

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

90 | 2020  
Varia

---

# Le saut du tigre dans le passé. Noël Burch, *Eugène Scribe ou le Gynolâtre*

Jean-Marc Leveratto

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7817>

DOI : 10.4000/1895.7817

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2020

Pagination : 212-223

ISBN : 978-2-37029-090-8

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Jean-Marc Leveratto, « Le saut du tigre dans le passé. Noël Burch, *Eugène Scribe ou le Gynolâtre* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 90 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7817> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7817>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

---

# Le saut du tigre dans le passé. Noël Burch, *Eugène Scribe ou le Gynolâtre*

Jean-Marc Leveratto

---

## RÉFÉRENCE

Noël Burch, *Eugène Scribe ou le Gynolâtre*, Lyon, Symétrie, 2017, 205 p.

- 1 Du fait du cloisonnement disciplinaire de plus en plus important des études universitaires – l’interdisciplinarité revendiquée s’accommodant fort bien, particulièrement en esthétique, de la spécialisation forcenée du chercheur dans l’étude d’un seul type d’objet – ce livre de Noël Burch risque de passer inaperçu des chercheurs en études cinématographiques. Publié en 2017, il n’a en effet retenu l’attention que d’un webzine en ligne destiné aux amateurs d’opéra, qui lui a consacré une brève recension bienveillante (Laurent Bury, « Eugène Scribe ou le gynolâtre », *Forumopera.com*, vendredi 9 juin 2017). Il est vrai qu’il s’agit d’un petit livre, portant sur des opéras et des opéras-comiques du XIX<sup>e</sup> siècle rarement exécutés – comme le précise la quatrième de couverture – et d’un texte qui affiche immédiatement la modestie de son propos d’un point de vue scientifique. Le travail de la preuve de la thèse exprimée par le titre – *Eugène Scribe ou le gynolâtre*, c’est-à-dire, *grosso modo*, le féministe – y consiste essentiellement dans l’utilisation d’« éléments extraits de la biographie de Jean-Claude Yon », un historien universitaire réputé, spécialiste de l’histoire culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle et, notamment, des spectacles sous le Second Empire (*Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000 ; Yon a publié et dirigé par ailleurs de nombreux ouvrages de références sur des artistes – comme Jacques Offenbach – et sur les lieux de spectacles parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle). De fait, nous sommes confrontés à un essai rédigé par un connaisseur d’opéras, qui assume le régime de familiarité qu’il entretient avec l’objet qu’il a choisi de traiter, les livrets d’opéra écrits par Scribe, et qui a conscience des limites scientifiques de l’interprétation qu’il propose du discours de Scribe sur la base de son appréciation personnelle de ces livrets. Si Burch vise en effet, par ce court essai, à rendre justice à Scribe, il ne s’y exprime pas en tant que spécialiste

universitaire de l'histoire de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle, mais en tant que spectateur averti ayant éprouvé les « expériences théâtrales tout à fait absorbantes » (p. 34) portées par les livrets de Scribe. Assistant à des représentations contemporaines, il s'est senti touché et concerné par les situations imaginées par cet auteur pour les nombreux opéras et opéras comiques français du XIX<sup>e</sup> siècle au succès duquel il a largement contribué. Dans la mesure où la qualité de ceux qui ont survécu jusqu'à aujourd'hui (tels *le Comte Ory* de Rossini, *Fra Diavolo* d'Auber, *les Huguenots* de Meyerbeer), *la Juive* d'Halévy) est souvent créditée uniquement au talent de leurs compositeurs, l'essai de Noël Burch travaille conjointement à la redécouverte de Scribe en tant qu'auteur injustement méconnu de livrets d'opéra et à la revalorisation du rôle joué par le livret dans la consommation, et le succès, des opéras au XIX<sup>e</sup> siècle.

- 2 C'est ce que souligne explicitement l'avertissement – « Prolégomènes : Pour réhabiliter le livret » – qui sert d'introduction. C'est également ce qui éclaire la construction très simple de l'exposé. Deux chapitres y servent à cadrer le propos et à justifier la manière de procéder choisie par l'auteur. Le premier, « Scribe le mal aimé », rappelle la carrière professionnelle hors du commun d'un dramaturge du XIX<sup>e</sup> siècle aujourd'hui ignoré car exclu du canon théâtral étudié à l'école et promu par l'Université, alors qu'il a été l'« auteur dramatique le plus populaire de son temps » (p. 20). Or, la lecture des livrets qu'il a écrits révèle que Scribe s'y « inscrit systématiquement en faux contre la misogynie si profonde qui caractérise tous les grands auteurs français de son époque » (p. 20). Ils ont donc « des choses à dire sur le vécu du public qui les a appréciés » (p. 19), puisque ce défenseur des femmes (le sens du terme de gynolâtre au XIX<sup>e</sup> siècle) ne pouvait « aller à rebrousse-poil de la masse de bourgeois et petit-bourgeois qui prenaient au sérieux les livrets et qui constituaient son public » (p. 21). Le second chapitre, « Le maître du livret », après avoir rappelé la résistance au temps des livrets d'opéras de Scribe – puisque « toutes les œuvres lyriques françaises » produites de son vivant et encore jouées aujourd'hui « sont composées sur ses textes » (p. 31) – justifie l'usage qui va en être fait par Burch, l'analyse thématique du rapport homme/femme qui y est mis en scène. En effet, « la principale cohérence de ces œuvres tourne autour des rapports sociaux de sexe » (p. 32) et réside dans « la dénonciation bien sentie des crimes que les hommes commettent au nom de leur “désir irrésistible” » (p. 34). L'essai examinera dans un premier temps « le thème du prédateur-séducteur puni » dans les œuvres qui en offrent une déclinaison soit comique soit tragique, avant de se centrer, dans un second temps, sur celles dans lesquelles le désir masculin reçoit « un traitement original, mais non moins sceptique ». Onze chapitres, chacun – sauf un qui en traite deux – consacré à un livret s'ensuivent, conduisant à une brève conclusion dans laquelle l'auteur résume sous une forme définitive son propos. Loin d'attribuer à Scribe une « conscience féministe », son essai vise à montrer comment il a manifesté, dans tous les livrets étudiés, une « opinion critique » de la domination masculine et une « remarquable compréhension de sa nature, des ravages sociaux de la masculinité et du potentiel humaniste de la sagesse des femmes ».
- 3 La recension de *Forumopéra* déjà citée relève l'intérêt de l'essai d'un point de vue méthodologique pour l'histoire culturelle de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle, car il nous aide à corriger une vision de sa production et de sa consommation déformée par la focalisation des études sur les « titres les plus rebattus ». Elle crédite Burch d'avoir réussi à montrer, bien qu'étant « avant tout spécialiste de cinéma, que « le répertoire français [d'opéra] pouvait servir de point de départ à une tout autre approche ». Et il

