PASS CULTURE

cinémathèque suisse

UNIL | Université de Lausanne
Centre d'études cinématographiques

Le Sourire de Mona Lisa

Mike Newell — 2003

Compétences mobilisées

- Réfléchir à la construction des représentations de genre, à la manière dont les images y contribuent, et à leur évolution historique
- S'interroger sur la façon dont l'enseignement peut contribuer à des formes d'émancipation
- Replacer le film dans son contexte de production
- Acquérir et mobiliser des outils d'analyse filmique

Synopsis

À la rentrée 1953, Katherine Watson (Julia Roberts) arrive au Wellesley College, université privée réservée aux femmes, située près de Boston (État du Massachusetts), afin d'y enseigner l'histoire de l'art. Découvrant une institution conservatrice dont les étudiantes sont amenées à rêver avant tout de faire un bon mariage, la jeune enseignante décide rapidement d'utiliser ses cours pour mettre en crise l'image alors dominante des femmes, telle que promue par la société américaine de l'époque, c'est-à-dire entièrement au service de son foyer. Ce faisant, elle s'oppose à la direction de l'établissement, à quelques collègues, et à certaines étudiantes. Dans cette bataille contre l'image traditionnelle de la femme et ses effets sur ses étudiantes, Katherine devra accepter d'interroger aussi l'image qu'elle se fait d'elle-même, ainsi que sa conception de l'enseignement.

À propos du réalisateur

Né en 1942, Mike Newell a étudié à l'Université de Cambridge, avant de travailler pendant une quinzaine d'années pour la télévision anglaise. Il débute au cinéma avec *La Malédiction de la vallée des rois*, en 1980. Sa carrière alterne ensuite entre des productions anglaises et des longs métrages hollywoodiens (par exemple *An Awfully Big Adventure* en Angleterre en 1995, puis *Donnie Brasco* à Hollywood en 1997). Outre le fait qu'il n'en est jamais le scénariste, ses différents films partagent souvent un intérêt pour des personnages féminins forts, se mettant régulièrement en marge de la société (*Dance With a Stranger*, 1985 – Prix de la Jeunesse au Festival de Cannes ; *Avril enchanté*, 1992 ; *Quatre mariages et un enterrement*, 1994 ; *Le Cercle littéraire de Guernesey*, 2018 ; etc.). Plusieurs de ses films témoignent en outre d'un goût pour les sujets historiques (que l'on retrouve dans son avant-dernier film en date, *De grandes espérances*, d'après Dickens, 2012) et de la volonté de s'emparer de certaines questions politiques (par exemple le nucléaire dans *La Force du silence*, 1987). À noter que juste après *Le Sourire de Mona Lisa*, Newell a réalisé *Harry Potter et la Coupe de feu* (2005).

À propos du film

Le Sourire de Mona Lisa peut être inscrit dans plusieurs contextes. Sa proximité thématique avec *Le Cercle des poètes disparus* (Peter Weir, 1989), dans lequel un professeur de littérature bouscule le conformisme de l'Académie de Welton, en 1959, de ses enseignants et de ses élèves, invite à l'envisager tout à la fois comme son pendant féminin (même s'il s'en distingue sur plusieurs points importants), et comme prolongeant la longue série des fictions étatsuniennes promouvant une réflexion critique sur l'enseignement, ou du moins interrogeant les modalités de fonctionnement des institutions scolaire et universitaire : par exemple *Professeur Holland* (Stephen Herek, 1995), *Will Hunting* (Gus Van Sant, 1997), pour ne citer que des longs métrages à peu près contemporains du film de Newell. De ce point de vue, *Le Sourire de Mona Lisa* a la particularité de représenter une institution universitaire strictement féminine et un enseignement visant moins à la réalisation individuelle de quelques élèves qu'à

la critique de l'image globale de la femme dans la société étatsunienne des années 1950. Une autre de ses singularités tient au fait que le personnage principal de l'enseignante s'avère moins assurée, sur le plan de sa méthode pédagogique et de son discours, que la plupart des protagonistes masculins exerçant cette fonction dans les autres films mentionnés.

Le Sourire de Mona Lisa partage aussi avec *Le Cercle des poètes disparus*, en tant que films historiques, de choisir comme époque de leur récit une date séparée du présent de la réalisation par un chiffre « rond » (30 ans pour le film de Weir, 50 pour celui de Newell), ce qui peut être vu (et plus encore pour *Le Sourire de Mona Lisa*) comme une incitation à observer en miroir les deux périodes. De fait, le deuxième contexte dans lequel le film peut être inscrit est celui de la société étatsunienne du début des années 2000. Au moment de la mise en production du film, les États-Unis sont présidés depuis 2001 par Georges W. Bush, qui ne cache pas son hostilité au mariage homosexuel et ses convictions anti-avortement. Son administration supprime d'ailleurs les fonds d'aides humanitaires pour les associations étrangères favorables à l'interruption volontaire de grossesse, incitant au port du préservatif et apportant de l'aide aux prostituées (durant l'été 2025, l'administration Trump a annoncé vouloir détruire un vaste stock de contraceptifs féminins destinés à l'aide humanitaire), même si elle n'appliquera pas ces mesures sur le sol étatsunien (mais Bush nomme une personnalité ouvertement *pro-life* comme Procureur Général des États-Unis : John Ashcroft). Néanmoins, ces décisions s'ancrent dans un cadre idéologique qui prolonge celui des années 1950, là où *Le Sourire de Mona Lisa* le conteste, notamment à travers le renvoi de l'infirmière du Wellesley College, Amanda Armstrong (présentée comme homosexuelle), coupable, aux yeux de la direction de l'institution, d'avoir fait du prosélytisme pour l'usage du préservatif et donc, implicitement, pour les rapports sexuels hors-mariage. Dans les deux cas, ce sont les droits civils des femmes qui sont notamment visés. On peut ajouter que c'est aussi sous cette présidence, en 2002, qu'a pris fin l'obligation de mixité dans les établissements publics aux États-Unis[1].

