d'hommes partis au front, et qu'un très grand nombre de femmes vont se retrouver à produire des armes et des munitions (les munitionnettes). Elles seront aussi assignées à des fonctions jusqu'alors réservées aux hommes : donner des soins, conduire les tramways, les métros ou des ambulances, travailler dans les postes, les banques, l'administration ou le commerce. Les commerçantes ont déjà l'habitude de remplacer leurs époux dans le magasin mais cette fois elles gèrent tout, seules. Certaines se retrouvent même à la tête de grosses affaires, et cela tout en continuant de s'occuper des enfants.

Nombreuses sont celles qui travaillent dans des conditions pénibles, sous-payées et exploitées par des directions peu conciliantes. Mais elles ne vont pas hésiter, entre 1916 et 1917, à se mettre en grève pour obtenir des augmentations et des améliorations dans leur milieu de travail. C'est seulement après la guerre que les syndicats vont enfin accepter de leur reconnaître tous leurs droits. Dans les campagnes, la paysanne doit aussi faire face aux travaux de la ferme et s'occupe de faire les foin, laboure, sème, dirige tout.

Cependant, après quatre ans de guerre, les hommes reviennent dans leur

foyer. Déjà lorsqu'ils étaient au front, des échos leur parviennent sur les changements de mentalité des femmes quant à leur place dans la société et la famille à travers des articles de journaux de combattants. Ils souhaitent retrouver la « douceur féminine » qu'ils pensent avoir laissée après toutes les horreurs de la guerre et des tranchées, et craignent maintenant de devoir affronter leurs épouses dans le monde du travail ou sur le plan politique.

La crainte des hommes ne se justifiera qu'en partie puisque dès la fin du conflit, de nombreuses épouses acceptent tout simplement d'arrêter le travail et de retourner au foyer, de gré ou de force. Le ministre de l'époque, Louis Loucheur⁶, publie un avis leur demandant explicitement de retrouver vivement le statut qu'elles ont laissé. Ainsi, celles qui quitteront leur travail dans les trois semaines suivant la démobilisation recevront un mois de salaire pour compenser... Parfois les employeurs n'hésitent pas à licencier. La femme est hélas encore considérée comme un problème juridique mineur par le code civil et n'a aucun droit sur les biens du ménage ni sur ses propres enfants. *“Certaines militantes accusent les effets retardés du premier conflit mondial : C'était fatal, ce retour à l'ordre, après les grandes guerres.”*⁷

Par la suite, avec le temps des nouvelles distractions, de la vie gaie et rapide et l'envie incroyable d'oublier les souffrances de la grande guerre, la femme changera aussi ses loisirs, son habillement, et sa place dans la vie de tous les jours. Elle ne veut plus d'enfants qui puissent l'empêcher de vivre sa vie et prend par rapport à l'homme une attitude plus indépendante, comme dans la chanson populaire de Maurice Chevalier, *Chacun son truc* :

*C'est elle qui ordonne
C'est elle qu'est patronne
C'est moi qu'elle fait marcher !
C'est elle qui commande
C'est elle qui marchande
et moi j'ai l'droit d'les lâcher.
C'est elle qui pilote
C'est elle qui capote
C'est moi qui vais su'l'gazon!
Quand je n'suis pas en smoking
Elle va toute seule au dancing
Il paraît que ça n'a rien de shocking
[...]*

Pendant les années folles, les femmes commencent à conduire, font du sport, dansent et sortent le soir, vont voir des spectacles fréquemment et bien sûr travaillent. Parallèlement, l'homme démobilisé ne cherche plus une femme pour fonder une famille mais plutôt une compagne, d'où l'ambiguïté de la garçonne. Finis les corsets, oubliées les multiples couches de tissus lourds, la silhouette de la femme moderne est simplifiée, libre et sobre. Colette⁸ décrit la femme des années vingt ainsi : “...vue de dos, elle a dix ou douze ans, comme beaucoup de femmes d'aujourd'hui. De face elle semble un peu fatiguée de jouer si longtemps à la petite fille”.

Les lois sont encore très dures envers les femmes. Comme la population a diminué à cause de la guerre et que le taux de natalité baisse, l'avortement est considéré comme un crime contre l'Etat dès 1920 et la propagande anticonceptionnelle interdite. Une femme condamnée pour avortement risquait la peine de mort. Les avortements clandestins demeurent cependant

assez nombreux.

