

Université Jean Moulin Lyon 3

**École Doctorale : EPIC (Education, Psychologie, Information et
Communication)**

**La réception historique du cinéma
américain en France : la critique
française et la représentation de la
femme (1980-1985)**

par Bonnie KERN

Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la
communication

sous la direction de Jean-Pierre ESQUENAZI

présentée et soutenue publiquement le 5 décembre 2008

Composition du jury :

Laurent JULLIER, professeur à l'université Nancy 2

Jean-Pierre ESQUENAZI, professeur à l'université Jean Moulin Lyon 3

Mary LEONTSINI, professeure à l'université d'Athènes

Lorena PARINI, professeure à l'université de Genève

Geneviève SELLIER, professeure à l'université de Caen

Ginette VINCENDEAU, professeure au King's College de Londres

Aux professeurs qui ont eu confiance en moi et mes capacités

Camille Serchuk

Jack Strauss

Jean-Pierre Esquenazi

You have had an indelible influence on my life

Remerciements

Ce travail de thèse a été mené à bien grâce à l'aide de plusieurs personnes à qui je tiens à adresser mes remerciements :

Je remercie d'abord le Professeur Jean-Pierre Esquenazi pour sa direction pertinente et son humanité durant ces cinq dernières années.

I also wish to thank Professeur John Storey, Dr Clarissa Smith and Dr Amir Saeed from the Centre for Media and Cultural Studies at the University of Sunderland (U.K.) for their warm welcome.

Je tiens particulièrement à exprimer ma grande dette envers Maite de Cea qui – à plus de 11.500 km – m'a généreusement et efficacement accompagnée toute au long de cette thèse et surtout pour sa version finale. Son amitié m'est précieuse.

Mes remerciements vont également à mes re-lecteurs courageux : Alexandre Coutant, Mathias Delori, Laurence Doury et Hamid Nedjat. Spécialement je tiens à exprimer toute ma gratitude à Patrice Coutant pour l'aide qu'il m'a apportée et surtout pour être inconditionnellement disponible pour lire et corriger mon travail.

Pour leur soutien et amitié, je remercie Patricia Land, les Tulloue, Karima Olayori, Pascale Dauchez, Sana el Aarbaoui, Serene Neo, Bruno Buffin et Corinne Steinberger.

Enfin, je réserve une pensée particulière à Nadj Sirat.

Introduction générale

Pendant les années 1980, nous pouvons observer deux phénomènes qui se manifestent dans la société française. L'un consiste en un retour de bâton contre les avancées sociales de la femme. L'autre s'avère une intensification de la dynamique fascination / répulsion avec la culture populaire américaine. Le croisement de ces deux facteurs constitue le siège de cette thèse.

Depuis les années 1960, la condition de la femme a énormément évolué en France grâce aux revendications des mouvements féministes. Elle connaît une amélioration qui, jusqu'aux années 50, ne demeurait qu'un rêve lointain. Désormais, les femmes peuvent décider de leur propre sexualité (y compris dans le contrôle de leur fertilité) et accéder à une meilleure éducation (grâce à la mixité scolaire). Ceux-ci les conduisent à être de plus en plus présentes sur le marché du travail et de moins en moins dépendantes de leur mari ou de leur père. Cependant, parallèlement à cette « libération » ou « émancipation », se développe un *backlash*¹. Conduit par des conservateurs et mis en exergue dans et par les médias, il s'agit d'une pression sociale croissante qui s'exerce sur la femme par le biais, entre autres, d'un retour aux priorités familiales. La place des enfants au sein de la famille est sacralisée et doit primer sur les ambitions féminines – surtout sur un éventuel travail rémunéré.

Cette contradiction dans la condition féminine est représentée dans le cinéma américain, qui jouit d'un grand succès en France, comme dans le monde entier, au cours des années 80 (Bertrand et Bordat, 1989). On peut s'interroger sur les raisons pour son succès français. D'un point de vue économique, René Bonnel émet l'hypothèse que son succès provient de l'ultra puissance de la production, distribution et exploitation de ses films par les firmes qui les représentent sur le marché international (Bonnel cité dans Ethis, 2002 : 43). Emmanuel Ethis pense plus aux destinataires du film quand il constate que la puissance du cinéma américain vient du fait qu'à l'origine, il est fait pour un public « étranger » dans le sens où les États-Unis, lieu d'immigration, représente un *melting pot* de cultures. Ainsi, son public autochtone sert de cobaye pour son public international à l'heure de l'avant-première (2002 : 43). Nous soutenons que le cinéma américain ne peut connaître de succès si quelque chose en lui ne résonne pas dans sa culture d'accueil. Le cas du rejet par le public japonais de la série *Dallas* prouve de manière significative que, malgré l'ultra puissance du programme, si le produit ne plaît pas, il n'attirera pas de spectateurs (Liebes et Katz, 1993 : 130–139). Alors, dans ce travail de recherche,

¹ Backlash constitue une expression désignant une réaction brutale contre une idée politique. On pourrait la traduire en français par « retour de bâton ». Susan Faludi l'a introduit en France dans la traduction de son livre *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, trad. De l'anglais par Lise Elaine POMMIER, Evelyne CHATELAIN et Thérèse REVEILLE, Paris, Des femmes, éd. américaine 1991 ; éd. française 1993.

nous allons nous focaliser sur la réception française de la représentation de la femme dans le cinéma américain.

Problématique

Le cinéma et sa réception constituent des révélateurs puissants et les témoins des mœurs et des mentalités d'une époque. Pierre Sorlin avance qu'un film montre de la société qui l'a fait ce qu'elle veut montrer d'elle-même (1977). Autrement dit, l'image filmique ne reproduit pas toute la réalité sociale, mais plutôt représente une partie de celle-ci, du moins ce qu'elle souhaite être. Prenons un exemple flagrant : malgré l'antisémitisme des Nazis en Allemagne, seul cinq films des mille quatre-vingt quatorze produits abordent directement la dénonciation des juifs (Frodon, 1998 : 38). Pourtant, l'holocauste a bien eu lieu. Il faudrait donc se tourner vers les interprétations de cette image pour cerner son sens. Car, dans les propos d'Emmanuel Ethis, les variations historiques de l'interprétation d'un film révèlent « du substrat idéologique dominant dans une société à un moment donné de son histoire » (2002 : 60).

Dans l'étude actuelle, nous souhaitons appliquer cette vision du cinéma et son interprétation à un cas précis, celui de la réception critique française de la représentation de la femme dans le cinéma américain des années 80. Nous nous demandons : comment la critique française négocie des films américains pour aborder l'évolution de la place de la femme dans la société française ? À l'aide des variables de nationalité (américanité), genre (masculin/féminin) et travail (surtout féminin), nous placerons les interprétations faites par ce public dans leur contexte historique.

Les rapports politiques, économiques, et culturels entre la France et les États-Unis s'avèrent complexes. Étudier la réception française des films américains nécessite de comprendre leurs dynamiques. Les années 80 marquent un moment critique dans le paradigme franco-américain² où les divergences idéologiques se manifestent contradictoirement dans le discours négatif des élites et la hausse de consommation des produits américains par le grand public. Le premier groupe est constitué d'universitaires, d'acteurs du monde de la culture, de politiciens, tels que le ministre de la Culture Jack Lang (1981-1986, 1988-1993) qui mettent en garde contre « l'impérialisme » culturel de l'Amérique. Chez eux, ces termes péjoratifs et polémiques sont systématiquement attribués à des produits de la culture populaire comme les films d'action. En effet, Woody Allen et David Lynch ne font jamais partie des « impérialistes ». Dans le deuxième groupe, constitué de français « lambda », le cinéma

² Bien-sûr ici il s'agit de l'aspect *français* du paradigme franco-américain. Celui des Américains s'avérait bien différent.

populaire américain triomphe. À partir de 1986, les spectateurs français voient davantage de films américains que français (43,46% contre 43,01% de fréquentation) malgré le nombre supérieur de films autochtones sur le marché (43,7% contre 43,4%) (Simsi, 2000 : 8). Ces chiffres ne cesseront d'augmenter en faveur des films américains. Cette dynamique rappelle la « schizophrénie culturelle » du rapport entre les Français et la culture américaine qu'observe Richard Kuisel (Zuber et Ruano-Borbalan, 1996 : 38-40). Il explique que l'identité nationale française est construite en grande partie par ses intellectuels. Pour ces derniers, la diffusion massive et l'importante consommation de culture populaire américaine sont vécues comme un affront contre la culture française. Ce double mouvement de consommation-rejet qui pourrait paraître contradictoire à l'intérieur d'un même pays s'avère, en fait, cohérent au regard amour-haine que porte la France sur les États-Unis.

En ce qui concerne le rapport au féminisme, il serait plus juste de qualifier ce même regard de « haine-haine » car la féministe américaine est vue d'un mauvais œil en France. Michelle Perrot explique que cette dernière paie « les frais d'un antiféminisme qui se drape volontiers dans les plis de la spécificité française et oppose aux rudesses de la guerre des sexes, inhérente à cette terre de cow-boys et de *saloons*, les douceurs de la courtoisie et de la galanterie élevées au rang de vertus nationales, d'exception culturelle à défendre comme un patrimoine » (1993 : 11). La panique française face à une éventuelle « guerre des sexes » venue d'Amérique constituera la cause d'un rejet académique des *gender studies* aussi. Christine Bard affirme que : « le féminisme 'anglo-saxon' est un épouvantail chez les Français qui voient dans l'émancipation des femmes le symptôme d'une américanisation de la société » (1993 : 31). Cette fois-ci, « l'impérialisme » américain s'exprime au travers de la femme pas la culture.

Approche théorique et méthodologique

La démarche de cette thèse s'inspire directement de Janet Staiger qui affirme que les études matérialistes historiques de réception représentent une tentative radicale pour comprendre puis agir avec plus de savoir dans des situations politiques telle que la consommation des produits culturels. Elles ne prétendent pas résoudre les problèmes qu'elles analysent, mais de par leur aspect critique, elles remettent en question ceux qui sont pris comme des évidences au sein d'une société (1992 : 11). Ainsi, nous nous sommes fixés comme objectifs :

- Exposer le processus de l'interprétation d'une représentation étrangère de la femme par un critique de cinéma,

- Comprendre comment celui-ci les négocie pour s'exprimer sur la condition de la femme dans son propre pays,

- Expliquer ces négociations par une mise en contexte socio-historique.

Nous espérons que le travail effectué sera une remise en question de l'enjeu de la femme dans des interprétations cinématographiques internationales.

Notre travail s'inscrit donc autant dans les études de réception que dans les études de genre. Cette double inscription sera mise à l'épreuve par quatre études de cas (les réceptions de *Kramer contre Kramer*, *Victor, Victoria*, *Tootsie* et *Recherche Susan désespérément*) qui nous aideront à répondre à notre problématique : comment la critique française négocie-t-elle des films américains pour aborder l'évolution de la place de la femme en France ?

Afin de mener à bien cette recherche, nous avons développé une méthodologie systématique que nous exposerons dans la première partie de cette thèse. Elle consiste en six étapes et vise à retracer tout le processus de l'interprétation. Dans la deuxième partie de ce travail, nous commencerons avec une description de l'espace de travail du film (Esquenazi, 2004). Cette démarche se montre pertinente puisque l'un des rôles du critique consiste à placer des films dans leur contexte cinématographique. Ainsi, on fait l'hypothèse que cette information pourrait préfigurer la réception du film. Ensuite, nous analyserons le synopsis du film distribué dans le dossier de presse. Nous traitons ce document comme une « interprétation revendiquée » circulant dans l'espace de présentation (Esquenazi, 2004). Nous arriverons à l'interprétation qui sera abordée en deux temps selon la théorie de cadres proposée par Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone de Lunt, 1993). La première étape est celle du cadre de participation, qui peut renvoyer notamment à la nationalité du film. Nous procéderons donc à une première lecture du corpus critique avec la variable de l'américanité. Ensuite, nous analyserons plusieurs séquences du film (Jullier, 2004 ; Jullier et Marie, 2007) pour montrer comment il privilège des « énonciateurs potentiels » (Hamburger, 1986). Puis, nous retournerons à la théorie de cadres de Livingstone pour faire une deuxième lecture du corpus critique, cette fois-ci pour le cadre de réception. C'est dans ce cadre que le spectateur interprète l'histoire et les personnages du film. Nous relèverons d'abord à partir du point de vue de quel personnage le critique raconte l'histoire du film. Ensuite, nous décortiquerons l'interprétation générale du film. À partir de ces données se dessine un éventail d'interprétations pour lequel nous chercherons, dans la troisième partie de l'étude actuelle, à placer dans son contexte socio-historique (Staiger, 1992 ; 2000).

Première partie. Cadre théorique et méthodologique

Introduction à la première partie

Cette thèse porte sur la réception critique de la représentation de la femme dans le cinéma américain de 1980-1985. Elle étudie comment est-ce qu'un objet symbolique créé dans une société donnée peut devenir symbolique dans une société étrangère. Sans doute la réponse la plus saillante à cette question réside dans celle de Pierre Bourdieu qui affirme que des objets symboliques circulent sans leur contexte de production :

« Ainsi, le sens et la fonction d'une œuvre étrangère sont déterminés au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine. Premièrement, parce que le sens et la fonction dans le champ originaire sont souvent complètement ignorés. Et aussi parce que le transfert d'un champ national à un autre se fait au travers une série d'opérations sociales : une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit ? Qu'est-ce qu'on publie ? Qui traduit ? Qui publie ?) ; une opération de marquage (d'un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l'œuvre en se l'appropriant et en l'annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le champ d'accueil et qui ne fait que très rarement le travail de reconstruction du champ d'origine, d'abord parce que c'est beaucoup trop difficile) ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent. » (1989)

À l'instar de Bourdieu, pour analyser la réception française d'un film américain, le chercheur doit s'intéresser davantage au contexte de production en France, même si ce n'est pas celui dans lequel le film a été créé. Nous avons choisi de prendre comme public la critique cinématographique. Celle-ci est constituée des spécialistes du cinéma qui eurent comme profession d'interpréter des films et de les mettre dans leur contexte cinématographique. On peut donc retourner à Bourdieu qui souligne que « très souvent, avec les auteurs étrangers, ce n'est pas ce qu'ils disent qui compte, mais ce qu'on peut leur faire dire [...] Donc, les penseurs à grande élasticité sont pain béni, si je peux dire, pour une interprétation annexionniste et pour les usages stratégiques » (1989).

Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéresserons à ces idées d'« interprétation annexionniste » et « usages stratégiques » du cinéma américain. En effet, notre problématique demande comment la critique française négocie-t-elle des films américains pour aborder la condition féminine en France. Pour y répondre, nous avons choisi une approche pluridisciplinaire. Celle-ci nous paraît la plus judicieuse puisqu'il s'agit ici de comprendre dans la totalité le phénomène social de la réception de quatre films. Nous reconnaissons qu'il n'existe pas une seule solution possible pour répondre à notre interrogation, mais, dans les limites d'une thèse, nous estimons que la multiplicité d'appuis rend l'argument plus solide. De même, nous postulons que la pluridisciplinarité est d'autant plus importante dans le champ de recherche français, où les travaux sur la réception se font principalement au sein des études littéraires. Ainsi, notre travail constitue à la fois une démarche de *cultural studies* (cinéma populaire) et *gender studies* (représentation de la femme), passant par la sociologie et l'histoire (contexte de réception) et la linguistique (énonciation) avec l'analyse de contenu (critiques). Pour gérer autant de perspectives, nous nous sommes efforcés de trouver la méthode la plus systématique qui suivra le processus de réception commençant par la production du film jusqu'à son interprétation chez le critique du cinéma.

Dans cette première partie, nous allons détailler la charpente théorique et méthodologique de notre recherche qui s'inscrit dans les études matérialistes historiques de la réception telles que les définit Janet Staiger (1992 ; 2000). Nous commencerons avec les origines du travail, puis passerons à son cadre théorique avant de justifier la construction des corpus filmique et critique. Nous terminerons avec le cadre méthodologique.

1. Les Origines

L'étude actuelle représente le prolongement de notre travail de D.E.A. (double formation en histoire et histoire de l'art) réalisé sous la direction de l'historien Jean-Claude Lescure. Dans celui-ci, nous avons, d'une part, montré, à partir d'un corpus de seize films, l'usage de trois figures-types de la représentation de la femme dans le cinéma populaire américain (femme post-féministe, femme-soutien, et femme-catalyseur). D'autre part, nous avons analysé un corpus d'une centaine de critiques pour l'interprétation de ces films. Grâce à l'aide précieuse de deux entretiens avec Jean-Pierre Esquenazi (intervenues à Lyon le 3, juin 2003, et à Grenoble le 2, avril 2003)³, nous avons pu élaborer

³ Nous avons également effectué une interview avec Philippe Roger (avril 2003) qui a porté sur des sources bibliographiques et sur la relation franco-américaine après la Seconde guerre mondiale. Il nous a expliqué que pendant les années 80 en France, il a été enregistré une baisse de l'image négative des Américains au niveau du public peut-être provoquée par l'augmentation des voyages et des études outre-Atlantique. Ce rendez-vous nous a éclairé davantage au sujet de l'antiaméricanisme en France jusqu'aux années 80.

un questionnaire, prenant comme modèle celui d'Anne-Marie Thiesse (1984) destiné à saisir, dans un premier temps et dans le cadre restreint d'un mémoire de D.E.A., l'opinion publique du cinéma populaire américain des années 80. Nous avons obtenu dix-huit réponses aux questionnaires auto-administrés. Nous avons choisi cette méthode pour éliminer l'influence éventuelle de la nationalité (américaine) et le sexe (féminin) de l'enquêteur (nous même). Très vite, nous nous sommes rendu compte que le travail que nous désirions réaliser représentait une analyse de période et l'interférence du présent et le travail sur le mémoire n'était pas pertinente à notre problématique. Aussi, quand nous avons entrepris ce travail de thèse, nous avons abandonné toute démarche ethnographique (Ang, 1991 ; Liebes et Katz, 1993) en faveur de la théorie des études matérialistes historiques proposées par Janet Staiger (1992, 2000). De même, entre le travail de D.E.A. et la thèse, notre pensée a considérablement évolué quant à notre approche représentation/réception. Lors d'une discussion avec le Professeur John Storey pendant notre séjour en tant que *visiting scholar* à l'University of Sunderland (Angleterre, juin à septembre 2007), nous avons pris conscience qu'en classant les représentations en figures-types nous même, nous faisons notre propre interprétation que nous imposons au corpus critique par la suite. En conséquent, nous avons réduit notre corpus à quatre films (voir ci-dessous) pour pouvoir aller plus loin dans l'analyse de réception. Ce qui suit constitue donc un cadre théorique et méthodologique qui a pour but de « laisser parler » les critiques le plus possible.

2. Cadre Théorique

En 1994, *Réseaux* fait un numéro sur la réception offrant aux lecteurs quelques traductions de textes anglais. Dans son introduction, Paul Beaud reconnaît que pour les français les études de réception – qu'il appelle « sociologie de la réception » - « se présente comme une suite de pseudo-révolutions épistémologiques, d'affirmations contradictoires, d'avancées qui ne sont que retours en arrière, et même de *mea culpa* qui font des dénonciateurs du bourrage de crâne d'hier les ethnographes émerveillés du quant-à-soi du téléspectateur, ce qui leur vaut parfois l'étiquette fort peu flatteuse de 'révisionnistes' » (1994 : 5). Il continue en observant que la pratique de ces études se fait sur un « terrain d'affrontements idéologiques autant qu'objet privilégié de l'empirisme positiviste, l'étude de la réception n'a ainsi jamais pu produire un ensemble cohérent de propositions en lesquelles une majorité de chercheurs pourraient se reconnaître » (1994 : 6). Pourtant, il espère inciter la réflexion de ces études en France, pays où jusqu'alors, elles n'avaient pas fait grand écho.

Il existe plusieurs explications pour la 'non réception' des études de réception en France. On sait que sous l'aile de Stuart Hall, les chercheurs de la deuxième génération des *british cultural studies* (la

première étant celle de Richard Hoggart) ont renversé le paradigme de l'École de Francfort selon lequel le spectateur se montre passif devant une culture populaire jugée illégitime et néfaste. S'inspirant des théories sociales de Karl Marx et d'Antonio Gramsci puis de Louis Althusser, ces chercheurs posaient des questions sur le pouvoir et ses manifestations nationales, raciales et sexuelles. À partir des publics et des objets peu valorisés dans le monde académique de l'époque, leurs recherches n'étaient pas simplement intellectuelles, elles constituaient également un acte d'engagement politique. Cependant, cet engagement et la grande ouverture théorique pour l'exprimer ne s'avéraient pas consistant avec une méthodologie rigoureuse et souvent quantitative telle qu'elle est pratiquée en France (Mattelart et Neveu, 1996). Les différences méthodologiques serviraient de première barrière aux études de réception en France. Il en va de même pour le choix des objets populaires. En France dans le domaine du cinéma à cette époque, la théorie d'auteur s'avère toujours omniprésente. Les deux paradigmes demeurent donc incompatibles : l'un focalise sur le pouvoir du réalisateur et l'autre sur celui du spectateur.

Il existe également une troisième barrière à l'entrée des études de réception en France : celle des *gender studies*. Geneviève Sellier et Brigitte Rollet affirment que « l'écart entre la France et les pays anglo-saxons est donc frappant dans le champ des études filmiques et des études culturelles en général. La constitution de ces champs de recherche dans les années 1960 et 1970 en Grande-Bretagne et aux États-Unis s'est faite dans un contexte politique de contestation du savoir académique, à partir d'une critique du pouvoir patriarcal et de l'élitisme culturel qui ne connaît pas d'écho en France, même si, paradoxalement, ce sont en partie des textes de théoricien-ne-s français-es qui ont été utilisés comme soubassement à l'émergence de ces nouvelles disciplines » (1999). Elles constatent donc les mêmes deux facteurs déterminants pour la non réception des *cultural studies*.

Les divergences entre les contextes politiques britannique/américain (libéraux avec Margaret Thatcher pour le premier et Ronald Reagan pour le second) et français (socialiste avec François Mitterrand) font que le premier groupe d'intellectuels revendique une profonde remise en question du monde académique tout comme du monde réel. À cette fin, les chercheurs féministes se sont principalement appuyés sur les théories françaises, déjà reconnues dans le monde des *cultural studies* pour l'étude des objets populaires. Perçues comme consœurs dans « la même lutte, la même bataille », en l'occurrence le contre patriarcat, Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva, entre autres, marquèrent l'esprit anglo-saxon. Cependant, l'intégration de leurs théories est filtrée par les paradigmes de ces derniers qui à la fois privilégient des éléments déconstructivistes et rejettent des éléments philosophiques. Autrement dit, laisser entrer la pensée féministe française dans l'épistème américain a nécessité un processus d'une sorte de « transformation » de l'autre. « La réponse anglo-saxonne/américaine au

féminisme français était souvent accompagnée d'un souhait de collaboration, d'unité, ou au moins d'unidirectionalité » (Susam-Sarajeva, 2007). Pour construire la solidarité nécessaire à un tel projet, les féministes américains ont misé sur les similitudes entre les mouvements allant jusqu'à « nier et transformer l'altérité du discours importé, à l'assimiler ou à le cacher » (2007). Cependant, pour certains chercheurs féministes français, cette utilisation déforme le sens de leurs pensées originelles.

La non réception française des grands travaux de *gender studies* est illustrée dans le délai de quinze ans pour la traduction française de l'étude séminale de Judith Butler, *Gender Trouble* (1990). Inspiré par Michel Foucault, Jacques Lacan, Simone de Beauvoir et Julie Kristeva, son livre montre que « c'est qu'en fait, à la fin des années 1980, le refus de l'Amérique minoritaire s'inscrivait dans le prolongement idéologique d'un rejet, amorcé quelques années plus tôt, de ce qu'on appelait de manière polémique 'la pensée 68'. Autrement dit, la proximité *culturelle* des références à la 'French Theory' ne faisait que creuser la distance *idéologique* avec la France » (Fassin, 2005). Il s'agit alors d'un problème de « temps ». Eric explique que ce qui est « vrai d'ailleurs pour l'ensemble des questions dites 'minoritaires', interdites de séjour dans l'espace public français au cours du XX^e siècle : multiculturalisme, politiquement correct et sexuellement correct, nous expliquaient les bons esprits, menaçaient de saper l'unité de la nation en même temps que l'universalisme républicain et l'harmonie entre les sexes » (2005). On peut émettre l'hypothèse que la non réception française des études de réception (dans leurs courants de *cultural studies* et *gender studies*) visent à esquiver la déstabilisation, voir même un « sectarisme », provoquée par cette réflexion sociale et culturelle.

En effet, dans le domaine des études de réception cinématographique et féministe, on constate la décomposition des publics. Le texte fondateur des études cinématographiques féministes de réception est « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Laura Mulvey (1975). Son travail, fortement influencé par Christian Metz et Jean Beaudry, remet en question l'emploi du « spectateur » pour parler de tout le monde car les films hollywoodiens sont créés, selon elle, du point de vue de l'homme. Le spectateur (masculin) soulage ses angoisses de castration par le regard scopophile et sadique qu'il pose sur la représentation de la femme. Cependant, Mary Ann Doane, pour sa part, s'interroge sur la spectatrice omise du travail de Mulvey. Ainsi, elle postule que la spectatrice joue avec cette même représentation de la femme dans une mascarade de sa propre féminité (1982). Cette dualité de spectateur/spectatrice est remise en question par bell hooks qui argumente pour l'historicisme des *cultural studies* en prenant comme exemple les spectateurs américain(e)s blanc(he)s et noir(e)s. L'américain noir à une certaine époque, Lorsqu'il regardait une femme blanche dans la vie réelle, courrait le risque de lynchage. Grâce au grand écran, il pouvait transgresser cette loi devenue une règle sociale, laissant libre cours à son regard empreint de désir. C'est alors que l'Américaine noire peut

choisir de ne pas regarder les images ou de les visionner avec un regard « opposant » (1982). De même, Carol C. Clover démontre que le jeune spectateur masculin qui regarde un film d'horreur peut s'identifier à la fois avec le monstre et avec la jeune héroïne, la *final girl*, à la fin du film, (1992). Dans ces études fondatrices, la théorie prime sur l'empirique alors que les deux abordent le phénomène de la réception.

2.1 Etudes matérialistes historiques de la réception

L'objectivité des études matérialistes historiques de la réception proposée par Janet Staiger (1992 ; 2000) repose sur l'analyse de l'histoire d'interactions entre de vrais spectateurs et des films. Ces interactions constituent un événement (la sortie du film, par exemple) à propos duquel le chercheur interroge : quelles étaient les interprétations possibles pour ce film à ce moment précis et pourquoi (1992 : 89) ?

L'approche est fondée sur la matérialité de l'événement (d'interprétation). D'une part, Staiger soutient que le film active des débats autour de lui-même (1992 : 94). Le chercheur doit alors relever comment le film implique son spectateur. D'autre part, elle affirme que, même s'il est activé par le film, le spectateur choisit des éléments qui lui semblent pertinents pour bâtir son interprétation. Le chercheur doit donc prendre le film comme moyen pour analyser l'éventail d'interprétations. En effet, Staiger affirme que dans l'interprétation, il ne peut pas y avoir de « décodage » (Hall, 1977) ni de « lecture résistante » (Morley, 1978) puisque si un film a un sens, celui-ci est défini par le spectateur (« reader-defined ») non pas par le film (« text-defined »). Pour étudier la réception d'un film, il faut donc commencer par les spectateurs. Ceux-ci évoluent dans des formations sociales dont la nationalité, la classe, le genre, l'âge et le niveau d'éducation. Celles-ci informent les interprétations des spectateurs de même qu'elles informent les stratégies d'interprétation et les réponses affectives face à un film. En raison de cette diversité, les interprétations d'un film le deviennent elles aussi. Une réception unique, unifiée, homogène n'existe pas. Au contraire, elle apparaît hétérogène et contradictoire. Est-ce que cela signifie qu'il existe une infinité d'interprétations ? Justement, non, parce que les formations sociales dépendent de leur contexte socio-historique. L'éventail d'interprétations s'avère large, mais pas indéterminable.

La notion d'éventail peut sembler curieuse lorsqu'on constate des trajectoires de réception telles que Jean-Pierre Esquenazi les a définies pour la réception critique de *Vertigo* (2001). Staiger précise que la réception historique doit se centrer sur un événement (2000 : 162-164). Un événement peut être, par

exemple, la sortie en salle d'un film. Dans ce cas, le chercheur construit son corpus à l'intérieur de ce moment clé. En d'autres termes, les documents qui feront l'objet d'étude dateront d'une période précise et limitée. Cette démarche n'empêche pas de réaliser une trajectoire fondée sur une suite d'événements (la sortie en salle puis en DVD, le premier passage à la télévision puis le 25^{ème} anniversaire du film, etc.). Le travail d'Esquenazi reprend en quelque sorte ce schéma en regroupant les interprétations du film d'Hitchcock comme des grandes instances de réception.

Dans ses études de cas, Staiger prend comme public la critique cinématographique (1992 ; 2000). Autrement dit, elle s'appuie sur des interprétations déjà existantes, ne cherchant pas à réaliser des entretiens ni des questionnaires. Puisque l'objet d'étude est l'événement de l'interprétation, les critiques constituent les traces de celui-ci. Le chercheur a pour but non pas de faire une nouvelle interprétation du film, mais d'analyser ce processus d'une perspective socio-historique. Entre autres, il tente de remettre en question l'ontologie et l'épistémologie de la période (1992 : 7). Il demande pourquoi un film est l'objet d'une interprétation et pas un autre ? Ou plutôt, pourquoi une interprétation a plus de résonance (ou dominance) qu'une autre (1992 : 95) ? Faire une étude de réception dans ce courant revient donc à donner une explication aux réponses à ces questions (1992 : 81).

Dans le cadre de cette thèse, nous avons choisi de prendre la sortie d'un film en salle comme l'événement. Nous avons construit un corpus critique représentatif de ce moment-là (cf. notre justification du corpus critique plus bas). Puisque notre étude porte sur la femme dans le cinéma américain, nous avons dû choisir des films avec une représentation susceptible de faire réfléchir les critiques à son sujet (cf. notre justification du corpus filmique plus bas). Par ce dernier point, la théorie de l'énonciation proposée par Käte Hamburger s'ajuste parfaitement à notre cadre théorique et méthodologique. Car, encore une fois et dans les propos de Staiger, le chercheur doit « enquête[r] sur la position que le spectateur considère que le film lui offre, puis demande[r] pourquoi celui-ci l'a ou ne l'a pas repris [...] Puisque le matérialisme historique suppose qu'un texte existe, quelque chose doit activer les débats » (1992 : 93-94).

2.2 La théorie de l'énonciation selon Käte Hamburger

Le fondement de la théorie de l'énonciation cinématographique de Käte Hamburger (1986 : 187-197) fait écho à celle de la *reader-defined* théorie de Staiger. Elle appuie le postulat de Staiger selon lequel quelque chose dans le film active les interprétations. Selon Hamburger, « le récit cinématographique

ne peut que présenter, même si le metteur en scène a effectivement le pouvoir de prêter à l'image des fonctions interprétatives. Parce que, comme les objets de la réalité naturelle, cette interprétation n'est pas consolidée par le concept, elle reste à la charge de la perception; l'expérience vécue de l'image cinématographique est, comme celle de la nature, laissée à la charge du spectateur individuel » (1986 : 195). Autrement dit, ce n'est pas le réalisateur qui détermine un point de vue « obligatoire » - un énonciateur - auquel le spectateur « doit » adhérer pour pouvoir « correctement » interpréter le film (Metz, 1991). Au contraire, même si le film propose effectivement une pluralité de points de vue – ce que nous appelons tout au long de notre travail des « énonciateurs potentiels » -, c'est le spectateur qui désigne celui (ou ceux) sur lequel(s) il bâtira son interprétation – le(s) énonciateur(s) désigné(s). Comme avec des formations sociales, c'est cette désignation d'énonciateur qui explique l'existence d'éventail d'interprétations pour un film donné.

En intégrant la théorie d'énonciation d'Hamburger à celle de Staiger, notre travail consistera alors à relever des énonciateurs potentiels privilégiés par la construction du film puis à étudier la désignation d'énonciateur et l'interprétation qui en découle (la deuxième partie de la thèse) à la lumière des formations sociales (la troisième partie).

Pour illustrer notre démarche, nous faisons appel à l'importante étude de Tania Modleski, *The Women Who Knew too Much* (1988). À partir de l'analyse de quelques plans montrant l'émotion des femmes, Modleski postule qu'Alfred Hitchcock met en scène la condition féminine. Non pas que le réalisateur soit devenu féministe – bien au contraire – ses films permettent d'observer la souffrance des femmes pour autre chose que le plaisir du spectateur. Cette analyse, féministe, va presque à contresens de l'interprétation, également féministe, d'un réalisateur misogyne. En effet, depuis la publication de l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Laura Mulvey (1975), l'interprétation générale de l'œuvre hitchcockienne se fonde sur les plans de regards pénétrants – le plaisir scopique – sur le corps de la femme. Appuyant chacune son argument sur des plans précis, comment peut-on expliquer le décalage entre les interprétations de Modleski et Mulvey ? Si ces films faisaient l'objet d'analyses cinématographiques depuis des années, comment Modleski a pu être la première à relever – en démontrant l'énonciation potentielle des personnages féminins – la perspective féminine dans les films d'Hitchcock ?

Comme tout réalisateur, Hitchcock prête à ses personnages des fonctions interprétatives que le spectateur, encore une fois, peut reprendre ou non dans son interprétation. Modleski relève dans ces plans choisis, aussi rapides soient-ils, la souffrance *visible* (tristesse, solitude, etc.). Cette démarche rappelle la théorie d'Hamburger :

« L'image filmique, comme la fonction narrative, peut montrer non seulement des choses mortes, mais aussi des personnes muettes – qui se promènent, sont assises, réfléchissent, s'occupent silencieusement. L'expression des visages a une fonction propre qu'elle n'a pas du tout sur la scène, elle n'est pas une simple mimique d'accompagnement de la parole. Les gestes, l'expression, les larmes, les sourires parlent pour eux-mêmes, souvent plus clairement que les mots prononcés. Il n'est guère douteux que le sourire, du point de vue de sa force d'expression, de communication, est supérieur au mot. » (1986 : 193)

Puisque Hitchcock a inclus ces quelques plans de souffrance, Modleski a pu faire cette interprétation. Cependant, on se demande toujours pourquoi, jusqu'à trente ans plus tard, Modleski est la première à le faire.

Pour ne citer que les espaces majeurs d'interprétations, du français Jean Douchet (1960) à l'anglaise Laura Mulvey (1975), l'énonciateur du film hitchcockien demeure toujours le personnage masculin. Dans la formation sociale de Douchet, cette association énonciative s'avère « naturelle » et cohérente dans l'éventail d'interprétations possibles à son époque. Dans celle de Mulvey, cette association constitue une « évidence » puisque les films sont produits à Hollywood (sexiste) par un réalisateur connu pour sa misogynie. Dans celle de Modleski, baignant dans le fleurissant épistème anglo-saxon féministe des années 80, constater l'énonciation potentielle de « ces femmes qui en savaient trop » était possible grâce, entre autres, aux travaux de Mary Ann Doane (1982) et de Teresa de Lauretis (1984) sur le regard de la spectatrice. L'interprétation d'une période a permis d'ouvrir encore un peu plus l'éventail pour l'interprétation de la période suivante, les interprétations faites dans des formations sociales des générations successives influençant celles d'après.

Dans le cadre de cette thèse, nous souhaitons alors analyser les interprétations pour ensuite chercher les raisons socio-historiques de celles-ci. Hamburger nous explique que c'est à partir de la désignation d'énonciateur que le spectateur bâtit son interprétation. Elle donne un appui théorique à Staiger qui nous apprend que celui-ci est le produit de ses formations sociales. Ce point sera particulièrement intéressant dans les cas où, par exemple, un critique désigne un personnage féminin comme énonciatrice pour raconter l'intrigue du film et pourtant c'est l'énonciation potentielle d'un personnage masculin qui domine son interprétation générale (comme nous le verrons dans les cas de *Victor*, *Victoria*). Ce que nous proposons de faire dans ce travail de recherche est de constituer un tandem entre les deux théories : étudier la désignation d'énonciateur et l'interprétation qui en découle à la lumière des formations sociales.

3. Corpus Filmique

Selon Pierre Sorlin, « pour un historien, l'analyse filmique est intéressante dans la seule mesure où, partant d'une donnée isolable, le film, elle élargit sa perspective à une série de films, au milieu du cinéma, à l'ensemble de la fraction intellectuelle, au groupe dominant, etc.» (1977 : 152). Ainsi, pour pouvoir étudier la représentation de la femme dans les quatre films de notre corpus critique, nous devons d'abord l'évoquer dans le cinéma américain en général. Ensuite, nous pourrions justifier notre choix de films comme représentatifs de celui-ci. Nous présenterons donc deux questionnements autour de la représentation de la femme. D'abord la définition de la femme post-féministe puis la représentation d'une femme par une autre femme.

3.1 La représentation de la femme post-féministe

Nous partons de l'idée d'étudier la représentation de la femme post-féministe. Certes, cette image post-féministe provient de l'interprétation que le spectateur en fait.

Demandons-nous tout d'abord, ce qu'est le « post-féminisme ». Tania Modleski (1991) et Susan Faludi (1991) expliquent que l'acte de mettre « post » devant « féminisme » constitue une stratégie des conservateurs pour neutraliser le mouvement. En prétendant que le féminisme n'avait plus de raison d'être, en proclamant que les femmes avaient obtenu leur indépendance, ils espéraient signaler l'arrivée d'une nouvelle ère sans revendications féministes. Cependant, ce terme « post-féminisme » s'avère une manipulation – très médiatisée – pour saper les acquis des femmes tout en renvoyant à un monde pré-féministe (Modleski, 1991 : 3-6). Un monde où le retour au foyer, choisi par la femme désormais « émancipée », constitue leur plus grande aspiration. Pire encore, les problèmes que les femmes continuaient à rencontrer – ou que les conservateurs et média ont inventés – sont considérés comme les effets néfastes des avancées féministes (Faludi, 1991 : ix-xxiii, 281-283). En d'autres termes, le « post-féminisme » dans le contexte des années 80 représente une tentative pour éradiquer son pouvoir comme, par exemple, par l'appropriation masculine du mouvement et de ses revendications. Modleski illustre sa définition par une analyse de *Trois hommes et un bébé* et l'original français *Trois hommes et un couffin*. Elle postule que les films montrent une cohabitation d'une envie de féminité assortie d'une misogynie profonde. L'homme peut vouloir être une femme tout en la détestant et en ayant peur d'elle (1991 : 78). Le succès des deux films réside dans les droits du père (que l'on verra dans *Kramer*), l'appropriation masculine de la féminité (que l'on verra dans *Tootsie*) et

l'homoérotisme masculin (que l'on verra dans *Victor, Victoria*) : ces trois éléments se conjuguent pour écarter la femme du film. Ces films correspondent aux revendications féministes qui affirment que les hommes s'occupent davantage de leurs enfants. Ces images marginalisent complètement la femme : un père présent et une mère présente ne peuvent pas exister dans le même plan. Ces représentations servent alors à ajouter le rôle de « mère » aux rôles sociaux masculins (1991 : 88-89). Le patriarcat est alors renforcé.

Pendant les années 80, les films américains représentent la femme (et l'homme d'ailleurs) d'une perspective post-féministe, c'est-à-dire prenant en compte les bouleversements dans les rapports entre les deux sexes lors des années 60 et 70 (Wood, 1986 ; Traube, 1992 ; Palmer, 1993 ; Prince, 2000). On constate des cycles de films sur l'inversion des rôles de mère et de père (*Kramer contre Kramer*, *Mr. Mom*, *Trois hommes et un bébé*) et sur l'échange des rôles masculin/féminin (*Tootsie*, *Victor Victoria*, *Yentl*). Le viol (*Les Accusées*), l'avortement (*Fast Times at Ridgmont High*, *Dirty Dancing*) et l'adoption (*A Cry in the Dark*) trouvent leur place sur le grand écran. Cependant, le fait de les aborder n'évoque pas une représentation progressiste. En fait, la plupart du temps, ces images frappent par leur néo-conservatisme. Compte tenu du fait qu'Hollywood s'avère une industrie masculine, la liberté de la femme-filmique demeure le plus souvent restreinte à une polarisation de la gentille femme (traditionnelle) et la méchante (femme d'affaires, par exemple). Non sans ironie, c'est dans son refus de regard politique que ces films témoignent des difficultés auxquelles sont confrontées les femmes réelles en Amérique.

L'opposition « vierge/pute » atteint son paroxysme, quoique légèrement atténuée par le recul de l'image sacrée de la virginité, plus difficile à admettre par le public. Les héroïnes américaines sont représentées comme *relativement* indépendantes et libres, *mais pas trop* (*An Officer and A Gentleman*). Sur le grand écran, les femmes qui jouissent de « trop » d'indépendance, autrement dit celles qui se conforment peu aux rôles traditionnels, sont stigmatisées en qualité de traîtresses vis-à-vis des autres femmes ou pour avoir les hommes en horreur. Quand elles arrivent à surmonter les difficultés, c'est souvent grâce au soutien, amour ou conseil d'un homme. Parfois même, elles se rendent compte qu'en cherchant leur libération du patriarcat, elles ont laissé passer la clé du bonheur : l'amour d'un homme ou d'un bébé (*Victor Victoria*, *Baby Boom*). Point saillant, la femme qui correspond le plus aux rôles traditionnels est déifiée en symbole de la « femme forte ». Cependant, sa force témoigne d'un antiféminisme, ou paradoxalement d'un féminisme néoconservateur. Le féminisme néoconservateur, qui s'avère plutôt un phénomène américain, peut sembler un oxymoron. Un bel exemple se trouve dans le groupe, *W.I.F.E.*, « épouse » en français, (*Women Involved in Farm Economics*, en français « les femmes engagées dans l'économie agricole »). Les films dédiés à la crise

agricole (*Places in the Heart, The River, Country*) possèdent chacun un personnage principal très fort (Palmer, 1995). Dans les films de ce cycle, les femmes luttent contre les grandes entreprises tout en restant dans leur rôle de mère, protégeant leur famille, mais ne menaçant pas le rôle de l'homme. La femme filmique est justifiée lorsqu'il s'agit de défendre sa famille. Peut-être à cause du rôle de la maternité dans l'imaginaire collectif, la représentation cinématographique d'une femme forte qui lutte contre « le mal » et pour le bien de sa famille ou de ses proches rassure le public dans les périodes de crise.

Dans *Working Girl* (1988) de Mike Nichols, Tess (Melanie Griffith), une gentille secrétaire qui aspire à travailler dans les affaires, modifie son look (vêtements, cheveux) et sa voix (cours de prononciation) pour accéder à une position de pouvoir. Dans sa quête de réussite professionnelle, elle travaille pour Katherine (Sigourney Weaver) et rencontre Jack (Harrison Ford). Le personnage de Katherine se montre indépendant, professionnel, et en contrôle de sa sexualité. Au début du film, Tess s'avère son opposée n'étant sûre ni d'elle-même, ni de sa force sexuelle. Cependant, lorsque Katherine s'absente pour quelques jours, Tess s'occupe de son appartement, emprunte ses vêtements et se fait passer pour elle dans l'entreprise. Si Katherine réussit grâce à sa formation excellente (et la manipulation des autres), Tess gravit l'échelle grâce à sa lecture des articles de cancan (et la manipulation de ses apparences). Cette ascension de Tess à un poste important dépend, pourtant, de l'aide (et l'amour) de Jack et de la chute de Katherine. *Working Girl* illustre de manière schématique les représentations de la femme post-féministe. Soit elle est présentée comme indépendante, réussie dans son travail, seule et malheureuse car « trop libérée : son émancipation la prive du mariage et de la maternité » (Faludi, 1991 : 113), soit elle ne se montre pas trop indépendante, réussit dans son travail grâce - même accessoirement - à un homme, en couple et comblée puisqu'elle sait ne pas laisser ses ambitions personnelles l'emporter sur son envie de couple.

Si l'on quitte le monde du cinéma populaire en faveur d'un genre marginal, celui du film d'horreur, on s'aperçoit, grâce à la répétitivité de ses conventions et mises en scène (Clover, 1992 : 7) des limites de la puissance féminine. De manière générale, la (jeune) femme dans ces films s'avère soit sexuelle, faible et abattue soit « frigide », forte (surtout à la fin) et vainqueur. Même si la représentation de la femme comme victime principale tient une place prédominante dans les films d'horreur, l'image paradoxale de la *final girl* prend de l'essor au cours des années 80. La *final girl*, ou « dernière fille », constitue la personne qui reste lorsque toutes les autres sont tuées. Parfois, elle ne représente qu'une simple survivante, d'autre fois il s'agit d'une guerrière (*Aliens*). La *final girl* est représentée comme quelqu'un d'extérieur au groupe, relativement belle et déssexualisée. Elle triomphe à la fin, mais, contrairement aux hommes, elle a le droit de se montrer effrayée et par conséquent constitue une

« meilleure » victime qu'un homme pour lequel il s'avère moins acceptable de pleurer, hurler ou crier face au monstre. Dans ce sens, l'héroïne correspond au *castrated male* de Donato Totaro (2002).

Etant donné que l'image de la *final girl* constitue une construction de l'imaginaire masculin, on peut affirmer que la domination masculine prévaut puisque la femme n'est pas libérée en tant que femme dans ces représentations : elle est masculinisée.⁴ Clover avance l'idée que lorsqu'il s'agit d'une guerrière, le modèle de la *final girl* se conforme davantage à un fantasme masculin qu'à un fantasme féminin. Un phénomène qui peut révéler les tendances érotiques homosexuelles chez l'homme car la femme qui l'attire se montre beaucoup plus masculine que féminine.⁵ Pourvues des caractères traditionnellement dévolus aux hommes, cette femme arrive à rivaliser avec le monstre. En fin de compte, bien que la *final girl* constitue l'héroïne, elle ne peut vaincre le monstre qui ne meurt jamais. La force de cette héroïne n'est que mise à l'épreuve d'un monstre immortel. En fait, les films d'horreur montrent que la femme peut détenir un certain pouvoir si elle renonce à la sexualité. C'est exactement ce que nous constatons dans le cinéma populaire : celle qui assume sa sexualité incarne la méchante (*Liaison fatale*).

3.2 La représentation de la femme par une autre femme

Concluons cette section avec une dernière question sur la représentation de la femme, cette fois-ci du côté des créateurs : comment une femme, par rapport à un homme, représente-t-elle une autre femme ? À Hollywood, les réalisateurs ou scénaristes masculins représentent souvent la femme d'une façon différente de celle que peuvent faire leurs homologues féminines (Ryan et Kellner, 1988). Dans les films de réalisateurs, par exemple, les créations réalisées par les hommes n'offrent souvent que deux fins possibles : l'amour ou la carrière. La femme doit choisir car elle ne peut obtenir les deux (*Broadcast News*). Avec l'émergence (relative) des réalisatrices, de nouvelles possibilités (avoir l'amour ET la carrière) et de nouvelles images arrivent à l'ordre du jour. Par exemple, l'inégalité entre les hommes et les femmes est généralement frappante dans les scènes d'amour effectuées par des réalisateurs. L'archétype réside dans la scène d'amour montrant les seins ou le sexe de la femme

⁴ Un aspect souvent lié à la masculinité réside dans un corps musclé. En ce qui concerne les femmes dans les films science-fiction ou action, Yvonne Tasker parle de la « *musculinity* » des femmes (jeux de mots entre « muscles » et « masculinité »), c'est-à-dire, la musculation excessive des héroïnes pour renforcer leur pouvoir. TASKER Yvonne, *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action Cinema*, London, Routledge, 1993, p. 109.

⁵ CLOVER Carol, *Men, Women, and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

(filmée de front) et seulement l'épaule ou la jambe de l'homme (filmé de dos). Il faut attendre *Fast Times at Ridgemont High* (1982) d'Amy Heckerling pour que l'homme soit également filmé de front. Cependant, les représentants du *MPAA* (*Motion Picture Association of America*) ne voient pas les choses de cette manière : filmer l'homme ainsi renvoie à la pornographie. L'image est censurée, malgré le but de la démarche de rendre plus réalistes les rapports sexuels - c'est-à-dire avec la nudité de chaque participant – et de combattre le sexisme dans les représentations cinématographiques.

Molly Haskell affirme que, par le biais d'une idéologie singulière, le cinéma américain maintient le patriarcat. Même lorsque les femmes sont représentées fortes de caractère ou d'intellect, cette force est soit punie soit renvoyée au profit des personnages masculins (1977). Cette illusion de pouvoir se poursuit dans le cinéma des années 80 où les producteurs hollywoodiens limitent le pouvoir de la femme : elle en aura juste « assez » pour être de son temps, mais pas trop pour risquer un éventuel échec au *box-office* (Faludi, 1991 : 113).

3.3 Construction du corpus filmique

Notre corpus filmique consiste en quatre films sélectionnés selon deux critères : premièrement une représentation de la femme susceptible de provoquer une interprétation post-féministe, deuxièmement un film ayant connu un succès commercial et critique. Le premier critère est celui de la représentation. Puisque nous étudions la condition de la femme « post-féministe », il a fallu des représentations susceptibles de faire parler le critique sur le sujet. Ainsi :

- *Kramer contre Kramer* représente une mère qui quitte son mari et laisse son enfant à la charge de ce dernier,
- *Victor, Victoria* montre une femme travailleuse qui doit choisir entre l'amour et la carrière,
- *Tootsie* propose un homme qui se déguise en femme pour trouver du travail,
- *Recherche Susan désespérément* présente l'éveil d'une femme au foyer grâce à une femme libre.

Certes, ces représentations n'obligent pas une réception post-féministe. Toutefois, nous avons émis l'hypothèse qu'elles contiennent toutes des éléments pour « activer les débats » (Staiger, 1992 : 93-94).

Pour le second critère, il a fallu que le film mobilise les spectateurs – « ordinaires » et critiques. D'une part, le film devait faire suffisamment d'entrées pour suggérer une certaine résonance sociale du film. Ainsi, chaque film fait partie des vingt films les plus vus pour l'année de leur sortie :

Film	Entrées	Classification
------	---------	----------------

<i>Kramer contre Kramer</i>	4.039.372	3 ^e film de 1980
<i>Victor, Victoria</i>	2.172.860	16 ^e film de 1982
<i>Tootsie</i>	3.840.083	8 ^e film de 1983
<i>Recherche Susan Désespérément</i>	2.206.007	20 ^e film de 1985

D'autre part, étant donné que les critiques ne payent pas pour regarder des films, les entrées n'ont pas de sens. Une manière de montrer son appréciation réside dans les nominations aux prix. Par conséquent, chaque film a été nommé aux Césars pour le meilleur film étranger :

Film	César pour meilleur film étranger
<i>Kramer contre Kramer</i>	Nominé (1981)
<i>Victor, Victoria</i>	Gagné (1983)
<i>Tootsie</i>	Nominé (1984)
<i>Recherche Susan Désespérément</i>	Nominé (1986)

Ces mobilisations constituent les conséquences du croisement de formations sociales et représentation cinématographique. Puisque nous cherchons à expliquer la réception d'un public spécifique en le plaçant dans son contexte général, il nous était impératif de choisir des films – par la mobilisation qu'ils incitaient – qui montraient l'étendue de cette résonance sociale.

Notre corpus filmique consiste en quatre films⁶. Trois d'entre eux font partie d'un cycle filmique. *Kramer contre Kramer* s'inscrit dans le cycle sur l'inversion des rôles mères/pères, ou la « nouvelle paternité ». D'autres exemples, également des succès commerciaux, sont *Mr Mom* et *Trois hommes et un bébé*. *Victor, Victoria* et *Tootsie* constituent tous les deux des exemples – de perspective féminine et masculine – du cycle sur l'inversion des genres. *Yentl* en représente un autre exemple. *Recherche Susan désespérément* se distingue en ne positionnant pas ses deux personnages féminins l'une contre l'autre. Son style oscille entre film indépendant et comédie classique, permettant un contre-exemple de ce cycle filmique qui comprend *Working Girl* et *Liaison fatale*. Chacun de nos films représente aussi une thèse post-féministe dans sa représentation et nous permettra de les analyser dans sa réception :

- Pour *Kramer contre Kramer*, c'est le droit du père qui pousse la mère hors cadre,
- Pour *Victor, Victoria*, il s'agit du choix d'abandonner sa carrière,
- Pour *Tootsie*, il s'avère de l'appropriation masculine du discours féministe,
- Pour *Recherche Susan désespérément*, il consiste en l'auto émancipation de la femme.

⁶ Certes, pour peindre un tableau plus représentatif nous aurions dû ajouter des films d'action et d'aventure. Cependant, en raison des contraintes d'espace et de temps pour un travail de thèse, ceci n'a pas été permis.

À la lumière de leur américanité inhérente (du fait de leur nature de films américains) et de leur représentation des femmes et du travail féminin, l'analyse de leur réception nous amènera à poser quatre questions supplémentaires :

- Quels « nouveaux » pères et mères ?
- Le travail de la femme atteint-il à la virilité de son partenaire ?
- Comment les hommes se positionnent-ils dans le discours féministe ?
- Quelle résonance sociale pour « l'émancipation » de la femme au foyer ?

L'étude de ces films nous permettra de répondre à notre problématique générale qui cherche à savoir comment la critique française négocie des films américains pour aborder le sujet de l'évolution de la place de la femme dans la société française.

4. Corpus Critique

Nous avons choisi d'étudier la critique française pour notre public. Dans le cadre de cette thèse, celle-ci ne se limitera pas à la presse spécialisée (Staiger, 1992 : 161-178) car nous désirons examiner le plus grand éventail d'interprétations sur les films du corpus filmique (Mathijs, 2006 : 119-142). Dans cette section, nous allons donc exposer le « soi imaginaire » (*imaginary selves*) de la critique (Staiger, 1992 : 81), puis la construction de notre corpus.

4.1 Le « soi imaginaire » de la critique

Par « soi imaginaire », nous développons la notion de Staiger qui parle de la construction historique des positions et stratégies de lecture par les spectateurs (1992 : 81). Dans le cas de la critique française, nous demanderons donc les positions que les spectateurs ont prises historiquement. Certes, le soi imaginaire individuel des critiques aux années 80 ne nous est pas accessible. En revanche, grâce aux archives datant de l'époque, nous pouvons reconstruire, de manière générale, l'image que la critique avait d'elle-même⁷.

Lors des années 80 en France, la critique s'interrogeait sur sa pertinence et son rapport vis-à-vis du cinéma lui-même et le grand public. Par exemple, le critique Michel Boujut demande, de manière quelque peu dénonciatrice : « Les critiques de ciné sont-ils tous des ripoux ? ». Il reproche aux autres

⁷ Sur la critique française, nous conseillons vivement au lecteur l'ouvrage de FIGUERÔA FERREIRA Alexandre, *La vague du cinéma Novo en France fut-elle une invention de la critique ?*, Paris, L'Harmattan, 2000.

critiques de pratiquer d'avantage la complaisance que la critique : « Hier la fonction du critique était encore de défricher et de découvrir, d'oser des choix et de risquer des paris sur l'avenir. Aujourd'hui, les découvertes se font rares, tant le territoire cinématographique est quadrillé » (1986 : 110). Cette vision (réaliste ou pessimiste) de la critique n'est pas du tout du goût de Michel Ciment qui rétorque que si Boujut « vend sa plume pour un carton d'invitations » et se sent coincé « entre le marteau (des cinéastes) et l'enclume (du public), il s'égaré » (1987 : 3). Plutôt, affirme-t-il, « le critique ne doit pas se soucier du public. Il doit dire ce qu'il ressent et l'expliquer avec les outils dont il dispose. Ses seules références, ses points d'appui, sont ses connaissances et son goût » (1987 : 4) Donc, pour le métier de la critique, nous observons un souci d'éthique chez Boujut et Ciment. Le critique doit être désintéressé, mais le fait que plusieurs posent la question à ce sujet traduit un doute sur la profession.

Télérama a même consacré un article à la question « A quoi servent les critiques du cinéma ? » (Duval, Pélegrin, Rémond, 1987). L'hebdomadaire interviewe un group de onze critiques – dont huit qui figureront dans notre corpus – estimé représentatif du métier (Duval, Pélegrin, Rémond, 1987)⁸. Dans l'introduction de l'article, les rédacteurs avouent que « la critique, c'est la reconnaissance, la légitimité du septième art ». Cependant, cela n'empêche pas que, selon eux, le grand public les qualifie de « parasites, cinéastes ratés, paraphraseurs incompetents, coupeurs de cheveux en quatre, pisse-froid... ». Entre leur rôle de légitimateur culturel et le regard péjoratif du public, les critiques interviewés se positionnent sur l'exécution de leur travail, la prise de partie et l'exactitude de leur jugement.

À la question « Vous est-il arrivé d'écrire des critiques de complaisance ou de copinage ? », les critiques répondent tous par le négatif tout en reconnaissant qu'ils peuvent soit « faire preuve d'indulgence si l'on a des complicités » (Marie-Françoise Leclère) soit exprimer une mauvaise critique « d'une certaine façon, avec les formes » (Robert Chazal) pour les films d'auteurs aimés. En revanche, les réponses des critiques se divisent sur la question « Considérez-vous que vous défendez le spectateur ou le cinéaste ? » Trois critiques répondent qu'ils défendent le spectateur tandis que cinq répondent à la fois le spectateur et le cinéaste. Un dernier groupe de trois critiques ne revendique aucune défense. Dans les mots de Serge Toubiana : « On n'est pas censé exprimer le point de vue du spectateur, ni jouer les guides éclairés du public ». L'image que Toubiana se donne ne va donc pas dans le sens de celle des rédacteurs qui voient dans le critique le légitimateur culturel du cinéma. La question qui provoque la plus grande diversité de réponses est : « Vous n'êtes-vous, ne serait-ce qu'une fois, gravement trompé sur un film ou un cinéaste ? » Pour sa part, Gérard Lefort refuse d'y répondre car « cela signifierait que pour [lui] il existe une vérité sur le cinéma, sur le film. Or [il]

⁸ Claude Baignères, Marie-Françoise Leclere, Robert Chazal, Gérard Lefort, Claude-Marie Tremois, Serge Toubiana, Philippe Collin, Marc Esposito, Michel Boujut, Henry Chapier, et Michel Pérez.

pense exactement le contraire ». De même, le « non » de Robert Chazal s'avère décisif car, même s'il a pu changer d'avis sur un film, « cela ne veut pas dire que [son] jugement n'était pas valable. Simplement les films vieillissent ». En revanche, cinq critiques confessent s'être « trompés » dont Claude-Marie Tremois qui tient une logique à l'opposée de celle de Chazal :

« Exemple d'erreur : à mes débuts, j'étais très hermétique au cinéma américain. A la fin des années soixante, j'ai vu à la télé Mirages de la vie de Douglas Sirk. J'ai trouvé ça formidable. J'en ai parlé à la rédaction le lendemain avec enthousiasme. L'un des journalistes est allé rechercher dans les dossiers, dans les années cinquante. J'avais moi-même fait la critique et écrit que c'était un tissu de bêtises.

Quinze ans après, je ne me rappelais même pas de l'avoir vu. » (Claude-Marie Tremois)

Tremois, critique de *Télérama*, évoque la nature évolutive de la réception. Pour lui, quelque chose a changé à l'intérieur de lui-même lui permettant, d'une part, de s'ouvrir au cinéma américain et, d'autre part, d'apprécier le film de Sirk. Le commentaire se montre pertinent dans le cadre de cette étude parce qu'il illustre l'existence d'un cadre *national* de réception. Si effectivement il était « hermétique » au cinéma américain pendant les années 50, est ce pour cette raison qu'il n'a pas pu apprécier le film de Sirk lors du premier visionnement ? A l'opposé de Chazal – qui dirait peut-être que le film a « mûri » – Tremois suggère son propre retournement de paradigme comme raison du changement de jugement.

Ces commentaires montrent que la critique française ne constitue pas un groupe homogène, toujours du même avis. En conséquence, lorsque nous parlons de la réception critique nous entendons tout l'éventail d'interprétation qu'elle peut comprendre. Car, pour reprendre la pensée d'Erving Goffman, même s'ils jouent tous le même rôle social de critique du cinéma, la manière selon laquelle ils effectuent ce rôle laisse la place à une certaine expression d'identité personnelle (1978 : 573).

4.2 La construction du corpus critique

La clé de voûte de cette thèse réside dans la notion d'événement proposée par Janet Staiger (1992 : 9 ; 2000 : 161-178). En l'occurrence, nous avons choisi d'analyser l'événement de la sortie du film en salle. Ainsi, pour chaque film, il existe une petite marge de temps – souvent de quelques semaines – au cours duquel les critiques ont été publiées. Mis à part la publicité ou des entretiens, ce moment important dans la trajectoire de la réception d'un film représente le premier contact entre film-critique-spectateur.

Notre événement étant choisi, il a fallu localiser ses traces qui prendront la forme de la critique dans cette thèse. Tout d'abord, le choix des revues a été fait selon deux critères. D'une part, elles devaient

être représentatives de la réception générale du film. En effet, Ernest Mathijs (2006 : 119-142) reproche au travail de Staiger sur *Le silence des agneaux* (1992 : 161-178) de n'être représentatif que d'une marge de la société américaine. Notre corpus ne peut prétendre à atteindre les limites de celui de Mathijs, qui, pour sa part, travaille sur *Le seigneur des anneaux* à l'aide des données (journaux, revues) informatisées. Nous avons donc voulu établir le plus large éventail d'interprétations possible dans notre corpus. Ainsi, le corpus devait comprendre des quotidiens, hebdomadaires et mensuels de diverses positions idéologiques, même si les revues opposées dans leur ligne éditoriales, peuvent souvent tomber d'accord sur la critique d'un film (Ethis, 2002 : 108).

D'autre part, les revues devaient être destinées aux lecteurs des deux sexes. La mixité du public destinataire nous apparaissait très importante en raison de la problématique de cette thèse. Pourtant, l'absence de parité du côté critique s'avère indéniable : en 1984, la critique française est masculine à 80% (Ciment et Zimmer, 1997). Dans le cas de cette thèse, nous allons voir que sur les quatre-vingt-treize critiques du corpus, quatre-vingt ont été rédigées par des hommes. Nous reconnaissons, alors, que la réception étudiée dans cette thèse peut être facilement qualifiée de masculine.

Les archives de la Bibliothèque de film à Paris⁹ correspondent parfaitement à ces critères de sélection. De même, ces archives, reconnues par la Direction des archives de France, jouissent du statut de première institution française consacrée exclusivement à la documentation sur le cinéma¹⁰. Ainsi, notre corpus critique devient à la fois représentatif de la réception critique en France en général et d'un discours institutionnel sur le cinéma. Nous ne développerons pas cet axe institutionnel, mais nous le prenons comme appui pour la justification.

Les corpus critiques de chaque film, pris ensemble, nous donnent une base de presque cent interprétations pour la période de début 1980 à fin 1985. Il se divise ainsi :

- 25 pour *Kramer contre Kramer* de février – avril 1980,
- 24 pour *Victor, Victoria* d'octobre - novembre 1982,
- 24 pour *Tootsie* de février – mars 1983,
- 20 pour *Recherche Susan désespérément* du mai – octobre 1985.

On constate que le corpus de *Recherche Susan désespérément* s'étale sur une durée plus longue que ceux de *Kramer contre Kramer*, *Victor, Victoria* et *Tootsie*. Ce facteur est dû à deux publications lors de la présentation du film au Festival de Cannes : une dans *Libération* et l'autre dans *Cahiers du*

⁹ http://www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Mediatheque/Guide_chercheur_30108.pdf

¹⁰ Comparativement à la Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque André Malraux, Cinémathèque de Toulouse ou l'Institut Lumière.

cinéma. De même, le corpus de *Susan* contient moins de critiques que les autres. Ceci s'explique par le fait que les archives de la BiFi sont moins étoffées pour ce film.

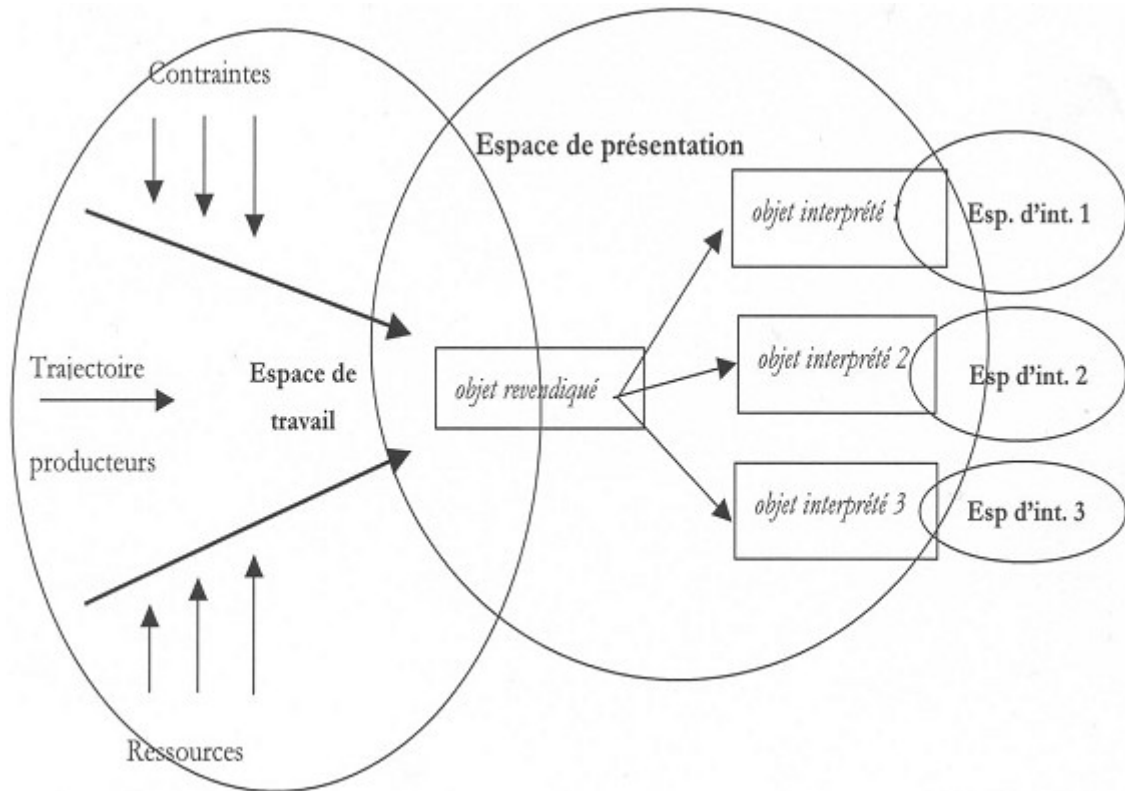
Pendant les années 80, Michel Ciment s'est plaint du fait que les critiques bénéficiaient de moins en moins d'espace pour leurs textes (1987 : 3). Pour notre part, nous avons constaté que c'est la revue elle-même qui dicte la longueur des critiques, phénomène absent d'un quotidien, hebdomadaire ou mensuel. Par exemple, dans un hebdomadaire comme *Télérama*, une critique occupe plusieurs pages tandis que dans *Le Canard enchaîné* elle peut être limitée à quelques phrases. En cela, *Télérama* ressemble d'avantage à la presse spécialisée (*Cahiers du cinéma*, *Positif*). Bien que la différence de longueur joue dans l'expression de l'interprétation, il est également très intéressant de constater les éléments estimés pertinents par le critique contraint à un petit espace. Nous traiterons donc au même titre toutes les critiques du corpus.

5. Méthodologie

Janet Staiger soutient que le chercheur qui effectue une étude de réception matérialiste historique doit puiser dans toutes les méthodes d'analyse à sa disposition (1992 : 10). Ainsi, nous avons créé une méthodologie qui s'appuie sur les travaux de Jean-Pierre Esquenazi (2004), Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993), Käte Hamburger (1986) et Laurent Jullier (2004 ; Jullier et Marie, 2007). Dans cette dernière section, nous allons exposer la méthodologie qui sera utilisée dans la deuxième partie de la thèse, celle de l'analyse de la réception critique des quatre films du corpus. Chaque réception constitue un chapitre individuel. Organisées chronologiquement pour respecter la notion d'événement, nous commencerons avec la réception de *Kramer contre Kramer*. Puis, nous passerons à celles de *Victor*, *Victoria* et *Tootsie*. Nous conclurons avec la réception de *Recherche Susan désespérément*. Les chapitres se dérouleront tous de la même manière avec une méthodologie systématique en cinq sections que nous nommons : Autour du film, Interprétation revendiquée, Cadre de participation, Énonciateurs potentiels privilégiés et Cadre de réception.

5.1 Les espaces de travail et de présentation

Dans son ouvrage *Godard et la société française des années 1960* (2004), Jean-Pierre Esquenazi schématise le processus de l'interprétation d'un objet symbolique :



Selon lui, le processus commence avec la convergence de la trajectoire des producteurs avec les contraintes et ressources dans l'espace de travail. Une fois que l'objet y est créé, il entre dans l'espace de présentation où d'un côté ses producteurs lui revendiquent un sens et, de l'autre, le consommateur l'interprète. Une fois qu'il est interprété, l'objet entre dans des espaces d'interprétation qui jouissent de plus ou moins de légitimité. Les premières et les deuxièmes sections de la deuxième partie de notre thèse s'inspirent de ce schéma.

Pour l'espace de travail, Esquenazi explique que le chercheur doit « commencer par identifier les obligations auxquelles sont soumis les acteurs sociaux producteurs, et les différentes formes que celles-ci peuvent prendre (exigence impérieuse, simple habitude » et qu'« un bilan des principales ressources employées par les équipes de production est donc une étape nécessaire » (2004 : 4-5). Dans cette thèse, nous ne suivons pas précisément la méthodologie approfondie proposée par Esquenazi. C'est pour cette raison que nous reprenons le sous-titre « autour du film » proposé par Laurent Jullier et Michel Marie (2007). Notre but sera de situer le film dans l'œuvre de son réalisateur et ses acteurs ainsi que le contexte hollywoodien. Puisque notre public est critique de cinéma, cette section identifie les éléments susceptibles d'être repris dans les interprétations. Si l'un des rôles du critique consiste à mettre en contexte le film, il nous semble pertinent de reproduire quelques éléments de ces facteurs.

Pour l'espace de présentation, Esquenazi affirme que « la dénomination employée pour présenter le film est ici décisive » (2004 : 5). Ainsi, si le réalisateur d'un film le présente comme un western, cette désignation pourrait influencer l'interprétation du spectateur qui a intégré cette revendication. Dans notre travail, nous avons choisi de reproduire le synopsis du film distribué aux critiques dans le dossier de presse. Ce document dépasse rarement une page et peut être accompagné des images du film. Ces mots et images constituent une interprétation soigneusement construite et présentée aux critiques. Ce qu'Esquenazi appelle « objet revendiqué », nous l'appellerons « interprétation revendiquée » dans la deuxième section de l'analyse de réception. Notre analyse portera sur ce qui est écrit dans les synopsis et comment c'est écrit, les personnages qui y figurent et les interprétations des leurs actes.

L'appui sur les notions d'espace de travail (autour du film) et de présentation (interprétation revendiquée) nous permettra de comprendre les interprétations faites par les critiques du corpus. En effet, les éléments de la description de l'espace de travail peuvent se retrouver dans le discours des critiques lorsqu'ils mettent le film dans son contexte hollywoodien (cadre de participation). De même, l'analyse de l'interprétation revendiquée nous permettra de cibler les divergences entre l'interprétation revendiquée et la réelle.

5.2 Cadres d'interprétation

Dans son travail sur l'interprétation des feuillets et débats télévisés, Sonia Livingstone propose une théorie de cadres d'interprétation à l'intérieur desquels le spectateur donne du sens à un objet culturel (1990 ; Livingstone et Lunt 1993). Livingstone s'appuie sur la psychologie et cognition sociale, ainsi que sur les travaux d'Erving Goffman (1974 ; 1981), pour défendre que l'interprétation se réalise dans un cadre de participation et un cadre de réception¹¹. Ils constitueront, respectivement, les troisièmes et cinquièmes sections de chaque chapitre de la deuxième partie de la recherche.

5.2.1 Cadre de participation

Dans le domaine du cinéma, le cadre de participation peut s'avérer le genre (comédie, thriller), le thème (spiritualité, politique) ou même la nationalité (américain, japonais). Ce cadre existe avant l'interprétation du film car le fruit d'une connaissance préambule le type d'objet. Autrement dit, un spectateur approche un film avec ses attentes, connaissances et compréhensions établis par un contact avec d'autres films du même genre (1990 : 102). Si, par exemple, le spectateur interprète un film dans un cadre de participation de comédie musicale, il s'attendrait sans doute à voir la mise en scène de

¹¹ Nous reprenons les termes « cadre de participation » et « cadre de réception » employés par Jean-Pierre Esquenazi dans *Sociologie des publics* (2003 : 107-108)

chansons et de danses. Cependant, il est important de noter qu'un cadre de participation peut avoir plusieurs couches. Par exemple, dans son étude de trois feuilletons - *Dallas*, *Coronation Street* et *EastEnders* – Livingstone affirme que, dans un premier temps, le spectateur peut les aborder dans un cadre de feuilleton télévisé. Pourtant, il y existe une différence entre le premier – américain – et les derniers – anglais. Même s'ils respectent tous des conventions du genre comme sérialité et les intrigues concernant l'amour et la famille, *Dallas* décrit un monde glamour avec beaucoup d'action tandis que *Coronation Street* et *EastEnders* focalisent sur la classe populaire et leur quotidien (1990 : 121-139). Ainsi, nous pouvons parler d'un double cadre où l'objet est à la fois un feuilleton et américain ou anglais. Dans la troisième section de chacune de nos études de cas, notre but sera de relever le cadre de participation avec la variable de l'américanité.

5.2.1a Cadre « film américain »

Pour justifier notre choix de la variable de l'américanité, nous invoquons les propos de Jean-Michel Frodon dans *La projection nationale. Cinéma et nation* :

« Plus prosaïquement, et à titre plus personnel, faisant profession d'écrire à propos du cinéma je ne cesse de retrouver cette constante : les évolutions successives de ce secteur appellent comme premier cadre de référence, comme principe explicatif majeur et constant, l'origine nationale des films et les modes nationaux d'organisation de l'industrie cinématographique dont ils sont issus » (1998 : 13).

Autrement dit, l'interprétation du film commence par un « premier cadre de référence » : celui de la nation. Certes, chaque critique ne reprend pas forcément la nationalité comme cadre, particulièrement dans le cas du cinéma domestique. Le « cinéma américain » n'a du sens que si un public étranger l'encadre ainsi. Et pour Frodon, cet encadrement s'avère fondamental à l'interprétation d'un critique du cinéma. Cependant, comme nous l'avons expliqué plus haut, le cadre de participation est construit par les attentes du spectateur. Dans la thèse actuelle, nous ne chercherons pas à reconstruire les attentes des critiques individuels en matière de cinéma américain, mais à dessiner le cadre de participation « film américain » tel qu'il était défini dans la critique de manière générale. En d'autres termes, le cadre de participation de référence. Ou encore, le cadre de participation *légitime*.

