

Dans cette France de la fin des années 70 par moments furieusement actuelle, nous rencontrons d'abord notre héroïne, Suzanne Pujol (Catherine Deneuve dans le rôle fantastique de la potiche du titre). Femme de patron d'entreprise, sa fonction a toujours été décorative. Elle n'aime rien tant que de s'émerveiller à la vue d'un écureuil ou de faire un haïku sur la vie éphémère d'une rose. Personne ne l'écoute ni ne la prend au sérieux. Sa fille, tout sourire, résume bien la situation : « Le pire pour moi, maman, ce serait de devenir comme toi. Une potiche ».

Elle a aussi un fils (Jérémy Renier, impeccablement ridicule), un jeune homme vaguement bohème qui se questionne sur son avenir et a - au grand dam de son père - des idéaux plutôt gauchistes.

Et puis, ne l'oublions pas celui-là : Suzanne Pujol doit se coltiner son mari ! Adeptes inconditionnel de la mauvaise foi, Robert Pujol (Luchini, hilarant) correspond parfaitement à ce qu'on pourrait définir simplement comme un sacré con. Réac et rétrograde, il a hérité de la gestion de l'usine de parapluies en épousant Suzanne. C'est un patron cynique et froid, plein d'une suffisance détestable envers sa femme et ses employés. Et il se tape sans aucun état d'âme sa secrétaire empotée (Karin Viard) et finit régulièrement ses soirées au Badaboum, une boîte où il a ses entrées...

Mais nous sommes en 1977, et le patronat n'a plus l'heur de faire face à un prolétariat docile et disposé à se laisser exploiter. Un vent de révolte souffle parmi les ouvriers, qui se mettent en grève en scandant en chœur « Pujol = ras-le-bol ». Devant la sourde oreille faite à leurs revendications, ils séquestrent (c'est l'époque...) le patron. Pour les aider dans la conciliation, Maurice Babin (Depardieu), député communiste et ennemi juré de Robert Pujol, fait peu à peu intrusion dans la vie chambardée de la famille. Et quand Robert, victime d'un malaise, n'est plus là pour « négocier », il va falloir lui trouver un remplaçant... à moins que ça ne soit une remplaçante ? Parce qu'il est temps de revenir au temps des amazones, et Suzanne est peut-être bien une potiche, mais une cruche, ça non !

François Ozon, réalisateur entre autres de *Sous le sable*, *Swimming Pool*, *8 femmes*, signe avec ce film une comédie vivifiante et jubilatoire, plantée dans une improbable usine de parapluies... Le (mauvais) esprit le dispute à l'intelligence des dialogues et au jeu parfait des acteurs. Deneuve, Luchini, Depardieu et les autres s'en donnent à cœur joie avec une délectation communicative.



Même si l'on trouve dans *Potiche* un propos général de nature féministe et une condamnation d'une forme rétrograde et autoritaire de direction patronale (incarquée par M. Pujol), le ton général est celui d'une comédie dont l'objectif principal est sans doute d'abord de susciter le rire (ou au moins le sourire) des spectateurs. Dans une perspective éducative, il est cependant intéressant de mieux comprendre comment est réalisé un film comme *Potiche*, d'apercevoir quels «mécanismes» cinématographiques il met en œuvre pour susciter notre adhésion, de mesurer également quelle part de création et d'originalité artistique on peut trouver dans cette réalisation.

L'animation proposée ici devrait permettre aux spectateurs de répondre à ces questions mais également de prendre conscience du fait qu'on ne peut pas donner de réponses univoques à ce propos : la confrontation des opinions devrait en particulier révéler qu'il y a nécessairement un éventail d'interprétations possibles ainsi qu'une marge dans l'appréciation que l'on peut faire d'un film (ou de certains de ses aspects esthétiques).

DÉROULEMENT

On trouvera ci-dessous une vingtaine de consignes d'observation qui pourront être remises aux spectateurs avant la vision du film : chaque spectateur recevra **une seule consigne**, et tous les spectateurs recevront (en principe) une consigne différente.

Après la projection, on procédera à **une mise en commun** du résultat des observations. On trouvera ci-dessous quelques réponses possibles à certaines de ces consignes : elles pourront servir à l'animateur pour alimenter la discussion, mais elles ne doivent pas être considérées comme les réponses « justes » ni comme des « modèles » d'analyse. Au contraire, l'intérêt de ces consignes est de faire apparaître des différences d'appréciation sinon d'interprétation entre les spectateurs. On constatera d'ailleurs souvent que certains participants pourront réagir à des consignes d'observation remises à d'autres participants.

L'animation suppose que les spectateurs concernés voient le film dans des conditions habituelles de projection, c'est-à-dire une seule fois, de préférence en salle de cinéma. Il ne s'agit donc en aucun cas d'une analyse de séquences isolées (qui est un exercice ardu qui n'a de sens que dans l'enseignement supérieur destiné à de futurs professionnels du cinéma), et l'exercice demande seulement aux participants une vision attentive du film ainsi qu'une attention particulière à des éléments qui pourraient être facilement négligés. Cette manière de faire devrait assurer une meilleure participation des spectateurs ainsi qu'une transposition possible des observations (ou de ce mode d'observation) à d'autres films.

OBJECTIFS

Ces consignes permettent un travail sur la mémoire particulièrement efficace :

1. Elles donnent une tâche à chaque spectateur.
2. Elles permettent d'observer et de relever des choses qui, sans cela, passeraient inaperçues.

Cette manière de travailler repose sur la différence entre **la mémoire spontanée** et **la mémoire sollicitée** : de façon spontanée, les spectateurs ne se souviennent que d'un nombre très limité d'éléments du film qu'ils viennent de voir; en revanche, l'évocation par une tierce personne d'**éléments précis** va **réveiller** une série de souvenirs et permettre une large confrontation d'avis.

Le rôle de chacun des observateurs est donc surtout de prendre note d'éléments relativement précis qui vont pouvoir ensuite permettre le travail de cette «mémoire sollicitée» chez les autres spectateurs.

TRANSPOSITION

Cette manière de faire doit être adaptée en fonction du film vu et des objectifs poursuivis par l'animateur ou l'enseignant : dans le cas du film *Potiche*, on a privilégié, comme on l'a dit, la dimension esthétique ainsi que l'aspect de comédie de cette réalisation.

Pour d'autres films, les consignes porteront sur la dimension thématique, historique, morale du film : l'intérêt des consignes d'observation, c'est de s'appuyer sur des éléments concrets du film (décor, habillements des personnages, gestes, attitudes des acteurs, éléments précis d'intrigue). Cela permet à la fois de donner de la matière à la discussion et de montrer comment se construit un film : même des éléments apparemment secondaires concourent à la signification d'ensemble.

Dans tous les cas cependant, il faudra que certaines consignes d'observation portent sur le travail du cinéaste, ou du moins que certaines consignes amènent le spectateur à prendre en considération le point de vue de **l'auteur** du film.

*

Chaque spectateur ne reçoit avant la projection qu'**une seule consigne**, toutes les consignes étant par exemple reproduites sur des bandelettes de papier découpées.

Quelques consignes d'observation du film *Potiche* de François Ozon

1. Au cinéma, on est surtout attentif aux actions et aux paroles échangées. Mais l'art de la mise en scène consiste aussi à utiliser des OBJETS qui peuvent paraître secondaires ou accessoires mais qui contribuent à l'ambiance, ajoutent du sens aux gestes ou accentuent les émotions transmises. Pourriez-vous repérer dans *Potiche* des objets ou des accessoires dont le choix n'a pas été laissé au hasard et qui sont significatifs?
.....
2. On vous demande d'observer quelque chose de difficile à remarquer notamment au cinéma: les GESTES, les REGARDS, les ATTITUDES des personnages. Loin d'être naturels, certains sont manifestement voulus par l'acteur (ou le réalisateur). Pourriez-vous repérer quelques-uns de ces gestes, parfois très ténus comme des échanges de regards, mais significatifs? Concentrez-vous éventuellement sur des scènes muettes.
.....
3. Au cinéma, la performance des acteurs est évidemment essentielle. Essayez d'observer de manière plus précise la GESTUELLE des acteurs de *Potiche*. Pour faciliter cette observation, vous pouvez notamment vous concentrer sur le fils de famille: Laurent Pujol (interprété par Jérémie Renier).
.....
4. Au cinéma, la caméra se focalise souvent sur un ou deux personnages. Mais dans *Potiche*, on remarque des séquences à trois, quatre, cinq, six, sept personnages. On y devine un travail de mise en scène, de PLACEMENT DES ACTEURS qui peut donner l'impression d'une chorégraphie. Essayez de repérer l'une ou l'autre de ces séquences et de décrire comment elle est organisée.
.....
5. Le film *Potiche* se déroule à la fin des années 1970. Pourriez-vous être attentifs aux multiples indices qui témoignent du caractère PASSÉ des événements mis en scène?
.....
6. Le film *Potiche* se déroule à une époque révolue, à la fin des années 70, mais, s'il témoigne d'une époque révolue, il révèle également de nombreuses ÉVOLUTIONS en cours dont nous avons sans doute hérité. Pourriez-vous noter quelques-uns de ces indices de changement?
.....
7. Le film *Potiche* se déroule à une époque révolue, à la fin des années 70, ce dont témoignent notamment les COSTUMES et COIFFURES des acteurs et actrices. D'autres détails du même genre sont significatifs de la personnalité des différents protagonistes. Repérez, si vous le voulez bien, quelques-uns de ces détails de l'apparence des personnages.
.....
8. Les DÉCORS jouent un rôle important dans *Potiche* et révèlent aussi bien des personnalités que des évolutions en cours ou des différences sociales. Pourriez-vous repérer quelques-uns de ces décors et éventuellement les comparer?
.....
9. Au cinéma, notre attention est focalisée sur l'image, et nous négligeons souvent la bande-son. Dans *Potiche*, elle joue un rôle important, notamment dans sa COMPOSANTE MUSICALE. Pourriez-vous écouter attentivement certaines des musiques utilisées et en particulier les paroles des chansons?
.....
10. Mme Pujol interprétée par Catherine Deneuve est l'héroïne de *Potiche*. Le personnage est certainement montré sous un jour favorable. Pourriez-vous notamment observer la position et les mouvements de la CAMÉRA et déterminer ainsi de façon plus précise comment la caméra «prend le parti» de Mme Pujol?