Bush a également contribué, dès son premier mandat et plus encore durant le second, à légitimer l'enseignement créationniste, selon lequel le monde et les espèces ont été façonnés par Dieu et ne sont donc pas le fruit de l'évolution (hypothèse darwinienne), avec l'idée de remplacer une vision de l'univers par une autre. Si cette question n'apparaît pas explicitement dans le film, on peut remarquer néanmoins que le professeur d'italien du Wellesley College invite Katherine Watson à sortir d'une opposition *dualiste* au sujet du contenu de l'enseignement (« Tu n'es pas venue montrer la voie, tu es venue montrer ta voie ») et à interroger davantage les formes et la finalité de l'enseignement, plutôt que d'affirmer la prétendue vérité (nécessairement interchangeable, au gré des idéologies) de ce que l'on choisit d'enseigner : promouvoir l'esprit critique ne peut passer par la défense d'une position présentée comme étant

[1] Voir à ce sujet Grégory Chambat, *Femmes pédagogues. Des insurgées de 1848 à bell hooks*, Montreuil, Libertalia, coll. « N'autre école » (n°17), 2024.

socialement et politiquement la « bonne » (« ta voie »), opposée à une « mauvaise », et plus largement par l'acceptation d'une perspective dualiste.

Enfin, l'analyse du film peut aussi s'intéresser à ce qu'il représente du contexte socio-politique de l'époque, notamment à travers certains détails. Par exemple, arrivant à la gare de Wellesley, Katherine demande à un chauffeur de maître afro-américain où se trouve l'arrêt du bus. Par cette seule scène, le film pointe le fait que la ségrégation raciale, qui sévit encore fortement dans les États-Unis du début des années 1950, continue de cantonner la population noire à des emplois subalternes. Il incite aussi à remarquer l'absence, par la suite, de tout personnage afro-américain, et en particulier parmi les élèves et les enseignant·es : l'enseignement supérieur privé est alors encore presque totalement l'apanage d'une élite bourgeoise blanche, qui reconduit ainsi sa domination sociale, dont le rôle stéréotypé accordé aux femmes n'est qu'un aspect. Enfin, Katherine se trouve immédiatement désignée comme une personne qui n'appartient à cette élite ni socialement (elle prend le bus, pas un taxi) ni idéologiquement (elle s'adresse à un Afro-américain comme à toute autre personne).

Parmi les autres détails de ce type, on peut relever deux propos d'Amanda Armstrong (Juliet Stevenson), qui s'oppose à sa collègue, Nancy Abbey, laquelle voit dans la comédienne Lucille Ball une « communiste », et qui, au moment de son renvoi, déclare : « Il y a 5 ans, on m'aurait tapé sur les doigts. Maintenant, il y a des comités de protection contre tout. (…) On en arrive à ne plus savoir qui protège qui, de quoi. » L'ensemble de ces remarques fait presque explicitement référence au maccarthysme, qui a débuté aux États-Unis en 1947 (soit précisément 6 ans avant le début du récit) : le *House Un-American Activities Committee* (HUAC), dans lequel sévit le célèbre sénateur McCarthy, entend en effet protéger la population américaine de l'influence communiste. De surcroît, l'été 1953 a été marqué par l'une des plus tristes conséquences du maccarthysme : l'exécution des époux Rosenberg sur la chaise électrique, condamnés pour espionnage au profit de l'URSS. C'est dans ce contexte

très lourd qu'il faut entendre les qualificatifs très connotés de « subversive » et « progressiste » dont Katherine se trouve affublée plusieurs fois.

Contester l'image dominante des femmes dans la société étatsunienne des années 1950

En tant que professeure d'histoire de l'art, Katherine Watson travaille sur et à partir d'images. Mais, très vite, la finalité de son enseignement paraît moins viser la transmission d'un savoir sur des images canoniques de l'histoire de l'art, que la réflexion sur un autre type d'images : celles des femmes, présentes sous de multiples formes dans la société, et qui contribuent à leur assigner un rôle subalterne.

Sa première apparition dans le film la montre occupant son voyage en train vers Wellesley par l'examen de quelques diapositives, dont une nous est donnée à voir : *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso (circa 1907). La citation peut jouer plusieurs rôles. D'une part, elle renvoie à la rupture que le cubisme introduit dans l'histoire de l'art (en particulier avec ce tableau) et qui, dans les années 1950, demeure une rupture dans la *réception* de l'histoire de l'art, le cubisme étant mal accepté par une part de l'élite conservatrice (ce que souligne la première entrevue de Katherine avec la direction du College, lors de laquelle on lui reproche de penser que « Picasso fera pour le XXe siècle ce que Michel-Ange a fait pour la Renaissance », avec en contrepoint des plans rapprochés sur les visages dépités des membres du directoire), même si l'on pourrait objecter que le cubisme a tout autant été légitimé par l'élite. D'autre part, représentant cinq femmes dénudées qui paraissent regarder frontalement et de manière provocante (puisque ostensiblement différentes des codes aussi bien picturaux que sociaux de l'époque) les spectateurs et spectatrices qui les observent (dans les expositions, musées, etc.), ce tableau peut être vu comme anticipant et redoublant les cinq personnages principaux du film – Katherine et les quatre élèves avec lesquelles elle développe un lien particulier, Betty (Kristen Dust), Joan (Julia Stiles), Giselle (Maggie Gyllenhaal) et Connie (Ginnifer Goodwin) : cinq femmes qui,

elles aussi, (nous) regardent et interrogent la construction des genres dans la société étatsunienne des années 1950, à un moment où celle du début des années 2000 paraît vouloir remettre en cause certaines libertés gagnées par les femmes (en particulier celle de pouvoir disposer de son corps). Enfin, cette diapositive utilisée dans un autre cadre qu'un cours suggère aussi que c'est tout à la fois par les *images* mais aussi en dehors des séances que Katherine entend s'attaquer à *l'image* traditionnelle et conservatrice que le Wellesley College promeut, tout autant que la société américaine des années 1950.