est vrai que les prolégomènes de Burch s'efforcent avant tout de justifier, avec une érudition incontestable en matière d'histoire du théâtre dramatique lyrique européen et la culture d'un véritable connaisseur d'opéras, la nécessité et la justesse d'une autre approche de l'histoire de l'opéra français qu'une « approche formaliste », contestable à la fois historiquement et sociologiquement. Historiquement car elle oublie que l'opéra, et particulièrement l'opéra français, ne se réduit pas au chant mais est, avant tout, du « théâtre musical », un type de spectacle dans lequel les paroles, et pas seulement la musique, procurent du plaisir aux spectateurs. Sociologiquement, car la vision contemporaine de l'opéra qui fait de la musique l'unique fondement de la qualité d'un opéra – et disqualifie, en conséquence, le goût de tous ceux qui accordent de l'importance à l'action qu'il représente – est le propre, selon Burch, de « l'amateur d'opéra masculin, fétichisant le chant, l'orchestration, éventuellement une mise en scène qui transcende le médiocre livret » (p. 5). L'« idéologie moderniste », en tant qu'expression conjointe – dans les termes de Pierre Bourdieu – du goût légitime et de la domination masculine, entraîne ainsi tout à la fois une vision réductrice du spectacle d'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle et de la représentation qu'il donnait des femmes.

- 4 La réparation de cette perception fallacieuse – construite par analogie avec la signification de la sortie à l'opéra aujourd'hui en France – et de la représentation misogyne ou paternaliste de la femme censée le caractériser – illustrée par la poignée d'opéras romantiques et véristes repris d'année en année par les grandes scènes internationales – constitue incontestablement l'intérêt principal du propos de Burch. Sa lecture offre l'occasion de redécouvrir et d'apprécier esthétiquement, pour chaque livret, à travers la restitution précise des situations et des rapports de sexe qu'il met en scène, les plaisirs qu'étaient susceptibles de procurer aux spectateurs de l'époque les conduites adoptées par les personnages, les mots prononcés, le déroulement de l'action et son dénouement. Malgré le caractère répétitif du traitement d'une liste de 12 livrets, leur diversité, la variété des situations, les éclaircissements (historiographiques, biographiques, techniques, iconographiques) qui accompagnent le commentaire, sa précision – extraits de scènes, fragments de dialogues, paroles des chœurs aident à visualiser l'action – rendent la lecture à la fois instructive et plaisante, y compris pour un lecteur complètement éloigné de l'opéra et de son histoire. Guidé par Burch, il peut « se faire une idée » non seulement du talent d'écriture de Scribe mais de l'expérience ordinaire du théâtre musical du XIX<sup>e</sup> siècle. À rebours d'une vision académique de ce théâtre devenue abstraite à force de spécialisation, le lecteur prend la mesure de sa variété concrète, de la diversité de ses genres et de sa popularité, puisqu'il touche alors au-delà du public de l'opéra parisien, « même son “non-public”, par le biais des comptes rendus des journaux, des parodies sur les scènes populaires plus accessibles, des arrangements pour piano des grands airs, etc. » (p. 29).
- 5 L'apport de l'ouvrage va bien au-delà, cependant, de l'intéressement du lecteur aux problèmes méthodologiques que pose l'étude de l'histoire de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle et de la vérification du statut particulier, illustré par les livrets de Scribe, de la représentation de la femme proposées par certains spectacles (à l'opposé des « représentations données par le “grand opéra” italien ou germanique »). Comme le montrent les nombreux va-et-vient qu'effectue, en marge de son propos, Noël Burch entre les « expériences théâtrales absorbantes » qu'il étudie et notre expérience contemporaine des spectacles, il concerne particulièrement les chercheurs français en études cinématographiques. Il constitue une sollicitation à repenser l'histoire de

l'industrie du spectacle en général et l'histoire du spectacle cinématographique en particulier, en adoptant le point de vue du spectateur et de son expérience personnelle de l'événement. Il convie à repeupler l'histoire des spectacles de leurs spectateurs, et tout particulièrement l'histoire du cinéma. Elle a été, en France, paradoxalement – si l'on pense qu'il s'agit d'un spectacle de masse – épurée par une vulgate cinéophile savante, de la présence de ces spectateurs et de leur participation à la construction du sens et de la valeur de l'événement, au profit de l'étude de la seule présence du réalisateur ou de son équipe.