11. Dans *Potiche*, on remarque à plusieurs reprises que l'écran est DIVISÉ en deux ou trois parties: pourriez-vous noter de façon plus précise l'une ou l'autre utilisation de ce procédé?
.....
12. Il y a plusieurs flash-back ou retours en arrière dans *Potiche*. Essayez de repérer les procédés utilisés pour introduire ces flash-back au niveau de l'image mais aussi de la bande-son.
.....
13. *Potiche* raconte l'histoire de la transformation d'une femme, mais l'on remarque néanmoins que certaines scènes ou situations se RÉPÈTENT ou en RAPPELLENT d'autres, parfois avec des transformations significatives. Il s'agit aussi de certains types de situations (réunion de famille, confrontation entre groupes de personnages...). Pouvez-vous noter l'un ou l'autre exemple de ce genre de reprise ou de répétition ?
.....
14. Dans *Potiche* qui se déroule surtout dans un milieu bourgeois, le langage est assez soutenu, mais on remarque plusieurs ruptures de styles, de passage plus VULGAIRES sinon grossiers. Essayez de noter l'une ou l'autre de ces ruptures de ton.
.....
15. Dans *Potiche*, M. Pujol est un dirigeant d'entreprise très stylé. On remarque pourtant rapidement qu'il dit des choses CHOQUANTES comme si elles étaient naturelles. Pourriez-vous essayer de vous souvenir de quelques-unes de ces répliques?
.....
16. *Potiche* se déroule en 1977: on remarque ainsi l'utilisation de mots d'époque, d'expressions CLICHÉES, proches parfois de la «langue de bois». Pourriez-vous relever quelque une de ces expressions?
.....
17. *Potiche* est une comédie. Mais quand l'on rit, on oublie facilement ce qui nous a fait rire. Pourriez-vous donc noter en quelques mots quelques-uns de ces moments comiques?
.....
18. L'intrigue de *Potiche* se déroule dans la vie quotidienne de la France des années 1970. Pourtant, des personnages s'expriment à certains moments de façon très RAFFINÉE sinon précieuse ou POÉTIQUE. Essayez donc de repérer certaines de ces expressions. Soyez éventuellement attentifs au passage du tutoiement au vouvoiement (ou inversement) ainsi qu'à l'utilisation des noms ou des prénoms (qui supposent une plus grande familiarité).
.....
19. L'intrigue de *Potiche* est relativement simple et repose sur beaucoup de ficelles du théâtre. On remarque cependant quelques effets de SURPRISE, bien amenés. Essayez de les repérer.
.....
20. *Potiche* est une comédie où l'ironie et la parodie jouent un rôle important. L'ironie traduit de manière privilégiée le point de vue du cinéaste puisque les personnages pris dans la situation ne sont évidemment pas conscients de la dimension comique de leurs gestes ou paroles. Pourriez-vous être attentifs à quelques-uns de ces traits d'IRONIE, parfois appuyés, parfois plus subtils?
.....
21. *Potiche* est une comédie où l'on rit souvent. Mais on peut aussi remarquer des moments de MÉLANCOLIE, de tendresse ou même de tristesse. Pourriez-vous noter quelques-uns de ces moments?
.....

On trouvera ci-dessous des réponses possibles aux consignes d'observation données avant la projection. Ces réponses pourront être utilisées par l'animateur pour alimenter ou relancer la discussion.

L'ensemble de ces consignes peuvent cependant être regroupées selon les principaux aspects du film analysé. On trouvera un tel regroupement ci-dessous qui pourra servir d'outil de travail pour l'animateur. À la fin de l'animation, l'on pourra revenir avec l'ensemble des participants sur les aspects du film qui semblent plus particulièrement pertinents à observer dans *Potiche*.

Ce qu'on peut observer dans *Potiche*...

Gestuelle, attitudes, posture, position des acteurs, objets et accessoires

1. Au cinéma, on est surtout attentif aux actions et aux paroles échangées. Mais l'art de la mise en scène consiste aussi à utiliser des OBJETS qui peuvent paraître secondaires ou accessoires mais qui contribuent à l'ambiance, ajoutent du sens aux gestes ou accentuent les émotions transmises. Pourriez-vous repérer dans *Potiche* des objets ou des accessoires dont le choix n'a pas été laissé au hasard et qui sont significatifs ?

- ✓ Le contraste entre la Mercedes de M. Pujol et la Mini Cooper de Madame est évidemment significatif, presque caricatural, de la différence de « statut » entre les deux personnages.
- ✓ Le petit carnet de Mme Pujol a quelque chose d'un peu ridicule, puis déplacé quand elle le reprend pour préparer avec Babin son discours devant le CE.
- ✓ La radio de M. Pujol (au matin, le premier jour) lui permet d'être en contact avec le monde extérieur alors que sa femme est centrée sur l'univers domestique. Mais à la fin du film, Babin écouterait sur son transistor le meeting de Suzanne qui semble à présent avoir conquis le « monde ».
- ✓ Au début du film, le journal (Le Figaro !) est pour M. Pujol une ouverture sur le monde (comme la radio) mais c'est surtout une manière d'éviter ou même de mépriser sa femme : il lit le journal sans regarder Suzanne.
- ✓ La fille de Suzanne lui annonce qu'elle va se séparer de son mari Jean-Charles : la mère serre le traversin contre son corps comme pour se protéger de cette mauvaise nouvelle.
- ✓ M. Pujol recrache le contenu de son verre quand sa femme lui annonce que Laurent sort avec la fille Marquiset. Le verre est évidemment utilisé (sur les indications du réalisateur) au moment précis de l'annonce de cette nouvelle « stupéfiante » !
- ✓ Les lunettes noires et le châle de Mme Pujol quand elle se rend chez Babin sont destinés à garantir son anonymat, mais ils sont sans doute trop voyants (des lunettes noires en pleine nuit !) pour ne pas être un peu ridicules.
- ✓ La bombe de laque de Nadège la secrétaire est utilisée de façon ample et démonstrative.
- ✓ Au retour de ses vacances forcées, M. Pujol utilise un sac à main d'un modèle qui a été à la mode dans les années 70 mais qui apparaît comme un peu ridicule quand sa femme le lui remet à l'épaule en lui signifiant que c'est elle désormais la patronne. M. Pujol avec son sac à main (aux connotations féminines) apparaît dès lors comme réduit au rôle « d'épouse ».

2. On vous demande d'observer quelque chose de difficile à remarquer notamment au cinéma : les GESTES, les REGARDS, les ATTITUDES des personnages. Loin d'être naturels, certains sont manifestement voulus par l'acteur (ou le réalisateur). Pourriez-vous repérer quelques-uns de ces gestes, parfois très ténus comme des échanges de regards, mais significatifs ? Concentrez-vous éventuellement sur des scènes muettes.

- ✓ À son arrivée à l'usine, M. Pujol ferme ostensiblement la porte pour se retrouver seul avec Nadège. Le geste en apparence anodin est perçu par les spectateurs parce que la porte était grande ouverte (pourquoi donc la refermer ?) et que le geste est un peu trop accentué, M. Pujol étant obligé de faire un demi-tour sur lui-même (on signalera d'ailleurs que ce n'est pas lui qui a ouvert ni refermé la portière de son auto quelques secondes auparavant, mais un employé).
- ✓ On remarque dans la même scène au début du film la jambe légèrement repliée de Nadège sur l'escabelle : la pose est à la fois artificielle et érotique. De la même façon, on ne peut qu'être frappé par le geste de la secrétaire utilisant de façon ostensible la bombe de laque.
- ✓ Au début du film, quand Joëlle (la fille de Mme Pujol) arrive à la maison, elle fait mine de s'engager dans l'entrée mais a un minuscule revirement pour couper dans le parterre une fleur... qu'elle offrira ensuite à sa mère.
- ✓ Au déjeuner, Pujol s'en prend vertement à sa femme qui a osé émettre un avis : « Tu as compris... Tu as un avis ? ! », dit-il les deux bras à angle droit pour montrer sa détermination.
- ✓ « Cite-moi des femmes aussi gâtées que toi après 30 ans de mariage » dit M. Pujol en pointant l'index vers la table.
- ✓ La nuit, face à Babin dans son appartement, Mme Pujol est légèrement de biais comme pour éviter l'affrontement et aborder les choses de façon indirecte. Babin est en revanche bien droit, faisant face à Mme Pujol. Les différences d'attitudes traduisent une différence « psychologique ».
- ✓ Babin entrant pour la première fois chez les Pujol jette un regard à droite, comme s'il prenait note du luxe des lieux (il soupire). Un peu plus tard, il déclare : « Je vous le prédis : il y aura un durcissement de la grève » avec menace du doigt. Pujol, particulièrement énervé, s'emporte et déclare qu'on verra ce que c'est « un patron qu'en a deux ! » avec les deux poings serrés : le geste est aussi caricatural et excessif que le propos.
- ✓ Après l'hospitalisation de Pujol, Laurent rentre avec sa mère dans la maison familiale, et il ferme la porte au nez de Nadège (comme s'il ne la voyait pas), la secrétaire qui est pourtant restée avec la famille depuis plus de vingt-quatre heures.
- ✓ Après ses vacances forcées, Robert Pujol, veut avoir une relation sexuelle rapide avec Nadège dans un coin de l'usine ; elle refuse et s'éloigne, il la suit en l'appelant et referme sa braguette et on entend le bruit du zip. La vulgarité du geste est clairement soulignée.
- ✓ Après ses vacances forcées, Robert Pujol offre un cadeau à sa femme puis s'adresse à Nadège : « Tenez, j'ai pensé à vous aussi » dit-il en lui donnant avec un geste ostentatoire un autre cadeau, mais son regard se fixe aussitôt sur le lointain comme s'il ne voulait pas voir la secrétaire.
- ✓ Pujol se rend au bureau de Babin. D'abord assis, celui-ci vient se placer face-à-face avec Pujol pour rejeter le chantage, mais quand Pujol évoque sa liaison avec Suzanne, Babin se détourne et s'éloigne en regardant ailleurs. Pujol le rejoint, tourne autour de lui et se met cette fois à ses côtés. De l'affrontement on est passé à une espèce d'encercllement.
- ✓ Au bord du bois, laissée sur place par Babin, Mme Pujol doit faire du stop et monte dans la cabine du camionneur (Sergi Lopez) : elle est obligée de relever sa jupe (plan rapproché sur ses jambes) dans un geste qui a une connotation assez érotique. Il y a ensuite, dans la cabine, tout un jeu de regards croisés et de sourires furtifs avec le camionneur.
- ✓ Lors de la campagne pour les élections, Robert Pujol rejoint Suzanne dans sa chambre et cherche une espèce de réconciliation avec elle : il se couche à ses côtés dans le grand lit mais elle reste au centre bien droite, alors

que lui a l'air de se recroqueviller contre elle. La différence d'attitudes révèle que leur séparation (au moins dans le chef de Suzanne) est irrémédiable.

3. Au cinéma, la performance des acteurs est évidemment essentielle. Essayez d'observer de manière plus précise la GESTUELLE des acteurs de *Potiche*. Pour faciliter cette observation, vous pouvez notamment vous concentrer sur le fils de famille : Laurent Pujol (interprété par Jérémie Renier).

- ✓ Lors de la soirée de la séquestration de M. Pujol, on remarque notamment que Laurent a les mains souvent levées, presque à hauteur des épaules, avec notamment la cigarette au doigt très près du corps (on retrouvera la même posture quand il s'entretiendra avec Babin dans le salon de la maison familiale).
- ✓ Parlant avec sa mère, il relève sa mèche avec un seul doigt (et sa mère fait de même comme s'il était un petit garçon).
- ✓ Quand Nadège la secrétaire annonce la séquestration de M. Pujol, il parle à sa mère et à sa sœur avec des gestes des deux mains tour à tour rapprochées et éloignées de la poitrine comme pour appuyer son propos.
- ✓ « Je suis son fils : qu'ils me prennent en otage à sa place ! » lance-t-il un peu plus tard en ouvrant les mains au bas du corps.
- ✓ Lors de la campagne électorale de Suzanne avec qui il marche en rue, il a de nouveau les bras serrés près du corps et les mains levées pour tenir soit un tract soit la sacoche de sa mère.

4. Au cinéma, la caméra se focalise souvent sur un ou deux personnages. Mais dans *Potiche*, on remarque des séquences à trois, quatre, cinq, six, sept personnages. On y devine un travail de mise en scène, de placement des acteurs qui peut donner l'impression d'une chorégraphie. Essayez de repérer l'une ou l'autre de ces séquences et de décrire comment elle est organisée.

