

“Ce film nous a fait du bien” Une étude de cas sur la réception filmique

Dr. Hülya Uğur TANRIÖVER

Özet

Genel olarak iletişim çalışmaları alanında olduğu gibi, sinema arařtırmaları konusunda da, uzun süre, yönetmen ve metin (film) odaklı çalışmalar egemen olmuřtur. Ancak 70’li yıllarda, film analizlerinde disiplinler-arasılığın önemini keřfederek, sosyoloji, etnografi, ya da cultural ve gender studies gibi yeni disiplinlerin kuramsal ve yöntemsel araçlarını kullanmaya başlayan arařtırmacılar sinematografik metinlerin / yapıtların alımlanmasıyla ilgilenmeye başlamıřlardır. İstanbul’da, 2004 yılında gerçekleřtirdiğimize bir ilk saha çalışmasının sonuçlarını ele alan bu makalede, ikili bir sorunsaldan (film alımlama/okuma ve toplumsal cinsiyet arařtırmaları) hareketle, hem bu tür arařtırmalarda kullanılan kuramsal ve yöntemsel yaklaşımları, hem de bu örnek olaydan çıkarsadığımız, göndermesel ve eleřtirel okuma, alımlama bağlamı ya da sinemasal söylem ve bellek gibi kavramları tartışmaya çalışıyoruz.

anahtar kelimeler: sinema, iletişim sosyolojisi, alımlama kuramları, gender studies, arařtırma yöntemleri

Résumé

Dans le champ des études cinématographiques, tout comme dans celui, plus large, des études en communication, ce sont surtout les recherches centrées sur les réalisateurs et les textes (les films) qui ont longtemps dominé. Ce n'est que vers les années 70 que la réception des textes / oeuvres cinématographiques commence à intéresser les chercheurs qui découvrent l'importance de l'interdisciplinarité dans l'analyse de films, empruntant ainsi des outils théoriques et méthodologiques, à la sociologie, à l'éthnographie, ou encore aux nouvelles disciplines comme les cultural et gender studies. Dans cet article traitant des résultats d'un premier travail sur le terrain réalisé à Istanbul, en 2004, à partir d'une double problématique (réception / lecture de films, et études de genre), nous essayons de discuter aussi bien les approches théoriques et méthodologiques de ce type de recherches que les concepts de lectures référentielle et critique, de contexte de réception ou encore de discours et mémoire cinématographiques qui ressortissent à cette étude de cas.

mots-clés : *cinéma, sociologie de la communication, théories de la réception, gender studies, méthodes de recherche*

Axe de la recherche

Après s'être surtout préoccupées des "messages" et par conséquent des émetteurs et parallèlement du contexte industriel dans lequel ces derniers produisent leurs textes, les études en communication dites "de masse" se sont orientées vers la réception des textes en question et vers les publics qui les "lisent". Certes, les recherches notamment en psychologie sociale se situant dans la lignée des études des effets de première génération s'intéressaient déjà aux "audiences" mais plutôt considérées en fonction des variables classiques, comme l'âge ou le niveau d'éducation en vue de segmentation chère aux empiristes privilégiant les méthodes quantitatives. Mais le fait de ne plus considérer les publics comme étant constitués d'individus isolés, atomisés et par conséquent passivement soumis aux "messages" fabriqués par les émetteurs et/ou par une industrie toute puissante est une tendance qui s'affirme surtout à partir des années 60. Et Pasquier souligne à juste titre (1998 : 735) que celle-ci est la conséquence d'une double rencontre : celle entre un texte et ses lecteurs et celle entre différents courants de recherche. "Les théories de la réception se fondent sur l'idée qu'il existe des publics et que ces publics constituent leur identité au moment de la rencontre avec un texte (télévisuel). Il ne s'agit donc ni de parler au nom du spectateur, comme l'ont fait les théoriciens de l'École de Francfort ni de parler du spectateur comme le proposaient les études sur les effets : ce qui peut être doté d'effets ce n'est ni le texte conçu, ni le texte diffusé, c'est le texte reçu." Et il y a eu un moment de "convergence dans l'histoire d'une discipline marquée par la division entre les travaux sur les contenus et les travaux sur les publics" (op.cit.). C'est ainsi, à la croisée des études littéraires auxquelles elles ont emprunté le modèle texte/lecteur, des *cultural studies* qui les ont inspirées au sujet des sous-cultures d'interprétation (et notamment des travaux inspirés d'approches féministes des *gender studies*) et des travaux basés sur la théorie des "usages et satisfactions" (Katz, Blumler et Gurevitch, 1973-1974, 56-63) fournissant le modèle d'un spectateur actif que se sont situés les études de la réception.

La redécouverte du public dans sa (et même ses) socialité(s) peut être considérée comme la dimension fondamentale de ces approches, qui ont emprunté aux disciplines voisines leurs méthodes que les chercheurs ont développées et adaptées aux besoins de leurs problématiques au fur et à mesure qu'ils réalisaient les travaux empiriques. Les termes d'ethnographie des publics des médias (Ang, 1993 : 73-99) ou encore celle des audiences (Mattelart et Mattelart, 1995 : 83) proposés pour regrouper ce type d'approches est révélateur de leur tendance méthodologique qui privilégie l'observation, les entretiens non- ou semi-directifs, la dynamique des groupes, avec, au besoin l'utilisation de techniques expérimentales (notamment sous forme de séances de visionnement des textes étudiés suivies de débats, comme par exemple dans le travail de Liebes et Katz, 1995).

