



2

● ● ● ● Des hommes, des vrais

Après la Seconde Guerre mondiale, Hollywood fixe un standard « viril » qui semble au premier regard fort éloigné de la passivité narcissique des hommes-objets. Le mystère s'est déplacé : dans le cinéma *mainstream* de l'âge d'or, ce sont maintenant les femmes qui se trouvent *investies* (on enquête sur le mystère de leur féminité) tandis que les hommes sont *testés* (on sait ce qu'il en est de leur masculinité)¹.

Plus question de faire de chichis, de se mettre du kôhl : « Pour le vrai homme le miroir est un outil, non une occasion de s'observer ; s'il le pouvait, il regarderait ailleurs en se rasant². » Quand le magazine *Photoplay* rappelle que le métier d'acteur de cinéma exige d'être maquillé, que l'on soit un homme ou une femme, il s'empresse

d'assurer que les acteurs ne sont pas des femmelettes (*sissies*) – il suffit de les voir une fois sortis du plateau, accomplir force viriles activités³.

Alors, à longueur de bobines, cependant que l'héroïne féminine de rien, le héros décroche des lunes et arrête des taureaux en pleine course pour montrer qu'*il en a*. Pourquoi autant d'énergie dépensée à montrer ?

« La Grande Peur masculine des années 1950 ne fut pas la bombe atomique ni le complot communiste, mais l'impuissance, que la culture de l'époque faisait équivaloir à l'émascation, surtout après que le second Rapport Kinsey eut révélé que la sexualité féminine atteignait un pic tard dans la vie alors que les performances sexuelles du mâle déclinaient bien plus tôt⁴. »

*La virilité est-elle vraiment cette prison
dont la femme est censée rêver ?*



Kirk Douglas et Ruth Roman dans *Le Champion* (Mark Robson, 1949). La cambrure de la jeune fille exprime-t-elle le plaisir sexuel ou au contraire la résistance de celle qui ne veut pas céder trop vite à son désir ?

En surface, donc, la testostérone coule à flots, mais dessous, la mâle assurance laisse place au doute. Il faut masquer l'imposture phallique, cette jouissance induite d'un pouvoir reposant sur une supériorité en matière de force physique qui n'a plus lieu d'être à l'ère moderne. Notons que la langue française peine à le faire, puisqu'elle ne donne pas d'équivalent féminin au mot « virilité », qui désigne cette mascarade masculine (il y a bien *féminité*, qui désigne souvent une façon de se comporter qui passe d'abord aux yeux des hommes pour être féminine, mais pas d'équivalent à virilité, pas de « Fais-le si t'es une femme » qui tiendrait en un mot).



Manque de chance, « la masculinité est un décret des plus vague, semblable au cauchemar de l'acteur qui se retrouve sur scène sans avoir appris son texte ni même savoir dans quelle pièce il débarque ». Il n'y pas de texte pour ce rôle, en effet, mais seulement « une série de routines apprises, comme pour la *commedia dell' arte*⁵ ». Le cinéma, depuis qu'il existe, fournit de telles routines. Le problème consiste à ne pas vendre la mèche, et à faire passer le *jeu* pour du *je*, le rôle pour la nature. On joue vite avec le feu : l'idée de performer le genre est présente dès les films de la fin des années 1940, qui montrent les difficultés du passage du rôle de soldat à celui de civil, de mari ou de père, et dont *Les plus belles années de notre vie* (William Wyler, 1946) est le parangon⁶. Cependant les hommes-objets ont de beaux jours devant eux, car pendant que le vrai homme fait le coq en clamant son *man power* on peut toujours le *regarder*.

Photo promotionnelle de Brando pour *L'Équipée sauvage* (Laslo Benedek, 1953). La mascarade masculine se cache dans les détails : la fille le regarde, lui regarde ailleurs.

Performer ou ne pas performer

« Il est baraqué », dit-on en français populaire, ce qui connote l'idée de protection – il peut vous prendre sous son aile, c'est une carrure qui sert à quelque chose. Plus directement, on parle aux États-Unis de *beefcakes*, « gâteaux de bœuf » [pas d'équivalent français, sinon « beaux morceaux »]. C'est le temps où des magazines américains comme *Movieland* ou *Photoplay* donnent en pâture visuelle hebdomadaire à la fois des corps féminins et des corps masculins, en donnant leurs mensurations dans les deux cas.

« Hollywood sans ses jolies *pin-up* ni ses beaux mecs serait comme un hamburger sans ketchup – ou sans moutarde, si vous préférez », dit un éditorial de *Movieland* en 1954, avant d'inviter ses lecteurs à se rin-

cer l'œil (« *Happy looking!* »). Un acteur, et pas seulement une actrice, peut alors sortir du lot à cause de sa plastique – du moins c'est ce que prétend *Movieland*, pour qui « Kirk Douglas est devenu le chouchou de Hollywood depuis qu'il a dévoilé son buste dans *Le Champion*⁷ ».

Une explication de cet engouement américain pour l'anatomie masculine – et notamment, donc, pour la partie supérieure du torse – peut se trouver dans la Seconde Guerre mondiale, qui conduisit des millions d'hommes à vivre ensemble dans une certaine promiscuité, à se montrer nus les uns aux autres, et donc à faire des comparaisons. C'est après cette guerre, seulement, que le culturisme gagna sa légitimité.