5.2.1b Film américain ou hollywoodien. Quelle légitimité ?

Tout d'abord, qu'est-ce qu'un film américain ? Et quelle est la différence entre lui et un film hollywoodien ? Il ne s'agit pas d'une simple question de sémantique.

En théorie, à l'intérieur du « cinéma américain » on distingue, de manière réductrice mais pertinente, un cinéma hollywoodien (production commerciale type Steven Spielberg) et un cinéma indépendant (œuvre artistique, parfois qualifiée de « new-yorkaise » à la Woody Allen). Le cinéma américain peut donc s'avérer commercial ou artistique, mais le cinéma hollywoodien demeure commercial (péjoratif) et le cinéma indépendant se montre artistique (positif). Et bien que les deux premiers termes soient souvent utilisés comme synonymes, lors de la mise en pratique autant pour un film de Martin Scorsese on peut entendre « américain » ou « hollywoodien », rare est le critique qui qualifierait un film de Jim Jarmusch d'hollywoodien. Pour aller encore plus loin, Frodon nuance en déclarant que « le cinéma américain, au sens où on emploie ici ce terme, est en évidente relation d'identité avec ce processus unique de définition nationale. Et si les mots ne nous trahissaient, il faudrait d'ailleurs additionner les deux distinguos qu'on vient successivement de souligner : le 'cinéma américain' est la somme des films produits aux *États-Unis*, le cinéma hollywoodien est la projection de *l'Amérique* » (1998 : 188). Ainsi, dire qu'un film est « américain » implique toute une culture pour tenter de comprendre la référence.

Car un cadre n'est pas statique : il est évolutif, tout comme la société qui le construit. Plus haut, Claude-Marie Tremois nous a donné un excellent exemple de ce constat lorsqu'il a évoqué son interprétation du film de Sirk. En effet, il était tellement « hermétique au cinéma américain » qu'il n'arrivait pas à apprécier *Mirages de la vie* (1959, Sirk) jusqu'à ce que, une décennie plus tard, son cadre personnel ait évolué. Si Tremois n'a pas pu dépasser son « hermétisme », il existe toutefois d'autres critiques qui peuvent le faire. On se demande alors comment il négocie une appréciation positive d'un film américain à l'intérieur d'un cadre négatif. Nous pouvons prendre comme témoin un paragraphe dans *Le cinéma américain 1895-1980* où Jean-Loup Bourget écrit :

« Nul ne conteste l'importance du cinéma américain, et cependant bon nombre de préjugés restent attachés à son image : Hollywood est une 'usine à rêves', ce qui veut dire qu'on y fabrique au lieu d'y créer, et aussi qu'on y produit, au lieu de véritables articles, des imitations. Le cinéma américain est accusé de servir l'impérialisme culturel d'un pays dont la puissance fascine et inquiète, dont la 'culture' (on va jusqu'à nier qu'elle en soit une) séduit mais donne mauvaise conscience. » (1983)

Dans un premier temps, Bourget soulève l'emploi péjoratif de « l'usine » dans la période postindustrielle. C'est la production non-artistique qui pose problème, car depuis les Modernistes la nouveauté fait partie de la qualité artistique (Eco, 1994). Dans un deuxième temps, le critique aborde la crainte de ses confrères que le cinéma américain représente une menace pour la culture domestique.

Celle-ci s'est montrée de manière très claire dans le discours de Jack Lang qui, en 1982, parle d'une menace financière et culturelle (voire américaine) qui cherche à s'appropriier le mode de vie et la manière de penser des autres (1982). Dans un troisième et dernier temps, Bourget conclut avec la « séduction » du cinéma américain qui donne « mauvaise conscience ». Si le film américain peut donner du plaisir sur le moment, une fois le spectateur revenu dans le monde de la légitimité culturelle, soit il a honte (« mauvaise conscience ») d'avoir pris du plaisir et doit donc le cacher, soit il légitime le film pour le sortir du lot.

5.2.1c La légitimité culturelle. Film français, film américain.

La légitimité peut fonctionner dans le binaire haute culture française et culture populaire américaine. Le travail de Raphaëlle Moine sur la réception critique française des *remakes* hollywoodiens de ses propres films permet d'avoir un deuxième exemple de l'emploi des cadres nationaux et la légitimité culturelle. Le *remake* représente un mode de production perçu comme très peu légitime, un « plagiat en toute légalité » (2002 : 63). Le *remake* américain est doublement « offensant » compte tenu de l'accès difficile, voire de l'impenétrabilité, du marché américain par le cinéma étranger. Dans son étude, Moine retrace la réception de *Trois hommes et un couffin* (Serreau, 1985) et de *Three Men and a Baby* (Nimoy, 1988). D'abord, elle analyse l'avis mitigé des critiques français sur l'original. Elle y trouve aussi quelques références aux « maîtres de la comédie familiale américaine ». Cependant, elle observe dans la critique du *remake*, largement négative, que l'évocation de l'original sert à juxtaposer la « bonne » qualité artistique française à la « mauvaise » qualité artistique américaine. Les critiques semblent oublier la critique mitigée du film de Serreau. Omises également sont les références positives au cinéma américain dans les critiques qui ont apprécié l'original. Le cadre « film américain » est alors tout sauf simple et nécessite une mise en contexte systématique. Surtout compte tenu des implications politiques du jugement et du rôle des institutions de défendre les goûts et préférences d'une communauté face aux objets barbares qui menacent d'effondrement leur autorité normative (Herrnsstein Smith citée dans Staiger, 1992 : 14). En effet, si le cinéma populaire américain conquiert le public français en terme d'entrées en salle de cinéma, c'est la ligne de bataille de la légitimité culturelle qu'il doit franchir pour remporter un succès critique.

5.2.2 Cadre de réception

À l'intérieur du cadre de participation se trouve le cadre de réception. Celui-ci constitue le lieu où le spectateur interprète l'intrigue et les personnages du film. Jean-Pierre Esquenazi peut résumer la

pensée de Sonia Livingstone (1990) : « le système des personnages peut être considéré de deux façons : d'une part, en tant que totalité, il exprime le cadre spécifique du genre ; d'autre part, chacun des personnages principaux constitue un point de vue original sur l'ensemble et emporte une formule interprétative distincte. [...] Le téléspectateur a donc la place d'installer ses propres vues en se tenant plus ou moins près de tel ou tel personnage : il peut ajouter au *cadre de participation* générique proposé par le feuilleton son *cadre de réception* choisi parmi ceux rendus possibles par le système des personnages » (2003 : 107). Comme la connaissance et les attentes nécessaires chez le spectateur pour construire le cadre de participation, celui de la réception invoque sa moralité, ses préjugés, ses stéréotypes de genres sexués, etc. (Livingstone, 1990 : 103). Ceci explique l'existence de la pluralité interprétative chez des spectateurs qui s'accordent pourtant sur le genre du film. Face aux personnages inconnus, le spectateur est obligé de leur donner du sens, petit à petit, grâce à son propre vécu et aux interprétations effectuées dans d'autres films du cadre (1990 : 105-6).

5.3 Énonciateurs potentiels privilégiés

Pour mémoire, nous nous appuyons sur un tandem de la théorie des études matérialistes historiques de la réception (Staiger, 1992 ; 2000) et de l'énonciation (Hamburger, 1986). Concernant le traitement du film, Staiger affirme que le chercheur doit « [enquêter] sur la position que le spectateur considère que le film lui offre, puis [demander] pourquoi celui-ci l'a ou ne l'a pas repris » (1992 : 93). Autrement dit, le sens du film est *reader-defined*. Cette position selon laquelle c'est le spectateur qui donne au film son sens fait écho chez Käte Hamburger pour qui le film ne peut que privilégier des points de vue (énonciations potentielles) parmi lesquels le spectateur choisit (énonciateur désigné) pour bâtir son interprétation (1986 : 95). Dans la quatrième section de notre deuxième partie, notre objectif visera à relever comment le film privilégie certains énonciateurs.

Nous n'analyserons pas les films du corpus dans leur ensemble. Nous nous attacherons à savoir comment la construction du film privilégie des énonciateurs potentiels. C'est pour cette raison que nous avons préféré les travaux de Laurent Jullier (2004 ; Jullier et Marie, 2007), pour qui « la limitation à une séquence permet déjà de privilégier l'axe film-spectateur » (2004 : 5). C'est donc dans le détail que nous pouvons mieux relever les énonciations potentielles pertinentes à notre problématique. Certes, une autre problématique mettrait en exergue d'autres séquences. Les analyses effectuées, prises comme un ensemble de données, nous faciliteront le décortiquage de la désignation ultérieure d'énonciateur par les critiques.

La section est divisée en trois parties. Elle commence avec la « situation de la séquence » qui place celle-ci en mesure d'être analysée dans sa chronologie filmique. Ensuite, elle continue avec l'« analyse filmique » qui démontre la construction du point de vue des personnages. Les méthodes exposées par Jullier (2004 ; Jullier et Marie, 2007) nous seront indispensables pour ce travail. La section termine avec les « énonciateurs potentiels privilégiés » qui résument les résultats des analyses. Après l'analyse de toutes les séquences, nous effectuons un dernier résumé de tous les énonciateurs potentiels privilégiés relevés. Cette dernière démarche a le mérite de nous permettre de souligner d'autres énonciateurs potentiels qui n'ont pas fait l'objet de l'analyse. De même et en fonction de la problématique du chapitre, nous posons une question précise destinée à émettre des hypothèses – certes, il s'agit d'une interprétation de notre part – sur la façon dont le choix d'énonciateur pourrait influencer la réception du film. Si nous préférons intituler cette section « Relèvement d'énonciateurs potentiels », c'est parce que nous ne prenons pas en compte ni le son ni la lumière ni d'autres aspects techniques du film. Ainsi, il nous semble plus juste de ne pas les annoncer comme « analyses filmiques » qui, dans un premier temps, pourraient provoquer certaines attentes chez le lecteur.

Pour conclure et dans le désir que notre méthode s'avère « aussi strictement vérifiable que possible » (Aumont et Marie, 1999 : 12), nous incluons dans nos analyses des plans sur lesquels elles s'appuient. De même, chaque séquence est reproduite dans les annexes (cf. annexes 1-24 sur CD-Rom).

Conclusion de la Première Partie

Dans l'introduction de l'ouvrage *Feminism & Methodology* (1987), Sandra Harding affirme qu'il n'y a pas de méthode féministe car les féministes recueillent des données par les mêmes moyennes (sociologiques, historiques, anthropologiques, etc.) qu'utilisent les non-féministes. Cependant, les chercheurs féministes ont constaté que les théories traditionnelles s'appliquent d'une manière qui occulte la compréhension de la participation féminine dans la société. En effet, le défi des chercheurs féministes est de révéler comment les questions que l'on pose – et plus significativement celles qu'on ne pose pas – s'avèrent aussi déterminantes du caractère de notre vision globale que des réponses / solutions quelconques qu'ils pourraient découvrir (1987 : 4-7). Il va de soi que le viol, la pornographie, la violence conjugale (bien que ce ne soit pas toujours l'homme l'agresseur et la femme la victime) constituent des thèmes que les chercheurs féministes et non féministes ont beaucoup étudiés. Ce qui change chez les premiers c'est *la manière* dont elle est étudiée. Dans cette thèse, nous nous inscrivons dans les études matérialistes historiques de réception et nous proposons une étude sur comment un public (la critique) négocie un objet symbolique étranger (le cinéma américain) pour

aborder la condition féminine (en France). Trois variables guideront la recherche : l'américanité (qui sera notamment l'objet de l'analyse du cadre de participation), les notions de genre et le travail féminin (qui figureront principalement dans le cadre de réception).

Deuxième partie. Quatre études de cas

Introduction à la Deuxième Partie

« *Tout être humain femelle n'est donc pas nécessairement une femme ; il lui faut participer à cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité. Celle-ci est-elle sécrétée par les ovaires ? ou figée au fond d'un ciel platonicien ? Suffit-il d'un jupon à frou-frou pour la faire descendre sur terre ? Bien que certaines femmes s'efforcent avec zèle de l'incarner, le modèle n'en a jamais été déposé.* » (de Beauvoir, 1949 : 11-12)

Ces mots célèbres de Simone de Beauvoir sont au cœur de l'intrigue des quatre films du corpus de notre travail. Comment rester homme dans une représentation traditionnellement réservée aux femmes ? Comment être femme (ou homme) ? Comment se faire passer pour la femme qu'on n'est pas et être reconnue pour celle que l'on est ?

Un point de départ est anatomique. Ainsi, pour se donner l'allure d'un homme, la femme pourrait s'aplatir la poitrine et mettre une chaussette dans son pantalon. À l'inverse, l'homme pourrait mettre des chaussettes dans un soutien-gorge pour se faire passer pour une femme. Dans ces cas, le genre de l'être humain serait le produit de sa biologie réelle ou projetée. Autre point de départ : le comportement. Peut-on alors supposer qu'un homme pourrait feindre d'être une femme, pensée traditionnelle oblige, lorsqu'il est frivole, émotif ou passif ? Ou de même, qu'une femme ressemblerait à un homme si elle est raisonnable, stoïque et agressive ? Ces questionnements concernant la projection du genre sexué (Butler, 1990) s'appliquent à la personne elle-même, c'est-à-dire, comment se construit-elle. En ce qui concerne le cinéma, la mise en abîme de la figure celluloïd permet de saisir comment l'espace de travail construit les genres sexués d'une manière à ce que ceux-ci soient compréhensibles pour les spectateurs. C'est justement sur cette compréhension que porte le travail actuel.

Cette deuxième partie sera consacrée aux analyses de la réception critiques de *Kramer contre Kramer* (Robert Benton, 1980), *Victor, Victoria* (Blake Edwards, 1982), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1983) et *Recherche Susan désespérément* (Susan Seidelman, 1985). Ces quatre films mettent en scène des questionnements sur l'identité féminine (et masculine) dans la période dite post-féministe. Dans *Kramer contre Kramer*, un homme (Ted) est représenté dans le rôle féminin de la mère. Il effectue des

tâches quotidiennes comme les mères le font, sauf que, évidemment, il le fait dans le corps d'un homme. *Victor, Victoria* raconte l'histoire d'une femme (Victoria) qui se travestit en homme (« Victor ») qui se travestit en femme (« Victoria ») pour trouver du travail. Le film positionne la féminité terre-à-terre de Victoria par rapport à celle de Norma, l'ancienne compagne « hystérique » de son compagnon (celle de « Victoria » n'est guère montrée car « elle » n'existe que le temps de quelques chansons). Dans *Tootsie*, un homme (Michael) se travestit en femme (« Dorothy ») pour jouer le rôle d'un personnage féminin (« Emily ») dans un feuilleton télévisé. Michael tombe amoureux de la sexy Julie, une des collègues de « Dorothy », tout en sortant avec la « banale » Sandy. Il y a donc trois féminités proposées : la féminité émancipée (mais laide... et incarnée par un homme) de « Dorothy »/« Emily », la féminité relativement soumise (et belle) de Julie, et la féminité complexée (et oubliée) de Sandy. Finalement, dans *Recherche Susan désespérément*, Roberta est une femme au foyer frustrée qui souffre d'amnésie, qui lui fait croire qu'elle est Susan, une femme moderne et libérée. La juxtaposition des deux féminités révèle laquelle des deux rendra l'héroïne la plus heureuse. La réception critique de ces films, sortis dans l'espace de cinq ans (janvier 1980 ; octobre 1982 ; mars 1983 ; septembre 1985), offre la possibilité de s'interroger sur l'état de la construction sociale des genres sexués en France, de manière ponctuelle, sur une durée limitée. Cette deuxième partie a donc pour but de saisir un large éventail d'interprétations fondé sur les représentations de la femme et de l'homme à une époque où la société française les redéfinissait.

Comme nous l'avons exposé dans notre cadre méthodologique, nous diviserons l'analyse de chacun des films en cinq sections. Les deux premières sont « autour du film » et « interprétation revendiquée » où nous étudierons les espaces de travail et de présentation formulées par Jean-Pierre Esquenazi (Esquenazi, 2004). La troisième est l'étude du premier cadre d'interprétation, celui de la participation proposé par Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993) et la quatrième constitue « le relèvement des énonciateurs potentiels privilégiés » (Hamburger, 1986 ; Jullier 2004 ; Jullier et Marie, 2007). La dernière section est consacrée à l'analyse du deuxième cadre d'interprétation, celui de la réception.

1. *Kramer contre Kramer* : Restauration de la place du père

Kramer contre Kramer est sorti en France le 27 janvier 1980. En tant que le troisième film le plus vu en France pour cette année, il a enregistré 4.039.372 entrées.¹² Il a été nommé pour le César du meilleur film étranger (1981), mais le prix a été attribué à *Kagemusha* d'Akira Kurosawa.

Dans ce premier chapitre, nous allons analyser la réception critique de *Kramer contre Kramer* à l'heure de sa sortie en salle (1980). Cette étude de cas porte à notre thèse la réception d'une représentation d'une femme « déviante » (Traube, 1992) qui quitte son foyer – laissant mari et enfant – suite à une dépression nerveuse provoquée par l'identité restrictive de femme au foyer. Elle nous permet de poser la question : qui sont les « nouveaux » pères et mères ?

La problématique générale de cette thèse demande comment la critique française négocie des films américains pour aborder l'évolution de la place de la femme dans la société française. Nous avons défini trois variables pour y répondre : la nationalité, les notions de genre (masculin/féminin), et le travail. Pour mener à bien l'analyse, le chapitre se divisera en cinq sections. Elles sont :

1. Autour du film. Le but de cette section vise à situer *Kramer* dans son espace de travail tel que définit par Jean-Pierre Esquenazi (2004 : 4-6). Plus précisément, à partir de l'œuvre du réalisateur et l'espace hollywoodienne au moment de sa création. Nous brosserons un portrait du contexte cinématographique américain du film. Puisque le public de la présente étude – la critique française – se montre savant et averti, cette section identifie les éléments susceptibles d'être repris dans les interprétations. En effet, si l'un des rôles du critique consiste à mettre en contexte le film, il nous semble pertinent de reproduire quelques éléments de ces facteurs.

2. Interprétation revendiquée. L'objectif de cette section vise à montrer comment le distributeur de *Kramer* prépare le critique pour son interprétation. Dans son schéma de l'interprétation, Jean-Pierre Esquenazi propose la notion de « film revendiqué » (2004 : 4-8). Nous adaptons sa pensée pour parler une « interprétation revendiquée ». De la même manière que des *bonus* sur un DVD proposent aux spectateurs les interprétations du réalisateur ou des acteurs, le synopsis sert d'interprétation faite par les producteurs ou distributeurs du film. Puisque le critique rédige son interprétation après un visionnement – démarche qui l'oppose à l'analyste du film – ce document peut jouer un rôle particulièrement important de « rappel » des éléments du film.

¹² *La Boum* (Claude Pinoteau) a fait 4.378.430 entrées et *L'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner) 4.051.599 entrées. Source : <http://cbo-boxoffice.com>

3. Cadre de participation. Dans cette section, nous attaquons directement l'interprétation du film. Inspirée par le travail de Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993), cette partie du travail représente le premier contact avec le corpus critique. À partir d'une première lecture pour toute référence à l'américanité du film, nous analysons le cadre à l'intérieur duquel les critiques interprètent le film par la suite. Ces paramètres préparent la possibilité d'un nombre – certes ni restrictif, ni limité – d'associations énonciatives qui seront l'objet de la cinquième section.

4. Énonciateurs potentiels privilégiés. Les travaux de Janet Staiger (1992) et Käte Hamburger (1986) se rejoignent pour affirmer qu'un film ne peut que proposer des points de vue (des « énonciateurs potentiels ») à travers sa construction et que le spectateur peut les reprendre, ou non, pour bâtir son interprétation. Cette quatrième section sert alors à exposer à partir de l'analyse de quelques séquences (Jullier, 2004 ; Jullier et Marie, 2007) comment le film privilégie tel ou tel énonciateur potentiel.

5. Cadre de réception. Dans cette section, nous retournerons au corpus critique et à la théorie de cadres selon Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Une deuxième lecture des critiques s'effectuera exclusivement sur la présentation de l'intrigue du film afin de constater le(s) énonciateur(s) désigné(s) par le critique (Hamburger, 1986). Les résultats de chaque section nous permettront de reconstruire, étape par étape, cette désignation. Ce travail effectué, nous pourrons comprendre l'interprétation générale du film, ce que l'éventail d'interprétation contient et ce *qu'il ne contient pas*.

Maintenant que nous avons défini le cadre théorique et méthodologique du chapitre, nous allons passer à sa mise en œuvre. Notre problématique tandem des *gender studies* et des rapports franco-américains reste le fil conducteur du travail.

1.1 Autour du film

Dans cette section, nous allons décrire le contexte dans lequel *Kramer contre Kramer* a été créé. Nous situerons le film d'abord dans le parcours de son réalisateur, Robert Benton, puis dans le cinéma américain de l'époque en général.

Robert Benton commence sa carrière dans les années 60 en travaillant sur les images du magazine luxueux *Esquire*. Puis, au milieu des années 1960, il écrit le scénario de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) avec David Newman. Il s'agissait de son premier Oscar pour meilleur scénario. Après avoir écrit *On s'fait la valise, Doc* (Peter [Bogdanovich](#), 1972) et *Superman* (Richard Donner, 1978), il écrit et réalise *Le Chat connaît l'assassin* (1976), puis *Kramer contre Kramer* (1980). En fait, Benton choisit d'adapter *Kramer* du roman d'Avery Corman¹³ en hommage à son propre fils qui avait treize

¹³ En français, *Le Droit du père* trad. Béatrice Gartenberg, Paris, Editions Robert Laffont, 1979.

ans au moment du tournage. Le thème de la paternité dans le film a donc une résonance personnelle (Cèbe, 1980).

Cependant, la résonance de la paternité n'est pas exclusive à Benton. De fait, *Kramer* s'inscrit dans une tendance générale du cinéma américain en voulant restaurer le père au sommet de la famille, voire même de la société. En effet, Robin Wood postule que le projet idéologique qui domine le cinéma américain des années 80 est d'affirmer l'autorité paternelle et même de remettre les femmes dans une place de soumission face aux hommes (Wood, 1986 : 172-174). Pour confirmer son hypothèse, Wood fait une comparaison saillante des représentations des hommes et des femmes. D'une part, il y a la représentation de la femme qui voit qu'elle peut tout faire comme un homme, mais qui se rend compte que c'est en le servant qu'elle sera la plus heureuse comme dans *Urban Cowboy* (1980) et *Bronco Billy* (1980). D'autre part, la représentation de l'homme qui peut tout faire comme une femme – même en mieux – et se rend compte qu'il n'a pas besoin d'elle comme dans *Avec les compliments de l'auteur* (1982) et *Mr. Mom* (1984)¹⁴. Si la femme filmique n'accepte pas de se soumettre, elle est exclue de la narrative comme dans *Des gens comme les autres* (1981) laissant l'homme enfin cultiver son lien paternel aux enfant sans l'interférence de la femme (1986 : 1973).

Kramer est donc représentatif de l'élan personnel et artistique de son réalisateur en même temps qu'il illustre le traitement cinématographique des hommes et des femmes à Hollywood au début des années 80.

1.2 Interprétation revendiquée

Synopsis distribué par Warner-Columbia :

Ted Kramer (DUSTIN HOFFMAN) travaille à New York dans une agence de publicité. Fougueux, entreprenant et dynamique, il est protégé par Jim O'Connor (GEORGE COE) qui lui fait part d'une prochaine promotion. A son retour chez lui, cuisante surprise, toutefois : son épouse Joanna (MERYL STREEP) le quitte et lui abandonne Billy (JUSTIN HENRY), leur enfant de sept ans.

Ted, dans un premier temps, croit à une fugue passagère. Il quête une explication auprès de Margaret (JANE ALEXANDER), amie du couple... Il cache la vérité à Billy et organise une temporaire vie commune.

Il apparaît néanmoins évident, au fil des jours qui passent, que Joanna, déprimée, ne regagnera pas le domicile conjugal. Bridée dans un emploi de femme au foyer, délaissée par un mari feu follet désireux de « réussir », elle a perdu toute identité, toute personnalité, et cherche, désespérément, à « recoller les morceaux ».

¹⁴ Il est remarquable qu'il s'agisse toujours d'une représentation d'une femme qui quitte le foyer (soit définitivement, soit la journée pour le travail) et que l'homme doit assumer le bon fonctionnement de la maison et élever les enfants.

La cohabitation de Ted et Billy trouve progressivement sa vitesse de croisière. Le premier s'intéresse de plus en plus à son rejeton et la contrainte se métamorphose en ardeur. Le second partage avec un papa – enfin attentif, enfin attentionné – les joies, peines et interrogations de son âge.

Lorsque Joanna, « elle-même » et rassérénée, réclame après plusieurs mois la garde logique de Billy, Ted refuse, se choisit un avocat, John Shaunessy (HOWARD DUFF), et porte l'affaire au tribunal.

Kramer contre Kramer...

À présent, nous allons analyser le contenu du synopsis de *Kramer contre Kramer*. Cette démarche nous permettra de constater l'interprétation revendiquée par les producteurs et distributeurs du film (Esquenazi, 2004 : 4-8).

Dans les quatre paragraphes du synopsis, les points de vue de trois personnages sont mis en exergue. Ils sont celui de Ted, de Joanna et de Billy.

Commençant avec Ted, son travail dans le domaine de la publicité, sa personnalité « dynamique » et sa promesse de promotion, le lecteur « vit » dans son monde jusqu'à la « cuisante surprise » du départ de Joanna dont les raisons ne sont pas évoquées. Le deuxième paragraphe poursuit le même chemin. Ted pense que Joanna va revenir et le fait croire à leur enfant, Billy. Ce n'est qu'au troisième paragraphe que le synopsis commente le départ de Joanna de son propre point de vue : « déprimée », « bridée » et « délaissée » elle veut « recoller les morceaux ». Pour expliquer son état, le synopsis pointe sa situation de femme au foyer et l'occupation de Ted avec sa propre réussite. Ces deux éléments l'ont amené à « perdre son identité ». Cette explication permet de comprendre pourquoi elle est partie et pourquoi elle ne revient pas. Il s'agit du seul moment dans le synopsis qui mette en avant son point de vue car, dans le quatrième paragraphe, c'est de nouveau au tour de celui de Ted, puis de Billy. Ils sont présentés comme ayant survécu au départ de Joanna et même d'en être sortis épanouis : Ted s'occupe enfin de son fils qui en est ravi. Ce paragraphe, comme le premier paragraphe, décrit un certain équilibre dans la vie de Ted qui sera rompu à cause de Joanna. Si, dans le premier cas, il s'agissait de son départ, cette fois-ci c'est son retour qui devient la cause d'un problème majeur. Dans ce quatrième paragraphe, Joanna revient pour demander la « garde logique » de l'enfant que Ted lui refusera.

Les points de vue des trois personnages sont privilégiés dans le synopsis. Premièrement, et avec le plus d'insistance, celui de Ted, présenté dans trois des quatre paragraphes, un homme ambitieux qui noue un lien fort avec son fils après être abandonné par l'épouse/mère. Deuxièmement, et plus superficiel, celui de Joanna, une femme qui part à la recherche de son identité après s'être égarée dans ses rôles d'épouse et de mère. Troisièmement, et seulement dans une phrase, celui de Billy, un enfant heureux de vivre avec son père.

1.3 Cadre de participation¹⁵

Corpus critique : 25 critiques publiées du février au mai 1980 par Gérard Baguet (*Le Canard enchaîné*), Robert Benayoun (*Le Point*), Gilles Cèbe (*Image et son*), Louis Chauvet (*Le Figaro*), Robert Chazal (*France-soir*), Annie Coppermann (*Les Echos*), Claire Devarrieux (*Le Monde*), Guy Dupont (*La Nouvelle République du centre-ouest*), Anne de Gasperi (*Le Quotidien de Paris*), Christine de Montvalon (*Télérama*), Olivier Eyquem (*Positif*), Yves de Gentil-Baichis (*La Croix*), René Gieure (*Réfractaire*), Michel Mardore (*Le Nouvel observateur*), François Maurin (*L'Humanité*), Michel Pérez (*Le Matin*), G.R. (*Libération*), Jean Rochereau (*La Croix*), Serge Toubiana (*Cahiers du cinéma*), Andrée Tournès (*Le Monde Education*), Agnès Varda (*Télérama*), *Minute* (nom de critique non-cité), *Les Nouvelles littéraires* (nom de critique non-cité), *Paris Hebdo* (28/02, nom de critique non-cité), *Paris Hebdo* (27/02, nom de critique non-cité).

Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993) propose un modèle en deux temps du processus d'interprétation d'un objet. Selon elle, le premier temps s'avère celui du cadre de participation où le spectateur place l'objet dans une catégorie pré-définie (le genre, par exemple) et le deuxième temps celui du cadre de réception où le spectateur donne du sens à l'objet à partir des personnages et de l'intrigue. Dans cette section, comme dans celles de la première partie, nous lirons les critiques du corpus selon l'un des axes du travail actuel : l'américanité. En effet, l'un des postulats de cette thèse est que, de manière générale, les critiques reçoivent les films du corpus dans un cadre *national* de participation. Ainsi, nous effectuerons une première lecture des vingt-cinq critiques du corpus en nous interrogeant sur l'emploi des références américaines dans l'interprétation générale du film. *Kramer* constitue-il un film américain ou bien sa provenance nationale est elle « oublié » afin de mieux focaliser sur « l'universalité » du film ?

1.3.1 Film américain « à succès »

Un grand nombre de critiques place *Kramer* dans un cadre d'interprétation de « film américain à succès ». D'après ces critiques, ce succès prend trois formes : l'une, d'ordre commercial (« Depuis sa sortie en décembre aux États-Unis, [*Kramer*] se manifeste aux sommets du box-office » écrit Benayoun), une autre d'ordre spectral (« L'histoire des Kramer père et fils fait pleurer l'Amérique sur elle-même » dans *Les Nouvelles littéraires*) et la dernière d'ordre institutionnel (« Kramer contre Kramer sera la favori des Oscars 1980 » selon G.R.). Son succès outre-Atlantique est alors pris comme indicateur de son éventuel succès auprès du public français. Ainsi, Annie Coppermann écrit que « 'Kramer contre Kramer' qui triomphe aux États-Unis et truste déjà les 'nominations' pour les

¹⁵ Certaines critiques sont publiées sans le nom de l'auteur. Dans le cas de *Paris Hebdo*, nous avons mis les dates de publication pour distinguer entre les deux critiques.

prochains oscars, semble également bien parti pour faire, en France, pleurer tous les cœurs sensibles que les mélodrames, décidément, ne lasseront jamais ». Pour ce critique, le genre cinématographique (le mélo), autrement dit la forme du film, engendrera l'émotion chez le spectateur. Au contraire, affirme Claire Devarrieux, qui critique la « fausseté » de la forme : « Il y a peu à dire de *Kramer contre Kramer*. L'Amérique pleure, le cœur sur la main, et la France prépare son mouchoir. Cela n'a rien à voir avec la réalité. Dans la vie, les spectateurs ne pleurent pas. Le film de Robert Benton est passé par l'ordinateur du cinéma américain. Il a été programmé, il s'adresse à l'émotion, l'émotion répond, ou pas, cela dépend des gens ». Les commentaires des deux femmes critiques s'avèrent particulièrement intéressants car elles posent un cadre artistique et national : la forme (le mélo) influencée par le lieu de production (États-Unis).

À croire l'un des critiques de *Paris Hebdo* (28/02/80), « de ce film qui triomphe aux États-Unis, on pouvait craindre le pire : du sentimentalisme sirupeux, des clichés à la mode, le cabotinage d'un enfant. Craintes inutiles : scénariste rompu aux difficultés (il est, avec David Newman, l'auteur de 'Bonnie and Clyde' et du 'Reptile'), Robert Benton se joue de tous les obstacles et transforme un sujet redoutablement dangereux en un film éloigné de toute convention, attentif à la vie quotidienne et aux gestes de tous les jours. Un film d'éducation [...] dont on sort heureux ».¹⁶ Ce critique ne fait pas de lien entre les deux réceptions, mais son commentaire évoque l'émotion que le film peut susciter et dessine un cadre de « mauvais » cinéma américain qui ne se limite pas au film d'action. En effet, le critique de *Minute* va dans le même sens lorsqu'il affirme que « pour une fois, le succès du film à New York n'apparaît pas comme un de ces contestables emballements grégaires dont les Américains sont coutumiers en matière de cinéma ». Il existe donc beaucoup d'obstacles pour *Kramer* à surmonter pour obtenir du succès auprès de la critique française. Gilles Cèbe les résume :

« Difficile de ne pas nourrir quelques complexes à l'instant d'aborder Kramer versus Kramer. L'excellent accueil critique qu'il a connu aux États-Unis, le triomphe commercial qui s'en est suivi, le thème même du film [...] autant d'éléments négatifs pour une presse française qui préfère trop souvent l'intellectualisme au sentiment, les échecs publics aux succès éclatants toujours suspects, à ses yeux, de complaisance ou de racolage. Rien de tel cependant ici où Kramer versus Kramer s'impose en première n'analyse par ses qualités de simplicité et de discrétion, par son sens du sous-entendu, du non-dit, par son aptitude à saisir au vol les petits gestes de la vie quotidienne. De telles qualités méritent d'être soulignées, même s'il peut paraître un tantinet paysan de parler d'émotion, de tendresse, voire même de sentimentalisme en ce début des années quatre-vingt ». Gilles Cèbe (Image et son)

¹⁶ Les critiques font souvent référence au film *Le Champion* de Franco Zeffirelli (1979).

Cèbe détaille une liste impressionnante qui illustre la complexité et les enjeux du cadre national. On y apprend que le succès est « suspect de complaisance ou de racolage » et que l'émotion est « un tantinet paysan [...] en ce début des années quatre-vingt ». Par cette logique, *Kramer* relève un défi important : il est apprécié par la majorité de la critique française malgré son américanité, son succès américain et son « sentimentalisme ».

En fait, nous constatons que négocier un « bon » film américain se fait dans un cadre de « mauvais » cinéma américain. Mais quelles stratégies sont employées pour justifier cette bonne appréciation ?

1.3.2 Le « sujet » d'un « auteur »

En fait, les critiques qui ont favorablement reçu *Kramer* en viennent à justifier que le film sorte du lot américain et puisse donc constituer un « bon » film par les stratégies qui visent à lui attribuer le cachet de film d'auteur (pour Benton) ou surtout de film « d'actualité » (grâce à son sujet de la garde d'enfant). En faire un film d'auteur neutralise la polarisation qui dicte que cinéma américain égale cinéma commercial (mauvaise qualité artistique) et cinéma français égale cinéma d'auteur (haute qualité artistique). En faire un film « d'actualité » - ou un film « à sujet » - permet de sortir le film d'un registre de « simple divertissement » et même d'y attribuer un sens et une fonction – pour reprendre Liebes et Katz (1990) – dans la société française. La critique de G.R. (*Libération*) illustre ces deux stratégies : « Techniquement, c'est du beau travail : Mise en scène de Robert Benton, ex-scénariste d'Arthur Penn et protégé de Altman : photo de Nestor Almendros qui emprunte les couleurs du peintre Piero della Francesca : musique de Purcell et Vivaldi... Mais c'est avant tout la confrontation de deux grands acteurs : Dustin Hoffman et Meryl Streep (*Holocauste, Voyage au bout de l'enfer, Manhattan*). Sur ce thème urgent : les 'pères célibataires' ». La négociation de *Kramer* en film sur la paternité lui donne son actualité et sa pertinence sociétale.

Jean-Pierre Esquenazi explique que « le passage par la paraphrase fictionnelle permet de redire, après un grand récit, ce qu'il en est de nos sentiments. La redéfinition emplit des chemins de traverse qui la laissent libre de reconstruire le redéfini à sa guise » (2001 : 109). *Kramer* serait alors la paraphrase de ce début des années 1980, quand « Mon fils, ma bataille » de Daniel Balavoine témoignait de la forte présence de questionnements autour des droits du père dans la garde d'enfant.¹⁷ Cette fiction donne l'occasion de faire le bilan des changements sociaux. Même *Le Quotidien du Peuple* écrit à propos d'une soirée de projection avec débat autour du film organisé par le Mouvement de la condition maternelle. Le débat reste cantonné aux rapports entre les deux sexes dans la société française et

¹⁷ Dont un extrait des paroles : « Les juges et les lois, Ça m'fait pas peur, C'est mon fils ma bataille, Fallait pas qu'elle s'en aille, Oh, Je vais tout casser, Si vous touchez, Au fruit de mes entrailles, Fallait pas qu'elle s'en aille. Bien sûr c'est elle qui l'a porté, Et pourtant, C'est moi qui lui construit sa vie lentement, Tout ce qu'elle peut dire sur moi, N'est rien à côté du sourire qu'il me tend, L'absence a ses torts, Que rien ne défend, C'est mon enfant ».

n'évoque pas les États-Unis. *Le Point* consacre trois pages au « nouveau divorce ». *Kramer* y est cité en exemple : « Nous devons désormais compter avec une nouvelle race de pères attachés presque aussi viscéralement à leurs enfants que les mères [...] Ted, le héros du film américain qui fait aujourd'hui un triomphe, *Kramer contre Kramer*, acceptant un emploi moins qualifié pour s'occuper de Billy, son gamin de 7 ans » (Guichard, 1980). Tout en sachant que « Ted » est américain, la presse française l'utilise comme illustration d'un phénomène français. Il y a alors quelque chose d'« universel », selon Robert Chazal (*France-soir*) dans le film.

Que pouvons-nous en déduire sur l'américanité ou l'universalité du film ? La réception de *Kramer* nous offre un cas précis, l'organisation par *France-Soir* de six avant premières « à l'américaine » pour la sortie de *Kramer* en France, pour avancer une réponse.

1.3.3 Une communauté franco-américaine d'interprétation ?

Pour le travail de cette thèse, la réception de *Kramer* offre l'occasion unique d'étudier la construction d'une communauté d'interprétation. En effet, il s'agit d'une construction par *France-Soir* pour une soirée de six avant-premières de *Kramer* qu'il organise. D'abord, le quotidien définit cette communauté comme constituée par un public américain réservant un accueil positif à l'oeuvre (mesuré par les entrées, l'émotion) grâce à leur appréciation de son thème. Ce constat rejoint la critique générale du film. Ensuite, il invite ses lecteurs à s'intégrer dans cette « communauté » par une invitation aux avant-premières complètement axées sur l'américanité de l'événement. Promue « à l'américaine », cette invitation renvoie, pour *France-Soir*, à « l'usage aux États-Unis de présenter les grands films dans plusieurs cinémas huit jours avant leur sortie publique » (*France-Soir*, 08/02/1980). Le journal promet que « les lecteurs de *France-Soir* auront le privilège de découvrir en avant-première ce film sublime grâce aux six séances qui leur sont réservées. [...] Comme les américains (le nombre de spectateurs augmente de jour en jour), ils découvriront comment un homme peut être d'abord dépassé, et finalement complètement séduit par un petit garçon de sept ans. » Ainsi, dans « l'environnement » américain de cette « communauté », les lecteurs/spectateurs peuvent partager la même interprétation du film. « Comme Dustin Hoffman, les spectateurs se poseront la question: 'Pourquoi un père n'aurait-il pas, envers l'enfant qu'il élève, les droits d'une mère?' » (Pantel, 08/02/1980). Encore une fois, la paraphrase fictionnelle est la clef de voûte de l'interprétation.

Après les avant-premières, l'appartenance à la communauté est confirmée. « Jamais une telle expérience (habituelle en Amérique) n'avait été tentée en France. Ce fut un succès. D'abord pour l'affluence (nous avons reçu près de 10.000 demandes), ensuite et surtout pour l'émotion et l'enthousiasme avec lequel le film a été unanimement accueilli » (Chazal, 28/02/1980). En fait, les

modalités (entrées, émotion) pour exprimer le succès français du film demeurent les mêmes que celles utilisées pour négocier les cadres de « film américain à succès » et « film à sujet ». *Kramer* constitue maintenant un « film américain à succès français ». Comme pour bien le situer dans le champ français, *France-Soir* fait appel à un spécialiste. Le chef du Bureau de Droit civil au Ministère de la Justice constate que : « Mme Kramer dit elle-même au magistrat qu'elle a été mère à part entière de Billy [...] pendant les cinq années qu'elle était au foyer. En France, on confie l'enfant à la mère dans 85% des cas lorsque l'enfant sait se débrouiller tout seul » (Duault, 28/02/1980). Le sens et la fonction de *Kramer* s'avèrent, pour ce public, le même que dans la critique générale: *Kramer* donne l'occasion de parler des changements sociaux. Le sens et la fonction des avant-premières visent à inviter les lecteurs/spectateurs à se joindre à la communauté américaine qui, elle aussi, attribue ce même sens et cette même fonction au film.

Comprendre la raison de cette construction de communauté nécessite une vision globale du champ cinématographique français à partir des rapports franco-américains. Dans les vingt années précédant *Kramer*, les professionnels du cinéma en France se trouvaient face à un public ayant de plus en plus de choix. Du fait de la télévision, des ciné-clubs, des festivals ou autres, les audiences se dispersent. Afin de les séduire, les professionnels du cinéma de tous bords mettent en œuvre des dispositifs variés : « rénovation des salles, généralisation de l'exclusivité [...] fabrication et promotion spécialisées d'objets spectaculaires inédits à faibles coûts de réalisation, invention des dramatiques télé... » (Montebello, 2005 : 97).

Dans ce contexte, l'organisation des avant-premières par *France-Soir* – et la maison de distribution, la Columbia – pourrait être perçue comme une tentative de séduire le lecteur/spectateur. Une telle tentative convenait aux politiques cinématographiques et démocratiques de ce journal. Par exemple, dans sa « volonté d'associer étroitement [ses] lecteurs à l'actualité du cinéma » (*France-soir*, 09/01/1980) et de « soutenir l'effort de la profession cinématographique toute entière » (*France-soir*, 23/04/1980), il subventionne le Festival de Cannes 1980 (année de sortie de *Kramer*). En raison de l'intérêt qu'il porte aux avis de ses lecteurs, il les invite à voir des films ou des pièces de théâtre puis relève et publie leurs opinions (*France-soir*, 18/12/1979). De même, il suit leurs pratiques télévisuelles et expose leur classement des meilleures chansons françaises de bandes originales de films (*France-soir*, 03/12/1989 ; 18/01/1980). On peut ainsi avancer l'hypothèse que l'organisation d'un tel événement s'insérait dans une certaine logique d'intérêt public et de séduction.

Si le cinéma américain ne séduisait pas certains du fait d'un mercantilisme supposé, l'*American way of life* séduisait un nombre croissant de français. Certes, les rapports franco-américains s'avèrent particulièrement ambigus à l'heure de *Kramer*. Des craintes d'assimilation culturelle par l'Amérique

sont émises dans le discours de l'élite (Roger, 2002). Et pourtant, Richard Kuisel explique que chez les jeunes, par exemple, les manifestations d'antiaméricanisme se conformaient à des réflexes rituels et qu'en réalité ils étaient très imprégnés des valeurs et attitudes américaines (1993 : 219). *Le Canard enchaîné* résume le tournant des rapports franco-américains :

« Faire moderne, c'est imiter les américains. Le voilà, le mal français : il n'existe pas une manière moderne d'être français. La France, hier 'mère des sciences, des arts et des lettres', est devenue une petite copieuse. Hier, locomotive, aujourd'hui, wagon. » (*Le Canard Enchaîné* cité dans Kuisel, 1993 : 219)¹⁸

L'appellation « à l'américaine » aurait pu faire pencher l'interprétation des avant-premières dans ce sens-là.

Ce travail sur le cadre de participation montre une négociation de l'américanité du film qui oscille entre chose « négatif » et « positif ». Dans le camp de la négativité est l'interprétation générale du cinéma américain comme « mauvais ». Dans le camp de la positive, il y a le mode de vie (de visionnement) pour *France-soir* ou sinon cette américanité est transformée en universalité.

1.4 Énonciateurs potentiels privilégiés

Quelques personnages :

Ted : père de Billy et époux de Joanna

Joanna : mère de Billy et épouse de Ted

Billy : fils de Joanna et Ted

Margaret : confidente de Joanna, puis de Ted

Plus haut, nous avons constaté que l'interprétation revendiquée de *Kramer contre Kramer* dans le synopsis favorise une identification avec le personnage de Ted. À présent, nous allons examiner le film lui-même pour les éléments d'énonciation qu'il privilégie. Bien que toute analyse filmique constitue par essence une interprétation, nous ne chercherons pas à faire une interprétation féministe pour l'utiliser ensuite comme jauge dans la section suivante consacrée à la désignation d'énonciateur par les critiques du corpus. Au contraire, notre objectif vise à présenter comment la construction du film amène à une pluralité interprétative dans le registre des *gender studies*. Puisque, comme soutient Käte Hamburger (1986), le spectateur entre dans un film par le biais des personnages et puisque ceux-ci sont soit homme soit femme, nos analyses portent sur le choix des énonciations potentielles et

¹⁸ Puisque Kuisel a publié une traduction en anglais de la citation, nous avons cherché l'original en français. *Le Canard Enchaîné*, 31 août 1977.

comment celui-ci guide l'interprétation. Les outils analytiques de Laurent Jullier seul (2004) et avec Michel Marie (2007) nous permettront de soulever la construction du point de vue propre au film. Pour être claire, nous n'affirmons en aucun que c'est comme ainsi qu'un spectateur *doit* interpréter le film ; nous insistons sur le fait qu'ils n'agissent qu'en tant qu'éléments que le spectateur *peut* utiliser pour bâtir son interprétation, mais que ces éléments pourraient être interprétés différemment.

Pour *Kramer*, nous avons sélectionné cinq séquences à analyser : 1) la rupture entre Ted et Joanna, 2) la lettre de Joanna à Billy, 3) le témoignage de Joanna, 4) le témoignage de Ted, et 5) le verdict du juge. Chacune de ces séquences représente une instance d'énonciation potentielle importante qui nous aidera à décortiquer les interprétations des critiques dans la section suivante. De même, prises ensemble, elles nous éclairent dans la problématique générale de cette thèse, à savoir comment l'interaction du spectateur (les critiques) avec un support étranger (américain) relève de la condition de la femme en France. Plus précisément et en lien direct avec la section autour du film, l'analyse filmique de *Kramer* est l'occasion de s'interroger sur la représentation d'une hypothétique « déviance » féminine concernant l'état de la maternité.

1.4.1 Séquence : La rupture (Annexe 1)

1.4.1.a Situation de la séquence

Dans ses quatre minutes et demie, *Kramer contre Kramer* alterne entre la solitude de Joanna au foyer et la réussite de Ted au bureau : le film commence avec un gros plan sur le visage triste et résolu de Joanna qui couche son fils puis cherche une valise vide. Ensuite, il passe à Ted qui raconte le cœur léger une histoire à son patron. Le temps passe et Ted prolonge la soirée avec son patron qui lui apprend qu'il bénéficiera bientôt d'une promotion tandis que Joanna prépare sa valise. Lorsque Ted arrive enfin à la maison, Joanna l'attend. La joie du premier contraste avec la tristesse de la seconde. Cette séquence de leur rupture dure presque trois minutes et se déroule leur appartement, le couloir et l'ascenseur.

1.4.1.b Analyse filmique

La séquence démarre avec un plan sur une valise faite, manteau dessus, posée à côté de la porte d'entrée de l'appartement. Dans le plan suivant, Joanna regarde la valise (pour elle ? pour lui ?) avec un air anxieux jusqu'à ce qu'un cognement à la porte la surprenne. Elle hésite, puis ouvre la porte :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Avec un baiser rapide, Ted entre dans l'appartement et, sans laisser à Joanna le temps de dire un mot, il lui annonce qu'il a une « bonne nouvelle ». Symboliquement, lorsque Ted fait cette déclaration, il ne regarde pas Joanna directement *mais son reflet* dans le miroir. Ainsi, le spectateur voit que le dos de Ted est encadré par le reflet de son visage à gauche et celui de Joanna à droite. Le problème de communication dans le couple est alors établi.

Ted part directement dans la cuisine pour passer un appel à un collègue. Son dos est tourné à Joanna qui cherche en vain à lui parler :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Joanna, très associée visuellement à la porte derrière elle, lui apprend qu'elle le quitte. Cependant, Ted continue à parler, bouchant même son oreille pour mieux entendre son interlocuteur au téléphone. Joanna hoche la tête face à cette « confirmation » qu'il ne l'écoute pas. Les plans de Joanna deviennent plus serrés, aidant à mieux voir ses réactions – instances de son énonciation potentielle – face à Ted qui, avec sa gestuelle et sa parole, place à distance Joanna et le spectateur. De surcroît, une fois qu'il a raccroché le téléphone, au lieu de proposer à Joanna de se répéter, il lui demande si elle et leur enfant avaient mangé.

Avec beaucoup de soin, Joanna répète – « Je te quitte » - et détaille la suite administrative de son départ (ticket de pressing, facteurs, argent – elle a repris ce qu'elle avait avant de l'épouser) :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Cette fois, c'est elle qui parle en continue et Ted réagit. Les plans de Ted se serrent de plus en plus alors qu'ils ouvrent pour Joanna. Ted demande s'il s'agit d'une blague puis lui reproche avec ironie d'avoir « bien choisi le moment ». Le spectateur s'imaginer que Ted fait allusion à sa promotion professionnelle et comment le départ de Joanna du foyer influencera celle-ci.

Joanna n'attend plus, elle ouvre la porte et part. Ted court après elle et lui arrache la valise, ramenant son épouse dans l'appartement qu'elle re-quitte aussitôt. À ce moment, Ted veut savoir ce qu'il a fait pour qu'elle parte, mais la réponse de Joanna la concerne plus que lui :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

S'appuyant sur les premières minutes du film, on aurait pu s'attendre à ce que Joanna attaque Ted pour son manque d'attention. Pourtant, elle invoque vaguement d'autres raisons : « C'est moi. C'est ma faute. Tu t'es trompé de femme [...] je te jure qu'un jour je sauterai par la fenêtre ». Ted ne pense plus ni à son travail ni à lui-même. Maintenant, il veut savoir ce qui va arriver à Billy, leur fils. Si, jusqu'ici, la potentialité énonciative de Joanna était davantage privilégiée par le film par le biais de son émotion contenue au début de la séquence, celle de Ted prend de plus en plus d'ampleur. Lors de ces quelques plans, le spectateur est sollicité au même titre par les deux énonciations potentielles les personnages sont en mouvement, changeant de place. Joanna esquive et entre dans l'ascenseur.

À l'intérieur, troisième lieu de la séquence après l'appartement et le couloir, Joanna l'informe qu'elle ne prend pas leur enfant avec elle :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Elle confesse qu'elle ne s'estime pas mériter la garde de Billy : il sera « mieux » sans elle.

Grâce à l'emploi subjectif de la caméra, on remarque un grand privilège pour la potentialité énonciative de Ted. Dans les plans montrant Joanna, une partie de la porte de l'ascenseur à gauche de l'écran reste toujours visible, renforçant le point de vue de Ted – et ainsi nous propose une plus forte identification avec ce personnage – tandis que les plans de Ted (le point de vue de Joanna) n'ont pas la même subjectivité. Lorsque les portes de l'ascenseur se ferment, Ted essaye de rester dans le champ de Joanna, mais, pour sa part, elle les laisse fermées. Le spectateur est alors du côté de Ted qui se retrouve exclu, seul dans le couloir. C'est ainsi que Joanna s'absente physiquement de la narration pour environ trente-cinq minutes.

1.4.1.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Joanna et Ted constituent les deux personnages de cette séquence et chacun détient une potentialité énonciative importante. Au début de la séquence, le spectateur est invité à se positionner du côté de Joanna dans son attente du retour de Ted puis sa frustration face à son absence d'écoute. Puis, la potentialité énonciative de Ted devient de plus en plus privilégiée. Si, dans le couloir, les personnages semblent être égaux, lorsque Joanna entre dans l'ascenseur, le spectateur est appelé aux côtés de Ted par le cadrage des plans. La séquence se termine avec Ted seul dans le couloir tout comme elle a commencé avec Joanna seule dans l'appartement. Elle permet démontrer comment, à partir de sa

construction, le film privilège une interprétation de Joanna comme femme à bout de nerfs et de Ted comme d'abord mari égoïste puis homme abandonné.

1.4.2 Séquence : Lettre de Joanna (Annexe 2)

1.4.2.a Situation de la séquence

Depuis la rupture avec Joanna, Ted essaie de s'adapter à la situation (en parlant avec Margaret, confidente de Joanna, et son patron ; en s'occupant de la maison et de Billy). Il continue à s'impliquer dans son travail, mais Billy prend de plus en plus de place dans sa vie. Puis, un jour, Billy reçoit une lettre de la part de Joanna (quatorze minutes après son départ physique du film). Cette séquence dure presque deux minutes et se déroule dans la chambre du couple.

1.4.2.b Analyse filmique

Ted prend le courrier et trouve une lettre de la part de Joanna. Immédiatement, il l'apporte dans sa chambre où se trouve Billy au lit, en train de regarder la télévision. C'est dans ce lieu d'intimité de son couple que Ted commence à lire la lettre de son épouse à son fils, son véritable destinataire :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Dans un premier temps, Billy se montre heureux de ce contact maternel puis, petit à petit, il intègre les mots de sa mère émanant de la bouche de son père : elle ne reviendra pas. Ted, pour sa part, contient

son émotion pendant la lecture. Joanna écrit : « Mon cher petit Billy adoré, Maman est partie. Parfois, il arrive que papa s'en aille pendant que maman s'occupe des enfants, mais parfois c'est maman qui s'en va et c'est papa qui s'occupe des enfants. Je suis partie car je dois trouver quelque chose d'intéressant à faire quelque part. Tout le monde doit le faire, et moi aussi. Je ne peux pas être juste maman, il y a certaines choses que je dois faire. Je n'ai pas pu te le dire, et c'est pourquoi je t'écris maintenant. Je serai toujours ta maman, et je t'aimerai toujours. Je ne serai pas ta maman à la maison mais dans ton cœur. Maintenant, je dois partir pour faire ce que j'ai à faire [...] » Le cadrage du père et du fils s'avère très similaire. Bien que, pour le premier, l'image aille jusqu'aux épaules et pour le deuxième jusqu'aux coudes, leur taille réelle (d'homme et d'enfant) fait que chacun occupe son champ avec quasiment le même volume. La caméra enregistre les émotions des deux personnages, plaçant leur potentialité énonciative au même niveau. Ted passe d'un sourire naturel (émotion de recevoir une lettre) à un sourire forcé (émotion de prise de conscience du départ de Joanna). Billy sourit puis s'enferme de plus en plus en lui-même : il ne regarde plus son père et remet le son à la télévision (un personnage du dessin animé en fait disparaître un autre) alors que Ted n'a pas encore terminé sa lecture (juste après la phrase « Je ne serai pas ta maman à la maison... »). Ted essaie d'attraper la télécommande mais Billy refuse de la rendre. Finalement, Ted propose de lire la fin de la lettre à un autre moment, mais Billy « s'en fiche » :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Quand Ted quitte la pièce, la caméra fait une panoramique en haut pour le suivre puis elle retombe au niveau de Billy seul au lit. Ces mouvements focalisent l'attention d'avantage sur l'enfant et sa

solitude, symbolisée également par le fauteuil à bascule (objet à connotation plutôt maternelle) qui oscille doucement dans le vide à côté de lui.

1.4.2.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans cette séquence de la lecture de la lettre de Joanna pour Billy, on peut compter trois énonciateurs potentiels : Ted, Billy et Joanna. Puisque, dans l'introduction et la séquence de rupture, le spectateur a pu rencontrer et observer Joanna et puisque la grande majorité de mots prononcés dans cette séquence proviennent d'elle, le film lui décerne de la potentialité énonciative. Sa lettre apprend à Ted et à Billy qu'elle ne reviendra pas, supposition redoutée jusqu'alors. Sa potentialité énonciative se montre moins privilégiée que celle de Ted et surtout de Billy car elle demeure physiquement absente. La potentialité de Ted réside dans son rôle de médiateur entre mère et fils et dans l'émotion qu'il contient en lisant la lettre. Son personnage s'avère ambiguë dans cette séquence : on ne sait si son émotion est due à sa douleur, la douleur de son fils - ou les deux – face au départ de Joanna. En revanche, celle de Billy est nettement plus claire, confortée par le dernier plan de la séquence. Une fois qu'il comprend que sa mère ne lui reviendra pas, il ne veut plus en entendre parler, d'où son geste de remettre la télévision. Tout comme Ted dans le dernier plan de la séquence de la rupture, Billy se retrouve dans une position d'abandon, seul dans le cadre.

1.4.3 Séquence : Témoignage de Joanna (Annexe 3)

1.4.3.a Situation de la séquence

Depuis le départ de Joanna, Ted et Billy ont construit une nouvelle vie. Avec Margaret, l'ancienne confidente de Joanna devenue celle de Ted, ce dernier amène Billy au parc. Ted couche même avec une collègue. Billy s'habitue et s'épanouit dans la nouvelle situation. Mais si ensemble Ted et Billy ont trouvé un certain équilibre, celui-ci sera mis à l'épreuve lorsque Joanna revient et demande la garde de Billy. La séquence du témoignage de Joanna a lieu dans le tribunal et dure sept minutes. Elle peut être divisée en trois parties : le prologue qui montre l'arrivée de Joanna et de Ted au tribunal (durée : une minute), l'interrogation de Joanna par son avocat (durée : 6 minutes), et puis par l'avocat de Ted (durée : 4 minutes).

1.4.3.b Analyse filmique

Le jour du début du procès pour la garde de Billy, Joanna et Ted arrivent séparément au tribunal. La séquence commence avec un plan de l'extérieur du tribunal suivi par un plan de Joanna entrant dans le bâtiment avec son avocat. Toujours dans le même plan, la caméra fait un panoramique en haut passant par deux arcades – dont l'effet religieux est remarquable – avant de se poser sur Ted, également sous une arcade. Ted se tient donc déjà dans les lieux et attend Joanna. Par la suite, c'est par le biais de Ted que le spectateur entre dans le tribunal car, lorsque Joanna arrive, il y est déjà. La prégnance de la présence physique de Ted est en quelque sorte établie dans ce prologue.

Joanna, première appelée dans le procès, s'installe pour faire son témoignage. Avant même qu'elle ne commence, le spectateur entend une confidence entre Ted et son avocat. Ce dernier lui explique que l'avocat de Joanna « joue la carte maternelle ». Le témoignage de Joanna est donc préfacé – préconstruit comme « stratégie » - par l'énonciation potentielle générale venant de Ted. L'avocat de Joanna l'interroge sur trois thèmes : 1) son bonheur dans son couple, 2) son rapport au travail, et 3) ses raisons pour l'« abandon » de Billy. Le cadrage joue un rôle important dans l'analyse :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Pour les deux premiers thèmes (couple et travail), Joanna et Ted sont filmés de manière différente. Mis à part l'annonce de son témoignage par son avocat, elle constitue le seul personnage à bénéficier d'un plan consacré à elle seule. Ted, pour sa part, est filmé de dos comme élément d'un plan moyen ou de face avec son avocat. Joanna exprime son malheur croissant au sein de son couple et Ted reste distant, prenant des notes sur son témoignage. Ce n'est qu'au moment où Joanna annonce son salaire (\$31.000 par an) que le plan de Ted est plus serré – pour n'inclure qu'une partie du bras de son avocat. Ted n'est pas seul dans le plan, mais il s'avère le premier personnage dans la séquence de bénéficier d'un

gros plan (invitant ainsi le spectateur dans son intimité). Visiblement choqué par le montant qui sert de légitimation au travail de Joanna (elle explique qu'elle aurait voulu travailler après son mariage, mais que Ted doutait qu'elle puisse trouver une activité suffisamment rémunérée pour payer une baby-sitter), Ted reste fixé par la caméra lorsque l'avocat de Joanna passe à un nouveau thème : l'amour de sa cliente pour son fils :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Ted, ayant posé son cahier et son stylo, écoute Joanna attentivement. Elle explique la raison pour laquelle elle lui a laissé la garde de Billy : mal dans son couple et sans confiance en elle-même, elle croyait que c'était ce qu'il avait de mieux pour lui. Pendant ces aveux, la caméra alterne entre Ted et Joanna, cadrés presque de la même manière, occupant le même volume dans le plan. Cette intimité, qui exclue les autres personnages de la séquence, est interrompue après que Joanna ait déclaré : « J'avais besoin d'un exutoire à travers la création ou les sentiments sans pour autant être une mère indigne ». À ce moment, son avocat lui demande pourquoi elle revendique la garde de Billy. Tout en reconnaissant le besoin pour Billy d'avoir son père, elle affirme « Je suis sa mère » deux fois : une fois en s'adressant à lui et une fois en s'adressant à Ted.

Ensuite, l'avocat de Ted commence à interroger Joanna. Il lui envoie un barrage de questions (« ... votre mari a porté la main sur vous ? [...] sur son fils ? » ; « ...votre mari est alcoolique ? ») auxquelles elle répond par la négative. Ironiquement, l'avocat commente : « Je comprends pourquoi vous l'avez quitté ». Le ton étant ainsi établi, l'interrogation se poursuit. Tournant autour d'elle, il lui demande si elle compte rester « définitivement » à New York, puis combien « d'hommes » elle a eu « définitivement » (« Plus de 3, moins de 33 ? »). L'avocat utilise cette « instabilité » avec les hommes

pour suggérer qu'elle le sera également avec Billy. Pendant cette partie de la séquence, qui est à l'opposé de la première interrogation, l'action se déroule principalement entre Joanna et l'avocat de Ted. Pourtant, on peut distinguer trois plans où Ted est visible. Ceux-ci sont :

1) lorsque l'avocat demande à Joanna (caméra fixée sur elle) si Ted a été infidèle (l'ancien couple échange un regard et un sourire) :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

2) lorsque l'avocat demande à Joanna (caméra fixée sur Ted) si elle a actuellement un amant (en tournant sa tête pour regarder derrière lui, Ted traduit un certain malaise) :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

3) lorsque l'avocat demande à Joanna (caméra fixée sur Ted) si elle « a échoué dans la plus importante relation de [sa] vie » (Ted mime « non », mais elle répond « oui ») :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Dans ce deuxième interrogatoire, on peut citer plusieurs éléments importants pour l'énonciation potentielle. Les montées de ton entre l'avocat de Ted et Joanna sont à chaque fois résolues par un plan de Ted. Quand l'avocat demande à Joanna si elle sort actuellement avec quelqu'un, il a dû poser la question plusieurs fois, mais ce n'est que lorsque le plan de Ted passe qu'elle y répond. En revanche, Joanna répond à la question sur l'échec de son couple avec Ted après que Ted lui ait mimé un « non » rassurant. Une fois l'interrogatoire terminé, un plan montre la décomposition de Joanna, de courte durée puisqu'ensuite la caméra se positionne si près derrière Ted que sa silhouette est même floue :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Il demande à son avocat « pourquoi autant d'acharnement ? ». Ce dernier lui répond que cette manœuvre s'avère nécessaire pour obtenir la garde de Billy.

1.4.3.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans cette séquence, les énonciateurs potentiels privilégiés sont Joanna, Ted et l'avocat de Ted. L'avocat de Ted jouit d'un statut particulier car il représente Ted. Non seulement au sens juridique où il défend ses intérêts, mais aussi au sens symbolique en posant des questions en voix-off en même temps que la caméra focalise sur Ted. Ainsi, on peut émettre l'hypothèse que la potentialité énonciative de l'avocat renforce celle de Ted. De même, l'agressivité de l'avocat étant entièrement endossée par celui-ci, Ted passe pour un personnage particulièrement sympathique, très éloigné de l'homme que décrit Joanna. Les sourires, le malaise, le désir de rassurer, et le quasi reproche fait à l'avocat, peuvent être interprétés comme émanant d'un personnage très à l'écoute du mal de l'autre. Ce portrait se situe à l'opposé de l'énonciation potentielle qui souhaite véhiculer Joanna. Car, pour sa part, son dialogue exprime un mal-être si intense qu'elle a dû quitter sa propre maison. L'émotion pendant son témoignage invite le spectateur à s'associer énonciativement avec elle. Mais surtout, c'est son aliénation physique du début de la séquence - toute seule dans son plan – qui renvoie à l'aliénation psychique qu'elle affirme avoir vécu aux côtés de Ted.

Une fois établi comme travailleuse légitime (grâce à son salaire plus élevé que celui de Ted), elle et Ted sont cadrés de la même manière. Ainsi, le spectateur peut s'associer à Joanna (entendre son mal-

être d'autrefois), à Ted (observer son haut niveau d'écoute) ou aux deux en même temps (constater l'évolution psychologique des deux personnages). À la fin de la séquence, le film privilégie l'énonciation potentielle de Ted. Il « répond » à la place de Joanna et même, à défaut de la caméra subjective, le spectateur est presque à sa place – surtout face à une Joanna en larmes – quand il se distancie de l'agressivité de son avocat.

1.4.4 Séquence : Témoignage de Ted (Annexe 4)

1.4.4.a Situation de la séquence

Immédiatement après le témoignage de Joanna, le film passe à un moment intime entre Ted et Billy, le premier racontant au dernier ce qu'il aimait faire quand il était petit. Ensuite, Margaret (l'ancienne confidente de Joanna et l'actuelle confidente de Ted), témoigne en faveur d'une garde de Billy par Ted. Finalement, Ted témoigne pour garder Billy avec lui. Cette séquence dure plus de six minutes.

1.4.4.b Analyse filmique

La séquence du témoignage de Ted peut être lue à la lumière de celle de Joanna. En effet, les similitudes et divergences de leur structure générale se montrent très évocatrices d'un privilège pour l'énonciation potentielle de Ted.

Pour commencer, la séquence débute avec Ted déjà en plein témoignage, comme c'était le cas pour Margaret. Son avocat, dont la potentialité énonciative lors du témoignage de Joanna servait à renforcer celle de Ted, ne lui pose aucune question dans cette séquence. Ted est libre de s'exprimer lui-même alors que Joanna était stimulée par les deux avocats. Comme pour Joanna, son témoignage touche trois thèmes 1) la reconnaissance (rapide) de la souffrance de Joanna, 2) les critères d'un « bon » parent, 3) la garde de Billy :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Le premier interrogatoire de Ted (durée : trois minutes et demi) commence avec un plan d'ensemble qui plante le décor du tribunal, puis passe directement à un gros plan de Ted. Malgré la présence d'une partie du bras droit de l'avocat de Joanna (voir le troisième plan), le témoignage de Ted ressemble plutôt à un monologue auquel Joanna réagit. Ted confesse, en regardant Joanna, qu'il « ignorai[t] beaucoup de choses » et qu'effectivement Joanna a été malheureuse dans leur couple (répondant ainsi au premier thème du témoignage de Joanna). Cependant, rappelle-t-il, ils sont là pour organiser la garde d'un enfant. Il reformule alors une question que Joanna lui avait posée (« Pourquoi une femme ne peut-elle pas avoir d'ambitions ? »)¹⁹ en « C'est pourquoi je voudrais savoir ce que le sexe d'une personne a à voir avec la notion de parents »²⁰. C'est à partir de ces questionnements que Ted et Joanna sont filmés en gros plan, Joanna au centre du cadre et Ted légèrement à droite. Lorsque Ted aborde la question de la garde de Billy, il souligne trois points : premièrement, le procès a pour but de décider ce qui rendrait *Billy* le plus heureux, deuxièmement, un père est aussi capable de rendre heureux un enfant qu'une mère, et 3) la vie qu'il a créée avec Billy le rend heureux. Si la défense de Joanna se résumait principalement au fait qu'elle soit « sa mère » (donc émotionnelle), celle de Ted se présente comme davantage plus sociétale et concrète (donc rationnelle). L'intimité des gros plans, l'absence d'autres personnages, le fait de s'adresser directement à Joanna (« Joanna, ne fais pas ça. Je

¹⁹ En anglais : « My wife used to always say to me why can't a woman have the same ambitions as a man ? ». La revendication féministe est absente de la version sous-titres du film. En revanche, elle est présente pour le doublage : « Ma femme me disait bien souvent : Pourquoi est-ce qu'une femme n'aurait pas les mêmes ambitions qu'un homme ? »

²⁰ « Mais inversement, je voudrais savoir où il est écrit qu'une mère apporte plus à son fils simplement parce qu'elle est femme ? »

t'en prie. Pas une deuxième fois.») imprègne le personnage de Ted d'une très forte potentialité énonciative qui continuera lors de son interrogation par l'avocat de Joanna.

Le deuxième interrogatoire (durée : trois minutes) débute alors que Joanna réfléchit toujours sur l'angoisse de Ted dans la perspective d'une nouvelle déstabilisation de Billy. Les questions de son avocat tournent autour de la vie professionnelle de Ted, plus précisément son récent licenciement (l'avocat attaque Ted qui justifie ses absences au travail par ses attentions à l'égard de Billy) et sa baisse de salaire (\$3.000 de moins que Joanna par an). Le champ contrechamp est utilisé entre les deux personnages (parfois changeant de cadre pour inclure l'avocat de Ted), mais Joanna demeure en dehors de l'échange jusqu'à ce que son avocat aborde la chute violente de Billy au terrain de jeu intervenue sous la surveillance de Ted. Joanna est visiblement surprise par la question, de même que Ted est blessé :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Cette partie de séquence représente l'équivalente émotionnelle de celle où Joanna « avoue son échec » au sein de son couple. Cependant, cette fois-ci, Joanna passe pour la « méchante » car son avocat utilise l'information qu'elle lui a donné concernant la chute de Billy pour pouvoir illustrer que Ted ne se comporte pas en « bon » père. Ted reste cadré dans un gros plan alors que Joanna alterne entre un gros plan et un plan taille. Elle se tortille pendant que Ted essaie d'expliquer comment l'accident s'est déroulé. Le témoignage se termine avec le regard de déception porté sur Joanna par Ted. Le spectateur, en tant que témoin du hasard de l'incident, est invité à interpréter ce fait comme un acte de trahison de la part de Joanna, dont le malaise conforte l'hypothèse. De même, la séquence s'achève avec un épilogue (durée : une minute), sorte de prologue de la séquence du témoignage de Joanna. Ted

quitte le tribunal et se rend à l'ascenseur. Joanna l'attend et tente de lui faire des excuses vis-à-vis de l'attitude de son avocat :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Comme dans la séquence de leur rupture, l'ascenseur joue un rôle symbolique. Joanna souhaite parler avec Ted, mais il entre dans l'ascenseur sans dire un mot, la laissant seule avec son émotion. Si le témoignage de Joanna s'est terminé par une petite complicité entre les deux personnages, à la fin de celui de Ted, le spectateur comprend la rupture définitive du couple.

1.4.4.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans cette séquence, Ted et Joanna constituent de nouveau des énonciateurs potentiels privilégiés. La multitude de gros plans de Ted pendant son témoignage amène le spectateur directement dans son intimité tout comme le fait que la séquence commence alors qu'il est déjà en train de parler. Son énonciation potentielle peut être interprétée comme celle d'un homme changé, qui reconnaît les problèmes dans son ancien couple, mais qui va de l'avant pour le bonheur de son fils. De manière très rationnelle, il explique la vie qu'il a construite avec ce dernier et l'importance de la conserver. Le spectateur, qui suit l'histoire de Ted et Billy depuis presque une heure et demie, est invité à s'associer énonciativement avec lui. Cette invitation devient d'autant plus forte lorsque l'avocat de Joanna aborde la chute de Billy qui a failli lui coûter l'œil gauche. Les gros plans, les champ-contrechamp entre Ted et les autres personnages, le montage accéléré et les regards de déception (Ted) et de gêne (Joanna) confortés par le propre témoignage du spectateur de la séquence de la chute (particulièrement

mélodramatique) invitent le spectateur qui s'associe à Ted à se sentir « trahi » et à estimer Joanna « coupable ». La tête baissée de Joanna devant l'ascenseur après le départ de Ted va dans ce sens.

1.4.5 Séquence : Le verdict (Annexe 5)

1.4.5.a Situation de la séquence

Le verdict du procès donne la garde de Billy à Joanna. Afin de ne plus déstabiliser l'enfant, Ted décide de ne pas contester. Il le conduit dans un parc pour lui apprendre que, désormais, il habitera chez sa mère. La séquence dure presque deux minutes.

1.4.5.b Analyse filmique

La séquence commence avec un écran noir. Seule la voix de Billy se fait entendre : « Je ne comprends pas ». Un fondu montre Billy et Ted se promenant dans un parc. La caméra est légèrement cachée derrière les poutres et les arbres et fait un travelling à droite pour les suivre, donnant l'impression de surprendre une conversation intime entre eux. Finalement, ils s'arrêtent et Ted explique à Billy la décision du juge. Ted présente la nouvelle situation de manière rassurante et optimiste :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Billy veut savoir où seront son lit et ses jouets, qui lui lira un livre la nuit, etc. En contraste avec le départ de Joanna, Ted prend le temps de lui expliquer quelques petits détails sur sa nouvelle situation

(ils dîneront ensemble une fois par semaine et passeront deux week-ends par mois ensemble). Billy comprend alors qu'il ne vivra plus avec son père et commence à pleurer :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Ted et Billy occupent l'espace de la même manière, bien que Ted soit légèrement cadré à gauche. Les gros plans permettent de cerner l'émotion (les larmes) du petit garçon et du père (sourire forcé). Une fois que Ted a rassuré Billy sur sa place dans sa vie, il le prend dans ses bras. À ce moment, la caméra est positionnée juste derrière la tête de Ted, soulignant l'élan du fils vers le père. La caméra fait un travelling à gauche puis les deux personnages s'éloignent.

1.4.5.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Cette séquence se montre particulièrement importante pour analyser comment le choix de l'énonciateur joue un rôle dans l'interprétation du film. Si les énonciations potentielles de Joanna et de Ted focalisent sur la garde de Billy, ce dernier exprime ici ce qu'il veut, légitimant ainsi la demande soit de la mère, soit du père. La sérénité de Ted – contrastant avec son énervement lors du départ de Joanna en début de film – témoigne de son évolution personnelle et invite le spectateur à regretter la décision du juge. Plus saillantes encore sont les larmes de Billy qui demande : « Si ça ne me plaît pas, je pourrai revenir ? » Le film donne « raison » à Ted dans cette instance et le spectateur est très sollicité par l'énonciation potentielle de Billy qui appuie celle de Ted : pourquoi la garde de l'enfant est-elle systématiquement donnée à la mère ?