Mais alors que ces études sur les publics passant en revue notamment les émissions de télévision se développaient, dans une discipline voisine d'autres théoriciens s'interrogeaient sur les mêmes aspects de "lecture" des textes et de l'importance du "contexte" : il s'agissait du domaine des études cinématographiques où la tâche était quelque peu différente et aussi plus difficile. En effet la production cinématographique étant considérée notamment du point de vue de l'auteur/ réalisateur et ayant statut d'oeuvre artistique, les analyses de textes empruntaient bien plus les outils de l'analyse littéraire.

Esquenazi considère que ce sont les chercheuses féministes qui ont été les pionnières des études de la réception au cinéma. Vers la fin des années soixante, dit-il, "des voix féministes s'emparent à la fois des films 'classiques' hollywoodiens, et du discours commun à propos de ces films. Deux thèses fondamentales animent la théorie féministe du film. Toutes deux résultent d'un constat : la différence des sexes donne lieu dans nos sociétés à une répartition du pouvoir inégale entre hommes et femmes. Particulièrement la production des films est exécutée par les hommes en fonction d'un regard masculin sur la société. Deuxièmement, les femmes n'ont pas une place semblable à celle des hommes vis-à-vis de toute production culturelle, particulièrement dans le regard sur les films. Il y a donc une réception masculine et une réception féminine du cinéma. Cette seconde idée est capitale : est affirmée, pour la première fois sans doute avec autant de clarté, que des parties différentes de la population ne voient pas la même chose en allant au cinéma. Le sens d'un film consiste en une négociation entre le film et sa réception." (Esquenazi, 1999 : 27).

D'autres chercheurs s'interrogent également sur ces questions. Ainsi une dizaine d'années plus tard, dans un travail devenu classique, Sorlin déclare : "L'intérêt du film est non pas d'avoir "un sens" mais de constituer un support pour de multiples lignes de sens."(1977 : 56) Il affirme ainsi la nécessité de s'ouvrir vers d'autres horizons dans les études cinématographiques et celle de nouveaux instruments théoriques et méthodologiques adéquats à ce type d'études. C'est ce qui explique le ton interrogatif qu'il utilise : *"En quoi consiste le 'plaisir filmique' ? Nous devinons son importance, nous entrevoyons le lieu où, peut-être, on arriverait à le situer, mais nous ne parvenons pas à le définir. Les limites de notre enquête apparaissent en pleine lumière ; nous aurions besoin, pour progresser, d'outils théoriques qui nous font défaut et que seules les équipes interdisciplinaires arriveraient à mettre au point. Sur cette question, comme sur la plupart des problèmes évoqués dans ce chapitre, nous devons constater que l'essentiel du travail reste à faire."* (Sorlin, 1977 : 145) Et s'il termine son chapitre consacré au "public" sur des suggestions pour les historiens, c'est peut-être parce qu'il a, en raison de la complexité du phénomène filmique, du mal à le situer à l'intérieur des sciences de la communication, qui ont eu une naissance bien tardive en France : *"A peu près tout ce que j'ai avancé sur les pratiques culturelles est hypothétique et vise*

surtout à mettre en garde ceux qui vont aborder le cinéma comme source historique, à les obliger à dépasser les comparaisons statistiques et les biographies de metteurs en scène. (...) Il faudrait également connaître les spectateurs, s'interroger sur les programmes qu'on leur impose, voir comment ils utilisent –concretement avec d'autres indicateurs- la fréquentation des cinémas pour se situer les uns par rapport aux autres. Et ces questions font à nouveau ressortir l'urgence, pour les historiens, de travailler avec des chercheurs d'autres disciplines, s'ils veulent se concentrer à l'étude des produits culturels" (Sorlin, 1977: 147).

Même si, comme nous le rappelle Esquenazi, Sol Worth proposait déjà en 1968-1969 "une approche pragmatique de la 'communication' filmique posant comme point de départ l'affirmation qu'un film n'a pas de sens en lui-même" (cité par Odin, 1999 : 53, nbp), c'est vers les années 80 que l'on verra se développer en France l'approche pragmatique qui se joint à l'analyse sémiologique des textes pour constituer un nouvel outil méthodologique. Et ce qui est à l'origine de ces approches pragmatiques, c'est bien le souci de ne pas subordonner le phénomène de la communication à la transcendance de la langue. Ce nouvel axe de développement des problématiques langagières propose de considérer le rapport des textes aux lecteurs, en référence aux pratiques de ces derniers et à leur situation dans le contexte de lecture proprement dite. Odin critique les vieilles approches optant pour la "construction" du public par le texte et leur méthode d'analyse : "l'interprétation mise en évidence par l'analyse textuelle correspond bien à celle d'un public : celui constitué par l'analyste." (...) Le texte est construit par la lecture qu'en fait le public : nous attribuons aux textes une intentionnalité dont nous sommes nous-mêmes la source. Il y a donc autant de 'publics' construits par le texte que de textes construits par différents publics." (Odin, 1999 : 52) Et c'est pour travailler dans ce domaine négligé / oublié qu'il propose sa nouvelle approche, tout en reconnaissant l'apport de certaines orientations, comme par exemple les *cultural studies*, sur le plan général : "*De fait, l'analyse textuelle n'est pas à rejeter mais il convient d'explicitier ses présupposés, c'est à dire de la mettre dans une perspective pragmatique en indiquant sur quelles bases le texte est construit. C'est pour cela que j'ai dénommé mon approche "sémiopragmatique" : son ambition est d'articuler approche sémiologique (immanentiste) et pragmatique. La seconde approche a pour objectif d'analyser la production de sens par le public lui-même.*" (Odin, 1999 : 52-53).