- ✓ Le soir de grève, Mme Pujol est assise avec ses enfants et petits-enfants, face-à-face autour d'une table basse ; Nadège va arriver au milieu de l'écran et du salon. Les deux femmes se placent à ses côtés. Le fils reste assis. Puis le fils et la fille se mettent de chaque côté de Mme Pujol qui semble ainsi partagée entre ses deux enfants.
- ✓ Le même soir de grève, les personnages se dirigent vers la porte d'entrée, et Mme Pujol se retrouve dans l'escalier une marche plus haut que Nadège et Joëlle : en fait, elle est en position centrale, dominante, c'est elle qui devra faire les choix décisifs.
- ✓ Babin arrive le matin chez les Pujol après la libération du patron. Les personnages se regroupent alors selon leurs affinités : d'abord Babin et Laurent d'un côté, Joëlle et Suzanne de l'autre ; puis intrusion de M. Pujol et recomposition : Joëlle, Pujol, Nadège, d'une part, Babin, Laurent, Suzanne de l'autre. On se souvient enfin que lorsque Pujol s'effondre, Nadège et Suzanne tombent par terre avec lui.
- ✓ Lors de la campagne électorale, la caméra se fixe d'abord sur Babin au marché (et recule quand il avance) ; il est accompagné d'un groupe de militants et de journalistes qui soudain sortent du cadre : la caméra pivote vers la droite et découvre, à quelques mètres à peine de Babin, Suzanne Pujol, elle aussi en campagne.

Sens général du film, ambiance, aspects historiques, sociaux, psychologiques

5. Le film *Potiche* se déroule à une époque révolue, à la fin des années 70. Pourriez-vous être attentifs aux multiples indices qui témoignent du caractère **PASSÉ** des événements mis en scène ?

- ✓ C'est essentiellement au niveau des décors qu'on remarque cet aspect seventies, qu'il s'agisse des costumes « cintrés », des robes, des voitures, des accessoires (transistors, téléphones), ou encore des cheveux des femmes traités en « permanentes ». Certains choix de couleurs — l'orange, le rouge — sont également typiques de cette époque.
- ✓ Les rapports sociaux sont très datés : M. Pujol dirige une petite entreprise familiale, avec beaucoup d'ouvriers et peu d'employés (avant donc la « tertiarisation » de l'économie qui surviendra dans les années 70 et 80). Dans la même perspective, on se souviendra également du rôle de Babin, député communiste, au moment où ce parti est encore très puissant en France. De façon plus anecdotique, on remarquera des métiers « anciens » comme cette fabrique de parapluies, ou le fait que certaines différences sociales sont très marquées puisqu'on ne se marie pas entre groupes éloignés (selon son père, Laurent ne peut pas épouser la fille Marquiset, même si c'est un prétexte).
- ✓ La présence de la cigarette est très marquée (soulignée même par la gestuelle de certains acteurs) alors qu'elle fait notamment aujourd'hui l'objet d'une interdiction dans les lieux publics.
- ✓ Les rôles sexuels sont datés, puisque les femmes sont soit ménagères, soit secrétaires, les hommes travaillant à l'extérieur, même si le film va précisément montrer comment cette situation va évoluer (Mme Pujol prenant bientôt la place de son mari...).

6. Le film *Potiche* se déroule à la fin des années 70, mais, s'il témoigne d'une époque révolue, il révèle également de nombreuses **ÉVOLUTIONS** en cours dont nous avons sans doute hérité. Pourriez-vous noter quelques-uns de ces indices de changement ?

- ✓ « Le paternalisme, c'est fini, démodé » dit Laurent.
- ✓ Le fils Pujol ne veut pas prendre la succession de son père.
- ✓ « La pilule ça existe, l'avortement aussi... » dira Suzanne à sa fille (à une époque où la pilule venait à peine d'être autorisée et où l'avortement restait interdit dans de nombreux pays).
- ✓ La cigarette est très présente, mais elle est consommée à égalité par les hommes (Laurent) et les femmes (Joëlle).
- ✓ À la fin du film, on comprend assez facilement que le jeune Laurent est homosexuel (même s'il a prétendu vouloir épouser la fille Marquiset). C'est dans les années 70 que les mouvements homosexuels s'affirment publiquement de façon importante. Même s'il n'y a pas de lien direct entre ces deux faits, la concomitance est sans doute significative.

Habillage, maquillage, coiffure, décors

7. Le film *Potiche* se déroule à une époque révolue, à la fin des années 70, ce dont témoignent notamment les **COSTUMES** et **COIFFURES** des acteurs et actrices. D'autres détails du même genre sont significatifs de la personnalité des différents protagonistes. Repérez, si vous le voulez bien, quelques-uns de ces détails de l'apparence des personnages.

On peut relever notamment :

- ✓ le filet sur les cheveux de Mme Pujol quand elle court ; son jogging rouge assorti à sa voiture rouge ; son tablier bleu quand elle sert le petit déjeuner ;
- ✓ les nombreux changements de robe et de tenue de Mme Pujol, notamment sa fourrure pour se rendre au Conseil d'entreprise ;
- ✓ les lunettes (de grandes dimensions) de M. Pujol ;
- ✓ le soutien-gorge très rigide et visible de Nadège, ses lunettes, sa coiffure avant et après ;
- ✓ les cheveux longs des garçons et des hommes notamment de milieu populaire ;
- ✓ le blazer de M. Pujol à son retour de vacances ;
- ✓ les foulards autour du cou des hommes ainsi que les pulls chaussettes ;
- ✓ le pyjama et le peignoir complètement négligés de Robert Pujol quand il est affalé devant « Aujourd'hui Madame » à la télévision ;
- ✓ lors du conseil d'administration, la chemise rouge de Laurent avec un costume trois pièces gris clair (et un foulard !) ;
- ✓ les cheveux généralement dénoués de Joëlle mais son chignon lors du CA (le même que sa mère au début du film lors de la soirée de grève) ;
- ✓ les gros bigoudis de Suzanne Pujol lors du dîner familial quand tout semble redevenu normal (après le CA) ;
- ✓ la moustache de Laurent quand il fait campagne avec sa mère ;
- ✓ le costume en velours brun de Babin sur le marché.

Tous ces éléments peuvent être vus à la fois comme des détails d'époque mais aussi des traits révélateurs du caractère ou de l'humeur du personnage en cause. Dans la première scène du film par exemple, Mme Pujol porte des chaussures à talons assez hauts mais surtout très larges : ce sont des chaussures d'une femme vieillissante qui a peur de perdre l'équilibre ; plus tard, quand elle prendra la direction de l'entreprise, on remarque que ses chaussures ont des talons beaucoup plus fins, plus élégants, notamment quand elle monte dans la cabine du camionneur qui l'a prise en stop.

8. Les DÉCORS jouent un rôle important dans *Potiche* et révèlent aussi bien des personnalités que des évolutions en cours ou des différences sociales. Pourriez-vous repérer quelques-uns de ces décors et éventuellement les comparer ?

On notera entre autres :

- ✓ la cuisine jaune de Mme Pujol (au début du film) ;
- ✓ sa chambre rose avec un tableau de Boucher au mur alors que la chambre de son mari est d'un bleu sombre ;
- ✓ le velours qui recouvre le téléphone des Pujol ;
- ✓ les chaises en métal et contreplaqué du CE où se rend Mme Pujol (avec sa fourrure) ;
- ✓ l'enseigne Pujol-Michonneau, noire au début du film puis rouge après le passage de Mme Pujol à la direction ;
- ✓ les bureaux de M. Pujol, d'abord brun, noir, gris puis de couleurs vives sous l'influence de Mme Pujol et de son fils ;
- ✓ les bureaux de M. Babin dans un building caractéristique du modernisme des années 70.

Bande-son, musiques

9. Au cinéma, notre attention est focalisée sur l'image, et nous négligeons souvent la bande-son. Dans *Potiche*, elle joue un rôle important, notamment dans sa COMPOSANTE MUSICALE. Pourriez-vous écouter attentivement certaines des musiques utilisées et en particulier les paroles des chansons ?

- ✓ Dans sa cuisine, Mme Pujol écoute la chanson de Michèle Torr, « Emmène-moi danser ce soir » aux paroles aussi naïves que romantiques.
- ✓ En revanche la musique est inquiétante quand Laurent se rend au piquet de grève avec l'intention de prendre la place de son père (les enfants de Joëlle observent l'action du haut de l'escalier). La dramatisation est presque caricaturale.
- ✓ La musique est encore légèrement inquiétante quand Mme Pujol part en auto vers le piquet de grève, mais l'ambiance est cette fois plus mystérieuse que dramatique (Mme Pujol, plutôt que de s'arrêter à l'usine, va se rendre chez le député Babin...).
- ✓ La musique est fortement romantique au cours du flash back montrant la première rencontre entre Babin et Mme Pujol (musique qui rappelle par exemple celle de *Il était une fois en Amérique* d'Ennio Morricone). On reconnaît le même style de musique lors du retour en auto vers St-Amand les Eaux, musique qui contraste avec celle plus légère dans l'évocation qui suit de la liaison de Suzanne avec le clerc de notaire (cette dernière évocation est satirique et n'a plus rien de romantique).
- ✓ Les autres musiques — « Parlez-vous français » (de Baccara), « Viens faire un tour sous la pluie », deux chansons qu'on entend au Badaboum, ou « La Paloma » quand Suzanne est prise en stop dans le camion — sont des chansons populaires qui sonnent en outre comme très rétro.

Aspects techniques: cadrages, positions et mouvements de caméra, montage

10. Mme Pujol interprétée par Catherine Deneuve est l'héroïne de *Potiche*. Le personnage est certainement montré sous un jour favorable. Pourriez-vous notamment observer la position et les mouvements de la CAMÉRA et déterminer ainsi de façon plus précise comment la caméra « prend le parti » de Mme Pujol ?

- ✓ On annonce par téléphone à M. Pujol le début de la grève ; il sort aussitôt bien décidé à faire le coup de poing ; mais, alors qu'on pourrait s'attendre à ce que la caméra accompagne M. Pujol pour découvrir les événements en cours, elle suit Mme Pujol qui s'assied sur un sofa et rédige un poème au bord de la fenêtre.
- ✓ Lors de la grève, Mme Pujol part à son tour en auto : alors que l'on n'a pas vu son fils se rendre à l'usine en grève (pour prendre la place de son père séquestré !), la caméra cette fois suit Suzanne à l'extérieur et scrute les émotions sur son visage quand elle est au volant de sa mini-cooper.
- ✓ Suzanne se rend en fait chez Babin pour obtenir la libération de son mari. Ils évoquent leur ancienne relation, mais la caméra se fixe sur le visage de Suzanne — « Je me souviens, je revenais d'un mariage... » — avec une ouverture à l'iris qui introduit le flash-back. C'est la mémoire de Suzanne qui est bien privilégiée. (Pour rappel, une ouverture à l'iris est une technique ancienne — qui date du cinéma muet — consistant à ouvrir au centre de l'écran un cercle qui s'agrandit pour révéler une nouvelle image et occuper finalement la totalité du cadre.)
- ✓ Après la libération de M. Pujol, sa succession est à l'ordre du jour, et le député Babin suggère alors : « Et pourquoi pas vous, Madame Pujol ? ». La caméra se rapproche dans un long travelling avant et se fixe sur Suzanne assise entre sa fille et son mari. Ensuite, le montage privilégie des gros plans sur Babin et Suzanne.
- ✓ Au Badaboum, Babin et Suzanne sont traités pratiquement à égalité. Néanmoins, on remarque que la caméra est un peu dans la même position que Maurice, celle du chevalier servant : quand ils boivent du champagne

par exemple, Suzanne est pratiquement au centre de l'image vue de face, alors que Maurice est montré de profil ; quand ils se mettent à danser, la caméra nous montre d'abord Suzanne (qui sort de l'ombre) avant de nous révéler en face son partenaire ; et, si la chorégraphie dansée traite pratiquement les deux personnages à égalité (même si une vision extrêmement attentive révèle une très légère préférence donnée à Suzanne), elle va s'arrêter sur le geste de Suzanne qui penche la tête vers l'épaule de Maurice.