Résumé des énonciateurs potentiels privilégiés dans Kramer contre Kramer

Grâce à l'analyse filmique, nous avons constaté que trois énonciateurs potentiels sont privilégiés par *Kramer*. Ils sont Ted, Joanna et, d'un moindre degré, Billy. À partir de ces personnages, trois interprétations possibles prennent forme :

- Pour Ted, *Kramer* pourrait s'agir de l'histoire d'un homme qui apprend à être un père une fois que son épouse l'abandonne,
- Pour Joanna, *Kramer* pourrait s'avérer l'histoire d'une femme qui se noie dans son rôle d'épouse/mère prenant par conséquent un congé pour récupérer son enfant dix-huit mois plus tard,
- Pour Billy, *Kramer* pourrait constituer l'histoire d'un enfant pris entre deux parents.

Le privilège pour ces énonciations potentielles n'empêche pas la présence d'autres points de vue mineurs tel que celui de Margaret. Celle-ci était la confidente de Joanna en début du film, puis elle est devenue celle de Ted et finit même par témoigner en faveur de ce dernier pour la garde de Billy. Ainsi, on peut faire l'hypothèse que, comme l'avocat de Ted, et même Billy, son énonciation potentielle renforce celle de Ted.

1.5 Cadre de réception²¹

Corpus critique : 25 critiques publiées de février à mai 1980 par Gérard Baguet (*Le Canard enchaîné*), Robert Benayoun (*Le Point*), Gilles Cèbe (*Image et son*), Louis Chauvet (*Le Figaro*), Robert Chazal (*France-soir*), Annie Coppermann (*Les Echos*), Claire Devarrieux (*Le Monde*), Guy Dupont (*La Nouvelle République du centre-ouest*), Anne de Gasperi (*Le Quotidien de Paris*), Christine de Montvalon (*Télérama*), Olivier Eyquem (*Positif*), Yves de Gentil-Baichis (*La Croix*), René Gieure (*Réfractaire*), Michel Mardore (*Le Nouvel observateur*), François Maurin (*L'Humanité*), Michel Pérez (*Le Matin*), G.R. (*Libération*), Jean Rochereau (*La Croix*), Serge Toubiana (*Cahiers du cinéma*), Andrée Tournès (*Le Monde Education*), Agnès Varda (*Télérama*), *Minute* (nom de critique non-cité), *Les Nouvelles littéraires* (nom de critique non-cité), *Paris Hebdo* (28/02, nom de critique non-cité), *Paris Hebdo* (27/02, nom de critique non-cité).

L'un des appuis théorique de la thèse actuelle réside dans la notion de cadres d'interprétation selon Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Plus haut, nous avons étudié le premier cadre du modèle – le cadre de participation – qui consistait à relever les références à l'américanité cinématographique de *Kramer contre Kramer*. Dans cette section, nous nous intéressons au cadre de réception – lieu où le spectateur interprète l'intrigue et les personnages du film. Fort de l'analyse filmique dans la dernière section, celle-ci demande la désignation de(s) énonciateur(s) faite par les

²¹ Certaines critiques sont publiées sans le nom de l'auteur. Dans le cas de Paris Hebdo, nous avons mis les dates de publication pour distinguer entre les deux critiques.

critiques. Une fois que les vingt-cinq critiques seront analysées pour à cette fin selon la théorie de Käte Hamburger (1986), nous rechercherons les interprétations.

1.5.1 Le choix des énonciateurs

Pour cette deuxième lecture du corpus critique et toujours selon la théorie de Käte Hamburger (1986), notre but est de relever le(s) personnage(s) par le(s) quel(s) les critiques ont abordé les événements du film. Une méthode d'analyse de contenu nous sera utile. Elle consistera à étudier les passages du film évoqués par le critique pour cerner à partir de quel point de vue il raconte l'intrigue. Par cet axe, l'interprétation de *Kramer contre Kramer* s'effectuera en quatre cas :

1.5.1.a Le cas de Ted comme énonciateur du film.

Quinze critiques²² bâtissent leur interprétation du film à partir de ce qu'ils perçoivent de son point de vue. Dans ce cas, les critiques de Robert Benayoun (*Le Point*) et G.R. (*Libération*) sont particulièrement représentatives de cette désignation qui met à l'écart le point de vue Joanna sur les événements du film.

« [...] Une femme (Meryl Streep) qui s'estime délaissée par son mari, publicitaire surmené, quitte soudain le domicile conjugal en abandonnant son petit garçon. Le divorce est prononcé, mais, dix-huit mois plus tard, elle revient devant un tribunal et réclame la garde de l'enfant. Or le père (Dustin Hoffman) a entre-temps entamé une véritable histoire d'amour avec son fils. Les sacrifices du père célibataire, qui élève seul un encombrant petit bonhomme, ne réussissent pas à émouvoir le juge : pour lui, la mère est toujours le meilleur soutien d'un enfant [...] » Robert Benayoun (*Le Point*)

« [...] Dustin Hoffman incarne un publiciste ambitieux, dynamique, entreprenant : son directeur lui offre une promotion inespérée. Il rentre chez lui pour fêter ça. c'es [sic] pour apprendre que son épouse le quitte, l'abandonnant avec leur enfant de 7 ans... Elle dit : qu'elle n'avait plus d'identité, qu'elle ne savait pas remplir ce rôle d'épouse et de mère sacrifiée à ses deux hommes, qu'elle voulait recoller les morceaux. Lui, il pense d'abord à l'influence néfaste d'une voisine un peu MLF, puis un hypothétique 'autre homme', ou encore une simple fugue... Mais il n'a pas le temps de s'apesantir sur le problème. Sa nouvelle promotion exige que la totalité de son temps soit consacrée aux affaires.

²² En plus de Benayoun, G.R. et Pérez figurent Gérard Baguet (*Le Canard enchaîné*), Louis Chauvet (*Le Figaro*), Claire Devarrieux (*Le Monde*), Olivier Eyquem (*Positif*), Guy Dupont (*La Nouvelle république du centre-ouest*), Michel Mardore (*Le Nouvel observateur*), Jean Rochereau (*La Croix*), Andrée Tournès (*Le Monde Education*), *Minute*, *Les Nouvelles littéraires*, *Paris Hebdo* (28/02) et *Paris Hebdo* (27/02).

Alors que ses nouvelles responsabilités maternelles s'y opposent : école, repas, maladies, etc. [...] »

G.R. (Libération)

Nous remarquons un effet de style utilisé par les deux critiques où les événements racontés du point de vue de Ted constituent des « évidences » tandis que la perspective de Joanna est filtrée comme de nature « subjective ». Benayoun écrit que d'un côté Ted a « entamé une véritable histoire d'amour » avec Billy et fait des « sacrifices du père célibataire » et de l'autre Joanna « s'estime délaissée ». Le premier *entame* une relation (réalité objective), la seconde *s'estime* délaissée (réalité subjective) à l'intérieur d'une autre relation. Dans ce même style, G.R. place le personnage de Ted et ses actes dans le concret en les évoquant de manière factuelle, laissant Joanna glisser encore une fois dans la subjectivité. « Dustin Hoffman incarne un publiciste ambitieux, dynamique, entreprenant » qui obtient une promotion. « Son épouse », en revanche, « dit qu'elle *n'avait plus d'identité* ». Le critique cite Joanna tout en ne lui donnant aucune autre identité que celle « d'épouse et de mère sacrifiée à ses deux hommes », son enfant de sept ans constituant l'un de ceux-ci. Cette citation signifie également que le critique n'intègre pas la perspective de Joanna, ses émotions restent dans ses propres mots qu'il reproduit. On peut même émettre l'hypothèse que ce style démontre une certaine distance vis-à-vis de la motivation de départ de Joanna. Tout comme Ted dans la séquence de rupture, Benayoun et GR se placent à l'extérieur de ce qu'exprime Joanna. Effectivement, elle parle de sa crise d'identité mais aucun n'en cherche les raisons profondes au sein de son couple. GR évoque « une influence néfaste d'une voisine un peu MLF », renforçant l'idée que le départ de Joanna aurait pu provenir d'éléments autres que Ted et sa vie au foyer. Lorsque le juge accord la garde de Billy à Joanna, Benayoun schématise en suggérant que le verdict constituerait le fruit d'une règle rigide favorisant aveuglément la mère sans prise en compte des sacrifices du père.

Par leur façon de relater l'intrigue du film du point de vue de Ted, ce groupe de critiques le désigne comme seul énonciateur. Ce n'est pas forcément que le critique s'évertue à raconter en détail le film pour pouvoir cerner le personnage auquel il s'est associé énonciativement. L'exemple de la critique de Michel Pérez (*Le Matin*) où les événements du film ne sont pas racontés en est éclairant :

*« Là encore, c'est du travail sérieux. Il ne s'agit pas, cette fois, de nous faire sourire de la répugnance naturelle que nous avons à l'idée de vieillir et de renoncer à lancer un œil conquérant sur les créatures de nos rêves. Il s'agit de redire ce qui a somme toute rarement été dit au cinéma (si ce n'est, par exemple, par Gérard Blain dans son *Pélican*), à savoir qu'un enfant appartient aussi bien à son père qu'à sa mère et que les décisions de justice sont absurdes qui le confient systématiquement à la garde maternelle à l'issue des procédures de divorce [...] » Michel Pérez (Le Matin)*

Puisque dans le film Joanna et Ted plaident tous les deux pour la garde de leur fils, on peut dire que le point de vue de la première (qu'elle exprime clairement) est que Billy a besoin de sa mère et le point de vue du second (qu'il exprime clairement lui-aussi) est que les mères n'ont pas la monopole de l'amour parental. Sans rien raconter sur le film lui-même, Pèrez révèle qu'il accède *Kramer* du point de vue de Ted. Cette attitude est soulignée par ce qu'il appelle « l'absurdité » du système juridique qui accorde « systématiquement » la garde de l'enfant à la mère. Nous nous trouvons complètement en dehors d'une énonciation potentielle de la part de Joanna.

1.5.1.b Le cas de Ted comme énonciateur du film avec reconnaissance de l'énonciation potentielle de Joanna.

Trois critiques²³ interprètent le film ainsi. Contrairement au dernier groupe de critiques, celui-ci parvient à désigner Ted comme énonciateur tout en reconnaissant un certain pouvoir énonciatif de la part de Joanna. Tel est le cas pour Christine de Montvalon (*Télérama*) et René Gieure (*Réfractaire*) :

*« La trentaine fougueuse, Ted Kramer (Dustin Hoffman) est un publiciste plein d'avenir, un époux et un père en apparence modèles. Il gravit consciencieusement les échelons de la société qui l'emploie mais, en compensation, prolonge ses horaires au gré de ses envies, discutant de futilités et même de chiffons. Pendant ce temps, sa femme, Joanna (Meryl Streep) l'attend, diluant son ennui et sa solitude dans la monotonie des jours. Après tout, son fils, qu'elle chérit tendrement, n'a que sept ans. Quand son mari rentre un soir, ravi de lui annoncer sa nouvelle promotion, elle empoigne donc sa valise et laisse père et fils dans ce building sans âme... Curieux tête-à-tête que celui de ce père et de ce fils. Dès le lendemain, le père, en effet, découvre son incompetence, ses maladresses : il est incapable de préparer un petit déjeuner. Le surlendemain, il reçoit les conseils aimables de son patron : mieux vaudrait caser le petit à la campagne. Ted, pourtant, ne courbe pas le dos et, devant la fragilité et le désespoir de son enfant, laisse s'éveiller en lui cet instinct que l'on dit paternel. Repas, ménage, lecture le soir, conversations secrètes, il court, il court le père de crèche en square, d'hôpital en école, rognant ses ambitions, changeant d'emploi, diminuant son train de vie, pour l'amour de son fils. Et quand le couple père-fils s'est enfin équilibré, la mère revient, réclamant, en plus du divorce, la garde de son enfant. Le père n'entendant pas de se laisser faire, il s'ensuit un procès douloureux qui explique le titre de ce film déchirant [...] » Christine de Montvalon (*Télérama*)*

²³ Le troisième critique est Gilles Cèbe (Image et son).

« [...] Après 7 ans de vie commune, une femme quitte son foyer et laisse l'enfant au père. Celui-ci apprend difficilement son rôle de père-poule, qui le freine beaucoup dans son ascension de cadre supérieur zélé. Mais il apprend simultanément à s'attacher fortement à ce fils-compagnon (et à se l'attacher). Deux ans plus tard, la mère revient et veut reprendre l'enfant. D'où un procès d'attribution (titre du film), car le père refuse de le rendre. La loi donne satisfaction à la mère. C'est surtout au niveau de ce procès que le scénario donne à chacun des époux autant de chances de gagner notre sympathie, car jusqu'alors la mère était vraiment absente. Et si le père n'a pas payé une baby-sitter pour garder l'enfant et le mener à l'école, c'est qu'il est vraiment devenu un père. [...] » René Gieure (Réfractaire)

Bien que de Montvalon raconte les événements du film du point de vue de Ted, cela ne l'empêche pas d'évoquer, même superficiellement, l'énonciation potentielle de Joanna. Le critique affirme que Joanna « attend » Ted, qu'elle « s'ennuie », se sent « seule » et que malgré « son fils, qu'elle chérit tendrement », elle quitte le foyer. Certes, selon de Montvalon, elle « laisse père et fils dans ce building sans âme », mais au moins du sens est donné à cet acte. Le reste du film est écrit du point de vue de Ted, comme dans le précédent groupe de critiques. À l'instar de ses confrères, le critique valorise Ted, qui « ne courbe pas le dos » et assume enfin son rôle de père. De même, écrire par rapport au procès qu'il ne se « laisse pas faire » implique une injustice dans la démarche de Joanna qui, si elle est ressentie, dénote une association énonciative avec Ted et les autres personnages qui apporte leur appui à son point de vue (Margaret, Billy, etc).

Gieure, pour sa part, ne donne aucun détail sur la perspective de Joanna ni les raisons de son départ. En revanche, il affirme que, lors de la séquence au tribunal, le film « donne à chacun des époux autant de chances de gagner notre sympathie ». S'il ne donne aucun détail sur la perspective de Joanna (les raisons de son départ, de son retour), il fait toutefois référence à cette potentialité qu'elle détient : le spectateur *pourrait* avoir de la « sympathie » pour Joanna (et s'il ne l'a pas éprouvé plus tôt c'est parce qu'elle « était vraiment absente » du film).

Chez de Montvalon, la reconnaissance de l'énonciation potentielle de Joanna sert à mettre en place celle de Ted. Joanna n'est pas désignée en tant qu'énonciatrice car, malgré les éléments donnés (ennui, solitude), nous ne savons pas explicitement pourquoi elle quitte le foyer. Chez Gieure, la reconnaissance de l'énonciation potentielle de Joanna est faite sans précision sur sa nature. Il faut passer au troisième groupe de critiques pour une double énonciation.

1.5.1.c Ted et Joanna comme énonciateurs.

C'est le cas pour six²⁴ critiques. Six critiques désignent Ted et Joanna comme les deux énonciateurs du film. On peut prendre l'exemple d'Anne de Gasperi (*Le Quotidien de Paris*) et d'Annie Coppermann (*Les Echos*) :

« Mariée depuis quelques années, la jeune et belle Mme Kramer (Meryl Streep) craque. Elle a besoin de faire le point et, de ce fait, quitte le foyer conjugal sans rien emporter avec elle, pas même le fils de sept ans. 'Je ne peux lui faire que du mal', dit-elle.

*La femme jouissant enfin de l'autorité qui lui permet de décider de son sort, Robert Benton l'admet sans aucune malice et se tourne aussitôt vers le père resté seul avec son fils. Le macho au pied du mur ne trouve plus le soutien de la société 'déphalocratisée'. Au moment de la séparation, M. Kramer, interprété par Dustin Hoffmann, est un homme pris dans le tourbillon d'une brillante réussite. Il croyait que c'était là son lot, et brusquement, il est dans l'obligation de remettre sa vie en question, face aux heures de bureau, à celles de l'école, des courses et des repas à préparer, et lié à la compagnie de son enfant de l'heure du lever à celle du coucher. [...] » Anne de Gasperi (*Le Quotidien de Paris*)*

« [...] Ted et Joanna sont mariés depuis sept ans. Lui est un dynamique publicitaire, et son métier, qui le passionne et dévore tout son temps, laisse augurer une très brillante carrière. Elle ne travaille pas, s'occupe avec amour de son petit Billy, mais elle n'est pas heureuse. Elle a l'impression de n'exister qu'à travers son mari et son fils, et un soir elle craque. Et part, sans valise, et... sans son fils, auquel elle a, au fond de sa dépression, l'impression 'de ne faire que du mal'.

Voilà donc Ted, brutalement, seul responsable de Billy. Auquel il faut, chaque jour, préparer le petit déjeuner, avant de le conduire à l'école, qu'il faut aller chercher ensuite, qu'il faut surveiller quand il joue, consoler, amuser, éduquer, aimer. Et, petit à petit, Ted le carriériste va donc découvrir qu'un enfant, c'est aussi important qu'un projet de campagne publicitaire. Plus, même.

*Maladroitement d'abord, puis merveilleusement, Ted devient, au fil des mois, le père et la mère du petit Billy, au détriment, c'est automatique, de son travail, qu'il finit par perdre. Et c'est le moment que choisit Joanna, qui s'est enfin 'trouvée' pour réclamer ce fils qui lui a tant manqué, et qu'elle sait, maintenant, pouvoir élever. » Annie Coppermann (*Les Echos*)*

Anne de Gasperi présente les énonciations potentielles de Joanna et de Ted dans l'ordre où elles arrivent dans le film. Elle commence avec l'effondrement de Joanna dans son foyer qui provoque son départ. Cette crise s'explique par les changements intérieurs dans la société faisant que « la femme [jouisse] enfin de l'autorité qui lui permet de décider de son sort ». Dans ce cas, Benton reconnaît cette avancée « sans aucune malice » et se penche sur l'histoire de Ted, resté seul avec l'enfant. Ted,

²⁴ Robert Chazal (*France-soir*), Yves de Gentil-Baichis (*La Croix*), François Maurin (*L'Humanité*) et Serge Toubiana (*Cahiers du cinéma*) s'ajoutent à de Gasperi et Coppermann.

« macho au pied du mur ». Elle raconte sa transition d'« homme pris dans le tourbillon d'une brillante réussite » en homme dans « l'obligation de remettre sa vie en question ». Anne Coppermann, pour sa part, fait un parallèle entre le travail de Ted et de Joanna : Ted est « dynamique publicitaire » tandis que Joanna « ne travaille pas » et reste à la maison. Cette distinction est utilisée pour expliquer pourquoi elle n'est pas « heureuse », pourquoi elle « craque ».

Sur l'énonciation de Joanna, les critiques de Gasperi et de Coppermann se ressemblent beaucoup : elles écrivent qu'elle « craque » et citent toutes les deux Joanna quand elle exprime : « Je ne peux lui faire que du mal » à propos de Billy. Cette citation a-t-elle le même effet de distance que celles employées par Benayoun et G.R. ? Non. Car les deux derniers ne donnent aucune précision concrète (situation de femme au foyer, manque de travail) pour expliquer les motivations de Joanna. De même, dans le cas de Coppermann, la raison du retour de Joanna est abordée : « elle sait, maintenant, pouvoir élever » son fils. Dans le cas de *Kramer*, l'énonciation potentielle de Joanna est relevée et exprimée par les critiques de ce groupe, mais cette association ne semble durer que le temps de sa présence sur l'écran. Car l'énonciation potentielle de Ted, une fois qu'il se met à assumer son rôle de père, occulte la première association avec Joanna.

1.5.1.d Le cas de Joanna comme énonciatrice.

Une seule critique, la cinéaste Agnès Varda (*Télérama*), bâtit son interprétation à partir de ce point de vue. Agnès Varda endosse le rôle de critique pour écrire dans *Télérama* sur *Kramer contre Kramer*. Son avis a sans doute été sollicité par l'hebdomadaire en tant que cinéaste féministe engagée. Pour la présente thèse, nous traiterons son écrit au même titre que les autres critiques. Comme Michel Pèrez (*Le Matin*), Varda raconte peu sur le film lui-même, employant une rhétorique d'ironie fondée sur la réception des femmes (américaines, puisqu'elle écrit de Los Angeles) concernant certains de ces éléments :

« Il est si mignon, ce petit, si doué... Mais ce n'est pas lui qui attendrit tout l'Amérique, c'est son papa Hoffman, petit lui aussi, doué lui aussi, mais, de plus, HEROIQUE, parce qu'il fait avec émotion le breakfast, le 'petit-déje', de son fils. La scène où il loupe le pain perdu (que l'on appelle ici 'French toast') fait un succès et des ravages.

C'est un test de comportement social et privé. Le public a deux sexes et réagit selon. La maladresse et l'amour paternels ont pris un tournant, c'est un signe des temps nouveaux, bon ! Mais les femmes s'irritent gentiment, elles qui ont fait des centaines de 'petits-déjes' pour les uns, les autres et les

enfants (entre nous soit dit, on aurait plutôt tendance à simplifier et à ne faire des pains perdus que le dimanche, et encore, pas tous).

[...] papa est sans femme, d'accord, mais il gagne une brique et demie par mois, il devrait pouvoir se payer une baby-sitter à deux dollars de l'heure pour garder son enfant de 3:00 p.m. à 7:00 p.m. (de 15 h à 19 h), ça lui éviterait de perdre son boulot. L'absentéisme des mères au travail devant celui des pères, c'est un beau sujet mais pas une thèse d'héroïsme. Elles disent des choses simples comme cela, les femmes. Elles disent aussi que cette histoire culpabilise la femme une fois de plus, puisque la merveilleuse Meryl Streep n'aura pas assez de toute sa vie pour payer. Elle a craqué, honte sur elle ! [...] » Agnès Varda (Télérama)

Dans sa critique, Varda utilise l'ironie pour souligner ce qu'elle juge être l'ironie du film lui-même, à savoir l'héroïsme paternel de Ted. Dans le cadre d'un travail sur l'énonciation, on peut dire que cet héroïsme s'avère le résultat de l'expérience du film à partir de l'énonciation de Ted (ou même de Margaret, la confidente). Ainsi, Varda reconnaît l'existence de spectateurs interprétant le film à partir de l'énonciation de Ted, mais elle-même ne s'y associe pas. Son interprétation est fondée sur le point de vue de Joanna. On peut émettre l'hypothèse qu'elle s'appuie sur le témoignage de l'actrice défendant sa position (elle s'est occupée de Billy pendant des années tandis que Ted ne le fait que depuis dix-huit mois). Cette forte association de Varda avec Joanna l'empêche de s'associer également avec Ted (peut-être comme dans le cas du premier groupe des critiques). Les femmes dont parle Varda partageraient cette énonciation exclusive. Selon elle, elles voient donc au-delà de la mise-en-scène de la paternité qui les renvoie à leur quotidien qui, lui, n'est pas sujet à une telle valorisation cinématographique.

Varda fait particulièrement référence à la scène où Ted prépare le pain perdu pour Billy au lendemain de sa rupture avec Joanna. En effet, il s'agit d'un passage du film souvent cité par les critiques.²⁵ On peut s'interroger sur les raisons de son succès. Mis-à-part qu'il s'agit d'un plat français – du *french toast* – la scène a certainement une autre résonance.

En ce qui concerne le cinéma français, Phil Powrie explique que la crise de la masculinité et ses « représentations curieuses » de la femme se manifestent dans des productions d'ordre nostalgique (comme par exemple dans les films de « cape et d'épée » ou tous autres films qui présentent une histoire de manière à donner envie de remonter dans le passé ou de retourner aux vieilles traditions),

²⁵ Michel Mardore (« Papa ne réussit pas à préparer des french toasts, malgré la simplicité de confection de ce que nous nommons, en french, du pain perdu »), Christine de Montvalon (« ...le père, en effet, découvre son incompetence, ses maladresses : il est incapable de préparer un petit déjeuner »), G.R. (« Dustin Hoffman est d'abord confronté à d'incompréhensibles ustensiles culinaires, prétexte de gags à la Tati »), Gérard Baguet (« Kramer doit apprendre rapidos à faire le pain perdu et tout le reste sous l'œil du gamin vindicatif et critique : 'Maman ne fait pas comme ça. »), et Agnès Varda (« Il fait avec émotion le breakfast »).

des polars (associés aux films noirs des années 40 et 50 et qui montrent le malaise des individus) et des comédies (« le rire naît du décalage entre ce qui est connu et accepté comme ‘normal’ et la version ‘renversée’ qu’en donne le spectacle ») (Powrie, 1997 : 1-12). De cette dernière, la comédie, Brigitte Rollet constate qu’elle « cultive traditionnellement un sexisme bon enfant dont les femmes elles-mêmes ne sont pas les dernières à rire. Car le rire, s’exerçant toujours au dépens de quelque chose ou de quelqu’un/e, crée un sentiment de supériorité chez les rieurs et les rieuses [...] Le rire n’est pas innocent, et il est toujours fortement sexué » (Rollet, 1999 : 386). Dans la scène du pain perdu, il est « drôle » de regarder Ted préparer le petit déjeuner pour Billy parce que Ted se montre totalement incapable de faire du pain perdu. Le père (mal)faisant « le travail de la mère » fait rire parce que la tâche n’est pourtant pas d’une grande complexité, et pour preuve Billy sait mieux faire que lui. Mais, si l’on prolonge la pensée de Varda dans sa critique, on se demande si c’est Ted qui est drôle ou si c’est la simplicité des « tâches de mère », celles que « n’importe qui » pourrait réussir ? De même, à la fin du film juste avant que Joanna passe pour récupérer l’enfant, Ted et Billy préparent du pain perdu pour la dernière fois dans une harmonie et une efficacité absolues. Ils n’ont pas besoin de se parler, leur technique se révèle parfaite. Le symbolisme de l’acte change : la scène n’est plus drôle, elle est touchante, même douce-amère. Ce constat fait écho chez Annie Coppermann (*Les Echos*) qui trouve que Benton traite le couple Kramer

« avec tact et tendresse, sans jamais verser dans un manichéisme à l’emporte-pièce et préfère, le plus souvent, l’humour au torrent de larmes. Une façon élégante et efficace d’ailleurs, de susciter une émotion plus profonde ».

1.5.2. L’interprétation du père attentif

Nous avons pu constater que dans l’interprétation de *Kramer contre Kramer*, Ted est presque systématiquement désigné comme l’énonciateur du film. Cette désignation prend trois formes :

- Quinze critiques désignent Ted comme énonciateur sans évocation d’une énonciation potentielle émanant de Joanna,
- Trois critiques désignent Ted également comme énonciateur tout en reconnaissant une énonciation potentielle de Joanna,
- Six critiques désignent Ted et Joanna comme énonciateurs du film.

Il existe également un seul critique, Agnès Varda, qui désigne Joanna.

La désignation de Ted comme énonciateur au moment de raconter l’intrigue du film est souvent accompagnée d’une valorisation de lui dans son rôle de père célibataire. C’est justement à cette valorisation que s’oppose Agnès Varda dans sa critique. Mais sa voix se montre plutôt marginale dans

l'éventail d'interprétation. Tellement marginale, en fait, que nous nous demandons si sa perspective s'avère aussi singulière, même en dehors du traitement de l'intrigue. Pour répondre à cette question, nous effectuerons une troisième lecture du corpus critique en cherchant une éventuelle interprétation féministe dans la critique générale.

Commençons avec les critiques de Robert Benayoun (*Le Point*) et Michel Pérez (*Le Matin*), tous deux ayant désigné Ted comme l'énonciateur du film. Pour mémoire, Benayoun présente les événements du film comme objectifs du point de vue de Ted, mais comme subjectifs du point de vue de Joanna. Après le passage cité au-dessus, Benayoun affirme que :

« [...] *'Kramer contre Kramer'* pouvait être un super-mélo gonflé de larmes, un pamphlet antiféministe, un psychodrame conjugal doublé d'une odyssée judiciaire avec confrontations manichéennes et plaidoyers édifiants des deux parties. C'est un film d'une rare justesse de ton, sans effets et sans leçon de morale à la clef. Le réalisateur n'ouvre pas un dossier, ne défend pas une thèse. Il n'y a ni 'bon' ni 'méchant' dans ce couple ». Robert Benayoun (*Le Point*)

Le critique reconnaît l'éventualité que le film ait pu s'avérer « antiféministe », mais neutralise cette interprétation, outre son évocation, en défendant son « ton juste » et l'absence de « leçon de morale ». Selon lui, *Kramer* ne révèle pas antiféministe puisque son réalisateur « ne défend pas une thèse », ne constitue de personnages « ni 'bon', ni 'méchant' ». Michel Pérez ne se montre pas tout à fait du même avis que son confrère. On constate que, juste après le passage cité au-dessus, il écrit :

« [...] Robert Benton aurait pu nous contraindre à chausser nos lunettes et à examiner un pesant dossier, il a préféré nous faire entrer avec discrétion dans un quotidien new-yorkais où se joue le drame de la paternité frustrée sans déchirements spectaculaires ni colères dévastatrices. Cela ne l'empêche pas de démonter scrupuleusement les rouages d'une mécanique sociale qui attribue aux deux sexes des rôles définis une fois pour toutes, sans égards aux aspirations de l'individu ni à ses motivations affectives. Benton aurait pu faire le procès d'une civilisation qui tend à renoncer aux structures familiales sur lesquelles elle s'est fondée jusqu'à présent. Il s'en est gardé. Face aux revendications féminines, *Kramer contre Kramer* fait un peu figure de plaidoyer masculin, affirmant qu'il est légitime que l'homme puisse, désormais, prétendre à exercer une fonction familiale traditionnellement dévolue à la femme ». Michel Pérez (*Le Matin*)

Comme Benayoun, Pérez constate que *Kramer* aurait pu constituer un film sur « un pesant dossier ». Bien au contraire, Benton « nous [fait] entrer avec discrétion dans un quotidien new-yorkais où se joue le drame de la paternité frustrée ». *Kramer* présenterait donc un film de la sphère privée - non publique – qui toutefois examine « les rouages d'une mécanique sociale qui attribue aux deux sexes des rôles

définis une fois pour toutes ». On peut se demander si le critique plaide pour la femme, l'homme ou les deux. Par la suite, il postule que le film « fait un peu figure de plaidoyer masculin » laissant ainsi entendre qu'il s'intéresse à l'évolution de l'homme dans la société. Certes, cette évolution s'est réalisée suite aux avancées féministes, fait que souligne le critique de *Minute* : « Après huit ans de mariage, Joanna, turlupinée par l'émancipation des femmes, estime que son ambitieux mari, monopolisé par son travail, la néglige et qu'elle s'étiole au foyer. [...] C'est la première fois qu'un film soulève la question brûlante des droits des hommes concernant la garde des enfants depuis la 'libération' des femmes. Conséquence de 'l'égalité' voulue par les féministes de tout poil ! » analyse le critique de *Minute*. L'emploi des guillemets pour « libération » et « égalité » ainsi que du terme « conséquence » font ressortir un sentiment de « juste retour des choses », si ce n'est que dorénavant, après avoir fait valoir les droits des femmes, on défendra ceux des hommes. Ce point de vue ne s'avère pas exclusif aux critiques masculins. Christine de Montvalon (*Télérama*) fait ressortir ce qu'elle estime constituer des rapports à « deux poids, deux mesures » : « Joanna Kramer, qui abandonne mari, enfant, maison, pour vivre sa vie (juste retour des choses), puis argue de droits archaïques dans le but de récupérer son rejeton, le prouve bien. [...] À coup sûr cela fera crier certains ou certaines qui verront dans son personnage la féministe de choc servant de repoussoir au mari dénué de tout soupçon ». En effet, pour elle, « la puissance du film de Robert Benton, c'est, en effet, qu'il est profondément ancré dans la réalité sociale tout en gardant une dimension spectaculaire [...] Il y a d'abord l'extraordinaire injustice subie par les vrais pères sevrés – presque à tous les coups – de leur enfant au moment du divorce, alors que les femmes ont souvent acquis autant d'autonomie et de liberté d'allure que les hommes ». L'avis de Montvalon prouve encore une fois le postulat de Janet Staiger que dans les études de la réception, aucune hypothèse sur l'interprétation d'un spectateur ne doit être faite selon sa classe sociale, ses origines ou son genre sexué (Staiger, 1992).

Dans la réception de *Kramer contre Kramer*, les commentaires sur la condition masculine de l'époque sont donc répandus. Gérard Baguet (*Le Canard enchaîné*) constate que « c'est toujours comme ça que ça fonctionne. Les femmes peuvent revendiquer les joies de l'aliénation par le boulot, on refuse de concéder aux hommes le droit de pouponner ». Pour *Paris Hebdo* (28/02/80) c'est plus compliqué : bien que le critique commence sur une certaine voie ressemblant à celle de Varda – « il y a quelque chose d'un peu ridicule à vouloir faire de Dustin Hoffman un super-héros sous prétexte qu'il s'occupe vraiment de son enfant, qu'il lui prépare vraiment à qu'il lui lit vraiment des histoires le soir. [...] On imagine (et on comprend) l'irritation, sinon l'indignation, des millions de femmes qui accomplissent ces mêmes gestes tous les jours, sans que personne songe à s'en émerveiller sur grand écran », il prend subitement un virage en écrivant qu'« il faut attendre la fin, le procès, pour que Ted Kramer pose enfin

la vraie question : Pourquoi le rapport à l'enfant est-il monopolisé, confisqué par la femme ? [...] Tendresse, tendresse, trésor jalousement gardé par les femmes et que (Ted) a dérobé... Freud a peut-être vu juste quand il a décrit la frustration de la petite fille, l'envie du pénis. Mais savez-vous, femmes qui l'accusent de phallocratie, que nous rêvons, nous, de ventre plein, d'enfantement, d'absolue, de totale féminité ? » Fait remarquable, le critique ne reconnaît pas l'énonciation potentielle de Joanna, mais reconnaît que les spectatrices puissent être « indignées » par « l'émerveillement » vis-à-vis de Ted. Ce constat montre l'importance du contexte de la réception dans l'interprétation d'un film. Une interprétation complexe démontre la complexité de la question dans la société. Car, selon ce critique, la « vraie question » du film réside dans la domination féminine en matière de la garde de l'enfant.

Pour Anne de Gaspari (*Le Quotidien de Paris*), « les mères célibataires ont mené leur guerre et enfin le cinéma vérité s'est répandu et a chassé le mélodrame. On plonge dans le social, on épluche les manchettes de journaux ; on ne décolle pas de l'actualité ; les pères séduits et abandonnés, ça existe... La vie du couple a basculé : il y a 40% de divorces en Amérique. Jusqu'à ces dernières années, la garde des enfants était, dans 90% des cas, confiée à la mère, depuis peu, dans 75% des cas seulement. Quoi de plus normal ? Un père ne remplace pas un [sic] mère, personne n'oserait dire le contraire ». De Gaspari établit un lien entre le cas de Ted et la société : les hommes sont « abandonnés » par les femmes. Après ces chiffres, elle écrit, presque ironiquement, qu'un père ne prendra pas la place d'une mère pour la garde d'un enfant. Il semble alors que les critiques interprètent le film dans un cadre de divorce (la garde paternelle). Comme témoigne la prédiction d'Annie Coppermann (*Les Echos*) « même si l'on compte encore moins de divorces en France qu'en Amérique (50% à New York !) 'Kramer contre Kramer', un solide film de professionnel, y séduira sans doute de très nombreux spectateurs ». Le film trouve sa place en France, selon ces deux critiques femmes, grâce aux similitudes culturelles concernant le divorce et non pas la condition de la femme.

Ce n'est pas pour autant que la question de la femme est écartée. Nous avons déjà constaté certaines références dans les critiques de Robert Benayoun (« 'Kramer contre Kramer' pouvait être un super-mélo gonflé de larmes, un pamphlet anti-féministe »), Christine de Montvalon (« À coup sûr, [Joanna] fera crier certains pour certaines qui verront dans son personnage la féministe de choc servant de repoussoir au mari dénué de tout soupçon »), Michel Pérez (« face aux revendications féminines, *Kramer contre Kramer* fait un peu figure de plaidoyer masculin »), *Paris Hebdo* (27/02/80) (« On imagine (et on comprend) l'irritation, sinon l'indignation, des millions de femmes qui accomplissent ces mêmes gestes tous les jours, sans que personne songe à s'en émerveiller sur grand écran »), ou encore Yves de Gentil-Baichis (« Certains y voient un film antiféministe. Cette interprétation est

possible mais ne me paraît pas essentielle »). René Gieure (*Réfractaire*) reprend même la critique d'Agnès Varda : « Agnès Varda, qui a vu le film à Los Angeles et a entendu les réactions des spectateurs, fait remarquer que cette femme a craqué dans son rôle d'épouse (surtout) et de mère et qu'une situation similaire se serait instaurée dans un cas de longue maladie ou d'accident... **Mais**, le ciné est AUSSI un art dramatique et si l'on exigeait toujours la vraisemblance jusqu'au bout ! Le thème reste celui de la réalité : AVEC qui vivra l'enfant ? » Ainsi, un par un, ces critiques neutralisent la critique féministe (ou une critique fondée sur la condition de la femme) en disant que cela *peut* être une interprétation, mais n'est pas la *vraie* interprétation. *Kramer contre Kramer* s'avérera alors un film sur le divorce et la garde paternelle, non pas sur la femme. Cependant, Andrée Tournès (*Le Monde éducation*), pour qui Ted constitue le seul énonciateur, tient à relativiser la partie du film où Ted assume sa paternité « est remarquable ; paradoxalement, elle fait apparaître en creux la très grande difficulté qu'il y a à élever un enfant quand on est seul. Celle-ci semble insolite parce qu'elle est le fait de l'homme, mais nous savons qu'elle est le pain quotidien de bien des femmes [...] Et la renonciation de la mère qui, son procès gagné, décide *in extremis* de laisser l'enfant à son père est à la fois peu convaincante et réactionnaire. Car le sacrifice de la mère peut apparaître comme une sorte d'expiation et de punition pour avoir quitté son foyer ». Le critique montre que, bien qu'il interprète le film du point de vue de Ted, il reste lucide sur le contexte de réception.

Conclusion : Kramer contre Kramer

Dans ce premier chapitre, nous avons voulu étudier la réception critique de *Kramer contre Kramer*. Pour ce faire, nous avons suivi une méthodologie en cinq sections. La première section a été consacrée à la description de l'espace de production dans lequel *Kramer* a été créé. Ensuite, la deuxième section a eu pour but d'analyser le synopsis du film pour l'interprétation revendiquée par ses producteurs/distributeur. Dans la troisième section, nous avons effectué une première lecture du corpus critique pour cerner le cadre de participation dans lequel ils ont interprété le film. La quatrième section consistait à relever les énonciateurs potentiels privilégiés par la construction du film. Finalement, la cinquième section s'est avérée un retour aux critiques pour analyser la désignation des énonciateurs et les interprétations qui en ont découlées. Grâce à ces démarches, nous pouvons soulever plusieurs hypothèses concernant la problématique du chapitre (qui sont les « nouveaux » pères et mères ?) et de la thèse en général (comment la critique française négocie-t-elle des films américains pour aborder la condition féminine dans la société française de l'époque ?).

Nous avons remarqué que la critique française emploie plusieurs stratégies pour négocier *Kramer* comme un « bon » film. D'une part, elle souligne le parcours artistique de son réalisateur – ce que nous avons décrit dans le travail sur l'espace de production – pour lui attribuer des qualités d'auteur. Ceci est d'autant plus légitimant que Benton est également le scénariste du film. D'autre part, les critiques appuient leurs interprétations sur le succès du film aux États-Unis. Ce succès possède trois aspects : commercial (les entrées), psychologique (affect émotif) et institutionnel (nominations aux Oscars). Surtout, comme en témoigne les avant-premières organisées par *France-soir*, c'est le succès psychologique qui est sensé être indicatif de ce que sera la réception grand public du film en France. Car *Kramer* est négocié comme un film « à sujet » ou « d'actualité », amenant les critiques à faire un parallèle entre l'espace américain et français. En effet, dans les deux pays, les rôles du père et de la mère étaient en train de se redéfinir suite aux avancées sociales des femmes pendant les années 70. Le film sera donc un succès en France selon les mêmes raisons qu'aux États-Unis : grâce à son traitement d'un sujet actuel.

Nous avons également observé, dans le travail sur le cadre de réception, que la majorité des critiques s'associent énonciativement avec Ted. En effet, ce personnage est favorisé dans le synopsis et même le film (il passe le plus de temps à l'écran et le film est largement construit de son point de vue). En effet, l'interprétation critique repose principalement sur une valorisation de Ted dans son rôle de père. Ils utilisent même cette représentation pour évoquer la réalité des pères en France. Bien qu'exposées dans le synopsis et le film, Joanna et sa détresse sont largement ignorées par la critique. Nous avons pourtant pu trouver quelques critiques qui ont contesté ce qu'ils ont perçu comme une *survalorisation* de Ted dans les tâches effectuées quotidiennement par des femmes. Dans ce cas, ces critiques retournent au cadre de participation – film « d'actualité » - laissant ainsi entrer des éléments du monde extérieur – la réalité des mères – dans leur interprétation du monde diégétique.

Pour conclure, nous pouvons émettre l'hypothèse que le film *Kramer* est utilisé comme un témoignage, des « nouveaux » pères et mères. Dans la troisième partie de cette thèse, nous vérifierons l'exactitude de ce postulat auprès des faits sociaux de l'époque.

2. *Victor, Victoria* : Point de vue de femme, dilemme d'homme

Victor, Victoria est sorti en France le 13 octobre 1982. Cette année, le film a fait 2.172.860 entrées, se classant seizième film le plus vu de l'année.²⁶ Son succès ne se limite pas là, il a également gagné le César du meilleur film étranger (1983).

Ce deuxième chapitre est consacré à la réception de *Victor, Victoria* au moment de sa sortie en salle en 1982, soit presque deux ans après celle de *Kramer contre Kramer*. Le film représente une chanteuse au chômage qui se travestit en homme pour trouver du travail dans un cabaret. Elle tombe amoureuse d'un mafioso et doit choisir entre son travail et son couple. Dans le cadre de cette thèse, l'étude de sa réception nous permet d'explorer les attentes sur la femme qui travaille au moment de la consécration de son couple. Ainsi, nous demanderons : Le travail de la femme touche-t-il à la virilité de son partenaire ?

Comme pour l'analyse de la réception de *Kramer*, celle de *Victor* se fera en cinq temps. Premièrement, nous placerons le film dans son espace de travail : trajectoire du réalisateur et des acteurs et contexte hollywoodien (Esquenazi, 2004 : 4-6). Deuxièmement, nous reproduirons le synopsis du film trouvé dans le dossier de presse. Suivra une courte démonstration de l'interprétation revendiquée (Esquenazi, 2004 : 4-8). Troisièmement, nous ferons une première lecture du corpus critique afin de cerner le cadre de participation (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993) en nous ciblant sur la variable de l'américanité du film. Quatrièmement, nous analyserons (Jullier, 2004 ; Jullier et Marie, 2007) huit séquences du film pour relever comment la construction du film privilégie les énonciations potentielles de certains personnages (Hamburger, 1986 : 195). Enfin, nous reprendrons le corpus critique afin de décortiquer le(s) énonciateur(s) désigné(s) et les interprétations qui en découlent en nous intéressant particulièrement aux variables du genre sexué et du travail féminin (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993).

Restant toujours dans notre problématique générale – comment la critique française négocie-t-elle des films pour aborder de l'évolution de la place de la femme dans la société française – nous allons commencer l'analyse de la réception matérialiste historique de *Victor, Victoria*.

²⁶ Le premier et le deuxième film sur la liste des entrées pour l'année 1982 sont respectivement : *E.T. : l'extra-terrestre* de Steven Spielberg (7.881.332 entrées) et *L'As des as* de Gérard Oury (5.452.598 entrées). Source : <http://www.cbo-boxoffice.com>

2.1 Autour du film

Victor, Victoria constitue un remake américain du film allemand *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933). D'autres remakes du film existent déjà en France (*Georges et Georgette*, 1934) et en Angleterre (*First a Girl*, 1935). Le film aborde le travestissement, qui ne représente pas un thème nouveau dans le cinéma américain. Ainsi, Katherine Hepburn se présente en jeune homme dans *Sylvia Scarlett* (1936), Tony Curtis et Jack Lemmon en femmes dans *Certains l'aiment chaud* (1959). De même, entre 1982 et 1983, un courant de films avec un personnage travesti prend essor. Outre *Victor, Victoria*, on peut citer *Tootsie* (1983), où Dustin Hoffman se fait passer pour une femme et *Yentl* (1984), où Barbara Streisand se fait passer pour un homme. Toutefois, puisque dans le corpus filmique de cette thèse, *Victor* répond fidèlement à ce que l'on attendrait d'un « auteur », il pourrait nous indiquer de façon exemplaire comment cette inscription peut modeler l'interprétation du film.

Travaillant principalement, mais pas exclusivement, dans le genre de la comédie, Blake Edwards s'avère un réalisateur et scénariste qui comble souvent le fossé entre succès critique et succès commercial (*Diamants sur canapé* de 1961, *La Party* de 1968, *La panthère rose* de 1963). Sa carrière commence durant les années 50 - s'inscrivant ainsi à la fin de « l'âge d'or » du cinéma américain – et comprend plus d'une trentaine de films (dont *The Man Who Loved Women* de 1983, remake de *L'homme qui aimait les femmes* de François Truffaut). Cette longévité ne signifie pas pour autant que les films d'Edwards n'ont connu que des succès. En effet, au début des années 1970, trois de ses films, largement retouchés par les producteurs, se sont avérés de grands échecs financiers et critiques²⁷. L'exemple le plus spectaculaire réside dans la comédie musicale *Darling Lili* (1970) avec Julie Andrews comme vedette. Ressentant ces expériences comme des traumatismes artistiques, il quitte les États-Unis pour l'Europe. Cependant, son séjour européen d'Edwards sera de courte durée. En 1979, après une absence de cinq ans, il retourne à Hollywood avec *10* (1979), qui renouvelle son union réussie avec Hollywood. Mais la déception du cinéaste, à la suite de ses échecs antérieurs, l'a changé ainsi que ses films. En fait, la « deuxième carrière » d'Edwards à Hollywood marque un virage vers le personnel et l'autobiographique dans son œuvre. *S.O.B.* (1981)²⁸, dont la sortie précède celle de *Victor, Victoria* (1982) d'un an seulement, illustre parfaitement ce tournant. Le film ne constitue rien d'autre qu'une satire d'Hollywood fondée sur l'échec de son *Darling Lili*. Dans le film, un réalisateur cherche à se remettre après l'échec de son dernier film. Puis, après une période de déprime, il convainc sa femme de le laisser retravailler le film en version pornographique. Julie Andrews joue le rôle de l'épouse/actrice qui cherche à faire le contre emploi de son image de « bonne sœur ».

²⁷ Il s'agit de *Darling Lili* (1970), *Wild Rovers* (1971) et *The Carey Treatment* (1972).

²⁸ Acronyme de son of a bitch. En français, « fils de pute ».

Effectivement, Julie Andrews tient le premier rôle dans de nombreux films d'Edwards²⁹. Peut-être le fait qu'elle soit son épouse dans la vie n'y est pas étranger. Actrice connotant fortement l'image de femme « pure », elle débute sa carrière dans les rôles de nounou (*Mary Poppins*, 1965) et de bonne sœur (*La mélodie du bonheur*, 1966). Face à cette étiquette, Edwards tenterait de ressortir la sensualité de l'actrice, jusqu'alors inexploitée. *Darling Lili* constitue cette tentative. Non dérouter par cet échec, dans *S.O.B.*, Edwards lui fait jouer le rôle d'une actrice à l'intérieur d'un film « pornographique », puis dans *Victor* le rôle d'un travesti. Andrews se retrouve alors complètement à contre-emploi. De même, dans les films d'Edwards elle apparaît souvent comme l'épouse d'un homme plus âgé qu'elle – ce qui rappelle l'écart de treize ans entre les époux -en pleine crise identitaire. *Victor*, *Victoria* en constitue une variation, où le personnage de Toddy représente le vieillissement et King Marchand la crise. Car, finalement, ce sont les questionnements masculins qui se trouvent au cœur de l'œuvre d'Edwards.

Toujours en prenant *Victor*, *Victoria* comme illustration, on remarque les principales préoccupations du cinéaste. Celles-ci sont la diminution de la créativité artistique (Toddy en fin de carrière), le vieillissement (Toddy rejeté par son jeune amant), la virilité (les craintes de King sur son image), et la crise sexuelle (King doute de sa sexualité et se révèle même impuissant avec Norma)³⁰. Celles-ci parlent d'une anxiété masculine et prennent plusieurs formes filmiques : le couple *buddy* (l'amitié quasi-fusionnelle entre deux hommes telle que celle entre King et Squash) et l'artiste mâle maltraité par son patron (reflété dans le traitement de Toddy par Labisse)³¹. En fait, les représentations des deux sexes chez Edwards provoquent des réceptions variées de son œuvre. Jean Tullard affirme que « dans *Opération petticoat*, Cary Grant, sauf erreur, affirmait, péremptoire : 'au-dessous de seize ans une fille est protégée par la loi et au-dessus de soixante elle est protégée par la nature.' Le ton de l'œuvre de Blake Edwards était donné » (2007 : 305-6). On y constate la préoccupation de la jeunesse de la femme comme symptôme du vieillissement chez l'homme. De même, pour l'Anglais Stuart Byron, Edwards est « le dernier classiciste, ce qui veut dire le sexiste *traditionnel* » (cité dans Werrett, 2002). Ainsi, le style classique qu'emploie Edwards serait porteur du sexisme. Molly Haskell nuance ce postulat en divisant les réalisateurs classicistes en deux catégories : celle des « metteurs en scène relativement neutre » comme Cukor ou Lean et celle des « auteurs névrotiques et talentueux » dont « les anxiétés sexuelles rejaillissent sur leur manière de traiter les femmes » comme Edwards et Wilder (1977 : 241). Ce constat se valide lorsque l'on sait

²⁹ En plus des films déjà cités, on peut ajouter : *The Tamarind Seed* (1974) et *The Man Who Loved Women* (1984).

³⁰ D'autres exemples sont *That's Life !* (1986) et *Skin Deep* (1989).

³¹ Cf. *A Fine Mess* (1986) et *Blind Date* (1987).

qu'Edwards est « le dernier des classicistes », préférant travailler dans ce style que de s'attacher au « nouvel Hollywood ». Pourtant, Jean-Loup Passek voit chez Edwards « un discours tonique et anticonformiste qui dénote une liberté de pensée remarquable [sur le sexe] » (2001 : 254). Autant dire qu'il n'existe pas de consensus sur le cinéaste, ce qui s'explique, peut-être, par la construction même de ses films. Comme affirme June Werrett, il est inutile de défendre ou condamner un sexisme éventuel dans les films d'Edwards en raison de leur ambiguïté. Pour créer les « moral complexities », le cinéaste s'appuie beaucoup sur l'usage du point de vue. Il implique le spectateur dans ses films. Par l'espionnage à travers une cour intérieure, une fenêtre ou un coin caché (*Victor, Victoria*), l'enchaînement de perspective à l'intérieur d'une séquence (*A Shot in the Dark*, 1965) et même l'échange de vêtements (*What Did You Do in the War, Daddy ?*, 1966, et *Gunn*, 1967). En somme, l'oeuvre edwardsienne, dont *Victor*, offre une grande ouverture d'interprétation.

Pour résumer, *Victor, Victoria* est le vingt-septième film de Blake Edwards et son quatrième après son séjour en Europe. Il s'agit d'une comédie sur le travestissement qui s'inscrit dans le style classique du cinéaste. Comme dans nombre de ses films, Julie Andrews tient le premier rôle, en contre emploi de sa réputation de « bonne sœur ». Cependant, ce n'est pas la femme qui préoccupe le cinéaste. À partir des années 80, il se penche d'une manière ambiguë sur les questions d'identité masculine et de vieillissement. Cette ambiguïté est atteinte en impliquant le spectateur dans ses films par un usage poussé du point de vue. Ceci provoque des interprétations diverses - même parfois contradictoires - comme nous allons le voir plus bas.

2.2 Interprétation revendiquée

Synopsis distribuée par CIC :

Dans le Paris des Années Trente, « c'est dur la vie d'artiste » !

Victoria (JULIE ANDREWS) pourrait chanter des opéras à la perfection, mais cela n'intéresse pas les cabarets parisiens ; les bourgeois veulent s'encanailler...

Toddy (ROBERT PRESTON) chantait dans une boîte « gay ». Il a déclenché une bagarre, l'établissement est à refaire et la police l'a fermé pour une semaine. Quant au propriétaire, Labisse (PETER ARNE), il l'a renvoyé !..

Toddy et Victoria se rencontrent dans un restaurant, aussi pauvres l'un que l'autre, ils sympathisent et s'offrent un repas de rois. Glisser un cafard dans la salade devrait leur éviter de payer l'addition, mais ni le serveur caustique (GRAHAM STARK) ni le maître d'hôtel (DAVID GRANT) ne sont dupes...

Heureusement, le cafard visite d'autres clients du restaurant et dans la panique générale, les deux complices s'enfuient...

Toddy a une idée : il faut donner au public ce qu'il attend ; Victoria va se transformer en homme ; elle sera le Comte Grazinski, de Pologne, qui a été renié par sa famille parce qu'il voulait être artiste, et surtout parce qu'il est homosexuel !...

Le plus grand imprésario parisien, Cassell (JOHN RHYS-DAVIES) leur offre un pont d'or et la grande vie commence...

King Marchand (JAMES GARNER), escorté par son fidèle garde du corps « Squash » (ALEX KARRAS) est en vacances à Paris. Propriétaire de boîtes de nuit en Amérique et trafiquant d'alcool (c'est l'époque de la prohibition), il est venu se reposer, mais la chorus girl qui l'accompagne, Norma (LESLEY ANN WARREN) manque un peu de classe et est assommante !..

King est subjugué par le Comte Victor Grazinski. Il est persuadé qu'il s'agit d'une femme déguisée en homme, puisqu'il en est tombé amoureux !..

Victoria est partagée entre son amour pour King et sa carrière. Ils joueront ainsi au chat et à la souris, puis Victoria lui avouera qu'il peut la serrer dans ses bras sans être pour autant un homosexuel. Mais c'est là que la situation se complique ; Victoria aime son rôle de Victor, le succès qu'il/elle remporte ; de plus, elle reconnaît qu'être un homme a quelques avantages. King ne veut pas passer pour un homosexuel, ce que Norma jalouse s'empresse d'annoncer à Sal (NORMAN CHANCER), l'associé de Marchand.

Et Toddy, pour un soir du moins, ne peut-il devenir Victor/Victoria,... et donc inverser les rôles, histoire de brouiller un peu plus les cartes !..

Dans cette section, nous allons disséquer l'interprétation du film telle qu'elle est revendiquée par son distributeur dans le dossier de presse. Nous ferons une analyse de contenu pour voir le sens donné au film et par le biais de quel(s) personnage(s) on accède à ce dernier.

Victor, Victoria, tel qu'il est présenté aux critiques dans le synopsis, commence sur la difficulté de la vie d'artiste de Victoria et Toddy. La première ne trouve pas de travail. Le second se fait renvoyer par son patron. Ils se rencontrent dans un restaurant d'où ils partent sans payer la note. Tous les deux sans le sous, Toddy veut transformer Victoria en homme pour qu'elle puisse trouver du travail. Le plan réussit, elle est embauchée dans un cabaret. Jusqu'alors, le film n'est pas plus raconté d'un point de vue que de l'autre. Victoria est le premier personnage présenté, mais c'est Toddy qui a l'idée de travestir Victoria en « Victor ». Au milieu du synopsis, King Marchand est présenté et son point de vue triomphe sur ceux de Victoria et Toddy. King, un Américain quelque peu mafioso en séjour à Paris avec son garde du corps et sa petite amie, tombe sous le charme de « Victor ». Désormais, le synopsis recèle deux dilemmes majeurs qui se passent en deux temps : si Victoria se réjouit dans le rôle de « Victor » et découvre les « avantages » d'être un homme, King ne veut pas que la société le prenne pour un homosexuel. Pour être ensemble, l'un des deux doit céder. Alors, le synopsis propose que soit Victoria abandonne sa carrière pour être avec King, soit King accepte le regard extérieur sur

son couple « homosexuel » pour être avec Victoria. Cette question est laissée sans réponse et le synopsis termine avec Toddy qui endossera le personnage de « Victor ».

Nous constatons que l'interprétation revendiquée privilège trois personnages : Victoria, Toddy et King Marchand. La première moitié est consacrée à « la dure vie d'artiste » de Victoria et Toddy tandis que la seconde examine les dilemmes respectifs de Victoria et King. Dans les deux cas, Victoria et son alter ego « Victor » sont présents. Au début, « Victor » constitue la résolution des problèmes de carrière et d'argent pour Victoria et Toddy. À la fin, « Victor » s'avère la cause des problèmes du regard extérieur sur Victoria et King. Surtout, l'interprétation revendiquée souligne la menace que le travail de Victoria représente pour la virilité de King. Pour reprendre la problématique de ce chapitre : l'un entre eux doit se plier pour sauver leur couple.

2.3 Cadre de participation

Corpus critique : 24 critiques parues du 02/10/82 au 16/11/82 dont Claude Baignères (*L'Aurore*), Jean-Paul Chaillot (*Les Nouvelles littéraires*), Robert Chazal (*France-Soir*), Jacques Chevallier (*L'Education*), Michel Chion (*Cahiers du cinéma*), Annie Coppermann (*Les Echos*), François Forestier (*L'Express*), Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*), Louella Interim (*Libération*), Dominique Jamet, (*Le Quotidien de Paris*), Richard Le Ny (*Minute*), Michel Mardore (*Le Nouvel Observateur*), Alain Masson (*Positif*), Pascal Mathieu (*VSD*), Serge Moati (*Pariscope*), Pierre Murat (*Télérama*), Michel Pérez (*Le Matin*), Jean Roy (*La Révolution*), Louis Seguin (*La Quinzaine littéraire*), Jacques Siclier (*Le Monde*), Gérard Vaugeois (*L'Humanité-dimanche*), *La Nouvelle république du centre-ouest* (nom de critique non-cité), *Le Point* (nom de critique non-cité), et *Réfractaire* (nom de critique non-cité).

Si André Bazin demande « qu'est-ce que le cinéma ? » (1999), nous demandons « qu'est-ce que le cinéma américain » ? Pour mémoire, ce travail de thèse s'appuie sur le concept de cadre proposé par Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Celle-ci postule que dans le processus d'interprétation il existe un premier cadre (« film américain », « comédie musicale », etc) qui informe la réception du film (l'intrigue, les personnages). Dans l'introduction, nous avons cherché les paramètres du cadre du cinéma américain en France dans les années 80. De manière générale, nous avons trouvé que, pour les critiques français, cinéma américain équivaut à cinéma « nul ». Cet *a priori* implique que pour apprécier *Victor*, *Victoria*, ou n'importe quel autre film, le critique sera amené à justifier son appréciation.

À présent, nous allons faire une première lecture du corpus critique pour soulever comment l'américanité de *Victor* est négociée, sachant que le film n'a eu aucun critique négative.

2.3.1 Une retrouvaille

En lisant les critiques, on constate une sorte de sentiment de « retrouvailles » entre les critiques français et le cinéma américain. Par exemple, Louella Interim (*Libération*) écrit que « *Victor/Victoria*, c'est comme la griserie d'une coupe de champagne de la meilleure cuvée ; c'est aussi le bonheur intense de retrouver un type de cinéma dont on pouvait croire le secret perdu depuis longtemps ». La critique de Michel Pérez (*Le Matin*) en fait écho. Il estime qu'il « s'agit d'une interprétation onirico-nostalgique pimentée d'une forte pointe d'humour qui nous ramène à l'heureux temps des comédies musicales ». Également élégante est la critique de Michel Mardore (*Le Nouvel Observateur*) : « Disons-le net : si 'Victor Victoria' fonctionne si bien, c'est parce qu'il s'agit du contraire d'un film moderne. On a la chance de voir ici renaître un dinosaure : l'efficacité hollywoodienne de jadis, qui n'a rien de commun avec la technique coup de poing et le style-pub des récents succès. La méthode ancienne reposait sur le principe de l'*invisibilité*. Blake Edwards obéit à cette règle d'or ». Ces critiques mettent en place un « avant et après » qui tranche entre le passé et le présent du cinéma américain. Pour comprendre cette différenciation, nous invoquons les propos de Louis Skorecki dans les *Cahiers du cinéma* lors du Festival de Deauville (1981). Selon lui, « le cinéma américain n'est pas ce qu'il était. Tout le monde le pense, secrètement quelques fois, mais on ne le dit pas assez. On a peur si on le disait trop, que le mythe se casse, le jouet se brise. Pourtant, d'année en année, l'horrible, la presque invraisemblable vérité se confirme : le cinéma américain est mauvais » (1981 : VII-VIII). « Mauvais » à cause de son style, son contenu et sa répétition. Ainsi, cette première stratégie pour négocier *Victor, Victoria* en un « bon » film est de l'éloigner dans le temps du cinéma américain contemporain.

2.3.1.a Un auteur

Pour affirmer l'appartenance au cinéma classique, le critique a recours aux comparaisons avec ses films et cinéastes. Billy Wilder est le plus souvent cité. « À première vue, se dit-on, voilà un sujet pour Billy Wilder. Une dame amenée à s'habiller en homme, ce pourrait être la réponse de la bergère aux bergers Tony Curtis et Jack Lemmon, forcés de se déguiser en filles dans l'irrésistible *Certains l'aiment chaud* ». Dans la lignée des films sur le travestissement, François Forestier (*L'Express*) admire le côté « loufoque, brillant, fin sophistiqué » de *Victor* qui le fait penser à *Sylvia Scarlett* de George Cukor. Le contexte hollywoodien que nous avons exploré dans la première section s'avère alors très présent dans ce cadre de présentation. Mais ce n'est pas seulement le regroupement de grands cinéastes qui souligne la légitimité culturelle de *Victor*. En effet, Blake Edwards tient une place

particulière dans le corpus de cette thèse car il jouit du statut d'« auteur (américain) » en France depuis déjà une vingtaine d'années³². Ainsi, ses autres films figurent dans la critique de *Victor, Victoria*, souvent en forme de liste : « Ce don du ciel cinématographique, nous le devons à Blake Edwards, le père des 'Panthères roses' et de 'Elle' et auparavant de 'Breakfast at Tiffany's' » (Annie Coppermann, *Les Echos*). Ou encore, « Blake Edwards est l'auteur chéri des différents inspecteurs Clouseau (Peter Sellers), à la recherche de la 'Panthère rose' de Darlin Lillyn [sic], de 'La Party', de 'Diamants sur canapé', de 'La grande course autour du monde' et de dix autres merveilles' » (*Réfractaire*). Maintenant qu'Edwards est établi comme metteur en scène de plein droit, associé aux cinéastes de l'âge d'or, on peut également le comparer à ses contemporains, comme le fait Gérard Vaugeois (*L'Humanité-dimanche*) quand il affirme qu'« avec Woody Allen et Francis Ford Coppola, Blake Edwards incarne l'autre face du cinéma américain contemporain. Il symbolise, mieux encore que les deux autres par son ancrage dans la tradition hollywoodienne, une sorte de résistance au déferlement industriel, au bruit et à la fureur du faux modernisme, à l'uniformisation esthétique et thématique qu'ils charrient »³³. Une deuxième stratégie pour négocier « l'américanité » consiste donc à en faire un film d'auteur.

2.3.1.b Un lieu

Les critiques relèvent un troisième élément de l'« américanité » de *Victor* : sa représentation de Paris. Cette représentation « volontairement fidèle à la tradition hollywoodienne de la capitale » (Jean Roy, *La Révolution*) est remarquée - de manière très favorable - dans vingt des vingt-quatre critiques. « Pour apprécier *Victor Victoria* comme il convient, il faut d'abord prendre très au sérieux le mot d'Ernst Lubitsch par lequel il affirmait préférer sans hésitation Paris (Paramount) à Paris (France) » relate Michel Pérez (*Le Matin*). Ses propos résument bien ceux de ses confrères. Il n'est jamais question d'avis défavorable car le décor est « délicieux et plus vrai que nature, comme seuls savent le restituer les Américains » (*Réfractaire*). Cette représentation américaine, plus un style qu'une chose (Masson, 1986 : 75), est imprégnée d'une idéologie selon laquelle la capitale française constitue, dans les mots de Claude Baignères (*L'Aurore*) « l'archétype du feu d'artifice culturel et de la perversion civilisée : la N.R.F. et les boîtes de nuit, le *french cancan* et les grands ducs en exil, les jeunes gens

³² Cf. HAUDUROY Jean-François, « Entretien avec Blake Edwards », *Cahiers du cinéma*, n. 175, février, 1966, p. 64. *Cahiers du cinéma* a également publié un article de sa propre main : EDWARDS Blake, « Un humour sérieux », *Cahiers du cinéma*, n.166-167, mai-juin 1965, pp. 84-87.

³³ Une telle critique dans un journal communiste n'est pas étonnante, mais il est quand même intéressant que Vaugeois suggère que le classicisme est une forme de résistance. Son commentaire souligne la nature évolutive du cadre « film américain » et de ce que l'on appelle « l'hégémonie américaine ».

efféminés et les femmes de tête. Un Paris où le monde entier vient s’amuser et penser ». Dans le cas de Paris *Made in U.S.A.*, on constate que les critiques ont un avis très favorable sur les Américains. Cet avis reste, pourtant, dépendant de la délinéation temporelle, comme cela a été le cas pour le style classiciste.

2.3.2 Une nostalgie cinématographique

Nous avons vu que, de manière générale, les critiques du corpus reçoivent *Victor, Victoria* comme un film américain. Ils emploient plusieurs stratégies pour neutraliser l’avis défavorable qui pèse sur le cinéma américain à cette époque. L’« américanité » du film devient une bonne chose puisqu’elle rappelle ce que ce cinéma a pu être lors de son soi-disant « âge d’or ». Observons les propos de Serge Moati (*Pariscope*) sur le(s) personnage(s) incarné(s) par Julie Andrews : « Il ou elle chante et danse si bien, elle ou lui est si émouvant(e) et si joli(e) qu’elle et lui irradient ce film raffiné et précieux d’une grâce magique qui vous insuffle un grand sentiment de joie et comme une formidable *nostalgie* de bonheur »³⁴. Une nostalgie. En effet, la réception de *Victor, Victoria* transpire une réelle nostalgie.

Comme nous l’avons vu dans la première section, la nostalgie constitue un élément important dans l’oeuvre edwardsienne. Le réalisateur est tourné vers le passé - par son style mais aussi par ses préoccupations comme le vieillissement. Cependant, on peut ajouter d’autres explications pour la place de la nostalgie dans l’interprétation du cadre de participation, comme la tendance générale en France à cette époque à la nostalgie.

Phil Powrie, dans *French Cinema in the 1980s : Nostalgia and the Crisis of Masculinity* (1997), évoque directement les représentations faites au travers de la nostalgie. Pour lui, le *nostalgie film* s’avère de manière générale une adaptation filmique d’un classique littéraire dont l’histoire est située dans le passé. Pour lui, le film de nostalgie constitue une tentative de retour à « un âge d’or » par la haute culture (adaptation littéraire, utilisation de musique classique). Il vise comme fin un conservatisme cinématographique (1997 : 13). *Un dimanche à la campagne* (1984), *Jean de Florette* (1986), et *Manon des sources* (1986) en sont trois exemples. Powrie relate d’une part les intentions de Bertrand Tavernier de faire du premier un film nostalgique. D’autre part, il cite la critique nostalgique du film – dans la forme comme dans le fond – par *Télérama*. Pour les deux derniers films, Powrie s’appuie sur les entrées (ils étaient premier et deuxième, respectivement, du *box-office* pour l’année 1986). Dans le film de nostalgie, le rôle du cinéaste s’avère essentiel : il doit à la fois avoir le statut d’« auteur » et avoir une vision suffisamment conforme pour créer un texte s’inscrivant dans l’histoire générale, capable de toucher divers publics³⁵. En ajoutant l’élément de l’« américanité » à la nostalgie de la période, Raymond Bellour écrit que le cinéma américain constitue « la dernière tentative

³⁴ Les italiques sont les nôtres.

mythique de la culture occidentale » et défend sa réussite auprès du spectateur européen qui « s'est laissé doublement investir par le 'plus-que-réel' du cinéma américain, dans la mesure où sa culture n'offre pas l'équivalent » (1986 : 235).

La nostalgie dans le champ cinématographique est complexe. *Victor, Victoria* n'est pas un film de nostalgie tel que Powrie le définit, même s'il s'agit d'un *remake* du film allemand *Viktor und Viktoria* (1933). Cependant, on a pu constater les usages de la nostalgie dans ce cadre de participation « film américain ». Celle-ci est rendue par le propos du film évoquant joyeusement ce Paris à l'américaine et réjouissant ainsi les critiques parisiens, mais peut-être aussi une autre sorte d'âge d'or concernant les rapports homme/femme. Pour explorer cette piste, nous analyserons comment le film présente ses personnages.

2.4 Énonciateurs potentiels privilégiés

Quelques personnages :

Victoria : chanteuse qui trouve du travail en se travestissant en homme (« Victor ») qui se travestit en femme (« Victoria »)

Toddy : chanteur puis manager de Victoria

King : mafioso qui tombe amoureux de « Victor »

Norma : petite amie de King

Squash : garde du corps de King

Victor, Victoria constitue un film narratif où la potentialité énonciative des personnages est construite à partir du point de vue et du dialogue. Fixé par l'emplacement de la caméra et jamais neutre, le point de vue a pour but de conditionner l'interprétation (Jullier et Marie, 2007 : 12-3). On peut ainsi dire que le point de vue (technique) du film est le *point de vue* (message) du film. Étant donné que le point de vue (technique) est plus clairement exprimé à l'échelle du plan ou de la séquence, nous allons analyser huit séquences pour voir comment *Victor* le construit. Puisque cette thèse repose sur la théorie de l'énonciation proposée par Käte Hamburger (1986), ces analyses nous permettront de constater des énonciateurs privilégiés par le film lui-même puis de décortiquer la désignation des énonciateurs dans

³⁵ Certes, le choix du travail de Powrie peut interpeller puisqu'il s'agit de la partie la plus critiquée de son livre. L'objectif de cette analyse ne vise ni à retravailler ni à développer la théorie de Powrie. Nous souhaitons plutôt nous appuyer sur lui pour argumenter le contexte nostalgique cinématographique en France à l'heure de la sortie de *Victor, Victoria*. Pour deux critiques du livre voir : BLUM Sylvie, « A State of Crisis », *Film Philosophy*, vol. 3, n 2, janvier 1999 ; HAYWARD Susan, « Review : untitled », *The Modern Language Review*, Vol. 94, No. 2 (Apr., 1999), pp. 554-555.

la critique et les interprétations qui en découlent. Est-ce que pour ces critiques le travail de Victoria menace la virilité de King ? Et si oui, est-ce elle ou lui qui doit changer pour résoudre le problème ?

2.4.1 Séquence : Rencontre entre Toddy et Victoria (Annexe 6)

2.4.1.a Situation de la séquence

Typique du genre de la comédie musicale américaine, *Victor, Victoria* est construit en récit biphase où les séquences ne sont pas liées causalement mais parallèlement (Altman, 1997 : 31). Autrement dit, les passages de séquences ne sont pas de cause à effet mais plutôt d'un effet de miroir. Ainsi, ont été montrés par montage alterné depuis le début du film, les personnages de Toddy et Victoria. Le film a ouvert sur Toddy dans son lit, son jeune amant lui volant de l'argent. Pour le jeune, il s'agit d'affaires car Toddy est « trop vieux » pour que leur histoire ait un sens. Ensuite, Toddy se rend à la boîte de nuit où il travaille et entend chanter Victoria qui passe sans succès une audition. Le soir, lors de son numéro, Toddy se fait renvoyer de son travail de chanteur. Entrecoupée, on voit Victoria s'évanouir devant un restaurant et rentrer à son hôtel où son propriétaire tente d'abuser d'elle en contrepartie de notes impayées et de fourniture d'aliments pour calmer sa faim exacerbée. Le film a alors établi les parallèles entre les existences de Toddy et de Victoria. Tous deux sont des artistes au chômage, « victimes » des hommes (l'amant et le patron de l'un, le propriétaire de l'autre).

2.4.1.b Analyse filmique

La séquence que nous allons analyser à présent, qui se passe dans un restaurant, est celle de la vraie rencontre entre Toddy et Victoria, même si le premier a entendu chanter la seconde pendant son audition au cabaret où il travaillait auparavant. Nous avons choisi de l'analyser en tant que construction du début de complicité entre les deux personnages. Elle intervient une quinzaine de minutes après le début film et dure presque six minutes. Se conformant aux habitudes du cinéma classique américain, elle est bâtie à partir d'un point fixe, d'un cadre récurrent qui constitue le point de vue général d'où est vue la scène prise comme ensemble. Il restera un point de repère pour l'ensemble de la séquence. Au début de cette séquence, Victoria est affamée et absorbée par son repas. À l'exception de quelques échanges avec le serveur, souffre-douleur edwardsien, elle ne s'en extrait qu'à l'arrivée de Toddy qui l'a aperçue à travers la vitrine. Il vient à sa table afin de se présenter et de la complimenter sur sa voix. Ils constatent leur manque commun d'argent, puis Victoria l'invite à la

rejoindre à sa table pour manger avec elle. Maintenant que Toddy et Victoria sont ensemble et au même niveau d'échelle dans le cadre, le film devient plus intime. La symétrie du champ contrechamp s'avère maintenant parfaite et la scène aboutit à ce « ménage à trois » décrit par Hitchcock où le spectateur est si proche du couple principal que celui-ci devient un personnage composite différent de chacun des deux éléments qui le composent. Grâce à cette initiative de rapprochement physique ainsi qu'à la technique du champ-contrechamp qui l'accompagne, le spectateur peut se rapprocher d'eux :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Lorsque Victoria révèle à Toddy – et en même temps au spectateur – son plan qui consiste à introduire un cafard dans sa salade pour pouvoir refuser de payer la note, ils partagent un secret dont toutes les autres figures de la scène sont exclues.

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

À la fin du repas, Victoria lâche le cafard qui déclenche le tumulte attendu dans le restaurant. Le spectateur y prend plaisir et le film revient aux plans généraux grâce auxquels le burlesque peut prendre toute son ampleur.

2.4.1.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Si le début du film sert à établir des parallèles entre les deux personnages par un effet de miroir, cette séquence sert à rapprocher ceux-ci à partir de l'image (champ-contrechamp) et de l'action (un secret commun). Au travers de ces techniques, Toddy et Victoria deviennent des personnages, à la fois des introducteurs au monde fictionnel décrit par le film et des protagonistes de ce monde. Ils sont des énonciateurs potentiels. Par conséquent, on remarque que le spectateur peut prendre le point de vue de l'un ou de l'autre ou de l'un et de l'autre pour fonder son interprétation. Autant il est possible d'affirmer que cette séquence représente la rencontre entre Toddy et Victoria, autant on peut nuancer cet acte par « Toddy rencontre Victoria » (il se présente à sa table) ou « Victoria rencontre Toddy » (elle l'invite à sa table). À partir de ce moment, la pluralité interprétative s'installe.