La comparaison entre les différentes séquences d'enseignement s'avère éclairante. On peut remarquer en premier lieu qu'elles sont de deux ordres : les scènes d'amphi et les leçons dispensées en dehors de salles officielles. Elles se distinguent également par les différents types d'images utilisées – les reproductions d'œuvres reconnues par l'histoire de l'art (par exemple les peintures et gravures de Lascaux), celles en cours de légitimation (Soutine et Pollock, tous défendus dans les années 1950 aux États-Unis par l'historien de l'art Clement Greenberg), les œuvres d'art industrialisées (*Les Tournesols* de Van Gogh dans leur version « peinture aux numéros »), enfin les images strictement industrielles (publicités) – et par la distribution de la parole (l'enseignante qui questionne les élèves ; les élèves qui s'expriment contre l'enseignante ou l'inverse ; la libre circulation, horizontale et pacifiée, de la parole ; l'expression spontanée et personnelle par la création d'images).

De fait, ces séquences d'enseignement témoignent, dans leurs différences, d'une progression qui supporte une partie du discours du film. La première séquence d'enseignement débute avec la découverte de l'amphi et de l'assistance par une Katherine quelque peu anxieuse. Le surcadrage la transforme en image (la rectangularité de la vitre de la porte correspond à la forme de l'écran de la salle), celle d'une enseignante traditionnelle prête à assurer un cours traditionnel dans un établissement traditionnel. Les élèves sont ensuite représentées du point de vue de Katherine, et donc elles-mêmes surcadrées, ce qui les apparente également à ces images que le cours va étudier. Ce contrechamp montre des jeunes femmes très tranquilles, contrastant avec les propos qu'Amanda Armstrong tient à Katherine dans le plan précédent : « Méfiez-vous. Elles flairent la peur ». De fait, Amanda invite sa collègue à voir ce qui se cache derrière l'image, dans un geste interprétatif qui anticipe celui que Katherine mobilisera dès sa deuxième séance. Ce premier cours présente deux espaces (celui de Katherine et celui des élèves) qui, même s'ils peuvent être

réunis dans la profondeur, sont distincts et se font face, avant tout. L'enseignante et ses élèves communiquent assez peu, puisque tout ce que désire (faire, dire) Katherine est anticipé par les élèves (éteindre puis rallumer la lumière, identifier les œuvres projetées). Le montage court qui alterne des séries de gros plans (sur le projecteur, sur l'écran, sur les élèves qui répondent, et surtout sur Katherine de plus en plus angoissée par cette séance durant laquelle son rôle d'enseignante disparaît devant l'érudition de l'assemblée) met en crise le principe même d'un enseignement basé uniquement sur la transmission d'un savoir, en interrogeant ce qu'il reste de l'idée d'enseignement quand le savoir visé a déjà été acquis de manière autonome (ici, par la mémorisation de la brochure accompagnant le cours).

Significativement, ce sont les élèves qui interrompent la séance, s'accaparant ainsi le rôle de l'enseignante, d'autant plus renvoyée au statut d'élève qu'elle découvre la présence jugeante, jusqu'ici cachée, du professeur Staunton, responsable du cours. Mais, simultanément, le déroulement de cette séance portraiture l'assistance de Katherine en « bonnes élèves », c'est-à-dire en jeunes personnes soucieuses de se conformer à ce qui est attendu d'elles… possiblement jusqu'aux rôles sociaux genrés. Dès lors, pour Katherine, un autre enseignement s'impose, et donc un autre rapport aux images.

La deuxième séquence de cours se distingue principalement de la première par les images projetées. Katherine décide d'ouvrir la séance par *Carcasse de bœuf* de Soutine (circa 1924), qui ne figure pas au programme fixé par le professeur Stauton. Cette image inattendue déstabilise les élèves et les amène non plus à répondre mais à se poser des questions, parfois contre l'enseignante, que Katherine reprend néanmoins pour en faire les fondements de son nouvel enseignement (« Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre d'art est belle ou laide ? Qui en décide ? »). Cela va de pair avec une nouvelle méthode, qui rappelle les propos d'Amanda : « Regardez au-delà de la toile. Essayons d'ouvrir notre esprit à une idée nouvelle », ce que le film souligne en

présentant *Carcasse de bœuf* plein cadre, à la différence des reproductions de la première séance. Il s'agit en un sens de s'immerger dans l'œuvre afin de la voir différemment.

Cette deuxième séance se caractérise donc par un réel échange entre l'enseignante et ses élèves, qui se traduit par sa présence aux côtés de celles-ci : elles partagent dorénavant l'espace des gradins de l'amphi. En revanche, dans ce cours, il est peu question de l'image des femmes, à ceci près que Katherine projette une photographie de sa mère, en uniforme militaire. Outre que cette évocation ne se double pas de celle de son père, soulignant de facto le rôle prépondérant de celle-ci auprès de Katherine, l'image renvoie au contexte de la guerre et au fait que les femmes étatsuniennes ont pu connaître alors une période d'émancipation importante, consécutivement au départ des hommes pour le front et à la nécessité d'occuper les postes de travail à leur place. Mais la séance ne va pas plus loin, revenant même au programme du professeur Staunton, sans que cela soit représenté : en effet, avant même ce retour à l'ordre annoncé, la séquence s'interrompt.