Il est vrai, comme le rappelle Esquenazi, que les efforts d'Odin, aussi bien que ceux de Casetti (1990) "*ont finalement plus profité aux recherches sur la télévision qu'à celles sur le cinéma.*" Et si l'auteur rajoute que "*de ce point de vue, ce sont les travaux des féministes qui apparaissent les plus cohérents et les plus assurés*" (Esquenazi, 2000 : 34-35), ce n'est pas uniquement, comme il le rappelle, en raison des travaux de base de Laura Mulvey (1975) mais aussi de la

contribution d'autres travaux réalisés sur d'autres types de lectures considérés d'un point de vue féministe dans leur contexte et en fonction des "usages" qu'en font, notamment les femmes. Le travail pionnier de Janice Radway (1984) sur les lectrices des romans d'amour, et ceux de Modleski (1982), Brown (1995), etc. sur les feuilletons télévisés en constituent quelques exemples.

C'est en partant de ces approches et à la lumière des apports théoriques et méthodologiques de ces domaines de travaux (féministes, culturalistes et proposant l'utilisation de la sémio-pragmatique en matière d'études filmiques) que nous avons voulu travailler sur la réception filmique. Il s'agissait, pour nous, d'une première tentative dans ce domaine, même si les mêmes approches nous avaient animés dans le cadre de nos travaux sur les feuilletons télévisuels (TufanTanrıöver et Eyüboğlu, 2000 ; Uğur Tanrıöver, 2003). Autrement dit, ce sont les résultats d'un travail exploratoire que nous désirons partager ici. On peut les considérer comme autant d'hypothèses qu'il faudrait, par des travaux futurs, vérifier, même si beaucoup d'indices (comme justement les résultats obtenus en matière de la réception de la fiction télévisuelle) nous montrent que nous sommes dans la bonne voie.

Méthode et démarche

Nous avons considéré que le 2ème Festival des Films de Femmes – Filmmor, organisé à Istanbul, puis à Diyarbakır du 8 au 22 mars 2004 constituerait un excellent cadre pour notre travail. Ainsi notre travail s'est dessiné / défini comme un atelier de lecture de film auquel devaient participer des femmes venues regarder un film figurant dans le programme du festival. L'appellation d'"atelier" traduisait une volonté de transformer ce travail en une expérience partagée : chaque femme devait d'abord discuter sur le film, après la séance, puis venir exprimer leurs propres-commentaires des résultats qui auraient été dégagés par la chercheuse, dans le cadre d'une table ronde publique, donnant aussi la possibilité à d'autres personnes de poser des questions ou de rajouter leur point de vue au travail, toujours dans le cadre du festival.

Choix du film

Dans le choix du film nous avons retenu plusieurs critères en fonction de notre problématique. Le premier était relativement facile à satisfaire. Le film devait être un film "de femme", avec toutefois une réserve "essentielle" : qu'est-ce qu'un film de femme ? Conformément aux principes du festival, nous avons retenu comme base le fait que le film en question soit conçu par une femme et définie par l'auteure comme un film de femme.

Le deuxième critère était relatif au genre du film. Parmi les deux grands genres (documentaire et de fiction) également représentés au festival, nous avons

voulu choisir un film de fiction. Deux raisons nous ont animées dans ce choix, dont la première était d'ordre méthodologique. Les grands travaux qui nous servent de modèles sont en grande majorité réalisés sur des oeuvres de fiction qui, par définition, sont des oeuvres plus "ouvertes" (Eco, 1962) dans lesquelles on peut trouver plus d'éléments qui soient susceptibles de s'articuler aux vécus individuels et sociaux de différentes femmes ; alors que les documentaires, comme ceux qui figuraient dans le programme du festival sont bien plus "lus" au premier degré. La deuxième raison est plus subjective : nous avons personnellement fait des travaux similaires relatifs à la lecture des feuilletons télévisés turcs et nous sentions plus à l'aise pour travailler sur un film de fiction, par définition plus proche du type de textes que nous avons déjà traité.

Les autres critères étaient d'ordre que nous pourrions presque qualifier de "technique".

Par exemple, nous avons voulu que les femmes prennent plaisir à ce travail, qu'elles ne le voient pas comme une expérimentation scientifique ennuyeuse / sérieuse, etc. Un film de fiction plaisant, qui ne les force pas à "chercher le sens caché", à faire plus d'efforts ou à agir autrement que lors d'une séance "normale" de cinéma, était dans ce sens préférable.

Nous avons également pensé qu'il serait mieux de travailler sur un film produit pas très récemment. Là, ce qui nous animait, c'était l'approche de Marc Ferro qui considère le cinéma, non seulement comme un témoin de l'histoire, mais aussi comme un agent de cette dernière (Ferro, 1985, p. 19), précisant que chaque film, y compris les films "historiques" ou encore tout à fait "futuristiques" représentent tout de même l'époque où ils ont été conçus et réalisés¹. Ainsi, nous pensions comparer les lectures des femmes de différents âges, celles qui ont vécu la période où le film a été produit et celles qui sont nées après.

Ainsi nous avons trouvé un film qui réunissait en lui ces caractéristiques : "L'une chante, l'autre pas" d'Agnès Varda, produit et visionné en 1977. Le fait que nous ayons vu le film lors même de sa sortie en France, à l'époque où nous faisons nos études était un autre point à prendre en considération. En effet, nous avons vu (et aimé) ce film dans le contexte même de sa production et de sa projection, exposé non seulement aux conditions sociales et politiques de la période où il a été produit, mais aussi à tout le contexte cinématographique proprement dit qui l'entourait : critiques, débats avec des pairs, etc. Il aurait donc été possible de comparer ces deux contextes, peut-être d'un point de vue que l'on peut qualifier de subjectif (le nôtre), mais d'une subjectivité qu'on essaierait de construire objectivement en référence à la démarche constructiviste².