2.4.2 Séquence : Chez Toddy (Annexe 7)

2.4.2.a Situation de la séquence

Après avoir quitté le restaurant en chaos dans la dernière séquence et s'être réfugiés de la pluie dans l'appartement de Toddy, Victoria et lui se remettent en faisant longuement connaissance. La séquence dure cinq minutes.

2.4.2.b Analyse filmique

Le film insiste toujours sur l'analogie des conditions de Toddy et Victoria en multipliant les symétries de leur occupation de l'espace et leurs gestes. D'abord, et comme d'habitude, à partir d'un point de vue général plantant le décor. Puis en se rapprochant psychologiquement, par champ-contrechamp et dialogue. Ils se confient : Victoria est divorcée, Toddy est homosexuel. Les plans se montrent particulièrement symétriques au moment de la conversation sur la nature de la voix de Victoria et celle sur la sexualité de Toddy. L'échange de questions s'achève par la levée des verres et un échange de regard reconnaissant :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Le champ-contrechamp se révèle parfait pendant leur conversation amenant à un long plan moyen. En somme, les dispositifs cinématographiques mis au service des deux personnages soulignent leur solitude respective dans leurs destins professionnels et personnels et font d'eux des sortes de jumeaux. Ce constat est renforcé par le même traitement de leurs énonciations potentielles. Lorsque Victoria s'aperçoit que ses habits ont rétréci à cause de la pluie (de la fin de la dernière séquence) et qu'elle n'a nulle part où aller. Toddy, en toute bonté, l'invite à s'installer chez lui. Ils deviennent alors le couple, certes chaste, Victoria/Toddy.

2.4.2.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Cette séquence vise à établir Toddy et Victoria comme des alter egos énonciatifs dans une histoire qui pourrait être autant celle de l'un que de l'autre. À une demi-heure du début du film, le spectateur ne sait pas où celui-ci l'emmène, simplement qu'il n'y aura pas d'histoire d'amour entre ses deux personnages principaux. Le choix d'analyser cette séquence vient de la construction équilibrée de l'énonciation potentielle des deux personnages.

2.4.3 Séquence : Naissance de « Victor » (Annexe 8)

2.4.3.a Situation de la séquence

Cette séquence d'environ quatre minutes a lieu tout de suite après la soirée chez Todd. Elle est fondamentale pour le film car c'est le moment où Toddy a l'idée de travestir Victoria et « Victor » pour trouver du travail. L'action se passe dans la chambre de Toddy et trois personnages y figurent : Toddy, Victoria et Richard, le jeune amant de Toddy.

2.4.3.b Analyse filmique

Durant la séquence précédente, Victoria et Toddy sont construits comme des *alter ego*. Au lendemain de leurs confessions, Victoria, dont les habits ont été détruits par la pluie, s'habille avec les vêtements masculins de Richard. Mais l'arrivée de ce dernier précipite les événements et crée une disjonction entre les personnages de Toddy et de Victoria : le premier devient le spectateur de la seconde qui, en sortant du placard où elle se cachait, se débarrasse brutalement (avec même un plan subjectif) de Richard. La conduite « virile » de Victoria provoque d'abord de l'amusement chez Toddy, mais finit par produire chez lui une révélation exprimée exclusivement dans son regard :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Maintenant, les deux personnages ont des points de vue séparés. Toddy en tant que spectateur de Victoria a vu dans son comportement celui d'un homme. Il le lui explique sans doute pendant que Richard rejoint la voiture de ses amis. Cette courte ellipse permet de situer le spectateur du côté de la surprise et de Victoria face à la « découverte » de Toddy

Le début du plan à la reprise de séquence après l'ellipse est le reflet de Victoria dans le miroir. Et pour cause, c'est la première image de « Victor » qui devient désormais le centre de l'attention. Toddy tourne autour de Victoria pour la convaincre qu'elle peut passer pour un homme, mais celle-ci n'y croit pas. La caméra fait un long plan panoramique à gauche puis à droite pour faire « danser » le spectateur avec le couple Victoria/Toddy :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Ils passent dans la cuisine où Toddy coupe les cheveux de Victoria. La symétrie du positionnement des corps et des gestes des personnages se situe en désharmonie avec le dialogue qui continue d'aller dans le sens où Toddy cherche toujours à convaincre une Victoria sceptique de se travestir en « Victor » pour passer une audition :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

À la fin de la séquence, Toddy et Victoria demeurent de nouveau deux personnages aux points de vue distincts (l'un y croit, l'autre non) avec un secret commun tout comme dans la séquence de leur rencontre.

2.4.3.c Énonciateurs potentiels privilégiés

La distance s'avérant manifeste entre les personnages principaux, le spectateur peut donc s'associer énonciativement à l'un ou l'autre ou alternativement à l'un et l'autre. Il est possible de prendre « Victor » comme la création de Toddy (producteur) ou comme la création de Victoria (interprète). Soit on observe le premier apprendre à la seconde à devenir un travesti. Soit on voit la seconde apprendre à être un travesti. Les deux interprétations sont légitimes et se fondent sur le point de vue accordé à chaque personnage.

2.4.4 Séquence : La première de « Victor » et l'introduction de King (Annexe 9)

2.4.4a Situation de la séquence

Après quelques semaines de répétitions passées plutôt par ellipse, « Victor » est prêt pour sa première. Si Victoria se travestit en « Victor » qui se travestit en « Victoria » sur scène, c'est pour trouver du travail. Car en tant que femme, son sort, illustré par l'audition au début du film, était voué à l'échec puisque Labisse, le propriétaire, cherchait « un organe beaucoup moins légitime » que celui de sa voix puissante. À savoir, il recherchait un homme de préférence homosexuel. Grâce à « Victor », Victoria décrochera un contrat de quelques semaines dans un prestigieux cabaret. Le soir de la première, Victoria doute toujours du fait qu'elle arrivera à tromper le public dans son déguisement, mais Toddy demeure convaincu. L'enjeu de la séquence de la première de « Victor » est important. Si le public « le » croit, cela signifiera que Victoria gardera son travail. Si, au contraire, le public n'en est pas dupe, Victoria et Toddy retourneront dans leur appartement toujours au chômage, toujours pauvres.

2.4.4.b Analyse filmique

Cette séquence, qui dure presque treize minutes, commence avec l'annonce de « Victoria » sur scène. « Elle » fait son numéro devant un public ravi. La séquence est bâtie sur une alternance entre le numéro de « Victor »/« Victoria » et ses spectateurs dont Toddy et André (l'agent) rassemblés, ce qui associe Toddy avec un personnage mineur et marque sa moindre influence sur le cours des choses à ce moment. L'accent est surtout mis sur la subjugation de King Marchand sur « Victoria » et de Norma, sa petite amie, sur lui :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Quand, à la fin de son numéro, « Victoria » (« Victor » travesti en femme) révèle qu'« elle » n'est pas une femme mais un homme, la stupéfaction et le trouble étreignent King tandis que Norma est soulagée :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Pour King, « Victor » / « Victoria », ce double personnage créé par Toddy et interprété par Victoria, dont il ignore la « fabrication », apparaît comme une énigme à propos de lui-même : comment pourrait-il être attiré par un homme fut-il parfaitement travesti ?

2.4.4.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Par image et par mot, King est introduit et présenté comme un énonciateur potentiel au même niveau que Victoria, récupérant ainsi la place de Toddy qui, sa création réalisée, passe à un rôle mineur. Cette séquence met en marche le dilemme de King. Comment peut-il être attiré par un homme ? Pour renforcer cela, le soulagement de Norma, énonciatrice potentielle, indique qu'en effet King ne pourrait pas s'intéresser à un homme. Pour King, il ne reste qu'à essayer de comprendre la situation.

2.4.5 Séquence : Salle de bain (Annexe 10)

2.4.5.a Situation de la séquence

King est dorénavant établi comme un personnage principal et donc un énonciateur potentiel privilégié. Son dilemme devient le centre du film. Frustré par la non résolution du conflit avec « Victor » - est-il ou n'est-il pas un homme ? -, King rentre le soir de la première de « Victor » à son hôtel avec Norma. Ce soir là, il sera impuissant au lit et renverra Norma aussitôt en Amérique afin d'enquêter librement sur la « vraie nature » de « Victor ». Par cette démarche, il se rassurera sur son hétérosexualité. Le sommet de cette quête sur l'identité de « Victor » est atteint dans cette séquence lorsque King se cache dans le placard [sic] afin d'espionner « Victor » à l'heure de sa toilette.

2.4.5.b Analyse filmique

Cette séquence dure à peu près treize minutes, et elle est filmée plutôt du point de vue de King. Elle commence par l'entrée discrète de King dans l'appartement de Toddy et Victoria. Lorsque les deux rentrent, alors qu'il est toujours à l'intérieur, il se cache dans le placard de la salle de bain. Victoria, habillée en « Victor », fatiguée par son travail, se fait couler un bain. Du point de vue de King (seconde et dernière utilisation de la caméra subjective, la première étant Victoria dans le placard chez Toddy), on voit Victoria/« Victor » se déshabiller progressivement avant de prendre son bain :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Le déshabillage continue jusqu'à ce qu'elle/« il » soit nu(e). Quand King détient la « preuve anatomique » que « Victor » n'est autre que Victoria, le spectateur – qui sait déjà qu'il s'agit d'une femme – ne voit que son sourire narquois :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Maintenant que King sait la vérité sur le sexe de « Victor », il peut rentrer chez lui, laissant Squash, son garde de corps, coincé dans la chambre de Toddy et « Victor » dans une situation burlesque.

2.4.5.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Cette séquence invite le spectateur à s'associer énonciativement au personnage de King grâce à son partage du savoir (il sait que « Victor » est une femme, mais Victoria ignore qu'il le sait) et les plans filmés de son point de vue, surtout depuis le placard. Ces techniques filmiques, nous l'avons déjà vu dans la première section, sont chères à Blake Edwards pour rendre ambigu le point de vue dans ses films. Ainsi, l'interprétation que le film semble promouvoir est plus une participation à la quête de l'identité de « Victor » puis un jeu de savoir avec celui-ci (point de vue de King) plutôt qu'à une dissimulation (point de vue de Victoria). King devient alors le prédateur et « Victor » la proie. À l'insu de Victoria, King résout son dilemme : il n'est pas homosexuel. Pour Victoria, rien n'évolue dans son propre dilemme, elle doit toujours cacher sa véritable identité à King pour s'assurer un travail.

2.4.6 Séquence : Au lit (Annexe 11)

2.4.6.a Situation de la séquence

Ayant confirmé qu'il n'était pas attiré par « Victor », un homme, mais par Victoria, une femme, King ne cherche plus à la faire admettre son identité et même joue avec elle en la faisant fumer un cigare, acte réputé « masculin ». Lors d'une soirée passée avec Toddy et André (propriétaire du cabaret où travaille Victoria), King s'approche de « Victor », lui dit « Ça m'est égal que vous soyez un homme » (tout en sachant qu'« il » est une femme), et l'embrasse. Ils rentrent chez King où ils sont trouvés ensemble au lit par Squash, son garde de corps. Le choix de cette séquence de six minutes était évident car il s'agit de la mise en mots des dilemmes des deux personnages.

2.4.6.b Analyse filmique

Cette séquence commence avec l'irruption de Squash et son *coming out* suite à ce qu'il croit être celui de King. Troublé, ce dernier retourne dans sa chambre. Victoria, toujours au lit, demande ce qui se passe. Tous deux sont assis sur le lit, King, le dos à la caméra, explique à Victoria qu'elle peut arrêter de « feindre » être un homme :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Le couple reste cadré ensemble durant ce dialogue jusqu'à ce que Victoria constate l'échec des « négociations ». Elle exprime que grâce à son travail, elle est « émancipée [...] un être indépendant ». « Et si je te priais de renoncer à ton travail ? » lui demande-t-elle. « Ce serait ridicule ». Sa réponse : « mais moi, je devrais renoncer au mien ? » Si Victoria essaie de lui faire comprendre que la situation est injuste, King, pour sa part, assume ne pas vouloir passer pour un homosexuel : « Si tu crois que je m'inquiète de l'opinion des gens... oui »³⁶. Les personnages posent chacun leur énonciation potentielle. La dualité homme/femme qui caractérise les comédies musicales américaines est mis en avant par le clair-obscur : Victoria est habillée dans un blanc éclatant et King dans un marron sombre. Le point de vue est plutôt celui de Victoria (la caméra la suit par panoramiques à gauche, à droite et de retour), King étant même par instant complètement filmé de dos.

2.4.6.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans cette séquence, le privilège pour l'énonciation de King pendant sa quête se rééquilibre avec celle de Victoria, en particulier quand elle affirme qu'elle a le droit de garder son travail. En effet, si King n'a plus de doutes sur sa propre sexualité, il attend toutefois que Victoria abandonne son travail pour être avec lui arguant que si elle continue à travailler, il passera pour un homosexuel. Ce fait signifierait une démasculinisation aux yeux de la société. En ne renonçant pas à son travail, Victoria devient

³⁶ En version française, King dit « Victoria, si tu penses que ce qui m'embête vraiment c'est que tout le monde pense que je suis une pédale, tu as raison ».

l'agent de leur rupture. Son départ du lit provoque un moment de regret chez King, qui reste seul dans le plan.

2.4.7 Séquence : Le dévoilement de « Victor »/Victoria (Annexe 12)

2.4.7.a Situation de la séquence

Malgré leurs difficultés, Victoria et King se remettent en couple. Cette fois, leurs loisirs (aller à l'opéra ou à un match de boxe) soulignent l'élément de la dualité homme/femme du genre comédie musicale. Toutefois, dans cette version moderne, le couple chantant/dansant est Victoria/Toddy. King ne chante jamais et, la seule fois qu'il danse avec Victoria, c'est sur une piste, entourés de couples homosexuels. Tout au long de leur histoire, Victoria reste attentive au malaise de King provoqué par le regard extérieur sur leur relation « homosexuelle ». Face à la menace que celui-ci représente pour son couple, Victoria décide, sous le regard désapprouvateur de Toddy, de mettre fin à sa propre carrière le soir même. Cependant, avant qu'elle ne puisse dévoiler son secret au public, Squash fait irruption pour l'informer qu'un représentant de la mafia est venu obliger King à vendre sa part d'associé. L'homosexualité s'avère tabou – voire presque un crime – dans le milieu mafieux. Vêtue déjà en « Victor », Victoria se rend à l'hôtel de King pour lui sauver la réputation – et la vie. Cette séquence dure quatre minutes et comprend une ellipse.

2.4.7.b Analyse filmique

Lorsque « Victor » arrive dans l'appartement de King, « il » le trouve en négociations avec la mafia. « Il » se déplace vers King et l'embrasse sur la bouche. Ce geste provoque du « dégoût » chez les autres personnages, mais King reste insensible à leur réaction :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Car, toujours dans un jeu de savoirs, si le spectateur sait que King a fait la paix avec le regard extérieur (suite à une bagarre dans un bar du quartier), Victoria, elle, ne le sait pas. Convaincue d'avoir à abandonner son travail pour demeurer avec l'homme qu'elle aime, « Victor » s'enferme avec Norma dans la chambre de King :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

La peur de Norma se transforme en envie lorsqu'elle regarde « Victor » commencer à se déshabiller. Dans une ellipse, on se retrouve à l'extérieur de la chambre avec King et la mafia se demandant ce qui

se passe à l'intérieur. Soudain, Norma sort hystériquement de la chambre en criant « Lui, c'est une femme ! ».

2.4.7.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Au cours de cette séquence, les deux grands dilemmes du film sont efficacement désamorçés. D'une part, Victoria, ayant auparavant décidé de renoncer à sa carrière pour le statut de « Madame King Marchand », dévoile sa véritable identité à Norma. C'est ainsi qu'elle croit sauver King de la mafia. D'autre part, King, ayant auparavant confirmé son hétérosexualité à lui-même (la quête), à la société et au spectateur (séquence où il déclenche une bagarre dans un bar local), il peut embrasser « Victor » devant la mafia sans gêne. Le dévoilement de « Victor » forcé par la mafia supprime une lecture antiféministe ou subversive. Victoria abandonne sa carrière dans cette séquence non pas pour se soumettre, mais pour sauver la vie de son bien-aimé. King accepte de s'afficher en public avec « Victor », mais il ne doit l'assumer que pour ces quatre minutes avant que Victoria ne se dévoile. Du point de vue de Victoria, il n'y a aucun doute qu'elle agit selon sa propre volonté. Elle devient la sauveuse de King. Du point de vue de King, il n'a pas besoin d'être sauvé. Il est à l'aise dans sa sexualité et se montre calme en vendant sa part des affaires à la mafia. Cette séquence nous est précieuse dans la problématique de ce chapitre puisqu'elle y touche directement : Victoria abandonne sa carrière pour être avec King qui, pour sa part, manifeste que le problème que sa carrière lui posait n'existe plus.

2.4.8 Séquence : Toddy comme « Victor » (Annexe 13)

2.4.8.a Situation de la séquence

Immédiatement après le dévoilement de « Victor » (« Lui, c'est une femme ! » crie Norma), une nouvelle ellipse se produit. Le film reprend à l'extérieur de la loge de Victoria/« Victor » où la police – avertie par Labisse, propriétaire du cabaret concurrent – va bientôt arriver pour vérifier que « Victor » est bien un homme. André, le propriétaire du cabaret où travaille Victoria, prévient Toddy. L'inspecteur arrive et fait son travail lors d'une première ellipse. Lorsque l'inspecteur sort de la loge (de la même manière que Norma est sortie de la chambre après le dévoilement de « Victor »), il conclut que « si c'était une femme, elle portait le plus étonnant déguisement ». Nous retrouvons ici le burlesque et la vulgarité qui peuvent caractériser les films d'Edwards. Car si sur scène, il suffisait à « Victor » d'enlever sa perruque pour prouver qu'« il » est un homme, dans la loge, l'examen se

déroule de façon nettement plus intime. Au début de la dernière séquence du film où Toddy passera pour « Victor », le spectateur ne sait pas comment « il » pourrait être un « homme ».

2.4.8.b Analyse filmique

La séquence, qui dure environ six minutes, commence avec l'arrivée de Victoria dans le public. Elle prend place à côté de King qui, tout comme le spectateur, ne comprend pas ce qui se passe, surtout lorsqu'il est annoncé que « la seule et unique Victoria » va faire son numéro :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Le numéro commence et Toddy apparaît sur scène dans le rôle de « Victor ». De nouveau dans un rôle majeur, Toddy, élégant sinon caustique dans ses autres numéros, exécute une caricature de « Victor » sur un mode burlesque et grotesque. Cette dernière séquence montre la réunion de Victoria et Toddy grâce à un secret partagé. King est maintenant filmé comme accompagnateur de Victoria, toujours dans son cadre, jamais seul dans un plan :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Dans un effet miroir et presque comme acte un prémonitoire, Toddy chante et Victoria mime « The Shady Dame from Seville »³⁷, numéro célèbre de « Victor ». La caméra fait un plan moyen de Toddy pour le début du couplet « The rest of the tale.. » et un gros plan sur Victoria pour la fin « is not a pretty one » :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Le *timing* précis de l'œuvre d'Edwards permet au spectateur de savoir que ce n'est pas un hasard si les seuls extraits du couplet exprimés par les deux « Victor » manifestent la résignation. Pour souligner ce

³⁷ En français « la Dame louche de Séville »

fait, à la fin du numéro, lorsque Toddy/« Victor » accepte un bouquet de roses, il remercie en précisant : « Ce sont les dernières roses que je verrai jamais »³⁸ :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Dans un ultime geste, il lance une fleur à Squash, clin d'œil à Victoria qui l'avait fait à King au milieu du film.

2.4.8.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Lors de cette dernière séquence, les plans, le découpage du couplet, l'utilisation de l'espace, les faits textuels et le regard nostalgique de Victoria font un constat du renouvellement du « jumelage » entre les deux personnages. Victoria a choisi d'abandonner sa carrière pour King, certes la seule option possible dans la comédie musicale classique américaine. Le dilemme de ce dernier étant résolu, il ne fait plus partie des personnages principaux, ni même des énonciateurs privilégiés. On peut dire aussi que la potentialité énonciative de Squash, son garde de corps, augmente considérablement dans cette séquence, presque comme si l'histoire naissante entre Toddy et lui symbolisait l'acceptation de l'homosexualité par King.

La fin du film reflète plutôt le retour du couple Victoria/Toddy, réunis par le chômage pour les mêmes raisons qu'au début du film (« vieux », femme). Mais un troisième élément s'y ajoute, chacun a trouvé l'amour : Victoria avec King et Toddy avec Squash. Ainsi, cette séquence peut être interprétée du

³⁸ Dans la version française : « Voilà les dernières roses de mon été ».

point de vue de Victoria ou de Toddy comme la fin de leur carrière, mais le début d'un nouveau chapitre dans leurs histoires d'amour respectives.

Résumé des énonciateurs potentiels privilégiés dans Victor, Victoria

Nous avons vu que trois points de vue majeurs sont développés tout au long de *Victor, Victoria*. Ils prennent forme dans les personnages de Victoria, Toddy et King Marchand. Le film commence avec les points de vue indépendants puis « jumelés » de Victoria et Toddy. Après l'apparition de King, le point de vue de Toddy disparaît quasiment, supplanté par celui de King. Mais, si dans leur statut de couple amoureux, les points de vue de Victoria et King dominent celui de Toddy, c'est sur ce personnage que le film ouvre et ferme. Ainsi, dans *Victor, Victoria*, on peut affirmer qu'il existe au moins trois façons soulignées pour interpréter les événements du monde diégétique, trois énonciateurs potentiels qui constituent des recours privilégiés par le film pour son interprétation :

- Pour Toddy, c'est l'histoire de la fin d'une carrière.
- Pour Victoria, c'est l'histoire du choix entre la carrière et l'amour.
- Pour King, c'est l'histoire d'une crise d'identité (comment il est perçu contre comment il « est »).

Ces regards dominants n'excluent pas des regards mineurs tels que :

- Norma qui, dans sa jalousie, cherche à se venger de King pour l'avoir délaissée au profit de « Victor ».
- Labisse (ancien patron de Toddy et propriétaire d'un cabaret rival) qui cherche la preuve que l'histoire de « Victor » n'est qu'une farce.
- Le « garçon » de restaurant (dans le rôle typique du souffre-douleur présent dans les films d'Edwards) qui risque à tout moment de révéler la vérité sur « Victor ».
- Squash (garde du corps de King) qui fait miroir de King dans son rejet puis acceptation de l'homosexualité.

Ces regards mineurs apportent de l'humour au film et servent à augmenter puis à maintenir le suspense, à savoir qui est « Victor » réellement ? En exemples concrets, Labisse embauche un détective pour enquêter sur lui. Le détective se montre incapable dans un clin d'œil edwardsien à l'inspecteur Clouseau des *Panthère Rose*. Norma, représentation débridée de la « femme hystérique » raconte aux associés mafieux de King que ce dernier s'est mis en couple avec un autre homme. À la fin du film, « Victor » est confronté à la police à cause de Labisse et King à la mafia à cause de Norma. Les personnages mineurs et leurs actions constituent des outils narratologiques grâce auxquels

le dénouement du film peut se réaliser dans l'ambiguïté idéologique présente dans l'oeuvre d'Edwards notamment à partir des années 80.

Nous terminerons avec ce qui représente la clé de voûte de cette analyse de *Victor, Victoria* dans la perspective *gender studies*. Il s'agit de la décision prise par Victoria d'abandonner son travail. Certes, l'interprétation de cette décision varie selon l'énonciateur désigné par le spectateur.

Si Toddy est désigné l'énonciateur, le spectateur s'appuiera vraisemblablement sur la scène où Victoria demande sa bénédiction. Son regard désapprobateur peut autant parler d'elle que de lui-même. D'un côté, Toddy peut se trouver en simple désaccord avec Victoria. Pourquoi abandonner son travail pour vivre avec un homme ? De l'autre côté, en tant que manager, si « Victor » n'existe plus, Toddy sera au chômage de nouveau. Le seul support d'image pour sa désapprobation réside dans le regard. Rappelons les mots d'Hamburger : « Les gestes, l'expression, les larmes, les sourires parlent pour eux-mêmes, souvent plus clairement que les mots prononcés. [...] Dans le film, nous n'avons plus à distinguer entre ce qui est dit et ce qui est raconté par l'image » (1986 : 193).

Si King est désigné l'énonciateur, le spectateur pourrait souligner le fait que c'est Victoria qui décide de quitter son travail et de se dévoiler sans avertir King. En privilégiant l'énonciation de Victoria dans les deux dernières séquences, le film suggère que l'abandon de sa carrière relève de son choix exclusif. En fait, dans les séquences où le travail de Victoria est abordé entre Victoria et King, le film donne plutôt le point de vue de celle-ci. Le film montre davantage en images qu'en mots la crise d'identité provoquée chez King par le travail de Victoria.

Enfin, si Victoria est désignée l'énonciatrice, son choix se montre ambigu car, tout au long du film, elle s'oppose farouchement à l'abandon de son travail. Même au point de rompre avec King une première fois. En considérant la fin de sa vie professionnelle comme le seul accès à une vie de « Madame King Marchand », elle assume son choix de manière à ce que King n'ait rien à se reprocher. La dernière séquence du film renforce cette hypothèse car durant le dernier numéro de « Victor », le point de vue de King n'existe plus, n'ayant plus raison d'être puisque son objectif est atteint.

Il est imaginable à partir du film que si le spectateur désapprouve (énonciation de Toddy) ou réfléchît sur la cause de la nostalgie de Victoria (énonciation de Victoria) dans la séquence finale (elle est désormais « simplement », comme elle le dit dans la séquence « Au lit » : « une femme amoureuse d'un homme »), ce fait pourrait faire revisiter les crises de King et l'action qui en découle (énonciation de King). Ce postulat pourrait provoquer une éventuelle relecture qui conduirait, en fin de compte, à revisiter les attendus de la comédie musicale américaine. Nous allons à présent retourner au corpus critique afin de relever les énonciateurs désignés.

2.5 Cadre de réception

Corpus critique : 24 critiques parues du 02/10/82 au 16/11/82 dont Claude Baignères (*L'Aurore*), Jean-Paul Chaillet (*Les Nouvelles littéraires*), Robert Chazal (*France-Soir*), Jacques Chevallier (*L'Education*), Michel Chion (*Cahiers du cinéma*), Annie Coppermann (*Les Echos*), François Forestier (*L'Express*), Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*), Louella Interim (*Libération*), Dominique Jamet, (*Le Quotidien de Paris*), Richard Le Ny (*Minute*), Michel Mardore (*Le Nouvel Observateur*), Alain Masson (*Positif*), Pascal Mathieu (*VSD*), Serge Moati (*Pariscope*), Pierre Murat (*Télérama*), Michel Pérez (*Le Matin*), Jean Roy (*Révolution*), Louis Seguin (*La Quinzaine littéraire*), Jacques Siclier (*Le Monde*), Gérard Vaugeois (*L'Humanité-dimanche*), *La Nouvelle république du centre-ouest* (nom de critique non-cité), *Le Point* (nom de critique non-cité), et *Réfractaire* (nom de critique non-cité).

Dans les sections précédentes, nous avons effectué quatre analyses concernant la réception du film *Victor, Victoria*. La première et la seconde concernaient une analyse de l'espace de travail et de présentation du film (Esquenazi, 2004). La troisième constituait une analyse du corpus de vingt-quatre critiques destinée à soulever et décortiquer le cadre de participation à l'intérieur duquel le film a été interprété (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). La quatrième consistait en une analyse du film lui-même axé sur le point de vue des différents personnages (Jullier, 2004 ; Jullier et Marie, 2007). À présent, il sera question d'étudier comment les critiques désignent l'énonciateur du film. Nous placerons ensuite ces données dans leur contexte socio-historique et cinématographique afin d'analyser la globalité de la réception du film. Mais à présent, nous effectuerons une deuxième lecture des critiques combinant les théories du cadre de réception de Livingstone (1990 ; 1993) et de l'énonciation selon Hamburger (1986).

2.5.1 Le choix des énonciateurs

Pour mener à bien notre analyse, nous nous concentrons sur la manière dont le critique raconte l'intrigue de l'histoire. Précisément, de quel point de vue le fait-il ? Pour relever les dynamiques de ce choix, nous décortiquerons les éléments filmiques qu'ils utilisent. De même, l'agencement attribué aux personnages constituera une clé pour l'analyse. Par exemple, est-ce que Victoria agit selon sa propre volonté ou bien est-ce qu'elle agit selon celle de Toddy ou de King Marchand ? La réponse interviendra sur cinq cas :

2.5.1.a Le cas de Victoria.

Dix-huit sur vingt-quatre critiques³⁹ la désignent comme énonciatrice du film. La grande majorité des critiques estime que seule Victoria est l'énonciatrice de *Victor, Victoria*. Regardons à présent deux extraits des critiques de Jean-Paul Chaillet (*Les Nouvelles littéraires*) et de George Vaugeois (*L'Humanité-dimanche*).

« Dans un Paris imaginé par Hollywood, Victoria (Julie Andrews, parfaite) chanteuse au chômage doit, pour trouver du travail, se travestir en... travesti. Managé(e) efficacement par une folle sur le retour (Robert Preston), Victor devient vite la coqueluche de ce Paris des années 30 dont tombe amoureux un mafioso en visite (James Garner) [...] » Jean-Paul Chaillet (*Les Nouvelles littéraires*)

« *Victor/Victoria* se déroule dans le cadre légèrement rétro et nostalgique du Paris des années trente. On y suit l'histoire d'une chanteuse qui peine pour trouver un maigre emploi jusqu'au jour où elle fait la connaissance d'un confrère qui lui propose une idée de génie. Elle va se faire passer pour un jeune aristocrate polonais, le Comte Grazinski, homosexuel, rejeté par sa famille et qui fait son spectacle, style revue avec strass et chorus boys, déguisé... en femme. Voilà donc notre couple, un homosexuel authentique et un faux travesti se faisant passer pour un vrai, parti à la conquête de Tout-Paris [...] » George Vaugeois (*L'Humanité-dimanche*)

On peut lire sous la plume de Jean-Paul Chaillet (*Les Nouvelles littéraires*) que « Victoria, (Julie Andrews, parfaite) chanteuse au chômage doit, pour trouver du travail, se travestir en ... travesti ». Dans cette démarche, elle est « managé(e) efficacement par une folle sur le retour (Robert Preston) » et son succès est témoigné par son statut de « coqueluche de ce Paris des années 30 dont tombe amoureux un mafioso en visite ». C'est donc Victoria qui s'est donnée les moyens pour se faire embaucher. Ce résumé fait écho dans la critique de George Vaugeois (*L'Humanité-dimanche*). En effet, « elle fait la connaissance d'un confrère » et « elle va se faire passer » pour un homme⁴⁰. Elle est agente de ce qui lui arrive. Et si Chaillet mentionne King, il n'en est pas de même pour Vaugeois qui, lorsqu'il parle d'un « couple », évoque l'« homosexuel authentique et un faux travesti », autrement dit Victoria et Toddy.

Les critiques de Chaillet et Vaugeois illustrent de manière générale comment la critique désigne Victoria comme l'énonciateur du film en racontant l'intrigue du film de son point de vue et en lui attribuant la responsabilité de ses actions. Pour défendre leur position, les critiques s'appuient sur les

³⁹ Claude Baignères (*L'Aurore*), Robert Chazal (*France-Soir*), Jacques Chevallier (*L'Education*), Michel Chion (*Cahier du cinéma*), Annie Coppermann (*Les Echos*), Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*), Louella Interim (*Libération*), Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*), Michel Mardore (*Le Nouvel Observateur*), Alain Masson (*Positif*), Pierre Murat (*Télérama*), Michel Pérez (*Le Matin*), Jean Roy (*La Révolution*), Louis Seguin (*La Quinzaine littéraire*), *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, et *Réfractaire*.

⁴⁰ Les italiques sont les nôtres.

séquences du début du film jusqu'à la première de « Victor ». Ainsi, Victoria, suite à une période de chômage, trouve du travail et rencontre le succès grâce à son travestissement en « Victor ». Selon eux, elle est l'agente de sa propre réussite. De la même manière, Toddy et King Marchand constituent deux personnages qui n'existent qu'en fonction d'elle. Toddy est son « manager » ou son « confrère qui lui propose une idée de génie ». King Marchand est, au moins pour Chaillet, « un mafioso en visite » qui en « tombe amoureux ».

2.5.1.b Le cas de Toddy.

Comme dans les critiques précédentes, celles du critique de *Le Point* et de Pascal Mathieu (*V.S.D.*) s'appuient sur les séquences du début du film jusqu'à la première de « Victor ». Cependant, ils bâtissent leurs interprétations sur l'énonciation potentielle de Toddy.

« [...] Toddy (Robert Preston), un chanteur homosexuel vieillissant, rencontre Victoria (Julie Andrews) cantatrice au chômage. C'est l'union sacrée, le couple idéal. Victoria va devenir le ravissant comte Victor Grazinski, chassé de Pologne par une famille qui n'apprécie ni ses mœurs ni sa vocation artistique. Résumons : une 'folle' vit avec une femme qui se fait passer pour un homme se faisant passer pour une femme. Le drame se noue quand un pur macho tombe amoureux de Victor [...] » (*Le Point*)

« Paris, les années 30, les années folles. Dans un cabaret à la mode, Toddy, un chanteur homosexuel sur le déclin (Robert Preston), connaît un vague succès en susurrant des grivoiseries aux bourgeois avides d'émotions fortes. Il rencontre Victoria (Julie Andrews), une cantatrice en [sic] chômage. Entre eux, bien sûr, pas question de coup de foudre, mais Toddy a une idée de génie : il décide de faire passer Victoria pour un homme, le comte Victor Grazinski, et de le faire chanter, travesti en fille. Immédiatement, c'est le succès. Même le grand impresario américain King Marchan [sic] (James Garner) est subjugué par Victor, au point de se poser des questions sur sa propre virilité [...] » Pascal Mathieu (*V.S.D.*)

En lisant ces deux extraits à la lumière des ceux de Chaillet et Vaugeois, la forme du récit bipleur de la comédie musicale employée au début du film semble avoir joué dans l'interprétation⁴¹. *Le Point* et Mathieu résument l'action en suivant la trame de l'histoire selon le point de vue de Toddy, ce qui engendre moins d'agence pour Victoria. Ainsi, Mathieu constate que c'est Toddy qui « décide de faire passer Victoria pour un homme » et qui « le fait chanter travesti en fille ». Par ailleurs, nous

⁴¹ Pour mémoire, le récit bipleur se construit à partir d'un système de parallèles et non de cause à effet.

constatons chez Mathieu l'utilisation de l'attirance de King pour « Victor » pour souligner la réussite de l'idée de Toddy. Pour *Le Point*, Toddy « rencontre Victoria » et « c'est l'union sacrée, le couple idéal ». Si Victoria « devient le ravissant comte Victor Grazinski », le critique favorise pourtant Toddy. « Résumons : une 'folle vit avec une femme qui se fait passer pour un homme se faisant passer pour une femme ». Lorsque *Le Point* résume en une phrase, une analyse grammaticale de celle-ci indique que Toddy constitue le sujet et Victoria le complément d'objet direct.

2.5.1.c Le cas de King.

Seul Richard Le Ny (*Minute*) désigne King l'unique énonciateur du film.

« Le spectateur, pourtant dans la confiance, est déjà quelque peu dérouté par la perversité sans borne du scénario : Victor (Julie Andrews) n'est autre que Victoria se faisant passer pour un homme. Mais cet homme connaît la gloire en jouant les femmes... Du transformisme au second degré ! Pour les personnages de film, c'est la débandade : King (James Garner), gangster américain, tenancier de boîte de nuit, trafiquant d'alcool, amoureux fou du beau travesti, est assailli par un doute affreux concernant sa virilité. Lorsqu'on sait que Victor est « en ménage » avec un homosexuel notoire, Toddy (Robert Preston), lui-même épris du porte-flingue simiesque de King, la confusion est complète [...] » Richard Le Ny (Minute)

Remarquons comme Le Ny évoque « Victor » et Victoria. En fait, Victoria n'existe pas dans cette critique, sauf pour clarifier l'identité de « Victor ». Effectivement, King tombe « amoureux fou du beau travesti » et « Victor est 'en ménage' avec un homosexuel notoire, Toddy ». Vue de plus près, cette présentation de « Victor » sert à mieux comprendre le « beau travesti » dont il sera question pour parler de King. Avec King comme énonciateur, le critique peut souligner le « doute affreux concernant sa virilité » qui est, comme démontré par l'analyse filmique, le cœur du dilemme de King.

2.5.1.d Le cas du passage de Toddy à King.

Jacques Siclier (*Le Monde*) commence sa critique suivant l'énonciation potentielle de Toddy puis passe à celle de King.

« [...] Toddy, homosexuel sexagénaire, animateur d'une boîte « gay », rencontre Victoria Grant (Julie Andrews), cantatrice et actrice sans engagement, sur le point de mourir de faim. Il la décide à se faire passer pour Victor Grazinski, jeune comte polonais homosexuel de son invention, pour se produire en

travesti féminin dans les cabarets de nuit. Double métamorphose, en somme, à laquelle Victoria, le succès aidant, s'habitue comme si elle était révélée à elle-même. Aux yeux de tous, 'Victor' est l'amant de Toddy. Mais leur complicité n'est pas scabreuse.

Or King Marchan [sic] (James Garner), patron de boîtes de nuit américaines et trafiquant d'alcool en vacances à Paris, assiste au spectacle de Victor/Victoria et refuse cette confusion des sexes jusqu'au moment où il doit se rendre à l'évidence : il est amoureux, lui, le macho par excellence, l'hétérosexuel impénitent, du 'comte polonais'. Tout le mécanisme de cette comédie ultra-sophistiquée repose sur cet appel du désir homosexuel. Même Wilder, dans *Certains l'aiment chaud* (dont la scène finale est ironiquement citée par Blake Edwards), n'avait pu aller aussi loin en 1959. Lorsque James Garner, caché dans un placard de la salle de bains assiste au déshabillage de Victoria, il la prend, réellement, pour un homme.

Et c'est l'homme qu'il embrasse, avant l'aveu de Victoria. [...] » Jacques Siclier (*Le Monde*)

Dans le premier paragraphe, Toddy « rencontre Victoria » et « la décide à se faire passer pour Victor ». Siclier s'appuie sur la séquence de la rencontre entre Toddy et Victoria et plus particulièrement sur celle de la naissance d'une idée pour soutenir que Toddy constitue l'agent de la transformation de Victoria en « Victor ». Il évoque une « double métamorphose » chez Victoria qui fait comme si « elle était révélée à elle-même ».

Cependant, aucun élément supplémentaire n'est donné au lecteur concernant cette hypothèse et le critique retourne aussitôt « aux yeux de tous » pour lesquels « 'Victor' est l'amant de Toddy ».

En concordance, lorsque King apparaît sur l'écran, Toddy passe du statut de personnage majeur au personnage mineur. Ce passage est reflété dans le deuxième paragraphe de la critique qui passe l'énonciation de Toddy à King. Point saillant, Siclier observe une subversion dans *Victor, Victoria* qui va au-delà de celle de *Certains l'aiment chaud*. Cette observation repose sur deux séquences : celle de la salle de bain et celle du premier baiser entre King Marchand et Victoria. Cependant, dans la séquence de la salle de bain, il a été démontré que King, vêtu d'un sourire narquois, obtient la « preuve anatomique » du véritable sexe de Victoria en espionnant son corps nu. Ainsi, lorsqu'il embrasse « Victor », il sait pertinemment de qui il s'agit. Cette « mauvaise » lecture de Siclier contraste au sein de la critique.

2.5.1.e Le cas de King et Victoria

Dans le cas de François Forestier (*L'Express*) et Serge Moati (*Pariscope*), la critique commence avec l'exposé de l'énonciation potentielle de King puis de Victoria. L'approche ne suit pas une logique chronologique dans la diégèse déjà remarquée dans les critiques de Jean-Paul Chaillet (*Les Nouvelles littéraires*) et de George Vaugeois (*L'Humanité-dimanche*) ou de Siclier. En fait, ces critiques prennent une toute autre forme.

« Résumons-nous : King Marchan [sic] (James Garner) est amoureux d'une femme qui se fait passer pour un homme qui se fait passer pour une femme. Marchan [sic] est donc soupçonné d'être un homosexuel, ce qu'il n'est pas. En revanche, son garde du corps le devient, par esprit de corps [...] La coloratur, qui, au début du film, crève la faim, se livre à quelques excentricités : après avoir failli vendre sa vertu pour une boulette de viande, elle laisse traîner un cafard dans la salade du restaurant dont elle espère ainsi ne pas payer la note, déclenche une panique, anesthésie un garçon de café à force de répliques à double sens, drague une vieille folle magnifique (Robert Preston), qui lui donne la recette du succès : ne jamais payer autre chose que les leçons de saxophone et le métro [...] »
François Forestier (*L'Express*)

« [...] Lorsque l'on sait que le dénommé King (James Garner) est le roi des rois des machos, truant sensible mais truant tout de même et qu'il tombe amoureux comme un collégien (!) d'une femme déguisée en homme qui se déguise en femme et que, mettez-vous à sa place, ça lui pose plein de problèmes, tout cela donne un sacré sel à cet invraisemblable film de Blake Edwards, papa de l'archicélèbre et déjà androgyne Panthère rose [...] »
Blake Edwards vous balade en swinguant dans le 'gay-Paris' des années 30 et nous conte sous forme de course-poursuite l'odyssée de Victor⁴² Vagrant [sic], chanteuse paumée et légèrement ringarde (Julie Andrews) qui deviendra en mille péripéties incroyables et très comiques 'Victor', coqueluche des homosexuels et des patrons de cabarets. 'Victor' sur scène se travestit en 'Victoria', mais à la ville redevient un vrai petit bonhomme du genre viril et tout et condamné à jouer à l'homosexuel ! [...] »
Serge Moati (*Pariscope*)

Avant même de procéder à l'énonciation dans la critique de François Forestier (*L'Express*), il saute aux yeux que, dans cette critique, seul King Marchand a un nom. Toddy est « une vieille folle magnifique » et Victoria est « la coloratur ». En effet, Forestier reprend le dilemme de King sur son hétérosexualité et montre comment le travail de Victoria en tant que « Victor » influence l'image de King. Victoria est en quelque sorte instrumentalisée pour pouvoir aborder ce qui arrive à King, ce qui expliquerait comment elle peut être énonciatrice sans jamais que le critique emploie son nom. Lorsque

⁴²C'est Moati qui écrit « Victor » au lieu de « Victoria.

Forestier déplace l'énonciation à Victoria, il raconte son histoire comme des « excentricités » avec « un cafard » et « une vieille folle ». Son dilemme n'y fait pas surface ; inscrit dans le dialogue qu'il vient de citer, il est absent. Les éléments psychologiques de la critique sont réservés au point de vue de King et les éléments anecdotiques au point de vue de Victoria.

Dans la deuxième critique, Serge Moati (*Pariscope*) raconte *Victor, Victoria* en deux temps, comme Forestier. Pour King qui est « amoureux comme un collégien », il incite le lecteur à se mettre « à sa place, ça lui pose plein de problèmes ». Pour Victoria, son dilemme demeure absent et, par conséquent, il n'y a nul besoin de se mettre à la sienne. Comme dans la critique de Forestier, le passage à Victoria comme énonciatrice ne signifie pas la même attention à ses problèmes dans le monde diégétique. Encore une fois, l'énonciation de Victoria esquive son dilemme. Cette fois-ci, c'est pour évoquer « Victor » « un vrai petit bonhomme du genre viril et tout et condamné à jouer à l'homosexuel ». Pour Moati, « Victor » devient un véritable personnage. Le passage d'énonciation suit le double conte en récit biphase de la comédie musicale américaine (Altman) où ce qui compte n'est pas la chronologie, mais comment les événements et les personnages se reflètent. Fait particulièrement remarquable chez Moati, les deux énonciations qu'il raconte proviennent d'une même idéologie, celle de la pression sociale sur les homosexuels masculins. Pour la critique, cette situation poserait également problème à Victoria, « condamnée à jouer à l'homosexuel ». Pourtant, cette hypothèse ne se confirme pas dans le film. Continuellement, Victoria montre qu'en aucun cas elle ne se sent « condamnée à jouer l'homosexuel » car dans le film elle réfute les arguments allant dans ce sens. Pour elle, le problème dans sa relation avec King est qu'il la pousse à choisir entre lui et sa carrière. Le critique ne s'y intéresse pas.

2.5.2 L'interprétation de l'abandon du travail féminin

Le manque ostensible d'intérêt pour le dilemme de Victoria, alors que le film le présente, nous interpelle. En effet, son dilemme semble presque passer inaperçu pour les critiques, même ceux qui voient en elle l'énonciatrice du film. Nous proposons alors une troisième lecture consacrée à la place du dilemme de Victoria au sein de la critique. Celle-ci portera exclusivement sur les dix-huit critiques qui prennent Victoria comme l'énonciatrice du film dans le but d'examiner les dynamiques de cette communauté d'interprétation que l'on aurait pu penser plus portée à la commenter.

Bien que les dix-huit critiques expliquent les raisons financières qui amènent Victoria à endosser le personnage de « Victor », seules trois d'entre elles évoquent le dilemme de Victoria. En revanche, dix-sept critiques évoquent celui de King ! Pourtant, ce dernier n'est même pas l'énonciateur désigné. À première vue, il apparaît que, même lorsque Victoria est nommée l'énonciatrice du film, les

préoccupations de King prédominent. Afin de mieux saisir cette nuance, nous nous pencherons sur les trois critiques (Louis Seguin, Michel Chion, Alain Masson) qui évoquent le dilemme de Victoria.

Dans un premier temps, Louis Seguin (*La Quinzaine littéraire*) commente que « l'amour de la jeune femme la pousse au renoncement ; elle dévoile la super-chérie pour épouser l'homme qu'elle aime ». Il est donc clairement dit qu'elle abandonne sa carrière pour se marier. Dans un deuxième temps, Seguin place ce choix dans le contexte de la dernière séquence du film :

« Tout rentre dans l'ordre : les pédés et les hétéros se retrouvent à leur place, les jeunes mariés dans la salle et les tantes sur la scène. Le spectacle fait sa propre police. Il renonce au vertige et au brouillage d'une équivoque d'ailleurs très légère : le physique et la voix de Julie Andrews n'ont rien qui puisse trop inquiéter. Ils n'ont pas de taches, pas de flou. Rien ici n'évoque la transsexualité, le castrat, la haute-contre ou le mezzo. L'homosexualité masculine est réduite aux stéréotypes de la féminisation. La virilité n'est plus un objet de désir [...]» Louis Seguin (La Quinzaine littéraire)

Finalement, on constate que l'évocation de Seguin du « renoncement » de Victoria ne constituerait qu'un élément, un fait filmique, dans sa narration. Ce qui le fait agir, c'est la représentation normative de la sexualité à la fin du film. Le dilemme de Victoria est loin de jouir de l'attention donnée aux énonciations potentielles de King et de Toddy.

Si Seguin parle de « renoncement », Alain Masson (*Positif*) évoque le « deuil » de Victoria dans la dernière séquence :

« [...] La situation dissocie l'homosexuel de son amie, alors que leurs liens chastes et fripons résumaient jusque là le charme du film. La comédie de Victor devient donc le drame de Toddy : la figure équivoque et glorieuse qu'il a formée lui échappe par la faute des contraintes sociales. [...] De surcroît, Toddy paraît plus falot à la fin qu'au début, où sa faiblesse lui interdit la prestance, tandis que, même en femme, Victoria a gagné en splendeur : sa robe noire suggère la retenue, par contraste avec les pitreries de Toddy, mais rappelle aussi son costume de scène ; on y devine un soupçon de deuil, car elle a renoncé à une aventure passionnante ». Alain Masson (Positif)

La critique de Masson se montre tout à fait intéressante. D'une part, il représente le seul critique à proposer que Victoria puisse avoir un deuil à faire suite à son choix d'abandonner sa carrière. Selon lui, le « soupçon de deuil » vient du renoncement d'une « aventure passionnante ». Pour appuyer cette hypothèse, il évoque sa robe sombre qui ne correspond certes ni à ses robes flamboyantes de scène, ni à sa robe multicolore du début du film. Il ne développe pas cet axe mais en a déjà fait beaucoup plus que ses confrères. D'autre part, en parlant de Toddy, il explique que « par la faute des contraintes

sociales » sa création lui échappe. Il n'est point question de « contraintes sociales » quand « Victor » échappe à Victoria ! Victoria est encore une fois l'énonciatrice au dilemme oublié⁴³.

Pour sa part, Michel Chion (*Cahiers du cinéma*) s'appuie sur la séquence du couple au lit pour aborder, sans y mettre de mots précis, le dilemme de Victoria :

« [...] Dans la grande scène de vérité entre les amants, c'est-à-dire une situation woody-allenienne où l'on introspecte, où l'on se culpabilise et où on culpabilise l'autre, la situation exceptionnelle de Victoria n'est plus montrée que comme la source d'un inconfort provisoire et l'occasion d'un jeu excitant en même temps que comme le moyen d'une ascension sociale. [...] Fort heureusement, ce qu'il y a de raisonneur et de raisonnable, dans cette séquence, qui serait centrale si le film était effectivement centré, ne déteint pas sur le reste du film [...] » Michel Chion (*Cahiers du cinéma*)

Quand il écrit « jeu excitant », cela rappelle « l'aventure fascinante » du dialogue de Victoria. De même, son « moyen d'une ascension sociale » fait penser à Victoria lorsqu'elle exprime : « Je suis maintenant une grande vedette parisienne ». Ensuite, le critique estime « fort » heureux que la « raison » dans cette séquence « ne déteint pas sur le reste du film ». Son approbation s'avère remarquable, mais plus remarquable encore, il suggère que si la critique semble à peine s'intéresser au dilemme de Victoria, c'est parce que le film ne le met pas en avant. La critique de Chion se montre exemplaire en exposant les dynamiques du choix de Victoria comme énonciatrice tout en neutralisant une partie de son énonciation potentielle.

On constate qu'en dépit du choix d'énonciateur, ces critiques de *Victor*, *Victoria* favorisent l'énonciation des personnages masculins. Cette préférence ne découle pas du genre des critiques. En effet, les deux critiques femmes du corpus, Annie Coppermann et Louella Intermin pour *Libération*, prennent Victoria pour l'unique énonciatrice du film mais ni l'une ni l'autre n'évoquent son dilemme. Ce constat montre l'importance de ne pas attendre d'interprétations précises selon le genre du critique (Staiger, 1992 : 92). En ce qui concerne l'orientation sexuelle des critiques, il est difficile aujourd'hui de trouver cette information. On se demande alors si le contexte socio-économique de la période du film (les années 30) fait que le dilemme de Victoria et sa résolution sont perçus comme « normaux » ou « évidents » ? Ou bien concerne-t-il davantage les années 80 ? De même est-ce que cette interprétation est influencée par le fait que le film soit un produit américain ?

⁴³ Certes, il faut reconnaître que la critique de Masson est longue de trois pages et, par conséquent, peut inclure davantage d'éléments. Ceci étant, il privilégie l'évolution des personnages de Victoria et Toddy, ne passant que rapidement par King qui, selon lui, « semble figé dans son dogmatisme viril ».

Conclusion : Victor, Victoria

Dans notre étude de la réception de *Victor, Victoria*, nous nous sommes fixés pour objectif de répondre dans un premier temps à la problématique générale de notre thèse – comment la critique française négocie-t-elle des films américains pour aborder l'évolution de la place de la femme dans la société française de 1980-1985 – et dans un deuxième temps à celle du présent chapitre : le travail de la femme touche-t-il à la virilité de l'homme ? Pour ce faire, nous avons suivi une méthodologie dont les cinq temps étaient : 1) la description de l'espace du travail, 2) l'analyse de l'interprétation revendiquée proposée par les producteurs/distributeurs, 3) l'étude des références quant à l'américanité du film, 4) l'analyse de la construction du point de vue dans huit séquences, et 5) le relevé de la désignation d'énonciateurs par les critiques. Durant le travail, les variables de l'américanité, du genre sexué et du travail féminin ont guidé notre pensée.

Grâce à notre démarche, nous pouvons faire plusieurs hypothèses sur la réception du film. Tout d'abord, nous avons remarqué que l'américanité de *Victor* joue un rôle important dans le cadre de participation. En effet, l'appréciation favorable du film est en grande partie due à celle-ci. Dans un cadre cinématographique général qui préétablit qu'un film américain doit être mauvais, les critiques ont employé trois stratégies pour négocier *Victor* en un « bon » film. Premièrement, ils décrivent le film en termes de « retrouvaille » avec le « bon » cinéma de l'époque des studios. Cette remarque nous renvoie au travail de l'espace de travail où nous avons appris que Blake Edwards tenait à une mise en scène rappelant cette période, et même qu'il était considéré comme un « classique » par les critiques. Ceci nous amène à la deuxième stratégie qui était de faire de *Victor* un film d'auteur. Troisièmement, la critique évoque les décors de Paris utilisés dans le film – *Paris, Made in U.S.A.* –, des décors qui renvoient à une nostalgie générale dans le champ cinématographique français du début des années 80. *Victor* peut donc être un « bon » film, négocié favorablement dans le cadre de participation, grâce à son rapprochement stylistique avec le cinéma américain d'autrefois.

Ensuite, nous avons constaté que malgré la place donnée au travail de Victoria dans la synopsis et dans le film, et malgré une association énonciative forte avec celle-ci, les critiques favorisent une interprétation fondée sur King. Cette préférence pourrait avoir un lien avec le fait que *Victor* est interprété dans un cadre de participation de film d'auteur : Edwards était connu pour ses questionnements au sujet de la masculinité. De même, dans un cadre de film américain d'autrefois, on attend du personnage de Victoria qu'il quitte son travail pour se marier avec King. Le film étant aussi l'objet d'une interprétation nostalgique, une représentation de la femme qui choisit son foyer plutôt que sa carrière n'est pas choquante. Cette hypothèse est confortée par le fait que sur les trois critiques

qui abordent le travail de Victoria, aucun ne remet explicitement en question la « normalité » de ce choix obligé.

Enfin, nous pouvons conclure de la réception de *Victor, Victoria* que même si l'on s'associe à un personnage lors du traitement de l'intrigue, ce qui intéresse vraiment aux critiques sort dans l'interprétation générale du film. Dans ce cas précis, c'est la virilité de King qui occupe la place la plus importante dans les critiques. Certes, l'effet provoqué sur King par le travail de Victoria est très symbolique : puisqu'elle travaille, il passe pour un homosexuel aux yeux de la société. Dans le film, cette idée est exprimée par le fait que Victoria se fait passer pour un travesti. Cette représentation est-elle pour autant un simple prétexte visant à exprimer l'atteinte à la virilité de l'homme par le travail féminin ? Nous répondrons à cette question dans la troisième partie de cette thèse.

3. *Tootsie* : Annexion du discours féministe

Tootsie est sorti en France le 2 mars 1983 et constitue le huitième film le plus vu de l'année, avec 3.840.083 entrées⁴⁴. Il a été nommé pour le César du meilleur film étranger (1984), mais *Fanny et Alexandre* de Ingmar Bergman l'a gagné.

Dans ce troisième chapitre, nous nous intéresserons à la réception critique de *Tootsie* à l'heure de sa sortie en salle (mars 1983, soit cinq mois après celle de *Victor, Victoria* et quatorze après celle de *Kramer contre Kramer*). Le film conte l'histoire d'un homme qui a l'idée de se faire passer pour une femme pour trouver du travail. Travesti, il tombe amoureux d'une femme qui croit qu'il en est une aussi. Partagé entre son nouveau succès – il devient un modèle féministe – et son nouvel amour, l'homme doit faire un choix. L'étude de sa réception apporte à cette thèse notamment une réflexion sur le rapport de l'homme au féminisme et sur la représentation de ses adhérentes. Comment les hommes se positionnent-ils dans le discours féministe ?

Sur le même modèle que la réception de *Kramer* et *Victor*, l'analyse de celle de *Tootsie* se divise en cinq sections. Tout d'abord, la section « Autour du film » définira sommairement l'espace de travail dans lequel le film a été créé (Esquenazi, 2004 : 4-6). Ensuite, le synopsis du dossier de presse montrera l'interprétation revendiquée (Esquenazi, 2004 : 4-8). Puis, le cadre de participation donnera les premiers paramètres des interprétations des critiques (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Après, l'analyse filmique (Jullier, 2004 ; Jullier et Marie, 2007) relèvera les énonciateurs potentiels

⁴⁴ Le premier et deuxième films de l'année 1983 étaient : *Les Dieux sont tombés sur la tête* de Jamie Uys avec 5.950.061 entrées et *L'Été meurtrier* de Jean Becker avec 5.137.040 entrées. Source : <http://cbo-boxoffice.com>

privilegiés par le film (Hamburger, 1986 : 195). Enfin, le cadre de réception (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993) exposera l'énonciateur désigné par les critiques et l'interprétation qui en est découlée.

Toujours à partir de notre problématique générale – comment est-ce que la critique française négocie des films pour aborder de l'évolution de la place de la femme dans la société française – nous passons à présent à l'étude de la réception matérialiste historique de *Tootsie*.

3.1 Autour du film

Tootsie est le treizième long métrage – et la seule comédie – réalisé par Sydney Pollack⁴⁵, qui a commencé sa carrière dans la télévision (*Alfred Hitchcock Presents*, *Ben Casey* entre autres)⁴⁶. Dans sa carrière, il serait connu pour ses drames, comme *Nos plus belles années* (1973), mais aussi pour ses productions (quatre films avant 1983)⁴⁷ et rôles (deux films plus treize épisodes télévisuelles avant *Tootsie*)⁴⁸. Plusieurs critiques apprécient sa pluralité artistique et sa productivité créative dans le cadre du cinéma américain. Selon Christian Viviani, Pollack « incarne à la fois l'apogée d'une tradition (le Western *Jeremiah Jones* [1972]) et la quintessence d'une modernité (le thriller politique *Les Trois Jours du Condor* [1975]) [...] Il est également représentatif de la continuité thématique et esthétique du cinéma américain » (Gili, Sauvaget, Tesson et Viviani, 2006 : 169). En effet, pour la continuité thématique, Roger Boussinot remarque que « sous la diversité de ses sujets, Pollack laisse paraître un réseau de thèmes (la difficulté de l'indépendance absolue, l'impossibilité d'y renoncer, le caractère à la fois précaire et nécessaire des 'nouvelles frontières'), qui en font un cinéaste représentatif de l'Amérique d'aujourd'hui » (1989 : 1331). En effet, l'humanisme de son œuvre fait qu'il cherche la vérité et des raisons solides pour les envies, désirs et sentiments de ses personnages. À propos de son style, Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier évoquent un « goût de la narration classique, du détail réaliste, et la tentation de l'extrapolation allégorique, de la fable métaphorique » (1991 : 754). Pollack est donc un réalisateur hollywoodien comme Blake Edwards l'est. Cependant, si Edwards est pris pour « le dernier des classicistes » (Byron cité dans Werrett, 2002), Pollack est souvent placé avec les réalisateurs du « Nouvel Hollywood » puisqu'il travaille en même temps qu'eux. Cependant, mis à

⁴⁵ Son précédent film étant *Absence de malice* (1981) et son suivant *Out of Africa* (1986). Pour une filmographie compréhensive du réalisateur voir : MEYER Janet, Sydney Pollack : A Critical Filmography, Jefferson, McFarland, 2008.

⁴⁶ Il soutiendrait même que son expérience sur un feuilleton l'a influencé pour les tournages des scènes du feuilleton dans *Tootsie*. HENRY Michael « 'Tootsie' vu(e) par Sydney Pollack », Positif, mars 1983.

⁴⁷ *Yakusa* (1974), *Bobby Deerfield* (1977), *Show Bus* (1980) et *Absence de malice* (1981).

⁴⁸ *War Hunt* (Denis Sanders, 1962) et, non crédité, *The Electric Horseman* (1979).

part la dimension générationnelle, Pollack, sans le parcours de formation dans un *film school*, s'avère davantage un « cinéaste de la conscience » (Gili, Sauvaget, Tesson et Viviani, 2006 : 170).

Avec *Victor, Victoria* et *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *Tootsie* s'inscrit dans une lignée de films avec travestis⁴⁹. Leur entrée dans la culture *mainstream* des nouveaux questionnements sur les notions de genres et la sexualité. Bien que des critiques tels que Robin Wood (1986) soulèvent l'homophobie résidant dans ces représentations et leurs réceptions, il demeure incontestable qu'Hollywood commence à aborder ces thèmes avec davantage d'ouverture. Pour sa part, *Tootsie* touche moins le sujet de l'homosexualité que les deux autres films référenciés, même si le film fait embrasser Dustin Hoffman par un autre homme et conte une histoire touchante entre Dustin Hoffman et le personnage masculin qui tombe amoureux de « Dorothy »⁵⁰. En fait, le film de Pollack privilège l'exploration de la condition du sexe opposé. Ce postulat gagnerait à être précisé par une mise en contexte cinématographique. En fait, la même compréhension arrive à Joe/« Josephine » dans *Certains l'aiment chaud* (1959) : grâce à son amitié avec Alouette (qui n'atteint certes pas le profondeur de celle de « Dorothy » et Julie dans *Tootsie*) le personnage de Tony Curtis ne peut plus profiter des femmes comme il a fait auparavant⁵¹. Donc, une représentation cinématographique de cette compréhension préexiste de plus de trente ans plus tôt *Tootsie* dans l'espace de travail. En plus, celle-ci demeure particulièrement subversive dans son ouverture d'esprit envers l'homosexualité et la condition féminine (French, 1978 : 137-154).

Tootsie, en revanche, n'est point subversif. Car il reflète les discours féministes « acceptables » pour l'époque. Comme expliquent Coursodon et Tavernier dix ans après la sortie du film, « en se féminisant, le héros devient un homme meilleur, il reconnaît les aspects féminins de sa personnalité, et apprend à mieux comprendre et partant à mieux respecter les femmes. Mais cette approche, qui vingt ans plus tôt aurait été effectivement audacieuse, ne fait que refléter un discours contemporain, déjà banal au début des années quatre-vingt, sur la féminité et le rapport des sexes » (1991 : 757-8). De

⁴⁹ Ici la distinction faite en anglais entre « cross-dressing » et « travestissement » paraît saillante. Dans *Tootsie*, *Victor, Victoria*, *Certains l'aiment chaud*, si les personnages se travestissent ce n'est pas pour des raisons personnelles, pour une question d'identité sexuée ou sexuelle. Pour voir cela à Hollywood, même s'il s'avère « indépendant », il faudra attendre les années 1999 avec *Boys Don't Cry*.

⁵⁰ Ainsi, le film répond, au moins sur ce point, à une partie des discours post- *Stonewall Riots* et post-*Cruising*. *Cruising* (1980, William Friedkin) est une adaptation du livre du même nom. Il raconte l'histoire d'un policier qui se plonge dans la communauté gay new-yorkaise pour trouver un tueur en série qui cible les homosexuels masculins. Le tournage du film et sa sortie ont été marqués par de vives manifestations de cette même communauté contre ce qu'elle trouvait constituer des représentations homophobiques. Voir *The Celluloid Closet* par Robert Epstein et Jeffrey Friedman, TriStar Pictures, 1996.

⁵¹ Voir JENN Pierre, *Certains l'aiment chaud*. Etude critique, Paris, Nathan, 1992 et « Il était une fois... Certains l'aiment chaud » Première diffusion : vendredi 16 mai 2008 à 20:40 (câble, satellite et TNT), Durée : 52', réalisé par Auberi Edler, produit par France 5 / Folamour / TCM, 2008.

plus, si le film porte sur les relations homme-femme, lorsque Michael montre aux femmes comment se défendre face aux sexismes, le *curious argument* du film c'est que les hommes se montrent de meilleurs féministes que les femmes (Ryan et Kellner, 1988 : 166-7). En effet, dans son important livre *Feminism Without Women : Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*, Tania Modleski affirme que le féminisme, malgré son entrée dans la norme, semble encore nécessiter un porte-parole et une bénédiction masculine (1991 : 3). On peut alors se demander qui est responsable pour la création du film.

Pour *Tootsie*, il a fallu près de vingt versions du scénario nécessitant même une médiation par le *Writer's Guild*. La première version du scénario, écrite par Don McGuire (crédité pour l'histoire) et Bob Kaufman (non crédité), est venue à l'attention de Dustin Hoffman – suite de son rôle dans *Kramer* – et du scénariste Murray Schisgal (crédité). Cependant, Schisgal, qui s'intéressait aux jeux avec les représentations du genre sexué, n'est pas resté longtemps sur le projet. Il sera remplacé par Larry Gelbart (crédité), connu pour son apport comique⁵², qui sera, à son tour, remplacé par Elaine May (non créditée)⁵³. Dans le documentaire accompagnant le DVD pour le 25^{ème} anniversaire de la sortie du film, cette dernière est longuement créditée pour avoir tissé ensemble les intrigues secondaires et pour avoir donné « le point de vue de femme » sur le scénario. Nous insistons, celle qui a donné le *point de vue de femme* n'a eu aucun crédit pour ceci. Ensuite, Hoffman et Pollack ont repris cette version une dernière fois. *Tootsie* représente donc un vrai travail collectif, mais seuls Schisgal et Gelbart seront crédités pour leur travail.

Finalement, nous constatons que *Tootsie* aborde le travestissement avec l'humour comme *Certains l'aiment chaud*. Cette représentation comique est unique dans l'œuvre de son réalisateur, Sydney Pollack, connu pour ses drames. Le film sort environ deux ans après *Kramer contre Kramer* laissant imaginer que le rôle du père célibataire interprété par Dustin Hoffman préfigurait l'interprétation de son rôle dans *Tootsie*. Dans son contexte américain, nous remarquons que le film, écrit principalement par les hommes, peut être vu comme illustration d'une banalisation du discours féministe ou bien de son annexion.

3.2 Interprétation revendiquée

Synopsis distribué en France par Columbia Pictures :

⁵² Le Lion sort ses griffes (1981) et Oh, God! (1977).

⁵³ Treize ans plus tard elle sera scénariste pour *The Birdcage* (1996), remake de *La Cage aux Folles* (1978).

En dix ans de carrière, Michael Dorsey a accumulé une stupéfiante série de « bides » artistiques. Ses amis louent unanimement son génie, les metteurs en scène le fuient comme la peste. Son intransigeance et son tempérament batailleur le condamnent à rester un éternel marginal. Son agent, George Fields, l'a abandonné à son sort, renonçant à proposer son nom pour le plus petit spot télévisé. Dans tout New York, plus personne ne veut l'employer...

Michael rêve avec son copain Jeff de monter une de ces pièces hyper-confidentielles qui ont fait sa « gloire ». Pour partenaire il a choisi une amie, guère plus chanceuse, Sandy Lester. Mais comment trouver l'argent nécessaire ? Son maigre salaire de serveur ne saurait y pouvoir et Sandy, qui escomptait un rôle dans un feuilleton médical, a été renvoyée sans avoir eu la chance d'auditioner. Motif : pas assez sexy. La frustration inspire à Michael un habile subterfuge. Il postule à son tour le rôle de Sandy... sous le nom de Dorothy Michaels. Maquillé, perruqué, rasé de près, le nez chaussé d'épaisses lunettes, vêtu d'une robe stricte et d'un coquet chemisier, l'illusion est parfaite : « Dorothy » emporte le morceau.

Pour Michael commence alors un numéro de haute voltige qui va requérir toute son ingéniosité de comédien. Il lui faut incarner Dorothy, tout en la cachant à Sandy, apaiser les scrupules de George, complice réticent de son imposture, et rassurer Jeff qui se pose des questions sur sa virilité. Il lui faut, sur le plateau, affronter l'hostilité d'un metteur en scène macho, Ron Carlisle, et les avances empressées d'un cabot sur le retour, John Van Horn. Il lui faut, au nom de son honneur professionnel, donner relief et vérité à son personnage, débile à souhait : cette Emily, administratrice-gâteau d'un hôpital feuilletonnesque, va devenir son porte-parole. Dorothy se met à improviser, génialement, sous l'œil éberlué de Ron, qui n'ose protester. Elle bouscule le texte, malmène Van Horn, dépassé et ravi, et se fait une amie de Julie Nichols, maîtresse de Ron, à laquelle a été confié le rôle de l'infirmière nymphomane.

Au fil de ses improvisations échevelées, Dorothy crée un personnage de vieille fille drolatique, chaleureuse, à la langue bien pendue. Le public suit, les lettres de fans abondent. Grisé par ce succès si longtemps attendu, Michael se sent devenir Emily, symbole de la femme émancipée des années 80. Attiré par Julie à qui il n'a osé avouer sa mascarade, il remplace pour celle-ci une mère perdue plusieurs années auparavant. Le père de Julie, resté veuf, cède à son tour au charme de Dorothy.

Michael voit son influence sur Julie grandir, au point que la jeune femme décide de rompre avec Ron. Julie, cependant, s'inquiète de l'obscur attirance qu'elle éprouve pour son amie : elle ne s'est jamais sentie plus solitaire. Au cours de la soirée où elle lui fait cet aveu, Michael se trouve confronté à une demande en mariage de Les, aux propositions enflammées de Van Horn et à une crise de jalousie de Sandy. C'est trop ! Lié par un contrat signé à son insu, coincé de toutes parts ; à bout de nerfs, Michael décide de « liquider » Dorothy. Au risque de perdre ceux qu'il aime, il tombe le masque, en direct, devant des dizaines de millions de téléspectateurs...

Nous allons maintenant analyser le contenu du synopsis de *Tootsie* distribué dans le dossier de presse du film. Cette démarche nous permettra de constater l'interprétation revendiquée (Esquenazi, 2004 : 4-8).

Le synopsis de *Tootsie* présente d'abord le film comme l'histoire d'un acteur, Michael, dont les exigences (« caractère difficile ») sont à la hauteur de son talent (« génie »). Les deux premiers paragraphes exposent sa personnalité, cause de son chômage. Cependant, désireux de monter une pièce de théâtre avec ses amis, il a besoin de beaucoup d'argent. L'une de ceux-ci, « guère plus chanceuse », s'est vue refuser un rôle (« motif : pas assez sexy ») qui sera finalement obtenu par Michael, « maquillé, perruqué, rasé et près, le nez chaussé d'épaisses lunettes, vêtu d'une robe stricte et d'un coquet chemisier », travesti en femme, « Dorothy ».

Dans le troisième paragraphe, le point de vue se divise entre Michael et « Dorothy ». Il commence avec celui de Michael, qui doit employer « toute son ingéniosité de comédien » pour faire vivre son nouvel alter ego. Les événements qui concernent respectivement Michael et « Dorothy » sont racontés comme s'ils n'arrivaient qu'au premier. Ainsi, Michael doit cacher le fait qu'il a obtenu le rôle de son amie, qui avait auditionné. Il s'efforce aussi de rassurer Jeff, son colocataire, « qui se pose des questions sur sa virilité ». Par ailleurs, Michael doit « affronter l'hostilité d'un metteur en scène macho » et « les avances pressées d'un cabot sur le retour ». Tout cela en interprétant un deuxième personnage (« Dorothy » constituant le premier), la « Emily » du feuilleton. Selon le synopsis, cette dernière s'avère « débile à souhait », une « administratrice-gâteau d'un hôpital feuilletonesque [qui] va devenir son porte-parole ». Les trois façades de Michael étant clairement définies, le point de vue devient celui de « Dorothy ». Elle devient le sujet de la phrase : « Dorothy se met à improviser ». Ce n'est pas Michael le comédien, mais « Dorothy » qui joue le rôle d'« Emily » maintenant. En effet, *elle* « bouscule », « malmène » et « se fait une amie ». Bref, « elle » existe en tant qu'« elle »-même.

Dans la première phrase du quatrième paragraphe, le point de vue de « Dorothy » constitue toujours le fil conducteur. « Elle » parvient à créer « un personnage de vieille fille drolatique, chaleureuse, à la langue bien pendue ». Dans la seconde phrase, sans explication, le synopsis revient au point de vue de Michael. Le succès de « Dorothy » devient celui de Michael qui « se sent devenir Emily, symbole de la femme émancipée des années 80 ». C'est Michael qui est attiré par Julie, mais c'est « Dorothy » qui attire l'attention de Les, le père de Julie.

Dans le dernier paragraphe, le point de vue de Michael domine. Michael est sensé influencer Julie alors que cette dernière ignore son existence. Selon elle, cette influence est celle de « Dorothy », cette amie pour laquelle elle ressent une « obscure attirance ». Comme dans le troisième paragraphe, les événements sont racontés comme s'ils arrivaient tous à Michael : Julie lui avoue son attirance, Les le demande en mariage, un collègue lui fait des avances et Sandy pique une crise. Finalement, Michael décide de « liquider Dorothy ».

On constate que le synopsis met en exergue les points de vue de Michael et de « Dorothy ». Plus précisément, il présente l'intrigue selon celui de Michael avec une parenthèse pour celui de « Dorothy ». De manière hiérarchique, Michael joue « Dorothy », qui joue « Emily » et grâce au succès de cette dernière dans un feuilleton, Michael le comédien est enfin reconnu. De même, il se sent devenir « Emily », qualifiée à la fois de « débile à souhait » et de « symbole de la femme émancipée des années 80 ». Le synopsis propose alors une interprétation qui favorise Michael comme l'énonciateur du film. Ainsi, le féminisme exprimé sera celui d'un homme. Dans les sections à venir, nous allons garder cette interprétation revendiquée comme fil rouge pour voir si elle est reprise par les critiques, et si oui, s'il s'agit d'une banalisation ou annexion du féminisme.

3.3 Cadre de participation

Corpus critique : Vingt-quatre critiques parues du 25/02/83 au 19/03/83 dont Robert Benayoun (*Positif*), José-Maria Bescos (*Pariscope*), Jean-Paul Chaillet (*Les Nouvelles littéraires*), Robert Chazal (*France-Soir*), Claude Cobast et Eric Moreau (*L'Ecole libératrice*), Annie Coppermann (*Les Echos*), Richard de Lesparde (*Minute*), Claire Devarrieux (*Le Monde*), Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*), Stéphane Henin (*Lutte ouvrière*), Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*), J-C. Keusch (*Vie Ouvrière*), Claude Klotz (*VSD*), S.L. (*Humanité-Dimanche*), Guy Lagorce (*Le Figaro*), Marie-Françoise Leclère (*Le Point*), Gérard Lefort (*Libération*), Jean-Pierre Le Pavec (*La Révolution*), François Maurin (*L'Humanité*), Michel Pérez (*Le Matin*), Jean Rochereau (*La Croix*), Jean Wagner (*Télérama*), *Cahiers du cinéma* (nom de critique non-cité), et *L'Express* (nom de critique non-cité).

