



HAL
open science

Le labyrinthe en miroirs d'Eva. Le mythe de l'éternel féminin et l'anti-héroïne : du roman au film : Camille/Le roman de Marguerite Gauthier et A hora da estrela/L'heure de l'étoile

Edyala de Iglesias

► **To cite this version:**

Edyala de Iglesias. Le labyrinthe en miroirs d'Eva. Le mythe de l'éternel féminin et l'anti-héroïne : du roman au film : Camille/Le roman de Marguerite Gauthier et A hora da estrela/L'heure de l'étoile. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030046 . tel-01158569

HAL Id: tel-01158569

<https://theses.hal.science/tel-01158569>

Submitted on 1 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 267 – ARTS DU SPECTACLE, SCIENCES DE
L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION (ASSIC)

Thèse de doctorat
en Études cinématographiques et audiovisuelles

Edyala LIMA DE IGLESIAS

Le labyrinthe en miroirs d'Eva

LE MYTHE DE L'ETERNEL FEMININ ET L'ANTI-HEROINE

Du roman au film :

Camille/Le roman de Marguerite Gauthier et A hora da estrela/L'heure de l'étoile,

Thèse dirigée par Michel MARIE

Soutenue le 24 avril 2014

Jury

Martin BARNIER
Michel MARIE
Raphaëlle MOINE
Brigitte ROLLET
Geneviève SELLIER

Le labyrinthe en miroirs d'Eva

LE MYTHE DE L'ÉTERNEL FÉMININ ET L'ANTI-HEROÏNE : du roman au film
Camille/Le roman de Marguerite Gauthier et A hora da estrela/L'heure de l'étoile.

L'analyse critique des personnages féminins de Marguerite Gauthier et Macabéa dans les films – *Camille/ Le roman de Marguerite Gauthier*, 1936 et *A hora da estrela/L'heure de l'étoile*, 1986 – cherche à comprendre les mécanismes par lesquels le mythe de l'éternel féminin assure sa continuité comme image-modèle des femmes contemporaines. La compréhension de ce processus ne s'achève que par l'analyse historique d'une mythologie plus ample – celle de la centralité et universalité du regard occidental –, à la base du système de représentation dominant. La première partie est consacrée à analyser les formes trouvées par ce « regard » pour représenter le corps colonisé et le corps féminin comme « l'Autre » du discours colonial patriarcal. La deuxième partie se tourne vers le corps féminin à partir de l'analyse historique du mythe de l'éternel féminin, sa subjectivation par des femmes contemporaines et le rôle de l'imaginaire médiatique dans la re-signification et permanence de ces images stéréotypés. Le personnage emblématique de Marguerite Gauthier, incarné par le mythe Greta Garbo, est au centre de cette analyse critique. La troisième partie s'attache à la réception du mythe et de ses répercussions comme espace de glissements d'identités/altérités. Dans ce parcours, la mise en évidence des personnages de ces deux femmes explicite l'acte narratif comme un acte identitaire, qui permet d'émphatiser la notion de l'« expérience » comme espace d'articulation d'autres subjectivités et d'autres regards, et proposer la mise en question du lien entre cinéma, féminin et récit.

Mots clés : cinéma, représentation, pouvoir, mythe du regard occidental, l'éternel féminin, identité, genre, narrative, corps, réception et imaginaire.

Eva and the labyrinth of mirrors

THE MYTH OF ETERNAL FEMININE AND THE ANTI-HEROÏNE: from novel to film
Camille / Le roman de Marguerite Gauthier and A hora da estrela /The hour of the star.

The critical analysis of the personages Marguerite Gauthier and Macabéa in the films - *Camille / Le roman de Marguerite Gauthier*, 1936 and *A hora da estrela /The hour of the star*, 1986 - seeks to understand the mechanisms by which the myth of the *eternal feminine* ensures its permanence in contemporary women's imaginary as an image-reference. The first section of the thesis focus the power of looking by an analytical approach between the stereotypes of the colonized body and the feminine body, identified as the "other" in the colonial discourse. The second section is a historical and critical analysis of the eternal feminine represented by the emblematic personage of Marguerite Gauthier, performed by Greta Garbo, and the re-significations of this myth by the contemporary media. The third section is a critical reflection about the feminine outsider, represented by the personage of Macabéa, by questioning the reception of the myth and its influence on the women's creative process. This work focuses on the concept of 'experience' as a central element for the articulation of "others' perspectives, while questioning the relationship between film, feminine and narrative.

Key-words: film, representation, power, eternal feminine myth, identity, genre, narrative, otherness, body, spectatorship.

REMERCIEMENTS

J'exprime ma gratitude à Michel Marie, exemple de passion productive pour le cinéma, qui m'a accompagnée dans le parcours de cette thèse avec générosité, disponibilité et sympathie.