- ✓ Suzanne discute avec sa fille du plan de Jean-Charles. Elle évoque la figure de son propre père dont on voit la photo encadrée au mur : le reflet de Suzanne se confond avec l'image de son père.
- ✓ Pujol rentre de ses vacances forcées et doit affronter le refus de sa femme de lui céder sa place. « Je représente un patronat souriant, juste, chaleureux... pourquoi veux-tu que je te cède ma place » : la caméra opère un travelling avant sur Suzanne assise pleine d'assurance sur sa chaise. (La scène rappelle d'ailleurs celle du début du film à la maison où Suzanne humiliée par son mari s'était assise à une table en se plaignant de n'être qu'une potiche ; si la position générale des personnages était la même, cette fois l'attitude de Mme Pujol pleine d'assurance contraste avec celle de femme soumise, les yeux baissés, qu'elle avait eue précédemment.)
- ✓ La séquence finale qui consacre la victoire électorale de Suzanne lui laisse évidemment la place centrale au centre de l'image et de l'attention.

11. Dans *Potiche*, on remarque à plusieurs reprises que l'écran est DIVISÉ en deux ou trois parties : pourriez-vous noter de façon plus précise l'une ou l'autre utilisation de ce procédé ?

- ✓ Le générique illustre visiblement ce procédé (souvent appelé split screen selon la terminologie anglaise) qu'on peut trouver en fait assez daté : il fut utilisé de manière très spectaculaire pour la première fois par Norman Jewison dans *L'Affaire Thomas Crown*, un « polar » avec Steve Mc Queen. Par la suite, il s'est généralisé à la télévision (notamment avec les « duplex » montrant des journalistes à des endroits différents) et est désormais rarement utilisé au cinéma.
- ✓ Au début du film, Mme Pujol téléphone à Mlle Nadège à propos des gouttes de Monsieur et évoque le Badaboum. « Le Badaboum ! » s'exclame Nadège silencieusement.
- ✓ Suzanne téléphone à Babin le soir des élections. Lui est à gauche, elle à droite, puis une troisième case s'ouvre au milieu avec l'intrusion du fils.

12. Il y a plusieurs flash-back ou retours en arrière dans *Potiche*. Essayez de repérer les procédés utilisés pour introduire ces flash-back au niveau de l'image mais aussi de la bande-son.

- ✓ La première rencontre avec Babin (qui est évoquée le soir où Suzanne se rend chez le député) commence par une ouverture à l'iris avec une musique romantique.
- ✓ L'aventure avec le clerc de notaire (évoquée par Suzanne dans l'auto avec Babin) commence également par une ouverture à l'iris sur Suzanne, mais cette fois en femme fatale avec une musique beaucoup plus légère, ironique. Puis Suzanne évoque le joueur de tennis qui apparaît avec un halo lumineux autour de lui. L'évocation se termine par une fermeture à l'iris sur Babin dans l'auto.
- ✓ Au lit, M. et Mme Pujol évoquent leurs premières amours en Bretagne : la mer apparaît derrière le couple dans son lit par transparence puis occupe tout le cadre. La musique est très romantique.

Construction du scénario

13. *Potiche* raconte l'histoire de la transformation d'une femme, mais l'on remarque néanmoins que certaines scènes ou situations se RÉPÈTENT ou en RAPPELLENT d'autres, parfois avec des transformations significatives. Il s'agit aussi de certains types de situations (réunion de famille, confrontation entre groupes de personnages...). Pouvez-vous noter l'un ou l'autre exemple de ce genre de reprise ou de répétition ?

- ✓ On se souvient facilement du jogging de Mme Pujol en rouge au début du film, puis en bleu quand elle perd le contrôle au conseil d'administration.
- ✓ Nadège la secrétaire répond en parfaite téléphoniste: « Bureau de M. Pujol » au début du film (Mme Pujol l'interlocutrice), puis « Bureau de Mme Pujol » quand celle-ci prend la direction de l'usine et que l'interlocuteur est cette fois Pujol.
- ✓ Nadège joue son rôle de parfaite secrétaire disponible dans le bureau de Pujol: il devra seulement faire ceinture parce qu'il a été au Badaboum, le soir précédent. Beaucoup plus tard, quand il reprendra le pouvoir à l'usine, Nadège le menacera alors de tout révéler aux prud'hommes sur « le fonctionnement très intime de l'usine ».
- ✓ Au début du film, Pujol a oublié le cadeau d'anniversaire de sa femme. Mais à son retour de vacances forcées, il a cette fois un cadeau pour la « reine du parapluie » (et des loukoums pour Nadège, la secrétaire !)
- ✓ Lors d'une des premières scènes à la maison, Suzanne se retrouve assise, avec le sentiment d'être une potiche. Lors du retour de Pujol après ses vacances forcées, la position des personnages est la même, mais cette fois Suzanne l'emporte sur son mari « Si je comprends bien, maintenant c'est moi la potiche » conclut Pujol.
- ✓ On ne peut être que frappé par la similitude de situations mais aussi d'ambiance entre l'évocation de la première rencontre amoureuse entre Suzanne (en panne de voiture) et Babin, puis la rencontre avec le camionneur (Sergi Lopez) qui la prend en stop quand le même Babin l'abandonne cette fois au milieu de la forêt (avec ses talons hauts !)
- ✓ Au Comité d'Entreprise, Suzanne, avec ses bijoux et sa cape de fourrure, se retrouve face à des ouvriers hostiles, et elle paraît bien incapable de pouvoir leur répondre de façon adéquate. Elle y arrive pourtant assez rapidement. Plus tard, lors du Conseil d'Administration qui réunit tous les membres de la famille, Suzanne apparaît cette fois en position de force, mais la situation se renversera en sa défaveur à cause du revirement de sa fille Joëlle.
- ✓ Après le Conseil d'Administration, on assiste pratiquement en parallèle à la confrontation entre le père et le fils Pujol (positionnés en face-à-face) et à celle entre la mère trahie et sa fille qui se retrouvent bientôt en côte-à-côte. M. Pujol est toujours dans l'affrontement alors que son épouse cherche d'abord à renouer le contact avec sa fille.
- ✓ Au début du film, Joëlle rend visite à sa mère et elles se retrouvent dans la chambre de celle-ci: Joëlle déclare alors qu'elle ne voudrait jamais ressembler à sa mère, c'est-à-dire à une potiche... Plus tard, après le Conseil d'Administration qui a signé la défaite de Suzanne, Joëlle se confie finalement à elle et sur les raisons de sa trahison: cette fois c'est la fille qui apparaît comme une épouse soumise qui sacrifie sa carrière à sa future maternité.
- ✓ Au début du film, Suzanne annonce à M. Pujol que Laurent a une fiancée, la fille Marquiset, ce qui provoque stupeur et colère du mari qui a eu une liaison avec Mme Marquiset. Dans la dernière partie du film, quand Suzanne mène campagne, elle comprend (comme les spectateurs d'ailleurs) que son fils, qui a rompu avec la fille Marquiset, a une liaison avec le fils... du notaire qui fut également l'amant de Suzanne.

Dialogues, mots, discours, niveaux de langue (description)

14. Dans *Potiche* qui se déroule surtout dans un milieu bourgeois, le langage est assez soutenu, mais on remarque plusieurs ruptures de styles, des passages plus VULGAIRES sinon grossiers. Essayez de noter l'une ou l'autre de ces ruptures de ton.

- ✓ « Je pense au rôle éventuel que vous pourriez jouer dans une nouvelle orientation de l'usine, déclare Babin. — Ça veut dire quoi, ça ? » répond Mme Pujol qui s'est rendue nuitamment chez le député.
- ✓ Première visite de Babin chez les Pujol : « Peut-être que demain après une bonne nuit de sommeil, mon mari pourra recevoir des visites... déclare Suzanne — Vous vous foutez de ma gueule ! » réplique Babin. Un peu plus tard, Pujol survient : « Et bien moi je te prédis un coup de pied au cul ». Puis toujours aussi énervé : « Et bien je vais vous montrer ce que c'est... ce que c'est qu'un patron qui en a deux ! — Haha, je me permets de vous signaler que le comité d'entreprise est décidé par ailleurs à examiner vos comptes de près. » réplique Babin.
- ✓ « La salope... c'était donc lui » lâche M. Pujol en parlant de sa femme et de Babin.
- ✓ Lors du vote au Conseil d'Administration : « Ah la salope » lâche Nadège à propos de Joëlle (qui a voté pour son père).
- ✓ « C'est toi salope qui fais de la propagande pour ma femme » dit M. Pujol à Nadège lors de la campagne électorale.

15. Dans *Potiche*, M. Pujol est un dirigeant d'entreprise très stylé. On remarque pourtant rapidement qu'il dit des choses CHOQUANTES comme si elles étaient naturelles. Pourriez-vous essayer de vous souvenir de quelques-unes de ces répliques ?

- ✓ « C'est pas ma place à la cuisine, c'est pas ma place au Badaboum. Elle est où ma place ? demande Suzanne — Arrête de poser des questions idiotes. » réplique son mari.
- ✓ « Moi, je n'ai apporté que l'usine de Papa... — Allez, tais-toi un peu. » continue Pujol.
- ✓ « ...Pour demain soir, ceinture. Vous n'aurez qu'à retourner voir vos putes au Badaboum, affirme la secrétaire Nadège — Pffou... C'est fermé le jeudi. » réplique Pujol.
- ✓ Nadège s'adresse à Pujol : « Votre femme vient d'appeler » « Qu'est-ce qu'elle me veut encore ? — Tes gouttes Robert ! — Ah qu'est-ce qu'elle peut m'emmerder ! »
- ✓ Joëlle fait remarquer à son père que c'est « l'anniversaire de Maman. — C'est cette conne de Nadège qui a oublié de me le rappeler ! [...] Achète-toi ce que tu voudras et je te rembourserai. » dit-il pour terminer à sa femme.
- ✓ « Je me méfie des bonnes nouvelles, surtout avec ton fils... » dit Pujol à sa femme (en oubliant bien sûr qu'il est supposé être le père de Laurent).
- ✓ « Si tu veux mon avis, dit Mme Pujol — Ton avis ? Quel avis ? tu as un avis ? [...] Ce que je te demande, c'est de partager le mien ! » affirme Pujol.
- ✓ « Dois-je comprendre que Mme Marquiset était ta maîtresse ? demande Suzanne. — Oh tout de suite les grands mots ! » réplique son mari.
- ✓ « C'est vrai que nous étions obligés d'être particulièrement discrets : elle était mariée, tu comprends ! » explique M. Pujol à sa propre épouse bafouée !
- ✓ « Parce que j'ai le contrôle de la majorité des actions, pauvre dinde ! » affirme M. Pujol à Suzanne à son retour de vacances forcées.

