Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2013

Revisiting the Gilded Age / Littérature et philosophie

Taïna Tuhkunen, *Demain sera un autre jour : Le Sud et ses héroïnes à l'écran*

Pertuis, Rouge Profond, 2013

David Roche

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/6324>

DOI : 10.4000/transatlantica.6324

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFA)

Référence électronique

David Roche, « Taïna Tuhkunen, *Demain sera un autre jour : Le Sud et ses héroïnes à l'écran* », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 16 février 2014, consulté le 04 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/6324> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6324>

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Taïna Tuhkunen, *Demain sera un autre jour : Le Sud et ses héroïnes à l'écran*

Pertuis, Rouge Profond, 2013

David Roche

RÉFÉRENCE

TUHKUNEN, Taïna, *Demain sera un autre jour : Le Sud et ses héroïnes à l'écran*, Pertuis, Rouge Profond, 2013, 351 pages, ISBN 978-2915083545, 24,70 euros.

- 1 Composé de sept chapitres, une introduction, une conclusion et une bibliographie, *Demain sera un autre jour : Le Sud et ses héroïnes à l'écran* est, comme son sous-titre l'indique, traversé par une double ambition : étudier la représentation du Sud et des personnages féminins qui l'habitent dans le cinéma américain et dans quelques séries TV contemporaines. En fait, on comprend rapidement qu'il s'agit bien d'un seul et même objet d'étude, les films établissant systématiquement un rapport métonymique entre les héroïnes et la région. La visée est clairement de contribuer à définir le genre du « *southern* », terme proposé par Larry Langman et David Ebner (2001) dans la lignée desquels Taïna Tuhkunen s'inscrit (13).
- 2 L'introduction, « Drapeaux des ReBelles sudistes », rappelle que le *southern*, genre plus sombre et plus féminin que le Western (14, 116), dépeint le Sud comme un « immuable monde rural » (22) « sous les signes de l'endurance et de la survivance » (26). Le premier chapitre, « L'héritage de l'oncle Tom », s'appuie sur une analyse des personnages du roman de Harriet Beecher Stowe, des adaptations d'Edwin S. Porter (1903) et surtout de Harry A. Pollard (1927), afin de tracer une généalogie des personnages féminins sudistes dans le cinéma américain : l'énergie comique de Topsy et l'angélisme d'Eva fusionneront en la persona de Shirley Temple dans les années 1930 qui annonce, quant à elle, le personnage moins naïf de Scarlett O'Hara (61). Le

deuxième chapitre, « *Naissance d'une nation* : L'entrée à l'écran de la *Belle du Sud* », insiste sur le poids du film (1915) de D.W. Griffith qui oppose, dans le cadre d'un message politique raciste déjà présent dans le roman de Thomas Dixon, la blancheur de la *Belle*, dont le destin est de « se soumettre aux codes qui définissent la nature féminine » (73), aux Noirs qui menacent de contaminer le Sud (73). Le troisième chapitre, « Jézabel et Scarlett : Quand Hollywood s'empare des icônes du *Dixieland* », identifie une « première crise des représentations » en lien avec « les modifications dans l'idéal féminin » (103), *Autant en emporte le vent* (Fleming, 1939) n'étant, en ce sens, pas « l'apogée absolue des mélodrames sudistes » mais « un instant de transition » (141) : même si Julie Marsden et Scarlett O'Hara, ces « nouvelles maîtresses du Sud » (136), conservent le côté hystérique de leurs prédécesseurs (107), elles font également preuve d'une force qui semble « décalé[e] par rapport à leurs époques respectives » (114). En fait, on constate dès les années 1930 une « *yankeefication* » du Sud filmique qui affecte tout particulièrement les personnages féminins (253), rarement interprétés par des actrices du Sud (315). Le quatrième chapitre, « Et le cinéma américain recrée la *Mammy* », montre comment Hollywood a doté la *Mammy* noire des caractéristiques de l'oncle Tom (151) et d'Eva, éliminant de ce fait le personnage trop ambigu de Marie St. Clare imaginé par Stowe (36-37), pour la cantonner, dans un premier temps, au rôle de faire-valoir de la *Southern Belle* (160), avant de l'investir de « la défense des valeurs chrétiennes » que la femme blanche menace (168). Le cinquième chapitre, « Le métissage comme métaphore », se penche sur la figure de la métisse qui « met à mal la pensée polaire du Vieux Sud » (178) et qui est souvent sacrifiée pour « assurer, semble-t-il, la survie de l'identité blanche » (184). Le sixième chapitre, « Portraits fissurés de la *Belle* », s'intéresse principalement aux adaptations des romans du Southern Gothic, dans lesquelles on assiste à un « processus de fragmentation et de multiplication du portrait de la *Belle* » (235). Le dernier chapitre, « Le Sud inquiétant », explore la représentation de la *wilderness* sudiste, contre-point à la nostalgie pastorale abordée dans les pages précédentes, à travers notamment les *wrong turn movies* et les films de vampire comme *Le fils de Dracula* (Siodmak, 1943) et ceux plus récents inspirés d'Anne Rice. En conclusion, le féminin « fourni[t] un espace de projection » et son évolution reflète « la fragmentation du Vieux Sud iconique » (305). Quant au « cinéma *southernien* », il « impose le fantasmatique sur l'officiel et l'étatique, en laissant souvent le romanesque outrageusement féminin prédominer sur les certitudes historiques et les imperturbables portraits d'hommes d'État » (306).