- 6 Noël Burch suggère explicitement la nécessité de cet *aggiornamento* épistémologique dans le domaine des études cinématographiques, en identifiant, dès les premières lignes, la « vision de l'opéra », que son essai sur Eugène Scribe s'efforce de déconstruire, à « l'approche formaliste du cinéma » qui a valu à l'un de ses premiers livres « une certaine notoriété » (p. 5). Même s'il ne propose pas un exposé systématique de son nouveau positionnement épistémologique, on peut sans hésiter l'identifier à une posture anthropologique attentive à rétablir – à contre-courant de l'usage aujourd'hui dominant, en France, de la sociologie critique du goût – une symétrie dans l'histoire du spectacle théâtral et cinématographique en y réintroduisant la sensibilité et la capacité du spectateur ordinaire de juger de la qualité de ce spectacle (position que proposent de systématiser nos deux ouvrages, *la Mesure de l'art* [2000] et *Introduction à l'anthropologie du spectacle* [2006]). Une sociologie critique du goût inspirée de Bourdieu, en s'alliant avec l'approche formaliste, sacrifie en effet systématiquement, au prétexte de son conditionnement, le vécu du spectacle par le spectateur, la manière dont il éprouve dans son intimité le sens du spectacle et dont il en apprécie la qualité, à l'expertise technique du spécialiste de l'image cinématographique. Tout comme « ces ennemis de la parole que sont les amateurs de la voix » (p. 35) en matière d'opéra, les amateurs exclusifs du « langage cinématographique » que sont certains chercheurs non seulement se désintéressent du même coup du drame cinématographique, mais disqualifient *a priori* toute étude qui prend au sérieux sa valeur à la fois affective et cognitive, et la leçon de vie qu'il offre aux spectateurs lorsqu'il est de qualité. En se focalisant sur la technique cinématographique en tant que moyen de réalisation personnelle de l'auteur du film, elle fait disparaître la « technique de soi » que constitue le récit cinématographique pour le spectateur. Amputer l'expérience cinématographique de la dimension éthique que lui confère l'implication émotionnelle du spectateur dans le spectacle – qui lui offre l'occasion d'éprouver, dans le sens à la fois physique et moral, les conduites représentées à l'écran – revient ainsi à faire fi de la consistance artistique du spectacle cinématographique, pour le réduire à sa réalité matérielle d'image qui n'engage à rien, et n'offre que très rarement l'image d'un véritable engagement.
- 7 Ce qu'on pourrait appeler le diktat de l'autonomie du langage cinématographique n'interdit pas seulement de prendre au sérieux l'occasion de penser qu'offre le plaisir de participer au drame cinématographique. Il sacrifie le moteur de l'évolution de la technique cinématographique qu'est le marché, lequel explique, comme le soulignait Erwin Panofsky, la double spécificité de l'art cinématographique, à la fois « populaire » et « commercial ». *Populaire*, car la spécificité historique de l'art cinématographique est qu'il a été dès le début un loisir populaire ; *commercial*, car sa spécificité sociologique est d'être un art qui a évolué en fonction de la demande des spectateurs, au sens de leur engagement en chair et en os dans la consommation du spectacle cinématographique et

de leurs aspirations personnelles (voir « Style et matière du septième art » [1936] dans *Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 109-145 et 138).

- 8 On ne trouve pas trace dans le livre de Burch de ces formulations anthropologiques ni de nos références, notamment à Panofsky et à sa valorisation du marché comme fondement de l'évolution stylistique du cinéma (elles sont empruntées à Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Colin, 2010). Il n'en reste pas moins que sa problématisation du « cas Scribe » est une stimulation à penser la manière de faire l'histoire du cinéma en sortant du confort à la fois théorique et empirique offert par l'étude des représentations, au théâtre ou au cinéma. Alors qu'il semble uniquement concerné, si l'on en reste au titre, par la réhabilitation de la place d'Eugène Scribe dans l'histoire de l'opéra, l'essai de Burch appelle à redonner à l'expérience des consommateurs – même si le mot n'est pas utilisé, étant particulièrement proscrit en France par la rhétorique artistique du créateur et la critique sociologique du « consumérisme » – sa place et son rôle dans l'histoire du cinéma. De ce fait, beaucoup de ses mises au point sur les caractéristiques de la consommation du spectacle lyrique et ses modalités au XIX<sup>e</sup> siècle parlent directement aux études cinématographiques contemporaines. Ainsi, le rappel du rôle de l'imprimé dans la consommation du spectacle d'opéra dès l'invention de son exploitation commerciale (l'habitude déjà du public vénitien du XVI<sup>e</sup> siècle « de suivre l'intrigue sur un livret imprimé au moyen d'une bougie », les « revenus dérivés » fournis par la vente des livrets de Lully jusqu'aux éditions bon marché du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, p. 106) montre l'impossibilité de faire fi du plaisir de l'absorption dans le drame représenté, qui justifie la généralisation contemporaine du surtitrage dans toutes les salles d'opéras. Mais, surtout, il rétablit la place que le « discours "littéraire" en tant que tel tient encore » dans le spectacle cinématographique, comme ne craignait pas de l'affirmer un jeune Noël Burch « encore » formaliste dans « De "Mabuse" à "M" : le travail de Fritz Lang » (dans Dominique Noguez, dir., *Cinéma : théories, lectures*, n° spécial de la *Revue d'Esthétique*, Paris, 1973, p. 228), c'est-à-dire le projet de tout film de fiction « d'établir entre écran et spectateurs ce lien affectif qu'est la participation à un récit romanesque donné non comme illusion mais comme réel, du moins dans le sens où le conscient a la faculté d'accepter le fantasmagorique comme réel (c'est la fameuse « *suspension of disbelief* » chère à Coleridge) ». La valorisation de ce régime ordinaire, au XIX<sup>e</sup> siècle, de la consommation et de l'appréciation d'un opéra éclairé, de ce point de vue, l'équivalence – méprisante – que Theodor W. Adorno établissait en 1955 entre le grand opéra du XIX<sup>e</sup> siècle et le film hollywoodien dans son article « L'opéra bourgeois » (repris dans *Filigrane, Musique, esthétique, sciences, société*, n° 3, mai 2006, mis à jour en juin 2011) : « L'opéra ne partage pas seulement avec le cinéma la soudaineté de son invention, il partage aussi nombre de ses fonctions. Mentionnons la mise en valeur du patrimoine culturel pour les masses ; de même, le caractère imposant des moyens mis en œuvre [...]. Il est étonnant de voir que les plus mauvais procédés qu'on reproche aujourd'hui à l'industrie culturelle s'annoncent de bonne heure dans l'opéra [...] ». Mais il s'agit d'un Adorno plus âgé et moins radical que celui de l'exil américain, et pour lequel le public fait nécessairement partie, dans le cas de l'opéra, de « la réflexion sur l'autonomie esthétique », car il « a une participation immanente à la forme dramatique, conformément à sa signification même. L'idée d'un théâtre en soi serait absurde, quand celle de poèmes en soi, ou de musique en soi, peut être légitime ».