¹ Cf. Également à ce sujet le travail de Sabine Chalvon-Demersay (1994)

² Cf. Pour la définition de cette approche, Corcuff, 1995. Pour une application de cette approche dans le domaine de la recherche, cf. Accardo, 1995, et plus particulièrement la partie introductive où cette méthode est explicitée.

Recrutement des participantes et déroulement de l'entretien

Dans le cadre de ce travail qui se présente comme un entretien de groupe réalisé à la suite de la projection du film choisi, le recrutement des participantes a été réalisé en fonction d'une part, de certains critères que l'on a habitude à utiliser s'agissant de cette technique qualitative, mais de l'autre par rapport à la particularité de l'approche féministe aussi bien concernant l'objet de recherche proprement dit, que le choix méthodologique³ : les règles strictes, comme celle qui conseille de recruter des personnes qui ne se connaissent pas (pour éviter les biais que peuvent causer les antécédents dans les relations entre ces personnes), ou l'effacement de la personnalité (individuelle et sociale) de la chercheuse animant la séance, ont été négligés. Le principe de base était la participation volontaire des participantes et l'existence ou la possibilité de création d'une ambiance cordiale, de manière à représenter l'ambiance "naturelle" qui se crée dans un petit groupe d'amies.

Le groupe était constitué de sept femmes : Beril a plus que 60 ans, traductrice, ayant participé dès ses débuts aux mouvements féministes en Turquie, elle est divorcée et a trois enfants. Hacer a 45 ans, elle est professeure d'anglais dans un lycée, se définit comme "un femme folle" et donne comme exemple, un livre qu'elle vient d'écrire, et le fait qu'elle ait commencé à suivre des cours de chinois "parce qu'elle en avait envie", elle est mariée, a deux enfants, vit à Izmir. Canan a 37 ans, elle est architecte-paysagiste, vit seule à Istanbul depuis quinze ans et dit qu'elle "tente de tenir sur ses propres pieds". Fatma a 26 ans et se définit surtout comme une femme "parfois sentimentale, parfois pas du tout", elle a fait des études de gestion dans une université de la région de la Mer Noire et vit à Ankara avec ses parents, en attendant un travail dans l'administration, elle a deux soeurs et dit que sa famille est dans le secteur de la santé. Senem, a 26 ans, elle est assistante à la Faculté de Communication de l'Université Galatasaray, elle s'est installée à Istanbul pour ses études mais ses parents de Bursa sont venus "la voir", dit-elle, puis ne sont pas repartis. Peri a 23 ans, elle est étudiante dans une université d'Istanbul, et parle plus de son université que d'elle-même, tellement elle la "déteste"; elle travaille en même temps dans une agence de publicité et vit avec ses parents. Doğa a 24 ans, elle est en dernière année de la faculté de communication ; spécialisée en cinéma documentaire, elle est l'auteure d'un court métrage qui a eu un prix important dans un festival national, elle vit avec son frère faisant les mêmes études et suivant un itinéraire similaire (court-métrages, documentaires).

Les participantes ont été contactées par les organisatrices du festival et par la chercheuse. Le travail a été réalisé le lundi 8 mars 2004, le jour du début du Festival. Deux femmes du groupe avaient vu un autre film dans la journée, les

³ Concernant les problèmes de méthodologie dans les recherches féministes, cf. Tekeli (éd.), 1996 et plus particulièrement les articles de Mies et de Stanley et Mies

autres "commençaient" par celui qu'on avait retenu. La séance était à 19 heures, dans les locaux de l'Institut d'Etudes Françaises d'Istanbul, un des deux endroits où se déroulait le Festival. L'entretien a eu lieu, à la sortie même du film, à 21 heures passées, dans la cafétéria située à côté de la salle. Il a duré environ 70 minutes et a été enregistré.

Pluralité des lectures / communauté des sentiments

Lecture référentielle

Les femmes "lisent" les films, tout comme d'autres fictions (Radway, 1985 ; Katz et Liebes, 1992), d'abord d'une manière référentielle, c'est-à-dire, en prenant comme points de repères leurs propres vies et expériences, ou encore leurs opinions ou sentiments profonds. Ainsi, le premier point sur lequel les participantes ont discuté était relatif à la proposition que Pomme faisait à son mari, une fois qu'elle avait décidé de ne pas le suivre en Iran, tout de suite après avoir mis au monde son fils, celle "de faire tout de suite un autre bébé, de manière à ce que chacun des deux puisse garder un enfant". Les femmes ont dit que cela n'était pas "réaliste", pas "vrai". Car, il y a un lien entre mère et enfant, notamment à travers l'allaitement. Celles qui précisaient ce point était surtout les jeunes femmes, qui n'ont pas d'enfants, faisant ainsi preuve que ce n'est pas toujours l'expérience directe mais aussi les sentiments ou l'ensemble des connaissances intériorisées que l'on prend en considération pour juger des faits. Ce point de jugement s'est fait sentir quand une participante répondant à celle qui disait "ce n'est pas réaliste" a utilisé le terme de "ce n'est pas juste". A cette opinion, Beril a répondu par son expérience, précisant que l'allaitement et sa durée étaient bien fonction de "tendances" du champ⁴ médical, mais aussi de la disposition de la mère et de l'enfant, du temps dont dispose la mère, etc. parlant de ses trois enfants. Senem a rappelé que ce type de comportements relevait surtout de particularités culturelles et a donné des exemples de son entourage proche parisien (elle a vécu une année à Paris).