Dans cette section, nous effectuerons une première lecture du corpus critique de *Tootsie*. Le corpus comprend vingt-quatre critiques récoltées aux archives de la Bibliothèque de Film (Paris). Pour mémoire, le choix de bâtir les corpus critiques de cette thèse à partir de ces fonds se justifie par son statut de première institution française consacrée exclusivement à la documentation sur le cinéma⁵⁴. En lien avec le choix délibéré de ne pas restreindre le corpus à la presse spécialisée (Mathijs, 2006 : 126-7), les critiques du corpus se montrent à la fois représentatives d'un discours institutionnel sur le cinéma et du discours général sur le film. Il est ce dernier discours qui nous intéresse dans cette thèse. Ainsi, pour le décortiquer selon nos deux actes de recherches – nation et genre – nous ferons appel aux travaux de Sonia Livingstone sur le processus de l'interprétation (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Travaillant sur les séries télévisuelles, l'anglaise expose deux cadres – cadre de participation et cadre de réception – qui structurent l'interprétation du spectateur. Le premier cadre représente celui de la

⁵⁴ Comparativement à la Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque André Malraux, Cinémathèque de Toulouse ou l'Institut Lumière.

participation : genre (comédie) ou nationalité (film américain), par exemple. C'est à l'intérieur de ce cadre que les opérations d'interprétation se déroulent. Le second cadre s'avère celui de la réception et correspond à l'intrigue et aux personnages. Jean-Pierre Esquenazi résume la pensée de Livingstone ainsi : « le système de personnages peut être considéré de deux façons : d'une part, en tant que totalité, il exprime le cadre spécifique du genre ; d'autre part, chacun des personnages principaux constitue un point de vue original sur l'ensemble et emporte une formule interprétative distincte » (2003 : 107). C'est dans cette perspective que cette section se donne pour but de relever le cadre de participation et les négociations – ou leur absence – de l'américanité du film.

3.3.1 Un « bon » film (américain) sur le travestissement

On constate que la plupart des critiques situent *Tootsie* dans un cadre franco-américain de films sur le travestissement qui comprend *Certains l'aiment chaud* (1959), *Victor, Victoria* (1982) et *La Cage aux folles* (1978). Bien sûr, cette lignée ne se montre pas homogène car, à l'intérieur, les critiques tranchent entre les « bons » et les « mauvais » films. Dans le premier groupe, selon eux, se trouvent *Certains l'aiment chaud* et *Victor, Victoria*. Dans le deuxième groupe, ils placent *La Cage aux folles*. La critique de Gérard Lefort (*Libération*) s'avère représentative de l'usage de ce cadre binational par thème : « Le travestissement n'est pas le nouveau filon glorieux que le cinéma US fait semblant de découvrir aujourd'hui. Ne serait-ce qu'en mémoire, des plus célèbres références mythologiques (*Sylvia Scarlett* ou l'inévitable *Certains l'aiment chaud*), les tristes pantalonnades de *La Cage aux folles* devraient instantanément se recroqueviller dans leur néant de nullité ». Pourtant, si l'on ignore que *La Cage aux folles* est un film français, on pourrait facilement l'assimiler au groupe de Cukor et Wilder. En fait, Lefort utilise certes un cadre de participation mais celui-ci semble thématique et non pas national. Pour mieux comprendre, on peut faire appel à Michel Pérez (*Le Matin*) et Jean Wagner (*Télérama*).

Michel Pérez (*Le Matin*) affirme que « le succès de *la Cage aux folles* aux États-Unis aura au moins eu ceci de bon qu'il aura entraîné la réalisation de deux comédies excellentes dotées d'un budget qui les classe nettement au-dessus de la production courante, nous avons nommé *Victor, Victoria* et *Tootsie* ». Ce commentaire renvoie à un Hollywood avec des moyens financiers permettant la réalisation de « bons » films et non juste des *blockbusters*. Jean Wagner (*Télérama*), pour sa part, explique que « le succès remporté par *La Cage aux folles* aux États-Unis pouvait faire craindre le pire : une épidémie de films vulgaires sur le thème du travestissement. Il semblerait, au contraire, si épidémie il y a, qu'elle soit plutôt bénéfique. Après l'excellent *Victor, Victoria*, de Blake Edwards, voici, dans un tout autre esprit mais non moins réjouissant, *Tootsie* ». Tout comme Pérez, il exprime son dédain pour le film français, mais se réjouit de l'effet estimé positif que son succès outre-

Atlantique a pu avoir sur le cinéma américain. Alors que la critique de Pérez se montre implicitement positive (le cinéma américain dispose des budgets pour faire des films « nettement au-dessus de la production courante »), celle de Wagner s'avère implicitement négative. Pour expliquer, le fait que le succès « pouvait faire craindre le pire », il confronte le lecteur aux paramètres négatifs du cadre « cinéma américain » à venir. Le choix du mot « craindre » au lieu du terme « anticiper » ; de celui « d'épidémie » (sans doute une référence à la sérialité américaine) au lieu du terme « ensemble » ; de celui de « films vulgaires » (remarque sur une éventuelle « mauvaise » qualité artistique) au lieu du terme « populaire », sous-entendent une vision négative d'Hollywood à l'intérieur de laquelle il faudrait négocier un avis favorable. Wagner retourne alors le cadre pour affirmer que « si épidémie il y a, qu'elle soit plutôt bénéfique » car *Tootsie* et *Victor, Victoria* constituent de « bons » films. La sérialité ne s'avèrerait donc pas nécessairement négative. Le critique neutralise ensuite une « vulgarité » éventuelle en qualifiant *Victor, Victoria* d'« excellent », *Tootsie* de « non moins réjouissant ». Ces deux critiques relèvent deux éléments du cadre « film américain » : l'économie et la sérialité.

Dans le premier cas, le cadre « film sur le travestissement » permet d'évoquer des enjeux économiques. « Cinéma américain » signifie budget conséquent. Pour ce critique, ce facteur constitue un atout. La question de l'économie du cinéma américain et du cinéma américain en France est devenue un sujet central en ce début des années quatre-vingt car les gros budgets se révèlent cause et conséquence de plusieurs phénomènes. En ce qui concerne le cinéma américain en lui-même, la période 1982-1983 voit le rachat de la Fox par un pétrolier et la Columbia par Coca-Cola. Il s'agit en quelque sorte de la culmination des rachats des grands studios qui ont commencé dans les années soixante (Paramount par Gulf and Western, MGM et Warner Brothers par deux différents intéressés d'immobilier, etc.). En effet, Lise Bloch-Morhange demande « s'il existe encore un seul producteur, à Hollywood, qui appartienne à la race des anciens, des Mayer, des Goldwyn et autres, pour lesquels, certes le cinéma était un 'business' – c'est la condition de sa survie – mais aussi un noble métier. Hollywood semble avoir perdu le précieux secret du bon vieux temps de l'âge d'or, qui lui permettait de concilier l'art et l'argent » (1982 : 32). L'intensification de la commercialisation du cinéma américain nuit, selon elle, à sa beauté artistique. Elle contribuerait à remplacer les objectifs créatifs par des buts lucratifs. Toutefois, face à l'inflation fulgurante à Hollywood pour lancer un film, Bloch-Morhange « comprend l'obsession hollywoodienne du *blockbuster* (énorme succès), si malsaine pour le cinéma : à moins qu'un film ne soit un champion du box-office, il est devenu très difficile, pour un producteur, non seulement de faire des bénéfices mais souvent de rentrer dans ses frais» (1982 : 33). Donc, la pression économique sur les films au sein d'Hollywood sera très importante, motivée par des

impératifs financiers dans un contexte extrêmement compétitif. Elle sera la conséquence de l'industrialisation et par la suite la cause – par le biais des attentes – de la promulgation d'elle-même.

Dans le second cas, « film sur le travestissement » est le prétexte pour aborder une certaine sérialité dans le cinéma américain. Umberto Eco nous rappelle que la modernité dans l'art se fonde sur une nouveauté technique, historique et ontologique (1994). Sans ces éléments, un film ne constituera pas une œuvre artistique, mais un produit industriel ou un objet artisanal. En effet, au lieu de proposer « une vision du monde nouvelle », l'industrie et l'artisanat, selon leurs critiques, utilisent la répétition et la sérialité. Ils relèvent ainsi à la fois d'un « manque d'innovation » et d'un « stratagème commercial » (1994 : 11). Si nous transposons les propos d'Eco sur le cinéma, il ne serait même pas nécessaire de donner un indice géographique lorsqu'on évoque « l'usine à rêves ». Hollywood représente cette usine. Mais dans l'esthétique post-moderne des années 80, explique Eco, « l'itération et la répétition semblent dominer tout l'univers de la créativité artistique, et où il devient difficile de distinguer entre la répétition des media et celle des arts dits majeurs » (1994 : 11). Toutefois, en ce qui concerne le cinéma américain, Iannis Katsahnias soutient que la répétitivité du scénario américain est l'« une des force majeures du cinéma américain ». Effectivement, selon lui, « ce qui tue le cinéma français c'est qu'à force de vouloir à tout prix être originaux, personnels donc d'auteurs, les cinéastes ont perdu le contact avec le public. Pour qu'un film parle au spectateur, pour qu'il fasse appel à lui, pour qu'il lui donne envie de le voir, il faut, à la limite, que son histoire soit identifiable à la seule lecture de l'affiche » (1989 : 73). Alors, nous constatons qu'une stratégie pour neutraliser l'américanité d'un film est de rebaptiser ses supposés « points faibles » et « points forts ».

3.3.2 Un monde ordinaire

Pour la majorité des critiques du corpus, *Tootsie* est reçu dans un cadre franco-américain de film sur le travestissement. Cependant, les connotations subtiles sur l'américanité du film nécessitent, nous l'avons vu, une lecture fine. Si, dans le contexte de ce cadre, *La cage aux folles* représente un « mauvais » film tandis que *Victor*, *Victoria* et *Tootsie* en représentent de « bons », chaque critique ne trouve pas pour autant que le film de Pollack constitue le meilleur du genre. En effet, sa valeur artistique fait débat. Pour sa part, Claude Klotz (*VSD*) estime que « *Tootsie* est donc un bon film mais il ne restera pas, à [s]on avis, dans les annales de la grande comédie américaine [...] tout simplement parce que Sydney Pollack n'est pas un farfelu, parce qu'il n'a pas ce grain de folie qui était sans doute l'essentiel chez Franck Capra – et de nos jours chez Blake Edwards ». On comprend alors que le critique attend d'un film sur le travestissement qu'il se montre léger. Cette attente correspond à l'histoire de la représentation des travestis dans le cinéma américain populaire. Cette dernière date du cinéma muet avec Charlie Chaplin (*Mam'zelle Charlot*, 1915) et Stan Laurel (*C'est ma femme*, 1929)

passant par Katherine Hepburn (*Sylvia Scarlett*, 1935) et Tony Curtis et Jack Lemmon (*Certains l'aiment chaud*, 1959)⁵⁵. Toutefois, il existe un autre groupe de critiques pour lequel le virage vers le sérieux s'avère apprécié. Par exemple, Claude Cobast et Eric Moreau (*L'Ecole Libératrice*) écrivent que « suggérer une tradition, ce n'est pas patauger dans les clichés douteux du comique de boulevard. Ce qui fait l'originalité de *Tootsie*, c'est au contraire sa prise de marques sur l'actualité et le monde très ordinaire où nous vivons tous ». Leur avis fondé sur la crédibilité fait écho chez José-Maria Bescos (*Pariscope*), pour qui le film est « loin des 'folles encagées', des 'partners' [sic] accolés, des irrésistibles mais pas crédibles ambiguïtés de 'Victor / Victoria' ». ⁵⁶ Ces critiques expriment une envie de se défaire des paramètres du cadre (la comédie) en faveur d'une ouverture vers un traitement sérieux du thème. Elle s'avère une deuxième stratégie pour négocier *Tootsie* en un « bon » film.

A dix-huit mois d'intervalle, le rapprochement de la sortie de *Tootsie* avec celle de *Victor, Victoria* apparaît jouer de façon décisive dans sa réception. Les critiques font davantage référence au film d'Edwards qu'au cinéma américain en général, et, avec *La Cage aux folles* (1978), donne les paramètres du cadre. Ainsi, *Tootsie* est soit critiqué pour son manque de « farfelu », soit félicité pour sa crédibilité. Dans la perspective d'analyse du cadre de participation principalement fondé sur l'américanité du film, nous voyons que ce n'est pas ces éléments qui sont mis en avant dans la critique comme dans la réception de *Kramer contre Kramer* ou de *Victor, Victoria*.

Pour résumer, les critiques se divisent en deux jugements fondés sur une lignée de films représentant le travestissement (*Victor, Victoria* ; *La cage aux folles*). Pour les uns, il représente un « bon » film, puisque « crédible ». Pour les autres, il s'avère « médiocre », car dénué de la folie, comme dans le film d'Edwards. « Bon » ou « médiocre », ces jugements s'effectuent à l'intérieur d'un cadre moins national que thématique. Par ailleurs, il est remarquable que, dans ce cadre thématique, cinémas américain et français se trouvent mélangés ensemble sans approfondissement. Ce que nous souhaitons analyser par la suite est comment ce cadre de participation aurait pu structurer les prochaines étapes de la réception.

⁵⁵ Les critiques ne font pas appel au travestissement pour faire peur comme dans *Psychose* (1960) ou les films d'horreur. Cf. VAUGH Thomas, « Gender Transgression Viewed Through the Lens of Monstrosity and Resurrection » in *Review of Communication*, Vol. 4, Issue 3-4, Juillet 2004, pp. 308-311 et CLOVER Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

⁵⁶ *Partners* (1982) est un film américain de James Burrows. Il raconte l'histoire deux policiers qui doivent se faire passer pour des « homosexuels flamboyants » pour enquêter sur une série de meurtres dans la communauté homosexuelle.

3.4 Énonciateurs potentiels privilégiés

Quelques personnages :

Michael : acteur qui trouve du travail en se travestissant en femme (« Dorothy »)

« **Dorothy** » : alter ego de Michael qui interprète « Emily » dans un feuilleton télévisé

Julie : actrice dans le feuilleton où travaille « Dorothy »

Sandy : actrice et amante de Michael

Ron : metteur en scène du feuilleton et compagnon de Julie

Tootsie, comédie américaine signée Sydney Pollack, s'inscrit dans le style général du « cinéma dans le cinéma ». Jacques Aumont et Michel Marie expliquent que celui-ci est « susceptible de variantes multiples, du processus de la 'mise en abyme', qui suppose un effet de miroir jouant sur la structure même du film [...] Le récit de base est une variante de Cendrillon. Une jeune fille (ou un jeune homme) naïve et inexpérimentée, mais douée d'un talent caché, arrive à la porte d'un studio et tente, par tous les moyens, de se faire remarquer. Bien entendu, la jeune inconnue deviendra une grande vedette » (2005 : 31- 32). Dans le cas de *Tootsie*⁵⁷, une première variante réside dans l'usage du travestissement, les distinguant, par exemple, d'*Une étoile est née* (Cukor, 1954)⁵⁸. Deuxième variante, le talent de Michael Dorsey, personnage principal, est déjà reconnu. S'il n'arrive pas à rencontrer le succès dans le milieu de Broadway, c'est en raison de son caractère très difficile. Au cours du film, « Dorothy », l'alter ego de Michael, devient une grande vedette de feuilleton mais cette réussite ne constitue pas la fin de l'histoire. En effet, cette variante ne vise pas la réussite professionnelle. C'est la réussite personnelle qui achève le film : grâce à son expérience, Michael, dans ses propres mots, est devenu « un homme meilleur » et non un meilleur acteur.

Nous allons à présent passer à l'analyse du générique et de trois séquences de *Tootsie*. Très important, dans le cadre de cette thèse, « analyse » n'est pas synonyme de « découpage ». Notre objectif n'est pas de pratiquer une analyse telle que Michel Marie la propose dans *Description – Analyse* (Marie cité dans Vanoye et Goliot-Lété, 2003 : 55-68). Le but ici est de révéler comment le film – par prise de vue, échelle de plan, cadrage, dialogue – donne de la potentialité énonciative aux personnages. Les analyses s'inspirent du travail de Käte Hamburger, qui affirme que « le récit cinématographique ne peut que présenter, même si le metteur en scène a effectivement le pouvoir de prêter à l'image des

⁵⁷ *Victor, Victoria* ne se conforme pas à ce type du film parce que « Victoria » ne jouit pas de narrative comme « Emily ». « Victoria » chante sur scène alors qu'« Emily » tient une place importante dans le feuilleton télévisé.

⁵⁸ Les deux autres versions sont : *Une étoile est née* (William A. Wellman, 1937) et *Une étoile est née* (Frank R. Pierson, 1976).

fonctions interprétatives. Parce que, comme les objets de la réalité naturelle, cette interprétation n'est pas consolidée par le concept, elle reste à la charge de la perception; l'expérience vécue de l'image cinématographique est, comme celle de la nature, laissée à la charge du spectateur individuel » (1986 : 195). Autrement dit, il n'existe pas d'énonciateur « obligatoire » auquel le spectateur « doit » adhérer pour pouvoir « correctement » interpréter le film. Au contraire, un film propose des énonciateurs potentiels plus ou moins privilégiés à partir des quels le spectateur peut bâtir son interprétation.

Pour *Tootsie*, nous avons choisi quatre séquences qui illustrent la construction d'énonciation potentielle des personnages. S'il s'agit de moins de séquences analysés que dans les autres chapitres, ceci se justifie par la forte privilège pour le trio Michael/ « Dorothy » / « Emily »⁵⁹. Ces séquences ont été choisi parce qu'elles représentent des moments clés – surtout les trois dernières – dans la construction du point de vue général du film. Relever ces instances d'énonciation potentielles nous permettra de décortiquer les interprétations du corpus critique dans la section suivante selon la problématique de ce chapitre : comment les hommes se positionnent-ils dans le discours féministe ?

3.4.1 Générique du film (Annexe 14)

3.4.1.a Situation de la séquence

Le générique de *Tootsie*, durant cinq minutes, est composé de plusieurs tranches de vie d'artiste. Il se centre sur Michael Dorsey, acteur au chômage : il se maquille pour un rôle, passe des auditions, donne des cours d'art dramatique et répète une pièce de théâtre. Au fur et à mesure on remarque que son intransigeance s'impose, surtout dans deux passages.

3.4.1.b Analyse filmique

Premièrement, lors d'une audition, Michael reproche aux producteurs (« Mon jeu dérange votre conversation ? ») de parler en même temps qu'il récite son texte :

⁵⁹ Si notre objectif était de travailler sur le film et non pas sa réception, nous aurions certainement analysé la séquence entre « Dorothy » et Les, chez ce dernier, lorsqu'il parle du féminisme.

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Le passage ne dure que trente secondes et comporte trois plans. Pourtant, la solitude de Michael sur scène est soulignée par son (notre) incapacité de voir ses interlocuteurs dans le théâtre sombre. Dans un autre passage de cinquante secondes, Michael se dispute au sujet de la mise en scène d'une pièce de théâtre dont il est la vedette. Le metteur en scène lui demande de marcher à l'avant-scène afin que tous les membres du public puissent voir la mort de son personnage. Avec impertinence, Michael refuse de suivre les directives et abandonne la pièce :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Michael, associé aux autres acteurs sur scène, et le metteur en scène, seul dans les rangs du théâtre, partagent une grande potentialité énonciative. L'agacement du metteur en scène nous permet de comprendre ce que Michael fait subir aux figures d'autorité. Son insubordination nous apprend qu'il place les demandes de son intégrité artistique avant tout, même celles d'un rôle. Ce qui pourrait donner davantage de potentialité énonciative à Michael dans ce générique épisodique est qu'il s'agit toujours des tranches de sa vie d'artiste : les paramètres de son personnage sont donnés immédiatement au début du film.

3.4.1.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans le générique Michael est clairement l'énonciateur privilégié. La focalisation sur lui avertit le spectateur de son caractère difficile et les exigences de sa profession d'acteur. En suivant Michael des auditions aux cours d'art dramatique, le film met le fondement pour une forte privilège de l'énonciation de Michael. Ainsi, dès le début du film – ce qui l'oppose à *Kramer contre Kramer* et *Victor, Victoria* – le film est construit d'un point de vue qui restera presque le même pour le restant du film.

3.4.2 Séquence : Audition de « Dorothy » (Annexe 15)

3.4.2.a Situation de la séquence

Les vingt premières minutes de *Tootsie* sont consacrées à établir le personnage de Michael, acteur au chômage. Avec Jeff, son colocataire, et Sandy, une amie, ils cherchent vainement 8.000 \$ pour monter une pièce de théâtre. Tout comme Michael, Sandy est actrice au chômage. Elle lui demande de l'aider à préparer une audition pour un feuilleton télévisé qui aura lieu le lendemain. Finalement, le rôle lui est refusé car la production veut « quelqu'un de plus coriace ». Si Sandy baisse les bras, Michael tente de trouver une explication auprès de la secrétaire. Il apprend accessoirement qu'un autre acteur a obtenu un rôle qui était censé lui revenir. Incrédule, il laisse Sandy sur le champ et se rend au bureau de George, son agent. Ce dernier tente de lui expliquer que, malgré son grand talent, son caractère difficile fait que personne dans le milieu n'acceptera de travailler avec lui. Ainsi, sans possibilité de travail mais toujours à la recherche de 8.000 \$, Michael cache son identité en se travestissant en « Dorothy » et auditionne pour le rôle dans un feuilleton pour lequel Sandy a été refusée. Cette séquence dure quatre minutes.

3.4.2.b Analyse filmique

Le premier plan de la séquence est un plan général qui plante le décor du plateau de tournage :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

« Dorothy » apparaît d'abord par un écran de télévision situé en bas à gauche du plan, puis elle entre véritablement dans le cadre. Le plan commence avec un panoramique droit suivant le mouvement de « Dorothy » en se serrant d'un plan de demi-ensemble de « Dorothy », Ron (le réalisateur) et la régisseuse à un plan « taille ». Lors de cette première rencontre, « Dorothy » et Ron, dans l'espace d'un champ (Ron) contrechamp (« Dorothy »), se regardent sans se parler. Ron prend la parole pour lui expliquer qu'« elle » ne convient pas pour le rôle. Il ne « la » laisse même pas faire une lecture. Une série de champ-contrechamp s'ensuit, durant laquelle « Dorothy » demande à savoir le pourquoi de son refus. Dans le cadrage, la caméra prend la place de la « quatrième personne », la contrepartie de la régisseuse. Comme cette dernière, le spectateur observe l'échange entre « Dorothy » et Ron. Leurs points de vue respectifs sont maintenus, mais les champs ne sont pas équilibrés. En effet, « Dorothy » reste davantage au centre du plan ou cadrée avec une femme tandis que Ron demeure plus cadré à droite, avec un homme en arrière plan. De même, « Dorothy » possède deux plans où « elle » est seule alors que Ron reste toujours groupé avec un autre personnage. Cette différence crée deux groupes, l'un de femmes et l'autre d'hommes. Saillant, elle associe « Dorothy » à celui des femmes. Par ailleurs, en « la » cadrant plus au centre et « la » laissant seul dans le plan, « Dorothy » gagne une plus forte potentialité énonciative, en lien avec cette féminité. Après que Ron lui ait expliqué qu'« elle » n'est pas assez « menaçante » pour jouer le rôle d'« Emily », « Dorothy » montre bien jusqu'à quel point

« elle » peut l'être... allant jusqu'à feinter un coup de genou au sexe de Ron. « Elle » continue avec une diatribe contre le machisme de Ron et la passivité de son entourage, en particulier féminin.

« Dorothy » retient toute l'attention dans ce passage. Face à l'alternance des plans de « Dorothy » s'adressant à Ron, les yeux baissés et à la réaction stupéfiée des autres sur le plateau, nous devenons tous ses spectateurs. Cependant, nous ne sommes pas spectateurs avec un savoir identique. Non seulement le spectateur du film sait que « Dorothy » s'avère Michael en travesti, mais il sait également, depuis le générique, que ne pas se laisser faire constitue le *modus operandi* de Michael. En revanche, Ron et les autres personnages ignorent ces deux éléments sur « Dorothy ». Pour eux, il s'agit d'une femme révoltée. À partir de ce moment, on peut dire que le personnage de « Dorothy » se dédouble en 1) « Dorothy » façade de Michael et 2) « Dorothy » perception par les autres.

La séquence ne s'arrête pas sur ce moment clé. Impressionnée par l'enthousiasme de « Dorothy », Rita, la productrice du feuilleton, l'invite à faire une lecture. Ron l'observe attentivement pendant l'audition. Dans ce qui constitue le début d'une mise en abyme, du « cinéma dans le cinéma » (Aumont et Marie, 2005 : 31-32), « Dorothy », dans le rôle d'« Emily », reproche le comportement machiste d'un collègue (qu'on assimile à Ron). Au fur et à mesure, le réalisateur semble réfléchir sur le sens des mots prononcés par « Dorothy »/« Emily » :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Une fois encore, les plans alternent entre « Dorothy », cette fois-ci dans le rôle d'« Emily », Ron et les autres personnes sur le plateau. Et une fois encore, « Dorothy » les surprend avec son enthousiasme. Pourtant, quelque chose en « elle » gêne Ron, la même chose que les autres l'apprécient. Elle est « dure à cuire » :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Finalement, « Dorothy » est embauchée pour huit semaines dans le rôle. Ainsi, Michael gagnera assez d'argent pour pouvoir monter la pièce de théâtre.

3.4.2.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans cette longue séquence d'audition, « Dorothy » est présentée comme ayant le même caractère que Michael. Cependant, dans la « peau » d'une femme dans l'air du temps, ce caractère difficile prend une autre dimension. Ce qui rendait Michael « chiant », selon les propos de son agent, ne provoque pas tout à fait la même réaction lorsqu'il s'agit de « Dorothy ». Mais ce n'est pas sans raison : elle s'avère une femme révoltée. Cerner l'énonciation potentielle privilégiée se montre particulièrement difficile puisque Michael et « Dorothy » sont joués par le même acteur (Dustin Hoffman). Le spectateur est donc confronté à un phénomène de dédoublement de personnage dans le film (« Dorothy »/Michael) et par le film (Dustin Hoffman et Dustin Hoffman).

Il est pour cette raison de complexité que nous avons choisi d'analyser la construction de la potentialité énonciative dans cette séquence dont trois énonciateurs potentiels s'avèrent favorisés. À un moindre degré, Ron en constitue un. Son scepticisme est souligné en image (nous le voyons surveiller « Dorothy » de près) et en paroles (il demande s'il est vraiment nécessaire de « la » faire auditionner). Les deux autres énonciateurs potentiels sont « Dorothy », façade de Michael et « Dorothy », femme révoltée. Pour désigner « Dorothy », façade de Michael, comme énonciatrice, le spectateur pourrait s'appuyer sur tout ce qu'il a appris de Michael et de son caractère difficile depuis

de début du film, notamment son comportement dans le générique. Pour désigner « Dorothy » femme révoltée, il pourrait s'appuyer sur ce qui se passe directement dans la séquence car si, comme les autres personnages sur le plateau, il ignore le caractère de Michael, il sera impossible de faire le lien. Si « Dorothy », façade de Michael, constitue l'énonciatrice, la séquence sera un exemple supplémentaire pour souligner le comportement de Michael face au rejet. Certes, l'argument féministe fait sa première apparition dans le film, mais le comportement s'avère celui de Michael. Si « Dorothy », femme révoltée, construite par le regard des autres personnages, constitue l'énonciatrice, la séquence indiquerait alors une femme qui n'accepte pas le sexisme d'un homme au pouvoir accepté tacitement par son entourage.

3.4.3 Séquence : Premier jour de tournage d'« Emily » (Annexe 16)

3.4.3.a Situation de la séquence

Travesti en « Dorothy », Michael décroche un contrat dans un feuilleton. En préparation pour sa première journée de tournage dans le rôle d'« Emily », on voit le processus (rasage de jambe, maquillage) par lequel il passe pour « devenir » une femme. Arrivée dans le studio, « Dorothy » rencontre Julie, une actrice dans le feuilleton, et apprend qu'« elle » doit embrasser le « Dr Brewster ».

3.4.3.b Analyse filmique

Cette séquence de cinq minutes marque un tournant pour Michael / « Dorothy » par le biais d'« Emily ». Pour nous concentrer sur ce la construction de la potentialité énonciative, cette analyse se focalisera sur le passage du tournage d'une scène du feuilleton dans le couloir entre « Emily » et « Dr Brewster ». Il dure deux minutes. Selon le scénario du feuilleton, « Emily » est censée tomber sous le charme du docteur. Cependant, au moment où un baiser devrait intervenir entre les deux personnages, plus précisément après que le « Dr Brewster » ait déclaré qu'il adore « les femmes qui ont du pouvoir », « Dorothy » commence à improviser. Dans la version de « Dorothy », « Emily » frappe le docteur sur la tête avec sa pile de dossiers et l'avertit qu'il devrait s'adresser à « son esprit » et non à « ses lèvres » :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Les plans alternent entre le monde fictif dans le feuilleton et le monde diégétique du plateau du tournage. Ainsi, on voit le début de la scène du feuilleton du point de vue de la salle de commande, puis du point de vue des acteurs (la pancarte). Le fait que l'on regarde un film dans un film est souligné par le début de la scène tournée, visible sur les écrans de la salle. Le décor étant planté, on entre dans la scène jusqu'à ce qu'« Emily » frappe le « Dr Brewster ». Immédiatement, on retourne dans la salle de commandement avec Ron et les autres, où on voit d'abord *de* leur point de vue leur réaction. Ensuite, on voit Julie contenir son rire derrière la caméra. Finalement, on retourne à la scène du feuilleton où l'on constate l'étonnement de John / « Dr Brewster ». Comme dans la séquence de l'audition, nous sommes tous spectateurs des dérives de « Dorothy ». Mais cette fois-ci, la manière selon laquelle « elle » gère la suite de la situation est différente :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Immédiatement après le tournage, « Dorothy » s'avance et tente d'expliquer les raisons de son improvisation (« être plus menaçante ») à Ron. Le réalisateur « la » remet à sa place : son réflexe était juste mais, pour la suite, elle devra lui en parler avant de modifier le scénario. « Dorothy » répond, les yeux baissés, « Oui. J'ai eu tort ». Une « ségrégation » sexuelle persiste à l'intérieur du plan, avec les femmes, dont « Dorothy », regroupées à droite et les hommes regroupés à gauche. Les actions et réactions de « Dorothy » sont, selon cette symbolique, celles d'une femme. En effet, au bout de trente-huit minutes à suivre le personnage de Michael, une telle connivence de sa part paraît quasi-inimaginable. On pourrait alors modifier notre vision du dédoublement de personnage : « Dorothy »/Michael et « Dorothy »/« Emily ». En d'autres termes, la femme révoltée que les autres percevaient pendant l'audition se matérialise en « Dorothy »/« Emily ».

3.4.3.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans cette séquence, « Dorothy » constitue de nouveau l'énonciateur potentiel privilégié par le film. Sa potentialité énonciative se construit dans ses propres paroles et gestes ainsi que dans ceux d'« Emily ». En quelque sorte, « Emily » complète l'énonciation potentielle de « Dorothy ». De même, l'appareil cinématographique construit un déroulement de plan où « Dorothy »/« Emily » agit tandis que les autres personnages réagissent. En fait, « Dorothy » s'affranchit davantage de Michael, ce qui se vérifie dans les mots de Michael lui-même qui, en se confiant à son colocataire Jeff, observe que « Dorothy » se montre « plus maligne » que lui. Pourtant, « elle » demeure une façade de Michael.

Pour la séquence, le film privilège « Dorothy »/Michael et « Dorothy »/« Emily » comme énonciateurs. Si le spectateur désigne « Dorothy »/Michael, l'improvisation de ne pas embrasser « Dr Brewster » pourrait venir d'une envie de ne pas vouloir vivre cette intimité avec un autre homme. S'il désigne « Dorothy »/« Emily », l'improvisation pourrait être due au fait qu'« elle » n'accepte pas le « bizutage » que chaque actrice du feuilleton doit subir en embrassant le Dr Brewster. Le spectateur peut donc s'associer énonciativement à l'« une » ou à l'autre, ou à l'« une » et l'autre, faisant qu'il peut rire (premier cas) ou se réjouir (deuxième cas) en même temps.

3.4.4 Séquence : Dans la chambre de Julie (Annexe 17)

3.4.4.a Situation de la séquence

Michael s'attache de plus en plus à son alter ego « Dorothy ». Avec George, son agent, il discute de l'avenir professionnel possible de « Dorothy ». Il exprime même sa profonde conviction d'avoir un message à faire passer aux femmes car « Dorothy » ne demeure pas que professionnelle pour Michael. En fait, Michael se montre de moins en moins présent dans le film car « elle » occupe même sa vie privée. « Elle » forge une grande amitié avec Julie, une actrice dans le feuilleton. Un problème se présentera pourtant : Michael en tombe amoureux. Julie, pour sa part, ignore la véritable identité de son amie et sort avec Ron.

Dans cette séquence, « Dorothy » passe le week-end avec Julie chez son père. Au cours de l'après-midi, « elle » lui dit qu'« elle » souhaite lui « faire un aveu ». Nous, spectateurs, savons qu'il s'agit de dévoiler sa supercherie. Cependant, avant de pouvoir le faire, Les, le père de Julie, les interrompt. Le soir, « Dorothy » et Julie partagent son lit d'enfance, situation délicate pour Michael.

3.4.4.b Analyse filmique

Cette séquence de trois minutes se déroule dans la chambre d'enfance de Julie. Les deux « femmes » partagent le même lit et Julie s'y confie. À partir du moment où elles commencent à se parler, la séquence est construite sur une série de plans répétée deux fois :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

La série commence avec les deux ensemble au lit, puis un plan de Julie et un plan de « Dorothy » seule, pour terminer avec encore un plan de Julie seule. Julie parle de son enfance et raconte une histoire de son adolescence avec sa mère qui est morte lorsque Julie était encore jeune. Un nouveau mouvement de caméra crée une nouvelle série de plans :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Julie parle pendant que le plan rapproché à l'intérieur duquel figurent les deux femmes se serre de plus en plus sur « Dorothy » au point où l'on ne voit plus que l'œil droit de Julie. Ce gros plan sur « Dorothy » est suivi d'un gros plan de Julie. La même technique est reprise, mais toujours de la

perspective de « Dorothy ». Un gros plan sur elle s'ouvre et la caméra effectue un léger travelling à gauche pour laisser Julie entrer dans le champ. Après sa tentative d'avouer sa véritable nature à Julie dans l'après-midi, on pourrait s'attendre à ce que, dans un tel moment d'intimité, Michael confesse son secret. Pourtant, à la place, « Dorothy » sort la main des draps et caresse avec douceur les cheveux de Julie puis se retourne pour s'endormir. Cette fois-ci la série termine sur « Dorothy » :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Non sans symbolisme, ce moment intime entre « Dorothy » et Julie se déroule dans un lit. L'encadrement des deux personnages à l'intérieur d'un même plan est très important. Il relève même d'une métaphore stylistique (Jullier et Marie, 2007 : 47-48) prévenant le spectateur du couple Michael-Julie.

3.4.4.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Durant cette séquence, Julie s'exprime davantage verbalement et « Dorothy » davantage gestuellement. Cependant, les trois derniers plans montrent que « Dorothy » demeure l'énonciatrice privilégiée. Premièrement, les deux zooms servent à (quasiment) exclure ou inclure Julie d'une manière à souligner les états d'âme de « Dorothy ». Plus particulièrement, le dernier montre comment « Dorothy »/Michael s'ouvre à elle. En fait, relever les énonciateurs potentiels dans cette séquence devient particulièrement complexe en raison de la forte « présence » de Michael, ce qui justifie notre choix de l'analyser. Certes, Michael n'y figure pas directement, mais son amour pour Julie influence leur discussion et son traitement filmique. Si Julie parle, c'est pour mieux mettre en avant que Michael

l'écoute. L'accent n'est pas mis sur ce que Julie raconte, mais sur l'effet que son propos produit sur Michael. Le spectateur ignore si Michael va abandonner la façade de « Dorothy ». En effet, c'est l'envie de Michael, « absent » mais fortement imprégné de potentialité énonciative en tant que « Dorothy »/Michael, pour Julie qui donne sens à cette séquence. Car « Dorothy » et Julie ont déjà eu des conversations intimes tout au long du film (sur l'alcool, sur Ron, sur leurs histoires d'amour). Selon la perspective de Michael, la séquence paraît même s'approcher d'une scène d'amour, ce qui s'avère renforcée par leur présence au lit.

Résumé des énonciateurs potentiels privilégiés dans Tootsie

A partir de l'analyse du générique et de trois séquences, nous constaté que *Tootsie* privilégie trois énonciateurs potentiels principaux, tous joués par le même acteur (Dustin Hoffman). Ce sont Michael, puis le dédoublement de « Dorothy »/Michael et « Dorothy »/« Emily ». Les nuances s'avèrent subtiles, mais fondamentales. Le choix de le(s) prendre comme énonciateur(s) pourrait entraîner les interprétations suivantes :

- Selon Michael, c'est l'histoire d'un acteur qui fait tout pour trouver du travail et qui finit par tomber amoureux de l'une de ses collègues.
- Selon « Dorothy »/Michael, c'est l'histoire d'un voyage initiatique vers certains aspects de la condition féminine.
- Selon « Dorothy »/« Emily », c'est l'histoire d'une femme révoltée.

Certes, ils ne constituent pas les uniques énonciateurs potentiels du film. D'autres regards mineurs existent sur le monde diégétique, tels que :

- Ron, qui est « gêné » par « Dorothy » et l'observe de près,
- Les, qui est tombé sous le charme de « Dorothy » et « la » demande en mariage.
- Sandy, qui s'affirme de plus en plus à cause de son traitement par Michael,
- Julie, qui devient de plus en plus indépendante grâce à « Dorothy »,

Les deux derniers personnages masculins s'avèrent fondamentaux pour définir les paramètres de Michael, « Dorothy »/Michael et « Dorothy »/« Emily ». Ron sert de miroir pour Michael⁶⁰. Avec les yeux de « Dorothy », Michael observe – et juge – le comportement de Ron à l'égard de Julie. Pourtant, Michael agit de même avec Sandy. Ce n'est pas simplement le comportement du réalisateur avec son amie qui l'agace, c'est sa façon d'agir avec les femmes du plateau. Alors, lorsque « Dorothy » se révolte contre Ron, pendant son audition et plus tard, le spectateur peut constater que c'est

⁶⁰ Ceci n'a pas été montré dans nos analyses.

« Dorothy »/Michael qui se révèle. Bien sûr, les autres personnages, ignorant la véritable identité de « Dorothy », ne peuvent pas imaginer que c'est pour cette raison qu'« elle » agit ainsi. Ils perçoivent une femme révoltée, ce que devient « Emily » dans le feuilleton. La séquence où « Dorothy » et Julie sont au lit est très significative de l'ambiguïté énonciative des trois façades de Michael. En effet, elle est construite en privilégiant l'énonciation potentielle de Michael, mais elle ne réussit parce que celle de « Dorothy » a été établie auparavant.

Ces résumés ne constituent que des pistes d'interprétations possibles. Comme nous allons le souligner dans la section suivante abordant la désignation d'énonciateurs par les critiques du corpus, l'éventail d'interprétations pour *Tootsie* s'avère très grand. Mais auparavant, puisque la problématique de ce chapitre est le positionnement des hommes dans le discours féministe, nous souhaiterions revoir d'une perspective *gender studies* le dénominateur commun des trois principaux énonciateurs potentiels privilégiés : Michael.

Michael joue « Dorothy », qui joue « Emily ». « Dorothy » est prise pour une femme, une femme révoltée plus précisément, « symbole de la femme émancipée des années 80 » dans les mots du synopsis, pour les spectateurs du feuilleton et modèle féminin pour les autres actrices. Pourtant, « Dorothy » demeure un homme. Et le spectateur le sait. L'interprétation de ce fait peut varier selon l'énonciateur désigné :

- Si Michael constitue l'énonciateur du film en général, les manifestations féministes de « Dorothy »/« Emily » lors de l'audition de « Dorothy » et le premier jour de tournage d'« Emily » pourraient être prises au second degré à la lumière du générique qui montre que ce comportement n'a rien de politique car il s'agit du caractère difficile de Michael. Ce qu'« elles » disent pourrait être interprété comme un moyen de manipulation pour Michael afin d'esquiver des situations qui lui déplaisent, comme embrasser le « Dr Brewster ».
- Si « Dorothy »/Michael est l'énonciatrice de ces mêmes séquences, le discours féministe pourrait être interprété comme dans le cas de Michael, ou bien comme le fruit de l'apprentissage de la condition féminine.
- Si « Dorothy »/« Emily » s'avère l'énonciatrice, sa répartie pourrait être interprétée au premier degré comme une sorte de manifestation féministe car « elle » pousse les autres femmes du feuilleton à se faire respecter (comme Julie qui finit par quitter Ron car elle veut ressembler davantage à « Dorothy »).

Pour résumer, la construction de la potentialité énonciative dans *Tootsie* se montre particulièrement complexe. Dans le corps d'un seul acteur (Dustin Hoffman) cohabite trois énonciateurs potentiels. Grâce à ces analyses, nous allons pouvoir décortiquer la désignation d'énonciateur(s) par les critiques.

3.5 Cadre de réception

Corpus critique : Vingt-quatre critiques parues du 25/02 au 19/03 dont Robert Benayoun (Positif), José-Maria Bescos (Pariscope), Jean-Paul Chaillet (Les Nouvelles littéraires), Robert Chazal (France-Soir), Claude Cobast et Eric Moreau (L'Ecole libératrice), Annie Coppermann (Les Echos), Richard de Lesperda (Minute), Claire Devarrieux (Le Monde), Jean-Paul Grousset (Le Canard Enchaîné), Stéphane Henin (Lutte ouvrière), Dominique Jamet (Le Quotidien de Paris), J-C. Keusch (Vie Ouvrière), Claude Klotz (VSD), S.L. (Humanité-Dimanche), Guy Lagorce (Le Figaro), Marie-Françoise Leclère (Le Point), Gérard Lefort (Libération), Jean-Pierre Le Pavec (La Révolution), François Maurin (L'Humanité), Michel Pérez (Le Matin), Jean Rochereau (La Croix), Jean Wagner (Télérama), Cahiers du cinéma (nom de critique non-cité), et L'Express (nom de critique non-cité).

Dans les sections précédentes, nous avons effectué des analyses des espaces de présentation et de travail (Esquenazi, 2004 : 4-8), du cadre de participation (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993) et du film (Jullier, 2004 ; Jullier et Marie, 2007 ; Hamburger, 1986). Celles-ci nous ont préparé pour le travail sur l'énonciation dont il est question dans cette section. Nous allons donc reprendre le corpus critique afin de relever le(s) énonciateur(s) désigné(s) et les interprétations du film qui en découlent.

3.5.1 Le choix des énonciateurs

Précédemment dans l'analyse du cadre de réception de *Victor, Victoria*, le pouvoir attribué aux personnages constituait l'une des clés pour étudier sa réception. La même approche pour *Tootsie* ne s'avérait pourtant pas aussi efficace à cause de multiples énonciations potentielles emmenant de Michael. Donc, tout en gardant la question « qui fait quoi ? », ce n'est autant la volonté des gestes, mais, dans un sens linguistique, *qui* les fait. Est-ce que le critique emploie « il », « elle » ou « 'elle' » ? Est-ce que le critique attribue à Michael les actions de « Dorothy » ? Dit-il que Les est amoureux de « Dorothy » ou de Michael ? Dans cette perspective, on peut partager le corpus en cinq cas :

3.5.1.a Aucun personnage comme énonciateur.

Un critique aborde *Tootsie* de cette manière. Le critique de *L'Express* n'évoque que Sydney Pollack, Dustin Hoffman et Jessica Lange.

« 'Tootsie' de Sidney [sic] Pollack, poète des grands espaces et des grands sentiments (Jeremiah Johnson), est moins à l'aise dans la comédie. Ici, entre Dustin Hoffman, acteur au chômage et Dustin Hoffman actrice en vogue, il louvoie entre le burlesque et le mélo. C'est souvent (très) drôle, souvent

émouvant, mais rarement aux mêmes moments. Reste une très jolie peinture du milieu du théâtre new-yorkais et une interprétation géniale, où Jessica Lange (qu'elle est belle !) arrache toutes les scènes. » (L'express)

La critique de *L'Express* commence par une mauvaise appréciation du réalisateur dans le genre de la comédie. S'enchaîne l'unique référence à l'intrigue du film : Dustin Hoffman est « acteur » et « actrice ». Les raisons de ce double-jeu ne sont pas évoquées et le critique passe directement à un classement du film comme « burlesque » et « mélo », ce qui le rend « drôle » et « émouvant ». Ceci montre que dans le cadre de participation avec Pollack comme réalisateur de drame et « film de travestissement » comme comédie, *Tootsie* ne répond pas complètement aux attentes du critique. Sans davantage de développement du film ou d'association énonciative avec ses personnages, le critique ne peut qu'interpréter le film comme « une jolie peinture du milieu du théâtre new-yorkais ». Ce qui est d'autant plus justifiable par sa (petite) désignation de Dustin Hoffman – donc acteur – comme énonciateur. Aucun élément complémentaire n'est donné. Aucune référence, ni à « Emily », ni à la condition de la femme, ni à une éventuelle évolution personnelle de Michael.

3.5.1.b Le cas de Michael comme énonciateur (sans reconnaissance explicite de l'énonciation potentielle de « Dorothy »).

Dans le corpus, un critique voit *Tootsie* de cette façon. Pour Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*), si Michael constitue l'énonciateur désigné, ce n'est pas pour autant que son évolution personnelle, due à son expérience de travesti, est évoquée.

« Sans travail depuis deux ans. C'est le sort d'un comédien de Broadway. Il faut dire que son mauvais caractère n'incite guère à l'engager.

Et s'il prenait l'apparence d'une femme ? En trompant ainsi imprésarios et producteurs, il trouverait peut-être un emploi.

Perruque, cils, fard, robe, talons. Avec quelques rondeurs en plus, voilà le subterfuge accompli. Et voilà un rôle obtenu dans un feuilleton à la télévision.

Commencent les embarras dus au changement d'aspect physique. Malentendus sur le plateau de tournage, quiproquos au dehors du studio. Avec l'éventualité de passer pour un travesti. Et la gêne devant un monsieur empressé ou une dame séduisante.

Sur le mode burlesque, le film multiplie les imprévus. Ce qui l'assimile parfois à une comédie de

boulevard. Mais un mélange de finesse et d'émotion, allié à de vertes répliques contre le machisme, évite à ce boulevard de déboucher sur des lieux communs.

Claire et subtile mise en scène de Sydney Pollack. Quant à Dustin Hoffmann (ou Dustin of woman), son personnage hybride lui permet de donner sa mesure. C'est un acteur au mieux de ses formes. »

Jean-Paul Grousset (Le Canard Enchaîné)

Grousset décrit Michael et la situation dans laquelle il se trouve : Michael peut « passer pour un travesti » ou sentir une « gêne devant un monsieur empressé ou une dame séduisante ». Cependant, cette situation ne renvoie explicitement ni à la condition de la femme, ni à l'évolution personnelle de Michael, même si Grousset affirme que ce film au « mode burlesque », est « un mélange de finesse et d'émotion, allié à de vertes répliques contre le machisme, évite à ce boulevard de déboucher sur des lieux communs ». Le critique paraît alors quelque peu sensible à l'énonciation potentielle de « Dorothy », sans pour autant l'exprimer dans son résumé de film. « Dorothy » ne figure pas dans son interprétation et pourtant les « vertes répliques » dont il parle émanent d'« elle ». Ce flou souligne la complexité à analyser la désignation d'énonciateur pour *Tootsie* : le pouvoir énonciatif d'un personnage pas explicitement désigné peut cependant influencer l'interprétation du film. En effet, c'est que nous avons constaté avec *Victoria* et *King* dans le dernier chapitre sur la réception de *Victor, Victoria*.

3.5.1.c Le cas de Michael comme énonciateur (avec reconnaissance explicite de l'énonciation potentielle de « Dorothy »).

Treize critiques, soit la majorité du corpus de ce chapitre, regardent l'action du film de ce point de vue⁶¹. Lorsque les critiques désignent Michael comme l'énonciateur du film, leur résumé a tendance à suivre une certaine argumentation. Celle-ci est illustrée dans les critiques de J.-C. Keusch (*Vie Ouvrière*) et Jean Wagner (*Télérama*) :

« Michael Dorsey (Dustin Hoffman) traîne une sacrée guigne. Comédien-né, mais comédien au chômage, il a beau faire des pieds et des mains, aucun réalisateur ne veut lui confier de rôle. En dix ans de carrière, Michael Dorsey s'est taillé une réputation d'emmerdeur de première, et de champion

⁶¹ Robert Benayoun (*Positif*), José-Maria Bescos (*Pariscopes*), Robert Chazal (*France-Soir*), Claude Cobast et Eric Moreau (*L'Ecole libératrice*), Claire Devarrieux (*Le Monde*), Claude Klotz (*VSD*), Jean-Pierre Le Pavec (*La Révolution*), S.L. (*L'Humanité – dimanche*), François Maurin (*L'Humanité*), Michael Pérez (*Le Matin*), et Jean Rochereau (*La Croix*).

du 'bide' artistique. Bref, dans tout New York, il est grillé. Mais Michael Dorsey est un teigneux, au bagout phénoménal, doublé d'un toupet du tonnerre. Toutes les portes lui sont fermées ? Soit ! Michael Dorsey décide, à l'insu de tous, de prendre l'identité de Dorothy Michaels, pimpante comédienne à la recherche d'un boulot. Et lunetté d'écaille, vêtu d'une robe b.c.b.g., maquillé, perruqué, Michael Dorsey va décrocher un contrat dans un feuilleton télévisé, une série bête mais hyper-regardée aux États-Unis. Possédé par son rôle, Dorsey va faire alors un numéro de haute voltige époustouflant. Jusqu'au jour où il craque [...] Dans sa peau de femme, Michael Dorsey va découvrir qu'il n'est pas facile pour une nana de s'imposer dans un milieu de machos. Et il va se bagarrer comme une belle diablesse pour ne pas se laisser marcher sur les pieds par les mecs. [...] »
J.-C. Keusch (Vie Ouvrière)

« [...] Le comique de ce film, fondé essentiellement sur le quiproquo, n'est jamais gratuit. Ainsi, lorsque le père de Jessica Lang [sic] déclare son amour à Dustin Hoffman travesti, c'est drôle, non pas à cause du ridicule de ce vieil homme mais parce que, nous qui savons, sommes témoins de l'embarras de son interlocuteur qui ne sait comment se dépêtrer de cette situation impossible, situation qui, en elle-même, est loin d'être amusante. La solitude du vieillard nous semble d'autant plus aiguë que la scène est comique. [...] Le personnage de cette femme de quarante ans cristallise les élans de tous les protagonistes : pour Jessica Lang [sic], elle est la mère qu'elle n'a plus ; pour son père et pour le vieil acteur, elle est 'l'infirmière' qu'ils aimeraient avoir pour terminer leurs jours ; pour le metteur en scène, elle est l'être exemplaire qui souligne la vanité de sa propre vie, etc, etc. [...] »
Jean Wagner (Télérama)

Pour sa part, Keusch commence sa critique avec une description de Michael qui reprend la thèse du générique du film : il s'agit d'un « comédien-né, mais comédien au chômage » qui « s'est taillé une réputation d'emmerdeur ». Le critique raconte que « dans sa peau de femme », Michael se rend compte de la condition féminine et doit « se bagarrer comme une belle diablesse » pour y faire face comme dans les séquences de l'audition et le premier jour de tournage. Ainsi, il évoque l'énonciation potentielle de « Dorothy », mais « elle » ne devient pas l'énonciatrice pour lui. De même, dans cette critique, aucune phrase ne « la » prend comme sujet. Michael l'est systématiquement. La critique de Wagner raconte les événements arrivant à « Dorothy » comme s'ils arrivaient directement à Michael. Ainsi, le père de Julie déclare sa flamme à Michael et non à « Dorothy », alors que, dans le film, c'est à « Dorothy » qu'il croit le faire. Le critique reconnaît toutefois que « Dorothy », telle qu'elle est perçue par les autres personnages, a sa propre énonciation. « Cette femme de quarante ans cristallise les élans de tous les protagonistes », à savoir Julie, Les, John Van Horn et Ron. En fait, la

connaissance de la véritable identité de « Dorothy » détenue par le spectateur, selon Wagner, fait de Michael l'énonciateur.

Chez le critique qui désigne Michael comme l'énonciateur, on constate une argumentation en deux traits. Premièrement Michael constitue le sujet des phrases. Deuxièmement les événements sont racontés comme s'ils arrivaient directement à Michael sans son travestissement en « Dorothy ». Dans ce cas, les critiques reconnaissent ce que l'on peut appeler l'énonciation potentielle de « Dorothy » ayant un lien avec la condition féminine, mais ce n'est pas pour autant qu'« elle » devient énonciatrice ou sujet des phrases.

3.5.1.d Le cas de « Dorothy »/Michael comme énonciateur.

Six critiques désignent cette partie du personnage dédoublé.⁶² Les critiques de Stéphane Henin (*Lutte ouvrière*) et Annie Coppermann (*Les Echos*) montrent deux manières de désigner « Dorothy »/Michael comme l'énonciateur du film.

« Il ne suffit pas d'être un comédien bourré de talent pour trouver du travail, surtout quand on a un caractère entier, le souci de se faire respecter, et que cela vous vaut d'être 'grillé' auprès de tous les managers du spectacle. C'est pour sortir de cette situation que Dustin Hoffmann, Michael dans l'histoire, se déguise en femme et réussit ainsi à décrocher un rôle dans un feuilleton télévisé. Véritablement métamorphosé, à l'insu de tous, même de sa propre petite amie, il réussit à imposer son talent. Par la façon dont il exprime les réactions et les sentiments liés à sa situation de femme, par ses réparties et son sens de l'improvisation, il – ou plutôt elle – devient la coqueluche des téléspectateurs [...] Emily, personnage qu'il joue à l'écran, devient une manière de symbole et de revanche pour des milliers de femmes, en même temps que Michael, lui, prend sa revanche sur le monde d'hypocrites qui hantent le show business. La période des vaches maigres semble prendre fin pour le comédien, mais le voilà, en même temps que du succès, prisonnier de son personnage féminin. [...] » Stéphane Henin (Lutte ouvrière)

« [...] Le voici donc emperruqué, luneté [sic], vêtu d'un chemisier sage et serrant son sac sur sa poitrine, transformé en Dorothy. Transformation étonnante (elle a, nous dit-on, exigé chaque jour des heures de maquillage et de souffrance) mais dont on ne nous inflige jamais lourdement le comment. Transformation qui non seulement lui vaut un véritable triomphe public mais qui, peu à peu, va

⁶² Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*), Marie-Françoise Leclère (*Le Point*), Guy Lagorce (*Le Figaro*) et Richard de Lesparde (*Minute*) sont les trois autres critiques.

influencer le comportement même de Michael.

L'illusion est en effet si parfaite, chez ce formidable comédien, que tout le monde s'y trompe : Sandy, la vieille copine, et toute la troupe des comédiens de télévision.

Au point que Michael-Dorothy est en butte aux assauts d'un vieux beau, d'un veuf fort sympathique, au mépris phallo du metteur en scène, et qu'il commence à comprendre, de l'intérieur, certains problèmes des femmes dans le monde des hommes [...] » Annie Coppermann (Les Echos)

Stéphane Henin commence sa critique avec une description de Michael pour expliquer les raisons de son travestissement. Il constate ensuite que « la façon dont [Michael] exprime les réactions et les sentiments liés à sa situation de femme, par ses réparties et son sens de

l'improvisation, il – ou plutôt elle – devient la coqueluche des téléspectateurs ». Subtilement, le critique explique que la « situation de femme » de « Dorothy » fait que Michael exprime ses « réactions et sentiments » par ses réflexes d'acteur : répartie et improvisation. Cependant, pour mémoire, le critique parle de « sa » situation de femme : autrement dit, la situation de femme qui est celle de Michael. Il s'agit alors d'un personnage avec deux façades. Par la suite, Henin constate qu'« Emily » devient un symbole de revanche féministe « en même temps que Michael, lui, prend sa revanche » sur le milieu du *show business*. Ici, Michael et « Emily » évoluent chacun sur leur propre chemin, mais la réussite des deux constitue une revanche contre ceux qui ne reconnaissent pas leur vraie valeur (les hommes pour l'« une » et les producteurs pour l'autre). Les mêmes modalités de désignation sont présentées dans la critique d'Annie Coppermann. Elle relate la transformation professionnelle de Michael de sa perspective. Elle invoque ensuite explicitement « Michael-Dorothy » pour traiter sa transformation personnelle. En effet, c'est grâce à « Dorothy » que Michael « commence à comprendre, de l'intérieur, certains problèmes des femmes dans le monde des hommes. » Si Coppermann parle « de l'intérieur », c'est parce que Michael intègre « Dorothy » dans sa propre personnalité au point qu'« elle » influence son comportement. La désignation de « Dorothy »/Michael entraîne donc une interprétation avec référence au changement de Michael grâce à son apprentissage de la condition féminine.

3.5.1.e Le cas de « Dorothy »/« Emily » et « Dorothy »/Michael comme énonciateurs.

Dans le corpus, un seul critique désigne les deux parties de « Dorothy » dédoublée. Dans l'analyse filmique, nous avons constaté que Michael joue « Dorothy » qui joue « Emily ». « Dorothy » est alors dédoublée en « Dorothy » comme extension de Michael pour ceux qui connaissent sa véritable identité

(Jeff, George, le spectateur) et en « Dorothy » en tant que femme révoltée pour ceux qui croient qu'il s'agit réellement d'une femme (tous les autres personnages du film). Gérard Lefort évoque les deux comme énonciateurs.

« [...] Michael Dorsey, un comédien au chômage parce que mollement avant-gardiste, décide par bravade de se travestir en femme pour décrocher un rôle dans un soap opera à succès. Il fait un malheur et devient Dorothy Michaels, star de la télévision populaire. Mais cette métamorphose publique ne va pas sans certaines complications privées [...] Au bord de sombrer dans l'agitation féminisante, Tootsie dérape heureusement dans une autre galaxie. Certes à jouer les connes dans un feuilleton médical où toutes les infirmières sont nymphomanes, Dorothy prend illico l'initiative de remodeler le scénario à des fins Women's Lib, et quand elle copine avec Julie, sa partenaire de tournage (exceptionnelle Jessica Lange), elle découvre qu'il n'est pas toujours spécialement affolant pour une femme d'être tous les soirs la plus belle pour aller danser. [...] » Gérard Lefort (Libération)

Dans un premier temps, Lefort aborde l'intrigue du point de vue de Michael, les circonstances professionnelles qui l'ont amené à se travestir en « Dorothy ». Mais une fois « Dorothy » entrée en scène, le critique « la » privilégie. Dans un premier temps, c'est le point de vue de « Dorothy »/« Emily » qu'il suit : « Dorothy prend illico l'initiative de remodeler le scénario à des fins *Women's Lib* ». Dans la séquence du premier jour du tournage d'« Emily », nous avons constaté que l'improvisation de « Dorothy » pouvait être interprétée de deux manières selon l'énonciateur choisi. S'il s'agit de « Dorothy »/Michael, cette tactique est celle d'un acteur qui se défend ou qui ne souhaite pas, dans le contexte de la séquence, embrasser un autre homme (voir le critique de Stéphane Henin dans *La Lutte ouvrière*). Si « Dorothy »/« Emily » est l'énonciatrice, la manipulation du scénario du feuilleton illustre effectivement une femme qui prend le pouvoir. Par la suite dans le film, les improvisations de « Dorothy »/« Emily » se multiplient, chacune ancrée dans une idéologie féministe. La critique continue sa pensée avec : « et quand elle copine avec Julie, sa partenaire de tournage (exceptionnelle Jessica Lange), elle découvre qu'il n'est pas toujours spécialement affolant pour une femme d'être tous les soirs la plus belle pour aller danser ». À l'intérieur de cette même phrase, Lefort fait volte-face et prend « Dorothy »/Michael comme énonciateur. Il s'agit toujours d'« elle » qui « copine avec Julie » et d'« elle » qui « découvre », mais c'est Michael qui apprend sur la condition féminine.

3.5.2. Un large éventail

Nous venons de constater que les interprétations des critiques se divisent en cinq cas de figure : 1) aucun personnage comme énonciateur ; 2) Michael [sans reconnaissance explicite de l'énonciation

potentielle de « Dorothy »] ; 3) Michael [avec reconnaissance explicite de l'énonciation potentielle de « Dorothy »] ; 4) « Dorothy »/Michael ; 5) et « Dorothy »/« Emily » et « Dorothy »/Michael) dans leur désignation de l'énonciateur du film *Tootsie*. Dans cette pluralité, nous constatons un large éventail d'interprétations qui, finalement, se chevauchent. En effet, *Tootsie* se révèle tantôt un film le monde des acteurs, sur un voyage (initiatique) au monde féminin, sur l'égalité des sexes, sur les notions du genre sexué ou sur la solitude de l'homme américain.

En ce qui concerne la critique de *L'Express*, nous avons vu que aucun énonciateur n'a été désigné, le film parle du monde des acteurs, laissant de côté la condition féminine en tant que telle ou « vécue » par l'homme et les notions de genre. « Ici, entre Dustin Hoffman acteur au chômage et Dustin Hoffman actrice en vogue, il louvoie entre le burlesque et le mélo. C'est souvent (très) drôle, souvent émouvant, mais rarement aux mêmes moments. Reste une très jolie peinture du milieu du théâtre new-yorkais ». Dans ce contexte, toute trace de critique sociale est absente. *Tootsie* parlera alors des arts dramatiques. On peut faire l'hypothèse que l'absence de désignation d'un personnage précis comme énonciateur constitue la raison pour ceci.

Pour J-C Keusch (*La Vie ouvrière*), *Tootsie* montre un regard (évidemment masculin) « sur l'univers et la spécificité féminines ». Le critique, qui désigne Michael comme énonciateur (avec reconnaissance explicite de l'énonciation potentielle de « Dorothy »), estime que « dans sa peau de femme, Michael Dorsey va découvrir qu'il n'est pas facile pour une nana de s'imposer dans un milieu de machos. Et il va se bagarrer comme un belle diablesse pour ne pas se laisser marcher sur les pieds par les mecs ». Keusch reconnaît donc « Dorothy »/Michael, mais ce n'est pas pour autant que, pour lui, Michael évolue personnelle.

Sur la même longueur, Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*), pour qui « Dorothy »/Michael constitue l'énonciateur, raconte que « tantôt courtisé pour les hommes pour ce qu'il n'est pas, tantôt repoussé par la femme qu'il aime et soupçonné par sa petite amie (ce n'est pas la même) d'être autre chose que ce qu'il est, lesbienne pour l'une et travelo pour l'autre, 'Dorothy' fait l'apprentissage de la condition féminine et plus précisément du personnage de femme-objet ». Le voyage dans le monde des femmes initie donc Michael (ou « Dorothy »/Michael) à certaines difficultés de la condition de la femme, mais c'est « Dorothy » qui « fait l'apprentissage ». Les deux critiques évoquent la difficulté pour une femme de s'imposer dans la société dominée par les hommes : Keusch avec Michael comme sujet dans un voyage au monde féminin et Jamet avec « Dorothy »/Michael comme sujet dans un voyage *initiatique* au monde féminin.

L'interprétation de Claire Devarrieux (*Le Monde*) se joint à celles du voyage de Keusch et de Jamet. Elle écrit que « ce qui fait rire et met de bonne humeur après le film, c'est la preuve apportée que les

hommes verraient les femmes différemment s'ils se mettaient un peu à leur place. Les contraintes de l'habillement, par exemple, les désagrément d'une trop grande beauté ou d'une trop grande banalité, la désinvolture, voire le mépris des interlocuteurs, sont le lot commun à reconsidérer ». Pour elle, qui a désigné Michael comme l'énonciateur (avec reconnaissance explicite de l'énonciation potentielle de « Dorothy »), le cœur du film ne s'avère pas simplement la découverte masculine de la condition féminine faite au travers d'un voyage initiatique. Selon elle, Sydney Pollack, « sans chercher à réfléchir plus avant, montre que la femme n'est pas le prolétaire de l'homme, et que l'homme est une femme comme les autres ». Ici, Devarrieux reprend l'expression de Marx (« La femme est le prolétaire de l'homme ») et le slogan féministe (« Une femme est un homme comme les autres ! »). Donc, Pollack aurait créé un film qui montre que la compréhension de l'autre, en l'occurrence de l'homme et de la femme, mène à l'égalité. Comme Keusch et Jamet, elle met l'homme au cœur du discours féministe. Cependant, dans ce cas l'homme est au cœur non seulement pour sa propre évolution, mais aussi pour l'évolution de la femme. C'est une grande distinction d'interprétation par rapport à ses confrères.

Dans une autre interprétation qui n'est ni celle de la « guerre », l'égalité ni de voyage, Jean Rochereau (*La Croix*) soutient qu'il « faut voir *Tootsie*, d'abord en raison du génie de l'interprète, mais aussi parce que ce film atteste à l'évidence que virilité et féminité sont des notions abstraites. Il y a de la femme en tout homme et vice versa ». Cette position est également celle de Guy Lagorce (*Le Figaro*), pour qui « Dorothy »/Michael est l'énonciateur, qui exprime que « on sait aujourd'hui qu'il n'y a pas de qualités spécifiquement masculine ou féminine, mais on sait aussi que notre condition d'homme ou de femme nous contraint d'en cultiver quelques-unes et d'en laisser quelques autres en jachère au nom des conventions sociales, du rôle dévolu à chaque sexe dans la société ». Rochereau et Lagorce interprètent le film à travers un prisme universaliste apolitique : il n'est pas féministe, mais humaniste, transcendant - tout en démontrant - l'abstraction des genres sexués. Ils n'évoquent pas en détail la condition de la femme ou les questions d'égalité.

Dans un grand virage des autres critiques, Jean Wagner (*Télérama*) quitte le monde de la condition féminine. Pour lui, *Tootsie* représente « un grand film sur la solitude de l'homme américain ». Malheureusement, Wagner ne développe pas ce qu'il entend par cette « solitude ». Car s'il établit ce constat après avoir évoqué l'amour que porte le père de Julie à l'égard de « Dorothy », cette remarque s'avère toutefois la première phrase d'un paragraphe qui traite de l'influence de « Dorothy » sur les autres personnages. La solitude est-elle celle de l'américain « lambda », de Les ou de Michael dans la peau de « Dorothy » ? On peut faire l'hypothèse qu'il s'agit de Michael puisqu'il représente l'énonciateur désigné par le critique.

Pour résumer, nous remarquons que plusieurs arguments féministes sont entrés dans le discours général : les difficultés de l’insertion féminine dans le monde masculin et l’approche universaliste de la notion de genre sexué. Point saillant, bien que ce discours général soit majoritairement masculin (à raison de 21 : 3), la pensée féministe est tenue par les deux sexes.

3.5.3. Descriptions traditionnelles

Le fil conducteur principal de la plupart des critiques de *Tootsie* s’avère donc de la réflexion sur les genres sexués. Et ce d’une perspective beauvoirienne, telle qu’en témoigne Guy Lagorce (*Le Figaro*) cité au-dessus. Ceci nous amène à une hypothèse : si les qualités proprement masculines ou féminines effectivement des « abstraites », le traitement des personnages devrait le refléter. Pour explorer cette idée, nous ferons appel à la méthodologie d’analyse de contenu proposée par Sara Mills dans *Feminist Stylistics* (1995 : 159-197). Nous allons donc relever les qualificatifs employés pour décrire les principales figures du film : Michael, « Dorothy », « Emily » et Julie.

Sans surprise, les critiques décrivent principalement Michael et « Dorothy » (les deux joués par Dustin Hoffman) puisqu’ils représentent les deux énonciateurs désignés. Mais cela n’empêche pas un intérêt, bien que moindre, pour « Emily » (aussi jouée par Dustin Hoffman) et Julie (jouée par Jessica Lange). Le tableau suivant sert à donner une vision globale de la plupart des descriptions faites par les critiques. À gauche se situent les personnages et à droite les qualificatifs :

Personnage	Qualificatifs
Michael	« acteur au chômage » ⁶³ , « bon comédien » ⁶⁴ , « bourré de talent » ⁶⁵ , « crédible et émouvant » ⁶⁶ , « emmerdeur » ⁶⁷ , « macho aigri » ⁶⁸ , « mauvais caractère » ⁶⁹ , « mollement avant-gardiste » ⁷⁰ , « prisonnier de son féminin » ⁷¹ , « redoutable casse-pieds » ⁷² , « type égoïste et névrosé » ⁷³

⁶³ Jean-Paul Chaillet (*Les Nouvelles littéraires*), S.L. (*L’Humanité-dimanche*), Robert Chazal (*France-Soir*), Claude Cobast et Eric Moreau (*L’Ecole libératrice*), Jean Rochereau (*La Croix*)

⁶⁴ José-M. Bescos (*Pariscope*)

⁶⁵ Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*) et Stéphane Henin (*La Lutte ouvrière*)

⁶⁶ José-M. Bescos (*Pariscope*)

⁶⁷ J.-C. Keusch (*Vie ouvrière*), José-Maria Bescos (*Pariscope*)

⁶⁸ Gérard Lefort (*Libération*)

⁶⁹ François Maurin (*L’Humanité*), Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*), Jack Wagner (*Télérama*)

⁷⁰ Gérard Lefort (*Libération*)

⁷¹ Stéphane Henin (*La Lutte ouvrière*), S.L. (*L’Humanité-dimanche*)

⁷² Richard de Lesparde (*Minute*)

⁷³ Richard de Lesparde (*Minute*)

« Dorothy »	« célèbre, porte-drapeau de la libération féminine et courtisé par les machos » ⁷⁴ , « petite bonne femme pimpante et un tantinet autoritaire » ⁷⁵ , « femme équilibrée et charitable » ⁷⁶ , « femme de quarante ans » ⁷⁷ , « femme qui fera rêver beaucoup de femmes » ⁷⁸ , « femme vraisemblable comme on en rencontre beaucoup dans les bureaux d'affaires » ⁷⁹ , « insupportable » ⁸⁰ , « pétulante, trépidante, surprenante » ⁸¹ , « une coincée aux jupes strictes et aux corsages sévères » ⁸² , « un personnage entre Sophie Desmarest et Jacqueline Maillan » ⁸³ , « pimpante comédienne à la recherche d'un travail » ⁸⁴ , « vieille fille de choc » ⁸⁵
« Emily »	« administratrice revêche d'un hôpital, mais au cœur sur la main » ⁸⁶ , « une manière de symbole et de revanche pour des milliers des femmes » ⁸⁷ , « vigoureuse drolatique vieille fille administratrice d'un hôpital » ⁸⁸
Julie	« jeune femme » ⁸⁹ , « jeune infirmière » ⁹⁰ , « jeune première du feuilleton » ⁹¹ , « jolie fille qui joue l'infirmière un peu nymphomane » ⁹² , « la belle Julie » ⁹³ , « troublante et troublée » ⁹⁴

A partir des données du tableau, nous pouvons établir plusieurs observations :

Michael, le seul homme analysé ici, est décrit par rapport à sa profession et sa personnalité. Il est « acteur au chômage », « bon comédien » et « bourré de talent ». De même, il est « emmerdeur » et « redoutable casse-pied ». Point saillant, mis à part Gérard Lefort (*Libération*) qui le décrit comme un « macho aigri », on évoque uniquement sa personnalité *au travail*. Ce choix pourrait s'expliquer par

⁷⁴ S.L. (*L'Humanité-dimanche*)

⁷⁵ Robert Chazal (*France-Soir*)

⁷⁶ Richard de Lesparde (*Minute*)

⁷⁷ Jack Wagner (*Télérama*)

⁷⁸ J.-C. Keusch (*La Vie ouvrière*)

⁷⁹ Robert Benayoun (*Positif*)

⁸⁰ José-Maria Bescos (*Pariscope*)

⁸¹ Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*)

⁸² Claude Klotz (*VSD*)

⁸³ Jean-Pierre Le Pavec (*Révolution*)

⁸⁴ J.C.-Keusch (*La Vie ouvrière*)

⁸⁵ Michel Pérez (*Matin*)

⁸⁶ Annie Coppermann (*Les Echos*)

les trente premières minutes du film, consacrées à établir les raisons de son travestissement et son caractère difficile qui fait qu'il ne trouve pas de travail.

En revanche, alors que ni le genre ni l'âge de Michael ne sont évoqués pour le décrire, ils sont soulignés en ce qui concerne « Dorothy ». « Elle » est « femme », « femme vraisemblable », « vieille fille », « femme de quarante ans » ou « d'âge moyen ». C'est la même chose pour « Emily » qui est décrite comme une « vigoureuse, drolatique vieille fille ». Nous revenons encore à cet indice d'âge et de célibat, absent pour Michael alors que tous les rôles sont joués par Dustin Hoffman. De même, Claude Klotz (*VSD*) commente les vêtements de « Dorothy » - « jupes strictes et corsages sévères » - tandis que ceux de Michael ne sont pas mentionnés. Certes, on pourrait faire l'hypothèse que souligner le genre et le style vestimentaire de « Dorothy » s'appuie sur les passages du film où Michael construit « Dorothy » en allant faire du shopping ou en se maquillant. Ces références, en effet, servent peut-être à reconnaître la réussite de la façade. Comme fait Robert Benayoun lorsqu'il insiste sur le fait que « Dorothy » soit une « femme vraisemblable comme on en rencontre beaucoup dans les bureaux d'affaires ». Ce qui distingue le traitement de « Dorothy » et d'« Emily » par rapport à Michael s'avère aussi la référence précise au féminisme. Car pour S.L. (*L'Humanité-dimanche*), « elle » est « célèbre, porte-drapeau de la liberté féminine ». Ce statut de figure politique est également réservé à « Emily ». « Elle » est qualifiée comme « une manière de symbole et de revanche pour des milliers des femmes » par Stéphane Hénin (*La Lutte ouvrière*). Mais ce n'est pas seulement leur solidarité féminine qui unit « Dorothy » et « Emily ».