- 9 Cette valorisation burchienne souligne le biais qu'introduit dans les études cinématographiques l'oubli de ce régime ordinaire, qui conduit à se désintéresser de la masse des films qui alimentent le loisir cinématographique quotidien, au profit d'une focalisation exclusive sur des films étudiés en tant qu'« exemplification par l'artiste de ses propriétés » selon la formule de Roger Pouivet (*Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Vrin, 2007, p. 116). C'est l'intérêt heuristique d'étudier ces films qui constituent l'ordinaire de la consommation cinématographique, films de qualité souvent oubliés au profit des chefs d'œuvre (ou des « nanars » qui représentent une autre forme de singularisation commerciale) que, comme Burch le suggère lui-même, démontre son essai, en collaboration avec Geneviève Sellier sur « le théâtre et le cinéma en France sous l'Occupation » (p. 21) : *la Drôle de Guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, publié en 1997. Leur exploration systématique des films et des pièces commercialisés pendant cette période a confirmé, en effet, que la gynolâtrie était une « qualité [...] largement partagée » de ces productions, révélant ainsi un des secrets du plaisir qu'elles ont pu procurer alors tant à des spectatrices sensibles à la démonstration de « la supériorité morale de la femme », qu'à des spectateurs concernés par la condition des femmes.
- 10 Tout comme la démonstration de la gynolâtrie d'une production cinématographique soumise au contrôle d'un gouvernement collaborateur et raciste, celle de la gynolâtrie exprimée par Scribe dans ses livrets exige du chercheur qu'il éprouve effectivement le contenu du récit cinématographique, plutôt que d'en déduire la signification *a priori* du contexte idéologique de la production ou de la personnalité politique supposée de l'artiste. Comprendre comment ces récits ont pu plaire au spectateur exige du chercheur d'éprouver sur lui-même leur efficacité, les personnages qu'ils font exister et la manière dont le film de fiction le « convie à entretenir avec eux des rapports du même type que ceux que nous entretenons avec notre entourage réel, à les plaindre, à les admirer, à avoir peur d'eux ou pour eux, à les haïr, à pleurer leur mort, etc. » (Burch, « De "Mabuse" à "M" », art. cit., p. 228). Assumer systématiquement cette dimension de l'introspection dans le cas de l'analyse du spectacle cinématographique permet au chercheur d'éviter la dénégation – au nom d'une capacité à « objectiver son rapport à l'objet » (Pierre Bourdieu, *le Sens pratique*, Paris, Minit, 1980) qu'il s'attribue, mais refuse aux « simples » spectateurs – du fait que « l'observateur fait partie de l'observation » (Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » dans M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950), car le spectacle consiste dans ce qui se passe pendant le spectacle c'est-à-dire résulte de son engagement émotionnel.
- 11 Concernant la référence à Bourdieu, notons qu'un contresens fréquent réduit cette règle méthodologique à la nécessité pour le chercheur pour se distancier du point de vue des individus observés, alors que dans *le Sens pratique*, il s'agit, au contraire, de se distancier de la posture académique du chercheur, et de prendre le point de vue de l'acteur engagé dans la pratique observée.
- 12 Sous cet angle, les désaccords engendrés par le caractère subjectif de la démonstration de la gynolâtrie de Scribe – telle la contestation, par le chroniqueur du magazine en ligne, de l'interprétation proposée par Burch de la conduite de Zerline dans *Fra Diavolo* – offrent l'intérêt, au lieu d'infirmier la justesse de la démarche qu'il revendique, de rendre justice à l'effort de réflexivité du spectateur ordinaire aussi bien qu'aux occasions de réflexion sur soi et sur les autres qu'offre le loisir cinématographique. Le chercheur est rappelé à son statut de spectateur s'appuyant sur son expérience

personnelle pour faire parler le spectacle qu'il étudie, le simple spectateur restauré dans sa capacité de penser, et à juger la valeur de ce qui se passe dans le spectacle.

- 13 Cette appréhension anthropologique du spectacle cinématographique a été remise à la mode par la diffusion et le succès mondial des séries de qualité (cf. « Génération Netflix. La vie en série », *Elle*, 20 décembre 2019, pp. 125-128). « Remis à la mode » puisque l'analyse des stars comme « modèles de conduite » est au cœur de l'essai d'Edgar Morin, *les Stars*, publié en 1957 et régulièrement réédité depuis lors. La différence, de taille, est que les adolescents se voient reconnaître aujourd'hui une réflexivité que les entrepreneurs de morale – Église, psychiatres et éducateurs – étaient alors unanimes à leur refuser au nom du caractère inconscient du conditionnement qu'ils subissaient (cf. à ce sujet le dernier livre de Sandra Laugier, *Nos vies en séries. Philosophie et morale d'une culture populaire*, Paris, Flammarion, « Climats », 2019). Si cette appréhension anthropologique du spectacle cinématographique concerne particulièrement les chercheurs en études cinématographiques, c'est en raison des habitus professionnels, académiques et artistiques, qui gênent, en France, son acceptation et sa pratique. Il est difficile pour des sociologues accoutumés à réserver le jugement esthétique aux seuls individus ayant bénéficié d'une éducation intellectuelle supérieure de redonner au jugement du public sa place dans la création cinématographique, et d'autant plus, comme le souligne avec force Geneviève Sellier, qu'il s'agit d'un public féminin (cf. « Un accès à la "réception ordinaire dans la France d'après-guerre" : le courrier des lecteurs des magazines populaires », dans Adrienne Boutang et al., dir., « Networking images. Approches interdisciplinaires des images en réseau », *Théorème* n° 17, 2013, pp. 143-152). Par ailleurs, la conversion directe du film en une archive *per se* qui matérialiserait, par son seul contenu visuel, les représentations collectives passées dont ce film est le produit permet aux historiens d'éviter, au nom du risque d'anachronisme et du souci d'impartialité esthétique, le « saut de tigre dans le passé » (Walter Benjamin) que représente l'approche expérientielle et son interprétation du spectacle au prisme de préoccupations et d'aspirations présentes. Or cet évitement constitue un biais méthodologique, l'assimilation du film à un simple document annihilant le plaisir pris par les êtres humains à la fiction cinématographique, c'est-à-dire la consistance corporelle, physique et mentale de la situation de consommation du film et les positionnements éthiques qu'engendrent chez le spectateur sa participation à l'action représentée.
- 14 Au principe des « arguments destinés à néantiser » la défense de Scribe, ce biais permet, sans autre forme de procès – c'est-à-dire sans lecture effective et informée des pièces de Scribe – de compter pour rien les réactions effectives du public qui les ont plébiscitées. Il permet de décréter que même si les femmes peuvent « y figurer comme des agents actifs, héroïques de la fiction », cette figure, dans le cadre d'une culture bourgeoise de masse, relève automatiquement « d'un stéréotypage sans rapport avec le réel » voire même de la mobilisation cynique d'un « atout commercial (les femmes étant les principaux consommateurs de cette culture) et idéologique, ayant pour fonction d'aveugler les femmes sur la nature réelle de leur subjugation » (p. 28).
- 15 Il est difficile cependant de contester, du fait de l'autorité scientifique qu'elle revendique, cette posture historique et la « sur-socialisation », selon la formule de Jürgen Habermas (*Logique des sciences sociales et autres essais*, Paris, PUF, 2005), qu'elle effectue de la conduite des spectatrices du XIX<sup>e</sup> siècle, condamnées à adhérer à leur domination. Faute de documents, et du fait de l'adoption par les représentantes