Le même "fait" du film a aussi été interprété dans une autre perspective : celle du père qui accepte volontier et part avec le bébé sans dire « qu'est-ce que j'en ai à faire, débrouille-toi ». A celle qui a remarqué ce point, les autres femmes ont répondu en référence aux particularités socio-culturelles de la Turquie : « oui, mais il a peut-être accepté cela parce que c'était un garçon ». "Je me souviens très bien de sa réplique, a rajouté Canan, tout de suite après la naissance, il a dit à sa femme 'tu m'as donné un merveilleux garçon' et non pas 'un merveilleux enfant' "; faisant preuve d'une bonne capacité de mémorisation, s'agissant d'une petite réplique d'un film de 120 minutes. D'autres participantes ont rappelé que ce type d'agissement était tout à fait oriental, en référence à de nombreux faits du même genre faisant objet de procès et de faits divers entre pères turcs

⁴ C'est nous qui utilisons ce concept élaboré par Bourdieu (1985).

"enlevant" leurs enfants à leurs femmes étrangères (européennes notamment) après le divorce. En attendant, bien entendu, de la vérifier par d'autres observations, nous pouvons avancer l'hypothèse que les Turques étaient plus sensibles à ce sujet par rapport aux femmes des pays occidentaux, puisqu'elles retrouvaient les références de décodage de ce fait filmique dans les autres "textes" auxquels elles sont habituées, dans leur vie quotidienne : journaux, programmes de télévision, etc., faisant ainsi entrer en jeu l'intertextualité si importante dans la lecture des oeuvres de fiction.

D'autres faits du film ont également été soumis à une lecture référentielle. On parlait de ces deux femmes qui vivent finalement "sans hommes" quand Fatma a dit "finalement les hommes ne peuvent jamais être très proches des femmes, les comprendre". Canan a donné l'exemple d'une de ses amies et son mari à ce sujet, reportant quelques uns de leurs problèmes.

Lectures critiques

Les chercheurs qui ont travaillé sur des textes relevant de la "culture populaire" ont proposé des définitions de "critique" concernant la lecture de ces textes, en partant de l'idée que les publics de ces textes, en majorité télévisuels, auxquels on a longtemps attribué des réactions de "réception passive" avaient une capacité critique. S'agissant, dans notre cas, d'un texte filmique classifié par définition parmi les "oeuvres d'arts" aussi bien par les auteurs, que par les spectateurs, et de plus par ce que l'on peut appeler les "milieux du cinéma" (Sorlin, 1977 : 100-106), la tâche est en même temps plus facile et plus difficile. Plus facile, parce que celles qui vont voir un "film", réalisé par une grande cinéaste (de plus dans le cadre d'un festival) savent dès le départ qu'elles ont devant elles une "construction", une oeuvre, avec tout ce que cela signifie (volonté et talent de l'auteure, ses choix intentionnels, esthétiques et stylistiques). Plus difficile, en même temps, puisque cet effet que l'on pourrait appeler du "genre" renforcé par l'idée de participer à un travail de recherche, est susceptible de créer chez les spectatrices une réaction d'obligation qui ne serait ni naturel ni spontané. Il revenait à nous, chercheuses d'être attentives à ce double jeu.

S'agissant de critiques, nous avons retenu les trois grandes catégories proposées par Katz et Liebes, dans le cadre de leur travail de lectures transculturelles de la série Dallas : la critique syntaxique qui traduit la capacité et la volonté de repérer dans l'oeuvre les effets du genre, les indices de construction ; et la critique sémantique qui vise à saisir le thème, le message, bref, ce que l'auteure "dit" ou veut dire. La dernière sera ce que les auteurs définissent de la manière suivante : "La troisième critique concerne la manière dont le spectateur perçoit la transformation que son moi cognitif, affectif et social fait subir au programme : nous appellerons '*pragmatique*' cette troisième forme de critique (Liebes et Katz, 1993, p.126)

Critique syntaxique

Les femmes sortant du film ont émis des considérations et évaluations, relatives à la forme, au style et même parfois aux caractéristiques tout à fait "techniques" du film faisant ainsi preuve d'un important niveau de "lettrisme" cinématographique. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ce ne sont pas les deux femmes ayant fait ou faisant des études dont une partie inclut des connaissances cinématographiques qui ont été les premières et les plus "attentives" à ce sujet.

C'est Beril qui a la première parlé de caractéristiques techniques, en précisant que le film était un peu long, et que concernant les chansons, il y avait comme une certaine répétition. Les autres étaient d'accord au sujet de la "longueur", mais ni à ce sujet, ni au sujet des chansons, cela ne les avait gênées. Canan, faisant allusion aux problèmes de sous-titrage surtout au début⁵ a bien dit que même cela ne l'avait pas dérangée ; notamment la longueur des dialogues lui a bien semblé une particularité du film qui convenait à l'ensemble, aux rapports entre les gens, surtout entre les femmes. "Car, a-t-elle dit, nous aussi nous aimons bien parler, comme Suzanne et Pomme". Deux jeunes femmes ont, quant à elles, dit que le nombre de chansons, et leur aspect parfois répétitif n'était pas désagréable pour elles, parce qu'elles aiment la musique. Senem a rajouté que cet aspect musical était une forme d'expression à cette époque, et partant de ses connaissances en histoire de cinéma, a partagé une partie de celles-ci avec les autres, qui n'ont pas tardé à donner des exemples de leur propre expérience cinématographique, citant les noms des films vraiment "musicaux".