- 3 Écrite avec une passion qui conduira inévitablement le lecteur à voir ou revoir les films du corpus, *Demain sera un autre jour* est sans aucun doute une contribution importante aux études filmiques, culturelles ainsi qu'aux *gender* et *race studies*, et aux travaux sur le Sud. Tout en analysant en profondeur les films canoniques, Taïna Tuhkunen fait preuve d'une érudition impressionnante en renvoyant à des films parfois méconnus. Bien consciente que la majorité de ces films sont des adaptations de textes littéraires, elle s'attache systématiquement à souligner les différences et à en tirer des conclusions concernant les figures filmiques analysées et le contexte de production de l'époque. On peut regretter certaines digressions, quelques passages un peu répétitifs ou l'absence de références bibliographiques quand sont mentionnés certains faits historiques moins connus, surtout quand il s'agit d'aborder la question toujours épineuse des goûts des spectateurs de l'époque (101, 103). Mais on reste admiratif devant le travail de fond mené pour une telle recherche. La généalogie des personnages féminins dressée par l'auteure est entièrement convaincante, comme l'est son analyse de leur fonction très

ambivalente : elles incarnent un monde perdu mais « suscitent aussi incontestablement le désir de reconstruction, contredisant alors tout adieu définitif » (130). Le livre contient de belles analyses de films clés : la fonction métaphorique des iris et de la luminescence dans *Naissance d'une nation* (86-88, 96) ; l'étude comparée d'*Images de la vie* (Stahl, 1934) en noir et blanc et de *Mirage de la vie* (Sirk, 1959) en couleur (197-213) ; l'utilisation de ce que Richard Dyer appelle la « star image » de Vivian Leigh dans *Un Tramway nommé Désir* (Kazan, 1951) et de celle de Bette Davis dans *Chut, chut, chère Charlotte* (Aldrich, 1964) (278-79).

- 4 La lecture du livre est d'autant plus saisissante qu'on assiste, à travers le travail de l'auteure et de ses prédécesseurs, à la création d'un genre filmique, dans sa dimension pragmatique, par les critiques et les universitaires, comme pour le *woman's film* selon Rick Altman. En plus des personnages, Taïna Tuhkunen identifie et analyse un certain nombre de traits « sémantiques » — l'escalier (139, 163-64), le bateau à vapeur (182-89), le marécage (217-20), le train (86, 264-69) — et « syntaxiques » — les rapports Nord-Sud, Blanc/Noir, homme/femme et passé/présent, bien sûr, ainsi que les rapports mère-fille (178-79) ou père-fille (248) importants dans ces films qui se consacrent en grande partie à la sphère domestique et familiale. L'auteure dévoile également les caractéristiques politiques d'un « cinéma qui contredit l'image d'une Amérique démocratique » (251) et dont l'un des traits saillants est de « dénoncer quelques individus » plutôt que de « s'en prendre à une structure sociale plus large » (80). L'analyse fascinante du *white trash* qui, au fil du temps, prend en charge les angoisses raciales et sociales (250, 255) rejoint intelligemment les propos de Carol Clover sur le rapport entre *redneck* et *redskin*.
- 5 La création d'un tel genre, il me semble, pose au moins deux questions. Premièrement, l'héritage littéraire (les *plantation novels* et le *Southern Gothic* écrits par des sudistes) n'incite-t-il pas, dans une certaine mesure, à distinguer entre un cinéma régional (le cinéma sudiste) et un genre (hollywoodien) ? En effet, peu de cinéastes qui ont fait des *southern*s sont des sudistes (sauf Griffith et Pollard notamment). La question me semble importante quand il s'agit de s'interroger sur la dimension « construite », et souvent stéréotypée comme le montre Taïna Tuhkunen, de ce Sud. Deuxièmement, quelles sont les limites de ce genre ? La place prépondérante des personnages féminins et l'héritage littéraire, bien plus conséquent dans le *southern* que pour le Western (329-30), laisse à penser que le *southern* est un sous-genre du mélodrame. On rejoindrait alors l'auteure pour qui le genre ne se limite pas, contrairement à ce que disent Ebner et Langman, à sa dimension régionale (13). En tout cas, on attend avec impatience les prochaines étapes de constitution de ce genre auxquelles Taïna Tuhkunen continuera vraisemblablement à contribuer.

INDEX

Thèmes : Recensions

AUTEURS

DAVID ROCHE

Université Toulouse 2 – Le Mirail