La troisième séquence prolonge les deux premières sur certains points : comme dans la deuxième, il s'agit de s'arrêter sur une œuvre hors programme, qui pousse la provocation un peu plus loin (de l'art figuratif à l'abstraction), œuvre immédiatement identifiée (comme lors de la première séance) par une étudiante qui nomme son auteur

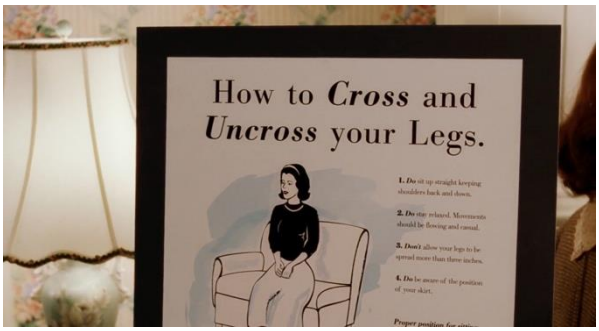
(Pollock). Mais Katherine *dépayse* davantage encore ses élèves en les emmenant dans un espace non académique (un atelier d'artiste) pour « observer » une toile face à laquelle sa seule parole consiste à demander le silence.

Il s'agit en un sens d'amener les jeunes femmes à se penser comme sujet actif de l'enseignement, là où elles n'étaient jusqu'alors que les réceptacles passifs d'un savoir. Cela passe donc par l'instauration d'une relation individualisée entre chacune d'elles et l'œuvre, laquelle relation se matérialise, dans le découpage, par le recours à un nouveau plan de la toile plein cadre (comme pour *Carcasse de bœuf*), mais en travelling ascendant (qui peut être vu comme l'incarnation d'un regard déambulant dans l'œuvre). Dans cette séquence, comme dans la précédente, il est peu, voire pas, question de l'image des femmes, à ceci près que Katherine entend remodeler ces jeunes femmes *à son image*, ne serait-ce que parce qu'elle partage avec elles tout à la fois ses goûts et son mode de perception des œuvres : l'absorption silencieuse.

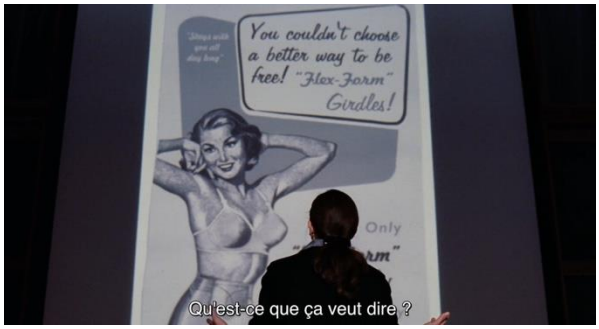
La quatrième séquence se situe une nouvelle fois hors des murs habituels : à l'amphi, Katherine préfère la salle qui prolonge son bureau – ce qui suggère davantage encore combien elle entend faire de ses élèves des prolongements d'elle-même. Cette séance consiste en une sorte de discussion autour des *Tournesols* de Van Gogh, ou plus exactement de ce que l'industrie culturelle a fait de cette œuvre, vue, à l'époque de sa création, comme ne relevant pas de l'art (à l'instar de *Carcasse de bœuf* et des toiles de Pollock) : une incarnation de l'art, dorénavant à imiter au moyen de la peinture aux numéros.

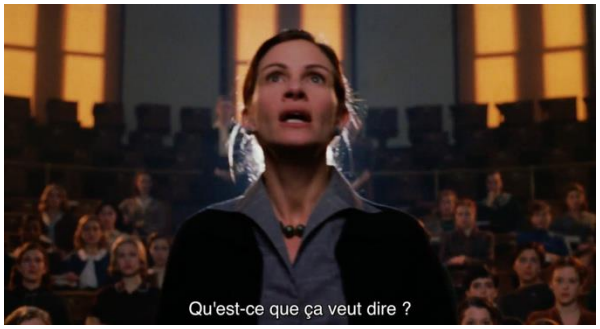
Prenant appui sur cette notion d'imitation, Katherine opère explicitement un rapprochement entre l'image industrialisée, reproductible et reproduite à l'infini par chacun, des *Tournesols* de Van Gogh et l'image des femmes. Elle met en effet ses élèves face à une alternative existentielle inspirée de la vie sociale des œuvres : soit la copie (« vous conformez à ce qu'on attend de vous »), soit la création (être soi-même, en dehors des normes sociales imposées). Mais le second pan de cette alternative (« être nous-mêmes ») est prononcé sur un mode ironique par Betty, l'étudiante la plus rétive à l'enseignement de Katherine, qui vient de se marier et retourne en cours après avoir manqué quelques séances – ce que l'enseignante lui reproche, en remettant en cause l'institution du mariage. L'irruption de Betty provoque, au propre comme au figuré, un retournement de la scène, qui bascule vers un face-à-face tendu entre ces deux femmes, chacune représentant un pan de l'alternative.

Cette opposition se déploie dans les séquences suivantes : Betty, rédactrice du journal du Wellesley College, écrit un article à charge contre l'enseignement « subversif » de Katherine, dans lequel elle défend donc une tout autre image de la femme – image qu'elle incarne pleinement, puisqu'elle se fait photographier en compagnie de son mari dans son rôle de femme au foyer, en même temps que sa voix over lit l'article en question. Renvoyant possiblement à l'image de la mère de Katherine projetée en cours, Betty affirme dans ce texte que « nos mères ont travaillé pour le pays, mais notre devoir, notre obligation, est de rester au foyer et d'enfanter ceux qui défendront nos traditions. » Les photographies de Betty posent aussi, implicitement, la question (non envisagée jusqu'alors) de la finalité de l'enseignement de l'histoire de l'art, au Wellesley College. On y voit en effet la jeune femme lire un livre en même temps qu'elle prépare un poulet, repasse des vêtements puis passe l'aspirateur, pendant que son époux ne s'occupe d'aucune des tâches ménagères : dans ce rôle dévolu aux femmes dans la société étatsunienne patriarcale des années 1950, la culture n'est qu'un agrément susceptible tout à la fois de divertir (aider à supporter la répétition de ces activités très concrètes) et de faire briller le couple lors des dîners mondains – et il n'est pas insignifiant, de ce point de vue, que le seul autre type de cours représenté dans le film soit justement consacré à la tenue de la maison et s'attache au cas concret de la gestion d'un dîner.