Le Code civil de 1804⁹ instauré par Napoléon plaçait la femme dans une situation d'incapacité sociale et de dépendance et de respect envers leur père puis leur mari. Mais à la fin du XIX^{ème} siècle, la France a vu la naissance d'une nouvelle conscience sociale. Dans les années 1880 et 1890, l'influence des écrits de Karl Marx, de August Bebel et de Friedrich Engels est grandissante. Le statut des femmes était alors assimilé à une oppression sociale contre laquelle le peuple se devait de lutter bec et ongles. Alors que les hommes débattaient des problèmes de classe, les femmes commençaient à discuter du respect qui leur était dû. La France de la fin de siècle s'interrogeait de plus en plus sur l'utilité sociale de l'émancipation de la femme.

D'après l'historienne Anne-Marie Käppeli¹⁰, deux tendances féministes sont apparues à cette période : la première, le courant dualiste, était bâtie sur la notion de *l'éternel féminin* et insistait sur la différence sexuelle capitale entre les genres et sur la question de la maternité, tandis que la seconde, le courant paritaire, se préoccupait de l'individualité (plutôt que de la dualité), de l'irrationalité d'une norme sexuellement divisée, et demandait le droit de vote des femmes ainsi que l'égalité des sexes sur le plan politique.

Les femmes n'ayant alors pas le droit de participer à la vie politique du pays, leur voix ne pouvait guère s'élever contre l'ordre établi. Laisant le jeu de la politique aux hommes, elles se sont lancées dans un activisme associatif et ont créé des alliances pour défendre leurs intérêts et accéder à plus d'égalité. Germaine Dulac fera partie de l'une de ces associations, qu'elle rejoindra alors qu'elle n'a encore que 23 ans. À propos de son mari Albert, elle exprime dans une lettre adressée à Madeleine Saisset-Schneider en juillet 1920 un sentiment qui résume très bien sa conception

du féminisme :

“J’aime beaucoup ce genre d’homme très froid, très peu galant qui traite la femme en égale et non en être faible vers qui l’on doit s’abaisser et qu’il faut entourer de soins. J’ai rencontré vraiment mon idéal, et c’est une chose rare dans la vie.”

3 Une cinéaste d’avant-garde :

En tant que cinéaste, théoricienne et militante, Germaine Dulac joue un rôle fondateur dans l’évolution de l’art cinématographique. Elle édifiera sa carrière petit à petit en réalisant une trentaine de films de fiction, dont certains sont encore aujourd’hui considérés comme influents dans l’histoire du cinéma, autant de films d’actualité ainsi que plusieurs documentaires. Parmi ses œuvres de fiction, le temps a retenu tout particulièrement *La Fête espagnole* (1919), *La Souriante Madame Beudet* (1923), *L’Invitation au voyage* (1927) et son film le plus célèbre, en raison notamment de la dispute qui la verra s’opposer à son scénariste Antonin Artaud, *La Coquille et le Clergyman* (1927). *La Souriante Madame Beudet* est considéré comme le premier film féministe et *La Coquille et le Clergyman*, comme le premier film surréaliste. Elle influencera de nombreux autres cinéastes surréalistes parmi lesquels Luis Buñuel et Salvador Dalí pour *Un Chien andalou*. Ado Kyrrou¹¹ explique très simplement cette période unique de l’art en disant que “le cinéma est d’essence surréaliste”.

La Coquille et le Clergyman, *L’Âge d’or* et *Un chien andalou* (tous deux de Luis Buñuel) sont trois films qui répondent au projet surréaliste. S’inspirant de la psychanalyse et de Freud, les films surréalistes échappent à toute logique narrative et ne s’inscrivent pas dans un contexte réaliste

dans lequel objets et personnages ne relèvent, certes pas de l'abstraction, mais sont difficiles à situer dans un espace-temps précis. Les surréalistes cherchent, par le cinéma, à représenter le fonctionnement réel de la pensée. Pour cela ils font appel au rêve et au monde spirituel. Les visions oniriques que mettent en scène ces films sont le résultat de l'écriture automatique chère aux surréalistes.