On a également repéré que la distribution des intérieurs et des extérieurs était particulière : il y a beaucoup plus d'extérieurs et notamment beaucoup de scènes dans "la rue" ont dit les participantes. Et elles ont précisé que contrairement aux autres films de fiction où il est question d'amitié entre les femmes, il n'y avait pratiquement pas de scènes de "cuisine".

Les couleurs et la lumière constituaient un autre point technique retenu par les participantes, notamment en fonction de leur changement, de leur alternance, qui d'après elles correspondaient à un choix de la réalisatrice qui voulait par là "dire quelque chose". Les couleurs étaient sobres et sombres au début, avant le suicide de Jérôme (suite auquel Suzanne s'en va de Paris) et pendant que Pomme vit chez ses parents (pour qui elle s'appelle Pauline, d'ailleurs) ; de même pendant les années que Suzanne passe à la ferme de ses parents, tout est sombre, triste, c'est l'hiver ou plutôt l'automne. Les paysages sont également tristes, "cafardeux" dit Canan. Le reste du temps, c'est-à-dire, quand

⁵ Les organisatrices avaient bien précisé, avant le début du film, que le sous-titrage avait été fait en référence à la liste des dialogues en anglais que le producteur avait envoyé.

les deux femmes commencent à vivre leur propre vie, indépendantes, combattantes, les couleurs sont vives, les paysages gais, les rues animées et souriantes. A cela vient se rajouter les costumes et maquillages de la troupe de Pomme, égayés par leur musique.

Un des points repérés dans le cadre de la critique syntaxique révèle qu'une des grandes tendances en matière d'études cinématographiques trouve un réel fondement au niveau du public. Malgré le genre indiscutable du film qui est une fiction, les participantes ont longuement insisté sur son caractère documentaire. Surprises par ce monde "des années 70" qu'elles ont découvert à travers le film, les jeunes ont fait part de leurs sentiments d'apprentissage. *"Je n'en croyais pas mes yeux de voir que les femmes passaient devant des tribunaux pour avoir avorté, a dit Senem. A tel point que j'ai demandé (à la chercheuse assise à côté d'elle pendant la séance) si c'était vrai". "Il y a des tas de choses que l'on tient pour acquises, tellement cela nous paraît 'normal' maintenant, or tout ça a une histoire que l'on ne connaît pas toujours"* a répliqué Fatma. Et Beril, celle qui est le témoin le plus direct des années 70 parle de l'ensemble du film en ces termes : *"Ce film est comme une vue d'ensemble de toutes les utopies de 68; de toute l'ambiance de ces années-là"*. Il n'y a donc pas des films de fiction et des films documentaires, comme on a l'habitude de les distinguer. Un film de fiction devient un documentaire, dès lors qu'il reflète l'atmosphère, les sentiments, les visions de son époque, ou encore "les utopies" de celle-ci.

Critique sémantique

Les femmes ont montré qu'il n'est pas toujours facile de distinguer la critique syntaxique de la critique sémantique : les choix de genre et, les conventions techniques voulant parfois traduire la volonté des auteurs, et constituant des "messages" au même titre que les mots et les récits. C'est dans ce sens que le changement et l'alternance des couleurs et des jeux de lumière, et dont nous venons de parler, a été interprété par les femmes comme la volonté de Varda de souligner la tristesse d'une vie "dépendante" pour les femmes et la joie qui les attend, malgré les problèmes matériels, dès qu'elles se décident à tenir le coup, seules, ou plutôt en solidarité avec d'autres.

Mais les "messages", le discours de l'auteure ont surtout été décodés et interprétés en fonction, justement du contexte de réception, en référence manifeste ou latente à la prise de position féministe. Doğa, probablement mieux armée que les autres en connaissances théoriques au sujet des langages cinématographiques et des analyses filmiques a voulu parler des métaphores, des "symboles" aussi. "Quand Pomme et Dariush, dit-elle, sont chez Pomme pour dîner, et que suite aux mauvaises nouvelles reçues, celle-ci se décide à "faire sa vie" avec l'homme qu'elle aime, le fait que ce soit Dariush qui met la

farce dans le poulet, représente la volonté 'd'engrosser' la femme. De même, cette scène entre Pomme et son mari, en Iran : Pomme, enceinte, désireuse de rentrer en France, parle à son mari de ce désir, dans la cuisine, interrompue par un coup de fil pour ce dernier. Elle prépare à manger. Et elle coupe énergiquement des légumes. Ce sont des courgettes et des aubergines, symboles phalliques d'après les femmes participant à notre atelier. "Elle aurait pu choisir d'autres légumes, nous dit Canan, elle s'est ainsi débarassée du pénis qui l'empêche de faire ce qu'elle veut."

De même, les femmes, si nettes vis-à-vis des personnages féminins qu'elles ont bien aimés, sont sceptiques concernant les hommes de Varda. "Jerôme, nous dit Canan, était bien un type à problèmes. A mon avis il devait avoir des problèmes avec sa propre mère", esquissant ainsi une petite séance de thérapie pour le personnage. Elles sont surtout d'accord pour dire que c'est "exprès" que les personnages masculins étaient plus effacés, plus problématiques ; l'auteure a voulu mettre l'accent sur les femmes.