16. *Potiche* se déroule en 1977 : on remarque ainsi l'utilisation de mots d'époque, d'expressions CLICHÉES, proches parfois de la « langue de bois ». Pourriez-vous relever quelqu'une de ces expressions ?

- ✓ « Toi aussi c'est la contestation » dit M. à Mme Pujol qui se plaint de n'être qu'une potiche.
- ✓ « Moi prolétaire... Avec vous, j'ai trahi ma classe » dit Babin.
- ✓ « S'ils veulent gagner plus, il faudra travailler plus ! » crie Pujol face à Babin (ce qui est évidemment une réplique « volée » à Nicolas Sarkozy).
- ✓ « Tu vas dans le sens de l'histoire, Maman ! » dit Laurent.
- ✓ « Nous verrons se lever ensemble des lendemains qui chantent » dit Babin à Suzanne.
- ✓ « J'ai changé, je suis une nouvelle femme » dit Nadège à Pujol à son retour de vacances forcées.
- ✓ « Ils sont frère et soeur, s'offusque M. Pujol en constatant que son fils continue à sortir avec la fille Marquiset — Oh tous ces tabous... de nos jours... » réplique Suzanne.
- ✓ « On n'entend plus que les mots participation... autogestion ».
- ✓ « Excusez-moi mais je ne participerai pas à votre culte de la personnalité » dit Babin à Mme Pujol devant les journalistes (ce qui dans la bouche d'un député communiste peut sembler assez ironique).
- ✓ « Je n'ai pas le droit moi aussi à ma liberté de femme ? » s'exclame Suzanne qui veut divorcer.
- ✓ « Il s'agit de ton corps, pas de celui de Jean-Charles » dit Suzanne à sa fille qui semble plus conservatrice et moins moderne que sa propre mère.
- ✓ « Si j'apprends que c'est toi l'œil de Moscou... » menace Pujol en s'adressant à sa secrétaire.

Ton général, émotions ressenties par les spectateurs (interprétation)

17. *Potiche* est une comédie. Mais quand l'on rit, on oublie facilement ce qui nous a fait rire. Pourriez-vous donc noter en quelques mots quelques-uns de ces moments comiques ?

- ✓ « Pujol égale... oh ! Hitler — Ils exagèrent, à part la petite mèche sur le front » constate la famille Pujol en observant les grévistes par la fenêtre.
- ✓ « Pujol ras-le-bol » reprennent en chœur Mme Pujol et Nadège au bas de l'escalier pendant la séquestration du directeur.
- ✓ Laurent raconte son équipée à l'usine occupée où il s'est fait agresser par son père « Il a hurlé "Casse-toi, pauvre con !" Heureusement que le piquet de grève était là pour le ceinturer ! », ce qui constitue bien sûr un renversement complet des rôles.
- ✓ Suzanne annonce à Robert qu'il n'est pas le père de Laurent : « Je ne te crois pas ! — T'es vexant à la fin ! [...] J'étais jeune, assez mignonne [...] Je t'avais dit que je me vengerais. Bon je me suis vengée à l'avance. Mais je ne regrette rien. J'ai réparé ton erreur. ». L'argumentation de Suzanne est évidemment absurde, mais elle cloue le bec à son mari !
- ✓ Quiproquo : « Je suis venu pour ma petite spécialité », dit Nadège en parlant de son petit bouillon ; « Tu as raison, ça ne peut pas faire de mal » répond M. Pujol en se déboutonnant pour une privauté sexuelle.
- ✓ Robert complètement défait, réduit à l'état de « potiche » regarde à la télévision : « Aujourd'hui Madame » en mangeant des chips.
- ✓ Nadège déclare à Mme Pujol : « Grâce à vous j'ai compris qu'une femme pouvait réussir sans passer à la casserole. Enfin... je veux dire !? » Elle oublie évidemment à cet instant que c'est le mari de Mme Pujol qui l'a fait « passer à la casserole » !

18. L'intrigue de *Potiche* se déroule dans la vie quotidienne de la France des années 1970. Pourtant, des personnages s'expriment à certains moments de façon très RAFFINÉE sinon précieuse ou POÉTIQUE. Essayez donc de repérer certaines de ces expressions. Soyez éventuellement attentifs au passage du tutoiement au vouvoiement (ou inversement) ainsi qu'à l'utilisation des noms ou des prénoms (qui supposent une plus grande familiarité).

Vouvoiement et tutoiement

- ✓ M. Pujol tutoie Nadège (première séquence entre eux) mais elle lui répond en le vousoyant.
- ✓ « Ah Laurent, ça me fait plaisir de vous voir... de te voir » dit Babin au jeune Laurent Pujol (qu'il pense être son fils).
- ✓ Au Conseil d'Administration, Suzanne et Robert se vouvoient et se donnent du Monsieur et du Madame. Laurent va lui tutoyer sa mère, et appeler Suzanne Maman. (Joëlle: « Je donne mes dix pour cent à mon père, Robert Pujol »).
- ✓ Lors des différentes rencontres entre Mme Pujol et Babin, ce dernier l'appelle alternativement « Mme Pujol » et « Suzanne » en fonction surtout de l'intimité du moment (il n'y a pas de véritable évolution perceptible).
- ✓ Suzanne téléphone à Babin le soir des élections: « Maurice ? Vous ne m'en voulez pas ? ». C'est sans doute une des seules fois où elle l'appelle par son prénom.

Des expressions raffinées, rares ou précieuses

- ✓ « L'immonde Babin » dit Joëlle. (Il y a bien sûr un contraste entre le sens injurieux de l'expression et sa forme plutôt précieuse.)
- ✓ « Que me vaut cette présence, Mme Pujol ? » demande Babin lors de leur première rencontre.
- ✓ « Personne n'est à l'abri d'une erreur de jeunesse » dit Babin. « Mufle » répond Mme Pujol.
- ✓ « Pourquoi êtes-vous si agressif ? — Parce que vous ne m'inspirez que mépris et répulsion ! » réplique Babin.
- ✓ « Il fallait vous voir dans votre robe à chichis, toute tachée de cambouis, le cric à la main — Je portais une robe en organdi avec une capeline rose » se souviennent Babin et Suzanne.
- ✓ « Vous vous méprenez » répond Babin à Mme Pujol qui croit qu'il lui demande une privauté.
- ✓ « Si tu sais seconder l'homme en difficulté / Sans devenir sceptique quant à sa qualité, / Si tu sais être belle sans t'en rendre emmerdante, / Si tu peux être vive mais jamais impatiente,... » : ce poème dit par Nadège est évidemment une version remaniée et féministe du célèbre poème de Rudyard Kipling (traduit et adapté par André Maurois) « Tu seras un homme, mon fils... »
- ✓ « Je vous prie de bien vouloir descendre de ma voiture, Madame Pujol » déclare Babin après la révélation de Suzanne concernant le véritable père de Laurent.

19. L'intrigue de *Potiche* est relativement simple et repose sur beaucoup de ficelles du théâtre. On remarque cependant quelques effets de SURPRISE, bien amenés. Essayez de les repérer.

- ✓ Lors de la grève, le fils est tabassé par son père !
- ✓ Mme Pujol prend sa voiture mais ne se rend pas au piquet de grève... et s'en va chez Babin.
- ✓ Mme Pujol se change pour rencontrer le Comité d'Entreprise: c'est un peu trop luxueux !
- ✓ La tirade de Nadège quand elle reçoit des loukoums comme cadeau est évidemment surprenante.
- ✓ « Qui c'est le patron ? demande Robert. — Moi ! » répond Suzanne.

- ✓ La révélation concernant le véritable père de Laurent et les nombreux amants de Suzanne — « Il n'est ni de vous ni de lui [...] Pas d'autres en mai 52 » — surprend certainement autant les spectateurs que Babin.

20. *Potiche* est une comédie où l'ironie et la parodie jouent un rôle important. L'ironie traduit de manière privilégiée le point de vue du cinéaste puisque les personnages pris dans la situation ne sont évidemment pas conscients de la dimension comique de leurs gestes ou paroles. Pourriez-vous être attentifs à quelques-uns de ces traits d'IRONIE, parfois appuyés, parfois plus subtils ?

- ✓ « Qu'ils me prennent en otage à sa place ! » dit Laurent sur un ton dramatique comme s'il était une victime innocente prête au sacrifice.
- ✓ Tout le comportement de M. Pujol est évidemment caricatural, mais si les autres personnages sont obligés de supporter son sale caractère et son autoritarisme, les spectateurs sourient quant à eux certainement des excès d'un tel personnage. Ainsi, parmi bien d'autres exemples, l'hypocrisie de Pujol à son retour quand il essaie de faire l'amour à Nadège dépasse sans doute toutes les limites de la vraisemblance.
- ✓ Suzanne sursaute légèrement quand Laurent lui dit que le joli jeune homme est le fils du notaire... qui a été son amant. On devine également que Laurent est homosexuel, ce qui doit être un scandale supplémentaire pour son père...

21. *Potiche* est une comédie où l'on rit souvent. Mais on peut aussi remarquer des moments de MELANCOLIE, de tendresse ou même de tristesse. Pourriez-vous noter quelques-uns de ces moments ?

- ✓ Quand Mme Pujol est humiliée par son mari et déclare : « je ne suis qu'une potiche », on peut deviner une vraie tristesse dans sa voix.
- ✓ « Quand je pense que tu n'avais pas trouvé le temps de m'acheter un cadeau d'anniversaire, et bien là tu m'en fais un ! », dit Mme Pujol lors de la révélation Marquiset. [...] « Parce que c'est la goutte d'eau qui fait déborder la... la potiche » dit Suzanne, qui sort en pleurant.
- ✓ « Ô Suzanne, je vous perds une seconde fois ! » dit Babin à la sortie du Badaboum quand Mme Pujol lui fait comprendre qu'elle ne quittera pas son mari... (la musique est d'ailleurs extrêmement romantique à ce moment).
- ✓ « Je suis un homme doublement meurtri » dit Babin après la révélation de Suzanne concernant le véritable père de Laurent.
- ✓ La fin du film où Suzanne chante la chanson de Jean Ferrat, « Que c'est beau la vie », reprise en chœur par la salle est évidemment dominée par l'émotion. La réconciliation « à distance » avec Maurice Babin qui l'écoute en souriant à la radio accentue encore cette émotion.



Potiche



Potiche



Potiche



Sens général du film, ambiance, aspects historiques



Habillage, maquillage, coiffure, décors



cadrages, positions et mouvements de caméra, montage

Potiche



TROIS REMARQUES

Les images reproduites aux pages précédentes (illustrant les réponses proposées) sont uniquement destinées à faciliter la lecture isolée de l'animateur (ou de toute autre personne intéressée) qui souhaiterait notamment préparer la vision du film ainsi que la rencontre ultérieure avec un groupe de spectateurs : elles ne sont pas nécessaires au bon déroulement de l'animation elle-même. Celle-ci s'appuie sur les consignes d'observation, puis sur la **remémoration** individuelle et sur le dialogue entre les participants.

On constate en effet facilement dans la pratique que les groupes ainsi formés disposent d'une espèce de mémoire « collective » où les observations faites par les uns réveillent les souvenirs des autres et permettent ainsi le « croisement » des remarques, des analyses et des interprétations. Il n'est donc pas nécessaire (sauf exception) de revoir le film de façon détaillée pour répondre de façon précise aux questions posées, et les observations des différents spectateurs se complètent généralement de façon suffisante et pertinente. L'essentiel de l'animation passe donc par la parole, le dialogue et la remémoration sans devoir faire appel à des dispositifs techniques comme un lecteur DVD ou des captures d'images.