Germaine Dulac est aussi l'une des premières artisanes à penser son art et à écrire de nombreux essais sur ce que représente le cinéma. À travers ses écrits, ses conférences et sa participation active au mouvement des ciné-clubs, elle milite avec passion pour la diffusion d'un "art cinématographique" démocratisé et accessible à un large public. De son enfance privilégiée à sa formation précoce en photographie et musique classique, Dulac développe une grande passion pour tout ce qui touche à l'art, notamment l'opéra et la danse. De 1906 à 1913, elle débute sa vie professionnelle au journal féministe La Française, où elle rédige principalement des portraits de femmes¹² et des critiques de théâtre.

Autour d'elle, on retrouve toutes les vedettes de l'écran de l'époque. Une d'entre elles, Stasia Napierlowska¹³, une danseuse et actrice célèbre, aura un impact capital sur le choix de carrière de Germaine Dulac. C'est elle en effet qui la dirigera vers le cinéma en 1914. On retrouve chez Dulac, à travers ses écrits, l'influence des courants artistiques de l'époque, aussi bien le naturalisme et le symbolisme des pièces de théâtre d'Ibsen que le symbolisme des primitifs italiens, la musique classique (Wagner, Debussy et Chopin), la danse de voiles de Loïe Fuller ou les Ballets Russes. C'est également durant cette période qu'elle adopte certaines idées sociales progressistes qui joueront un rôle directif pendant toute sa carrière.

Entre 1915 et 1920, elle réalise neuf films dont les tous premiers, malgré certains éléments théâtraux, témoignent d'une utilisation recherchée de la

lumière et de la composition. À partir de *la Cigarette* (1918), Dulac débute un cycle de films en décors naturels où la « psychologie » des personnages prime. Elle se forge alors la conviction que le cinéma ne doit pas se borner à filmer la littérature ou le théâtre, mais doit être lui-même. Dès 1917, elle publie « Mise-en-scène » (*Le Film*), le premier d'une longue série d'articles développant sa théorie du mouvement, du rythme et de la vie elle-même comme qualités propres de l'art cinématographique. Parallèlement, elle se lance dans le combat corporatiste, en tant que membre (1917), puis trésorière (1919) de la Société des auteurs de films.

La rencontre historique entre Dulac et le critique cinématographique Louis Delluc aura lieu en 1917 et elle donnera naissance à *la Fête Espagnole* (1919) et plus largement au premier mouvement d'avant-garde du cinéma français : l'impressionnisme. Ce film, que Dulac réalise d'après un « livret » de Delluc, exprime, dans un cadre réaliste aux décors naturels, la vie intérieure des personnages à travers un montage rythmé où le mouvement prend toute son importance. La séquence remarquable de la danse erratique d'Eve Francis entrecoupée d'un violent combat entre deux hommes épris d'elle, en est un exemple.

Pendant les années vingt, Dulac navigue entre films commerciaux, nécessaires à la survie de l'industrie cinématographique française, et films d'avant-garde qu'elle espère réunir dans le « Cinéma tout court ». Dulac se voue alors à l'éclosion des ciné-clubs. Elle prend des responsabilités, aux cotés d'Abel Gance et Ricciotto Canudo, dans le Club des amis du septième art où elle travaille à l'élaboration d'un esthétisme cinématographique « qui rehausse la perception globale du spectacle ». Également concernée par des questions sociales, Dulac traite dans ses films des thèmes féministes liés à la liberté (*la Belle Dame sans merci*, 1920 ; *la Folie des Vaillants*, 1925 ; *Antoinette Sabrier*, 1926 et *Princesse Mandane*, 1928), au libre

choix entre travail et famille (*Mort du Soleil*, 1921), à l'aspect oppressif de la mentalité bourgeoise (*la Souriante Madame Beudet*, 1922), au mythe de l'ascension sociale (*Gossette*, 1923 et *Princesse Mandane*, 1928). Elle aborde également des sujets comme l'intégration raciale (*Malencontre*, 1920) ou la persécution sociale (*le Diable dans la ville*, 1923). De même, elle considère que l'auteur peut exprimer sa personnalité artistique dans tous les genres, de la satire sociale au drame psychologique.