contemporaines du féminisme de « critères exclusivement artistiques, les mêmes que ceux des hommes » dans leurs jugements publics de Scribe, Burch admet qu'il « est sans doute impossible de connaître l'accueil que les spectatrices, qui composaient certainement une partie importante du public de ces grands opéras et opéras-comiques, réservaient en tant que femmes aux textes de Scribe ». Ceci n'annule pas l'intérêt d'une observation de la manière dont les spectacles de théâtre lyrique étaient reçus « dans le secret de l'âme féminine » (p. 30) à travers la lecture de ces livrets. Ceux-ci constituent en effet des documents non sur « la vision de la femme du XIX<sup>e</sup> siècle », mais sur l'histoire de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle et la mise en scène qu'il effectuait des rapports de sexe à des spectateurs dont il sollicitait la sensibilité personnelle. Vus sous cet angle, ces livrets constituaient un discours, au sens de Michel Foucault, sur la sexualité, que leur lecture au présent permet d'éprouver intuitivement. Vus sous cet angle, et lus avec l'aide des spécialistes de Scribe et de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle, les livrets d'opéra écrits par Scribe se singularisent politiquement par leur attention et leur promotion d'une sensibilité féminine. Ils témoignent de « l'imaginaire d'un homme qui, dans les limites certes de son époque et de sa classe s'est placé sincèrement du côté des femmes » (p. 29).

- 16 Cette démarche méthodologique et théorique permet ainsi à Burch d'imaginer – au sens à la fois d'inférer de sa lecture et de faire visualiser à son lecteur – chez certaines spectatrices françaises du XIX<sup>e</sup> siècle un « accueil tout aussi politique », même s'il reste dans leur for intérieur, des livrets de Scribe que les « critiques idéologiques des représentations par les féministes » qui n'émergeront pourtant, comme il le souligne lui-même, qu'au XX<sup>e</sup> siècle dans le domaine anglophone. À l'inverse de l'histoire culturelle des représentations « sur coussin d'air » dont il se distingue, il s'agit d'un véritable travail d'interprétation. Caractériser l'expérience des rapports de sexe qu'il propose exige, en effet, de tenir compte du statut des livrets (adaptation d'un vaudeville pour un opéra italianisant « où la musique prend facilement le pas sur les paroles » ou à l'inverse écrit spécialement pour un grand opéra français « dont l'écriture vocale met en valeur les paroles », p. 45) –, du genre (comique ou tragique), des procédés stylistiques (par exemple l'habitude de faire « chanter simultanément différents textes par les différents protagonistes », p. 105), du sujet (contemporain, historique ou fantastique), des collaborations enfin qui ont pesé sur l'écriture de Scribe. L'ordre de la recherche étant inverse de l'ordre de l'exposition, Burch nous fait passer ainsi du *Comte Ory* (1823), l'opéra qui démontre le « caractère artificiel du désir masculin » – mais où le positionnement féministe de Scribe reste difficile à assurer (car la musique y tient une place prépondérante) – aux deux opéras-comiques, *le Cheval de bronze* (1835) et *les Diamants de la couronne* (1841) – où il décèle, sans hésitation, « le discours le plus féministe qu'à ma connaissance il a produit pour la scène lyrique [...] du fait qu'au centre de ces deux pièces se trouve la question du pouvoir des femmes dans le couple comme dans la société » (p. 159).
- 17 Cette restitution de la démarche de Noël Burch s'est efforcée d'en préciser l'intérêt paradoxal que nous avons déjà signalé. Plutôt que d'expliquer les « origines psychologiques et personnelles » de la gynolâtrie de Scribe, qu'évoque la quatrième de couverture, son essai nous permet de découvrir et de lire *d'un point de vue féministe* les livres écrits par Scribe pour l'opéra. Ce faisant, il rétablit la présence historique et le poids commercial du destinataire premier, selon Burch, de son écriture : les spectatrices présentes dans les salles de spectacle lyrique. Il le fait par le biais de

l'engagement personnel de Burch en faveur de la cause des femmes, un engagement qui permet de récuser par avance une critique potentielle, celle d'une vision naturaliste et naïve de la réception « féminine ». Se positionner en tant que spectatrice pouvant être le fait d'un spectateur masculin comme le montre l'exemple de Scribe lui-même, si l'on redonne au terme de spectateur son sens anthropologique rappelé par Jacques Rancière (« Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en tant que spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé », *le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 23).