En ce qui concerne la capacité de critique sémantique des femmes discutant sur le film qu'elles venaient de voir ce qui était le plus significatif était la référence qu'elles faisaient au caractère de "film de femme" concernant cette oeuvre de Varda : elles commentaient des passages, des personnages du film, les symboles qu'elles "voulaien" y voir toujours en référence à cette caractéristique. Or, cette prise de position, ou plus exactement ce "faire" est quelque peu difficile à classer sous les catégories que nous avons retenues. En effet, il s'agit en même temps, et d'une manière commutative d'une critique sémantique et d'une critique pragmatique, puisque la référence en question concerne aussi leurs propres pratiques du genre, si l'on prend en considération ces femmes, venues, parfois de villes lointaines, participer au Festival de Films de Femmes. En cette période où les mouvements de femmes sont moins "visibles" ou alors ont des formes d'action différentes par rapport à ceux de première génération en Turquie, cette participation représente à elle seule une forme de pratique politique.

Critique pragmatique

La critique pragmatique que les femmes ont développée spontanément par rapport à *L'Une chante, l'autre pas* s'est manifestée par deux types de commentaires. Le premier que nous avons commencé à évoquer ci-dessus, et qui nous a poussés à le "classer" entre la critique sémantique et celle pragmatique est importante. Il traduit la reconnaissance par ces femmes non seulement de leur propre expérience de "spectatrice", mais aussi et surtout de leur action de participation au festival et par conséquent de leur sensibilité active aux problèmes de femmes. Plus : elles voulaient réfléchir à la question non sans ambiguïté, de savoir ce que c'est qu'un film de femmes. Doğa a posé une

question, à la fin de la séance, à nous-même : "*Madame, pensez-vous que ce film est fait pour les femmes ou pour tout le monde ?*". Nous avons répondu non pas seule mais avec d'autres participantes qui ont soutenu la même vue en disant : c'est un film "*un peu comme un film de propagande... c'est à dire pas dans un sens péjoratif, mais... un film politique. Dans ce sens il est fait pour tout le monde ; pour dire à tout le monde ce que l'on pense, ce dont on rêve*". Hacer a fait remarquer : "*Mais il dérange les hommes. Il y avait des hommes à côté de nous. Ils se sont ennuyés, on sentait que ça les dérangeait.*" C'est justement pour cela a-t-on dit que "c'est un film de femme". Canan a relevé quelques détails esthétiques, disant que les femmes cinéastes n'ont pas une vue "schizophrénique" du corps féminin qu'elles filment ; elles ont et en donnent une vue d'ensemble, et c'est ce qu'on voit aussi dans ce film. C'est Fatma qui a résumé l'opinion commune, par référence à la sensibilité de toutes : "*C'est absolument un film de femmes. Parce que quand j'ai vu ce soutien au moment de l'avortement... je me suis dite 'c'est ça... aucun autre sexe ne peut faire cela ; jamais d'autres personnes ne peuvent être aussi solidaires les unes des autres, aussi liées entre elles.*"

C'est aussi dans le cadre de la critique pragmatique qu'il convient d'aborder la possibilité d'ouverture à une communication interpersonnelle qu'offre l'expérience cinématographique partagée. En partant de la lecture référentielle que chacune des participantes adoptait au départ, elles ont fait un saut vers des débats concernant les faits et problèmes concrets que vivent les femmes en Turquie, qu'elles soient directement de notre entourage ou pas. Ainsi, par exemple, quand on parlait de l'interdiction puis de la légalisation de l'avortement en France, en partant du récit filmique, on a "sauté" vers tout un débat concernant le sort des femmes face aux problèmes de contraception, comparant la France (du film) et la Turquie. De même, à un moment les femmes se sont demandées si ce film aurait pu être réalisé "ici et maintenant" et ont commencé à parler des femmes turques qui élèvent seules leurs enfants, des amitiés profondes entre les femmes, et de leur solidarité face à ce monde d'hommes qui les entourent.

Si la critique pragmatique signifie l'implication des spectateurs en fonction de leurs propres pratiques, une de celles-ci est plus particulièrement déterminante. C'est l'expérience en tant que cinéphile, comme le souligne Esquenazi (2002, s.30) en référence à Jean-Louis Scheffer qui "*pense le rapport du film au spectateur comme une donation de mémoire à ce dernier. (...) Pour constituer une telle mémoire, le film se sert de mémoires cinéphiliques que le cinéma dans son ensemble a su constituer : il faut alors se pencher en suivant les traces de Halbwachs, sur les fondements d'une telle mémoire, collective, cinématographique et populaire*". Surtout au moment où on discutait pour savoir s'il s'agissait là d'un film "de femme" ou pas, plusieurs participantes ont remarqué que dans le langage courant, "films de femme" signifie bien autre

chose : donnant des exemples des films où les "héro-ines" étaient présentées comme des femmes combattantes, capables de vaincre les hommes en "guerrières", elles se sont plaintes de ce cliché qu'elles voulaient refuser. De même, quand la question d'avortement a été abordée en référence au film, Fatma a parlé d'un film qu'elle avait aimé et qui l'avait marqué, racontant trois histoires d'avortement à des époques différentes, faisant des efforts pour se souvenir le nom des interprètes, etc.