Ma gratitude à Sonia Rangel, professeure, actrice et poétesse, qui m'a appris à "affronter" et non pas à renoncer au lieu de la création.

Ma reconnaissance va encore aux professeures Geneviève Sellier et Raphaëlle Moine (Université de Caen et Paris3, respectivement), à Serge Cardinal (Université de Montréal/Canada), à Ismail Xavier (USP/Brésil) et à Patrick Farges (Paris3) par des conférences donnés autour des thèmes qui ont été motivationnels et fondamentaux au développement de cette recherche.

Je souhaite remercier à la direction de NEIM (*Nucleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher*) de l'Universidade Federal da Bahia pour m'avoir permis d'accéder à des recherches importantes à ce travail. Et à Jean-Baptiste Michel pour « traduire » ma pensée.

Je veux remercier aux amis acquis pendant le parcours de cette thèse. À commencer pour Berit Sahlström, artiste et féministe, qui m'a donné un panorama de la vie des femmes scandinaves. Tekeste Negash, professeur, qui m'a donné des conseils précieux dans les moments difficiles du travail, avec la générosité de les intercaler avec des plats sublimes de la cuisine de l'Éthiopie. Atakilte Beyene qui a été toujours là pour m'aider à ne pas me perdre dans les labyrinthes de l'informatique. Dorrit Alopaeus-Ståhl et Michael Ståhl qui m'ont privilégié avec leur hospitalité, savoirs et expérience de chercheurs. Je remercie à Marie Amélie de Loisirs, l'intérêt sur le sujet de ce travail, nos discussions et son aimable compagnie à Paris.

Et aussi aux « vieux » amis, Antonio Carlos Tunico Amâncio, qui m'a ouverte les yeux avec sensibilité pour l'articulation entre certains films et théories. Valéria Meirelles par l'écoute généreuse et instigant qui m'ont apporté un inestimable et affectueux soutien.

Je souhaite remercier profondément mes filles Ursula Yglesias e Silva, Maria Emanuela Yglesias e Silva et Joanna Yglesias e Silva qui, pendant ces années où j'étais loin dans cette quête de mieux comprendre les lieux et les identités des femmes, m'ont donné la compréhension, la joie, la force nécessaire à compléter mon parcours et rentrer chez moi.

Ma reconnaissance à Kjell Havnevik, compagnon et complice, pour ses inestimables encouragements et son immense soutien, pour sa présence essentielle et rassurante, pour les éclairantes discussions, pour son engagement et son respect à la pensée de « l'Autre ».

INTRODUCTION.....	6
PARTIE I.....	23
LE POUVOIR DU REGARD : LE CORPS COLONISE, LE LIEU DU FEMININ ET LA CONFIGURATION DE L'ALTERITE.....	23
CHAPITRE 1.....	24
POUVOIR, REGARD ET PERSPECTIVE.....	24
1.1 <i>La perspective de l'œil sujet et le « Nouveau Monde ».....</i>	24
1.2 <i>La configuration de l'Autre : l'imaginaire européen et le Brésil.....</i>	28
1.2.1 <i>Les récits des voyages et la représentation du « Nouveau Monde ».....</i>	30
1.3 <i>Les stratégies discursives coloniales et les stéréotypes.....</i>	34
1.3.1 <i>Le sujet-regardeur et l'objet-regardé : la masculinité universelle en action.....</i>	37
1.3.2 <i>Le Brésilindien.....</i>	39
1.3.3 <i>La représentation de femmes Indiennes.....</i>	41
1.4 <i>Le corps féminin, le corps colonisé et l'Autre du discours.....</i>	45
1.4.1 <i>L'effacement des différences des « Autres ».....</i>	49
1.5 <i>Contrepoint : le film Tirésia, féminin et colonisé, le corps travesti.....</i>	52
1.5.1 <i>Le personnage travesti.....</i>	53
1.5.2 <i>Le film.....</i>	56
CHAPITRE 2.....	61
LE CHAMP DE LA CREATION ET LES AUTRES.....	61
2.1 <i>L'invention de soi.....</i>	61
2.1.1 <i>Le personnage d'anti-héros et la quête d'une identité.....</i>	67
2.1.2 <i>L'anti-héros chez Clarice Lispector.....</i>	70
2.2 <i>Le « tiers-espace ».....</i>	73
2.2.1 <i>La parole du père et la subversion du corps.....</i>	75
2.3 <i>Les mystiques du moyen âge : la genèse d'un discours féminin?.....</i>	81
2.3.1 <i>Les processus créatifs.....</i>	84
2.3.2 <i>Thérèse d'Avila et la création.....</i>	86
CHAPITRE 3.....	89
LA FABRICATION DE L'ÉTERNEL FEMININ AU CINEMA.....	89
3.1 <i>Le féminin cinématographique et la perspective de l'œil-sujet.....</i>	89
3.2 <i>La dualité Femme/Féminin.....</i>	90
3.3 <i>Le mythe de l'éternel Féminin : généalogies.....</i>	92
3.4 <i>Traits constitutifs de l'éternel Féminin cinématographique.....</i>	94
3.4.1 <i>L'hybridité.....</i>	95
3.4.2 <i>La Virtualité.....</i>	98
PARTIE II.....	104
DE LA DAME AUX CAMELIAS À CAMILLE, LE MYTHE DE L'ÉTERNEL FÉMININ.....	104
CHAPITRE I – LA DAME AUX CAMELIAS, LA PIECE THEATRALE D'ALEXANDRE DUMAS FILS.....	105
1.1 <i>La dame aux camélias et la courtisane au 19ème siècle.....</i>	105
1.2 <i>L'ambition de Dumas Fils et le personnage de l'éternel féminin.....</i>	107
1.3 <i>Marguerite Gauthier: la construction du personnage féminin.....</i>	109
CHAPITRE 2 – LE FILM CAMILLE/LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTIER.....	115
2.1 <i>Autour du film.....</i>	115
2.1.1 <i>La structure du film.....</i>	115
2.1.2 <i>Fiche technique du film.....</i>	116
2.1.3 <i>Résumé du film.....</i>	118
2.2 <i>L'image-concept de l'éternel Féminin au cinéma.....</i>	120