Par ailleurs, il n'est pas nécessaire, lors de la discussion, de suivre l'ordre proposé. Cet ordre permet néanmoins, comme on l'a signalé, de regrouper les consignes en fonction des différents aspects du film. On attirera, à un moment ou l'autre dans la discussion, l'attention des spectateurs sur le fait que d'autres aspects méritent sans doute d'être abordés avec d'autres types de films. Les consignes d'observation proposées ne constituent pas un instrument d'analyse universel et doivent être adaptées en fonction du film vu.

On signalera encore à ce propos que, si les participants sont moins nombreux que les consignes proposées on veillera à choisir des consignes diverses de façon à aborder les différents aspects du film (sans donc respecter l'ordre proposé ici dont la valeur est essentiellement pédagogique).

Enfin, les réponses proposées ici ne sont que des suggestions. Beaucoup d'autres réponses peuvent être apportées aux consignes données. Ainsi, les gestes cités en réponse à la deuxième consigne ne sont que des exemples parmi bien d'autres : les spectateurs en citeront facilement d'autres, et il n'est pas nécessaire de les multiplier indéfiniment. L'objectif est surtout de faire prendre conscience aux spectateurs de la gestuelle des acteurs qui est sans doute perçue mais également rapidement oubliée.

DE POTICHE À L'ANALYSE DE FILMS

Soulignons d'abord que les réflexions reprises dans les encadrés ci-dessus (pages 7 à 18) sont des suggestions et ne constituent pas un modèle d'analyse des différents éléments filmiques proposés comme objets d'observation. Chacune de ces remarques peut être discutée avec l'ensemble des spectateurs qui seront en définitive les seuls juges de leur éventuelle pertinence : ainsi, il se peut que les spectateurs n'aient pas du tout été sensibles aux moments de mélancolie signalés dans le dernier paragraphe (21). Dans ce cas, on devra sans doute conclure que cette émotion « ne passe pas » et que c'est vraisemblablement le ton de la comédie qui domine dans *Potiche* (certains spectateurs pouvant néanmoins juger que cette comédie est ratée ou inefficace et ne les a pas fait rire...).

Comment dès lors traiter les **différences d'opinion et d'appréciation** qui pourront se manifester à propos de *Potiche* (ou de certains éléments) comme de n'importe quel autre film ? Peut-on d'une manière ou d'une autre trouver une forme d'entente sinon de consensus entre les opinions des uns et des autres, même en ne considérant que l'aspect cinématographique ou esthétique du film en cause¹ ? Y a-t-il même des règles ou des normes qui permettraient de déterminer de façon objective (ou plus objective) la pertinence des différentes interprétations et appréciations ?

Pour répondre à ces questions, il faut d'abord faire une distinction entre **trois niveaux** qui se mélangent spontanément dans les réponses qui peuvent être données par les spectateurs aux consignes d'observation qu'on leur a données. Ces trois niveaux peuvent être désignés comme ceux de l'observation, de l'interprétation et enfin du jugement ou de l'évaluation.

OBSERVER

L'observation porte sur des éléments qu'on peut considérer comme **objectifs**. Ainsi, on observe facilement que le film commence par la séquence du jogging de Mme Pujol. Si des spectateurs peuvent avoir oublié certains détails — son jogging était de quelle couleur ? — il leur suffit en principe de revoir le film pour décrire correctement l'élément oublié.

On remarquera néanmoins que toute observation comprend nécessairement une part d'interprétation : quand on dit que Mme Pujol fait son jogging — et non pas simplement qu'elle court dans les bois —, on assimile son comportement à un type de pratique sportive qui s'est généralisée au cours du 20^e siècle en Occident pour ses vertus supposées en matière de santé et de bien-être mental (et certains remarqueront peut-être que cette pratique a d'abord été celle des classes dominantes auxquelles appartient Mme Pujol avant de gagner les classes populaires). Cette interprétation — « elle fait du jogging » — est cependant tellement évidente qu'elle sera certainement partagée par tous les spectateurs et qu'on peut considérer que cette description se situe bien au niveau d'observation « objective ».

Dans certaines circonstances, on peut cependant être amené à questionner ces interprétations spontanées et à « descendre » à un niveau d'observation encore plus neutre : ainsi, ce que nous voyons en fait à l'écran, ce n'est pas un

1. Rappelons qu'on n'a pas abordé ici le propos même du film, son sens idéologique (« est-ce un film féministe ? ») ou politique (« est-ce une défense à peine déguisée d'une politique "centriste" ? »), et qu'on s'est limité essentiellement à sa dimension artistique et cinématographique. Mais, quel que soit le point de vue adopté, on constatera certainement en animation des différences de jugement sur le même film.

personnage qui court, mais une image plate, faite de taches de couleurs animées... C'est à un tel niveau que se situerait peut-être l'œil du peintre ou du technicien éclairagiste.

Pour prendre un exemple moins extrême, l'on identifie spontanément les personnages aux acteurs qui les interprètent, et dans une discussion autour d'un film comme *Potiche*, les participants parleront aussi bien de Mme Pujol que de Catherine Deneuve. Or l'on sait que dans certains films et pour certaines scènes (notamment les cascades), les acteurs peuvent être remplacés par des doublures, et seule une information extérieure nous permettrait par exemple de savoir si c'est bien la voix de la célèbre actrice française qu'on entend dans la dernière séquence du film (et non celle d'une chanteuse dont la performance enregistrée en studio aurait été rajoutée aux images). Cela peut sembler de peu d'importance sauf, bien sûr, si l'on souhaitait juger de la performance de l'actrice elle-même.

Par ailleurs, l'observation peut porter sur des éléments qui ne sont pas immédiatement **apparents** ou qui peuvent être facilement négligés, ce qui donne toute leur pertinence à certaines des consignes d'observation proposées. Ainsi, l'attention des spectateurs se porte spontanément sur les personnages, leurs relations, leur histoire, et néglige par exemple facilement les mouvements de caméra ou les effets de la bande-son (qui est très généralement « entendue » mais pas « écoutée »). On remarquera cependant qu'une consigne très générale sur les mouvements de caméra (ou sur les cadrages) risque bien de se révéler infructueuse car il y a trop de mouvements divers et de toute nature dans la plupart des films, et dès lors l'observation sera trop vague et s'égarera rapidement : comme on l'a fait ici (avec la consigne 10), il faut que l'animateur élabore une consigne précise qui permette de repérer des mouvements significatifs.

On évitera également de se focaliser sur les éléments du « langage cinématographique » qui sont classiquement mis en avant dans les manuels d'analyse filmique (comme les cadrages, les positions et mouvements de caméra, le montage...) ² : outre que ces éléments définis abstraitement risquent de déboucher, comme on vient de le voir, sur des consignes beaucoup trop vagues, on risquerait de négliger des aspects filmiques importants comme le travail de mise en scène et de direction d'acteurs dans *Potiche*. Les observations des quatre premières consignes auront certainement montré en effet qu'une grande partie du travail artistique de François Ozon est liée à la direction d'acteurs, même s'il est évidemment très difficile de déterminer a posteriori si certains gestes ou certaines attitudes sont le résultat de cette direction ou le fruit d'une initiative des acteurs eux-mêmes (bien entendu, en tant qu'auteur du film, le cinéaste choisit ou non de conserver ensuite de tels gestes qu'il n'a pas indiqués ou demandés).

Les consignes d'observation doivent donc être élaborées en fonction du film envisagé et porter sur des aspects significatifs mais qui peuvent ne pas être pertinents à la vision d'un autre film. Ainsi, dans *Potiche*, on repère assez facilement (comme le suggère la consigne 13) des répétitions « à longue distance » de certaines situations, entraînant des effets de rappel mais également de contraste ; mais un tel procédé ne se retrouvera pas nécessairement dans tous les films et ne peut donc pas donner lieu à une consigne générale.

Enfin, on signalera que certains éléments, objets d'observation, peuvent néanmoins être difficiles à évoquer par manque d'un vocabulaire adapté : c'est le cas notamment de la gestuelle des acteurs qu'il n'est sans doute pas aisé à

2. On peut se référer à un ouvrage classique comme celui de Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*. Paris, Cerf, 1985

3. Un lecteur peu averti en matière musicale peut lire sans difficulté majeure l'ouvrage de Michel Chion (dont ne peut que louer les qualités pédagogiques), *La Musique au cinéma* (Paris, Fayard, 1995), mais ce ne sera pas le cas d'un autre ouvrage du même auteur consacré à *La Symphonie à l'époque romantique* (Paris, Fayard, 1994).

décrire sans un grand nombre de périphrases. Dans ce cas, on pourra recourir à une simple imitation gestuelle qui permettra d'ailleurs souvent de mieux percevoir le travail des acteurs. La musique pose également ce genre de problèmes lorsqu'on n'est pas mélomane ou musicien : on doit alors se contenter d'expressions assez vagues et parler de musique « classique », « romantique », « tonitruante », « rock », « violente », « agressive », « rythmée »... Si de telles caractérisations restent en général suffisantes pour une analyse filmique, elles ne permettront pas de procéder à une véritable analyse musicale³.

*

À ce niveau donc, celui de l'observation, il est possible de parvenir à un accord entre les spectateurs, même si, de façon exceptionnelle, on doit procéder à une nouvelle vision du film (ou morceau de film) pour confirmer ou infirmer la présence de l'un ou l'autre élément. Pratiquement, l'on constate même à ce niveau que les spectateurs ne « voient » pas les mêmes choses, qu'ils sont sensibles à des aspects très différents du même film — certains ont une mémoire visuelle et peuvent se souvenir précisément de tel détail de décor ou de costume, tandis que d'autres ont un souvenir beaucoup plus vague, s'attachant plutôt au sens global du film ou aux émotions ressenties — et que certains font même des erreurs d'observation ou de remémoration. Néanmoins, on parvient très généralement en cours de discussion à un accord, les témoignages des différents spectateurs permettant aux uns et aux autres de se souvenir de détails oubliés et de rectifier éventuellement certaines erreurs d'observation.

INTERPRÉTER

L'interprétation filmique est pour une large part spontanée et immédiate sans que nous ayons le plus souvent conscience de mettre en œuvre de véritables procédures d'interprétation. Ainsi, dans le générique de *Potiche*, lorsque nous voyons un femme de dos courir dans les bois puis découvrons au plan suivant une autre femme avec la même apparence mais vue cette fois de face, nous ne doutons pas un seul instant qu'il s'agit d'une seule et même personne qui sera d'ailleurs bientôt désignée comme étant Mme Pujol. Nous n'avons évidemment aucune raison de remettre en cause ce genre d'interprétations spontanées⁴ sauf si elles sont démenties au cours du film — comme dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958), où l'on nous explique après coup que la femme tombée de la tour n'était pas en « vérité » celle qu'on y avait vu monter quelques secondes auparavant... — ou si d'autres spectateurs viennent contredire notre croyance immédiate.

Comment apparaissent alors de telles différences d'interprétation ?

On remarquera d'abord qu'un élément filmique peut être interprété selon des perspectives différentes.