La cinquième séquence de cours représente une séance que Katherine a conçue en réponse à cet article. En toute logique, c'est donc celle qui aborde le plus explicitement la question de l'image des femmes – image étant à entendre ici aussi bien en tant que construction socioculturelle (dimension que nie d'ailleurs l'article de Betty, parlant du rôle pour lequel les femmes « sont nées ») que comme iconographie. Sa tenue dans l'amphi suggère l'échec de la méthode développée par Katherine consistant à *dépayser* (à tous points de vue) ses élèves afin de leur faire voir d'autres images (d'art, comme d'elles-mêmes). Il va donc s'agir pour elle de revenir à du connu : une leçon magistrale, traditionnelle, sans aucune intervention/participation des étudiantes ; des images qu'elles ne cessent de voir – celles de la publicité, qui participent fortement à domestiquer l'imaginaire social au sujet du statut et du rôle des femmes (mais aussi celles utilisées dans l'autre cours largement représenté, consacré à la tenue du foyer – il n'est pas insignifiant que les cours sur des matières plus « académiques » ne soient pas présents dans le film). En qualifiant ironiquement ces publicités d'« art contemporain », Katherine ne se contente pas de clore la chronologie de *son* programme : elle pointe tout à la fois une dégradation de l'art dans la publicité et la nécessité d'interroger la représentation des femmes tout autant dans l'art que dans l'ensemble des images qui circulent dans la société – ce qui attribue à l'Histoire de l'Art une tout autre finalité que celle avancée par Betty. Dès lors, cette séance se distingue radicalement des précédentes en amphi aussi bien dans la posture de Katherine que dans la manière de la représenter. Refusant tout dialogue, Katherine revendique une position surplombante, tant intellectuellement que physiquement : elle se place sur l'estrade, presque collée aux images et face aux élèves, du moins dans un premier temps. Ainsi, elle leur livre sa vision de ce qu'elles ne voient pas, dans leur vie quotidienne : la manière dont les images publicitaires les conditionnent pour accepter la reconduction de leur statut de femmes au foyer, ce qui l'amène en toute logique à se retourner et à invectiver les images, principales responsables de la docilité sociale de ses élèves. Mais cette scénographie singulière, qui présente une Katherine nimbée par la lumière du projecteur au centre des jeunes femmes auxquelles elle tourne le dos, dans une posture assimilable à celle d'un gourou, dit aussi combien il s'agit là du combat personnel de Katherine, qui dépasse largement le cadre de l'enseignement.





La dernière séquence de cours intervient près de 35 minutes plus tard, presque à la fin du film. Cette disparition de l'enseignement au sein du récit est partiellement la conséquence du renoncement de Katherine, affirmé à la fin de la précédente séquence d'enseignement, lorsqu'elle prend conscience de l'échec de son combat auprès de ses élèves (elle quitte alors brutalement l'amphi, à l'inverse de la première séquence de cours, au terme de laquelle ce sont les élèves qui ont mis un terme à la séance). Mais le caractère presque différé de cette nouvelle séquence de cours permet aussi de suggérer tout ce qui a pu changer, et notamment chez Katherine (nous y reviendrons dans la partie suivante), pour que la séance soit si résolument différente de toutes les précédentes. Consacré à l'étude de la Mona Lisa de Vinci (qui donne son titre au film), cet ultime cours opère donc un retour au programme initial (l'examen des œuvres canoniques de l'histoire de la peinture), donc à un *contenu* traditionnel, en même temps qu'un renouvellement total de la *forme* de l'enseignement. Durant toute la séquence, Katherine, placée au milieu de ses élèves, au même niveau qu'elles (et, pour la première fois, tout en haut de l'amphi, ce qui peut suggérer l'élévation intellectuelle atteinte par le groupe), ne dit pas un mot, acceptant de s'effacer : la parole circule librement entre les jeunes femmes, chacune donnant son interprétation personnelle de cette œuvre énigmatique, et rebondissant sur l'avis précédent. Elles deviennent pleinement les sujets actifs d'un enseignement qu'elles ne se contentent plus de recevoir mais qu'elles contribuent à construire.

Cependant l'une des conditions à cette appropriation de l'enseignement tient aussi à l'objet même de la leçon : pour la première fois, les jeunes femmes étudient une image de femme, et plus encore une image qui ne réduit pas la femme à une fonction, ne lui assigne aucun rôle social prédéfini : une femme dont le visage mystérieux peut être la surface, l'écran sur lequel se projettent toutes les intériorités possibles, toutes les aspirations individuelles imaginables ; une femme suffisamment énigmatique pour pouvoir endosser tous les rôles sociaux. Ainsi, le titre du film s'éclaire, en même temps que s'affirme le discours *féministe* singulier du film : si, dans une société patriarcale, les hommes ont la liberté (certes relative, puisque déterminée par divers paramètres comme l'appartenance à une classe sociale, l'idéologie dominante, etc.) de choisir leur rôle social, une société plus égalitaire sur le plan des rapports de genre doit offrir cette même liberté aux femmes, et donc y compris celle de choisir *consciemment* de s'inscrire dans la tradition : c'est ce que représente le personnage de Joan, à l'inverse de celui de Betty, qui finit justement par prendre *conscience* qu'elle ne faisait que copier les codes sociaux par pur atavisme.

S'interroger sur les possibilités d'un enseignement émancipateur

La comparaison entre les diverses scènes d'enseignement permet de constater que les objets, les lieux, la méthode et même la finalité de l'enseignement de Katherine ne cessent de changer, d'une part parce qu'elle-même se transforme, d'autre part parce qu'elle ne cesse de s'adapter au contexte et de s'interroger sur les meilleures manières d'offrir un enseignement émancipateur. Or cette comparaison montre également que Katherine passe apparemment du but d'une émancipation collective (faire prendre conscience à toutes ses élèves qu'elles sont aliénées et que les images qui les entourent contribuent à cette aliénation) à la finalité d'une émancipation plus individuelle, ou plus exactement que l'émancipation collective pouvant se heurter aux individus, il convient de la doubler d'une émancipation individuelle. Pour le dire encore autrement, l'enseignement doit permettre une appropriation individuelle de ce que propose l'émancipation collective. Toutefois cela présuppose que l'enseignante puisse voir ce qu'il y a derrière l'image sociale de chacune de ses élèves et qu'elle puisse conscientiser les motivations qui la poussent à s'imaginer ce que sont les autres en fonction de ses propres attentes et, tout à la fois, les ressorts psychologiques qui l'amènent aussi à produire une certaine image d'elle-même.