- 18 De ce fait, malgré son titre, *Eugène Scribe ou le gynolâtre* est incontestablement une contribution à l'histoire des spectatrices dans le spectacle occidental, en tant que domaine de recherche que de nombreuses chercheuses universitaires s'efforcent aujourd'hui de promouvoir (cf. le récent colloque dirigé par Marie Bouhaïk-Gironès et al., « Spectatrices ! Les femmes au spectacle de l'Antiquité à nos jours » [Université Paris-3, septembre 2019] afin de rappeler que « les femmes occupent une place – réelle ou symbolique – non négligeable dans le public du spectacle vivant, tout au long de son histoire »). Au-delà du danger de naturalisation de « la spectatrice » qui menace la réalisation de ce type d'initiative, il rappelle l'importance d'une histoire sociale et culturelle de l'industrie moderne du spectacle en France, attentive à corriger les effets de la réification artistique de ce spectacle – étudié en tant que « film » ou « pièce » réalisant le projet d'un auteur – en valorisant la situation d'épreuve des interactions sociales et d'imagination du changement culturel et social offerte par la fiction, littéraire, théâtrale ou cinématographique. En ce sens, il remet au centre de la discussion sur l'histoire des spectacles la question de l'observation et de la valorisation d'un progrès qui n'est pas uniquement un progrès artistique, mais le processus d'émancipation de la masse des spectateurs, masculins et féminins dont cette histoire témoigne.
- 19 Ceci ouvre aux remarques critiques que l'essai peut susciter de la part des lecteurs intéressés par cette histoire. L'effort pour conjuguer engagement féministe et souci de rigueur historique et technique, en justifiant le choix de se limiter au seul cadre du « théâtre lyrique » et à douze livrets, limite la portée de la démonstration en même temps que celle, déjà signalée, de ses lecteurs potentiels. Dans la mesure où elle isole de l'œuvre de Scribe ses seuls livrets d'opéra, elle fait regretter que la totalité de ses pièces n'aient pas été soumises à une exploration, même superficielle, d'autres positionnements féministes observables dans cette œuvre. L'attention exclusive portée au théâtre lyrique comme spectacle uniquement bourgeois et parisien, et donc comme témoin d'un divertissement touchant seulement un public féminin privilégié, urbain et cultivé suscite du même coup l'objection du décalage entre la faiblesse du public concerné par rapport à la masse constituée alors par un « non-public » féminin analphabète et provincial. Elle se prête ainsi au reproche de surinterprétation prévisible de la part d'une critique attentive à rappeler la situation des femmes laborieuses en France au XIX<sup>e</sup> siècle. La démonstration exigeait une problématisation historique et sociologique de l'expérience féminine du spectacle en France pendant cette période sans doute plus approfondie que celle proposée. Elle se réduit au simple renvoi à la réalité attestée par les journaux d'un public féminin dominé et disqualifié, bien que bourgeois et parisien, par son amour du spectacle commercial, une réalité confirmée par la conjugaison d'antiféminisme et d'antisémitisme des dénonciations

critiques rétrospectives du succès de Scribe dont « l’Affaire Dreyfus » offrira l’occasion (pp. 23 à 25). C’est s’interdire une approche plus concrète du marché des spectacles en France et son évolution au XIX<sup>e</sup> siècle, que frayent certaines précisions de Burch sur les rapports de l’industrie théâtrale et de l’imprimé et de la manière dont cette industrie pouvait toucher un public parisien élargi ainsi que le public provincial. L’étude de John McCormick sur les théâtres populaires en France au XIX<sup>e</sup> siècle (*Popular Theatres of Nineteenth Century France*, Londres, Routledge, 1993 qui, malgré son titre, ne porte que sur les théâtres à Paris), par exemple, souligne la mixité sociale qui se met en place, dès la Restauration, dans les théâtres privés parisiens du Boulevard et dans les premiers théâtres de banlieue, qui ouvrent le divertissement théâtral aux grisettes, ces premières figures de l’indépendance de la jeune fille ouvrière (voir notamment Hannah Machnin, « The Grisette as a Female Bohemian », History Department, Brown University, Providence, 2000 [introduction], unpublished Phd., <https://www.mtholyoke.edu/courses/rschwart/hist255-s01/grisette/manchin.htm>).

L’efficacité culturelle du théâtre en province à la même époque est ce dont témoignent tant la star qu’est Scribe pour le public familial – le père accompagnant ses filles – de la province française décrite par Stendhal dans ses *Mémoires d’un touriste*, que l’émotion que procure à la provinciale qu’est Madame Bovary sa vision au théâtre de Rouen de l’opéra de Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor* dans le roman de Flaubert (l’empathie de la description proposée par Flaubert de cette émotion procurée à Emma Bovary par une scène précise de l’opéra – celle du mariage forcé, occasion d’un morceau de bravoure musical, le fameux sextet – dans lequel elle se reconnaît, est souvent sacrifiée, par les critiques contemporains, à la valorisation ironique de la fascination « typiquement féminine » pour la star). Les études historiques qui se sont multipliées sur cette consommation du théâtre en province au XIX<sup>e</sup> siècle depuis l’ouvrage pionnier de Dominique Leroy (*Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L’Harmattan, 1990) sur l’organisation territoriale et la normalisation du marché des arts du spectacle dans l’ensemble de la France, enclenchée par le décret de 1806 de Napoléon, méritaient, en ce sens, d’être signalées. Burch ne se réfère, en matière d’histoire sociale des spectacles en France, qu’à l’ouvrage – datant de 1937 – de Siegfried Kracauer sur Jacques Offenbach, qui n’appréhende le public des spectacles sous le Second Empire que sous l’angle de l’opérette et qu’en tant que public « bourgeois » (*Jacques Offenbach ou Le Secret du Second Empire*, Paris, Gallimard, 1994). Parmi ces études, celles, par exemple, de Laurence Baudoux-Rousseau, Alexandre Lardeur et Sophie Anne-Letterier qui observent dans leur reconstitution du répertoire de ce théâtre, qu’« une centaine (sur 400 !) des pièces de Scribe sont jouées à Arras, parfois jusqu’à la fin du siècle » (*le Théâtre en province. Arras. XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Arras, Artois Presse Université et Théâtre d’Arras, 2017, p. 145). Elles valorisent la présence féminine qu’assure une fréquentation familiale et l’attention à la moralité des pièces programmées qu’elle entraîne, et confirment (*Ibid.*, p. 149), le sort fait par Burch aux opéras comiques de Scribe, puisqu’à l’époque où « le théâtre communique avec la création musicale (Adam, Meyerbeer, Auber), [...] l’opéra-comique, “genre moyen” marque bien un lien entre le théâtre comique populaire et le prestigieux opéra. Son triomphe provincial est logique ». Leur mérite est de rétablir, contre une perception centraliste et élitiste du public de théâtre, l’existence d’un public provincial élargi et touché dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce aux troupes en résidence, aux troupes ambulantes et aux tournées, par les spectacles parisiens dans leur diversité, aussi bien lyrique que dramatique (voir, notamment, Cyril Triolaire, *le Théâtre en province pendant*

