

Tania Modleski*Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*. Paris, L'Harmattan, « coll. Champs visuels étrangers », 2002, 185 p.

Manon Auger

Volume 16, numéro 2, 2003

Également mère l'obligation de compétence

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/007778ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/007778ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Auger, M. (2003). Compte rendu de [Tania Modleski *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*. Paris, L'Harmattan, « coll. Champs visuels étrangers », 2002, 185 p.] *Recherches féministes*, 16(2), 226–231.
<https://doi.org/10.7202/007778ar>

culturelles ou familiales pour les femmes). Une recherche qualitative pourrait analyser si une approche féministe se dégage dans ces dossiers.

Du côté technique, des figures et des tableaux illustrent bien les données. Mentionnons que l'annexe inclut le questionnaire et le guide d'entretien, des outils trop souvent omis dans un livre, mais qui permettent de bénéficier de la grande expérience d'Évelyne Tardy dans cette approche méthodologique. Dans le même sens, une bibliographie à la fin de l'ouvrage (plutôt que des références dans des notes en fin de chapitre) aurait été très utile.

WINNIE FROHN

Département d'études urbaines et touristiques
Université du Québec à Montréal (UQAM)

⇒ **Tania Modleski**

Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop.
Paris, L'Harmattan, « coll. Champs visuels étrangers », 2002,
185 p.

Tania Modleski, professeure de cinéma et de littérature à l'Université de Southern California, consacre à la théorie féministe une part importante de son travail en plaçant celle-ci au cœur de ses recherches et de son approche, tant professionnelle que personnelle. Publié originalement en anglais en 1988, son ouvrage intitulé : *The Women who Knew Too Much : Hitchcock and Feminist Theory* vient de paraître en traduction française dans la collection « Champs visuels étrangers ». Cet ouvrage théorique, qui privilégie comme approche méthodologique à la fois la psychanalyse, la théorie féministe et l'analyse du langage filmique, ne dépare aucunement au sein de cette nouvelle collection qui présente une série de documents où l'on appréhende le film en tant que production culturelle, apportant ainsi un éclairage à la définition des identités socioculturelles.

C'est dans cette optique que Modleski s'est intéressée au cinéma de Hitchcock en se servant de la théorie féministe comme soutien, et cela, afin d'expérimenter une nouvelle approche et d'ouvrir d'autres pistes de réflexion sur un corpus cinématographique déjà largement étudié. Visant cependant de façon plus fondamentale à interroger et à redéfinir la théorie féministe du cinéma, l'auteure tente de voir comment, à travers les films d'Hitchcock, le spectateur ou la spectatrice doit faire face à certaines de ses positions par rapport à la féminité et la masculinité et les revoir. C'est principalement en développant la problématique de la question identitaire inhérente à plusieurs films du cinéaste réputé que Modleski veut mettre en lumière « une meilleure compréhension de la victimisation des femmes » (p. 20), si présente dans le cinéma hitchcockien.

Du film en particulier et de l'œuvre en général

Dans *Hitchcock et la théorie féministe*, Modleski propose une analyse distincte de sept films du réalisateur anglais (*Chantage*, *Meurtre !*, *Rebecca*, *Les enchaînés*, *Fenêtre sur cour*, *Vertigo* et *Frenzy*), mais elle présente d'abord, en introduction, un bilan sommaire des études antérieures sur le sujet et se positionne par rapport à celles-ci. L'auteure insiste principalement sur le fait qu'Hitchcock est souvent considéré d'emblée, autant par la théorie féministe que par les spécialistes d'Hitchcock eux-mêmes, comme le misogynne type, étant donné le sort macabre réservé à certains de ses personnages féminins. Toutefois, pour Modleski, qui se définit comme féministe et reconnaît qu'il « est évidemment nécessaire de mettre la question de la violence sexuelle au centre de l'analyse » (p. 172), ce jugement apparaît pour le moins réducteur à l'égard du réalisateur, car il freine toute véritable compréhension de son œuvre en niant la complexité interprétative de ses films. L'ouvrage de Modleski permet de constater que c'est autour des concepts de féminité et d'identité que se voilent et se dévoilent les zones d'ombre qui rendent l'attitude des films d'Hitchcock envers les femmes plus complexe qu'elle n'y paraît de prime abord, d'où un apport possible et un intérêt certain pour la théorie féministe du cinéma (p. 70) :

Il me semble [...] que l'une des principales raisons pour le féminisme de s'intéresser à Hitchcock tient à la manière dont ses films montrent que l'aspiration à la distance est elle-

même liée à la nécessité pour l'homme d'affirmer sa différence d'avec la femme. Toute son œuvre témoigne d'une tension, fascinée et fascinante, une oscillation, entre l'attrait du féminin – son identification aux femmes [...] – et un besoin corollaire d'ériger, parfois brutalement, une barrière contre une féminité perçue comme dévorante.