Cette idée, qui trouve son aboutissement dans la dernière séquence de cours, se décline en fait tout au long du film, mais le plus souvent hors des scènes

d'enseignement. L'analyser oblige, par conséquent, à s'arrêter moins sur les différences entre quelques séquences, et donc sur ce qui se construit progressivement, que sur un principe récurrent, qui traverse tout le film et qui soutient un aspect complémentaire de son discours. Ce principe consiste à opposer surface et profondeur, afin de suggérer la complexité (profondeur) qui se cache derrière l'image (surface). Il se matérialise de différentes manières tout au long du film. Ainsi, il s'agit parfois de représenter ensemble surface et profondeur, par un dédoublement : par exemple lors du premier entretien entre le directoire du Wellesley College et Katherine, qui est ostensiblement cadrée avec son reflet sur l'impressionnante table du bureau, ou lors du cours magistral sur les images publicitaires, quand celles-ci sont partiellement projetées sur le visage d'une Katherine décidée à leur donner tout leur relief, c'est-à-dire leur profondeur (au sens d'ancrage) idéologique. Ce plan joue alors sur une opposition entre le flou (l'image publicitaire / la surface) et le net (le visage de Katherine / la profondeur symbolique), que l'on retrouve dans de très nombreux autres plans. Toutefois, la plupart de ces plans troublent la frontière entre la surface et la profondeur, basculant, par un changement de focale, le net vers le flou et inversement. Ainsi, le premier plan à mettre en coprésence Katherine et les élèves passe du point fait d'abord sur Katherine à l'avant-plan, au point fait ensuite sur les étudiantes, à l'arrière-plan.

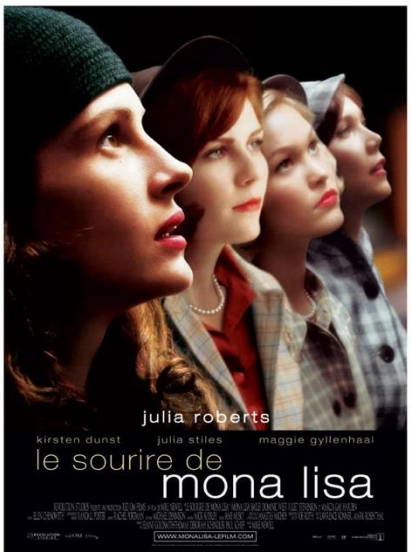
Le film mobilise de nombreuses occurrences de ce procédé, instaurant même quelques variantes dans le jeu entre surface et profondeur, comme lors de la première discussion privée, dans un bar, entre Katherine et Bill (Dominic West), son collègue professeur d'italien et futur amant : une surface sombre floue, au premier plan, glisse vers la gauche tandis que les deux protagonistes apparaissent, nets, dans la profondeur. Cet effet de volet dévoile le visage embarrassé de Bill lorsque Katherine lui demande en substance dans quelles circonstances il a appris l'italien, ce qui revient à lui demander s'il est bien, comme on le dit (et comme elle le désire : elle dira plus tard qu'elle « adore les histoires de guerre en italien »), un vétéran de la Seconde Guerre mondiale qui a fait la campagne d'Italie.

Elle vise donc à savoir s'il est conforme à l'image qu'il renvoie, qui est également celle qu'elle veut voir. En d'autres termes, la construction du plan donne forme, à cet instant, à ce qui ne cesse de se jouer dans les relations interindividuelles présentées par le récit : l'assignation à chacun, par autrui, d'une image (une *surface*), conforme aux désirs de celui ou celle qui la produit, mais qui s'avère être nécessairement une réduction de la complexité psychologique de chacun (sa *profondeur*).

Sur un plan narratif, cet aspect est également maintes fois thématisé, soit sur le mode de l'assignation (Giselle prête ainsi à Katherine une liaison torride avec le comédien William Holden, qui concorde avec sa propre façon de vivre sa féminité, du moins en apparence), soit sur le mode du questionnement de cette assignation, et donc de l'injonction à voir au-delà de la surface, de l'image. On a vu que c'est là le sens du premier échange entre Amanda et Katherine, mais c'est également celui d'une discussion entre Katherine et sa collègue Nancy, après que celle-ci l'a observée avec Bill à la dérobée depuis sa fenêtre (dans un plan qui joue encore sur l'opposition entre le flou et la profondeur), durant laquelle Nancy lui demande comment elle peut sortir avec un homme pareil. Katherine lui répond par une autre question (« Et si vous vous trompiez sur lui »), que Nancy renverse à son tour (« Et si je ne me trompais pas ? »). De fait, le motif du renversement concerne, visuellement, le passage du net au flou (et inversement) et, thématiquement, à peu près toutes les relations interindividuelles : les personnages ne cessent de se tromper sur *l'image* qu'ils se font des autres, avant que celle-ci ne connaisse un renversement.