*le Consulat et l'Empire*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012). Dans cette perspective, qui prend en compte l'évolution globale du public de théâtre à partir de 1800 – soit le fait qu'il devient la « principale distraction collective du XIX<sup>e</sup> siècle [...] susceptible de toucher la gamme la plus large de catégories sociales » car « son accès, dès la première moitié du siècle, est relativement aisé du fait de la gamme étendue des prix de places » (Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008) – l'exception qu'est Scribe en tant qu'auteur de théâtre cesse d'être une curiosité historique, et sa valorisation une interprétation moderniste et anachronique de son œuvre. Un ouvrage comme celui de Christophe Charle, pourtant limité par sa focalisation sur la capitale parisienne à partir de 1860 et par un « diagnostic socio-culturel des différents publics en présence » fondé uniquement sur l'appartenance sociale des spectateurs, confirme statistiquement que la mise en scène du « rapport hommes/femmes » et la « remise en cause de la domination masculine » (*Ibid.*, pp. 380-381) caractérisent, à partir de *la Dame aux Camélias*, les « pièces à succès » de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (l'échantillon statistique est constitué des « auteurs parisiens les plus connus et appréciés du temps, représentatifs du goût moyen et dominant, mais suffisamment durables pour avoir été joués longtemps et immortalisés relativement par des éditions assez complètes de leur production abondante », p. 363). En effet, « les auteurs de drames ou de comédies contemporains [...] doivent se mettre au diapason des questions d'actualité, élargir la gamme des personnages possibles, rattraper l'évolution sociale en cours » (p. 378). Dans un chapitre au titre-slogan – « Les femmes contestent » – Charle souligne ainsi comment, de Dumas Fils (*la Dame aux camélias*, 1852) à Hervieu (*la Course du flambeau*, 1901), en passant par Meilhac et Halévy (*Frou-frou*, 1869), Sardou (*les Pattes de mouche*, 1860, *Divorçons*, 1883), Feydeau (*la Dame de chez Maxim*, 1899), « c'est bien à l'expression libre des aspirations des femmes mal mariées, mal considérées ou maltraitées, à leur capacité démontrée de renverser les hommes qu'on assiste » (p. 381). Bref, toute subjective qu'elle soit, la lecture de Scribe défendue par l'essai de Noël Burch, vérifie que des textes que l'on pourrait lire uniquement du point de vue de la domination masculine signalent l'émergence objective, au sein du public français et particulièrement des spectatrices, de l'intérêt pour la femme qui « prend son destin en main et transgresse les rôles établis par la société masculine » (Charle, *Ibid.*, p. 380). L'érudition historique mobilisée, l'effort de réflexivité et le souci d'éprouver les limites des interprétations – trois qualités du propos déjà signalées – ont donc bien apporté une certaine robustesse sociologique à la lecture proposée.

- 20 Signalons, pour terminer, une limite de l'exposé, intéressante à relever du point de vue de l'intérêt heuristique qu'il présente pour les études cinématographiques. Elle est inhérente au propos, l'auteur en a conscience, dès lors qu'il s'efforce de valoriser l'efficacité propre au livret dans le spectacle d'opéra. Ceci interdit, du même coup, une attention systématique à la manière dont l'acteur et sa performance peuvent faire varier l'appréhension du sens de la situation par le spectateur. Ce cas de figure est relevé et traité par Burch, en passant, à l'occasion de l'emploi du travesti dans *le Comte Ory* et de l'ambivalence qu'y introduit le fait qu'un rôle d'homme soit interprété par une femme, qui induit deux interprétations possibles. Or, ce ne sont pas seulement, du point de vue d'une anthropologie technique du spectacle théâtral, deux interprétations possibles de la situation représentée et un possible « sous entendu homo-érotique » (p. 44) que l'emploi de travesti permet d'éprouver, mais bien deux types d'interactions