Si l'on abandonne la triade Michael/« Dorothy »/« Emily » pour regarder les qualificatifs concernant Julie, elle est « femme » ou « fille », presque toujours « jeune », ainsi que « belle » et « jolie ». Mis à part « troublante et troublée », les critiques s'intéressent visiblement davantage à sa plastique qu'à son talent d'actrice sur le feuilleton ou à sa personnalité. Bien sûr, dans le film elle incarne toutes ces choses, mais cela remet en question les propos concernant le sexe et le célibat de « Dorothy » et « Emily ». Ce n'était donc pas juste pour saluer la réussite du travestissement. Car si l'on résume, on constate que Michael est qualifié d'acteur talentueux mais pénible et au chômage, « Dorothy » et

⁸⁷ Stéphane Hénin (*La Lutte ouvrière*)

⁸⁸ José-Maria Bescos (*Pariscope*)

⁸⁹ Robert Chazal (*France-Soir*)

⁹⁰ Jean-Pierre Le Pavec (*Révolution*)

⁹¹ Michel Pérez (*Matin*)

⁹² Annie Coppermann (*Les Echos*)

⁹³ José-Maria Bescos (*Pariscope*), Robert Benayoun (*Positif*)

⁹⁴ Robert Chazal (*France-Soir*)

« Emily » de vieilles filles et symboles féministes (leurs personnalités sont décrites ainsi) et Julie de jeune et belle.

Peut-être les qualificatifs employés renvoient-ils à l'intrigue du film. Michael devient « Dorothy »/« Emily », figure politique, à cause de son chômage. De même, il est très attiré par la beauté de Julie. Ou peut-être renvoient-ils au synopsis du film. En effet, on peut y lire des descriptions de Michael (« son intransigeance et son tempérament batailleur le condamnant à rester un éternel marginal »), de « Dorothy » et « Emily » (« Dorothy crée un personnage de vieille fille drolatique, chaleureuse, à la langue bien pendue ») et de Julie (« Julie Nichols, maîtresse de Ron, à laquelle a été confié le rôle traditionnel de l'infirmière nymphomane »). Dans tous les cas, le traitement de ces personnages par la critique française ne correspond pas à l'interprétation générale du film suggère. Car le traitement des personnages s'avère traditionnel : l'homme est défini en fonction de son travail (ce qui est compréhensible puisque élément déclencheur du film) et la femme par son genre, âge et beauté.

Pour aller plus loin dans notre démarche, nous voudrions faire la même analyse pour les descriptions des acteurs (Hoffman et Lange) pour vérifier ces tendances. Le tableau suivant montre une analyse comparative de cinq descriptions d'Hoffman et de Lange :

Critique	Dustin Hoffman	Jessica Lange
José-Maria Bescos (<i>Pariscope</i>)	« Il a mis beaucoup de lui dans le personnage de Michael. Dans celui de Dorothy aussi. Car depuis 'Kramer contre Kramer', où il jouait un rôle de père divorcé au comportement de mère, cet éternel analysé désirait jouer un rôle de femme »	« Celle dont on se moqua à l'époque de 'King Kong' – on le regretta lors du 'Facteur sonne toujours deux fois'. Elle est l'unique à pouvoir, en ce moment, personnifier Marilyn, dont elle a ici, la même aura »
Jean-Pierre Le Pavec (<i>Révolution</i>)	« Dustin Hoffman est drôle, précis, tendre jamais vulgaire »	« une jeune infirmière splendidement interprétée par Jessica Lange qui arrive dans quelques scènes à retrouver ce mélange de candeur et de perversion qui fit la gloire de Marilyn Monroe »

Michel Pérez (<i>Le Matin</i>)	« la performance délectable de Dustin Hoffman »	« charme blondissime de Jessica Lange »
Claude Cobast & Eric Moreau (<i>L'Ecole libératrice</i>)	« nommé aux oscars (c'est marqué sur l'affiche), mériterait la consécration par Hollywood »	« pastiche avec finesse Marilyn, inoubliable 'Sugar' du film de Billy Wilder »
Robert Chazal (<i>France-Soir</i>)	« Dustin Hoffman fait l'une des meilleures créations de sa carrière »	« L'interprétation de Jessica Lange, qui joue Julie, est pour beaucoup dans l'élégance des scènes et dans le charme d'une amitié appelée à se transformer en amour »

José-Maria Bescos aborde les deux acteurs dans le cadre de leurs œuvres filmiques respectives. Cependant, il structure ses commentaires de manière à ce que Dustin Hoffman s'avère actif et Jessica Lange passive. Par exemple, Hoffman « a mis beaucoup de lui » dans les personnages de Michael et « Dorothy ». Il « jouait » un père dans *Kramer*, et il « désirait » jouer une femme. Hoffman demeure toujours le sujet. En revanche, *la critique* prend une grande place dans la description de Lange. Elle « se moqua » de l'actrice puis « le regretta ». Aucune référence au rebondissement dans sa carrière. Et lorsque Lange devient le sujet d'une phrase, c'est pour remarquer qu'elle représente l'« unique à pouvoir... personnifier Marilyn... dont elle a ici, la même aura ». En effet, la référence au *sex symbol* des années 50 et 60 fait partie du discours général sur Lange dans le corpus critique. Par exemple, elle a son « mélange de candeur et de perversion » (Jean-Pierre Le Pavec (*Révolution*)) et la « pastiche avec finesse » (Claude Cobast & Eric Moreau (*L'Ecole libératrice*)). Tandis que Dustin Hoffman est « nommé aux Oscars », Lange demeure donc fortement, voire exclusivement, assimilée à cette lignée de sensualité féminine. Ainsi, Michel Pérez (*Le Matin*) oppose ce « charme blondissime de Jessica Lange » à « la performance de Dustin Hoffman ». Robert Chazal, pour sa part, commente les interprétations des deux acteurs. Si Hoffman « fait l'une des meilleures créations de sa carrière », Lange « est pour beaucoup dans l'élégance des scènes ». Le traitement des acteurs correspond donc au traitement « traditionnel » des personnages.

Conclusion : Tootsie

Dans ce troisième chapitre, nous avons analysé la réception critique de *Tootsie*. Ce travail a été effectué en cinq temps. Premièrement, nous avons décrit l'espace de travail dans lequel le film a été créé. Deuxièmement, nous avons analysé le synopsis du film pour l'interprétation revendiquée par ses producteurs/distributeurs. Troisièmement, nous avons épluché le corpus critique pour les références à l'américanité de *Tootsie* afin de reconstruire le cadre de participation dans lequel le film a été interprété. Quatrièmement, nous avons analysé quatre séquences pour montrer comment la construction du film privilégie le point de vue de certains personnages. Finalement, nous avons effectué une deuxième lecture des critiques du corpus pour relever leur désignation d'énonciateur(s). Les résultats de notre travail nous permettent de répondre à la problématique de ce chapitre (comment les hommes se positionnent-ils dans le discours féministe ?) ainsi qu'à celle de la thèse d'une manière générale (comment la critique française négocie-t-elle des films américains pour aborder l'évolution de la place de la femme dans la société française de 1980-1985 ?)

D'une part, nous avons constaté que *Tootsie* est interprété dans un cadre de participation franco-américain sur le thème du travestissement. La proximité de sa sortie avec celle de *Victor, Victoria* (film jouissant d'une critique très favorable) fait que les critiques se réfèrent beaucoup à ce dernier en même temps qu'ils évoquent *La Cage aux folles* (un film qui fut l'objet d'une réception très défavorable). À l'intérieur de ce cadre englobant les « bons » (*Victor*) et les « mauvais » (*La Cage aux folles*) films, l'appréciation de *Tootsie* se situe quelque part entre les deux. Les critiques qui l'ont aimé ont notamment employé deux stratégies de négociation. La première consiste à souligner que le thème est traité pour la première fois autrement que de manière burlesque. Cette nouveauté permet aux critiques de justifier leur appréciation du film. De même, certaines critiques mobilisent le contexte du cinéma américain de l'époque dans son ensemble pour défendre leur interprétation. Ainsi, la sérialité américaine, tant décriée par ailleurs, devient un atout puisqu'elle permet l'apparition de « bons » films comme *Victor* et *Tootsie*. Autrement dit, cette seconde stratégie consiste à transformer favorablement les paramètres, généralement considérés comme négatifs, du « film américain ».

D'autre part, nous avons observé que la désignation d'énonciateurs par les critiques se montre subtile et complexe. Ce point peut sans doute être mis en relation avec le fait que l'acteur Dustin Hoffmann joue les trois énonciateurs potentiels privilégiés à travers les trois couches successives de son personnage, et ce d'autant plus que les autres personnages ignorent que « Dorothy » est un homme. Dans la critique, le traitement de l'intrigue et de l'interprétation générale de *Tootsie* tendent vers l'affirmation que la notion tranchante du genre sexué, où un homme est un homme et une femme est

une femme, est démodée. Pourtant, l'analyse des qualificatifs employés pour les personnages et les acteurs relève un traitement classique du genre où l'homme est défini par son travail et la femme par sa plastique.

Suite à ces analyses, nous faisons l'hypothèse que l'homme se positionne dans le discours féministe par son annexion (Modleski, 1991 : 3). Autrement dit, dans chaque section de ce chapitre, nous avons remarqué que les hommes (créateurs comme critiques) s'approprient des tenants féministes tout en laissant les femmes en dehors. Dans l'espace de travail, Elaine May n'a pas été créditée pour sa contribution au scénario, pourtant c'est elle qui a donné « le point de vue de femme ». Dans la synopsis comme dans le film, la seule femme forte et indépendante est « Dorothy » et même les autres femmes dépendent d'« elle » pour apprendre à se libérer des hommes. Dans les cadres de participation et de réception, le traitement « sérieux » du thème du travestissement est fait selon une perspective masculine tellement développée (y compris pas les deux critiques féminins) qu'aucun ne relève ce fait d'évidence : toute la réflexion que le film provoque sur les notions de genres se fait selon un cadrage masculin. Dans la troisième partie de ce travail, nous explorerons davantage ce constat.

4. *Recherche Susan désespérément* : Film féminin, pas féministe

Recherche Susan, désespérément est sorti en France le 11 septembre 1985. En plus d'être le vingtième film le plus vu de cette année avec 2.206.007 entrées⁹⁵, il a été nommé pour le César du meilleur film étranger (1986)⁹⁶.

Dans ce quatrième chapitre, nous étudierons la réception de *Recherche Susan désespérément* à l'heure de sa sortie en salle de cinéma en 1985, soit cinq ans après *Kramer contre Kramer* et deux ans après *Tootsie*. *Susan* représente une femme au foyer qui s'évade en lisant les petites annonces, notamment celles échangées entre un couple en particulier. Suite à une amnésie, elle se croit la femme dans cette relation. Dans le cadre de cette thèse, l'analyse de la réception de *Susan* nous permet de faire une mise au point sur « ce problème qui n'a pas de nom » de l'ennui de la femme au foyer (Friedan, 1963). Nous demanderons donc : quelle résonance sociale pour la « libération » de la femme au foyer dans cette première moitié des années 80 ?

⁹⁵ Les trois films les plus vus de l'année sont : *Trois hommes et un couffin* (10.251.813), *Rambo II : la mission* (5.851.030) et *Les Spécialistes* (5.319.564). Source : <http://www.cbo-boxoffice.com>.

⁹⁶ *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen l'a gagné.

Pour répondre à cette question, nous effectuerons une analyse en cinq temps comme dans les trois derniers chapitres : espace de travail (Esquenazi, 2004 : 4-6), interprétation revendiquée (Esquenazi, 2004 : 4-8), cadre de participation (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993), relèvement d'énonciateurs privilégiés (Hamburger, 1986 : 195 ; Jullier, 2004 ; Jullier et Marie, 2007), et, finalement, cadre de réception (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Toujours à l'intérieur de la problématique générale de cette thèse – comment la critique française négocie-t-elle des films pour aborder de l'évolution de la place de la femme dans la société française ? – la réception de *Susan* sera également l'occasion d'étudier œuvre féminine.

4.1 Autour du film

Pour la première moitié des années 80, *Recherche Susan désespérément* est représentatif de deux tendances dans l'espace hollywoodien : une concernant le cinéma indépendant et l'autre l'entrée des femmes au métier du metteur en scène.

La nouvelle ère technologique dans le monde cinématographique apporte une grande ouverture vers le cinéma indépendant par les grands studios. En effet, la demande importante sur le marché de location de films à domicile assure un revenu important permettant aux distributeurs de récupérer de l'argent sur les films qui n'ont pas obtenu beaucoup de succès en salle. Celle-ci les incite, avec des producteurs, à prendre d'avantage de risques sur les « petits » films (Prince, 2000 : 90-141). Ainsi, pendant cette période, du début des années 80, les indépendants (Miramax, New Line, etc.) et *majors* distribuent une quantité accrue de films qui nuance la définition de « cinéma américain » en rendant d'avantage flou le lien entre « cinéma hollywoodien » et « cinéma indépendant »⁹⁷. C'est dans ce climat d'intérêt, certes économique, pour ce dernier que Susan Seidelman a été accordé le projet de *Recherche Susan désespérément*. En effet, le film s'avère son deuxième long métrage, *Smithereens* (1982), nommé pour la Palme d'or à Cannes⁹⁸, étant son premier. *Susan* est produit chez le « *mini-major* » Orion grâce au succès de *Smithereens* et l'aide de l'exécutive Barbara Boyle. En fait, la réalisatrice avoue que *Susan* constituait le genre de projet qui intéressait beaucoup plus les exécutives femmes que hommes. Il a donc fallu en attendre une suffisamment influente pour que l'entreprise marche (Prince, 2000 : 242).

Le film de Seidelman, qui, après avoir suivi des études de couture (dans *Susan*, les vêtements jouent un rôle fondamental), obtient un diplôme en cinéma à New York University (la faisant ainsi partie de la génération *film school*) est donc significatif aussi de la place occupait par la femme à Hollywood.

⁹⁷ L'acquisition de Miramax par Disney plus tard en 1993 en est emblématique.

⁹⁸ Les gagnants sont [*Yol, la permission*](#) de [Yilmaz Güney](#) et [*Porté disparu*](#) (*Missing*) de [Costa-Gavras](#).

S'il est vrai qu'au début du cinéma, une figure comme la française Alice Guy-Blaché a pu réaliser *La fée aux choux* (avril, 1896), diriger la production de Gaumont en France (1897-1906) puis aux États-Unis (1907-1909) et fonder avec Herbert Blaché l'importante Solax Company, ce n'est qu'à partir des années 60 que les femmes commencent à prendre plus place derrière la caméra, mais ce dans le domaine avant-gardiste⁹⁹. Car l'importance du *box-office* à Hollywood faisait (et fait) que les américaines se retrouvaient plus facilement derrière la plume que la caméra. Robin

Wood explique les producteurs ne font pas confiance aux réalisatrices ni pour les films à gros budgets, ni pour les films « *oscar worthy* » (1990 : 342). Par exemple, *Susan*, qui donne l'impression d'être un film indépendant, reste, somme tout, plutôt intime racontant l'histoire d'une femme au foyer. Mais ce cinéma dit de femmes (le mélo, la comédie romantique) peut contenir une grande puissance lorsqu'il révèle la condition féminine et retravaille les outils de propagande qui renforcent l'idéologie sexiste (Cook, 1983 ; Erens, 1990 : xxi-xxii). *Susan* constitue alors un film qui doit être regardé d'une double perspective de cinéma hollywoodien classique et du cinéma féministe.

En fait, le mouvement des droits civiques aux États-Unis, les événements de Mai 68 en France et les mouvements féministes des deux côtés de l'Atlantique se sont influencés et interpénétrés d'une manière à ce phénomène influence le domaine du cinéma. Si du côté des Françaises on constate une plus grande ouverture envers les réalisatrices, pour les Américaines, l'impact (sous l'influence du tournant idéologique des *Cahiers du cinéma*) se sentirait le plus dans la critique du cinéma. En 1972 la revue de cinéma féministe *Women and film* (devenu *Camera Obscura* en 1976) publie son premier numéro suivi par *Jump Cut* en 1974. Pendant les années 70, les académiques féministes telles que Marjorie Rosen (1973) et Molly Haskell (1977) abordent les études d'images d'une perspective historique et sociologique : comment le sexisme d'Hollywood et de la société américaine prennent forme dans la représentation de la femme¹⁰⁰. On peut l'hypothèse que ces recherches ont influencé la création car Seidelman, ainsi que ses consœurs Amy Heckerling (*Fast Times at Ridgemont High*, 1982) et Joan Micklin Silver (*Crossing Delancey*, 1988), cherche à revisiter la manière de filmer les hommes et les femmes, notamment pendant les scènes d'amour, pour avoir plus d'égalité dans leur traitement (Prince, 2000 : 239).

⁹⁹ Karen Ward Mahar explique comment jusqu'aux années 1920 l'industrie du cinéma aux États-Unis s'organisait de manière plutôt égalitariste au théâtre. La création du système des studios à l'instar du modèle du business américain a donné lieu à sa masculinisation. WARD MAHAR, Karen, *Women Filmmakers in Early Hollywood: Studies in Industry and Society*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006, p. 336.

¹⁰⁰ Il est souvent coutume, même dans cette thèse, de parler de l'approche théorique « anglo-saxonne ». Cependant, ce n'est que dans les années 80 que les courants américains et britanniques convergent réellement. Car pendant les années 70, un schisme existe, les Américaines prenant les films comme un moyen d'évolution personnelle et d'engagement politiques tandis que les Britanniques se penchant vers la sémiotique (Johnston, 1973) ou la psychoanalyse (Mulvey, 1975).

La production de *Susan* s'est effectuée grâce à l'ouverture d'Hollywood vers le cinéma indépendant et l'intérêt porté à la femme (devant et derrière la caméra). Avant de terminer cette section, nous voudrions aborder les interprètes. Au moment du tournage, aucun d'entre eux n'étaient réellement connu même si Rosanna Arquette avait déjà fait de la télévision, du théâtre et du cinéma (*Baby it's You*, Sayles, 1983) et Aidan Quinn du théâtre et du cinéma (*Reckless*, Foley, 1984). En fait, c'est *Susan*, surtout lors de sa projection à Cannes, qui les catapulte au rang de la vedette. Le cas de Madonna est particulier. En 1982, son premier album, *Madonna*, sort, mais c'est en 1984, lors de la sortie de *Like a Virgin*, qu'elle devient une idole, représentative de la femme sûre d'elle et sensuelle. *Recherche Susan désespérément* profite alors de la côte d'amour de la chanteuse, y compris de photos d'elle ne volées et publiées dans des magazines pornographiques (*Penthouse* et *Playboy*, 1985). Comme le personnage qu'elle joue dans *Susan*, elle assume sa sexualité et refuse d'en avoir honte. Ainsi, avec son style et son assurance, Madonna fait l'objet d'une émulation du public comme Susan le sera de Roberta. Jackie Stacey évoque le même phénomène de double signification – l'envie du public et des personnages de ressembler à Bette Davis – dans son interprétation d'*Eve* (1950, Mankiewicz) (1990 : 373).

Pour résumer, nous constatons que *Recherche Susan désespérément* est représentatif d'une espace de travail ambiguë vis-à-vis de la femme. D'un côté, et parallèle à une ouverture des studios vers des films indépendants, des réalisatrices entrent dans le cinéma *mainstream*. D'autre côté, elles se trouvent restreintes aux genres filmiques dits « de femmes » comme la comédie romantique. De même, sa réalisatrice, Seidelman, est dans une démarche féministe de développer une nouvelle grammaire pour filmer la femme. Et bien qu'à l'heure du tournage, l'une de ses vedettes, Madonna, n'était pas encore très connue, au moment de la sortie du film, elle est devenue une icône mondiale d'un nouveau type de féminité qui s'assume et qui provoque dans sa sensualité.

4.2 Interprétation revendiquée

Synopsis distribuée par Fox :

« Plus bas, encore plus bas, toujours plus bas. Est-ce que cette chute ne finirait jamais ? » (Lewis Carroll : *Alice au Pays des Merveilles*)

Roberta s'ennuie dans sa luxueuse résidence du New-Jersey, aux côtés de Gary, son époux rabat-joie et friqué. Incurablement romantique, elle s'invente, à la lecture des petites annonces, d'autres vies, plus aventureuses. Depuis quelques temps, elle suit ainsi les retrouvailles périodiques d'un jeune couple : Susan et Jim, invariablement précédées du message : « Cherche désespérément Susan ». Roberta rêve qu'un jour, un homme la cherchera « désespérément » ; en attendant, elle décide d'assister à la rencontre de Susan et Jim...

Susan est une jeune beauté fantasque, au look clinquant : veste fluo, pantalon noir, bottines pailletées, grosses lunettes de soleil branchées, chevelure blondasse ébouriffée, et cinq kilos de bracelets à chaque poignet. Elle vient tout juste de rompre avec un gangster, Meeker, auquel elle a négligemment dérobé une paire de pendentifs égyptiens d'une valeur inestimable. La routine... En arrivant à New York pour retrouver Jim, Susan apprend que Meeker a été défenestré quelques minutes après son départ, et que la police la recherche activement. Cette nouvelle la trouble à peine, mais Jim s'inquiète : devant partir en tournée avec son groupe, il appelle un ami, Dez, projectionniste dans un cinéma de quartier, et lui confie la protection de Susan.

Pendant ce temps, Roberta file Susan jusqu'à une boutique de mode, rachète discrètement la veste dont elle vient de se défaire, et reprend sa filature... sans s'apercevoir qu'elle est elle-même suivie par Nolan, l'assassin de Meeker, qui l'a prise pour Susan. A l'instant où Nolan s'approche de Roberta pour la liquider, Dez surgit et s'interpose. La jeune femme perd son sac dans la bousculade, heurte violemment un réverbère et s'évanouit. Lorsqu'elle se réveille, elle a perdu la notion de son identité. Trouvant dans la veste de Susan une coupure sur le meurtre de Meeker et la clé d'un casier contenant les affaires de Susan, elle en conclut qu'elle est Susan. Dez, qui n'a jamais rencontré cette dernière, et la connaît seulement de réputation, hésite à l'héberger, mais finit par craquer...

Roberta entame alors une nouvelle vie dans le « downtown » new-yorkais. Plongeant dans l'univers bizarre des bas-quartiers, elle devient l'assistante d'un vieux « magicien » opérant dans un cabaret miteux. Elle file bientôt le parfait amour avec Dez, tandis que Susan fait une entrée fracassante dans la vie de Gary. Inquiet de la disparition de Roberta, celui-ci se lance à sa recherche. Nolan et Susan, décidés à retrouver les précieux pendentifs, entreprennent leur propre enquête, dont Jim ne tarde pas à avoir vent... Au terme de cette étrange course-poursuite, Gary et Dez découvriront enfin la vraie personnalité de Roberta ; Jim et Susan se réconcilieront ; Susan et Roberta uniront leurs efforts pour capturer Nolan et feront, ensemble, la « une » des journaux...

Comme dans les trois autres chapitres de cette partie, cette section est consacrée à l'espace de présentation du film, plus précisément le synopsis du film distribuée dans le dossier de presse. L'analyse de son contenu nous permettra de relever l'interprétation revendiquée par les producteurs/distributeurs.

En préface du synopsis de *Recherche Susan désespérément* se trouve un extrait d'*Alice au pays des merveilles* : introduction pour une interprétation de voyage d'une fille perdue dans un monde dont elle ne connaît pas les règles. Le film est présenté comme l'histoire de deux femmes : Roberta et Susan. Le premier paragraphe raconte comment Roberta, s'ennuyant dans son couple, rêve en lisant des petites annonces, notamment celles échangées entre Susan et Jim. Ce qui la fait le plus rêver, c'est le désespoir qu'exprime Jim dans ses recherches pour Susan. Elle se sent mal-aimée dans son couple et attirée par l'envie de Jim.

Le second paragraphe évoque Susan : son style vestimentaire, y compris son vol des bijoux de son ex-amant (récemment assassiné), et son rendez-vous avec Jim (qui s'inquiète). Susan est positionnée comme le second personnage présenté, après Roberta, suggérant que dans le couple Susan/Jim, c'est finalement Susan qui intéresse Roberta. Ce postulat est conforté par le quatrième paragraphe qui relate que Roberta suit Susan après son rendez-vous avec Jim, et même qu'elle achète le blouson dont celle-ci vient de se débarrasser.

Un mélange entre les deux femmes commence à ce moment là : à cause de leurs physiques similaires et de ce blouson, l'assassin de l'ancien amant de Susan les confond. Il pense que Roberta est Susan. Après s'être cognée la tête et avoir « perdu la notion de son identité », celle-ci le croit aussi. C'est pour cette raison que Dez (ami de Jim) l'emmène chez lui. Le cinquième paragraphe décrit la nouvelle vie de Roberta. Sa deuxième phrase rappelle la référence à *Alice* : « Plongeant dans l'univers bizarre des bas quartiers, elle devient l'assistante d'un vieux 'magicien' ». Ensuite, le synopsis évoque comment Susan et Roberta ont échangé leurs existences : Roberta vit le « parfait amour avec Dez » et Susan « fait une entrée fracassante dans la vie de Gary », le mari de Roberta. L'assassin poursuit toujours Roberta en croyant qu'il s'agit de Susan. Le synopsis termine avec Gary et Dez qui « découvrent la vraie personnalité de Roberta », la réconciliation de Susan et Jim et la capture de l'assassin par Susan et Roberta.

Alors, l'interprétation revendiquée par le synopsis repose principalement sur deux personnages : Roberta et Susan. Elle alterne entre les narratives des deux, mais avec une préférence pour celle de Roberta. Cadré comme un conte (*Alice au Pays des Merveilles*), le film est revendiqué comme l'éveil d'une femme au foyer grâce à une femme marginale.

4.3 Cadre de participation

Corpus critique Vingt critiques parues du 20 mai au 05 octobre 1985 : Claude Baignères (*Le Figaro*), José-Maria Bescos (*Pariscope*), Michel Boujut (*L'Événement du jeudi*), Emmanuel Carrère (*Positif*), Marc Chevré (*Cahiers du cinéma*), Annie Coppermann (*Les Echos*), C.F. (*France-soir*), Jacques Fontenoy (*La Lutte ouvrière*), Colette Godard (*Le Monde*), Patrick Grainville (*VSD*), Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*), Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*), Marie-Françoise Leclère (*Le Point*), Michel Pérez (*Le Matin*), Louis Skorecki (*Libération*), Claude-Marie Tremois (*Télérama*), Frédéric Vitoux (*Le Nouvel observateur*), Serge Zeyons (*Vie ouvrière*), *L'Express*, et *Cahiers du cinéma*.

Fondée sur le concept des cadres d'interprétations proposé par Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993), cette section a pour but de dessiner le cadre de participation à l'intérieur duquel la critique interprète *Susan*. En effet, « la notion de genre implique un processus de négociation essentiel

dans l'établissement de la relation entre le texte et le lecteur [et] cette négociation permet enfin l'établissement d'une épistémologie particulière qui structure la compréhension du présent, la prise en compte du passé et la nature des attentes » (Livingstone et Lune, 1993 : 152). Puisque notre problématique générale interpelle la nationalité dans la réception (nous mettons 'nationalité' à la place de 'genre'), nous allons effectuer une première lecture du corpus critique en dépouillant des références à l'américanité du film et, éventuellement, celles au genre de la réalisatrice.

4.3.1 Une comédie américaine

Quinze des dix-neuf critiques du corpus font référence à l'américanité de *Susan*. Il est justement cette américanité qui fait à la fois la raison de son échec et de sa réussite.

Dans le premier camp se trouvent Michel Pérez (*Le Matin*) et Claude Baignères (*Le Figaro*). Pérez observe que « il y a tous les ingrédients chers à la comédie américaine classique », mais que « le secret de la comédie américaine était de nous duper délicieusement par une fausse nonchalance admirablement calculée. Ici, les calculs se révèlent pas trop simples et la nonchalance par trop vraie. » Toutefois, Pérez parvient à apprécier les « modestes surprises » du film, ce qui n'est pas le cas pour Baignères. Sa critique s'avère très négative : le « côté fantasque pourrait avoir du charme mais il n'a d'autre effet en l'occurrence que de déclencher un de ces bons vieux quiproquo usé jusqu'à la trame [...] Même sur notre boulevard, on n'ose plus. Certes, il en faut pour tous les goûts, même rétrogrades ». Ostensiblement, pour le critique, le manque d'innovation empêche une appréciation favorable du film. On constate alors que, pour eux, *Susan* ne satisfait pas les attentes du genre ou bien qu'il ne fait que reproduire (en mal...) ses anciens modèles.

Dans le deuxième camp sont Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*) et C.F. (*France-Soir*). Jamet juge que si *Susan* retrouve « le ton, la fantaisie et la morale de la plus classique des comédies américaines », le film réussit grâce à son « style rajeuni, des décors et des habits contemporains. [Il s'agit d'une] version moderne, émancipée, féministe, sans hypocrisie ». Cette interprétation fondée sur le genre sexué de la réalisatrice fait écho dans la critique de C.F. Il écrit que *Susan* « flirte heureusement avec le burlesque », représentant « une vraie comédie comme le cinéma américain nous en donnait envie autrefois avec en plus la touche féminine de Susan Seidelman ». Si le critique ne développe pas concrètement ce que celle-ci apporte de nouveau à la comédie américaine, il donne au moins le cadre – burlesque – dans lequel il le situe. En fait, plusieurs critiques font un parallèle entre les situations burlesques de *Susan* et celles du cinéma de Preston Sturges, Howard Hawks et Billy Wilder. Michel Boujut (*L'Événement du jeudi*) estime que *Susan* est « une vraie comédie, à cheval sur la modernité et la tradition. Look contemporain et hyperréaliste, situations burlesques à la Preston Sturges ou à la Howard Hawks ». De même, José-Maria Bescos (*Pariscope*) affirme que *Susan* s'avère

« le divertissement le plus ingénieux, le plus brillant que l'on ait vu depuis 'Victor, Victoria' » plaçant ainsi Blake Edwards parmi les grands réalisateurs du genre. Cette fois-ci nous remarquons que les critiques négocient *Susan* en un « bon » film car il renouvelle avec le genre classique.

Les avis sur l'américanité de *Susan* sont donc mitigés. Cependant, comme nous l'avons vu dans le cadre de participation de *Tootsie*, un film français fait partie de la réception du film. Car le film auquel les critiques font le plus référence est *Céline et Julie vont en bateau* (1974) de Jacques Rivette. La référence ne relève pas de l'ordre de la technique cinématographique ni du genre, ceux-ci étant réservés à la comédie américaine. Son évocation est due à l'histoire de deux protagonistes féminins, dont l'une souffrira d'amnésie, et à l'aspect *Alice au Pays des Merveilles*. Effectivement, comme l'indique José-Maria Bescos (*Pariscopes*), *Susan* est inspiré par *Céline*, mais il ne constitue pas un remake comme le prétend Louis Skorecki (*Libération*).

4.3.2 Un film avec New York, un film new-yorkais

New York – la ville et son cinéma – occupe une place importante dans la réception de *Susan*.

Dans les mots de Michel Pérez (*Le Matin*), « la grande vedette de *Recherche Susan* est évidemment New York ». Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*) et Frédéric Vitoux (*Le Nouvel Observateur*) sont du même avis. De manière poétique, Jamet raconte qu'« en plein milieu du film, tirant à elle toute la couverture, omniprésente, inquiétante, farouche, folle, fabuleuse, incomparable, il y a un troisième rôle-vedette, tenu avec son génie habituel par la plus grande star de ce temps, j'ai nommé New York ». De même, Vitoux écrit : « Et le voilà nommé enfin, le personnage principal : New York... New York en noir, en gris, en rose, New York punk et New York sophistiqué, New York où tout est possible ». Cependant, New York ne se limite pas à une ville géographique. Elle constitue également un lieu artistique comme en témoignent Claude-Marie Tremois (*Télérama*) et *Cahiers du cinéma*. Tremois explique que *Susan* « c'est la comédie américaine retrouvée, mais loin des studios et de la sophistication d'Hollywood, en décors naturels et dans la liberté du cinéma new-yorkais ». C'est ce que *Cahiers du cinéma* souligne en écrivant que « le film de Susan Seidelman a fait figure de mini événement au sein de l'industrie américaine (qui n'y croyait guère) ». New York est donc également un lieu de résistance face à Hollywood. Le rappel de ceci par les critiques négocie favorable *Susan* dans le cadre de participation : il s'agit d'un film américain, mais un de contestation.

4.3.3 Une femme cinéaste (new-yorkaise)

Les références à New York vont même au-delà du lieu géographique et son cinéma : Seidelman fait également partie de cette description. Elle est « new-yorkaise pur sang, habitante de Soho » (Colette Godard, *Le Monde*) ou « une jeune réalisatrice new-yorkaise (Annie Coppermann, *Les Echos*). Même,

de manière détournée, Michel Boujut la qualifie de « Woody Allen en jupons »¹⁰¹. Cependant, c'est le qualificatif « jeune » qui est le plus souvent employé pour décrire Seidelman. Ainsi, elle est « jeune réalisatrice » (Michel Pérez [*Le Matin*], Michel Boujut [*L'Événement du Jeudi*]) ou « Susan Seidelman, 32 ans » (Marie-Françoise Leclère [*Le Point*], Frédéric Vitoux [*Le Nouvel Observateur*]). Ces remarques sur sa jeunesse étaient quelque part prévisibles puisqu'il s'agit d'une technique rhétorique pour annoncer le premier long métrage d'un nouveau réalisateur chez un *major*. Il s'agit du même genre de rhétorique que certains critiques ont pu faire sur le fait que Blake Edwards soit un réalisateur « de longue date ».

Dans les descriptions de la Seidelman, on constate que l'élément de son identité sur lequel les critiques focalisent s'avère son genre : elle est donc une *femme* cinéaste. À cette époque aux États-Unis, nous l'avons déjà constaté, les femmes prennent d'avantage de place derrière la caméra, mais c'est surtout dans les études filmiques qu'elles se font le plus entendre. Par contre, dans l'hexagone, le nombre de réalisations féminines se montre beaucoup plus élevé. En effet, en 1985, *Recherche Susan désespérément* sort dans une année charnière pour les femmes dans le cinéma français. Deux films – un succès artistique et un succès commercial – ancrent les réalisatrices dans son histoire : il s'agit de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda (succès artistique) et *Trois hommes et un couffin* de Coline Serreau (succès commercial). Le film de Varda, qui décrit les dernières semaines de la vie d'une jeune femme vagabonde, est récompensé d'un Lion d'Or, le prix de la Critique internationale, le prix Georges Méliès, le prix de l'Office catholique du cinéma et le prix du meilleur film étranger par l'Association des critiques (USA, 1986).¹⁰² Le film de Serreau, gagnant du César du meilleur film, raconte l'histoire de trois hommes se retrouvant soudainement à jouer le(s) père(s) d'une petite fille, a enregistré 10.251.813 entrées. Soit c'est le film le plus vu de l'année, dépassant *Rambo II*, le deuxième film, par presque 5.000.000 entrées¹⁰³.

Pourtant, Françoise Audé affirme que rare était la réalisatrice qui revendiquait une appartenance au mouvement féministe. Car, en se définissant ainsi, « elle hypothéquerait ses chances d'accès à la création » (Audé, 2002 : 29). Autrement dit, bien que les Françaises jouissaient d'une présence exceptionnelle derrière la caméra, elles ne pouvaient pas – Varda étant parmi les exceptions – librement assumer leurs tendances politiques. Ce constat nous ramène à Seidelman, la « Woody Allen en jupons »¹⁰⁴. Si, selon le synopsis, son film raconte l'histoire de l'éveil de Roberta sous forme de

¹⁰¹BOUJUT Michel, « Susan Seidelman », Pariscope, 02/10/85. Il s'agit d'un profil sur la réalisatrice, non pas la critique.

¹⁰² PREDAL René, *Sans toit ni Loi* d'Agnès Varda, coll. « Clefs concours . Cinéma », Neuilly, Atlante, 2003, p. 12.

¹⁰³ Source : <http://www.cbo-boxoffice.com>.

¹⁰⁴ BOUJUT M., « Susan Seidelman », Pariscope, 02/10/1985.

conte de fée, la perspective féministe n'y est point exploitée. Dans des entretiens avec la presse générale, Seidelman elle-même affirme qu'elle « appartient[t] à la génération des femmes qui ont reçu en héritage les acquis du féminisme. [S]on film, lui, est post-féministe. Maintenant que le terrain est déblayé, il faut cesser d'être agressives avec les hommes. Mais ça ne doit pas non plus nous empêcher d'être ironiques, parfois, avec eux ! »¹⁰⁵. Plus précisément concernant *Susan*, elle s'exprime « Comme quand on lit *Alice au pays des merveilles* [...] vous savez quand elle tombe dans le terrier du lapin blanc. Elle voit des tas de gens bizarres et elle a l'impression de ressusciter. Roberta est comme Alice »¹⁰⁶. Alors, comme le synopsis, elle glose sur un éventuel féminisme et préfère évoquer *Alice au Pays des Merveilles* que les faits sociaux du contexte dans lequel le film a été créé et tourné.

Dans le dernier chapitre sur *Tootsie*, nous avons remarqué que Sydney Pollack et Dustin Hoffman souhaitaient développer leurs visions des rapports homme/femme dans la présentation du film. Maintenant dans un film fait par une femme qui traite la liberté féminine, on n'y touche plus. Est-ce que, comme dit Audé, Seidelman et son studio, Orion, ne voulait pas « hypothéquer » leurs chances que le film jouisse d'une critique favorable » (Audé, 2002 : 29) ? Pour essayer d'y répondre, nous allons passer à présent à l'analyse du film.

4.4 Énonciateurs potentiels privilégiés

Quelques personnages

Roberta : femme au foyer qui vit par procuration à travers les petites annonces

Susan : esprit libre et petite amie de Jim

Jim : musicien et petit ami de Susan

Dez : ami de Jim qui prend Roberta pour Susan

Gary : époux de Roberta

Dans *Recherche Susan désespérément*, Susan Seidelman revisite et renouvelle la grammaire du cinéma classique américain, notamment en ce qui concerne l'image de la femme. Cette modernisation, qui représente aussi une remise en question, reflète non seulement un choix esthétique, mais également éthique. Car avec Amy Heckerling (*Fast Times at Ridgemont High*, 1982), Seidelman cherche à présenter les femmes dans une nouvelle perspective, qui les place à égalité avec l'homme ou tout du moins ne les considère pas en tant qu'objet (Prince, 2000 : 238-244). Ainsi, dans *Susan*, on peut isoler quelques exemples de ce renouvellement et cette modernisation du style classique.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ ROUCHY Marie-Elisabeth, « Susan chez les punks », *Le Matin*, 11/09/1985.

À commencer par l'utilisation du mouvement classique du panoramique vers le haut pour annoncer l'arrivée de la femme dans le film. Cette prise, beaucoup employée dans le film noir, commence sur les pieds et remonte lentement tout le corps afin de mettre en exergue la sensualité du personnage féminin. Seidelman utilise ce mouvement six fois dans son film, et c'est justement dans cette répétition que le sexisme de la technique devient flagrant. Si nous prenons comme exemple le troisième de ces panoramiques vers le haut, l'arrivée de Susan à New York, nous pouvons voir comment Seidelman en joue :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

D'une part, cette prise ne constitue pas la première de Susan. Elle nous a déjà été présentée et donc ne nous est donc plus un « mystère ». D'autre part, nous ne pouvons pas nous faire une idée précise de son corps puisqu'il est caché sous ses vêtements. Ainsi, la technique se montre présente mais sans l'effet scopique attendu (Mulvey, 1975), si ce n'est de constater le style vestimentaire de Susan. De même, comme si pour se moquer du classicisme, la réalisatrice fait marcher Susan devant l'affiche d'une image de femme dont on s'attendrait à voir d'avantage par un tel mouvement de caméra.

Nous avons constaté que Seidelman a commencé sa carrière dans la couture. Et en effet, les vêtements des personnages jouent un rôle fondamental dans le film. Outre sa coupe de cheveux et sa taille, Roberta est prise pour Susan car elles portent la même veste arborant « l'œil qui voit tout » ou « l'œil de Dieu ». Pour le corps de femme en général, Seidelman utilise des vêtements certes très stylés, mais aussi qui camouflent l'enveloppe corporelle. Toujours en jouant, elle fait des prises classiques du corps féminin avec des vêtements et accessoires lourds :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Encore une fois, nous avons les mêmes cadrages classiques sans l'aspect voyeuriste, sans le plaisir visuel d'un regard pénétrant sur le corps féminin.

Donc, le corps de la femme se situe alors au cœur de notre analyse de la modernisation de Seidelman. En ce qui concerne la nudité, Seidelman pratique la raillerie. Pour mémoire, durant la période du Code Hays, si les couples ne pouvaient pas partager un même lit sur le grand écran, ils ne pouvaient certainement pas d'avantage réaliser une scène d'amour concrète. Aussi, pour donner du « spectacle » au public, une mise en scène où la femme sera en train de se déshabiller ou de rhabiller voit le jour. Le corps féminin à moitié dénudé étant ainsi dénué de sensualité et sexualité dans l'histoire, le spectateur peut le contempler. Toutefois, cette démarche n'a aucune fonction narrative, l'effet recherché étant purement charnel. Dans *Susan*, le spectateur voit Susan en soutien-gorge et Roberta au bain (une partie de ses tétons sont visible) ou encore l'une puis l'autre en train de s'habiller :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Cependant, pendant les deux scènes d'amour (Dez et Roberta ; Susan et Jim), c'est le corps de l'homme qui est mis à nu :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Dans la scène avec Roberta et Dez, la nudité de Dez se justifie narrativement : ils venaient de faire l'amour. Il est donc logique qu'ils soient nus en sortant du lit pour voir qui entre dans l'appartement. Remarquablement, le corps de Dez reste exposé alors que Roberta cache ses seins avec le drap. Dans la brève scène avec Jim et Susan, le pantalon baissé de Jim fait doublement rire. D'une part, il rappelle

visuellement l'expression anglaise « to be caught with one's pants down »¹⁰⁷. D'autre part, il renvoie à une certaine absurdité du fait que son pantalon soit baissé alors que celui de Susan soit parfaitement en place. Dans ce plan, c'est comme si Seidelman filme l'homme comme s'il avérait d'une femme sauf que l'image est jouée pour le rire et non pour le plaisir visuel.

Alors, *Susan* joue constamment avec l'image de la femme et de l'homme. Si les autres personnages prennent Roberta pour Susan, c'est parce que de manière générale elles se ressemblent physiquement. Même si leur interchangeabilité se limite à leur extérieur, cela suffit pour tromper les autres. Toutes les blondes au fond des plans laissent supposer que toutes les femmes blanches se ressemblent. Cependant, il n'y a pas que les femmes qui se ressemblent dans *Susan* :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Il existe également une similitude physique entre Dez et Jim au même niveau que celle de Roberta et Susan. Lorsqu'ils se situent dans la même prise, ils exécutent souvent les mêmes mouvements. Allant encore une fois vers la dérision, Seidelman incorpore un plan de triplés habillés de façon identique.

Dans *Susan*, l'image et sa construction font des va-et-vient permanents entre modernité et classicisme. En plus, Seidelman nous donne une clef de lecture : le film *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940) qu'elle incorpore dans une séquence. Sans coïncidence, il existe de multiples parallèles entre les deux films. Par exemple, il s'agit du premier film hollywoodien pour Hitchcock et le premier film chez un *major* pour Seidelman. *Rebecca* constitue l'adaptation d'une œuvre écrite par une femme et *Susan* est une œuvre de femme. *Rebecca* et *Susan* racontent l'histoire d'une femme mariée insatisfaite qui songe à – et s'habille comme – une femme d'une grande indépendance et liberté sexuelle. Tania Modleski

¹⁰⁷ En Français, « être pris en flagrant délit ».

nous rappelle que *Rebecca* représente l'un des films hitchcockiens le moins appréciés par la critique. De même, le cinéaste lui-même ne le considérait pas comme « un film d'Hitchcock » et trouvait l'intrigue démodée et sans humour (1998 : 43). Il voulait même modifier l'histoire, mais le producteur, David O'Selznick, lui l'interdisait. O'Selznick souhaitait conserver « l'esprit féminin » du livre afin d'assurer une identification spectatorielle avec l'héroïne (1998 : 48). Ces commentaires nous sont pertinents pour *Susan* puisque nous retrouvons Seidelman qui réalise un film avec son « esprit féminin » qui privilégie une identification avec les héroïnes.

A présent, nous nous pencherons sur l'analyse de sept séquences : 1) l'introduction de Roberta, 2) l'introduction de Susan, 3) la fête chez Roberta et Gary, 4) après la fête, 5) rendez-vous de Susan et Jim, 6) rendez-vous de Roberta et Susan, et 7) le Magic Club. Cette démarche a pour but de relever les énonciateurs potentiels privilégiés par le film. Nous gardons toujours en tête la problématique de ce chapitre : quelle résonance sociale pour la « libération » de la femme au foyer dans cette première moitié des années 80 ?

4.4.1 Séquence : Introduction de Roberta (Annexe 18)

4.4.1.a Situation de la séquence

La structure de *Recherche Susan désespérément* ressemble à celle du récit biplext des comédies musicales. Rick Altman explique qu'« alors que l'approche traditionnelle du récit postule que la structure dérive de l'*intrigue*, la structure biplext de la comédie musicale américaine découle du *personnage* ». Ainsi, « chaque segment ne doit pas être saisi par rapport à ceux auxquels il est lié causalement mais en comparaison avec le segment auquel il est parallèle » (1992 : 32). Dans ce sens, tout au long de *Susan*, le film alterne entre ce que vit Roberta et ce que vit Susan. Si elles se retrouvent aux mêmes endroits (New Jersey, les rues de New York, un café, chez Roberta, cellule de commissariat), leurs vécus ne sont pas similaires (leurs rapports aux autres, notamment à Gary). L'introduction des deux personnages met les différences en exergue.

4.4.1.b Analyse filmique

En prologue de la séquence de l'introduction de Roberta se trouve le générique. Il consiste en un montage des parties de corps de femmes : jambes, pieds, mains, têtes. Nous sommes dans un salon de beauté où femme blanche et blonde après femme blanche et blonde portent toutes un chemisier rose.

Dans la bande sonore passe une chanson du début des années 60, « One Fine Day » de The Chiffons qui raconte la patiente attente d'une femme pour l'amour d'un homme coureur de jupons :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Le montage et la chanson durent sept plans (soit presque une minute) et termine avec un travelling gauche et zoom jusqu'au plan moyen sur l'arrière de la tête d'une blonde, Roberta. Le volume de la musique s'abaisse et sa voix ressort : Elle lit une petite annonce. C'est en effet par ce biais que ce personnage existe dans le film. Autrement dit, l'introduction initiale de Roberta la présente comme existant au travers de la vie et des envies d'une autre. Ce postulat est souligné par le fait qu'on l'entend avant de la voir (à part son reflet dans le miroir). Lorsque le gros plan de son visage arrive, c'est pour montrer Roberta donnant son avis sur l'annonce : elle espère que les amoureux vont se réconcilier. Puis sa coiffeuse arrive et demande les précisions pour sa coupe. Roberta peine à dire qu'elle ne veut que « les rafraîchir », mais Leslie, sa belle-sœur, l'outrepasse, expliquant à la coiffeuse ce qu'elle veut pour Roberta. « Ne vous inquiétez pas, lui assure-t-elle, son mari va l'adorer ». Roberta est laissée en dehors du dialogue concernant ses propres cheveux. Lorsque la coiffeuse prononce cette dernière phrase, un gros plan du profil de Roberta la montre légèrement frustrée, le visage presque effacé par sa belle sœur. Cette mise en scène correspond à sa voix qui n'est pas entendue.

Après une ellipse (le temps de la coupe ?), Roberta lit les petites annonces de nouveau. Elle en trouve une destinée à Susan de la part de Jim. Heureuse, elle raconte leur histoire à Leslie : les amoureux s'envoient des petites annonces pour se donner rendez-vous partout dans le pays. D'ailleurs, le lendemain, ils ont rendez-vous à Manhattan. Elle encercle l'annonce que nous voyons par-dessus son épaule :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Pendant la discussion entre Roberta et Leslie, la caméra reste fixée sur un plan poitrine des deux femmes. À la fin de la séquence, lorsque Leslie ricane de Roberta qui parle du romantisme du désespoir, la potentialité énonciative est la plus forte pour cette dernière puisque la caméra cherche à enregistrer sa réaction. Si Leslie ignore le trouble de Roberta, tout est mis en œuvre pour que le spectateur s'en rende compte. Rappelons Käte Hamburger, sur le pouvoir des gestes visuels (1986 : 193) étant plus fort que celui de la parole.

4.4.1.c Énonciateurs potentiels privilégiés

En comptant le générique qui plante le décor, la séquence de l'introduction de Roberta dure une minute et demi. Elle permet au spectateur de se faire une idée du personnage et de son effacement dans ses rapports aux autres. Les deux réactions de Roberta dans cette séquence deviennent alors d'autant plus importantes pour sa potentialité énonciative puisque le fait que seul le spectateur peut s'en apercevoir souligne que le personnage n'est pas compris par les autres. En tant que témoin des émotions de Roberta, le spectateur est invité à entrer dans son intimité et, par conséquent, son énonciation. Dans cette séquence en particulier, aucun autre énonciateur privilégié n'existe. Même si Leslie fait preuve d'autorité, ce trait de caractère constitue une stratégie pour mieux montrer l'effacement de Roberta.

4.4.2 Séquence : Introduction de Susan (Annexe 19)

4.4.2.a Situation de la séquence

La séquence précédente, celle de l'introduction de Roberta, a été construite de la manière suivante : plantage de décors avec bande sonore, démonstration de l'interaction du personnage concerné avec d'autres personnages et découverte de la petite annonce de Jim. Il en sera de même pour celle de Susan.

Entre les introductions respectives de Roberta et de Susan s'intercalent deux plans : le premier contient le titre du film et nous situe sur les planches du New Jersey, le deuxième se déroule dans une chambre d'hôtel. Ils plantent le décor pour le personnage de Susan pendant qu'une chanson rock de 1981, « Urgent », passe dans la bande sonore. Chantée par le groupe masculin Foreigner, « Urgent » raconte, du point de vue d'un homme, le profil d'une femme sexuellement libérée. Il se demande parfois si elle pense à un autre homme, mais finalement il sait que lui aussi ne cherche qu'à ce qu'ils couchent ensemble dans « l'urgence ». Le spectateur peut donc se faire une idée, avant de les avoir vus ou entendus, de ces personnages féminins. Juste à partir de la musique, la différence s'avère flagrante : dans le contexte français, l'une fait pré-68 et l'autre post-68.

4.4.2.b Analyse filmique

Quant à la séquence elle-même, la partie de l'introduction selon la structure établie par celle de Roberta dure deux minutes, soit trente secondes de plus que celle de Roberta. Elle commence par un plan d'une table avec une bouteille de champagne et une rose, puis la caméra fait un panoramique en bas pour trouver Susan par terre en train de prendre une photo d'elle-même. Chose faite, elle se retourne et la caméra la suit sur le lit où elle prend une photo de son amant endormi. Le groom sonne à la porte (elle est dans un hôtel) et lui apporte sa tequila et son journal. Elle flirte un peu avec le jeune homme, lui donne un pourboire, puis lit le journal :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

À travers leurs interactions avec les autres, on constate que, si Roberta ne sait pas se faire entendre, Susan est subjuguant. Comme dans la séquence de l'introduction de Roberta, l'image se montre très importante. Roberta, Leslie, et les autres femmes du salon préparent leur image (se rendent belles) pour être vues alors que Susan saisit les images, y compris d'elle-même. Un parallèle visuel est fait entre les deux séquences : le gros plan sur l'encerclement de la petite annonce de Jim. Comme dans la séquence de Roberta, la découverte de l'annonce de Jim fait avancer l'intrigue. Pour Roberta, elle expliquait la relation de Susan et Jim. Pour Susan, c'est une mise en action pour aller le retrouver. Ce plan dure une minute et demi. Elle prépare ses affaires, vole des boucles d'oreilles dans la poche de son amant, et quitte l'hôtel. Dans le couloir, son sac s'ouvre et elle est obligée de ramasser son contenu. Un homme mystérieux l'observe :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Du point de vue de l'homme, nous voyons le dos de Susan : une blonde portant un blouson arborant avec une pyramide au dos.

4.4.2.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans cette séquence, on trouve deux énonciateurs privilégiés de manière différente : Susan et l'homme qui l'observe.

La potentialité énonciative de Susan se résume à sa dominance et au pouvoir qu'elle exerce sur les autres personnages (amant endormi et groom dont elle prend la photo : *elle a le regard sur eux*). Il existe aussi un plan, celui où elle trouve les boucles d'oreilles, où elle les montre au spectateur tout en s'exclamant qu'elles sont « cool ! » De là où elle se situe (hors champ au-dessus des bijoux), elle ne pourrait pas les observer d'un tel angle. Sa réaction à ce qu'elle « voit » devient notre réaction à ce que nous voyons.

La potentialité énonciative de l'homme mystérieux demeure assez réduite. En fait, on pourrait plutôt affirmer que le spectateur, en tant que troisième personne, constitue une sorte d'énonciateur potentiel en regardant l'homme observer Susan. La position fixe de la caméra et l'éloignement des deux personnages confortent cette analyse.

4.4.3 Séquence : Fête (Annexe 20)

4.4.3.a Situation de la séquence

La séquence de la fête chez Roberta et Gary, son mari, dure un peu plus de deux minutes. Elle intervient juste après les introductions de Roberta et de Susan, et elle permet d'observer la vie de Roberta - ses interactions avec son mari et des amis dans son habitat – et, toujours grâce à ses gestes, comment elle se sent dans cette existence.

4.4.3.b Analyse filmique

Comme dans le cinéma classique, la séquence s'ouvre avec un plan d'ensemble qui plante le décor de l'extérieur d'une maison où se déroule une fête. Dans la bande sonore passe doucement « You Belong to Me » de Carly Simon, une chanson mélancolique de 1978 où une femme parle à un homme qui cherche à rendre sa compagne jalouse en racontant son succès auprès d'une autre femme. Cette fois-ci, Roberta est associée à une musique de son époque. Cette musique devient plus forte et, comme dans les introductions, elle constitue un élément important du sens potentiel de la séquence car elle marque un passage d'une musique de l'espoir amoureux d'une femme à sa déception. Le grand cadrage dehors passe à un plan sur le corps de Roberta (du genou aux seins) dedans, servant des entrées à ses invités. Le plan dure treize secondes :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

La lenteur du plan et la focalisation sur les aliments offerts ainsi que sur le grignotage de Roberta une fois qu'elle pose son plateau font un parallèle entre cette femme et la nourriture. En effet, Roberta est hautement associée aux aliments et le spectateur est invité à sentir sa solitude à travers ce constat. Même lorsque Leslie vient lui demander des renseignements sur un homme qui lui plaît, cette diversion ne sera que de courte durée :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Roberta suit Leslie et lui donne l'information qu'elle cherche. Une fois que Leslie obtient ce qu'elle désirait, elle quitte Roberta qui se retrouve seule dans l'escalier, regardant son mari parler avec une autre femme (cf. la chanson de Simon). Le point de vue est celui de Roberta et lorsque Gary la salue de loin, on le voit à travers elle. Elle le regarde et croque avec apathie un concombre. La grande solitude de Roberta est soulignée par ces plans où elle se trouve toute seule alors que Gary est entourés des invités. Puis, quand Gary réunit ses invités pour regarder son spot publicitaire passer à la télévision, Roberta se retrouve à l'écart. Finalement, elle décide de s'éloigner :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Durant cette série de plans, Roberta semble subir la publicité de Gary. Elle regarde à droite et à gauche, comme si elle cherchait une issue. Pour ce qui est de la pièce, elle la trouve en sortant sur le balcon au moment où Gary déclare « tous vos rêves deviennent réalité ! » Une fois dehors, le bruit de la fête n'est plus audible et une nouvelle musique instrumentale fantasque passe pendant que Roberta regarde le paysage new-yorkais, plus précisément le pont qui amène à Manhattan. Elle inspire avec un air de détermination souligné par un léger serrement du cadre.

4.4.3.c Énonciateurs Potentiels privilégiés

Dans cette séquence, Roberta constitue l'énonciatrice potentielle privilégiée. La caméra reste sur elle et son exclusion de la fête. Cette exclusion est faite d'abord par les autres (surtout Gary) puis s'auto-impose lorsque Roberta s'éloigne des invités pour regarder Manhattan depuis la terrasse. Nous avons choisi d'analyser cette séquence car elle montre la malaise – voire l'étouffement – de Roberta dans son foyer. Son passage dehors prévoit les événements à venir dans l'intrigue.

4.4.4 Séquence : Après la fête (Annexe 21)

4.4.4.a Situation de la séquence

Après le plan de Roberta sur la terrasse, la caméra retrouve Susan descendant de l'autocar à Manhattan. Elle se rafraîchit et pose ses affaires dans un casier de la gare routière. Ensuite le film

retourne chez Roberta et Gary. C'est après la fête, lorsque les invités sont partis. Seule dans la cuisine, les lumières éteintes, Roberta regarde *Rebecca* Hitchcock jusqu'à ce que Gary entre.

4.4.4.b Analyse filmique

La séquence dure une minute 4 secondes et s'ouvre directement sur le film d'Hitchcock – plus précisément au moment où Maxim constate que sa jeune épouse est devenue une femme, qu'il l'a perdue lorsqu'il lui a raconté ce qu'il a fait à sa première épouse. Emue, Roberta regarde le film, mais Gary interrompt brutalement sa rêverie en entrant dans la pièce :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Roberta souhaite entraîner Gary dans une conversation sur ses rêves, mais ce dernier préfère parler du succès de son spot publicitaire auprès de ses invités. Avant de quitter la pièce, Gary lui rappelle d'aller chercher sa nouvelle radio le lendemain. La musique de *Rebecca* reste audible tout au long de la séquence. Roberta se montre frustrée et triste, mais ces sentiments s'envolent lorsqu'elle reprend les petites annonces.

Comme dans la séquence de la fête, Roberta est très associée à la nourriture : non seulement par la part du gâteau que Gary lui interdit de terminer, mais aussi par un tableau d'une coupe de glace pendu derrière elle. Quand Gary entre dans la pièce et allume la lumière, l'ensemble suggère un « sandwich » à l'effet comique. Roberta est positionnée comme un aliment à consommer. Et de surcroît, il s'agit d'aliments superflus.

4.4.4.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Dans cette séquence d'après fête, un seul énonciateur potentiel est privilégié. Il s'agit bien sûr de Roberta. Deux techniques sont employées pour bâtir la séquence sur son point de vue. Premièrement, le spectateur est invité à se positionner du côté de Roberta par l'élément de surprise : comme elle, nous sommes surprise par l'entrée de Gary dans la pièce. Ceci est un parallèle de direct avec *Rebecca* (Modleski, 1988 : 47-8). Deuxièmement, la caméra cherche encore à enregistrer les réactions qui se manifestent sur son visage et non dans son langage. Ainsi, lorsqu'elle parle – et souvent lorsque Gary parle – la caméra reste sur elle. L'intertextualité avec le film d'Hitchcock d'une épouse frustrée dont la mélancolie n'est pas perçue par son époux est frappante. C'est pour cela que nous avons choisi d'analyser cette séquence. En effet, elle représente le pont entre le cinéma classique et la modernisation qu'apporte Seidelman par la suite.

4.4.5 Séquence : Rendez-vous de Susan et Jim (Annexe 22)

4.4.5.a Situation de la séquence

Cette séquence arrive après la conversation entre Roberta et Gary dans la cuisine et les retrouvailles entre Susan et une camarade. Elle dure presque quatre minutes et demi et s'agit de la première fois où Roberta voit Susan. Sa fonction narrative est de rapprocher les deux femmes dans le même espace / temps et d'introduire l'intrigue de l'assassinat de l'ex-amant de Susan.

4.4.5.b Analyse filmique

Le jour du rendez-vous de Susan et Jim, Roberta s'installe sur les lieux. La séquence commence sur un prologue avec elle en voiture, en direction de Manhattan. Elle traverse le pont qu'elle regardait la nuit précédente, ce même pont que Susan a traversé pour aller en ville. Ensuite, nous voyons Susan qui grignote. Comme Roberta auparavant, elle est associée à la nourriture, mais on ne peut pas échapper à ce qu'elle mange : un snack à la forme phallique. La caméra focalise sur l'aliment (*cheese doodles*) et comment elle le mange : rythmée, déterminée, l'un après l'autre. Lorsqu'un homme lui offre un journal, elle le regarde, croque, prend des journaux et sourit :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Sur le lieu du rendez-vous, nous voyons, du point de vue de Roberta, la petite annonce de Jim. Puis, elle regarde les passants avec impatience jusqu'à ce que l'homme assis à côté d'elle crie « Susan ! ». Roberta court à une longue vue pour observer leurs retrouvailles :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Dans cette série de plans, Roberta détient le regard sur les autres. Le temps de focaliser la longue vue, elle observe d'abord les pieds de Susan puis remonte vers son visage. Seidelman joue avec le mouvement de caméra cher au cinéma classique américain qui filme ainsi le corps des femmes désirées. Mais le jeu est double : le spectateur connaît Susan et un tel mouvement ne vise pas à nous la

découvrir, mais renvoie à Roberta qui la découvre pour la première fois. Autrement dit, le regard s'avère celui d'une femme pour son propre compte. Mais ce regard est de courte durée car la longue vue s'arrête, excluant Roberta de l'intimité du couple. Le spectateur est alors transféré du côté de Susan et Jim. Le point de vue est plutôt neutre et le point d'écoute est le leur :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Doucement, Roberta entre dans leur cadre. La caméra fait un travelling en arrière afin de laisser le couple et Roberta marcher. Le point d'écoute reste celui de Susan et Jim et nous regardons Roberta les observer :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Roberta s'approche du couple, a un plan à elle seule et se met au milieu du couple. Cependant, lorsqu'un membre du groupe de Jim arrive et les interrompt, elle sort du cadre. Jim part en donnant à Susan le numéro de Dez, un ami. Roberta les observe toujours, mais n'entre plus dans leur cadre :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Une fois que le van part, Roberta entre dans le cadre de Susan. Elle la suit :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

4.4.5.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Lors du rendez-vous de Susan et Jim, deux énonciateurs potentiels sont privilégiés. Premièrement, il y a Susan. Son pouvoir énonciatif, plutôt limité, vient du prologue de la séquence lorsqu'elle échange avec l'homme des journaux. Deuxièmement, il y a Roberta. Elle arrive en premier sur les lieux, ce qui nous met d'avantage dans son énonciation potentielle. En plus, elle détient le regard (cf. Jeffries dans *Fenêtre sur cour* d'Hitchcock). Et lorsque sa longue vue ne fonctionne plus, on croit être dans l'énonciation du couple Susan/Jim, mais Roberta entre dans leur cadre et on comprend qu'elle les espionne. Ainsi, la potentialité énonciative lui revient. Dans cette séquence, Roberta se met en action. Elle devient agente.

4.4.6 Séquence : Rendez vous de Roberta et Susan (Annexe 23)

4.4.6.a Situation de la séquence

Après le rendez-vous de Susan et Jim, Roberta suivit cette première dans les rues de New York. Elle imite tout ce que Susan fait (essayer un chapeau, regarder des vêtements), mais avec moins d'assurance. Elles se retrouvent finalement dans une friperie où elles échangent un regard fugace. Susan finit par quitter le magasin trop rapidement pour que Roberta puisse la suivre. Alors cette dernière y retourne et achète le blouson emblématique que Susan venait d'échanger contre une paire de bottes. Revenue chez elle, Roberta trouve une photo de Susan et une clé mystérieuse dans la poche. Elle décide de rédiger une petite annonce pour donner rendez-vous à Susan. Cette séquence intervient au bout de vingt-sept minutes du début du film et dure cinq minutes et demi, partagée en deux mini-séquences. La première présente l'attente pour Susan et la deuxième la perte de mémoire de Roberta.

4.4.6.b Analyse filmique

Au même lieu du rendez-vous entre Susan et Jim, la mise en scène de cette séquence ressemble à celle d'entre les deux amants. Si cette fois-ci c'est Susan que l'on voit en premier (en taxi), c'est toujours Roberta qui arrive d'abord et qui l'attend dans cette première mini-séquence. Avant que l'action ne commence, nous sommes remis dans le contexte par l'annonce de Roberta et une photo de Susan. Ces choses n'appartiennent ni à Roberta ni à Susan, mais à l'homme mystérieux, celui du couloir de l'hôtel dans la séquence de l'introduction de Susan. Il remarque Roberta :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Susan arrive enfin au lieu de rendez-vous, mais est aussitôt emmenée dans un commissariat pour avoir tenté de ne pas payer le chauffeur de taxi. Entre temps, l'homme mystérieux s'approche de Roberta, celle-ci cherche à s'éloigner de lui. De loin, Dez, l'ami de Jim, arrive en scooter. Puis, non seulement du point de vue du scooter mais à la place de son conducteur, nous voyons Roberta et l'homme mystérieux de dos marchant ensemble. La caméra reprend les deux en plan italien jusqu'à ce que Dez crie « Susan ! » et les deux se retournent. Du point de vue de Dez, nous voyons Roberta se dégageant de l'homme. Dans cette action, elle se tape la tête contre un réverbère et perd conscience :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Ayant perdu son sac lorsqu'elle s'est cognée la tête, Roberta ne sait plus qui elle est quand elle reprend conscience. En raison de son apparence, Dez la prend pour Susan. Le début de cette seconde mini-séquence consiste en une série de champ-contrechamp entre Roberta et Dez. Elle commence avec deux plans qui sont directement le point de vue de l'un ou de l'autre : Dez voit Roberta, Roberta voit Dez, puis le spectateur voit les deux ensemble :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Ensuite, on voit Dez et un peu du bandana de Roberta, puis Roberta avec un peu du visage de Dez, puis les deux ensembles. Un troisième champ-contrechamp déroule où les deux personnages sont visibles mais filmés d'un angle qui correspond d'avantage à l'un ou l'autre jusqu'à ce qu'ils soient filmés ensemble. :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Leur rapprochement dans le cadre présent un rapprochement affectif. La séquence se termine avec les deux cadrés ensemble puis sur une image de l'homme mystérieux. Son point de vue n'est pas montré, plutôt sa présence sert la fonction narrative d'avancer l'histoire du poursuit.

4.4.6.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Roberta et Dez constituent les énonciateurs potentiels privilégiés dans cette séquence. Susan ne figure pas longtemps dans la séquence, mais nous la voyons chercher Roberta. Sa courte apparition explique pourquoi elle n'est pas venue au rendez-vous. L'énonciation potentielle de Roberta pour la séquence est celle d'une femme qui ne sait plus qui elle est lorsqu'elle cherche une autre femme. Pour Dez, le spectateur voit deux plans filmés directement de son point de vue. Les deux sont à la recherche de Susan. Cette séquence constitue le commencement de la nouvelle vie de Roberta.

4.4.7 Séquence : Au Magic Club (Annexe 24)

4.4.7.a Situation de la séquence

Depuis sa perte de mémoire, Roberta se prend pour Susan, d'autant plus que les autres personnages le lui affirment. Susan, pour sa part, s'installe chez Roberta pour aider Gary à la retrouver et pour récupérer ses propres affaires. Ainsi, chacune vit, l'espace de quelques jours, dans l'environnement de l'autre. Si Susan reste fidèle à elle-même et à son esprit de liberté, Roberta conserve ses bonnes

manières tout en se libérant (trouver un travail, flirter avec Dez). D'un côté, en fouillant dans les affaires de Roberta, Susan demande à Gary « Allez, Gary, par curiosité, tu es sûr que tu la connais bien Roberta ? » En effet, l'absence de Roberta dans la vie de Gary se manifeste symboliquement par ses repas qui deviennent de moins en moins alléchants. De l'autre côté, une fois que sa mémoire revient, Roberta ne se hâte pas de rentrer chez elle. Au contraire, le soir même, elle couche avec Dez. Et, finalement, c'est Susan qui provoque les retrouvailles entre Roberta et Gary en passant une petite annonce pour donner rendez-vous à cette première. Cette séquence d'un peu plus d'onze minutes constitue le sommet et le dénouement de l'action. Elle consiste en cinq mini-séquences dont quatre seront analysées à présent.

4.4.7.b Analyse filmique

Pour ce troisième rendez-vous, le lieu ne se situe plus à Battery Park, mais au Magic Club, lieu de travail de Roberta. Dans la première mini-séquence, c'est cette dernière qui se fait attendre pendant que les autres personnages se mettent en place : Susan amène Gary, Leslie et le compagnon de celle-ci tandis que Jim et Dez arrivent ensemble. Chacun attend « sa » Susan. Tous les personnages étant réunis, Susan et Jim peuvent vivre leurs retrouvailles dans une deuxième mini-séquence. Dans la troisième mini-séquence, le spectacle du magicien commence et les autres personnages, à part Susan et Jim, sont étonnés de voir Roberta en qualité d'assistante. L'étonnement de Dez relève plutôt d'une bonne surprise alors que celui de Gary s'assimile à de la honte. Au milieu du numéro, l'homme mystérieux est assis derrière Gary suggérant ainsi un parallèle entre les deux hommes, les « méchants » qui cherchent la même femme. Leur gravité contraste avec la joie de Dez :

*La législation
sur les droits d'auteur
ne permet pas la diffusion
de cette image*

Le magicien réussit un tour dans le quel il « coupe » Roberta en deux. Deez applaudit et Roberta s'avère fière d'elle-même. Depuis sa première en tant qu'assistante, elle a réalisé beaucoup de progrès et se déplace avec assurance. Soudainement l'homme mystérieux saute sur scène et récupère le bijou volé (l'une des boucles d'oreilles que Susan avait prises à son amant dans l'hôtel au début du film).

Dans la quatrième mini-séquence, Gary tente de ramener Roberta à la maison. « L'important, dit-il, c'est que tu rentres à la maison avec moi ». Roberta l'interpelle : « Pourquoi ? Tu me demandes pourquoi ? Je te demande pourquoi tu veux me ramener à la maison Gary ». Mais Gary n'exprime pas de réponse. Alors, Roberta le quitte. C'est ainsi que leur relation s'achève, Roberta restant seule dans son dressing jusqu'à ce que Susan arrive par la fenêtre dans la cinquième mini-séquence :

La législation sur les droits d'auteur ne permet pas la diffusion de cette image

Réagissant rapidement, Roberta saisit une bouteille en verre et la casse sur la tête de l'homme mystérieux. Susan se relève et les deux femmes se regardent, se reconnaissent. Dans cette version moderne, il n'y a plus besoin de matricide (Modleski, 1988 : 48). Chaque femme peut exister et respecter l'existence de l'autre. Comme un dernier clin d'œil au cinéma classique, Jim arrive dans la pièce (de la même manière que Susan), prêt à sauver les deux femmes, mais celles-ci sont déjà saines et sauvées. Elles en rient de la situation.

4.4.7.c Énonciateurs potentiels privilégiés

Cette séquence comporte cinq mini-séquences et privilégie un grand nombre d'énonciateurs potentiels : Roberta, Susan, Dez, Jim et Gary. La séquence ouvre sur l'arrivée de Susan au Magic Box. Elle sait pourquoi ils s'y trouvent, mais le garde pour elle-même. Elle détient un pouvoir énonciatif en raison de ce savoir. Ensuite, Dez et Jim arrivent pour attendre « Susan ». Une fois que Jim retrouve « la sienne », le spectacle du magicien et de Roberta commence. Dez et Gary sont surpris par le travail de Roberta qui, pour sa part, s'en montre fière. Dans ce triangle, le film cherche à positionner le spectateur du côté de Dez et Roberta face à la honte que manifeste Gary en regardant sa femme sur scène. Surtout, il est dans la dernière mini-séquence que la potentialité énonciative de Roberta atteint un sommet. Car si l'on peut dire que l'image qu'elle se faisait de Susan à travers les petites annonces l'a sauvé de cette vie auprès de Gary qui ne l'épanouissait pas, c'est elle qui sauva la vie de cette dernière. Chaque femme devient donc la sauveuse de l'autre.

Résumé des énonciateurs potentiels privilégiés dans Recherche Susan désespérément

Suite aux analyses de ces sept séquences, nous remarquons que *Susan* privilégie deux énonciateurs potentiels : Roberta et, d'un moindre degré, Susan. Au début du film, elles sont représentées comme des pôles extrêmes de la féminité, puis, au fur et à mesure, Roberta s'approche à celui, plus libre, de Susan. Ainsi, leurs énonciations potentielles peuvent être :

- Pour Roberta, l'histoire d'une femme qui se libère d'une vie de femme au foyer qui ne lui convient pas grâce à une autre femme,
- Pour Susan, l'histoire d'une femme qui vit sa vie librement.

En effet, le personnage de Susan n'évolue pas comme celui de Roberta, donnant davantage de pouvoir énonciatif à cette dernière. Cependant, le fait qu'ils soient privilégiés par le film n'exclue pas la présence d'autres énonciateurs potentiels tels que :

- Dez qui croit que Roberta est Susan et qui en tombe amoureux,
- Gary qui s'intéresse plus à son travail qu'à son épouse.
- Dez et Gary, comme Roberta et Susan, sont des opposés.

Dez est marginal tandis que Gary est coincé. Ce qu'ils ont en commun c'est leur relation à Roberta : le premier est son petit ami, le deuxième son amant. Du point de vue de Dez, l'intrigue est romantique. Leur relation occupe même une grande partie de la nouvelle vie de Roberta. Mais du point de vue de Gary, c'est l'histoire d'un homme laissé par son épouse tout comme dans *Kramer contre Kramer*. Cependant, *Susan* privilégiant l'énonciation potentielle de la femme, le spectateur n'est que peu sollicité d'interpréter le film comme avec Ted dans le film de Robert Benton.

Certes, le thème de *Recherche Susan désespérément* – une bourgeoise femme au foyer qui s'ennuie – renvoie à ce que Betty Friedan appelait « ce problème qui n'a pas de nom » dans son livre fondamental, *La femme mystifiée*, publié aux États-Unis en 1963¹⁰⁸. Catalyseur de la deuxième vague du féminisme américain, il affirme que la femme au foyer de la banlieue a « tout » pour être heureuse et pourtant elle se sent « vide » (Friedan, 1963). Fortement symbolique dans l'ouverture du film, la musique des années 50 rappelle « ce problème ». Roberta n'arrive même pas à s'exprimer sur sa coupe de cheveux – sa belle-sœur parle à sa place – que sa coiffeuse l'assure que son mari « va l'adorer ». Pour poursuivre cette même logique, lors d'une fête chez elle, Roberta quitte matériellement et symboliquement son foyer pour aller à l'extérieur (sur la terrasse, direction New York City). Dans la bande sonore passe la musique des années 70, moment clé des mouvements féministes. Enfin, à la fin

¹⁰⁸ Un an plus tard en France, il a été traduit par Yvette Roudy (Ministre des Droits de la Femme de 1981 à 1986).

du film qu'elle est associée à la musique des années 80, sa propre époque. Il existe donc un fort appui textuel pour une interprétation bâtie sur son énonciation, symbolisée par la musique. En bref, la construction de la potentialité énonciative dans *Recherche Susan désespérément* repose sur le personnage de Roberta. Car son évolution est l'intrigue du film.