C'est dans la postface seulement que Modleski justifie le choix des films à l'étude ; elle voulait des œuvres canoniques et non canoniques qui représentent, selon elle, des moments phares dans la carrière du cinéaste. Cependant, bien qu'elle accorde à chaque film une analyse indépendante, chacune de celles-ci – et c'est bien là un grand intérêt de son ouvrage – contribue à une compréhension plus globale du corpus étudié, puisque certains thèmes développés par Hitchcock s'y retrouvent et sont explorés de différentes manières au fil de sa carrière. Ce découpage en chapitres, qui peut paraître hermétique, permet cependant à l'auteure de concentrer son intérêt – et celui du lecteur ou de la lectrice – sur un film à la fois. Un tel procédé, qui a l'avantage d'être clair, impose aussi ses limites, d'autant plus que les analyses proposées sont largement psychanalytiques et se réfèrent à des notions pour le moins complexes qui, à certains moments, brouillent la réflexion. Fort heureusement, l'auteure prend également soin d'étayer ses hypothèses et postulats par des exemples très concrets en s'appuyant sur certains aspects formels des films, mettant ainsi l'approche esthétique au service de la théorie socioculturelle. En fait, la force de l'ouvrage de Modleski tient surtout dans la façon bien approfondie qu'elle a de traiter chacune des œuvres et d'en offrir un compte rendu critique, et cela, en entremêlant plusieurs disciplines. En contrepartie, le fil conducteur qui doit soutenir la cohérence de l'ouvrage n'est pas aussi aisé à suivre que l'auteure le laisse sous-entendre, et c'est peut-être pour cette raison qu'elle ressent la nécessité de souligner à plusieurs reprises – et parfois de façon un peu maladroite – ses différents objectifs, ses buts et ses visées en tant que théoricienne. Ces mises au point s'avérant utiles à la compréhension globale des thèses qui fondent et soutiennent l'analyse, il aurait été souhaitable qu'une conclusion en offre un bilan, tout en permettant un retour critique sur les pistes théoriques proposées.

La spectatrice face à Hitchcock

Dans sa postface toujours, Modleski revendique le caractère subjectif de ses lectures et précise que ce qui a également motivé le choix des films est qu'elle-même les a « d'abord aimés » en tant que femme et en tant que féministe. C'est donc cette « affinité, qu'[elle] partage avec des millions de femmes, [qui lui] a semblé l'une des justifications fondamentales de [s]on entreprise » (p. 180). Ce besoin ressenti par l'auteure de « sauver la spectatrice » (p. 180) permet le développement d'un commentaire important sur les théories de la position spectatorielle féminine. Jusqu'à tout récemment, les théoriciens et les critiques d'Hitchcock défendaient l'idée que le spectateur construit par ses films était masculin, mais Modleski soutient que ce spectateur est tout autant « *déconstruit* que construit » par eux et que ce serait porter préjudice aux films eux-mêmes que d'exclure complètement la vision féminine du champ d'interprétation. Parallèlement, la théorie féministe du cinéma n'a assigné jusqu'à maintenant que deux positions possibles à la spectatrice : soit celle de la masochiste, soit celle de la travestie (c'est-à-dire qu'elle a le choix de se placer dans la position de la victime féminine et de faire sienne son humiliation ou de se placer du point de vue masculin pour demeurer en contrôle de la situation). Pour Modleski, qui trouve son compte en tant que spectatrice reconnaissante dans le cinéma hitchcockien, il y a une troisième possibilité, soit celle de la femme qui comprend l'impact de la victimisation de la femme et qui s'insurge contre celle-ci ou contre les *plaisanteries* qui la réduisent souvent à l'état d'objet passif. Or, il est intéressant de souligner, comme le fait Modleski, que les films d'Hitchcock présentent souvent le point de vue de la victime en privilégiant la conscience féminine, incitant ainsi le spectateur et la spectatrice à s'identifier à la victime ou, du moins, à partager ses tourments. (p. 104) Ainsi, conclut Modleski,

les modes de connaissance des femmes sous le patriarcat ont à voir avec la conscience des contradictions – et les films d'Hitchcock qui s'intéressent à la condition des femmes en tant que victimes, s'identifiant à cette condition, approfondissent cette forme de connaissance chez la spectatrice.