Le Champion, suite. « [À 33 ans], j'ai dû faire ce que font les starlettes: j'ai ôté ma veste et ma chemise, montré ma poitrine, bandé mes muscles. J'ai probablement été le seul homme, à Hollywood, à devoir me déshabiller pour avoir une part du gâteau », écrira Douglas dans ses mémoires (*Le Fils du chiffonnier*). Mais il n'a pas été le seul.

Version française, plus trouble sexuellement: *L'Éternel Retour* (Jean Delannoy, 1943). « Avec son visage de jeune faune, ses skis sur l'épaule, respirant la force et la santé, Jean Marais [doit encore faire ses preuves comme acteur et] montrer qu'il n'a pas seulement l'éclat de la jeunesse et les mensurations de l'Apollon du Belvédère » (*Cinémonde*, août 1944)⁸.



C'est à cette époque aussi, parallèlement à la démocratisation de la photographie domestique et des congés en bord de mer qui donnent l'occasion de se déshabiller, qu'on assista au « dégel » des poses (*defrosting*), les hommes dénudés cessant de s'assimiler à des statues grecques⁹. Les studios eux-mêmes encourageaient cette domestication de l'apparence en vendant quotidiennement des photographies des stars des deux sexes.

De plus, tout le monde ne performe pas la masculinité avec autant d'entrain. Il y a des hommes qui séduisent les femmes sans le secours d'un menton d'acier ni d'épaules de déménageur. Ce sont eux, souvent, que les spectateurs masculins qualifient d'hommes-objets, d'autant plus péjorativement qu'ils ne voient pas bien à quoi est dû leur succès. On les qualifie aussi de *matinee idols* – vedettes « pour jeunes filles » qui, comme une héroïne standard, « ne font pas grand-chose d'autre que ralentir l'action pour qu'on les voie », par exemple Leslie Howard dans *L'Emprise* (1934) ou *Autant en emporte le vent* (1939)¹⁰. Ce détail a de l'importance dans les

analyses de réception : on ne regarde pas *Autant en emporte le vent* de la même façon selon que l'on juge légitime ou non l'engouement de Scarlett O'Hara pour Ashley (Leslie Howard), légitimité qui repose à la fois sur le scénario (il faut que le personnage se comporte de façon séduisante) et le capital physique de l'interprète (il faut qu'il soit attirant).

Leslie Howard est, comme Louis Jourdan, l'un de ces acteurs dont le public masculin hétérosexuel trouve le visage *fade* et le public féminin *doux*¹¹. Adolescent, on

Être un homme
et faire l'homme
sont deux choses différentes



Des repères toujours susceptibles de basculer, même quand le code Hays veille au grain : *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder, 1959). L'auteur de cette photographie promotionnelle a accentué le « danger » que représente le goût du travestissement par un *dutch shot* (un décadrage, c'est-à-dire un non-parallélisme des horizontales du cadre et du champ). À moins qu'il n'ait maladroitement tenté de *compenser* ce danger en nous disant qu'une telle situation est le fait de « déséquilibrés » ?





voudrait être Errol Flynn en tant qu'hétérosexuel, mais on aimerait moins être Louis Jourdan, même s'il a du succès auprès des femmes, car le prix à payer pour obtenir ce succès est trop élevé : il consiste à se trouver dans la peau de quelqu'un qui ne *fait pas viril*. Or « l'homme américain définit moins sa masculinité par ses relations avec les femmes que par ses relations avec ses pairs¹² ». C'est d'abord aux yeux des autres membres du groupe qu'il faut passer pour un *dur*.

Des films comme *Certains l'aiment chaud* – lequel contient une scène de satire visant la virilité de Cary Grant – contribuent à valider l'idée selon laquelle être un homme et *faire* l'homme sont deux choses différentes. Les hommes-les-vrais du cinéma classique ont-ils donc

En revanche, tout le monde est censé trouver ce costume parfaitement banal : il faut pourtant s'appeler Paul Newman et jouer un sculpteur grec, comme ici dans *Le Calice d'argent* (Victor Saville, 1954) pour oser la performance masculine standard en robe.

jamais existé ? Pas aux yeux de Joan Mellen : il s'agissait de fabrications, parce que les studios n'ont jamais trouvé personne pour incarner vraiment l'idéal du grand méchant loup.

On a fait des « mâles de papier mâché, bricolés pour leur donner une masculinité aux allures pré-bioniques ». Clark Gable a eu les dents réimplantées avant d'en porter finalement de fausses, comme James Dean. Alan Ladd se tenait debout sur une caisse pour sembler aussi grand que les actrices. Le nez d'Errol Flynn était refait et, sur le tard, Henry Fonda avait le visage lifté et portait un toupet. On nous a menés en bateau, dit Joan Mellen, et il a fallu attendre longtemps pour nous libérer un peu de cette « mystique masculine¹³ ».

Pour citer cet extrait :

Laurent Jullier & Jean-Marc Leveratto :

Les hommes-objets au cinéma.

Armand Colin, Paris, coll. Albums. 2009.