4.5 Cadre de réception

Corpus critique Vingt critiques parues du 20 mai au 05 octobre 1985 : Claude Baignères (*Le Figaro*), José-Maria Bescos (*Pariscope*), Michel Boujut (*L'Événement du jeudi*), Emmanuel Carrère (*Positif*), Marc Chevré (*Cahiers du cinéma*), Annie Coppermann (*Les Echos*), C.F. (*France-soir*) Jacques Fontenoy (*La Lutte ouvrière*) Colette Godard (*Le Monde*), Patrick Grainville (*VSD*), Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*), Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*), Marie-Françoise Leclère (*Le Point*), Michel Pérez (*Le Matin*), Louis Skorecki (*Libération*), Claude-Marie Tremois (*Télérama*), Frédéric Vitoux (*Le Nouvel observateur*), Serge Zeyons (*Vie ouvrière*), *L'Express*, et *Cahiers du cinéma*.

Maintenant que nous avons relevé les énonciateurs potentiels privilégiés du film à partir de l'analyse filmique, il est temps de revenir au corpus critique. Pour mémoire, Sonia Livingstone (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993) soutient que le processus de l'interprétation se divise en deux temps : le premier s'avérant celui du cadre de participation (genre, nationalité) et le second celui du cadre de réception (intrigue, personnages). Nous nous sommes déjà interrogés sur la perception de l'« américanité » de *Susan* et comment elle a pu informer l'interprétation du film dans la troisième section du chapitre. À présent, nous effectuerons une deuxième lecture des critiques pour analyser l(es) énonciateur(s) qu'ils désignent et les interprétations qui en découlent. Conformant à la problématique du chapitre, nous nous intéresserons particulièrement au traitement de « l'émancipation » de Roberta.

4.5.1 Le choix des énonciateurs

Le corpus critique de *Recherche Susan désespérément* consiste en vingt critiques. Il se divise en deux cas :

4.5.1.a Le cas de Roberta comme énonciatrice.

Quinze critiques bâtissent leur interprétation à partir de son point de vue.¹⁰⁹ Pour ce groupe qui désigne Roberta comme l'énonciatrice du film, chaque critique commente son ennui et sa frustration dans son foyer. Ainsi, Serge Zeyons (*La Vie Ouvrière*) la décrit comme une « petite ménagère tranquille, mais frustrée, dont l'occupation majeure est de préparer, en se servant des recettes de la télé, les plats préférés de son mari ». Jacques Fontenoy (*Lutte ouvrière*) raconte que « Roberta s'applique à être la bonne épouse modèle qui confectionne de bons petits plats ou en tout cas qui s'y essaye [mais] elle s'ennuie ». Ces références invoquent les séquences (comme celles pendant et après la fête) où Roberta et sa solitude sont associés aux aliments. En fait, pour les critiques de ce groupe, l'ennui de Roberta s'avère le moteur de l'intrigue. Même, il serait pour cette raison qu'elle trouve refuge dans le monde imaginaire qu'elle crée autour des petites annonces. Les critiques de Jean-Paul Grousset (*Le Canard enchaîné*) et de C.F. (*France-Soir*) en sont représentatives :

« Mariée à un trouble-fête, Roberta, créature romanesque, trompe son ennui, sinon son époux, en lisant les journaux. Sa rubrique préférée : celles des petites annonces.

*Par un de ces messages, elle apprend qu'un certain Jim s'évertue à joindre une nommée Susan. Profitant de l'occasion pour fuir sa morne réalité, Roberta se lance sur la piste du couple. D'autres poursuivants interviennent. Et le mari de Roberta part sur les traces de sa femme. De là, un imbroglio mouvementé dans un quartier populaire de New York. [...] » Jean-Paul Grousset (*Le Canard Enchaîné*)*

« [...] Pour tromper la monotonie de son existence auprès d'un mari passablement ennuyeux, Roberta se distrait avec les Petites Annonces. Elle en remarque une 'Recherche Susan désespérément » et va à l'endroit fixé pour le rendez-vous afin de voir qui sont cette Susan et celui qui la réclame.

Une fois qu'elle a repéré Susan, elle la suit et va même jusqu'à racheter la veste de la jeune femme d'allure fantasque qu'elle échange, dans une boutique [...]

À cause de la veste Roberta est prise pour Susan. D'où une série d'aventures pas ordinaires où la petite bourgeoise qu'est Roberta découvre une vie plus libre et un amour plus vrai tandis que Susan fait toujours preuve de la même fantaisie, voire même, de la plus insolente décontraction. » C.F.

(France-Soir)

Grousset et C.F. expliquent que Roberta « trompe » son ennui (à savoir son mari) en lisant les petites annonces. Chacun évoque le rendez-vous entre Susan et Jim comme le moment clé où Roberta sort de

¹⁰⁹ En plus de ceux qui seront cités dans cette section s'ajoutent : José-Maria Bescos (*Pariscope*), Emmanuel Carrer (*Positif*), Marc Chevre (*Cahiers du cinéma*), Annie Coppermann (*Les Echos*), Patrick Grainville (*VSD*), Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*), Marie-Françoise Leclère (*Le Point*), Louis Skorecki (*Libération*), Claude-Marie Tremois (*Télérama*), le critique de *Cahiers du cinéma*

l'ennui pour aller vers, dans les mots de C.F., « une vie plus libre et un amour plus vrai ». Elle constitue s'avère l'agente de son propre émancipation. La désignation de Roberta comme énonciatrice repose alors le relèvement de sa mélancolie à la maison puis son élan vers le monde extérieur.

La critique de Claude Baignères, de loin la plus négative de *Susan*, est curieuse en ne consacrant que deux phrases à l'intrigue du film. Cet avis défavorable doit être placé dans le contexte général de sa critique :

« Madonna, célèbre pop star, est la vedette de ce film où elle ne chante d'ailleurs pas. On peut le regretter. Mais on lui reprochera surtout de ne pas s'être lavée avant de paraître à l'écran car ses ongles noirs et ses cheveux poisseux nécessaires sans doute à son 'look' de music-hall paraissent une affectation calculée et la mise en scène de Susan Seidelman n'a pas besoin de ce plus. [...] Voilà-t-il pas qu'une petite bourgeoise mal libérée et de surcroît mat ragulée va se faire passer pour elle ! Confusion qui engendrera des péripéties attendues jusqu'à une conclusion sans surprise. [...] Susan Seidelman aurait pu mettre un peu d'ordre dans ses idées, prendre franchement le parti de nous raconter une histoire au lieu de s'amuser à des 'trucs' de caméra totalement horripilants. Ce parti pris par exemple de commencer tous ses plans en fixant le sol, puis les pieds, puis les genoux des comédiens avant d'atteindre leur visage n'est absolument pas nécessaire à l'explication du thème. Rien n'est pire que la fantaisie calculée, composée, complaisante. » Claude Baignères (Le Figaro)

Pour comprendre la critique de Baignères, il était nécessaire de donner d'avantage de détails que nous ne l'avons fait pour celles de Grousset et de C.F. Car l'aversion du critique face à Madonna elle-même – ou plutôt son style – semble constituer un facteur important dans son interprétation. Selon lui, il est étonné que Roberta se fasse passer pour elle, une femme qui, manifesterait un manque d'hygiène. Comme si cette répulsion l'empêchait de concevoir l'admiration de Roberta, agissant comme une barrière à une appréciation favorable du film (Stacey, 1990 : 373). Il en sera de même pour la réalisation « horripilante » du film. Il précise l'inutilité de la répétition du panoramique en haut qui devient pour sa part une barrière esthétique pour apprécier le film. Paradoxalement, cette dernière critique de Baignères représente à la fois un triomphe et un échec pour Seidelman : triomphe parce qu'elle a montré qu'un tel mouvement de caméra « n'est absolument pas nécessaire à l'explication du thème » et échec parce que Baignères ne l'a pas interprété comme une critique du style hollywoodien.

4.5.1.b Le cas de double énonciation de Roberta et Susan.

Cinq critiques construisent leur interprétation à partir de celle-ci.¹¹⁰ Les critiques de Michel Boujut (*L'Événement du jeudi*) et de Frédéric Vitoux (*Le Nouvel Observateur*) sont représentatives de cette double désignation. Leur construction ressemble à celle du film : les personnages féminins sont présentés et suivis sans contact direct entre eux avant la fin du film :

« Dans un New York branché, [Seidelman] fait évoluer, en un ballet de quiproquos et de chassés-croisés, deux héroïnes que tout sépare mais chez qui les circonstances et les petites annonces provoqueront un échange d'identité. L'une s'appelle Susan (Madonna la stupéfiante, digne héritière de Mae West), néo-punk à dentelles et guêpière qui butine en liberté. L'autre, Roberta (la délectable Rosanna Arquette), épouse frustrée d'un cadre en baignoires et saunas qui se morfond dans sa banlieue résidentielle.

*Ce faisant, Susan Seidelman brouille les pistes à plaisir, en mélangeant les genres, feignant de nous embarquer dans une intrigue policière qui n'est qu'un prétexte loufoqueries diverses. » Michel Boujut (*L'Événement du jeudi*)*

*« Une nénette au look punk fauche des boucles d'oreilles à son amant de passage. Une jeune bourgeoise friquée et romantique lit les petites annonces. Un projectionniste solitaire tombe amoureux de la petite amie de son meilleur copain. Un gangster recherche Susan – impitoyablement. Un marchand de fringues achète et revend un abominable blouson de cuir que tout le monde voudrait retrouver... Vous n'y comprenez rien ? Tant mieux ! [...] le voilà nommé enfin, le personnage principal : New York... New York en noir, en gris, en rose, New York punk et New York sophistiqué, New York où tout est possible, des rencontres, des chassés-croisés, des quiproquos [...] Un mot pour conclure et pour définir Susan Seidelman. Celui d'ironie. Cette ironie qui lui permet de sourire avec tant d'indulgence de l'American way of life. De faire évoluer ses héroïnes vers une lente maturité et de fulgurants coups de foudre [...] » Frédéric Vitoux (*Le Nouvel Observateur*)*

Pour Boujut, Susan, « qui butine en liberté » constitue autant l'énonciatrice que Roberta « qui se morfond dans sa banlieue résidentielle ». Ainsi, elles sont décrites comme en étant des opposées, avec une préférence tout de même pour la « liberté » de la première. Le film serait pour lui l'histoire de leur « échange d'identité ». Vitoux, pour sa part, fait une liste d'énonciations potentielles. Chaque phrase résume l'énonciation potentielle de Susan, Roberta, Dez, l'homme mystérieux et même le vendeur de vêtements (ni Jim ni Gary ne figurent dans la liste). À cause de ce style de critique, cerner la désignation d'énonciateur s'avère difficile. Une explication possible réside dans la place qu'occupe la ville de New York. En effet, elle constitue « le personnage principal », mais personnage sans

¹¹⁰ Colette Godard (*Le Monde*), Michel Pérez (*Le Matin*) et le critique de *L'Express* sont les trois autres critiques.

énonciation potentielle. Ce constat nous ramène au cadre de participation de *Susan* où, nous l'avons vu, le film est considéré comme new-yorkais. Cet élément semble être tellement puissant pour ce critique dans son interprétation du film qu'il en devient un véritable personnage. Ce n'est qu'à la fin de la critique que Vitoux exprime clairement qu'il désigne Roberta et Susan comme les énonciatrices du film, lorsqu'il écrit que Seidelman fait « évoluer ses héroïnes vers une lente maturité et de fulgurants coups de foudre ».

En comparaison de *Victor, Victoria* et *Tootsie*, la construction de la désignation d'énonciateur dans le cas de *Recherche Susan désespérément* s'avère remarquablement accessible. Deux facteurs textuels auraient pu contribuer à cette facilité. D'une part, il n'existe pas de double caractère comme dans les deux autres films. Bien que Roberta devienne amnésique et se prenne pour Susan, elle reste fidèle à son propre comportement mais avec plus d'audace. Même si Susan occupe l'espace de Roberta auprès de Gary, il n'est jamais question qu'elle devienne comme celle-ci. D'autre part, il n'existe aucun énonciateur potentiel masculin aussi privilégié que les deux personnages féminins. Autrement dit, l'ascendant féminin et la faible représentativité masculine conduisaient à une interprétation critique des problématiques féminines. Contrairement à *Victor, Victoria* où une femme est désignée énonciatrice mais où c'est l'énonciation potentielle de l'homme qui est développée. Le travail sur la désignation d'énonciateur pour *Susan* offre un exemple concret et clair de l'interprétation de deux types de féminité.

4.5.2 Classe et nationalité

Nous avons pu constater que Roberta et Susan sont les deux énonciatrices désignées par les critiques pour le film. Ces désignations reposent principalement sur l'ennui de Roberta au sein de son foyer et la liberté avec laquelle Susan mène sa vie. En effet, l'utilisation du rhétorique d'oppositions binaires est très répandue dans l'interprétation critique (Staiger, 2000 : 161-178 ; Bordwell, 1991). Pour continuer notre réflexion, nous proposons une troisième lecture du corpus critique centrée sur les binarismes autour de Roberta, celle qui était désignée l'énonciatrice par chaque critique du corpus. Ainsi, le tableau suivant illustre plusieurs commentaires faits sur Roberta et Susan :

Critique	Roberta	Susan
Claude-Marie Tremois (<i>Télérama</i>)	« Une bourgeoise habitant les quartiers chics de New York »	« Madonna (la chanteuse de rock) possède la non chalance insolente et la vitalité de Susan »
Frédéric Vitoux (<i>Le Nouvel Observateur</i>)	« Une jeune bourgeoise friquée et romantique »	« Une nénette au look punk »
Louis Skorecki	« Une jeune fille riche et mariée »	« La mystérieuse excentrique à qui »

<i>(Libération)</i>	[...] notre pauvre petite fille riche va être prise pour [Susan] [...] notre pauvre petite fille riche est, littéralement, tombée sur la tête »	son amoureux envoie de désespérés ‘ <i>Je cherche Susan</i> ’ »
C.F. (<i>France-Soir</i>)	« La petite bourgeoise qu’est Roberta découvre une vie plus libre et un amour plus vrai »	« La jeune femme d’allure fantasque »
Claude Baignères (<i>Le Figaro</i>)	« Voilà-t-il pas qu’une petite bourgeoise mal libérée et de surcroît matraquée va se faire passer pour [Susan] »	« Son caractère se définit par une sorte d’imprévisibilité qui la fait apparaître et disparaître dans la vie des gens sans que personne ne songe à lui demander d’explication »
Patrick Grainville (<i>VSD</i>)	« Roberta (Rosanna Arquette), qui se morfond dans son train-train bourgeois »	« Susan (Madonna) qui fait l’objet d’un désir si désespéré et si romantique »
Michel Pérez (<i>Le Matin</i>)	« Une épouse lasse de la monotonie de la vie bourgeoise »	« Une aventurière farfelue »

Nous constatons dans ce tableau comparatif le soulignement de la classe sociale (bourgeoise) de Roberta. Aucun commentaire n’est fait sur celle de Susan, qui s’avère une « excentrique » ou une « aventurière », empêchant la compréhension de sa classe sociale. En fait, Roberta est qualifiée de « bourgeoise », « jeune bourgeoise » et « petite bourgeoise ». Cependant, et bien que la qualification de « notre pauvre petite fille riche » se montre quelque peu condescendante, Roberta n’est pas critiquée en tant que « bourgeoise ». En revanche, la vie bourgeoise l’est : son « train-train » est « monotone » et « morne ». Prendre en compte le modèle de vie bourgeoise sert à distinguer les personnages de Roberta et Susan. Cependant, leur juxtaposition ne relève pas d’une réflexion marxiste sur la lutte des classes, mais permet de donner une interprétation au film : « l’émancipation » de Roberta se fait par son passage de la bourgeoisie à la marginalité. Selon cette logique, en quittant Gary, elle quittera la sphère bourgeoise. En suivant l’illusion de Susan qui l’amène à vivre avec Dez, Roberta s’ancre dans la marginalité¹¹¹. Ce constat renvoie à la tradition selon laquelle pour qu’une femme change de classe, il faudrait qu’elle se marie à l’extérieur de la sienne.

Mais *Susan* est un film qui représente le système de classe aux États-Unis. Et, en effet, Serge Zeyons (*Vie ouvrière*), Frédéric Vitoux (*Le Nouvel Observateur*) et Marc Chevré (*Cahiers du cinéma*) l’interprètent comme un film sur le mode de vie dans la bourgeoisie américaine. Selon Zeyons, « on y

¹¹¹ Pour plus sur la marginalité au cinéma, voir « La marginalité à l’écran », *CinémAction*, dir. Guy Hennebelle, n. 91, 1999.

retrouve, traités avec humour, quelques aspects de l'*American way of life* dans les classes moyennes ». Pour Chevré, le film est « un satire de l'*American way of life* ». Vitoux ajoute « un mot pour conclure et pour définir Susan Seidelman. Celui de l'ironie. Cette ironie qui lui permet de sourire avec tant d'indulgence de l'*American way of life* ». Ses références à la mode de vie aux États-Unis invoquent la représentation de Roberta et à sa vie avec Gary, non pas à la vie « marginale » de Susan. Attribuant à la réalisatrice la directive d'utiliser de « l'humour », « la satire » et de « l'ironie » pour la traiter est significative d'un filtre négatif fondé sur la dérision. Pour mémoire, Philippe Roger explique comment l'aversion du post-1945 intelligentsia français (de Beauvoir, 1948 ; Sartre, 1965) : « Face à une Amérique accusée de 'comploter contre l'intelligence' et de se vautrer dans l'aliénation consumériste, ils se fixeront une ligne d'opération efficace, entre apologie du 'travail intellectuel' (dévalorisé ou dégradé par le capitalisme américain) et critique de ce matérialisme vulgaire qu'est l'*American way of life* » (2002 : 531). Est-ce que le même ressentiment existait toujours chez les critiques des années 80 ? On est confronté à deux réponses. La première est celle de « l'américanomanie » apparente des Français en général (Kuisel, 1996 : 212, 219-30). En ce qui concerne le cinéma, en cette année 1985, les Français vont d'avantage de films américains que français alors que le marché français favorise les films nationaux. La seconde est celle de la résistance à « l'américanisation » de la France. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la réception de *Victor, Victoria*, la fameuse attaque de Jack Lang contre la culture (populaire) américaine en France. L'accent que les critiques mettent sur la classe sociale de Roberta et leur interprétation de *Susan* comme étant un film sur l'*American way of life* relèvent de cet intérêt (attirance/répulsion) pour la vie aux États-Unis.

4.5.3 Le discours féministe dans la critique française

Roberta est donc l'énonciatrice du film (avec quatre qui désignent une double énonciation avec Susan). Presque chacun d'entre eux la qualifie d'épouse « frustrée » qui « s'ennuie » dans son foyer « bourgeois ». Cette interprétation est directement liée au début du film (les séquences pendant et après la fête). Cependant, cette information sur la vie mélancolique de Roberta au niveau de l'intrigue ne semble pas jouer un rôle important dans l'interprétation générale. Alors que la plupart des critiques n'évoquent pas le féminisme, trois critiques l'incluent directement dans leur compréhension/interprétation du film : Dominique Jamet (*Le Quotidien de Paris*) affirme que le film est féministe. Marie-Françoise Leclère (*Le Point*) soutient qu'il ne l'est pas. Et Annie Coppermann (*Les Echos*) fait une analyse féministe puis recule pour constater qu'il ne contient aucun message.

Jamet commence sa critique en comparant les deux femmes réelles (actrices Rosanna Arquette et Madonna). Arquette représente « une bien intéressante comédienne, fine, drôle, spirituelle, jolie, variée, qui apparaît tour à tour sous les traits d'une jeune bourgeois réservée ». Madonna s'avère une

« grosse pouffiasse blondasse, feignasse et fadasse à l'air veule et vicieux [que] d'innombrables jeunes filles d'aujourd'hui, caressées par sa réussite, rêvent d'imiter ». Ensuite, il raconte l'histoire du film du point de vue de Roberta dont l'ennui et la frustration la poussent à suivre Susan. Suite à l'amnésie de Roberta, « la voilà embringuée et perdue dans une histoire qui lui ressemble peu, et qui va pourtant la révéler à elle-même ». Jamet interprète le film comme traitant de la découverte de soi, dans une « version moderne, émancipée, féministe, sans hypocrisie, voire un tantinet subversive » de la classique comédie américaine.

Leclère, pour sa part, reprend la proposition de le synopsis et de la réalisatrice d'un conte à l'*Alice au pays des merveilles*. Elle raconte que « Alice – ou plutôt Roberta (Rosanna Arquette) est l'épouse (la propriété ?) de Gary [et elle] s'ennuie à périr et fantasme sur une petite annonce qui paraît régulièrement dans son journal ». Avec le commentaire « (la propriété ?) » on se demande si elle fera la même interprétation que Jamet. Pourtant, elle estime que le film, en « refusant les possible variations féministo-bovarysantes (se trouver, s'accomplir et toute la lyre) [...] invite au voyage, et le spectateur embarque sans discussion ». C'est ainsi qu'elle balaie une éventuelle interprétation féministe. Bien que, comme Jamet, elle désigne Roberta comme énonciatrice, ce n'est pas pour autant que leurs interprétations générales du film se ressemblent.

Coppermann se situe quelque part entre Jamet et Leclère. En effet, pour elle, *Recherche Susan désespérément* représente « la plus vive des quêtes d'identité d'une femme en sommeil qui va s'ouvrir à la vie ». Elle décrit Roberta comme une « petite Américaine rangée » qui « choisira de vraies raisons de vivre, l'amour et la liberté ». À la fin du film, elle deviendra une « femme enfin libérée de son corset de principes frustrants ». Jusque là, son interprétation peut être qualifiée de féministe. En tout cas, Coppermann ne reproduit pas l'interprétation revendiquée de le synopsis comme Leclère. Cependant, ce n'est pas pour autant qu'elle trouve que le film véhicule une idéologie. Pour elle, *Susan* constitue « un joli film, qui ne délivre pas de message. [...] Une fable, légère, vive, sans autre prétention que de distraire, mais qui, tout en étant très 'mode' avec son climat punk, renoue avec les traditions de la vieille, et grande, comédie américaine de l'âge d'or ». Point saillant, si pour Jamet *Susan* est moderne puisque féministe, pour Coppermann, il est moderne puisque dans un milieu branché. Nous constatons que malgré une interprétation féministe pointant Roberta comme l'énonciatrice, encore une fois l'interprétation générale du film *est défendue comme n'étant pas féministe*. Alors que les autres critiques du corpus n'évoquent pas le féminisme, Leclère et Coppermann – seules femmes du corpus avec Colette Godard – tiennent à souligner l'absence de message dans le film. Autrement dit, ce n'est pas parce qu'on est femme qu'on fait des interprétations

féministes. Certes, cette affirmation constitue une évidence déjà explorée mais, dans le domaine de la critique du cinéma en France et dans le cadre de cette thèse, elle mérite d'être revisitée.

Peut-on faire l'hypothèse que, si une partie des réalisatrices évitaient de revendiquer une vision féministe par crainte de l'interdiction à la création (Audé, 2002 : 29), la critique femme en connaissait les mêmes peurs ? Existait-il une critique féministe française ? Pendant les années 80, proprement dit, non. Si elle s'est beaucoup développée en Angleterre (Laura Mulvey, les *Cultural Studies*) et aux États-Unis (Molly Haskell, *Camera Obscura*), en France elle demeure quasiment absente jusqu'à l'année 90 (Geneviève Sellier, Noël Burch et Ginette Vincendeau qui travaille, pour sa part, en Angleterre). Sans doute, l'épistémologie (la théorie de l'auteur) et la légitimité (œuvres d'auteurs) du cinéma – ne laissent guère de place pour les théories féministes. Comme nous l'avons indiqué dans la section sur le cadre de participation en France, les féministes ont préféré utiliser la caméra que la plume.

La puissance et l'influence des études et la critique anglo-saxonnes à propos de la place des femmes dans le domaine cinématographique justifie un rappel. La branche des *Gender Studies* mobilisée pour un sujet traitant de la représentation de la femme, est plus précisément appelée les *Women's Studies*. Elle fait appel aux travaux féministes. Dans la construction nationale des féminismes, on peut résumer les choses en affirmant que les féminismes américains tendent vers les études empiriques tandis que les féminismes français se penchent davantage vers la théorie. Autour des années 1980, les féministes américaines se mettent à analyser les objets filmiques et télévisuels et, par conséquent, cherchent des théories mieux adaptées à leur étude. La *French Theory*, déjà reconnue dans le monde des *Cultural studies* pour l'étude de ces objets-là, aurait également exercé une influence sur la pensée féministe américaine. Perçues comme consœurs dans « la même lutte, la même bataille », en l'occurrence le contre patriarcat, Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva, entre autres, marquèrent l'esprit américain, les américaines piochant dans la théorie française des éléments psychanalytiques, philosophiques et post-structuralistes qui leur correspondaient le mieux. Rappelons Bourdieu : « Les auteurs étrangers sont souvent l'objet d'usages très instrumentalisés ; ils sont souvent utilisés pour des causes que peut-être ils réprouveraient ou récuseraient dans leur propre pays » (1990 : 3). Nous pouvons donc en déduire que, pour laisser entrer la pensée féministe française dans l'épistème américain, il a fallu procéder à une sorte de transformation de l'autre. « La réponse anglo-saxonne/américaine au féminisme français était souvent accompagnée d'un souhait de collaboration, d'unité, ou au moins d'unidirectionalité »¹¹² Pour construire la solidarité nécessaire à un tel projet, les féministes américains ont misé sur les similitudes entre les mouvements allant jusqu'à « nier et

¹¹² SUSAM-SARAJEVA, Sebnem: Tropes in Translating Literary and Cultural Theories, [<http://www.soas.ac.uk/Literatures/satranslations/Sebnem.pdf>] p. 8 (page consultée le 29 octobre 2007)

transformer l'altérité du discours importé, à l'assimiler ou à le cacher » (Idem). Ainsi, lorsque les féministes françaises retrouvaient leurs théories filtrées par le paradigme américain, certaines invoquaient une « perversion » de leur pensée.

Il existe aussi un autre facteur expliquant l'absence de la critique féministe en France. Lors de la traduction française du livre pionnier *Trouble dans le genre* de l'Américaine Judith Butler, Eric Fassin explique que ce qu'il appelle la « non-réception » française des grands travaux de *Gender Studies* est du à « la contrainte idéologique ». Cet argument est « vrai d'ailleurs pour l'ensemble des questions dites 'minoritaires', interdites de séjour dans l'espace public français au cours du XX siècle : multiculturalisme, politiquement correct et sexuellement correct, nous expliquaient les bons esprits, menaçaient de saper l'unité de la nation en même temps que l'universalisme républicain et l'harmonie entre les sexes » (Fassin, 2005). Pour ce qui est de *Trouble dans le genre*, inspirée par Foucault, Lacan, de Beauvoir et Kristeva « c'est qu'en fait, à la fin des années 1980, le refus de l'Amérique minoritaire s'inscrivait dans le prolongement idéologique d'un rejet, amorcé quelques années plus tôt, de ce qu'on appelait de manière polémique 'la pensée 68'. Autrement dit, la proximité *culturelle* des références à la 'French Theory' ne faisait que creuser la distance *idéologique* avec la France » (2005).

Dans un contexte de réception où la critique féministe n'existe guère (c'est peut-être pour cette raison qu'Agnès Varda incarnait la voix de la contestation pour *Kramer contre Kramer*) et l'étiquette « féministe » dénotait des comportements et des attributs défavorables pour l'époque, l'ambiguïté des critiques de *Recherche Susan désespérément* par Coppermann et Leclère prend une certaine clarté. En effet, une interprétation féministe n'a pas pu percer le discours général.

Conclusion : Recherche Susan désespérément

Le travail de ce chapitre portait sur la réception de *Recherche Susan désespérément*. Deux problématiques ont guidé notre réflexion. La première était celle de notre thèse en général : comment la critique française négocie-t-elle des films américains pour aborder la condition féminine dans la société française ? La seconde était celle de ce chapitre : quelle résonance sociale pour l'« émancipation » de la femme au foyer ? Pour y répondre, nous avons suivi une méthodologie en cinq temps qui consiste à effectuer des analyses sur les espaces de production et de présentation (l'interprétation revendiquée du synopsis), sur les cadres de participation et de réception ainsi que sur sept séquences du film lui-même.

Nous avons constaté que les critiques utilisent trois stratégies pour interpréter *Susan*. Premièrement, ils situent le film dans un cadre de « comédie américaine ». Pour ceux qui apprécient le film, il est « bon » puisqu'il renouvelle le genre. Ce renouvellement se fait notamment grâce au fait qu'il s'agit d'un film fait par une femme. Ainsi, une deuxième stratégie est de mettre en exergue le genre sexué de la réalisatrice. Certes, ni la réalisatrice ni le synopsis ne revendiquent une interprétation féministe du film, malgré des appuis filmiques pour celle-ci. Pourtant, l'émergence des femmes derrière la caméra permet d'aborder Seidelman d'une perspective d'auteur et donc de légitimer son film. La troisième stratégie employée est d'appuyer sur le côté new-yorkais du film, ce qui fait que le film n'est pas « hollywoodien ». *Susan* peut donc être un « bon » film parce qu'il s'inscrit dans la lignée de cinéma indépendant non pas de cinéma commercial.

Nous avons également observé que Roberta (seule ou avec Susan) est désignée comme l'énonciatrice par chaque critique du corpus. Cependant, en allant plus profondément dans l'interprétation, nous avons remarqué que, malgré que *Susan* soit un film fait par une femme sur l'émancipation d'une femme, cela ne fait que très peu d'écho chez la critique. De même, certaines critiques, tout comme la réalisatrice, neutralisent une éventuelle interprétation féministe. À la place, le synopsis revendique une interprétation fondée sur le conte *Alice aux Pays des Merveilles*. La critique, pour sa part, penche plus sur la classe sociale de Roberta, qui est définie d'abord par son mari et ensuite par son amant. Dans ce sens, même si le genre sexué de la réalisatrice est souligné dans le cadre de participation, ce n'est pas pour autant que le film provoque une réflexion sur la condition de la femme. On peut donc se demander si quelque part la quasi-absence de réflexion sur la condition de la femme est due à l'absence d'un fort point de vue masculin pour accéder au film (tel que nous avons relevé dans *Kramer contre Kramer*, *Victor*, *Victoria* et *Tootsie*). Dans la partie suivante, nous allons poursuivre cette piste ainsi que celles développées dans les trois derniers chapitres.

Conclusion de la Deuxième Partie

Dans cette partie, nous nous étions fixés comme but d'étudier la réception critique de quatre films américains en France. Chaque étude de cas a fait l'objet d'un chapitre dans lequel nous avons décortiqué le processus de l'interprétation. Nos analyses nous ont permis de tirer plusieurs conclusions sur la manière dont la critique française négocie les films américains pour aborder la condition de la femme.

Dans le travail sur le cadre de participation, nous avons constaté un trait commun des critiques qui est la légitimation culturelle du film. Ceci s'explique, d'une part, par le rôle du critique de guider de

manière savante les choix cinématographiques de ses lecteurs. D'autre part, la présence d'un cadre négatif concernant le cinéma américain dans la critique en général obligeait le critique à justifier une appréciation favorable. Pour être plus précis, le cinéma américain est l'objet d'un double cadre (« bon » / « mauvais » ; « indépendant » / « hollywoodien ») dont le négatif triomphe. Par exemple, la réception de *Victor, Victoria* a montré l'exemple d'un cadrage du « bon » / « mauvais » cinéma américain dans le temps (cinéma classique de l'âge d'or contre cinéma commercial de l'époque) tandis que celle de *Susan* fait la distinction dans l'espace (« mauvais » cinéma hollywoodien contre « bon » cinéma new-yorkais). Il est donc possible qu'un film américain soit apprécié, mais cette appréciation s'accompagne de stratégies pour négocier l'américanité.

Nous avons observé deux stratégies de négociation chez les critiques du corpus. La première est l'attribution du statut « d'auteur » au réalisateur. Pour mémoire, la théorie d'auteur stipule que le film reflète la vision personnelle du réalisateur (Esquenazi, 2003). Ainsi, les parcours artistiques de Robert Benton (*Kramer contre Kramer*) et de Blake Edwards (*Victor, Victoria*) et la nouveauté de Susan Seidelman (*Recherche Susan désespérément*) sont des appuis pour légitimer leurs films respectifs. Le cas de Sydney Pollack (*Tootsie*) est particulièrement intéressant car la critique s'occupe nettement moins de son « auteurité » que celle de ses confrères. Sur ce point, nous rappelons au lecteur que son film est celui dont l'américanité a eu le moins de références : *Tootsie* étant principalement reçu dans un cadre de participation fondé sur son thème (le travestissement). Pourtant, et ceci est valable pour chaque réalisateur sauf Benton, on remarque une stratégie de citation de grands réalisateurs américains : Preston Sturges, Howard Hawks et Billy Wilder. Point saillant, ces mêmes réalisateurs sont ceux que vénérât Bazin (Bordwell, 1989 : 45). La seconde stratégie de légitimation culturelle, et très paradoxale car souvent au sein d'une même critique, est l'abandon de « l'auteur » par le critique pour se concentrer sur le sujet du film. C'est ce que nous avons remarqué dans les réceptions de *Kramer* et *Tootsie*. En faire un film « à sujet » ou « d'actualité », pour le premier, et un film traitant son thème dans le « monde ordinaire » pour le second, permettent de les sortir d'un registre de « simple divertissement » et même d'y attribuer un sens et une fonction – pour reprendre Liebes et Katz (1990) – dans la société française.

Le sens et la fonction des films du corpus ont pu être relevés davantage dans le cadre de réception. En effet, *Kramer*, *Victor* et *Tootsie* ont servi de prétexte pour aborder la condition de la femme, mais surtout celle de l'homme, en France. *Kramer* a permis aux critiques de s'exprimer sur les « nouveaux » pères, plus engagés dans la vie de leurs enfants et plus revendicateurs de leur garde suite au divorce. *Victor* a exposé la perception de l'homosexualité par et dans la société. *Tootsie* a été l'occasion de réfléchir sur les notions traditionnelles et contemporaines de masculinité et féminité.

Peut-être ce résumé interpelle-t-il le lecteur qui s'attend à des réceptions fondées sur la représentation de la femme, comme la problématique de notre thèse l'annonce. La logique de ceci devient plus claire une fois que nous réunissons la réception de *Susan* avec les trois autres. Ce dernier est l'un des rares films réalisés, et ce de manière non conventionnelle, par une femme qui raconte l'histoire de l'auto-émancipation d'une femme au foyer. Suite aux autres réceptions, on aurait pu s'attendre à une réflexion poussée sur la question de la femme, mais, finalement, celle-ci ne se manifeste pas. Qu'est-ce qui explique ce phénomène ? Est-ce que la condition de la femme a tellement évolué de 1980 à 1985 qu'elle n'avère plus un sujet de réflexion ?

Nous avons trouvé une réponse possible dans le travail sur l'énonciation (sa potentialité et sa désignation). *Susan* est le seul film qui ne privilège pas un point de vue masculin. De même, il est le seul film sans désignation d'énonciateur masculin. Certes, en comparaison à *Victor* et à *Tootsie*, la construction et la désignation d'énonciateur dans *Susan* s'avèrent remarquablement accessibles. Un facteur textuel aurait pu contribuer à cette facilité : il n'existe pas de double caractère comme dans les deux autres films. Bien que Roberta devienne amnésique et se prenne pour Susan, elle reste fidèle à son propre comportement mais avec plus d'audace. Même si Susan occupe l'espace de Roberta auprès de Gary, il n'est jamais question qu'elle devienne comme celle-ci. Cependant, il reste le cas de *Kramer* où malgré le choix d'énonciateurs, les critiques privilégient le point de vue de Ted. Il est donc possible, à partir d'une désignation fondée majoritairement sur un sexe (masculin) de replacer le film dans son contexte social. Certes, *Susan* est présenté (dans le synopsis et par la réalisatrice) comme un conte de fée moderne, ainsi dépolitisant le film. Toutefois, c'est le spectateur qui donne le sens au film, donc nous nous demandons, encore, pourquoi la réception de *Susan* ne traduit pas une résonance sociale semblable à celles des trois autres films ? Nous faisons l'hypothèse que ce phénomène n'est pas révélateur d'une forte amélioration de la condition féminine en France. Plutôt, c'est l'absence du point de vue masculin dans le film qui a fait que la critique – constituée d'environ 90%, sinon plus, des hommes à l'époque – ne développe pas le même niveau de réflexion constaté pour les autres films. Nous prenons ces derniers constats comme point de départ pour la partie suivante.

Troisième Partie : Mise en contexte socio-historique

Introduction à la Troisième Partie

L'objet de cette thèse est d'étudier la façon dont la critique française négocie les films américains pour aborder la condition de la femme en France. Pour répondre à cette question de recherche, nous avons analysé la réception de quatre films sortis dans l'espace de cinq ans dont *Kramer contre Kramer* (1980, Robert Benton), *Victor, Victoria* (1982, Blake Edwards), *Tootsie* (1983, Sydney Pollack) et *Recherche Susan désespérément* (1985, Susan Seidelman). Notre démarche s'est inscrite dans les études matérialistes historiques de la réception (Staiger, 1992 ; 2000) tout en s'appuyant sur les théories d'énonciation (Hamburger, 1986) et de cadres d'interprétation (Livingstone, 1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Des méthodes d'analyse filmique (Jullier, 2004 ; Jullier et Marie, 2007) et d'espace de travail et de présentation (Esquenazi, 2004) nous ont permis de mener ce travail à bien.

À présent, dans cette troisième et dernière partie, nous allons faire une synthèse de ces résultats puis les mettre dans leur contexte socio-historique. Notre but sera d'expliquer les raisons sociales pour les interprétations (Staiger, 1992 : 81).

1. Synthèse

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons étudié la réception critique de *Kramer contre Kramer* (Robert Benton), *Victor, Victoria* (Blake Edwards), *Tootsie* (Sydney Pollack) et *Recherche Susan désespérément* (Susan Seidelman). Dans cette section, nous allons présenter une sorte de synthèse de nos résultats afin d'avoir une vision globale du travail achevé. Pour une meilleure compréhension des résultats, nous avons décidé de suivre la même logique de division thématique que nous avons utilisé tout au long de la deuxième partie, c'est à dire, travailler d'abord l'espace de travail – dans le corpus de la thèse on l'a nommé « autour du film » -, l'espace de présentation – nommé interprétation revendiquée -, le cadre de participation, le relèvement des énonciateurs potentiels privilégiés puis le cadre de réception.

1.1 Espace de travail (Autour du film)

Dans les sections intitulées « autour du film », nous avons décrit l'espace de travail dans lequel les quatre films ont été produits (Esquenazi, 2004 : 4-5). La trajectoire du cinéaste ainsi que celle des acteurs et le contexte hollywoodien sont les biais par lesquels nous l'avons abordé. Nous avons pu observer que les parcours des films sont plutôt divers. Par exemple, *Victor*, *Victoria* et *Tootsie* sont les vingt-septièmes et treizièmes films de leurs réalisateurs respectifs tandis que *Kramer contre Kramer* et *Recherche Susan désespérément* constituent, respectivement, le troisième et le deuxième long-métrage des leurs. Pourtant, chacun de leurs réalisateurs et leurs démarches tiennent une place symbolique à Hollywood.

Pour ne reprendre que les réalisateurs, nous avons remarqué que Blake Edwards (*Victor*, *Victoria*), pour sa part, est considéré « le dernier classiciste, ce qui veut dire le dernier « *sexiste traditionnel* » (Byron cité dans Werrett, 2002). En effet, il est le réalisateur du corpus avec la plus longue carrière à Hollywood ainsi que celui avec le style le plus ambiguë. Jouant avec le point de vue des personnages, Edwards met en scène ses propres questionnements concernant, entre autres, la masculinité. La question du genre sexué est également présente dans le film de Susan Seidelman, seule femme cinéaste du corpus, sauf que pour elle, comme pour Amy Heckerling - autre exemple de l'ouverture (quoi que petite) d'Hollywood vers les femmes à l'époque -, il s'agit de filmer la femme autrement que comme objet de désir. Pour Sydney Pollack et Robert Benton, c'est plus par leurs thématiques que leur technique que nous les avons placés dans le paysage hollywoodien. En effet, Pollack est regardé comme un « cinéaste représentatif de l'Amérique d'aujourd'hui » (Boussinot, 1989 : 1331), à cheval entre le classicisme et la modernité, et avec une ferme conscience sociale. C'est ce que l'on peut observer dans *Tootsie*, la seule comédie de son œuvre, où il a voulu explorer les notions de genres sexués. La démarche de Robert Benton, comme celle d'Edwards, est autobiographique. Il cherchait à faire un film qui lui rappelait de sa paternité lorsque son fils était petit. Nous avons constaté que le thème de la paternité a été l'un des plus exploités pendant les années 80 (Wood, 1986 : 172-174) et le film de Benton s'y ajuste parfaitement.

Les résultats de ce travail sur les réalisateurs dans l'espace de travail exposent un intérêt pour les genres sexués de manière technique, autobiographique et thématique. Dans les sections du cadre de participation, du relèvement des énonciateurs potentiels et du cadre de réception, nous verrons comment la connaissance du parcours des réalisateurs a pu influencer les interprétations.

1.2 Espace de présentation (Interprétation revendiquée)

Les deuxièmes sections de chaque chapitre dans la deuxième partie se sont avérées être une courte analyse de l'espace de présentation du film effectuée sur le synopsis du film distribué dans les dossiers de presse (Esquenazi, 2004 : 5). Notre objectif a été de relever l'interprétation revendiquée par les producteurs/distributeurs du film car celle-ci a la potentielle d'influencer l'interprétation des critiques (Laulan, 1978 : 112-114).

Pour les films du corpus, nous avons constaté que seulement un nombre réduit des personnages figurent dans les synopsis. Dans les cas de *Kramer* et *Tootsie*, c'est les personnages masculins qui sont privilégiés tandis que pour ceux de *Victor* et *Susan* ce sont les personnages féminins. Dans le synopsis de *Kramer*, le point de vue de Ted est favorisé par la place importante qui lui est réservée tandis que celui de Joanna n'est présenté que pour expliquer les événements qui arrivent à Ted. Pour *Tootsie*, la perspective d'aucun personnage féminin n'est privilégiée. En effet, seulement celles de Michael et « Dorothy », la femme en qui il se travestit, sont données. Ainsi, les producteurs/distributeurs du film revendiquent une interprétation exclusivement masculine en même temps que quelque peu féministe. À l'opposée, le synopsis de *Susan* propose uniquement un point de vue féminin se fondant sur les personnages de Roberta et Susan. Le point saillant, dans ce film - réalisé par une femme - concerne l'émancipation d'une femme, une interprétation vue sous le prisme du conte de fée, est revendiquée. Nous sortons ainsi de la « réalité » des autres films analysés. Dans *Victor*, la perspective de Victoria est présentée tout au long du synopsis en s'attachant dans un premier temps à celle de Toddy et leur état d'artistes au chômage, puis, dans un deuxième temps, à celle de King et les dilemmes au sein de leur couple. Il est à noter que le travail de Victoria est employé à deux fins différentes suivant que le point de vue de son personnage soit associé à celui de Toddy ou à celui de King. Dans le premier cas, son travail représente la solution au problème alors que, dans le second cas, il en est la cause.

Nous remarquons que les synopsis ont tendance à privilégier le point de vue masculin dans le film et que lorsqu'un ne se présente pas (*Susan*), le film lui-même est revendiqué comme étant à l'extérieur d'une certaine réalité sociale. Dans les sections sur l'analyse filmique et le cadre de réception, nous aurons l'occasion de revenir sur ce travail. Nous nous demanderons si le film et son interprétation privilégient les mêmes personnages.

1.3 Cadre de participation

Pour mémoire, Sonia Livingstone propose une théorie de cadres d'interprétation (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Le premier est le cadre de participation. Il consiste à établir une catégorie (le genre, la nationalité) dans laquelle le film est placé et sert d'une première étape de compréhension. Une fois que ce cadre est défini, le spectateur peut passer à l'interprétation de l'intrigue et des personnages (cadre de réception). Dans notre travail, nous avons effectué une première lecture du corpus critique en focalisant notre analyse sur l'américanité du film. Le but était de soulever les stratégies pour interpréter les films du corpus et plus particulièrement celles utilisées pour justifier une bonne appréciation.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons donné un portrait du cadre générale de « film américain ». Celui-ci est résumé dans les propos de Jean-Loup Bourget :

« Nul ne conteste l'importance du cinéma américain, et cependant bon nombre de préjugés restent attachés à son image : Hollywood est une 'usine à rêves', ce qui veut dire qu'on y fabrique au lieu d'y créer, et aussi qu'on y produit, au lieu de véritables articles, des imitations. Le cinéma américain est accusé de servir l'impérialisme culturel d'un pays dont la puissance fascine et inquiète, dont la 'culture' (on va jusqu'à nier qu'elle en soit une) séduit mais donne mauvaise conscience » (1983).

Cette citation de Bourget est riche en enseignements. Notamment, il met la lumière le double mouvement des critiques français vers les films américains. D'une part, le cinéma américain est stigmatisé par des « préjugés » : Hollywood est une « usine » qui « fabrique » des « imitations ». Encore pire, il demande s'il s'agit de culture ou de « 'culture' ». D'autre part, on ne nie pas son « importance » et on comprend qu'il doit donner du plaisir puisqu'il donne aussi « mauvaise conscience ». En effet, la dynamique de fascination / répulsion que caractérise souvent le rapport de la France envers les États-Unis est très présent dans le domaine du cinéma. Elle est facilement illustrée par les choix du ministre de la Culture, Jack Lang. Ce dernier a fameusement attaqué l'impérialisme culturelle de l'Amérique (1982) puis, dix ans plus tard, a honoré Sylvester Stallone du chevalier d'art et de lettres (Revel, 1992).

C'est dans une telle schizophrénie culturelle (Zuber et Ruano-Borbalan, 1996) que les critiques français ont reçu *Kramer*, *Victor*, *Tootsie* et *Susan*. Dans la conclusion de la deuxième partie, nous avons souligné que la stratégie principale employée pour justifier une bonne appréciation des films était la légitimité culturelle. Cela prend la forme d'une « auteurification » des réalisateurs et d'une attribution d'une fonction sociale.

Ce qui va nous intéresser à présent est la négociation entre le cadre général – et négatif – du cinéma américain et le cadre spécifique de chaque film.

En effet, des références au cadre général se manifestent dans chaque réception. Dans les cas de *Kramer* et *Tootsie*, celles-ci restent dans la période actuelle tandis que *Victor* et *Susan* privilégient un regard vers le passé. Pour *Kramer*, prenons l'exemple du critique de *Paris Hebdo* (28/02/80) qui écrit « de ce film qui triomphe aux États-Unis, on pouvait craindre le pire : du sentimentalisme sirupeux, des clichés à la mode, le cabotinage d'un enfant. Craintes inutiles ». Ensuite, pour *Tootsie*, la critique de Jean Wagner (*Télérama*) est représentative : « le succès remporté par *La Cage aux folles* aux États-Unis pouvait faire craindre le pire : une épidémie de films vulgaires sur le thème du travestissement. Il semblerait, au contraire, si épidémie il y a, qu'elle soit plutôt bénéfique. Après l'excellent *Victor, Victoria* de Blake Edwards, voici, dans un tout autre esprit mais non pas moins réjouissant, *Tootsie* ». Ici, la stratégie consiste en reconnaître que « normalement » le cinéma américain contemporain est « mauvais » mais que ces deux films-là en sont des contre-exemples. Puis, pour *Victor*, Michel Mardore (*Le Nouvel Observateur*) affirme : « Disons-le net : si 'Victor, Victoria' fonctionne si bien, c'est parce qu'il s'agit du contraire d'un film moderne. On a la chance de voir ici renaître un dinosaure : l'efficacité hollywoodienne de jadis, qui n'a rien de commun avec la technique coup de poing et le style-pub des récents succès ». Concernant *Susan, C.F.* (*France-Soir*) la décrit comme « une vraie comédie comme le cinéma américain nous en donnait envie autrefois avec en plus la touche féminine de Susan Seidelman ». Donc, si le film d'Edwards est « bon » grâce à son classicisme, inversement celui de Seidelman l'est grâce à son modernisme. Par ces quatre exemples, nous constatons que les films sont négociés et (plus ou moins) appréciés tous à l'intérieur d'un cadre négatif général.

Certes, on peut attribuer cette stratégie d'appréciation à un certain reversement du snobisme critique qui, par principe, dénigre les films commerciaux (voire américains) et privilégie les « petits » films (Jullier, 2002 : 39). Cependant, nous avons observé que l'esthétique des films est quasiment ignorée alors même que leurs aspects divertissants sont mis en exergue. S'il s'agit véritablement de films d'« auteurs », l'absence d'un traitement cohérent avec l'appellation nous semble curieuse. Même si ceci est sans doute en partie dû au fait que se sont des films narratifs, on peut toutefois se demander pourquoi la stratégie de légitimité culturelle n'aboutit pas à une critique esthétique. Nous pensons que la théorie de dissonance cognitive proposée par Léon Festinger (1957) peut nous éclairer. Selon elle, un individu peut avoir deux opinions ou croyances fondamentalement opposées qui, dans leur incompatibilité, créent une tension désagréable qu'il resoude avec des stratégies de rééquilibrage. Dans le cas des critiques, comment peuvent-ils trouver « bon » ce qui, par croyance, devrait être

« mauvais » ? En effet, ils peuvent justement apprécier les films du corpus puisqu'ils ne sont pas « comme les autres films américains ». Ils sortent du lot en étant des films d'auteur, des films d'actualité, des films classicistes ou des films modernes. L'américanité des films étant ainsi désamorcée dans le cadre de participation, le critique peut passer à l'interprétation de l'intrigue et des personnages.

Dans la deuxième partie de la thèse, cette première lecture du corpus critique nous a permis de remarquer que l'espace de travail joue un rôle dans l'interprétation des films. Les parcours des réalisateurs et leur inscription dans le contexte hollywoodien sont plus ou moins repris par les critiques. Mais surtout, l'influence la plus marquante s'avère être le contexte hollywoodien en général. Dans le travail sur le cadre de participation à venir, nous allons pouvoir évaluer comment ce premier cadre a joué dans la réception de chaque film.

1.4 Énonciateurs potentiels privilégiés

Entre les quatre films du corpus, nous avons analysé un total de vingt-quatre séquences. Celles-ci ont été sélectionnées pour leur construction privilégiant de(s) énonciation(s) potentielle(s) ayant un rapport avec la problématique de *gender studies* de cette thèse. Comme dans les synopsis, un nombre restreint de points de vue y sont privilégiés. Dans les deux cas, il s'agit des mêmes personnages. Ainsi, dans *Kramer* les énonciations potentielles de Ted et Joanna sont privilégiées. Pour *Victor*, celles de Victoria, Toddy et King dominent les autres. Dans le cas de *Tootsie*, les perspectives de Michael (Michael, Michael/« Dorothy » et « Dorothy »/« Emily ») sont privilégiées. Et dans *Susan*, Roberta et Susan demeurent également les énonciatrices potentielles préférées. Si dans les synopsis nous avons constaté une préférence nette pour le point de vue masculin, dans les films eux-mêmes le privilège d'énonciateurs potentiels sera légèrement plus nuancé.

Nous avons vu que si *Kramer* commence avec l'énonciation potentielle de Joanna, son personnage disparaît du film pendant plus de quarante minutes. Lorsqu'elle revient, c'est pour le procès pour la garde de Billy. Ces séquences sont construites pour privilégier la perspective de Ted, notamment par la technique de surprise. Par exemple, lors du témoignage de Joanna, Ted est très surpris d'apprendre qu'elle a trouvé un poste mieux payé que le sien. En effet, elle explique avoir voulu travailler pendant leur mariage, mais ce dernier lui refusait car il estimait qu'elle ne trouverait pas un salaire suffisant pour payer un baby-sitter. D'un point de vue narratologique, le salaire de Joanna sert deux fonctions. D'une part, il légitime son désir de faire partie de la sphère publique. D'autre part, et plus pertinent, car pendant son absence le spectateur a été très sollicité par le point de vue de Ted, il symbolise ce

qu'elle a pu accomplir pendant son absence du rôle de mère. En comparaison, le moindre salaire de Ted renvoie à son dévouement envers son enfant, son sacrifice du travail pour son fils. Ainsi, les deux énonciations potentielles sont présentes, mais la construction du film favorise celle de Ted.

Pour *Victor, Victoria* les analyses filmiques confortent ce que nous avons déjà constaté dans l'espace de travail et le cadre de participation. En tant qu'œuvre d'Edwards, le film joue avec les points de vue et met en scène la crise de la masculinité de King et Toddy. Dans le cadre de participation, les critiques ont souligné le classicisme du film qui se montre non seulement par le style mais aussi les décors parisiens *Made in U.S.A.* Mais surtout, ce qui nous intéresse c'est de voir comment le film se construit autour de ses personnages. Par l'appui de la variable du travail féminin, nous avons relevé que Victoria exprime clairement et à plusieurs reprises son désir de travailler puis de garder son travail. Pourtant, les moments les plus divertissants du film, ceux où King enquête sur la véritable identité de « Victor », sont ceux qui représentent une menace pour le travail de Victoria. À l'instar de Phil Powrie, qui explique que dans la crise de la masculinité, « le rire naît du décalage entre ce qui est connu et accepté comme 'normal' et la version 'renversée' qu'en donne le spectacle » (1997 : 1-12) nous postulons que malgré les paroles de Victoria et leur importance narratologique, le film n'est pas construit pour souligner son besoin de travailler. Car même si les éléments sont là pour une telle interprétation, le film incite plus à une association énonciative avec King.

Dans son thème, *Tootsie* représente l'autre face de *Victor, Victoria* sauf que cette fois-ci c'est l'homme qui se travestit en femme pour trouver du travail. Lorsque l'on juxtapose le traitement du travail masculin et féminin dans les deux films, on prend conscience de la portée de leur perspective masculine. En effet, dans *Tootsie*, Michael ne risque jamais que Julie l'expose. De même que Julie, puisque toujours ignorante de la « vraie » identité de son « amie », ne revendique jamais à Michael d'abandonner son travail. Et à la fin des deux films, si Victoria s'est retrouvée au chômage, Michael continue sa carrière dans une pièce de théâtre. Autrement dit, Victoria a du choisir entre l'amour et la carrière tandis que Michael a pu avoir les deux. En ce qui concerne le privilège d'énonciateurs potentiels, la construction est très complexe car un seul acteur (Dustin Hoffman) incarne trois perspectives à la fois. Il est sur ce point que nous souhaitons insister : les points de vue masculins et « féminins » privilégiés dans le film s'avèrent finalement tous masculins.

En comparaison à *Tootsie*, l'analyse de la construction des énonciateurs potentiels privilégiés dans *Recherche Susan désespérément* demeure remarquablement accessible. Deux facteurs textuels contribuent à cette facilité. Premièrement, il n'y a aucun énonciateur potentiel masculin privilégié par le film. Deuxièmement, il n'existe pas de « double personnage » comme dans le premier film. Bien que Roberta devienne amnésique et se prenne pour Susan, elle reste fidèle à son propre comportement,

quoique un peu plus audacieuse. Et même si pendant un petit moment Susan occupe l'espace de Roberta auprès de Gary, il n'est jamais question qu'elle devienne comme elle. Nous avons constaté que la place donnée au travail de Roberta (comme assistante de magicien) dans son émancipation reste très secondaire quant à celle réservée à son histoire d'amour avec Dez (si l'image qu'elle se fait de Susan la pousse à sortir de son foyer, les deux femmes n'entrent finalement en contact qu'à la fin du film). Pourtant, nous avons pu relever son symbolisme lorsqu'elle réussit fièrement son tour de magie sur scène devant Dez (ravi) et Gary (honteux). Le film privilégiant son énonciation potentielle, le spectateur est appelé à partager cette joie.

Le travail d'analyse de séquence nous a permis de remarquer que, de près ou de loin, le travail féminin est symbolique des rapports des deux sexes dans chaque film. Selon l'énonciation potentielle, il peut être soit un élément d'émancipation ou d'abandon, de gêne du couple ou de prétexte pour rencontrer l'amour. En effet, le relèvement d'énonciateurs potentiels nous indique que même si le point de vue masculin est privilégié (sauf dans le cas de Roberta), celui de la femme (même dans *Tootsie*) reste toutefois présent. Dans la section suivante, sur le cadre de réception, nous allons voir quels énonciateurs potentiels les critiques françaises ont désignés pour bâtir leur interprétation.

1.5 Cadre de réception

Nous arrivons enfin au cadre de réception. Selon Sonia Livingstone, il s'agit du moment où le spectateur interprète les personnages et l'intrigue du film (1990 ; Livingstone et Lunt, 1993). Pour cette thèse, nous avons combiné cette théorie avec celle de l'énonciation selon laquelle le réalisateur « ne peut que présenter, même si [il] a effectivement le pouvoir de prêter à l'image des fonctions interprétatives. Parce que, comme les objets de la réalité naturelle, cette interprétation n'est pas consolidée par le concept, elle reste à la charge de la perception; l'expérience vécue de l'image cinématographique est, comme celle de la nature, laissée à la charge du spectateur individuel » (1986 : 195). Alors, dans cette section notre but était double. Dans un premier temps, nous avons soulevé des énonciateur(s) désigné(s) par les critiques dans leur résumé de l'intrigue. Puis, dans un deuxième temps, nous avons analysé l'interprétation générale du film.

Le cadre de réception de *Kramer contre Kramer* contient un éventail de désignations d'énonciateurs particulièrement intéressant. En effet, d'une manière ou d'une autre, tous les critiques désignent Ted comme l'énonciateur sauf une, Agnès Varda, qui se prononce violemment contre cette désignation et en faveur d'une association avec Joanna. Pour la réalisatrice/critique, s'associer énonciativement à Ted et faire de lui un « héros » pour effectuer des tâches quotidiennes de la femme n'est pas acceptable.

Cependant, nous avons constaté que même si le synopsis et le film présentent les perspectives des deux personnages, celle de Ted est largement privilégiée. Le décalage entre la désignation par Varda et les autres critiques nous a amené à chercher des avis semblables dans l'interprétation générale du film. Si nous avons effectivement trouvé plusieurs critiques qui ont reconnu que Ted ne vit que le quotidien de beaucoup de femmes sans qu'Hollywood songe à en faire un film, la majorité soutient non seulement le personnage de Ted, mais également le trouvent représentatif des pères célibataires en France. Autrement dit, le cadre de réception de *Kramer*, tout comme son cadre de participation, qui voulait en faire un « film d'actualité », s'appuie sur ce que la critique estime d'être calqué sur le monde réel.

Victor, Victoria nous a donné l'exemple d'une désignation d'un personnage comme énonciateur mais avec une interprétation fondée sur l'énonciation potentielle d'un autre. Nous avons remarqué lors des analyses du synopsis et du film que trois énonciateurs potentiels sont privilégiés : Victoria, Toddy et King. Les critiques, pour leur part, s'associent majoritairement avec Victoria (18/24). Cependant, son désir exprimé de travailler passe quasi-inaperçu. Si elle est effectivement l'énonciatrice du film, on aurait pu s'attendre à ce que les critiques le relèvent. Pourtant, l'interprétation générale du film correspond plus à l'énonciation potentielle de King concernant ses craintes homophobiques. Certes, comme nous l'avons expliqué dans la section sur le relèvement d'énonciateurs potentiels privilégiés, il existe des facteurs textuels qui font que l'énonciation potentielle de King est plus « divertissante » que celle de Victoria. Il y a aussi l'agence de Victoria : c'est elle qui rompt avec King et c'est elle qui abandonne son travail. Donc, même si elle fait ces choix pour (être avec) lui, cela reste elle qui les fait. De la description de l'espace de travail, nous avons appris que Blake Edwards a un style classiciste et ambiguë et qu'il l'utilise pour mettre en scène ses questionnements sur la masculinité. Par la suite, nous avons remarqué que son classicisme est salué dans le cadre de participation et que les interrogations masculines sont explorées dans le cadre de réception. La réception de *Victor* nous a alors permis de constater que même lorsque le critique exprime une préférence pour un personnage, son interprétation peut reposer sur un autre. Dans ce cas, c'est la perspective masculine qui occulte la féminine.

Le cadre de réception de *Tootsie* a été particulièrement difficile à analyser. Ceci était dû au fait qu'un seul acteur (Dustin Hoffman) joue un personnage à trois façades dont deux « féminines » (Michael, « Dorothy »/Michael, « Dorothy »/« Emily »). Nous avons pu observer que, probablement incités en cela par le synopsis et le film, les critiques ont désigné celui-ci comme énonciateur. Les interprétations générales du film qui en ont découlé étaient presque toutes fondées sur des questionnements concernant les hommes et les femmes. Plusieurs critiques (hommes et femmes) ont même tenu un

discours féministe dans leurs interprétations. Ce point est peut-être lié au fait que, comme nous l'avons précisé dans l'espace de travail, Sydney Pollack jouissait d'une réputation de « cinéaste de conscience » (Gili, Sauvaget, Tesson et Viviani, 2006 : 170). Ou encore au fait que le film a été interprété dans le cadre de participation comme une réflexion sérieuse sur le thème du travestissement. Pourtant, malgré l'expression d'un certain universalisme, nous avons constaté que les critiques utilisent un mode de description traditionnel pour les personnages et les acteurs : l'homme est défini par rapport à son travail et la femme par rapport à sa plastique. La réception de *Tootsie* a montré que certains arguments féministes sont entrés dans le discours général et que, lorsqu'ils (les arguments) sont provoqués par un homme, les critiques en discutaient librement.

L'analyse du cadre de réception de *Recherche Susan désespérément* a donné, en quelque sorte, le contre-exemple de celui de *Tootsie*. Suivant en cela synopsis et le film qui privilégient les énonciations potentielles de Roberta et Susan, les critiques ont désigné celles-ci comme les énonciatrices du film (chaque critique désigne Roberta). Autrement dit, aucun énonciateur potentiel masculin ne figure dans leur désignation. Pour l'interprétation générale, et après celles de *Kramer*, *Victor* et *Tootsie* qui interpellaient des questions de genre (la paternité, la crise de la masculinité, l'universalisme), nous avons été surpris que *Susan* n'ait pas provoqué le même genre de réaction. D'autant plus qu'il s'agit d'un film réalisé par une femme : Susan Seidelman. En effet, à la place d'une interprétation axée sur la condition féminine (pour laquelle nous avons apporté la preuve filmique), le synopsis et Seidelman elle-même revendiquent une fondée sur le conte de fée *Alice aux pays des merveilles*. Celle-ci semble convenir aux critiques qui s'intéressent pour leur part davantage dans leur interprétation générale à la classe sociale de Roberta qu'à sa condition de femme. En nous interrogeant davantage sur ce qui nous semblait être la non réception de l'auto-émancipation de Roberta, nous avons fait l'hypothèse que si la critique a préféré faire une critique générale abordant la classe sociale de celle-ci, c'est parce que la classe sociale de la femme est traditionnellement liée à celle de son mari (ou de son père). Ainsi, nous pouvons dire qu'une perspective masculine ressort malgré l'absence de désignation d'énonciateurs masculins. On remarquera cependant un fait peut-être encore plus saillant en ce qui concerne l'espace de travail et l'analyse filmique : la démarche de Seidelman de remise en questions des représentations sexistes de la femme est manifestement féministe ; pourtant, elle ne revendique pas cette étiquette et deux des trois critiques femmes du corpus précisent dans leurs interprétations que ce film n'est pas féministe. C'est en ce sens que le cadre de réception de *Susan* s'oppose à celui de *Tootsie*. Nous avons en effet cette fois-ci tous les éléments pour une interprétation féministe. Pourtant, c'est par le biais des hommes dans le dernier film que celle-ci a pu être effectué.

Cette synthèse des réceptions critiques de *Kramer contre Kramer*, *Victor, Victoria*, *Tootsie* et *Recherche Susan désespérément* nous a permis d'avoir une vision globale des interprétations que nous allons maintenant mettre dans leur contexte socio-historique 1980-1985.

2. Mise en contexte socio-historique

Pour mémoire, Janet Staiger soutient que dans les études matérialistes historiques de la réception, l'objet d'étude est l'événement de l'interprétation d'un film à un moment précis (1992 ; 2000). Comme exposé dans la synthèse précédente, nous avons choisi d'analyser la réception critique française de quatre films en l'espace de cinq ans (1980-1985). Chaque réception a permis d'aller plus loin dans notre réflexion sur la manière dont la critique négocie les films américains pour aborder la condition féminine en France. Ainsi, ces critiques étaient l'occasion de s'interroger sur les « nouveaux » pères et mères (*Kramer contre Kramer*), sur l'impact du travail de la femme sur son compagnon (*Victor, Victoria*), sur l'auto-positionnement des hommes dans le discours féministe (*Tootsie*) et sur la résonance sociale de l'auto-émancipation de la femme au foyer (*Recherche Susan désespérément*). Cette section constitue la mise en contexte des analyses que nous avons effectuées.

Pour commencer, grâce à l'évolution des mœurs et à la légalisation de la contraception, la femme jouit de plus en plus de liberté pour travailler en dehors du foyer parental ou conjugal¹¹³. En effet, à partir de 1967 (la loi sur la contraception) et 1975 (la loi sur l'IVG), la femme – mariée ou non – peut choisir le moment où elle a des enfants, ce qui lui permet de développer sa carrière comme elle le souhaite. Cependant, même si, en 1983, 41,9% des femmes françaises font partie de la population active, l'opinion publique sur le travail de la femme, surtout sur celui de l'épouse/mère, reste partagée (Eurostat, 1983 cité dans Maruani, 2006). En juillet 1980, soit six mois après la sortie de *Kramer*, 54% des Français déclarent qu'une femme mariée ne doit pas travailler si le mari gagne suffisamment d'argent pour subvenir aux besoins de sa femme (Mamy, 1980). Cependant, ce regard social n'est pas indicatif du désir manifeste de travailler chez la femme mariée. Dans une étude commissionnée par la Délégation à la Condition Féminine sur la réinsertion professionnelle des femmes en Rhône-Alpes, on apprend que pour les femmes de plus de 35 ans, la motivation principale pour reprendre le travail ne s'avère pas économique mais psychologique. En effet, elles veulent « trouver ou retrouver leur équilibre psychologique et affectif » car ce « manque de confiance en [elles-mêmes], la sous-estimation de soi, s'apparente beaucoup à celle que vivent les chômeurs dont la période de chômage

¹¹³ Il faut préciser que ceci est le cas pour les foyers où l'homme pourrait subvenir seul aux besoins de la famille. Dans les familles les plus modestes, les agriculteurs et les artisans, la femme participe plus directement aux revenus.

est dure » (Pasquier, 1977 : 55). Le travail constitue alors un élément important dans la vie d'une femme. Pourtant, la principale caractéristique de l'activité professionnelle de femmes mariées s'avère sa discontinuité¹¹⁴. Cette dernière peut affecter les femmes de manière négative ce qui amène à se demander pour quelles raisons les femmes s'arrêtent de travailler.

Christine Delphy répond que « le mariage est encore la meilleure carrière – économiquement parlant » pour la femme (1974 : 1820). Donc, pour s'assurer un avenir stable, la meilleure solution pour la femme reste de s'attacher à l'avenir d'un homme. *Kramer* et *Susan* nous ont donné deux représentations de femmes qui ont fait ce choix. Chacune en était malheureuse et a fini par quitter son foyer. Chacune a également trouvé du travail par la suite. Mais si, dans *Kramer*, Joanna rebondit de manière spectaculaire en trouvant un très bon poste après une absence de plus de huit ans du marché du travail¹¹⁵, celle-ci est loin d'être représentative des femmes dans la réalité. Car les

« femmes divorcées ou en instance de l'être, abordent le marché de travail en catastrophe (comme les veuves d'ailleurs) : sans qualification, sans expérience de travail, sans ancienneté, elles se trouvent reléguées dans les emplois les moins bien payés. Cette situation contraste souvent avec le niveau honorable de leurs études, les carrières qu'elles envisageaient ou pouvaient envisager avant leur mariage, la position sociale de leurs parents, et non seulement la position sociale originelle de leur mari mais surtout celle qu'il a atteinte cinq, dix, vingt ans après le mariage, au moment du divorce. De surcroît, elles ont en général des enfants à entretenir, non seulement matériellement comme avant le divorce mais aussi financièrement, ce qui est nouveau. Une femme de la moyenne bourgeoisie, divorcée, avec quatre enfants à sa charge, dit : 'J'ai un petit métier que je devrais avoir quand on a vingt-deux ans... et j'en ai quarante' » (Delphy, 1974 : 1821-2).

En ce sens, la représentation de Roberta dans *Susan* comme assistante d'un magicien est davantage en relation avec la dure réalité des Françaises de l'époque. Mais dans son cas, comme dans celui de Joanna, les critiques du corpus restent silencieuses sur le rôle du travail dans leur émancipation. Joanna est malheureuse à cause de Ted et Roberta l'est à cause de Gary et de leur vie bourgeoise. D'un point de vue féminin et en s'appuyant directement sur le film, l'argumentation suivante est possible : Joanna et Roberta sont malheureuses parce qu'elles aspirent, selon les propos de Joanna, à « un exutoire à

¹¹⁴ Celle-ci se distingue en deux périodes : l'« aller au foyer » pour avoir des enfants (pour les 20 à 25 ans 76.517 retours pour 46.106 entrées dans la vie active pour la période du mars 1972 au mars 1973 ; pour les 25 à 30 ans 83.754 retours pour 71.776) et le « retour sur le marché du travail » une fois qu'ils ont grandi (pour les 30 à 35 ans 42.716 retours pour 54.183 entrées et pour les 35 à 40 ans 67.593 ; le nombre de retours n'est pas donné) (Pasquier, 1977 : 29-30).

¹¹⁵ Nous rappelons au lecteur que, comme marque de réussite, c'est au moment où Ted apprend que le salaire de son ex-femme est plus élevé que le sien qu'il commence à vraiment écouter son témoignage.

travers la création ou les sentiments ». Or, les interprétations se concentrent principalement sur le point de vue masculin.

Cependant, l'absence de la femme mariée sur le marché du travail ne signifie pas une absence de travail effectué. Simplement, dans la séparation des sphères « publique » et « privée », la hiérarchisation des tâches associées à l'homme est davantage valorisée donc rémunérée (Héritier, 1996 ; Delphy, 1978). L'interprétation de *Kramer* par les critiques du corpus en constitue un exemple flagrant : les gestes quotidiens de la femme – les repas, les sorties de l'école – deviennent « héroïques », pour reprendre le terme ironique employé par Agnès Varda, lorsqu'ils sont exécutés par un homme. En fait, la représentation de Ted montre que la « complémentarité exclusive » (Mead, 1935) faisant qu'à chaque sexe étaient assignées des tâches et que l'union des deux faisait fonctionner le foyer voire la société, a été bousculée dans ses fondements durant les années 60 et 70. Il est vrai que, depuis 1976, il existe plus de couples français où chaque partenaire travaille que de couples dans le modèle « traditionnel » où seul l'homme travaille. Cependant, en 1992 – donc bien après la sortie de *Kramer* et les autres films du corpus – François De Singly constate que « ce renversement, qui aurait pu bouleverser les représentations n'a eu de conséquences ni matérielles ni symboliques. L'assignation aux femmes des charges familiales va toujours de soi, s'alourdissant d'autant plus que la psychologisation de la société fait de l'investissement parental (c'est-à-dire en réalité maternel) la condition de la réussite des enfants » (De Singly, 1992 : 21). Il est donc attendu que la priorité de la femme/mère soit son enfant. Mais il ne s'agit pas simplement d'un impératif pour le bien-être de l'enfant car, en 1981, 72,7% des Français croient que, pour s'épanouir, une femme a besoin d'avoir des enfants (World Values Survey, 1981). Ce chiffre en lui-même se montre particulièrement saillant parce qu'il nous apprend l'importance que la société attribue à l'enfant dans la vie d'une femme. De même, il est éclairant sur les suppositions des enquêteurs lorsqu'on constate qu'ils n'ont pas posé la même question pour l'épanouissement de l'homme¹¹⁶.

Nous avons observé que l'interprétation de *Kramer* repose sur l'épanouissement de l'homme – et de l'enfant – en l'absence de la mère suite au divorce. Une réflexion sur la paternité dans la société française est suscitée par le film. Cette réflexion est illustrée par une projection avec débat organisée par le mouvement de la condition maternelle en présence d'une centaine de personnes dont les féministes Benoîte Groult et Marie Cardinal. Si Groult constate un changement de mentalités et de stéréotypes dans la garde de l'enfant, Cardinal rejette « l'idéologie lamentable » du film qui « met en

¹¹⁶ Les enquêtes de 1990 et 1999 ont le même postulat puisque l'on doit choisir entre « Tout à fait d'accord » à « Pas du tout d'accord » aux propositions suivantes : « Une mère qui travaille peut avoir avec ses enfants des relations aussi chaleureuses et sécurisantes qu'une mère qui ne travaille pas » et « Avoir un travail c'est bien, mais ce que la plupart des femmes veulent vraiment c'est un foyer et un enfant ».

accusation la femme qui a laissé tomber son enfant. Et les gens pleurent pour ce pauvre homme qui, du coup, est aux prises avec la vie banale de toute femme » (Leclerc, 1980). L'interprétation de Cardinal et celle d'Agnès Varda se font écho. Leurs réactions par rapport au film se comprennent davantage dans le contexte antiféministe de l'époque. En effet, la décision de donner l'enfant à la mère dans plus de 80% des cas est perçue comme indicatifs de « préjugés anti-pères » (Bard, 1999 : 317). Il est pourtant remarquable qu'aucun critique du corpus ne remet en cause les législateurs et les juges qui appliquent les lois car le système et son exécution s'avèrent des produits masculins. Autrement dit, ce sont les hommes qui décident que les mères gardent les enfants.

Dans la réalité, si les femmes se voient accorder la garde, c'est parce que les hommes, de manière générale, ne la demandent pas. Comme en témoignent les chiffres de l'époque, seulement 10% des pères entament cette démarche (Rauch, 2004). En plus, dans ces cas où le père n'a pas la garde, 24% des pensions alimentaires ne sont pas versées :

« Sur 600 000 femmes divorcées, moins de 200 000 ont droit à une pension. Et, parmi celles-là, plus de la moitié sont confrontées à la mauvaise volonté de leur ex-époux. Elles perçoivent leur dû irrégulièrement, et parfois pas du tout. Chèques en retard, changement impromptu de domicile ou d'employeur, émigration subite, chômage programmé ou baisse providentielle de revenus : tels sont les subterfuges ou les arguments utilisés par les 'ex' pour ne pas payer. Les directeurs généraux transfèrent leurs biens au nom de leur seconde femme. Les cadres vidant leur compte en banque. Les membres des professions libérales perdent, subitement, leurs clients. Les employés quittent leur entreprise. » (Stein, 1980)

Cette citation date de six semaines après la sortie de *Kramer*. En effet, Monique Pelletier, ministre déléguée à la Condition féminine, déclare que le non-paiement des pensions représente un « véritable fléau social » et lance trois réformes, toujours en 1980, pour faire payer les pères. Pourtant, des films comme *Kramer* – et plus tard *Trois hommes et un couffin*, en 1985, – sont utilisés pour illustrer les « nouveaux pères », très présents dans la vie de leurs enfants.