Dans *la Belle Dame sans merci* (1920), comédie sentimentale d'après un « argument » d'Irène Hillel-Erlanger, Dulac crée une disproportion entre le décor et les personnages (jeu de volumes). Dans ce film et plus encore dans *la Mort du Soleil* (1921), elle met au point plusieurs effets techniques impressionnistes (flous, fondus enchaînés, surimpressions, caches et contre-caches), auxquels elle attribue « une valeur suggestive équivalente aux signes musicaux », préfigurant son idéal d'une « symphonie visuelle ».

Le premier film féministe de l'histoire du cinéma verra le jour en 1923, lorsque Dulac réalise *la Souriante Madame Beudet* (1923) d'après une pièce d'avant-garde de Denys Amiel et André Obey. Le film suggère à travers les « non-dits », la « vie intérieure » d'une femme, et par l'articulation d'images subjectives et d'effets techniques (ralentis, prismes déformants), il marque pour Dulac un aboutissement dans la mise en pratique de ses théories.

Le vrai déclic pour le cinéma non-narratif date de 1927. Dulac réalise *l'Invitation au Voyage* (1927), film « transitionnel » dont le titre fait référence à un poème de Baudelaire, et *la Coquille et le Clergyman* (1927), film onirique d'après un scénario du poète surréaliste Antonin Artaud. Ces deux films, conçus par Dulac comme des « études de rythme » innoveront en se libérant d'une construction rationnelle de l'intrigue. Lors de la première projection publique de *la Coquille*, le 9 février 1928 au Studio des Ursulines,

les Surréalistes protestent bruyamment contre ce qu'ils considèrent comme une « trahison » du scénario d'Artaud. Les polémiques qui s'en suivent, causées autant par les penchants provocateurs des Surréalistes que par de réels désaccords entre Dulac et Artaud, vont avoir pour conséquence de jeter le discrédit sur Dulac et de contribuer à son oubli dans les livres d'histoire du cinéma.

4 La Souriante Madame Beudet :

“Derrière la façade des maisons tranquilles, des âmes, des passions...”¹⁴

Madame Beudet est l'épouse d'un petit commerçant de province. Femme réfléchie et ennuyée par la vie quotidienne, elle exprime une soif de liberté inattendue pour une femme qui vit dans les années 20. Tyrannisée par son mari, elle fait appel au rêve pour échapper à la dureté d'une existence ennuyeuse et douloureuse. De son côté, M. Beudet vit mal l'indifférence de sa femme à son égard et pour la provoquer, entretenant ainsi une relation à l'animosité douteuse, il développe un tic effrayant : il fait mine de se suicider avec un revolver non chargé.

“La souriante madame Beudet, un des films que j'ai mis en scène avec le plus d'amour (...) Là encore, c'est le mouvement qui rythme les sentiments.”¹⁵



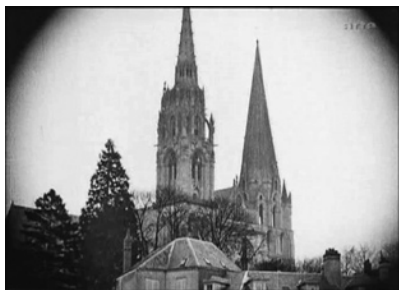
La Souriante Madame Beudet est l'adaptation à l'écran d'une pièce de théâtre avant-gardiste. L'histoire se présente comme un véritable manifeste esthétique et féministe dans lequel la part belle est faite à l'ironie. Comme Dulac le fera plus tard avec *L'Invitation au voyage*, elle réduit au minimum le nombre d'intertitres, de manière à ce que le spectateur se concentre sur la dimension visuelle de la narration. Sans pouvoir se raccrocher au texte qui généralement vient expliciter les rouages du récit, le spectateur est pieds et poings liés, pris au piège d'une narration désormais toute en images et lumières. Ce procédé est inscrit dans une démarche artistique inspirée par *la théorie du silence*, alors fer de lance de l'école dramatique française. Elle s'explique sur ce choix esthétique dans un article publié dans la revue Cinémonde en mai 1930 :

“Or, un jour, par hasard, je regardais un film. Je me souviens très bien, c'était une bande qui s'intitulait : La Bataille de Waterloo¹⁶. Je vis des reflets de lumière dans une mare : en une seconde, l'art muet m'avait conquise.”