En un sens, Amanda et Nancy éduquent donc Katherine, ou en tout cas elles lui montrent ce qu'elle ne veut ou ne sait pas voir (principe qui constitue le premier projet éducatif de Katherine, lorsqu'elle projette *Carcasse de bœuf*) : la cruauté des étudiantes et l'insincérité de Bill, deux aspects auxquels elle se heurtera pourtant violemment. Katherine occupe alors, durant quelques instants, une position d'élève, renversement qu'explicite à son tour Betty dans leur scène de face-à-face lors de la séance de cours sur les *Tournesols* de Van Gogh : « je fais votre éducation », dit-elle à sa professeure, en lui rappelant ce que Katherine choisit là encore de ne pas voir, à savoir qu'elle n'est pas libre de prendre toute décision relative à ses cours et qu'elle est donc sous la menace de la direction de l'établissement. Ce renversement permet aussi de suggérer qu'éduquer ne saurait justement se limiter à montrer ce qu'on ne sait pas voir, car cette posture peut aller de pair avec l'injonction à voir (dans un œuvre, un événement, une situation, etc.) ce que l'enseignant·e y voit. Dans ce cas, l'élève est incité à se conformer, voire à copier l'analyse faite par l'enseignant·e, et donc à troquer un modèle et/ou une vérité pour un(e) autre, sans construire elle/lui-même son modèle ou sa vérité.

Katherine paraît très tôt pressentir que cette méthode pédagogique (donner le *bon* point de vue sur les choses – ce qui constitue à peu près la position de Keating dans *Le Cercle des poètes disparus*) n'est pas totalement satisfaisante : c'est tout l'enjeu du cours sur Pollock, durant lequel elle demande à ses élèves d'observer par elles-mêmes. Or il s'agit justement d'une scène qui repose de nouveau fortement sur le basculement entre flou et netteté, que ce soit d'un plan à l'autre (par exemple sur Giselle, qui passe – floue – de la distance ironique face au tableau à un début d'intérêt – nette), ou à l'intérieur d'un plan : celui de l'absorption dans l'œuvre par Joan, Connie et Giselle, l'une devenant nette lorsque l'autre passe dans le flou.



Ces changements de netteté durant la contemplation suggèrent que chacune développe un rapport idiosyncrasique à l'œuvre… que le cours du jour ne leur demande pas de construire et d'expliciter. L'affiche du film a repris ce plan en le modifiant, puisque toutes les jeunes femmes sont simultanément nettes, et, aux étudiantes, a été ajouté le visage de Katherine, tandis que celui de Connie a été supprimé au profit de celui de Betty. Au-delà des contraintes commerciales qui contribuent à formaliser le matériel publicitaire, ces transformations, du plan à l'affiche, dialectisent la question de l'émancipation par l'enseignement de l'histoire de l'art (individuelle – le plan / collective – l'affiche), soulignent, par la présence de Katherine, le fait tout à la fois qu'elle-même sera éduquée par cette expérience et qu'elle devra en passer par une forme d'horizontalité (elle avec / au même niveau que ses étudiantes) pour voir son projet pédagogique aboutir, ce que le renversement final de position de Betty achèvera de montrer (alors que Connie se situe plutôt d'emblée dans l'acceptation du discours et de la méthode de Katherine).

Cependant, cette séance présente pédagogiquement plusieurs limites : Katherine impose son goût, donc une idée du beau en art et si elle demande à chacune d'observer l'œuvre, elle ne fournit aucun élément susceptible d'aider les étudiantes à penser le tableau par elles-mêmes. C'est que Katherine n'est sans doute pas tout à fait prête à aller jusqu'au bout du chemin qu'elle commence d'emprunter vers un enseignement possiblement émancipateur. De fait, comme évoqué précédemment, la

séance suivante de cours ne propose qu'une forme d'émancipation collective, par la proposition de remplacement, à partir de l'exemple de Van Gogh (auquel Katherine s'associe implicitement lorsqu'elle en parle comme de quelqu'un qui « refusa de transiger sur son intégrité »), d'un type de comportement copiant les normes dominantes par un autre, présenté comme correspondant davantage au moi profond de chacune, mais qui s'apparente en fait à la personnalité de Katherine. Pourtant, cette séance, toujours par le biais de l'exemple de Van Gogh, suggère un moyen de se désaliéner, qui consonne avec l'injonction à voir au-delà des images : « Il peignait ce qu'il ressentait, pas ce qu'il voyait ». Katherine suggère donc à chacune de partir de ce qu'elle ressent, mais cela présuppose d'être capable de comprendre ses sentiments, de ne pas se leurrer à leur sujet, comme on peut se tromper sur ce que l'on voit : c'est à partir de là que chacune peut espérer non plus copier des comportements normés, mais se créer elle-même.

Cela vaut également pour Katherine, et il lui faudra donc ne plus voir dans autrui l'image qu'elle projette et comprendre ses propres sentiments pour parvenir au terme de son parcours vers un enseignement émancipateur. Plus encore, elle devra accepter que l'échange dans la différence la fasse changer pour que ce principe (*échanger* pour *changer*, ensemble) devienne le fondement de son enseignement, dans une perspective émancipatrice. Cette phase ultime de l'apprentissage de Katherine, débuté avec Amanda et Betty, se divise en plusieurs étapes (dont l'échange avec Nancy déjà mentionné), qui se situent entre le cours sur l'iconographie publicitaire et ses effets idéologiques, et la toute dernière séance. On peut s'arrêter sur trois d'entre elles.

La première est le début de l'idylle avec Bill, qui se produit après le don, par ce dernier, d'un stéréoscope, dans lequel Katherine peut observer notamment la Mona Lisa de Vinci, à laquelle Bill a déjà associé plusieurs fois Katherine (notamment avec la chanson de Cole Porter, jouée lors du mariage de Betty). La référence à l'énigmatique Joconde doublée du cadeau du stéréoscope (jouet d'optique permettant de voir en *relief*) constitue une façon implicite, pour Bill, d'inciter Katherine à se détacher de la surface, à voir toute la profondeur des êtres et des choses (la composition du plan joue d'ailleurs sur un effet de profondeur), même si celle-ci peut entrer en contradiction avec ses convictions. Mais cette incitation reste lettre morte.