Ainsi, dans l'exemple précédent, nous nous situons immédiatement dans **la logique du récit**, « **intra-filmique** », et il nous semble évident que les deux plans successifs doivent montrer le même personnage. Ces liaisons que nous établissons entre différents éléments du film peuvent s'établir « à longue distance », et nous pouvons comprendre par exemple que le changement de chaussures de Mme Pujol qui porte des talons larges au début du film puis des talons fins quand elle devient la « patronne » traduit une évolution psychologique du personnage. Une telle interprétation reste à l'intérieur de la « lo-

4. On remarquera dans l'exemple cité que nous procédons à au moins deux interprétations concomitantes : il s'agit de la même personne, et l'action montrée dans les deux plans est immédiatement successive. Or, l'on sait — concernant cette seconde interprétation — qu'il y a le plus souvent un laps de temps important lors du tournage de deux plans successifs et que l'art du montage consiste précisément à rendre invisible cet hiatus temporel. Certains spectateurs et critiques se sont d'ailleurs fait une spécialité de repérer ces erreurs de raccords qu'ils repèrent à travers des détails minuscules.

gique » filmique en tenant compte avant tout de l'histoire et des personnages mis en scène.

Le spectateur peut cependant adopter une autre perspective et rapporter cet élément à un choix de **l'auteur du film** (qu'on identifiera généralement avec le cinéaste) : c'est sans doute le réalisateur ou une accessoiriste qui aura retenu ce détail vestimentaire pour traduire l'évolution de Mme Pujol (qui est bien sûr un personnage de fiction et non un personnage « réel »).

Dans ce cas-ci, un tel changement de perspective peut sembler trivial ou de peu d'intérêt, mais dans d'autres il est cependant indispensable : ainsi, l'ironie qui entoure une situation ou un personnage — comme M. Pujol — n'est très généralement pas perçue par les personnages eux-mêmes — la famille de Pujol subit ses rebuffades et son mépris sans en rire le moins du monde — et résulte du point de vue adopté par l'auteur du film qui accentue par différents procédés le côté risible des faits mis en scène.

Certains éléments filmiques — comme la position de la caméra, l'utilisation de musiques additionnelles, le montage ... — ne peuvent d'ailleurs s'interpréter que si l'on prend en compte l'intervention de l'auteur du film, même s'il n'apparaît pas en tant que tel à l'écran et qu'on est obligé de reconstituer de façon hypothétique les intentions qui ont pu présider à ses choix de tournage, de montage ou de mise en scène. La manière dont la caméra suit de façon préférentielle Mme Pujol (consigne 10) ne se comprend évidemment qu'en se plaçant du point de vue du cinéaste qui est le responsable (au moins en dernière instance) d'un tel choix.

Un troisième axe d'interprétation possible porte sur les réactions des **spectateurs** eux-mêmes. C'est ainsi que l'on procède lorsqu'on affirme par exemple que le personnage de M. Pujol est risible ou caricatural ou que la fin du film est émouvante. De telles impressions ou émotions sont évidemment ressenties par les spectateurs et non pas par les personnages eux-mêmes. Dans le cas de *Potiche*, le caractère rétro (« vintage ») de l'habillement, des coiffures, des accessoires et de nombreux décors, ne peut également être perçu que par des spectateurs qui vivent à une époque postérieure à celle de l'action du film (les personnages se sentant vraisemblablement quant à eux « à la mode » de leur temps). La caractérisation d'une musique comme « émouvante », « mélancolique », « ironique », « pompeuse » ou encore « légère » et « joyeuse » traduit également les émotions que cette musique produit en nous, même si ces émotions correspondent à certaines caractéristiques musicales objectives. Mais l'impression ressentie par les spectateurs est évidemment pour une large part subjective, ce qui explique les divergences d'appréciation que l'on peut observer empiriquement dans les discussions à ce propos entre les spectateurs : il n'y a pas de raison à vouloir aplanir de telles divergences qu'on peut considérer comme des **faits** subjectifs qui méritent d'être exposés en tant que tels dans un dialogue entre spectateurs.

Si ces trois axes correspondent aux trois pôles du schéma classique de la communication (émetteur → message → récepteur), beaucoup d'interprétations font encore appel à toute une série d'éléments non filmiques qui relèvent de ce qu'on peut considérer comme « la réalité extérieure » : si l'on affirme par exemple que M. Pujol est typique du patronat familial des années 1970, l'on se réfère à une réalité historique plus large que celle vue dans le film, qui est censée expliquer ou éclairer le comportement d'un personnage comme M. Pujol. Comme les spectateurs ont des connaissances très variées et souvent conflictuelles de la réalité environnante (ou plus exactement des différents mondes

qui constituent la réalité), on constate en pratique que ce quatrième « axe » d'interprétation suscite de grandes différences d'appréciation chez les spectateurs : ainsi, le caractère plus ou moins réaliste d'un film comme *Potiche* ou de certains de ses personnages fera certainement l'objet de jugements contrastés, mais ces divergences porteront sans doute moins sur **le film lui-même** que sur les connaissances différentes que les spectateurs ont de la **réalité** indirectement évoquée (par exemple celle des années 1970).

Ces quatre axes induisent, on le comprend facilement, des perspectives différentes dans l'interprétation filmique. Mais chacune de ces interprétations recourt en outre à de multiples procédures ou systèmes d'interprétation, qui sont de trois ordres, à savoir : les codes, les savoirs et les inférences.

Certains systèmes de signes sont, on le sait, fortement **codifiés** : c'est le cas en particulier de la langue qui nous permet à tous de comprendre de façon pratiquement identique les propos échangés par les protagonistes de *Potiche*. Même des connotations accessoires comme la « préciosité » de certaines expressions ou au contraire la « vulgarité » font l'objet d'une codification suffisamment forte pour que la grande majorité des spectateurs reconnaissent facilement le caractère péjoratif et dénigrant des « salope ! » répétés par M. Pujol !

Ce qu'on appelle le « langage cinématographique » est en revanche nettement moins codifié : ainsi un travelling avant est un mouvement de caméra qu'on peut décrire de façon objective mais dont la signification n'est pas du tout établie de façon formelle. Quand on affirme par exemple qu'un travelling en direction de Suzanne est une façon de privilégier le personnage, de le mettre en évidence, une telle interprétation s'appuie avant tout sur un processus d'**inférence** (logique ou semi-logique) qui recourt à la fois au contexte filmique et au sens commun (mettre quelqu'un au centre de l'image, c'est le privilégier). Dans un autre contexte, le même travelling pourrait donc avoir un sens différent (comme on l'observerait par exemple dans *Elephant* de Gus van Sant où l'accompagnement des personnages par la caméra produit un effet beaucoup plus énigmatique). Mais bien d'autres éléments qui ne sont pas proprement cinématographiques nécessitent de recourir au même genre de processus d'inférence : le ridicule que l'on perçoit par exemple dans le geste de Laurent qui, les mains ouvertes, déclare vouloir s'offrir en otage aux grévistes à la place de son père résulte d'une comparaison intuitive entre le geste un peu trop appuyé et la réalité du « sacrifice » envisagé (il ne court évidemment pas un risque majeur), l'ironie mise en jeu ici ne faisant l'objet d'aucune codification préalable.

D'autres éléments filmiques requièrent enfin des connaissances et des **savoirs** extrêmement variés : ainsi, les écrans divisés (« split screens ») qui apparaissent notamment dans *Potiche* ne seront perçus comme « datés » que par les spectateurs ayant un minimum de culture cinématographique. Semblablement, seuls les spectateurs un peu avertis seront frappés par le retournement qui consiste pour Suzanne Pujol à interpréter après sa victoire électorale la chanson *C'est beau la vie* de Jean Ferrat, un chanteur qui appartenait à la culture communiste de son adversaire Babin... De façon tout à fait similaire, il est amusant d'entendre dans la bouche de Nadège la version détournée et féministe du poème très « viril » de Rudyard Kipling, « Tu seras un homme mon fils », dont la célébrité est certainement déclinante et que ne connaissent sans doute plus les jeunes spectateurs. Parmi ces savoirs, on relèvera notamment l'importance d'une forme élémentaire (ou pour certains

plus élaborée) de psychologie : l'interprétation de la position de Mme Pujol qui s'assied en biais par rapport à Babin qui lui fait face recourra largement à des schèmes psychologiques qui permettront de traduire l'attitude physique en disposition mentale (« Suzanne ne cherche pas l'affrontement mais plutôt la conciliation ou l'empathie »). Semblablement, le rôle des flash-back dans *Potiche* sera d'abord compris par la plupart des spectateurs selon le genre de schèmes psychologiques : c'est parce qu'il est ému par le souvenir de cet amour de jeunesse que Babin intervient en faveur de la libération M. Pujol, et c'est évidemment parce qu'il découvre que Suzanne a eu bien d'autres amants que lui qu'il l'abandonne au milieu de la forêt !

*

Si les codes assurent en principe une importante univocité dans l'interprétation, le recours à la multitude presque infinie des savoirs humains et à des processus d'inférences divers et faiblement formalisés induira en revanche des différences sinon des divergences dans les interprétations. Par ailleurs, les quatre axes possibles d'interprétation — les relations entre les différents éléments filmiques, les intentions supposées de l'auteur du film, les effets sur les spectateurs, la référence aux différentes réalités évoquées — pourront également susciter des points de vue différents et des réflexions contrastées chez les spectateurs.

En pratique cependant, dans des groupes qui possèdent des références culturelles et sociales relativement proches, on constate que, face à un film comme *Potiche*, les divergences d'interprétation sont assez peu importantes, même lorsqu'on considère les impressions subjectives ressenties par les spectateurs : soit l'effet émotionnel est effectivement perçu, soit il est simplement nié (« ça ne me fait pas rire », « je ne suis pas ému »), sans qu'on observe un éventail d'émotions diverses. Comme on l'a déjà indiqué, ce sont surtout les références à la « réalité » (et surtout aux manières de « voir » cette réalité) qui suscitent des interprétations différentes. Les processus d'inférence sont quant à eux généralement assez élémentaires, et il est rare d'entendre des interprétations très élaborées telles que peuvent en produire certains critiques spécialisés qui peuvent produire des lectures teintées de « philosophie » ou de « psychanalyse » mais difficilement partageables par l'ensemble des spectateurs.

De façon générale, l'intérêt des consignes proposées — qu'il s'agisse de *Potiche* ou d'un autre film — est double. Elles permettent d'abord d'attirer l'attention des spectateurs vers des éléments qui pourraient être facilement négligés mais qui participent de façon plus ou moins importante à la construction du sens filmique et aux impressions ressenties ; elles visent plus précisément à mieux cerner le rôle de l'auteur du film et à mieux saisir les différents aspects de son travail de mise en scène (dans le cas de *Potiche*, on a notamment insisté sur le travail des décors, costumes et accessoires ainsi que sur la direction d'acteurs). Par ailleurs, ces consignes permettent d'aborder avec un public de non spécialistes la dimension artistique et proprement cinématographique du film, sans devoir recourir à une formation préalable : si certains termes techniques (travelling, ouverture à l'iris, *split screen*...) peuvent nécessiter une courte explication (donnée à travers la consigne elle-même), il n'y a pas de compétence spécifique à acquérir pour la compréhension des éléments proprement artistiques ou cinématographiques. En cours de discussion, les participants élaborent en général assez facilement des interprétations plausibles des différents procédés qu'on leur a demandé d'observer.