Madame Beudet est une femme aux aspirations modernes. Brillante

et ambitieuse, elle se morfond dans sa vie maritale aux côtés d'un petit bourgeois aux goûts aussi classiques que profondément ennuyeux. Dulac laisse rebondir les échos de ses œuvres antérieures, teintées de réalisme et de symbolisme. Elle préfère les décors naturels, beaucoup plus riches en modulations lumineuses que les décors de studio, et donne à la fiction de faux airs de documentaire, impression renforcée par le jeu très sobre et ultra-réaliste de l'actrice principale. Elle fait aussi de multiples allusions à la peinture ainsi qu'à la poésie symboliste.

La réalisatrice se sert de plusieurs artifices pour expliciter la dimension féministe du film. Bien que le récit se déroule principalement en intérieurs, signifiant de manière très claire, l'emprisonnement dont souffre la protagoniste, Dulac n'hésite pas à exprimer son aversion pour la vie à la campagne. Les scènes d'ouverture sont à cet égard très violentes : Dulac filme quelques plans très austères d'une église dans la brume, d'un chemin de terre, d'un canal abandonné par les promeneurs, d'un tribunal et d'une entrée de prison... l'abandon, la solitude, l'austérité de la loi et de l'ordre, tous ces éléments concourent à donner de la campagne une image très négative à laquelle la réalisatrice consacre toute l'introduction de son récit. Le critique Emile Vuillermoz notera d'ailleurs au sujet du film que Dulac parvient à éviter toutes *“les faciles coquetteries de métier qui aurait faussé le caractère.”*¹⁷



L'emprisonnement de Madame Beudet est à plusieurs reprises explicité par des plans où elle est seule dans la maison, face à la fenêtre. Elle observe toute la vacuité d'un extérieur aussi traumatisant que l'intérieur, d'un espace campagnard qui ne lui offre aucune alternative. Dulac montre de façon très directe que rien ne peut sauver la pauvre femme, abandonnée à son sort par des règles sociales passéistes et les tourments d'une institution inégalitaire, le mariage.

Le critique Claude Fayard note à propos de la pertinence de Dulac :

*“Je soupçonne Germaine Dulac d’avoir vécu la vie de province, d’en avoir souffert l’enlèvement de l’habitude et subi les heures sans enthousiasme et sans fièvre. Car nul, mieux qu’elle, ne l’a traduite à l’écran avec exactitude et sensibilité. Et, c’est cette création d’une atmosphère qu’il faut, avant tout, retenir dans l’œuvre de ce réalisateur.”*¹⁸

Cette remarque se fait l'écho des plaintes passées de Dulac, lorsque celle-ci a dû en 1905 vivre six mois, le temps d'une saison agricole, aux côtés de son mari Albert pour son travail. L'association de la vie maritale à celle de province représente une preuve ultime de la répression sociale des femmes du début du siècle pour la réalisatrice. Madame Beudet est le parangon de la femme mélancolique.



Passionnée par la composition de Claude Debussy, *Jardins sous la pluie* qu'elle joue à l'écran, et aperçue lisant le poème *La Mort des Amants* de Baudelaire, dont les premiers vers sont filmés :

*“Nous aurons des lits pleins d’odeurs légères
Des divans profonds comme des tombeaux
Et d’étranges fleurs sur des étagères.”*¹⁹

Le rêve joue aussi un rôle essentiel pour montrer l’envie d’émancipation de Madame Beudet : on la voit au volant d’une voiture dernier cri roulant sur un lit de nuages, faire surgir le spectre d’un jeune joueur de tennis de son esprit, pendant sportif du prince charmant... Éprise de mode, elle est abonnée à Vogue, ce magazine lui offrant le seul moment de la vie quotidienne où l’excitation de la ville vient chatouiller son désir de liberté. Autour d’elle, le couple Lebas représente l’antithèse de ses aspirations. Étonnée mais aussi passablement amusée par les tenues exposées dans Vogue, Madame Lebas est la bourgeoise de province par excellence dans l’imagerie de Dulac. Pimbêche, mal fagotée et gourmande, elle est aussi la première à vouloir sortir de la maison en compagnie de son mari, à l’affût de spectacles qu’elle

a déjà vu mille fois. Au final, l'épouse délaissée et terrassée par l'ennui, devra se résoudre à attendre que les jours passent, toujours plus longs que les précédents. Obsédée par ses aspirations romantiques et son désir d'en finir avec le mariage, elle finira, contrainte par une pirouette scénaristique sinistre, par capituler face à l'horreur de son destin.