Toutefois, Katherine devient plus susceptible d'en tenir compte lors de l'étape suivante. Après que Joan lui a dit son intérêt pour des études supérieures de droit, Katherine, persuadée qu'il s'agit là du désir profond de la jeune femme, s'est mis en tête de lui trouver une place à l'université… que la jeune femme refuse finalement. Katherine vient donc la relancer chez elle, convaincue que ce refus tient aux contraintes sociales qui pèsent sur l'étudiante et que Joan voit la société avec le même prisme qu'elle. Afin de faire comprendre à Katherine qu'il s'agit d'un choix mûrement réfléchi, conscientisé (et non de la simple copie des normes sociales, Joan préférant s'épanouir dans son rôle d'épouse et de future mère de famille), la jeune femme mobilise comme argument le discours qu'a tenu Katherine en cours : « Vous nous dites de voir au-delà de l'image, sans le faire ». Lors de cette confrontation, les deux femmes discutent sur le parvis de la maison familiale de Joan, chacune étant surcadrée par une vitre de la porte : le cadrage (qui reprend assez précisément celui de la discussion séminale entre Amanda et Katherine) appuie donc l'idée selon laquelle Katherine a assigné à Joan une image, a voulu la voir à son image, sans tenir réellement compte de la profondeur, de la complexité de son élève. Par ailleurs, ce nouveau renversement indique bien que c'est au tour de Katherine d'être éduquée par son élève.

Elle l'est plus encore par la suite, mais différemment. En toute logique par rapport au discours sur l'enseignement que déploie le film, la dernière étape s'opère lorsque Katherine se trouve contrainte d'interroger ses sentiments. Découvrant que Bill lui a menti au sujet de son passé de vétéran, largement enjolivé, elle le lui reproche, mais se voit rétorquer d'une part que Bill n'a fait que se conformer à l'image que les autres (y compris Katherine) ont projetée sur lui et, d'autre part, dans un moment de franchise revendiquée qui met les deux protagonistes sur le même plan, que le problème vient aussi du fait que Katherine n'est pas venue montrer la voie, mais sa voie, l'imposer à tout le monde. À l'inverse d'Élise Freinet qui, avec son mari Célestin, a mis au point la pédagogie Freinet dans les années 1930 et prônait de « laisser chacun [*des*] élèves suivre sa trajectoire »[2], Katherine comprend alors qu'elle a en fait cherché à entraîner ses élèves dans sa trajectoire, qu'en tentant de les désaliéner elle n'a fait que leur proposer une autre image de la femme : une émancipation collective ne tenant pas compte des diversités et complexités individuelles.

[2] Citée par G. Chambat, *op. cit.*, p. 149.

Le film ne montre pas les changements progressifs que produit cette prise de conscience sur l'enseignement de Katherine, mais juste leur résultat. Cependant, il met en scène diverses manières, chez les étudiantes, de s'approprier (plutôt que d'appliquer ou copier) le discours de Katherine. De manière exemplaire, la séquence suivante représente d'ailleurs la jeune femme la plus rétive à l'enseignement de Katherine, Betty, prenant appui sur ses leçons d'histoire de l'art (et sur l'exemple de Mona Lisa… pourtant pas encore étudié en cours) pour se soustraire à l'emprise aliénante de sa mère, également membre du directoire du Wellesley College. Expliquant qu'on ne sait pas, en dépit de son sourire, si Mona Lisa est heureuse (ce qui vaut aussi pour elle-même), Betty éduque cette fois sa mère en reprenant le discours de Katherine… que cette dernière a donc mis elle-même du temps à appliquer : « Laisse-moi te dire une chose : il ne faut pas se fier aux apparences ».
C'est peu après cette séquence qu'intervient la dernière séance de cours déjà évoquée, au terme d'un processus qui aura vu les étudiantes s'approprier le discours de Katherine, exprimer leurs choix individuels par rapport aux normes sociales, et Katherine prendre conscience des limites de sa pédagogie. Cette séquence de cours s'ouvre symptomatiquement par un gros plan sur un livre contenant des reproductions de la Joconde, qui renvoie à celui sur l'iconographie mobilisée un peu avant par Betty pour *éduquer* sa mère. Cette relation entre les deux séquences suggère que cette mise au programme du tableau de Vinci a pu être décidée collégialement (puisque Betty et Katherine se sont déjà confrontées à cette image) et, quoi qu'il en soit, que l'enjeu de cette dernière séance est le passage d'un usage individuel à un usage collectif de cet exemple (puisque plusieurs paires de mains manient le livre) : cette fois, toutes les jeunes femmes échangent collectivement leurs points de vue sur le tableau (ce qu'aucun cours ne leur avait demandé jusque-là) en partant de leur ressenti. Le cours relève ainsi de la co-construction.

La dernière séquence relative (indirectement) à l'enseignement, qui est aussi la scène suivante, se situe près du bureau de Katherine, alors qu'elle range ses affaires avant de quitter l'établissement. Elle débute par la découverte d'un tableau de Connie (l'étudiante qui a le plus naturellement suivi la position de Katherine) consistant en une version très personnelle de la peinture aux numéros des *Tournesols* de Van Gogh, dans un geste qui transforme la copie en appropriation individuelle.

Pour signifier que ce geste vaut en fait pour l'enseignement de Katherine (moins copier son discours que se l'approprier), la suite de la séquence montre par une succession de plans en panoramique (correspondant sans doute au point de vue de l'enseignante) que toutes les étudiantes se sont livrées à cet exercice d'expression individuelle. Le don de ces tableaux à Katherine paraît aussi entériner l'idée qu'un enseignement émancipateur (ce qu'aura donc été, in fine, celui de Katherine) se développe nécessairement dans *l'échange*, mais également qu'un tel résultat n'est possible que lorsque chacun, enseignant·e et élèves acceptent de *changer* (puisque ce fonctionnement n'est justement pas la norme), et de voir la profondeur (la complexité) derrière la surface. Katherine, qui aura donc éduqué autant qu'été éduquée par ses élèves, est dès lors prête pour essaimer ailleurs cette conception d'un enseignement émancipateur.