sexuelles possibles, hétérosexuelles ou homosexuelles. Dans l'industrie du spectacle occidental au XIX<sup>e</sup> siècle, l'indicateur social et culturel que constitue le développement du travesti féminin – au sens de la *male impersonation* – quant à l'appropriation érotique du spectacle non seulement par des hommes, mais par des femmes et des hommes pratiquant ou aspirant à des formes de sexualité alternative n'a, pour le moment, retenu l'attention que des historiens anglo-saxons stimulés par les *cultural studies* (cf. Lesley Ferris, dir., *Crossing the Stage. Controversies on Cross-Dressing*, Londres/New York, Routledge, 1993, et notamment Laurence Senelick, « Boys and Girls Together. Subcultural origins of glamour drag and male impersonation on the nineteenth century stage », qui lie l'évolution de l'emploi de travesti au XIX<sup>e</sup> siècle à la satisfaction d'une « sous-culture homosexuelle », pp. 80-95). Elle justifie pourtant, comme le souligne justement Charle, la prise en compte des effets de la performance des actrices en chair et en os, et du lien social éphémère que la représentation offre l'occasion d'établir avec celles qui « osent dire et parfois faire [...] ce qui est interdit au public réel » (*Ibid.*, p. 381). Comme le montrent tout à la fois le cas de la réussite théâtrale exceptionnelle de Virginie Déjazet, dont la carrière – à l'échelle du siècle – s'est construite presque uniquement sur son emploi de travesti (voir J.-M. Leveratto, « Le sexe en scène. L'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Isabelle Moindrot (dir.) *le Spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, CNRS éditions, Paris, 2006, pp. 271-279), et l'importance des rôles de travesti dans celle de Sarah Bernhardt, l'histoire des spectatrices doit prendre en compte cette efficacité situationnelle du spectacle théâtral. Elle est tout aussi réelle, mais beaucoup plus difficile à prendre en compte dans le cas du spectacle cinématographique, dont l'étude reste majoritairement prisonnière, sous l'effet d'une rhétorique professionnelle, d'une ontologie naturaliste, selon la formule de Philippe Descola. Celle-ci valorise la continuité physique qui caractérise tant le corps du spectateur que celui de l'acteur, et la discontinuité morale entre ces acteurs humains et le non-humain que constitue l'image cinématographique du corps. Ce qui explique que l'approche anthropologique de la technique cinématographique proposée par Marcel Mauss dans *les Techniques du corps* et sa validation de la magie du cinéma en tant que vecteur de modernité, reste encore incomprise en France. Alors qu'il signale la possibilité qu'offre le cinéma à des jeunes filles parisiennes de s'approprier leur propre corps en adoptant une démarche plus libre qu'une démarche traditionnelle, anticipant ainsi sur le discours contemporain de Judith Butler (dans « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, décembre 1988, pp. 519-531 ; en tant qu'« identité instaurée à travers une répétition stylisée d'actes » [p. 519] et donc « champ corporel du jeu culturel », le genre est « fondamentalement une affaire d'innovation » [p. 531]), le texte est presque systématiquement ramené à une démonstration de l'influence inconsciente qu'exerce le cinéma sur ses jeunes spectateurs. Or, il ne fait que rappeler la nécessité d'étudier le spectacle cinématographique en tant que situation d'interaction à distance, et l'efficacité réelle que confère aux objets qui apparaissent à l'écran l'engagement corporel du spectateur des ontologies qui, à la différence de l'ontologie naturaliste, font communiquer son corps avec les corps à l'écran.

- 21 Garder ce principe à l'esprit permet de ne pas réduire l'histoire des spectatrices aux *stars studies*, à l'étude des stars féminines et de leurs performances, dans la continuité de l'approche culturaliste promue par les travaux de Margaret Mead, qui conduit à observer l'évolution de la représentation de la femme dans les différentes

cinématographiques nationales. Ni, à l'opposé, à l'histoire des réalisatrices féministes, et à leur contribution à la transgression des rôles traditionnels, de la réalisation personnelle dans le travail au droit de vivre librement sa sexualité, y compris à travers la pornographie. Mais une histoire qui observe les conditions concrètes d'engagement des femmes dans la consommation cinématographique, et leurs usages de cette consommation pour penser le monde social et communiquer avec autrui.

- 22 Sous cet angle, l'histoire des spectatrices ordinaires, c'est-à-dire anonymes, reste à faire, malgré la place que leur accordait Emilie Altenloh dans la première enquête sociologique jamais réalisée en Europe sur la fréquentation cinématographique (*Zur Soziologie des Kino : die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Iéna, 1914 - traduction partielle en anglais dans *Screen*, n° 42-3, automne 2001). Celle-ci suppose de les appréhender, pour reprendre les catégories de l'INSEE, non seulement en tant qu'individus, mais en tant que « ménages », c'est-à-dire en tenant compte de leur intégration à un collectif - couple, famille, communauté -, un « ensemble des personnes (apparentées ou non) qui partagent de manière habituelle un même logement [...] et qui ont un budget en commun » (INSEE, 2005). Des travaux pionniers comme celui de Ben Singer sur le public féminin du cinéma américain des premiers temps ont le mérite de nous stimuler à étudier la participation de ce public à l'évolution du cinéma. Selon lui, les jeunes femmes américaines salariées qui avaient été, dans leur enfance, la proie du « mélodrame théâtral à 10, 20, 30 cents » ont assuré, dans les années 1910, le succès massif du mélodrame cinématographique - c'est-à-dire des *serials* - en tant que « stratégie commerciale pour intéresser (*to engage*) les spectateurs féminins », comme le signale leur héroïne, le plus souvent une jeune femme urbaine indépendante (*Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Contexts*, New York, University of Columbia Press, 2001, p. 231). Mais ces travaux restent limités par leur focalisation sur la figure de la jeune spectatrice indépendante et se désintéressent de la participation féminine au spectacle cinématographique fondée sur le soin des enfants, et que nous rappelle, sans qu'on y soit toujours attentifs, le jeune Jean-Paul Sartre initié au cinéma à l'âge de 7 ans par sa mère : « C'était le divertissement des femmes et des enfants ; nous l'adorions, ma mère et moi, mais nous n'y pensions guère et nous n'en parlions jamais : parle-t-on du pain s'il ne manque pas ? » (J.-P. Sartre, *les Mots*, Paris, Gallimard, 1964). Notons qu'en 1912, date du souvenir, la *matinée* cinématographique attire outre des personnes « inactives », militaires et retraitées, des femmes de *toutes les classes* : le petit Sartre y découvre « des soldats, les bonnes du quartier ; un vieillard osseux [...] des ouvrières en cheveux [...], de grands chapeaux palpitants [imposés alors aux femmes de distinction se produisant en public] » (p. 99).
- 23 Prendre en compte le pluralisme ontologique qui caractérise l'expérience cinématographique et la diversité des régimes de consommation ordinaires permet du même coup de garder à l'esprit l'instabilité et l'incertitude du jugement féminin sur le spectacle cinématographique contemporain. Il ne peut se réduire à la vérification directe par les femmes de la visibilité qu'il donne aux femmes et à leur cause, mais repose sur la valeur éthique imprévisible d'une expérience vécue et appréciée en situation dans un temps et un espace déterminés. L'essai de Noël Burch nous stimule, de ce point de vue, à étudier les films *mainstream*, et pas seulement les films engagés artistiquement et politiquement, à mesurer le plaisir qu'ils procurent non *a priori*, en fonction des figures qu'ils représentent, mais en situation, et à redonner la parole aux

femmes en tant que spectatrices compétentes, attentives à juger de la qualité des films pour tous et non exclusivement pour la cause des femmes.