5 L'Invitation au voyage :

L'Invitation au voyage répond au féminisme de *La Souriante Madame Beudet* en élargissant le champs des possibles. Dans le second, Germaine Dulac laissait le spectateur sur l'impossible accès au bonheur de sa protagoniste, condamnée à supporter la bêtise de son mari. Aucune alternative n'était proposée à cette épouse une fois que son mari évite de justesse la mort. Dans son deuxième grand film féministe, daté de 1927, la réalisatrice s'attarde cette fois sur le destin d'une femme mariée, mère d'une enfant. De la même manière que dans *La Souriante Madame Beudet*, Germaine Dulac se sert d'une mise en scène toute orientée vers le visuel, délaissant de nouveau l'utilisation d'intertitres. Le rêve et le désir de fuite seront les thèmes développés dans ce récit, qui s'appuie une fois de plus sur un poème célèbre de Charles Baudelaire. Après *La Mort des Amants*, Germaine Dulac intègre à sa narration des références directes à *Invitation au Voyage*, publié lui aussi dans les Fleurs du Mal. La rencontre amoureuse est toujours au centre de l'histoire mais alors que Madame Beudet devait se contenter d'entrevoir la présence de spectres romantiques tout droit sortis de son imagination, la protagoniste de son second grand film féministe osera, elle, s'abandonner dans les bras d'un jeune amant idéalisé.



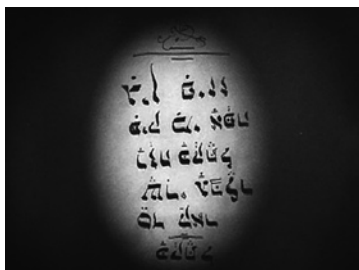
Le spectateur assiste principalement à des scènes de soirées. La jeune épouse essaie tant bien que mal d'oublier que le temps passe lentement, se raccrochant à une imagination fertile où son double fera le tour du monde en compagnie d'un jeune officier de la Marine. L'ennui de la province dont souffrait Madame Beudet est cette fois remplacé par l'isolement inattendu dans lequel les villes poussent les femmes mariées.



Lasse de voir son mari quitter le domicile pour des raisons professionnelles ; *un voyage d'affaires* nous répètent souvent les intertitres ; elle décide, un soir, de sortir de la maison à la recherche de lieux qui pourraient lui faire découvrir les plaisirs du monde. Dès le début du film, on la voit devant

l'entrée d'un bar, *L'invitation au voyage*, où s'amuse une foule interlope constituée de marins, de femmes, célibataires ?, de musiciens et de vendeurs en tous genres. Son hésitation et la honte qu'elle affiche, cachant son visage dans un épais manteau de fourrure blanc, trahit l'interdit qu'elle s'apprête à braver.

Une fois dans le bar, conquise par l'ambiance bohémienne et bon enfant, elle verra ses rêves de voyage se réaliser en partie, à coups de boissons aux noms exotiques, de décors maritimes, de chansons des quatre coins du monde et de cartes postales enchantées.



La jeune épouse oubliera très rapidement ses obligations familiales, succombant aux charmes du lieu et d'un jeune officier qui n'a de cesse de lui faire des avances. Un plan incroyable pour l'époque d'une poitrine découverte laisse penser qu'elle acceptera l'invitation du jeune homme. C'est dans la relation amoureuse que le titre du film prend tout son sens. Le marin représente pour l'épouse le moyen le plus évident de répondre

à ses rêves de voyage et à la tentation d'une autre vie.

Pourtant, très vite, Germaine Dulac laisse flotter la sensation que la jeune femme, comme sa consœur Madame Beudet, ne pourra pas échapper au destin que la société française a tracé pour elle. Le marin se rend très vite compte qu'elle est mariée et surtout qu'elle est mère. Le statut de mère semble compromettre définitivement la possibilité d'une fuite et, à la fin du film, le spectateur peut voir le marin se diriger vers d'autres femmes, peut-être plus frivoles et plus libres.