L'« ambivalence profonde » d'Hitchcock

L'ambivalence du cinéaste à l'égard de la féminité est donc perceptible à travers son œuvre et se manifeste principalement, selon Modleski, dans la crainte et l'attraction qu'éprouvent les personnages masculins par rapport à celle-ci. Son ouvrage cherche donc également à rendre compte de cette ambivalence fondamentale qui place les héroïnes d'Hitchcock dans des « positions impossibles » (p. 103), d'où cette oscillation entre sympathie et dégoût pour cette « étrangeté à la fois fascinante et menaçante » (p. 120) qu'est la femme ; pour cette Autre par qui se définit et se sent menacée tout à la fois l'identité masculine.

Ainsi, les films analysés ont en commun le thème de « la terreur potentielle et [de] la perte de personnalité implicite dans l'identification, surtout [celle] avec une femme » (p. 88), ce qui explique en partie la nécessité pour certains personnages hitchcockiens de réduire « la possibilité d'un lien entre [eux] et l'inquiétante altérité de la femme, d'une ressemblance intolérable parce que mettant en question l'intégrité de [leur] être » (p. 140). Le cinéma hitchcockien, selon l'analyse que propose Modleski, soutiendrait donc l'idée que la féminité « subvertit l'identité » (p. 89), provoquant chez l'homme le désir de se construire une identité qui n'aurait rien d'ambigu parce qu'elle serait libérée de tout élément féminin. C'est sur ce point, en conclut Modleski, qu'Hitchcock témoigne d'une « compréhension lucide » (p. 169) des problèmes des femmes sous le patriarcat, car le véritable danger pour celle-ci n'est pas tant de subir la violence conséquente à cette crainte insoutenable de l'altérité, mais bien plutôt de perdre cette altérité qui fonde justement son caractère féminin.

En soulignant, d'une part, que la question identitaire est au cœur des préoccupations des personnages hitchcockiens et, d'autre part, qu'elle a une incidence sur la position spectatorielle construite par les films du cinéaste, l'ouvrage de Modleski renouvelle donc les différentes vues que peuvent avoir tant la théorie féministe du cinéma que les études cinématographiques elles-mêmes à l'égard d'Hitchcock et se présente ainsi comme une contribution non négligeable, malgré ses quelques faiblesses, aux débats théoriques actuels. C'est que, en fait, Modleski tenait à rappeler que, face à ce cinéaste qui fait preuve d'un « étrange mélange de sympathie et de misogynie » (p. 166) à l'égard des femmes, il est impossible de trancher ; l'« ambivalence profonde » (p. 169) n'a pu

être qu'explorée et non pas résolue, et ce, malgré la carrière fructueuse du cinéaste adulé qu'a été et est toujours Hitchcock.

MANON AUGER

Département des littératures

Université Laval

⇒ **Susan Mann**

The Dream of Nation. A Social and Intellectual History of Quebec (2^e éd.)

Montréal, McGill-Queen's University Press, 2002, 344 p.

Vingt ans après sa première parution (1982), *The Dream of Nation* trouve place dans la Carleton Library Series. L'ouvrage de Susan Mann (alors Susan Mann Trofimenkoff) rejoint ainsi les autres « classiques » figurant dans cette collection qui réserve une place particulière à l'histoire canadienne. D'ailleurs, déjà en 1986, le livre était traduit en français sous le titre suivant : *Visions nationales. Une histoire du Québec*. Généralement bien accueillie par la critique en 1982 et en 1986, cette synthèse historique a rapidement été adoptée par plus d'une professeure ou d'un professeur d'histoire comme manuel de base ou comme ouvrage de référence. Voilà les signes d'un succès incontestable et largement mérité.

The Dream of Nation se présente sous la forme d'un récit chronologique qui va des premiers contacts noués entre Amérindiens et Européens à la défaite référendaire de 1980. En vingt courts chapitres, l'auteure raconte à un auditoire anglophone l'histoire des aspirations nationales des « Québécois et Québécoises francophones ». C'est le fil conducteur de cette synthèse qui entend répondre à sa manière à la fameuse question formulée par le Canada anglais : « What does Quebec want ? » Le « Québec anglophone » en est exclu d'emblée parce que celui-ci « s'est rarement considéré comme une entité distincte au Canada » (préface). Le centre d'intérêt est donc moins le Québec, comme le titre semble l'indiquer, que l'ancienne nation canadienne-française qui,