Avant de conclure à propos de l'interprétation filmique, on remarquera que les consignes d'observation proposées portent sur les deux niveaux que l'on vient d'analyser, à savoir l'observation et l'interprétation : dans le processus de réception filmique, ces deux niveaux sont tellement confondus que ce n'est que par une réflexion ultérieure que l'on peut être amené à les distinguer notamment lorsqu'on est confronté en tant que spectateur à d'autres interprétations que celles que l'on a spontanément produites. L'expression « consignes d'observation » ne doit donc pas induire en erreur, et ces consignes ne se limitent pas à observer des éléments filmiques objectifs : elles peuvent aussi porter sur les émotions subjectivement ressenties par les spectateurs, sur des traits de caractère d'un personnage, sur des procédés de construction du scénario, sur le sens de certains décors ou accessoires, sur l'évolution psychologique d'un personnage... autant d'éléments qui impliquent déjà différents processus d'interprétation.

Il reste néanmoins à aborder maintenant le troisième niveau où peuvent se manifester des différences d'appréciation entre les spectateurs, celui des jugements de valeur, qu'ils soient de nature esthétique, artistique, politique, morale ou éthique.

JUGER

La distinction entre jugement de fait et jugement de valeur est ancienne — on peut la faire remonter au moins au philosophe Emmanuel Kant (1724-1804) même si elle a été plus particulièrement exposée par le sociologue Max Weber (1864-1920) —, mais elle a été tout aussi régulièrement dénoncée comme erronée, simpliste ou mal fondée — parmi les critiques récentes on peut notamment relever celle du philosophe américain Hilary Putnam dans son ouvrage *The Collapse of the Fact/Value Dichotomy*⁵ —. On fonde en général cette distinction sur l'opposition entre l'objectivité et la subjectivité : les jugements de fait seraient censés être des énoncés objectifs (éventuellement susceptibles d'une vérification empirique) tandis que les jugements de valeur comporteraient une part irréductible d'évaluation subjective.

On ne prétendra pas résoudre ici les nombreuses questions philosophiques — et encore moins les querelles — qu'a suscitées cette distinction, et l'on se contentera d'observer la manière dont se déroulent les débats et les discussions autour d'un film (ou d'une œuvre d'art en général). Lorsqu'apparaissent des divergences d'opinion au niveau de ce qu'on a désigné comme l'interprétation filmique, les interlocuteurs visent ce qu'ils considèrent être la signification objective du film : si j'affirme par exemple que François Ozon a choisi de commencer ses flash-back par des ouvertures à l'iris parce qu'il s'agit de procédés anciens et datés, cette affirmation suppose qu'il y a une relation de fait entre l'intention du cinéaste et cet élément filmique précis, et cette relation est soit vraie soit fautive mais elle est indépendante de ma subjectivité. On relèvera seulement que la plupart des interprétations filmiques (sinon toutes) comportent une part d'**hypothèse** et qu'il existe peu de procédures de vérification empirique de ces hypothèses, ce qui explique dès lors facilement les divergences d'opinions qui peuvent apparaître à ce niveau. (Souvent d'ailleurs, les divergences d'interprétation concernent moins le film lui-même que la réalité à laquelle il réfère ou est supposé référer : on se disputera plus sur le fait de savoir si des petits patrons comme M. Pujol existaient bien dans les années 1970 en

5. Traduit en français sous le titre *Fait/Valeur : la fin d'un dogme et autres essais*. Paris L'Éclat, 2004. L'opposition entre fait et valeur se trouve chez Kant notamment dans sa distinction entre la raison théorique et la raison pratique. Max Weber y a également consacré deux articles qui ont été repris en français sous le titre : *Le Savant et le Politique*, Paris, Plon, 1959 (traduction de Julian Freund avec une introduction de Raymond Aron).

6. C'est déjà la distinction kantienne entre l'agréable, qui se fonde sur un sentiment personnel, éminemment variable (je trouve que « le vin des Canaries est agréable »), et le beau sur lequel le jugement « exige l'adhésion des autres ». Mais cette exigence d'un assentiment universel (que Kant prétend pouvoir fonder de façon réflexive) a bien sûr été mise à mal par toutes les formes de relativisme culturel, que ce soit en histoire, en sociologie ou en ethnologie...

France que sur les motivations de Nadège lorsqu'elle a accepté de « passer à la casserole » avec son patron...)

En revanche, si un jugement de valeur porte sur un « objet » — par exemple la coiffure de Mme Pujol au début du film —, l'évaluation qui en est faite — « ridicule » — apparaît, lorsqu'il y a divergences d'appréciation, comme « subjective », c'est-à-dire dépendante de l'individu qui l'énonce : il suffit que le contradicteur souligne la subjectivité de sa propre appréciation — « Moi, je ne trouve pas cette coiffure ridicule » — pour que son interlocuteur reconnaisse généralement le caractère subjectif de son énonciation — « oui, les goûts et les couleurs... » —.

Il y a cependant souvent débat lorsque l'évaluation s'appuie sur des **normes** censées être communes ou partagées par le plus grand nombre : le comportement de M. Pujol est considéré comme détestable parce qu'il contrevient à la politesse, à la délicatesse, à la retenue que l'on attend généralement d'un homme civilisé. Il y a en effet une tendance spontanée chez les interlocuteurs à la généralisation sinon à l'universalisation des jugements de goûts mais aussi des jugements moraux : si je dis que le comportement de M. Pujol est odieux, je suppose implicitement que tous les hommes « sensés » doivent réagir et penser comme moi⁶. Des évaluations divergentes vont alors entraîner souvent une discussion pour déterminer d'éventuelles normes communes susceptibles de s'appliquer au fait en cause : du cas de M. Pujol, on passera ainsi à une discussion sur ce que sont (ou devraient être) la bienséance, la politesse, la courtoisie...

Si le caractère plus ou moins hypothétique des interprétations permet de les ordonner selon un spectre allant depuis les plus vraisemblables (admisées par le plus grand nombre de spectateurs) jusqu'aux plus élaborées et plus fragiles (reconnues seulement par quelques personnes), les jugements de valeur quant à eux se répartiront en fonction des normes plus ou moins largement partagées sur lesquelles ils se fondent. Ainsi, la plupart des spectateurs reconnaîtront sans difficulté le caractère odieux de M. Pujol (même s'il se trouvera sans doute quelque provocateur qui justifiera son attitude au nom de la « faiblesse » coupable de ses partenaires...); en revanche, les opinions seront certainement plus contrastées en ce qui concerne l'apparence de Nadège, la secrétaire que certains trouveront sans doute « érotique » mais d'autres plutôt « vulgaire » (sans même porter de jugement sur les « rousses » qui suscitent des appréciations fort contrastées...).

Il ne saurait évidemment être question pour un éducateur d'imposer des jugements de valeur dans le domaine cinématographique. La méthode proposée ici — des consignes d'observation suivies d'un échange en groupe — se fonde essentiellement sur le dialogue et la confrontation des opinions : elle permet donc aux participants de sortir d'une vision strictement individuelle et de prendre conscience des différences d'appréciation que peut susciter un même film.

Par ailleurs, la pratique de ce genre d'animations présente l'avantage supplémentaire de dépasser les jugements globaux et généralement sommaires que l'on peut émettre à la sortie d'une projection (« c'était génial » ou au contraire « c'était nul »). L'attention des spectateurs sera en effet attirée vers des éléments plus **précis**, plus **circonscrits**, ce qui suscite des appréciations plus nuancées, tout en favorisant une meilleure compréhension des différences d'évaluation que l'on observe dans la discussion : souvent en effet, ce ne sont pas les mêmes éléments qui suscitent des jugements opposés, les spectateurs

étant en fait sensibles à des aspects différents du même film (certains seront sensibles aux traits de comédie de *Potiche*, d'autres au propos «féministe», d'autres enfin à une certaine nostalgie qui se dégage de cette évocation d'une époque révolue). Ces différents points de vue ne sont pas nécessairement contradictoires mais donnent néanmoins un « poids » différent aux mêmes éléments filmiques, ce qui peut ainsi expliquer des appréciations différentes. Le dialogue et la confrontation des opinions permettent ainsi de mieux prendre en compte la diversité et la complexité de « l'objet filmique » qu'on ne peut pas réduire à un seul aspect ni à une seule dimension.

Enfin, les consignes d'observation proposées ici visent à attirer l'attention de spectateurs sur des éléments qui, sans cela, seraient facilement négligés et sur lesquels il est pourtant intéressant de porter une appréciation. On a évoqué notamment, dans le cas de *Potiche*, tout le travail de mise en scène comme la gestuelle et le positionnement des acteurs, l'utilisation parfois très fine d'accessoires ou d'éléments de décor, le rôle dynamique de la caméra, le recours à des procédés marqués (comme les ouvertures à l'iris) du langage cinématographique, le travail sur les niveaux de langue (raffiné/vulgaire)... Tous ces éléments relèvent incontestablement du travail artistique de François Ozon (et de ses collaborateurs) et doivent être observés sinon analysés pour pouvoir porter un jugement pertinent en ce domaine. Bien entendu, ce jugement ne sera pas nécessairement positif — certains jugeront peut-être que les procédés mis en œuvre sont convenus et peu originaux —, mais les consignes d'observation permettent en tout cas d'attirer l'attention des spectateurs sur ces différents aspects.

*

En conclusion, l'on voit que le premier objectif de l'animation proposée ici n'est pas de susciter une « lecture » unique et univoque du film vu. Comme on a essayé de le montrer, des différences d'appréciation peuvent apparaître tant au niveau des interprétations, qui sont plus ou moins hypothétiques, que de l'évaluation esthétique qui peut donner lieu à des jugements contradictoires. Il s'agit d'abord de permettre aux spectateurs de mieux prendre en compte la complexité et la diversité de « l'objet filmique » qui comporte plusieurs dimensions et dont de multiples aspects peuvent être compris de manière différente et plus ou moins approfondie. En se basant sur une vision « naturelle » du film (on voit le film une seule fois dans des conditions habituelles de projection) et sur la mémoire des différents spectateurs, il est cependant possible, comme on a essayé de le montrer, de procéder à une analyse relativement fouillée de ce film, de décrire de façon relativement fine un grand nombre de traits et d'éléments objectifs (qui, sans cela, risqueraient de passer inaperçus), tout en laissant à chacun une marge d'interprétation raisonnable et une grande liberté en matière d'appréciation.

Enfin, si les consignes d'observation proposées sont spécifiques au film envisagé — dans ce cas-ci *Potiche* de François Ozon —, il est possible d'en élaborer pour d'autres films pris comme objets de réflexion et d'analyse (par exemple dans le cadre d'une action d'éducation permanente). L'expérience montre d'ailleurs que l'exercice, même s'il n'est pas immédiatement transposable à la vision d'autres films, suscite chez beaucoup de participants une curiosité nouvelle pour des aspects de la création cinématographique jusque-là méconnus ou ignorés.

CENTRE CULTUREL LES GRIGNOUX
(ÉCRAN LARGE SUR TABLEAU NOIR)
9 rue Sœurs de Hasque B 4000
Liège (Belgique) 32 (0)4 222 27 78
contact@grignoux.be
<http://www.grignoux.be>

Un ouvrage publié avec le soutien
d'Europa Cinemas, une initiative du
programme Media des Communautés
Européennes,
de Solidaris, de la Ville de Liège,
de la Région Wallonne,
de la Communauté française de
Belgique
et de l'Administration Générale
de la Recherche scientifique,
Service général du pilotage du système
éducatif



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



Wallonie



9 782875 030764

Dépôt légal
ISBN

D / 2012 / 6039 / 09
978-2-87503-076-4