Après avoir laissé agoniser l'épouse de province, la réalisatrice réitère avec cette fois, l'image de l'épouse, mère, de la ville. Même si les alternatives semblent possibles dans ce deuxième film, il ne s'agit que d'illusions très vite réduites à peau de chagrin. Ni l'adultère, ni l'incursion dans la vie de bohème des gens libres ne parviendront à changer son statut, inscrit dans le marbre des institutions et des règles sociales.

Conclusion :

Il est difficile aujourd'hui de mesurer l'importance du cinéma féministe de Germaine Dulac sur les spectateurs de l'époque. Longtemps ses écrits ainsi que ses œuvres ont été abandonnés aux coffres des bibliothèques et des cinémathèques. Il aura fallu toute la connaissance d'Henri Langlois et de quelques autres historiens du cinéma pour replacer ses films au prisme de l'abstraction et du surréalisme. Jean Epstein, Louis Delluc ont avant elle été salués, réédités en DVD et rediffusés en salles et bien que l'histoire soit revenue sur son parcours unique, il demeure de nombreux films oubliés, ou perdus.

“Le plan c’est l’image dans sa valeur expressive isolée, soulignée par le cadrage de l’objectif. Le plan c’est à la fois le lieu, l’action, la pensée.

Chaque image qui se juxtapose se nomme plan. Le plan c'est le morcellement du drame, c'est une nuance qui concourt à la conclusion. C'est le clavier sur lequel nous jouons. C'est le moyen que nous avons de créer, dans un mouvement, un peu de vie intérieure", lisait-on dans le Ciné-Magazine du 11 juillet 1924. Quelle justesse de la part d'un critique contemporain de Dulac. Il n'écrivait pas sur ses œuvres explicitement mais sur celles qui ont inscrit le cinéma dans son époque et dans l'histoire moderne.

Le plan, le montage, l'amour des angles de prise de vue et la tentation irrésistible de toujours vouloir expérimenter plus avant. Le cinéma n'avait semble-t-il pas de limites pour les cinéastes de cette époque. Il portait en lui des possibles infinis, esthétiques mais aussi sociaux. Quand Abel Gance, imitant D.W. Griffith²⁰, interroge la folie des hommes et de leur modernité, Germaine Dulac, elle, préfère s'intéresser aux femmes et à leur place dans la société française.

*"Le gros plan c'est aussi la note impressionniste, l'influence passagère des choses qui nous entourent. Ainsi, dans Madame Beudet, le premier gros plan de l'oreille de Mme Lebas c'est toute la province, tous les cancans, l'esprit étroit à l'affût des disputes, des discordes."*²¹

Refus de céder à la routine qu'invite irrésistiblement dans son quotidien le mariage, refus aussi de laisser aux hommes l'exclusivité du choix et du plaisir, le cinéma de Germaine Dulac tente de raisonner son époque et de lui faire comprendre l'importance d'être une femme libre, de réussir ou d'échouer, de vivre en la compagnie des hommes ou sans eux, d'être mère sans y être obligée...

*“La vie intérieure, rendue perceptible par les images, c’est avec le mouvement tout l’art du cinéma... Mouvement, vie intérieure, ces deux termes n’ont rien d’incompatible. Quoi de plus mouvementé que la vie psychologique avec ses réactions, ses multiples impressions, ses ressauts, ses rêves, ses souvenirs. Le cinéma est merveilleusement outillé pour exprimer ces manifestations de notre pensée, de notre cœur, de notre mémoire.”*²²

C’est sous cette forme que la pensée et l’esthétique de Dulac seront les mieux représentées car quoi de plus riche que la vie intérieure de femmes rongées et abandonnées à une époque qui ne les reconnaît pas ?

NOTES

¹ Film réalisé en 1923.

² Henri Langlois, cité dans le documentaire *De l’impressionnisme au cinéma pur*, 1978.

³ Édifié en 1804.

⁴ Pierre Lazareff, *Madame Dulac n’aimait pas le Cinéma !*, Cinéma, 30 mai 1929.