Mais qui sont ces « nouveaux » pères et, par le même biais, ces « nouvelles » mères ? Un regard sur l'évolution de la parentalité en France jusque dans les années 80 peut nous éclairer. Avant la contraception, les hommes avaient la responsabilité de réguler les naissances par le « coïtus interruptus » (Aires, 1960/1975). La femme n'en avait pas le contrôle. En outre, en 1939, la maternité devient un devoir civique et l'avortement, en 1942, un crime contre l'Etat puni par la peine de mort. Ainsi, l'homme pouvait contrôler la paternité mais la femme, sous la pression de l'Etat, devait subir la maternité. En 1955, l'avortement thérapeutique est autorisé, suivi par la légalisation de la contraception en 1967. La capacité à être enceinte ou non est dorénavant détenu par les femmes. La

toute-puissance de l'homme en la matière s'avère sérieusement mise à mal. Ainsi, après mai 68, l'autorité *paternelle* est remplacée par l'autorité *parentale*. De même, la notion de « chef de famille » est supprimée. À partir de 1972, la femme peut contester une paternité du mari et même donner à l'enfant son nom de jeune fille ainsi que sa nationalité avec pour conséquence de rompre avec la continuité de la lignée masculine (patrimoine et patronyme). André Rauch écrit que « les disciples de Freud rappellent avec insistance que c'est au père de donner son nom à l'enfant : celui-ci n'accède-t-il pas au niveau symbolique grâce à lui ? L'attribution du patronyme fait participer à l'ordre du langage et non à celui du réel » (2004 : 239). Qui est donc le père si ce n'est pas celui qui choisit de l'être ? Si ce n'est pas son nom que porte l'enfant ? Deux autres grands changements heurtent le statut du père. D'une part, un célibataire peut désormais adopter. Ce droit est accordé principalement aux femmes. D'autre part, en 1975, l'avortement est légalisé¹¹⁷. La revendication féministe « un enfant si je veux, quand je veux » semble alors s'être réalisée puisque la femme détient le contrôle quasi-total sur la maternité. « Les équilibres traditionnels sont battus en brèche : la procréation n'obéit plus aux pulsions d'un homme qui impose 'naturellement' à une femme son destin maternel, mais résulte du choix, fait par une femme, de devenir mère. Désormais, c'est elle qui arbitrera l'accès de l'homme à la paternité » (2004 : 236). Et donc, pour reprendre Christine Bard, « il devient possible de défendre le droit des hommes lésés par les acquis du féminisme, sans craindre le ridicule, sans passer non plus pour antiféministe [...] Il devient ainsi possible d'écrire que c'est la femme qui décide de la paternité de son partenaire, puisqu'elle dispose, seule, de la contraception et qu'elle décide, seule, d'avorter ou non. Cette offensive contre le pouvoir exorbitant des femmes valorise des situations minoritaires, tels le cas des mères 'qui ont fait un bébé toutes seules', ou conçu un enfant à l'insu de leur partenaire » (1999 : 317). Ou, comme dans l'interprétation de *Kramer*, la situation minoritaire de Ted.

Nous avons vu que le pouvoir d'être « celle qui choisit » joue un rôle important dans la construction de *Victor, Victoria*. D'un côté, la représentation de Victoria rappelle celles de Joanna dans *Kramer* et Roberta dans *Susan*. Comme ces deux dernières, Victoria veut travailler et jouir de son indépendance qui est le fruit de son travail. D'un autre côté, pour elle, se marier à King n'est peut-être pas « la meilleure carrière », comme le dit Delphy, puisqu'elle en avait déjà une qui lui rapportait du succès et de l'argent. Pourtant, elle finira par abandonner son travail. C'est ce que King lui demande de faire, mais c'est elle qui prend la décision de le faire. Nous avons relevé que la majorité des critiques désignent Victoria comme énonciatrice du film et, pourtant, seuls trois d'entre eux ont évoqué cette décision (parmi ceux-ci, il y en a qui suggère un « deuil » éventuel). Ce phénomène s'est déjà produit lors de la réception de *Susan*. Cela reste surprenant que, dans l'interprétation générale du film,

¹¹⁷ L'adoption définitive de la loi Veil intervient en 1979.

l'énonciation potentielle de Victoria soit écartée et que l'interprétation fondée sur l'énonciation potentielle de King (le fait d'être perçu comme un homosexuel) soit favorisée. Mise dans le contexte socio-historique, il y a deux façons d'expliquer ce choix interprétatif. La première est en lien avec la virilité de l'homme. La seconde rappelle les éléments de la réception de *Kramer et Susan* : une femme n'est pas censée mettre son désir de travailler avant les besoins de son foyer.

Selon Elisabeth Badinter, l'homme se définit par *ce qu'il n'est pas* (1992). Autrement dit, il n'est pas docile, dépendant, soumis ou efféminé. En outre, il n'est pas impuissant avec les femmes, et, surtout, il n'est pas attiré par d'autres hommes. Rappelons que si le personnage de King conforme au premier groupe de critères (c'est un *gangster* après tout), il est toutefois impuissant au lit avec Norma et attiré par « Victor ». Son personnage est alors en crise : Est-il un homme ou pas ? Pour prouver qu'« il en est un », il faut démasquer « Victor » et mettre fin à sa carrière. Encore une fois, la critique se montre particulièrement sensible au problème de King. Cette sensibilité est très compréhensible dans le contexte de l'époque de la réception. En 1982, cette même année de la sortie du film, le délit d'homosexualité est supprimé du Code civil. Ceci représente une grande avancée pour l'acceptation de la communauté homosexuelle. Et pourtant 51,6% des Français affirment que l'homosexualité n'est jamais justifiable (World Values Survey, 1981). Ce chiffre se confirme par un sondage mené dans *Le Nouvel Observateur* en 1980. Les réponses en sont éclairantes : « L'homosexualité est-elle un fléau social ? » 49% répondent « oui » ; « Laisseriez-vous votre fils vivre avec un homosexuel ? » 76% répondent « non » ; « L'homosexualité est-elle une forme acceptable de la sexualité ? » 27% répondent « Oui » (Mamy, 1980). Nous constatons donc que la représentation de la crainte de King d'être perçu comme un homosexuel à cause du travail de Victoria fait écho à des préjugés dans la société française. Dans la réception critique, cette crainte est reconnue de deux manières, chacune représentative d'une société « divisée » sur cette question sociale. De fait, Serge Moati (*Pariscope*) la « comprend » : « lorsque l'on sait que le dénommé King (James Garner) est le roi des rois des machos, truant sensible mais truant tout de même et qu'il tombe amoureux comme un collégien (!) d'une femme déguisée en homme qui se déguise en femme et que, mettez-vous à sa place, ça lui pose plein de problèmes ». Tandis que Louis Seguin (*La Quinzaine littéraire*) la rejette : « le physique et la voix de Julie Andrews n'ont rien qui puisse trop inquiéter. Ils n'ont pas de taches, pas de flou. Rien ici n'évoque la transsexualité, le castrat, la haute-contre ou le mezzo. L'homosexualité masculine est réduite aux stéréotypes de la féminisation. La virilité n'est plus un objet de désir ».

La virilité comme objet de désir constituera une autre thèse. Dans le cadre de celle-ci, il nous apporte plus de nous interroger sur la manière dont le travail féminin pourrait toucher l'image de son partenaire à ses propres yeux et aux yeux de la société. Car une interprétation symptomatique de

Victor (et dans un moindre degré *Kramer* et *Susan*) est que ce n'est pas juste le fait que Victoria se travestisse en homme qui fait que King peut passer pour un homosexuel, mais la réussite de la première attente au pouvoir d'homme du second. Margaret Maruani nous donne l'exemple d'un cas flagrant dans son analyse d'une grève (1975 à 1977) des travailleuses à la Confection Industrielle du Pas-de-Calais (CIP) dans le Nord de la France. Suite à la fermeture de l'usine, les grévistes ont revendiqué, avec succès, des nouveaux emplois. Ces derniers ont remplacé ceux qui avaient été perdus. Dans cette région ouvrière et syndicale, l'action politique qu'est la grève est dans la norme. De même, c'est la norme que les femmes de mineurs ne travaillent pas. Ainsi, les grévistes ont été soutenues par les militants syndicaux, mais pas par leurs propres maris. En fait, « leur opposition n'était pas économique – le salaire féminin est indispensable à la survie financière du ménage. Elle était idéologique – le travail féminin trouble et bouscule les rapports d'autorité au sein de la famille. L'emploi des femmes gêne même quand il est indispensable » (Maruani, 1985, 132-135). Si dans un contexte de nécessité le travail féminin est stigmatisé, on peut imaginer à quel point cette stigmatisation pourrait se manifester lorsque l'homme gagne bien sa vie. Car si Victoria traverse une période de chômage avant de se faire embaucher, King est un homme riche. Ceci nous ramène aux 54% des Français contre le travail de la femme mariée lorsque son mari gagne assez (Mamy, 1980). Mais ce chiffre demeure moins impressionnant que la pression sociale que subit l'épouse/mère pour arrêter le travail de manière à s'occuper de ses enfants (De Singly, 1992). Et lorsqu'on constate qu'en 1980 l'âge moyen du premier mariage pour la femme s'élève à 24,4 ans et de la première maternité à 26,8, un cycle s'installe au sein duquel l'homme préserve sa domination économique sur la famille.

La question de l'économie s'avère très importante dans cette période 1980-1985 pendant laquelle le taux de chômage dans l'Hexagone ne cesse d'augmenter. En effet, on compte en moyenne 223 300 chômeurs de plus par an. Cette crise de l'emploi touche plus les Français que les Françaises puisqu'elle est liée aux fortes pertes d'emploi dans l'industrie (Gauvin et Silvera, 1994 : 123-150 ; INSEE, 1984). Les femmes, pour leur part, occupent principalement des emplois tertiaires qui, entre 1950 et 1980, passent de 40% à 70% de l'intégralité du marché de l'emploi (Marchand et Thélot, 1997). Sans mettre ces chiffres dans leur contexte global, les conservateurs y voient une injustice envers les hommes. Cependant, la réalité sociale en 1983 est un taux de chômage féminin à 10,5% et masculin à 6,1% et la nécessité d'une loi sur l'égalité professionnelle entre les hommes et les femmes. Alors qu'auparavant nous avons eu la représentation d'une femme qui se fait passer pour un homme pour trouver du travail (*Victor*), 1983 est l'année où *Tootsie* sort en salle avec la représentation d'un homme qui se fait passer pour une femme pour la même raison. Nous avons constaté que l'interprétation des critiques du corpus ne relève pas l'ironie dans une telle représentation. En fait, à

partir de ce film réalisé par un homme qui, selon le synopsis, propose un « symbole de la femme émancipée des années 80 » mais qui n'est autre qu'un homme, nous nous approchons au plus près d'une réception féministe de tout film du corpus. Prenons deux exemples, l'un masculin, l'autre féminin. J-C Keusch (*La Vie ouvrière*) écrit : « dans sa peau de femme, Michael Dorsey va découvrir qu'il n'est pas facile pour une nana de s'imposer dans un milieu de machos. Et il va se bagarrer comme une belle diablesse pour ne pas se laisser marcher sur les pieds par les mecs ». Claire Devarrieux (*Le Monde*) déclare : « ce qui fait rire et met de bonne humeur après le film, c'est la preuve apportée que les hommes verraient les femmes différemment s'ils se mettaient un peu à leur place. Les contraintes de l'habillement, par exemple, le désagrégement d'une trop grande beauté ou d'une trop grande banalité, la désinvolture, voire le mépris des interlocuteurs, sont le lot commun à reconsidérer ». Chez les deux critiques se manifeste l'importance de la compréhension masculine de la condition féminine. Pour chacun, l'homme est au cœur de l'interprétation : Michael découvre les difficultés d'être une femme. L'accent est particulièrement mis sur l'importance du physique féminin pour le genre masculin. Pourtant, nous avons également observé que dans leurs descriptions des personnages et de leurs interprètes, les critiques du corpus emploient une rhétorique traditionnelle où l'homme est défini par son travail et la femme par son physique. Finalement, dans le corpus de vingt-quatre critiques pour ce film, dont vingt-et-un sont masculins et trois féminins, le discours s'avère à la fois vecteur d'arguments progressistes (féministes) et d'usages traditionnels (sexiste).

En 1977, Christine Delphy rédige « Nos amis et nous. À propos des fondements cachés de quelques discours pseudo-féministes ». En s'appuyant sur des journalistes masculins qui se prétendent féministes, elle soutient que « tous ces amis, ces partisans masculins de la liberté des femmes, ont plusieurs points communs. Ils veulent se substituer à nous. Ils parlent effectivement à notre place. Ils approuvent la libération des femmes, et même la participation des susdites à ce projet, tant que libération et femmes les suivent et surtout ne les précèdent pas. Ils veulent imposer leur conception de la libération des femmes, qui induit la participation des hommes, et réciproquement ils veulent imposer cette participation pour contrôler le mouvement et le sens : la direction, de la libération des femmes » (1977). Ce postulat d'une annexion masculine du féminisme résonne particulièrement, si l'on croise toutes les réceptions du corpus.

Susan (1985) est sortie en salle deux ans après *Tootsie* (1983), trois ans après *Victor* (1982) et cinq ans après *Kramer* (1980). Nous constatons que *Kramer* et *Tootsie* – réalisés par des hommes – privilégient le point de vue d'un personnage masculin et sont interprétés en ce sens. *Victor* – également réalisé par un homme – met en avant les points de vue d'un personnage masculin et d'un personnage féminin, mais son interprétation générale est fondée sur celui de l'homme. En revanche, *Susan* – mise en scène

par une femme – privilège des personnages féminins et pourtant une interprétation générale axée sur le féminisme n'est relevée que par une seule critique (Dominique Jamet, *Le Quotidien de Paris*). Et même, il s'agit simplement d'exprimer que le film de Seidelman est une « version moderne, émancipée, féministe, sans hypocrisie, voire un tantinet subversive ». C'est comme si, pour certains, à savoir deux des trois critiques féminines du corpus, il vaut mieux éviter une telle interprétation. Pour d'autres, il semble que l'impossibilité d'accéder au film par un personnage masculin fasse défaut aux critiques et que ceux-ci reviennent à une interprétation basée sur la classe sociale de la femme, élément qui renvoie au statut de l'homme dans sa vie. En nous appuyant sur la notion d'événement d'interprétation proposée par Janet Staiger (1992 ; 2000), ces réceptions, prises en remontant le temps, témoignent d'un contexte socio-historique de 1980-1985, plus propice à une réflexion masculine que féminine sur les genres.

Conclusion de la Troisième Partie

Dans cette dernière partie de notre travail, notre but était double. D'une part, il s'agissait de faire une synthèse des quatre réceptions analysées dans la deuxième partie. Suivant la même division thématique, nous avons dessiné le processus d'interprétation de *Kramer contre Kramer*, *Victor, Victoria*, *Tootsie* et *Recherche Susan désespérément*. D'autre part, nous avons placé ces réceptions dans leur contexte socio-historique de 1980 à 1985.

Notre projet au début de cette thèse était d'étudier la réception de la représentation de la femme. Finalement, celle-ci nous a presque toujours ramené à des problématiques masculines. Ainsi, les critiques de *Kramer contre Kramer* centrent leurs interprétations sur une vision optimiste de la paternité même si celle-ci ne se valide pas dans le contexte socio-historique de l'époque. Pour *Victor, Victoria*, en revanche, les questionnements contemporains sur l'homosexualité masculine et la virilité de l'homme occultent une interprétation éventuelle fondée sur des questionnements, également contemporains, sur le travail de la femme. Dans le cas de *Tootsie*, il s'agissait du moment où les hommes ont pu se mettre au cœur du discours féministe. Puis, dans *Recherche Susan désespérément*, nous avons remarqué comment la critique est tout-de-même revenue à une interprétation classique, où la femme appartient à la classe sociale de son mari. Alors, nous postulons que les interprétations des films du corpus se sont effectuées sous un prisme de regard masculin et dans l'invisibilité de la perspective féminine. Dans les propos de Françoise Héritier : « Un système de représentations idéologiques n'a pas besoin d'être fondé sur des connaissances exactes. C'est affaire de croyance et de représentation » (1978 : 403).

Conclusion générale

Nous avons commencé cette thèse avec l'observation des phénomènes du *backlash* et de l'intensification de la dynamique fascination / répulsion vis-à-vis de la culture populaire américaine en France dans les années 80. Notre but était de les analyser à travers la réception critique française de la représentation de la femme dans quatre films américains (*Kramer contre Kramer*, *Victor*, *Victoria*, *Tootsie*, et *Recherche Susan désespérément*). Pour ce faire, nous avons décidé d'inscrire notre travail dans le courant des études matérialistes historiques de la réception proposées par Janet Staiger (1992, 2000). Une telle démarche, selon Staiger, est une tentative critique pour remettre en question ce qu'une société tient pour « évident » (1992 : 11). Notre pensée a été particulièrement influencée par la théorie de l'événement de Staiger (1992 ; 2000) et d'énonciation de Hamburger (1986). Ainsi, nous avons créé un cadre méthodologique, exposé dans la première partie, en six étapes qui visaient à suivre la trajectoire de l'interprétation du film. Dans la deuxième partie, nous avons exposé comment la critique française a négocié ces films américains et interprété leurs représentations de la femme pour, dans la troisième partie, les expliquer par une mise en contexte socio-historique sur la période de 1980-1985.

Une problématique générale nous a guidé tout au long de l'étude : comment la critique française négocie-t-elle des films américains pour aborder la condition féminine en France? À celle-ci se sont ajoutées des problématiques spécifiques à chaque réception dont : quels « nouveaux » pères et mères », le travail de la femme porte-t-il atteinte à la virilité de son partenaire ?, comment les hommes se positionnent-ils dans le discours féministe ?, et quelle résonance sociale pour « l'émancipation » de la femme au foyer ? Les variables explicatives de nationalité (américanité), genre (masculin/féminin) et travail (surtout féminin) étaient donc au cœur de notre réflexion. Ces questionnements nous ont permis de constater que pour apprécier un film américain, le critique doit le négocier dans un cadre général négatif. Mais une fois cette étape passée, il passe à l'interprétation de l'histoire et des personnages. Nous avons pu également apprendre que la perspective masculine est la fondation de la critique. Ainsi, pour respecter le contenu des interprétations, notre étude sur la réception de la représentation de la femme s'est transformée en étude sur les représentations de l'homme et de la femme. Dans *Kramer*, la désignation de Ted comme énonciateur et les interprétations qui en ont découlé s'appuyaient sur sa ressemblance à l'égard des autres hommes en instance de divorce. Pourtant, le travail de mise en contexte socio-historique a bien montré que le comportement de Ted dans le film était très loin d'être représentatif du père divorcé. Le cas de *Victor*,

Victoria était remarquable pour ce qui aurait pu sembler comme une incohérence entre l'importante désignation de Victoria comme énonciatrice et l'interprétation générale fondée sur l'énonciation potentielle de King. Cependant, nous avons noté que, dans le contexte socio-historique, les actions de Victoria à la fin du film s'ajustaient aux attentes de la société française de telle sorte que, finalement, son énonciation potentielle y résonnait moins, voire pas du tout. Pour *Tootsie*, les critiques se sont associées énonciativement avec d'une des façades de Michael. Selon qu'il incarnait une des femmes ou bien lui-même, l'interprétation générale du film allait dans le sens d'une réflexion universaliste (c'est-à-dire féministe à la base) sur les notions de masculin et féminin. Et pourtant, nous avons relevé que les critiques abordaient les personnages et leurs interprètes d'une manière tout à fait traditionnelle. Le contexte socio-historique nous a montré que la réception de *Tootsie* était une illustration de l'annexion de certains arguments féministes par les hommes et que ceci ne signifiait pas une évolution aussi importante, en termes de croyances, qu'on pourrait le croire. Finalement, *Recherche Susan désespérément* est le seul film où les critiques ont exclusivement désigné des femmes comme énonciatrices. Mais malgré la présence d'une multiplicité d'éléments pour une interprétation sur la même ligne que celle de *Tootsie*, la critique privilégie une interprétation de conte de fée (proposée par l'interprétation revendiquée) ou socio-économique (sur la bourgeoisie américaine). Dans la mise en contexte socio-historique, nous avons attribué cette « non réception » à une forme de volonté pour ignorer les apports féministes et une impossibilité de voir et de savoir, comme si l'imagination idéologique faisait défaut aux critiques? Ceux-ci semblent dans l'incapacité de reconnaître le rôle narratif joué par les personnages féminins (ou les points de vue féminins) dans les films parce que, tout simplement, ils ne peuvent pas se le représenter. Des progrès ont-ils été faits aujourd'hui ? Cette question pourrait être tranchée dans le cadre d'une autre thèse...

Certes, nous aurions pu mener ce travail de recherche autrement. Nous avons fait le choix qui fut le nôtre pour des raisons de clarté. Par exemple, nous aurions pu faire une comparaison entre les réceptions américaines et françaises des films du corpus. Cette idée, bien qu'intéressante, aurait présenté le risque d'augmenter la confusion entre ce que nous étudions comme espace de travail et puis espace d'interprétation. Pour mettre en perspective la réception internationale, nous aurions pu également examiner la réception critique d'un troisième pays. Cependant, nous avons voulu privilégier l'axe fascination-répulsion de la France envers les États-Unis. De même, notre souhait d'exposer le processus d'interprétation étape par étape a influencé la place accordée à sa mise en contexte socio-historique. Nous aurions pu supprimer, par exemple, les espaces de travail et de présentation ainsi que les analyses filmiques pour ne nous concentrer que sur les cadres de participation et de réception et la mise en contexte socio-historique. Nous pensons que cette démarche aurait également été justifiable et

pertinente, mais ce n'était pas le travail que nous voulions effectuer. En effet, l'approche systématique était nécessaire pour faire la remise de question attendue d'une étude matérialiste historique de la réception.

Il pourrait être intéressant, dans une recherche future, d'explorer plus en détails quelques-unes des démarches citées ci-dessus. De même, nous pourrions songer à analyser d'autres événements dans la réception du film comme les anniversaires de leur sortie en salle. En effet, pendant la rédaction de cette thèse *Victor*, *Victoria* et *Tootsie* ont été l'objet d'importantes campagnes publicitaires pour fêter, respectivement, leur vingtième et vingt-cinquième anniversaire, ce qui n'a pas été le cas pour *Kramer contre Kramer* et *Recherche Susan désespérément*. Une étude pertinente viserait donc à comprendre pourquoi *Kramer*, qui a pourtant été le film du corpus le plus vu et le plus loué pour sa résonance sociale, n'a pas eu le même traitement que les deux premiers. Dans tous les cas, cette fin de thèse est pour nous le début de nouvelles recherches.

Nous voudrions conclure avec une réflexion générale sur la condition féminine mondiale guidée par quelques chiffres :

- « - les deux tiers des 867 millions d'analphabètes adultes sont des femmes ;
- les deux tiers des enfants non scolarisés sont des filles ;
- les femmes fournissent les deux tiers des heures totales travaillées ; elles ne reçoivent que 10% du revenu mondial ;
- en 1995, le travail domestique non rémunéré des femmes a été estimé par le PNUD à 11 000 milliards de dollars, soit presque la moitié du PIB mondial, évalué à 23 000 milliards ;
- les femmes salariées ne gagnaient, en moyenne, en 1999, que 40% à 80% du salaire des hommes ;
- près de 80% des 27 millions de réfugiés recensés dans le monde sont des femmes ;
- plus de 30% des femmes sont confrontées à la violence domestique ;
- 4 millions de femmes et de filles sont vendues chaque année à des marchands d'esclaves, à des proxénètes ou à des futurs maris ;
- 80 à 90% des familles pauvres sont des ménages avec une femme seule ;
- les femmes ne représentent que 14% des parlementaires du monde entier. » (chiffres de PNUD 2000, BIT 2000 et Wistat 2001 cité dans ATTAC, 2003)

Ces chiffres expriment un besoin urgent d'action politique et sociale pour améliorer la vie de femmes et contre les inégalités entre les deux sexes. Pourtant, il existe dans la société française (comme dans d'autres) une croyance que l'égalité homme/femme est atteinte et que les idées féministes qui l'ont amenée sont obsolètes. Christine Delphy le remarquait en 2003 : « nous-mêmes, dès les années 80,

entendions ce discours : le féminisme a été utile en dépit de ses 'excès' ; il a détruit les relations harmonieuses entre hommes et femmes... Mais c'est quoi, c'est 'excès', ces relations 'harmonieuses' dans un pays où six femmes meurent chaque mois sous les coups de leur conjoint, où il y a 50 000 viols par ans ? » (Pascaud, 2004). Nous pensons que les études dont l'« objectif est de participer à réduire le décalage entre les discours sur l'état de la société française et sa situation réelle » peuvent conduire à une réduction des inégalités (Maurin et Savidan, 2007). Puisse cette thèse participer à ce mouvement.

Bibliographie

ALFONSI Laurence, *L'aventure américaine de l'œuvre de François Truffaut*, Paris, Harmattan, 2000.

ALLARD Laurence, « Dire la réception, culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux*, n° 68, 1994.

ALLARD Laurence, *Loin de Paris, cinémas et sociétés*, Paris, Harmattan, 2001.

ALLEN Robert et GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1993.

ALTMAN Rick, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999.

ALVAREZ Elvita et PARINI Lorena, « Engagement politique et genre: la part du sexe », *Nouvelles questions féministes*, vol. 24, n° 3, p. 106-121.

AMIEL Vincent et COUTE Pascal, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain 1980-2002*, Paris, Klincksieck, 2003.

ANG Ien, *Watching Dallas*, London, Methuen, 1985.

ANG Ien, *Desperately Seeking the Audience*, London, Routledge, 1991.

ARMES Roy, *French Cinema*, New York, Oxford University Press, 1985.

ARNAUD Pierre, « La fiction américaine à la télévision française », in *Les médias américains en France : Influence et pénétration*, (ed) BERTRAND Claude-Jean et BORDAT Francis, Paris, Edition Belin, coll. « Modernité XIXe-XXe », 1989, p. 195-213.

ARTAUD Denise, *Les États-Unis depuis 1945*, Paris, Seuil, 2000.

ASTRE Georges-Albert, « Comment Hollywood a construit son public », in *Médias de l'image II : Cinéma et société aux États-Unis*, U.E.R. d'Etudes anglo-américaines, Nanterre, Université Paris X, 1981, p. 13-19.

ASTRE Georges-Albert, « Vers une sociologie du cinéma américain », in *Médias de l'image II : Cinéma et société aux États-Unis*, U.E.R. d'Etudes anglo-américaines, Nanterre, Université Paris X, 1981, p. 5-12.

AUDE Françoise, *Cinéma d'elles. Situation des cinéastes femmes dans le cinéma français 1981-2001*, Lausanne, l'Âge d'homme, 2002.

AUDE Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles. Situation des cinéastes femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1981.

AUGROS Joël, « Une puissance industrielle et commerciale. Hollywood », in *L'amour du cinéma américain*, in *CinémAction*, (dir) BORDAT Francis, n° 54, 1990, p. 12-20.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », 1999.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

AUMONT Jacques (dir), *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 2000.

AUSTIN Guy, *Contemporary French Cinema*, Manchester, Manchester University Press, 1996.

AUSTIN Thomas, *Hollywood, Hype and Audiences: Selling and Watching Popular Film in the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

BADINTER Elisabeth, *Fausse route*, Paris, Odile Jacob, 2003.

BADINTER Elisabeth, *L'un est l'autre : Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986.

BADINTER Elisabeth, *X Y : de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.

BARD Christine, « Les antiféminismes de la deuxième vague : Les années *backlash* », in *Un siècle d'antiféminisme*, (dir) BARD Christine, Paris, Fayard, 1999, p. 301-328.

BARD Christine, *Les femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001.

BARD Christine, « Postface. Mécaniques antiféministes », in *combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ? antiféminisme et art contemporain*, COTTINGHAM Laura, Lyon, Editions Tahin Party, 2002, p. 65-76.

BARD Christine (dir), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

BARKER Martin, «The Lord of the Rings and 'Identification': A Critical Encounter », *European Journal of Communication*, vol. 20, n° .3, 2005, p. 353-378.

BARKER Martin, « Envisaging 'Visualisation': Some Challenges from the International *Lord of the Rings* Audience Project », *Film-Philosophy*, vol. 10, n° 3, 2006, p 1-25.

BARKER Martin, ARTHURS Jane et HARINDRANATH Ramaswami, *The Crash Controversy: Censorship Campaigns and Film Reception*, London, Wallflower Press, 2001.

BARKER Martin et PETLEY Julian (ed), *Ill Effects: The Media/Violence Debate*, London, Routledge, 1997.

BARKER Martin et BROOKS Kate, *Knowing Audiences: Judge Dredd, Its Friends, Fans and Foes*, Luton, University of Luton Press, 1998.

BARKER Martin et AUSTIN Thomas, *From Antz to Titanic: Reinventing Film Analysis*, London, Pluto 2001.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BATTAGLIOLA Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.

BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1985.

BAXANDALL Michael, [L'œil du quattrocento](#). *L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985.

BEAUCHAMP Carrie et BEHAR Henri, *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*, New York, William Morrow, 1992.

BEAUD Paul, « Introduction », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 5-6.

BELTON John, *American Cinema / American Culture*, New York, McGraw-Hill, 1994.

BENGHOZI Pierre-Jean et DELAGE Christian (dir), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995) : Regards croisés franco-américains*, Paris, Harmattan, 1997.

BENVENUTO Luciano, « Le cinéma post-hollywoodien (1976-1985) : une industrie culturelle transnationale de l'imaginaire filmique. Une analyse socio-pragmatique », Thèse de doctorat (dir. Roger Odin), Université Paris III, 1991.

BERTHOMIEU Pierre, *Le Cinéma hollywoodien. Le temps du renouveau*, Paris, Nathan Université, 2003.

BERTRAND Claude-Jean, « L'impérialisme culturel américain, un mythe ? », in *Les médias américains en France : Influence et pénétration*, (éd) BERTRAND Claude-Jean et BORDAT Francis, Paris, Editions Belin, coll. « Modernité XIXe-XXe », 1989, p. 11-26.

BIDAUD Anne-Marie, « La 'nouvelle virilité' du cinéma américain contemporain », in *Médias de l'image II : Cinéma et société aux États-Unis*, U.E.R. d'Etudes anglo-américaines, Nanterre, Université Paris X, Septembre 1981, p. 52-61.

BILLIG Michael, *Banal Nationalism*, London, Sage, 1981.

BOBO Jacqueline, « *The Color Purple*: Black Women's Responses », *Jump Cut*, n° 33, février, 1988, p. 43-51.

BONNEL René, « L'hégémonie hollywoodienne », *CinémAction*, hors-série, 2002.

BORDAT Francis, « Le cinéma américain et nous », in « L'amour du cinéma américain », (coor) BORDAT Francis, *CinémAction*, n° 54, 1989, p. 8-9.

BORDAT Francis, « Le cinéma américain en France : histoire et bilan », in *Les médias américains en France : Influence et pénétration*, (éd) BERTRAND Claude-Jean et BORDAT Francis, Paris, Belin, coll. « Modernité XIXe-XXe », 1989, p. 90-108.

BORDWELL David, STAIGER Janet et THOMPSON Kristin, *The Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia Press University, 1985.

BORDWELL David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

BORDWELL David, *Narration in the Fiction Film*, London, Routledge, 1985.

BOSSENO Christian-Marc, *La Prochaine séance. Les Français et leurs cinés*, Paris, Gallimard, 1996.

BOUSSINOT Roger, *L'encyclopédie du cinéma*, Paris, Editions Bordas, 1989.

BOUJUT Michel, « Les critiques de ciné sont-ils tous des ripoux ? », L'Événement du jeudi, 04/10/1986.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 2003.

BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », <http://www.espace.org/bourdieu-1.php>, 1989, page consultée janvier 2008.

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen*, Paris, Editions de minuit, 1965.

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005.

BOURGET Jean-Loup, *Le cinéma américain 1895-1980*, Paris, PUF, 1983.

BRODE Douglas, *The Films of the Eighties*, New York, Carol Publishing Group, 1990.

BRUNSDON Charlotte, *The Feminist, the Housewife and the Soap Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1999.

BUACHE Freddy, *Le cinéma anglo-saxon : 1971-1983*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983.

BUACHE Freddy, *Le cinéma anglo-saxon : 1984-2000*, Lausanne, l'Âge d'homme, 2000.

BURCH Noël et SELLIER Geneviève, [La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956](#), Paris, Armand Colin, 1999.

BURCH Noël, *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan, 1993.

BUSS Robin, *The French Through Their Films*, New York, Ungar, 1988.

BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.

Cahiers du cinéma, « Made in USA », n° 337, juin 1982.

Cahiers du cinéma, « Made in USA », n° 334-335, avril 1982.

CARROLL Raymond, *Evidences invisibles : Américains et Français au quotidien*, Paris, Seuil, 1987.

CASETTI Francesco, *D'un regard l'autre. Le Film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

CEFAI Daniel et PASQUIER Dominique, *Les sens du public*, Paris, PUF, 2003.

CIEUTAT Michel et HENNEBELLE Guy, *Les grands thèmes du cinéma américain, tome 1 : Le rêve et le cauchemar*, Paris, Editions du Cerf, 1991.

CIEUTAT Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain, tome 2 : Ambivalences et croyances*, Paris, Editions du Cerf, 1988, 1991.

CIMENT Michel, « De la critique dans tous ses états à l'état de la critique », *Positif*, n° 313, 1987, p. 2-7.

CIMENT Michel et ZIMMER Jacques, *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay cinéma, 1997.

Cinémas, « Américanité et cinéma », Montréal, Université de Montréal, vol. 1, n° 1-2, automne 1990.

CLOVER Carol, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

COHEN Richard, « Reagan's America: The Backlash Against Women and Men », in *Movies and American Society*, (ed) ROSS Steven, Oxford, Blackwell Publishers, 2002, p. 313-343.

COOGAN Charles, *Alliés éternels, amis ombrageux. Les États-Unis et la France depuis 1940*, Bruxelles, Bruylant, 1999.

COOK Pam, « Masculinity in Crisis? », *Screen*, vol. 23, n° 3-4, p. 39-46.

COMAILLE Jacques, *Les stratégies des femmes. Travail, famille et politique*, Paris, La Découverte, 1993.

CORMAN Avery, *Kramer contre Kramer (Le droit du père)*, Paris, Robert Laffont, 1979.

CORRIGAN Timothy, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

COTTINGHAM Laura, *combien de "sales" féministes faut-il pour changer une ampoule? antiféminisme et art contemporain*, Lyon, Editions Tahin Party, 2002.

COURCOUX Charles-Antoine, « Des machines et des hommes. D'une peur de la modernité technologique déclinée au féminin », in *Les peurs d'Hollywood*, (dir) GUIDO Laurent, Lausanne, Editions Antipodes, 2006, p. 229-248.

COURSODON Jean-Pierre et TAVERNIER Bertrand, *50 ans de cinéma américain*, Paris, Omnibus, 1995.

CREED Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1995.

DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000.

DAVIES Philip (ed), *Imagining and Representing America*, Stafford, Keel University Press, 1996.

DE BAECQUE Antoine (ed), *Le goût de l'Amérique*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2001.

DE BEAUVOIR Simone, *Amérique au jour le jour*, Paris, Gallimard, 1997.

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe I : Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1949.

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949.

DEHEE Yannick, *Mythologies politiques du cinéma français : 1960-2000*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Politique éclatée », 2000.

DELASI DE PARSEVAL Geneviève, *La part du père*, Paris, Seuil, 1981.

DE LAURETIS Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

DELPHY Christine, *L'ennemi principal 1 : Economie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998.

DELPHY Christine, *L'ennemi principal 2 : Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

DELPHY Christine, « Mariage et divorce : l'impasse à double face », *Les temps modernes*, n° 333-334, 1974, p. 1815-1829.

DELPHY Christine, « Nos amis et nous. À propos des fondements cachés de quelques discours pseudo-féministes », *Questions féministes*, n° 1, 1975.

DELPHY Christine, « Travail ménager ou travail domestique ? », in *Les femmes dans la société marchand*, (coor) Andrée MICHEL, Paris, PUF, 1978.

DE SINGLY François, *La famille : transformations récentes*, Paris, La documentation française, 1992.

DOANE Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film in the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

DOANE Mary Ann, « Film and the Masquerade – Theorizing the Female Spectator », *Screen*, vol. 23, n° 3-4, p. 74-88.

DOANE Mary Ann, MELLENCAMP Patricia et WILLIAMS Linda, *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, University Publications of America, 1984.

DONNAT Olivier et COGNEAU Denis, *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*, Paris, La Découverte/La documentation française, 1990.

DORTIER Jean-François, « La crise de l'identité masculine », *Sciences Humaines*, n° 42, août/sept, 1994, p. 34.

DUBY Georges et PERROT Michelle, *Histoire des femmes en Occident*, vol. V, *Le XXe siècle*, Paris, Plon, 1992.

DURAND Jaques, *Le cinéma et son public*, Paris, Editions Sirey, 1958.

DUVAL Patrick, PELEGRIN Dominique et REMOND Alain, « Document : À quoi servent les critiques de cinéma », *Télérama*, n° 1972, 31/10/1987, p. 12-20.

DYER Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York, St. Martin's Press, 1986.

DYER Richard, *Stars*, London, British Film Institute, 2001.

ECO Umberto. *La production des signes*, Paris, Librairie générale française, 1992.

ELIAS Norbert et SCOTSON John, *Logiques d'exclusion*, Paris, Fayard, 1997.

ERENS Patricia (ed), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Cinéma contemporain, état des lieux*, Paris, Harmattan, 2002.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Godard et la société des années 60*, Paris, Armand Colin, 2004.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'Acte interprétatif dans l'espace social - Le Ballet des interprétations dans *Vertigo* », *Questions de communication*, 2007, n° 11, 2007, p. 289-302.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Le film, un fait social », in « Cinéma et réception » (coor)

ESQUENAZI Jean-Pierre et ODIN Roger, *Réseaux*, n° 99, 2000, p. 15-43.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, Harmattan, 1994.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS, 2001.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Les médias et leurs publics. Le processus d'interprétation », in *Sciences de l'information et de la communication. Objets, savoirs, discipline*, (coor) OLIVESI Stéphane, Grenoble, 2006, p. 11-26.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Le sens du public », in *Discours audiovisuels et mutations culturelles*, (dir) BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, JOLY Martine, JOST François et MOINE Raphaëlle, Paris, Harmattan, coll. « Champs visuels », 2002, p. 183-208.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Qu'est-ce qu'un film ? », *Iconics*, Tokyo, The Japan Society of Image Arts and Sciences, vol. 6, 2002, p. 29-49.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2003.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. « Sociologie 128 », 2005.

ETHIS Emmanuel, *Les Spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma. Suivi d'autres textes sur la réception des œuvres filmiques*, Paris, Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2005.

EUDES Yves, « L'offensive américaine sur le marché de l'information », in *Les médias américains en France : Influence et pénétration*, (ed) BERTRAND Claude-Jean et BORDAT Francis, Paris, Belin, coll. « Modernité XIXe-XXe », 1989, p. 188-194.

FAHMY-EID Nadia, « L'histoire des femmes. Construction et déconstruction d'une mémoire sociale », *Sociologie et sociétés*, vol. XXIX, n° 2, automne 1997, p. 21-30.

FALUDI Susan, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown Publishers, 1991.

FASSIN Eric, « Résistance et réception : Judith Butler en France », Journée d'étude *Lectures de Judith Butler*, Paris, Ecole normale supérieure, 06/05/2005.

FERRAND Michèle, *Féminin/Masculin*, Paris, La Découverte, 2004.

FERRO Marc, *Film et Histoire*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1984.

FESTINGER Leon, *Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford, Stanford University Press, 1957.

FIGUEIROA FERREIRA Alexandre, *La Vague du cinéma novo en France fut-elle une invention de la critique ?*, Paris, Harmattan, 2000.

FILLARD Claudette et COLLOMB-BOUREAU Colette, *Les mouvements féministes américains*, coll. « Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne », Paris, Ellipses, 2003.

FISKE John, *Understanding Popular Culture*, New York, Routledge, 1994.

FLAHAULT Erika, « La triste image de la femme seule » in *Un siècle d'antiféminisme*, (dir) BARD Christine, Paris, Fayard, 1999, p. 391-400.

FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2006.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- FRAISSE Geneviève, *La différence des sexes*, Paris, PUF, 1996.
- FRENCH Brandon, *On the Verge of Revolt: Women in American Films of the Fifties*, New York, Ungar, 1983.
- FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, London, Penguin Books, 1992.
- FRODON Jean-Michel, *La projection nationale. Cinéma et Nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- FRODON Jean-Michel, *L'âge moderne du cinéma français : de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995
- GAMBONI Dario, « Histoire de l'art et 'réception' : remarques sur l'état d'une problématique », in « Réception, diffusion », *Histoire de l'art*, vol. 33-36, octobre 1996, p. 9-14.
- GASTON-MATHE Catherine, *La société française au miroir de son cinéma*, Paris, Edition du Cerf, 2001.
- GAUDREULT André et Philippe MARION (dir), *Cinémas*, « Le documentaire », vol. 4, n° 2, 1994.
- GAUDREULT André et Philippe MARION (dir), « Cinéma et généalogie des médias », in *MédiaMorphoses*, Paris, Armand Colin, n° 16, 2006, p. 24-30.
- GAUTHIER Brigitte, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, 1995.
- GERVEREAU Laurent, *Voir, Comprendre, Analyser les images*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2004.
- GILI Jean-Antoine, TESSON Charles et VIVIANI Christian, *Les grands réalisateurs*, Paris, Larousse, 2006.
- GIMELLO-MESPLOMB Frédéric (dir), *Le Cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2007.
- GLEDHILL Christine et WILLIAMS Linda (ed), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, 2000.
- GOFFMAN Erving, *Frame Analysis*, New York, Harper & Row, 1974.
- GROULT Benoîte, *Le féminisme au masculin*, Paris, Denöel-Gonthier, 1977.
- GUIDO Laurent, « La réception critique du cinéma hollywoodien : Une perspective historique », <http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2001/actes/textes/guido.htm>, 2008.

GUILLOU Anne et PENNEC Simone (ed), *Les parcours de vie des femmes. Travail, familles et représentations publiques*, Paris, Harmattan, 1999.

HALL Stuart, « Codage/décodage », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 27-39.

HALL Stuart, « Cultural Studies: Two Paradigms », *Media, Culture and Society*, n° 2, 1980, p. 57-72.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

HARDING Sandra, « Introduction: Is There a Feminist Method? », in *Feminism and Methodology*, (ed) HARDING Sandra, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 1-14.

HARDING Sandra, « Conclusion: Epistemological Questions », in *Feminism and Methodology*, (ed) HARDING Sandra, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 181-190.

HART Chris, *Doing a Literature Review*, London, Sage, 1998.

HASKELL Molly, *La femme à l'écran. De Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977.

HAUSTRATE Gaston, *Le guide du cinéma (Tome 3) : initiation à l'histoire et l'esthétique du cinéma (1968-1984)*, Paris, Syros, 1985.

HAUSTRATE Gaston et DUHAMEL Gilbert, *Le guide du cinéma (Tome 4) : initiation à l'histoire et l'esthétique du cinéma (1985-1994)*, Paris, Syros, 1995.

HAYWARD Susan et VINCENDEAU Ginette (dir), *French Films: Texts and contexts*, London, Routledge, 1999.

HECK-RABI Louise, *Women Filmmakers: A Critical Reception*, Metuchen, Scarecrow Press, 1984.

HEDIGER Vinzenz, « Le cinéma hollywoodien et la construction d'un public mondialisé. Quelques notes sur l'histoire récente de la distribution de films », in *Cinéma contemporain, état des lieux*, (dir) ESQUENAZI Jean-Pierre, Paris, Harmattan, 2002.

HEINICH Nathalie, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

HENNEBELLE Guy, « America, America », in « L'amour du cinéma américain », (coor) BORDAT Francis, *CinémAction*, n° 54, 1989, p. 6-7.

HERITIER Françoise, *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Le Pommier, coll. « Le collègue de la cité », 2005.

- HERITIER Françoise, *Masculin-Féminin. La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HIRATA Helena et HUMPHREY John, « Crise économique et emploi des femmes », *Sociologie du travail*, n° 3, 1984.
- HIRATA Helena, LABORIE Françoise, LE DOARE Hélène et SENOTIER Danièle (coor), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000.
- HOGGART Richard, *La culture des pauvres*, Paris, Editions de Minuit, 1970.
- HOLLANDER Régine, « Doublage et sous-titrage. Etude de cas : *Natural Born Killers (Tueurs nés)* », in « Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées », *Revue française d'études américaines*, Paris, Belin, n° 88, Mars 2001, p. 79-88.
- HOOKS bell, « The Oppositional Gaze: Black Female Spectators », in *The Feminism and Visual Culture Reader*, (ed.) JONES Amelia, London, Routledge, 2003, p. 94-105.
- HUBERT-LACOMBE Patricia, « L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, juin 1986, p. 301-313.
- ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre : la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1982.
- INSEE, données sociales, 2004.
- IRIGARAY Luce, *Le temps de la différence*, Paris, Le livre de Poche, 1989.
- JARVIE I.C., *Movies as Social Criticism*, Metuchen, Scarecrow, 1978
- JARVIE I.C., *Toward A Sociology of the Cinema*, London, Routledge, 1970.
- JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JEFFORDS Susan, *Hard Bodies: Hollywood, Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
- JULLIER Laurent, *L'Analyse de séquence*, Paris, Armand Colin, 2004.
- JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris, Harmattan, 2002.
- JULLIER Laurent, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, 2004.
- JULLIER Laurent et Michel MARIE, *Lire les images du cinéma*, Paris, Larousse, 2007.
- JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.

- KAPLAN E. Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York, Methuen, 1983.
- KASPI André, *Mal connus, mal aimés, mal compris, les États-Unis d'aujourd'hui*, Paris, Plon, 1999.
- KERN Bonnie, « L'interprétation et le film étranger », *OPuS*, à paraître.
- KERN Bonnie, POPESCU Cristina et RAMONEDA Toni, « Etre jeune chercheur étranger en France », in *Construire son parcours de thèse. Manuel réflexif et pratiques*, (ed) LAVILLE Camille, LEVENEUR Laurence et ROGER Aude, Paris, Harmattan, 2008.
- KLINGER Barbara, « Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies », *Screen*, vol. 38, n° 2, 1997, p. 107-128.
- KOLMAR Wendy et BARTKOWSKI Frances, *Feminist Theory: A Reader*, Boston, McGraw Hill, 2000.
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une Histoire du cinéma allemand 1919-1933*, Paris, Flammarion, 1973.
- KRAKOVICH Odile et SELIER Geneviève, [L'exclusion des femmes](#). *Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Paris, Harmattan, 2001.
- KRAKOVICH Odile, SELIER Geneviève et VIENNOT Eliane (dir), *Femmes de pouvoir. Mythes et fantasmes*, Paris, Harmattan, 2001.
- KUHN Annette, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, London, Routledge, 1982.
- KUISEL Richard, *Le miroir américain. 50 ans de regard français sur l'Amérique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1997.
- KUISEL Richard, *Seducing the French: the Dilemma of Americanization*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- LAULAN Anne-Marie, *Cinéma presse et public*, Paris, Retz, 1978.
- LEBLANC Gérard, « L'art de raconter et de persuader : 'La naissance d'une nation' », in « L'amour du cinéma américain », *CinémAction*, (coor) BORDAT Francis, n° 54, 1990, p. 59-63.
- LECLERC Gérard, « Des hommes, des femmes et le divorce », *Le Quotidien du peuple*, 23/06/80.

- LEENHARDT Jacques et JOSZA Pierre, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- LEONTSINI Mary, « Questions de contexte : Théories post-modernes et déconstruction », *Sociologie et Sociétés*, n° 2, automne 2002, p. 223-228.
- LEVERATTO Jean-Marc et LEONTSINI Mary, *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2008.
- LEVERATTO Jean-Marc, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.
- LEVERATTO Jean-Marc et LEONTSINI Mary, « Online Reading Practices and Reading Pleasure in a Transnational Context: The Reception of Coetzee's *Disgrace* on Amazon Sites », in *The Global Literary Field*, (ed) GUTTMAN Anna, HOCKX Michael et PAIZIS George, Cambridge Scholar's Press, 2007, p. 48-69.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, « Innombrables sont les récits », in « L'amour du cinéma américain », *CinémAction*, (coor) BORDAT Francis, n° 54, 1990, p. 51-57.
- LIEBES Tamar et KATZ Elihu, *The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of Dallas*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- LIVINGSTONE Sonia, *Making Sense of Television*, London, Routledge, 1990.
- LIVINGSTONE Sonia, « On the Challenges of Cross-National Media Research », *European Journal of Communication*, n° 18, 2003, p. 477-500.
- LIVINGSTONE Sonia et LUNT Peter, « Un public actif, un téléspectateur critique », *Hermès*, n° 11-12, 1993.
- LOUIS Théodore et PIGEON Jean, *Le cinéma américain d'aujourd'hui*, Paris, Editions Seghers, 1975.
- MAMY Georges, « Ce qu'acceptent et ce que refusent les Français », *Le Nouvel Observateur*, 19/07/80, p. 22-26.
- MARCHAND Olivier et THELOT Claude, *Le travail en France (1800-200)*, Paris, Nathan, 1997.
- MARTIN Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Le Cerf, coll. « 7^e Art », 1994.
- MARUANI Margaret, *Travail et emploi féminin*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2006.

- MARUANI Margaret, *Mais qui a peur du travail des femmes ?*, Paris, Syros, 1985.
- MASSON Alain, « Une colonisations des images », in « L'amour du cinéma américain », *CinémAction*, (coor) BORDAT Francis, n° 54, 1990, p. 74-81.
- MATHIJS Ernest, « Reviews, Previews and Premieres: The Critical Reception of *The Lord of the Rings* in the United Kingdom », in *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context*, (ed) MATHIJS Ernest, London, Wallflower Press, 2006.
- MATHIJS Ernest (ed), *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context*, London, Wallflower, 2006.
- MATHIJS Ernest et JONES Janet (ed), *Big Brother International: Critics, Formats and Publics*, London, Wallflower, 2004.
- MATTELART Armand et NEVEU Erik, « Cultural Studies Stories. La domestication d'une pensée sauvage ? », *Réseaux*, n° 80, 1996, p. 11-58.
- MEAD Margaret, *Mœurs et sexualité en Océanie*, Paris, Plon, 1935.
- METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1999.
- MILLER Toby, GOVILL Nitin, MCMURRIA John et MAXWELL Richard, *Global Hollywood*, London, British Film Institute, 2001.
- MILLS Sara, *Feminist Stylistics*, London, Routledge, 1995.
- MILLS Sara, *Gendering the Reader*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 1994.
- MODLESKI Tania, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*, New York, Routledge, 1991.
- MODLESKI Tania, *The Woman Who Knew Too Much*, New York, Methuen, 1988.
- MOINE Raphaëlle, *Remakes. Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS, 2007.
- MOINE Raphaëlle, « Les remakes américains de films français : une question d'identité », in *France/Hollywood. Echanges cinématographiques et identités nationales*, (coor) BARNIER Martin et MOINE Raphaëlle, 2002, p. 63-81.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005.

- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essais d'anthropologie*, Paris, Gonthier, 1965.
- MORLEY David, *The Nationwide Audience*, London, British film Institute, 1978.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n° 16, 1975, p. 6-18.
- MULVEY Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
- NICOLAS Christine, « La pénétration américaine dans la presse féminine française », in *Les médias américains en France : Influence et pénétration*, (ed) BERTRAND Claude-Jean et BORDAT Francis, Paris, Editions Belin, coll. « Modernité XIXe-XXe », 1989, p. 72-89.
- NICHOLS Bill, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- Nouvelles questions féministes*, « France, Amérique : Regards croisés sur le féminisme », vol. 17, n° 1, février, 1996.
- O'CONNOR John et JACKSON Martin (dir), *American history/American Film: Interpreting the Hollywood Image*, New York, Ungar, 1988.
- ORY Pascal, *L'aventure culturelle française : 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989.
- O'SHAUGHNESSY Martin, « 'Bebel', un héros macho dans un monde en crise », in *Un siècle d'antiféminisme*, (dir) BARD Christine, Paris, Fayard, 1999, p. 367-377.
- PALMER William J., *Films of the Eighties: A Social History*, Chicago, Southern Illinois University, 1993.
- PARINI Lorena et MANIDI Marie-José, « Constructivisme et études genre », *Revue Suisse de Sociologie*, vol. 27, n° 1, p. 79-89.
- PARINI Lorena, « Fonder politiquement les actions positives en faveur des femmes », *Politiques et Sociétés*, vol. 18, n° 3, p. 29-47.
- PARINI Lorena, *Le système du genre. Introduction aux concepts et théories*, Zurich, Editions Seismo, 2006.
- PASCAUD Fabienne, « Féminisme. Tout ça pour rien », *Télérama*, 03/03/2004.
- PASQUIER Nicole, *La réinsertion professionnelle des femmes en Rhône-Alpes*, Paris, Délégation de la condition féminine, 1977.
- PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

PICKERING Mike (ed), *Cultural Studies Methods*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.

Positif, « Hollywood au présent. Hollywood au passé », n° 228, mars 1980.

POWRIE Phil, *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

PREDAL René, *La Critique cinématographique*, Québec, Université de Montréal, 1996.

PREDAL René, « Un rassemblement mondial de talents », in « L'amour du cinéma américain », *CinémAction*, (dir) BORDAT Francis, n° 54, 1990, p. 26-34.

PRIBRAM Diedre, *Female Spectators: Looking at Film and Television*, London, Verso, 1988.

PRINCE Stephen, *A New Pot of Gold: Hollywood Under the Electronic Rainbow, 1980-1989*, Berkeley, University of California Press, 2000.

QUART Leonard et AUSTER Albert, *American Film and Society since 1945*, New York, Praeger, 1991.

RADWAY Janice, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984.

RAVAULT René-Jean, « Des effets pervers de l'expansion mondiale des médias américains », in *Les médias américains en France : Influence et pénétration*, (ed) BERTRAND Claude-Jean et BORDAT Francis, Paris, Belin, coll. « Modernité XIXe-XXe », 1989, p. 226-251.

RAUCH André, *L'identité masculine à l'ombre des femmes. De la Grande Guerre à la Gay Pride*, Paris, Hachette Littératures, 2004.

REVEL Jean-François, *L'obsession anti-américaine : son fonctionnement, ses causes, ses inconséquences*, Paris, Plon, 2002.

REVEL Jean-François, « --- », *Le Point*, 21/03/1992.

RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2002.

ROGER Philippe, *L'ennemi américain : généalogie de l'anti-américanisme français*, Paris, Seuil, 2002.

ROLLET Brigitte, « Un canular anti-MLF : Calmos de Bertrand Blier », in *Un siècle d'antiféminisme*, (dir) BARD Christine, Paris, Fayard, 1999, p. 379-390.

RONDEAU Xavier, *L'Enfant-femme à l'écran. Le cinéma des fillettes séductrices*, Paris, Dreamland, 2003.

ROSS Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge, MIT Press, 1996.

RYAN Michael et KELLNER Douglas, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Hollywood Film*, Bloomington, University of Indiana Press, 1988

SCHNEIDER ADAMS Laurie, *The Methodologies of Art: An Introduction*, Boulder, Westview Press, 1996.

SCHRODER Kim, DORTNER Kirsten, KLINE Stephen et MURRAY Catherine, *Researching Audiences*, London, Arnold, 2003.

SCHWEITZER Sylvie, *Les femmes ont toujours travaillé : Une histoire du travail des femmes au XIXe et XXe siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002.

SCORSESE Martin et WILSON Michael, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, New York, Cappa Productions, 1994.

SCOTT Joan, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Cahiers du GRIFF*, n° 37-38, 1988, p. 125-153.

SEGRAVE Kerry et MARTIN Linda, *The Post-feminist Hollywood Actress: Biographies and Filmographies of Stars Born After 1939*, Jefferson, McFarland, 1990.

SELLIER Geneviève et VENNOT Eliane, [Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes](#), Paris, Harmattan, 2004.

SELLIER Geneviève et ROLLET Brigitte, « Cinéma et genre en France : état des lieux », in « Femmes travestis : un 'mauvais' genre », *Clio*, n° 10, <http://clio.revues.org/index1533.html>, 1999, page consultée février 2008.

SELLIER Geneviève, *L'exclusion des femmes : masculinité et politique dans la production culturelle au XXe siècle*, Paris, Complexe, 2001.

SELLIER Geneviève, « Femmes et travail dans le cinéma français d'après-guerre », in *Les Parcours de vie des femmes. Travail, familles et représentations publiques*, (dir) GUILLOU Anne et PENNEC Simone, Paris, Harmattan, 1999, p. 221-232.

SELLIER Geneviève, « Gender Studies et études filmiques », <http://lmsi.net/spip.php?article463>, 2005, page consultée octobre 2007.

- SELLIER Geneviève, « Politiques de la représentation et de l'identité. Recherches en gender, cultural et queer studies », *Cahiers du Genre*, Paris, Harmattan, n° 38, 2005.
- SHAPIRO Michael J., *Cinematic Political Thought. Narrating Race, Nation and Gender*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.
- SIMSI Simon, *Ciné-Passions : 7^e art et industrie de 1945 à 2000*, Paris, Edition Dixit, 2000.
- SIPIERE Dominique, « Transatlantiques : l'influence française sur la recherche en cinéma aux États-Unis », in « Cinéma américain et théories françaises : images critiques croisées », (coor) SIPERE Dominique, *Revue française d'études américaines*, Paris, Belin, n° 88, mars 2001, p. 6-28.
- SKLAR Robert, *Film: An International History of the Medium*, New York, Harry N. Adams, 1993.
- SKLAR Robert, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 1994.
- SKORECKI Louis, « Deauville cuvée 81 », *Cahiers du cinéma*, n° 328, octobre 1981, p. VII-VIII.
- SOCHEN June, *Enduring Values: Women in Popular Culture*, Praeger, New York, 1987.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.
- STACEY Jackie, « Desperately Seeking Difference », in *Issues in Feminist Film Criticism*, (ed) Patricia Erens, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 365-379.
- STAIGER Janet, *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- STAIGER Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- STAIGER Janet, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York, New York University Press, 2000.
- STAIGER Janet, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005.
- STEIN Sylvaine, « Pensions en fuite », *L'Express*, 14/03/80.
- STOREY John (ed), *What Is Cultural Studies? A Reader*, London, Arnold, 1996.
- STOREY John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2006.

- SUSAM-SARAJEVA Sebnem, *Tropes in Translating Literary and Cultural Theories*, <http://www.soas.ac.uk/Literatures/satranslations/Sebnem.pdf>, page consultée octobre 2007.
- SULEIMAN Susan Rubin (ed), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- TASKER Yvonne, *Spectacular Bodies : Gender, Genre and the Action Cinema*, London, Routledge, 1993.
- TAVERNIER Bertrand et COURSDON Jean-Pierre, *Cinquante ans de cinéma américain*, Paris, Omnibus, 1995.
- THIESSE Anne-Marie, *Le roman du quotidien. Lecteur et lectures populaire à la Belle Epoque*, Paris, Le chemin vert, 1984.
- TOINET Marie-France, RUPNIK Jacques et LACORNE Denis, *L'Amérique dans les têtes (Colloque, Paris, 11-12 décembre 1984)*, Paris, Hachette, 1986.
- TOMASULO Frank P., « Masculine/Feminine: The 'New Masculinity' in *Tootsie* (1982), *The Velvet Light Trap*, n° 38, Fall 1996, p. 4-13.
- TOUSSAINT-DESMOULINS Nadine, « Les intérêts américains dans les médias français », in *Les médias américains en France : Influence et pénétration*, (ed) BERTRAND Claude-Jean et BORDAT Francis, Paris, Belin, coll. « Modernité XIXe-XXe », 1989, p. 214-225.
- TRAUBE Elizabeth, *Dreaming Identities: Class, Gender, and Generation in 1980s Hollywood Movies*, Colorado, Westview Press, 1992.
- VAISSE Pierre, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », in « Réception, diffusion », *Histoire de l'art*, n° 33-36, octobre 1996, p. 3-7.
- VANOYE Francis et GOLIOT-LETE Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 2003.
- VEILLON Oliver-René, *Le cinéma américain : les années 80*, Paris, Seuil, coll. « Points-Virgule », 1988.
- VINCENDEAU Ginette, *The Companion to French Cinema*, London, British Film Institute, 1996.
- VINCENDEAU Ginette et REYNAUD Bérénice (dir), « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction*, n° 67, 1993.
- VINCENDEAU Ginette, « Gabin unique : le pouvoir réconciliateur du mythe », in *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, GAUTER Claude et VINCENDEAU Ginette, Paris, Nathan, 1993.

VINEBERG Steve, *No Surprises, Please: Movies in the Reagan Decade*, New York, Schirmer Books, 1993.

WASKO Janet, PHILLIPS Mark et MEEHAN Eileen, *Dazzled by Disney? The Global Disney Audiences Project*, Leicester, Leicester University Press, 2001.

WERRETT June, « Blake Edwards », www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/edwards.html, page consultée mars 2008.

WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986.

WOOD Robin, *Sexual Politics & Narrative Film: Hollywood and Beyond*, New York, Columbia University Press, 1998.

WOOD Robin, « Images and Women », in *Issues in Feminist Film Criticism*, (ed) Patricia Erens), Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 337-352.

WORLD VALUES SURVEY, France, 1981.

ZUBER Martha et RUANO-BORBALAN Jean-Claude, « Américanisation : la résistance française. Entretien avec Richard Kuisel », *Sciences Humaine*, « Vers la convergence des sociétés », n° 14, septembre – octobre, 1996, p. 38-40.

Annexes

Annexes 1 au 24 sous format électronique (en disque compact)

[Ces annexes ne sont pas diffusées.]

Annexe 25 : Corpus filmique

	<i>Kramer contre Kramer</i> (<i>Kramer versus Kramer</i>)	<i>Victor, Victoria</i> (<i>Victor, Victoria</i>)	<i>Tootsie</i> (<i>Tootsie</i>)	<i>Recherche Susan désespérément</i> (<i>Desperately Seeking Susan</i>)
Sortie à Paris	27 janvier 1980 (19 décembre 1979 aux États-Unis)	13 octobre 1982	2 mars 1983 (aux États-Unis)	11 septembre 1985 (aux États-Unis)
Réalisateur	Robert Benton	Blake Edwards	Sydney Pollack	Susan Seidelman
Scénario	Robert Benton (adaptation du roman du même titre par Avery Corman)	Blake Edwards	Larry Gelbart et Murray Schisgal	Leora Barish
Images	Nestor Almendros	Dick Busch, Couleurs	Owen Raizman	Edward Lachman
Musique	Henry Purcell, Antonio Vivaldi	Henry Mancini	David Grusin	Thomas Newman
Montage	Kerry Greenberg	R.E. Winters	Frederic & Willaim Steinkamp	Andrew Mondshein
Producteur	Stanley Jaffe	M.G.M	Sydney Pollack, D. Richards, Comubia	– Sara Pillbury – Midge Sanford

			Delphi	
Distributeur	Warner-Columbia	C.I.C.	Warner-Columbia	Fox
Interprètes principaux	Dustin Hoffman (Ted Kramer), Meryl Streep (Joanna Kramer), Justin Henry (Billy Kramer), Jane Alexander (Margaret Phelps)	Julie Andrews (Victoria / « Victor »), James Garner (King Marchand), Robert Preston (Toddy)	Dustin Hoffman (Michael / « Dorothy » / « Emily »), Jessica Lange (Julie), Sandy (Teri Garr), Ron (Dabney Coleman), Les (Charles Dunning)	Rosanna Arquette (Roberta), Madonna (Susan), Aidan Quinn (Dez), Mark Blum (Gary), Robert Joy (Jim)
Durée	105 minutes	133 minutes	117 minutes	103 minutes

Annexe 26 : Corpus critique

1. Kramer contre Kramer

Critique	Titre	Journal	Date
BAGUET Gérard	« 'Kramer contre Kramer'. L'amour avec des scies »	<i>Le Canard enchaîné</i>	05/03/1980
BENAYOUN Robert	« 'Kramer contre Kramer' : le cœur vainqueur »	<i>Le Point</i>	25/02/1980
CEBE Gilles	« Kramer contre Kramer »	<i>Image et son, n 349</i>	mars 1980
CHAUVET Louis	« Des larmes pour l'enfant roi »	<i>Le Figaro</i>	01/03/1980
CHAZAL Robert	« 'Kramer contre Kramer'. L'enfant-enjeu... »	<i>France-soir</i>	03/03/1980
COPPERMANN Annie	« Kramer contre Kramer »	<i>Les Echos</i>	29/02/1980
DE GASPERI Anne	« Dustin Hoffman. Séduit et abandonné »	<i>Le Quotidien de Paris</i>	18/02/1980

DE GENTIL- BAICHIS Yves	« Le temps des ruptures sans violence »	<i>La Croix</i>	06/03/198 0
DE MONTVALON Christine	« Kramer contre Kramer »	<i>Télérama</i>	27/02/198 0
DEVARRIEUX Claire	« Beaucoup d'émotion pour rien ? »	<i>Le Monde</i>	28/02/198 0
DUPONT Guy	« 'Kramer contre Kramer'. Exercice du funambule sur la corde sensible »	<i>La Nouvelle République du centre-ouest</i>	29/02/198 0
EYQUEM Olivier	« Kramer contre Kramer »	<i>Positif</i>	mars 1980
GIEURE René	« Kramer c/Kramer »	<i>Réfractaire</i>	n 55, 1980
MARDORE Michel	« Pitié pour les pères »	<i>Le Nouvel Observateur</i>	03/03/198 0
MAURIN François	« A 'balance égale' »	<i>L'Humanité</i>	29/02/198 0
PEREZ Michel	« 'Kramer contre Kramer'. La paternité frustrée »	<i>Le Matin</i>	05/03/198 0
R.G.	« 'Kramer contre Kramer'. Le drame des pères célibataires »	<i>Libération</i>	27/02/198 0
ROCHEREAU Jean	« Kramer contre Kramer »	<i>La Croix</i>	28/02/198 0
TOUBIANA Serge	« Kramer contre Kramer »	<i>Cahiers du cinéma</i>	mars 1980
TOURNES Andrée	« Kramer contre Kramer »	<i>Le Monde Education</i>	avril 1980
VARDA Agnès	« Par Agnès Varda »	<i>Télérama</i>	27/02/198 0
	« 'Kramer contre Kramer'. Les droits de l'homme »	<i>Minute</i>	05/03/198 0
	« Kramer contre Kramer »	<i>Les Nouvelles littéraires</i>	28/02/198 0
	« 'Kramer contre Kramer' : le droit d'être père »	<i>Paris Hebdo</i>	28/02/198 0
	« Kramer contre Kramer »	<i>Paris Hebdo</i>	27/02/198

			0
--	--	--	---

2. Victor, Victoria

Critique	Titre	Journal	Date
BAIGNERES Claude	« Ironie, tendresse, et mélancolie »	<i>L'Aurore</i>	13/10/1982
CHAILLET Jean-Paul	« Victor, Victoria »	<i>Les Nouvelles littéraires</i>	14/10/1982
CHAZAL Robert	« 'Victor Victoria'. Jules et Julie' »	<i>France-soir</i>	19/10/1982
CHEVALLIER Jacques	« Victor Victoria »	<i>L'Education</i>	11/11/1982
CHION Michel	« La femme qui était un homme était un femme »	<i>Cahiers du cinéma n 341</i>	novembre 1982
COPPERMANN Annie	« Victor, Victoria. Noël avant l'heure »	<i>Les Echos</i>	15/10/1982
FORESTIER François	« --- »	<i>L'Express</i>	03/09/1982
GROUSSET Jean-Paul	« --- »	<i>Le Canard enchaîné</i>	20/10/1982
INTERIM Louella	« La Panthère Rosse »	<i>Libération</i>	13/09/1982
JAMET Dominique	« 'Gay' Paris »	<i>Le Quotidien de Paris</i>	13/10/1982
LE NY Richard	« 'Victor-Victoria'. Scabreusement drôle »	<i>Minute</i>	12/10/1982
MARDORE Michel	« Retour au sublime »	<i>Le Nouvel Observateur</i>	08/10/1982
MASSON Alain	« Le sexe des anges »	<i>Positif, n 261</i>	novembre 1982
MATHIEU Pascal	« Victor, Victoria »	<i>VSD</i>	14/10/1982
MOATI Serge	« 'Victor-Victoria' : Un film inverti qui en vaut deux »	<i>Pariscope</i>	13/10/1982
MURAT Pierre	« Quand il se démasque, elle se démasque »	<i>Télérama</i>	13/10/1982
PEREZ Michel	« Masculin-féminin »	<i>Le Matin</i>	14/10/1982
ROY Jean	« Victor, Victoria »	<i>Révolution</i>	15/10/1982
SEGUIN Louis	« Les pliures de la vérité »	<i>La Quinzaine littéraire</i>	16/11/1982

SICLIER Jacques	« La confusion des sexes »	<i>Le Monde</i>	17-18/10/1982
VAUGEOIS Gérard	« Victor, Victoria »	<i>L'Humanité-dimanche</i>	02/10/1982
	« --- »	<i>La Nouvelle république du centre-ouest</i>	15/10/1982
	« Victor, Victoria »	<i>Le Point</i>	11/10/1982
	« --- »	<i>Réfractaire</i>	novembre 1982

3. Tootsie

Critique	Titre	Journal	Date
BAIGNERES Claude	« Le rire au-delà de l'amour »	<i>Le Figaro</i>	04/03/1983
BENAYOUN Robert	« Un manifeste bisexuel ? »	<i>Positif, n 265</i>	mars 1983
BESCOS José-Maria	« Tootsie »	<i>Pariscope</i>	02/03/1983
CHAILLET Jean-Paul	« Tootsie »	<i>Les Nouvelles littéraires</i>	03/03/1983.
CHAZAL Robert	« 'Tootsie'. Elle et lui »	<i>France-soir</i>	02/03/1983
COBAST Claude et MOREAU Eric	« Tootsie »	<i>L'Ecole libératrice</i>	19/03/1983
COPPERMANN Annie	« Un homme travesti en vaut deux »	<i>Les Echos</i>	04/03/1983
DE LEPARDA Richard	« 'Tootsie'. Festival du comique »	<i>Minute</i>	02/03/1983
DEVARRIEUX Claire	« L'homme est une femme comme les autres »	<i>Le Monde</i>	03/03/1983
GROUSSET Jean-Paul	« 'Tootsie'. Un beau brun de femme »	<i>Le Canard enchaîné</i>	09/03/1983
HENIN Stéphane	« Tootsie »	<i>Lutte ouvrière</i>	12/03/1983
JAMET Dominique	« L'ambigu comique »	<i>Le Quotidien de Paris</i>	10/03/1983
KEUSCH J.-C.	« Tootsie »	<i>La Vie ouvrière</i>	28/902/1983
KLOTZ Claude	« Tootsie »	<i>VSD</i>	03/03/1983
LAGORDE Guy	« Merci 'Tootsie' »	<i>Le Figaro</i>	02/03/1983

LEFORT Gérard	« 'Tootsie' de Sydney Pollack : Un homme est une femme »	<i>Libération</i>	07/03/1983
LE PAVEC Jean-Pierre	« Show devant, show derrière »	<i>Révolution</i>	11/03/1983
LECLERE Marie-Françoise	« Tootsie »	<i>Le Point</i>	28/02/1983
MAURIN François	« Portrait de l'acteur en femme. Une jupe pour Dustin Hoffman »	<i>L'Humanité</i>	03/03/1983
PEREZ Michel	« 'Tootsie' de Sydney Pollack. 'Nobody's Perfect' »	<i>Le Matin</i>	02/03/1983
ROCHEREAU Jean	« Changer de sexe »	<i>La Croix</i>	03/03/1983
WAGNER Jean	« 'Tootsie'. Dustin Woman »	<i>Télérama</i>	02/03/1983
L. S.	« Tootsie »	<i>L'Humanité-dimanche</i>	15/03/1983
	« --- »	<i>L'Express</i>	04/03/1983

4. Recherche Susan désespérément

Critique	Titre	Journal	Date
BAIGNERES Claude	« Ciné rétro »	<i>Le Figaro</i>	14/09/1985
BESCOS José-Maria	« Recherche Susan désespérément »	<i>Une semaine de Paris</i>	11/09/1985
BOUJUT Michel	« Recherche Susan, désespérément »	<i>L'Événement du jeudi</i>	12/09/1985
CARRERE Emmanuel	« Recherche Susan désespérément »	<i>Positif</i>	octobre 1985
CHEVRIE Marc	« Délire contrôlé »,	<i>Cahiers du cinéma n 375</i>	septembre 1985
COPPERMANN	« Recherche Susan désespérément »	<i>Les Echos</i>	12/09/1985

Annie			
FONTENOY Jacques	« Recherche Susan désespérément »	<i>Lutte ouvrière</i>	05/10/1985
GODARD Colette	« --- »	<i>Le Monde</i>	12/09/1985
GRAINVILLE Patrick	« Recherche Susan désespérément »	<i>VSD</i>	12/09/1985
GROUSSET Jean- Paul	« Recherche Susan désespérément (Une trouvaille) »	<i>Le Canard enchaîné</i>	11/09/1985
JAMET Dominique	« 'Recherche Susan, désespérément'. Bécassine chez les punks »	<i>Le Quotidien de Paris</i>	13/09/1985
LECLERE Marie- Françoise	« 'Recherche Susan désespérément'. Alice à Manhattan »	<i>Le Point</i>	09/09/1985
PEREZ Michel	« Susan chez les punks »	<i>Le Matin</i>	11/09/1985
SKORECKI Louis	« Susan et Susan font un tabac »	<i>Libération</i>	05/05/1985
TREMOIS Claude- Marie	« 'Recherche Susan désespérément'. L'aventure dans les petites annonces »	<i>Télérama</i>	11/09/1985
VITOUX Frédéric	« New York au néon »	<i>Le Nouvel observateur</i>	13/19/1985
ZEYONS Serge	« Cherche Susan, désespérément »	<i>La Vie ouvrière</i>	09/09/1985
F.C.	« Recherche Susan, désespérément »	<i>France-soir</i>	17/09/1985
	« --- »	<i>L'Express</i>	06/09/1985
	« L'Europe et les Autres. Cannes 1985. Quinzaine des réalisateurs »	<i>Cahiers du cinéma n 374</i>	juillet-août 1985