La lecture que sept femmes venues voir le film d'Agnès Varda et ayant accepté de participer à un entretien collectif, ou plus exactement à une discussion de groupe après la séance, ont faite du film; vient confirmer ce que Staiger a dit, il y a plus de dix ans : *"Les produits culturels n'ont pas de significations immanentes, leurs variations d'interprétations sont des fondements historiques et ces différences et changements ne sont pas idiosyncrasiques mais dûs à des conditions sociales, politiques, économiques, se reflétant dans les divers éléments de construction d'identité, de genre, de préférence sexuelle, de race, d'ethnicité, de classe, de.."* (Staiger, 1992 : 6)

Pour continuer la recherche

Cette première expérience pour comprendre comment les femmes lisent les films, et construisent le sens (les sens) de ceux-ci n'est, comme nous l'avons précisé au début, qu'un commencement pour une recherche future. Nous considérons que la multiplication de travaux sur le terrain, et notamment en prenant en considération la diversité des publics, nous ouvrira d'autres voies. La lecture d'un même film, dans des contextes différents, en tout cas hors d'un festival comme celui-ci, peut nous offrir d'autres éléments.

Par ailleurs, il peut être également très enrichissant de faire en quelque sorte un "recoupement" des lectures, en les confrontant à celle qu'offre ou pense offrir l'auteur(e) des textes en question. Nous sommes certaines qu'une rencontre avec Agnès Varda à la suite de notre "atelier" aurait été passionnant. Les organisatrices du festival Filmmor nous ont dit que cela n'était pas impossible. Faut-il encore attendre une année et espérer que la cinéaste accepte cette invitation et notre projet.

Nous retenons de ce premier travail, outre les indices que nous avons développés ci-dessus, une conclusion qui nous encourage à suivre notre recherche : les femmes sont des spectatrices attentives et aiment bien parler du film qu'elles ont vu, surtout si elles l'ont bien aimé, à condition, bien entendu de savoir que cette expérience (du film, mais aussi du débat qui suit) est également partagée par d'autres, et de se sentir dans un contexte communicationnel proche de ceux qui les entourent dans leur vie quotidienne. Et ce film-là, les sept femmes, ou plutôt huit avec nous-mêmes, qui en ont

débatu après, l'ont bien aimé. Plus même, comme l'a si bien exprimé Beril : "ce film nous a fait du bien". Et c'est justement ce plaisir que nous tentons de "poursuivre" pour pouvoir arriver à une analyse sociologique du cinéma qui tienne compte (au même titre que celle de la télévision) de ceux – celles sans lesquels les films n'auraient pas de raison d'être.

Bibliographie

- ACCARDO Alain (1995), *Journalistes au quotidien*, La Mascaret, Bordeaux
- ANG Ien (1993), "Culture et communication. Pour une critique ethnographique de la consommation des médias", *Hermès* Sayı 11-12, 1995
- BROWN Mary Ellen (1994), *Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance*, Sage, Londra, 1994
- CHALVON-DEMERSAY Sabine (1994), *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Editions Métailié, Paris
- CASSETTI Francesco (1990), *D'un regard l'autre*, Lyon, PUL
- CASSETTI Francesco (1999), *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan
- CORCUFF Philippe (1995), *Les Nouvelles sociologies*, Nathan-Université, sociologie 128, Paris,
- ÇAKIR Serpil et AKGÖKÇE Necla (1996), *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yayıncılık, İstanbul
- ECO Umberto (1965), *L'Oeuvre ouverte*, Seuil, Coll.Points, Paris
- ESQUENAZI Jean-Pierre (2000), "Le film, un fait social", in *Réseaux*, no.99, CNET-Hermès Science Publications, Paris, 14-47
- FERRO Marc (1985), *Cinéma et Histoire*, Le Seuil, Coll. Le point, Paris
- KATZ Elihu, BLUMLER Jay G., GUREVITCH Michael, "Uses and Gratifications Research", *The Public Opinion Quarterly*, vol.33, Winter 1973-1974, Columbia University Press
- LIEBES Tamar, KATZ Elihu (1993), "Six interprétations de la série Dallas", *Hermès*, no. 11-12 : 125 – 144, Paris
- MATTELART Armand et MATTELART Michèle (1995), *Histoire des théories de la Communication*, Editions La Découverte, coll. Repères, Paris
- MİES Marie (1996), "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", ÇAKIR Serpil et AKGÖKÇE Necla, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yayıncılık, İstanbul içinde, 48-66
- MODLESKI Tania (1982), *Hinçla Sevmek* (trad. en turc de Loving with a vengeance, 1971), Pencere Yayınları, İstanbul
- MULVEY Laura (1975), "Visual Pleasure and Narration Cinema", in *Screen* 16 no.3
- ODIN Roger (2000), "La question du public. Approche sémio-pragmatique", in *Réseaux*, no.99, CNET-Hermès Science Publications, Paris, 50-72
- PASQUIER Dominique (1998), "Les travaux sur la réception. Introduction",

BEAUD Paul vd., *Sociologie de La Communication içinde*, Paris, Editions Réseaux-CNET, 735-747

RADWAY Janice (1984), *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London

SORLIN Jean (1977), *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Ed.Aubier-Montaigne, Paris

STAIGER Janet, *Interpreting Films*, Princeton, Princeton UP, 1992

STANLEY Liz et MIES Sue (1996), ÇAKIR Serpil et AKGÖKÇE Necla (1996), *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel Yayıncılık, İstanbul içinde, 67-98

TUFAN TANRIÖVER Hülya, EYÜBOĞLU Ayşe (2000), *Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamın Etkileyebilecek Ögeler*, KSSGM Yayınları, Ankara

UĞUR TANRIÖVER Hülya, *"La reproduction de la division sexuelle du travail à travers les pratiques culturelles : images de femmes dans les émissions de télévision turque et leur lecture dans le pays et dans l'immigration"*, Thèse de Doctorat non-publiée, sous la direction de KHELLIL Mohand, soutenue à l'Université de Montpellier – Paul Valéry, mars 2003.