⁵ *La Belle Dame sans merci*, 1921, *La Souriante Madame Beudet*, 1923, *Gossette*, 1923, *Ame d’artiste*, 1925...

⁶ Homme politique français de la III^{ème} République, né en 1872 et mort en 1931.

⁷ Tapuscrit de l’interview de Marguerite Durand par Harlor pour une émission de Radio-Paris diffusée en mai 1936 (BMD), cité dans *La crise du féminisme en France dans les années 30, L’impossible transmission*, par Christine Bard pour les Cahiers du CEDREF, 1995.

⁸ Extrait d’une chronique que tenait Colette dans Paris-Soir, intitulée *Une femme parmi les autres*.

⁹ “La femme est donnée à l’homme pour qu’elle lui fasse des enfants. Elle est donc sa propriété comme l’arbre fruitier est celle du jardinier”, explique Napoléon Bonaparte. Une femme perd, lorsqu’elle se marie, une partie de ses droits. Elle

ne peut ni témoigner ni ester en justice (faire un procès) sans le consentement de son mari. Elle doit lui demander une autorisation pour exercer une profession et il dispose du salaire de sa femme. La femme mariée prend la nationalité de son mari (jusqu'en 1927).

¹⁰ La question féminine, *L'utilité sociale de l'émancipation féminine*.

¹¹ Le surréalisme au cinéma, Ramsay Cinéma, 2005.

¹² Elle écrira notamment sur Les Lettres à Héloïse, sur Georges Sand ou bien encore sur Mme de Staël.

¹³ Stacia Napierkowska est une actrice et danseuse française d'origine polonaise, née Renée Claire Angèle Elisabeth Napierkowski, le 16 septembre 1891 à Paris, où elle est morte le 11 mai 1945. Elle fut à plusieurs reprises la partenaire de Max Linder. Proche de Mistinguett et de Germaine Dulac, avec laquelle elle a tourné *Venus Victrix*, elle a été, en 1917, la réalisatrice d'un unique film, *L'Héritière de la manade*. Elle a connu l'un de ses plus grands succès, au cinéma, avec le rôle d'Antinéa dans *L'Atlantide* de Jacques Feyder en 1921.

¹⁴ Intertitre d'ouverture du film de Germaine Dulac.

¹⁵ Germaine Dulac.

¹⁶ Film allemand réalisé par Karl Grune en 1929.

¹⁷ Émile Vuillermoz, dans Le Temps, daté du 2 février 1923.

¹⁸ Germaine Dulac et la Province, Claude Fayard, 1977.

¹⁹ Dans Les Fleurs du Mal, publié en 1857.

²⁰ Réalisateur célèbre pour sa grande épopée américaine, *Birth of a Nation*, sortie en 1915.

²¹ Ciné-Magazine du 11 juillet 1924.

²² Ciné-Magazine du 11 juillet 1924.

Biographie

1. *Beyond Impressions : The Life and Films of Germaine Dulac from Aesthetics to Politics*, Tami Michelle Williams, Thèse de Doctorat de l'Université de Californie.

2. *Écrits sur le cinéma (1919-1937) / Germaine Dulac* ; textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris Expérimental, 1994 .

3. *Le surréalisme au cinéma*, Ado Kyrou, Ramsay Cinéma, 2005.

4. *Germaine Dulac, au-delà des impressions*, numéro spécial de la revue *1895*, sous

la direction de Tami Williams, Paris, 2006.

Filmographie

1. De l'impressionnisme au cinéma pur, 1978.
2. 1917 : Vénus victrix (court métrage)
3. 1919 : La Cigarette (moyen métrage)
4. 1920 : Malencontre (court métrage)
5. 1920 : La Fête espagnole
6. 1920 : La Belle Dame sans merci
7. 1923 : La Souriante Madame Beudet
8. 1927 : L'Invitation au voyage (moyen métrage)
9. 1928 : Thèmes et variations (court métrage)
10. 1928 : La Princesse Mandane
11. 1928 : La Germination d'un haricot (court métrage)
12. 1928 : La Coquille et le Clergyman (moyen métrage)
13. 1929 : Étude cinégraphique sur une arabesque (court métrage)