2.2.1	La spectatrice dans le dispositif du cinéma Hollywoodien	122
2.3	<i>Le coup de foudre entre l'éternel féminin et l'image cinématographique</i>	124
	CHAPITRE 3 - LA FABRICATION DE L'ÉTERNEL FÉMININ DE GRETA GARBO	128
3.1	<i>Le star system hollywoodien et Marguerite/Garbo</i>	129
3.1.1	Costumes, maquillages, masques	131
3.1.2	L'équipe de création du personnage Garbo/Marguerite	132
3.2	<i>Le jeu de Garbo dans le film</i>	135
3.3	<i>Greta versus Garbo: l'impossibilité d'un récit de soi</i>	138
	CHAPITRE 4 – LES STRATEGIES DISCURSIVES DU CINEMA CLASSIQUE ET LES POLES NARRATIFS	147
4.1	<i>Les « glissements » du personnage féminin dans le film</i>	147
4.2	<i>Le court-circuit de Marguerite Gauthier: les différents degrés fictionnels</i>	150
4.3	<i>Les pôles narratifs : le féminin, l'Autre du discours</i>	154
	CHAPITRE 5 –	158
	LE REGARD, LA VIRTUALITE ET L'ORDRE DU DISCOURS: LE PERSONNAGE FEMININ DANS TROIS SEQUENCES DE CAMILLE/LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTHIER	158
5.1	<i>Séquence « La présentation des personnages au Théâtre »</i>	158
5.1.1	Résumé et situation de la séquence:	158
5.1.2	Découpage sommaire	159
5.1.3	Analyse:	161
5.2	<i>SEQUENCE DE LA RENCONTRE D'ARMAND ET MARGUERITE</i>	164
5.2.1	Résumé et situation de la séquence :	164
5.2.2	Découpage sommaire avec des dialogues:	165
5.2.3	Analyse	166
5.3	<i>La séquence du dialogue entre le père d'Armand, M. Duval et Marguerite</i>	169
5.3.1	Résumé et situation de la séquence	169
5.3.2	Découpage sommaire	170
5.3.3	L'analyse	174
	PARTIE III	180
	A HORA DA ESTRELA/L'HEURE DE L'ETOILE, LA REPRESENTATION DU FEMININ «OUTSIDER »	180
	CHAPITRE 1	184
	LE ROMAN <i>L'HEURE DE L'ETOILE</i> ET CLARICE LISPECTOR	184
1.1	<i>L'écriture de Clarice Lispector et le cinéma</i>	184
1.2	<i>L'écrivaine Clarice Lispector : quelques faits sur sa vie et son œuvre</i>	187
1.3	<i>Résumé du roman</i>	193
1.4	<i>Le récit de L'heure de l'étoile : thème et instances narratives</i>	195
1.4.1	Thème	196
1.4.2	Instances Narratives	199
1.5	<i>La généalogie de Macabéa : le détournement du récit biblique</i>	203
1.5.1	L'éthique de l'écrivaine Clarice Lispector	205
	CHAPITRE 2	208
	LA CONSTRUCTION DE MACABEA : PERSPECTIVE ET POINT DE VUE	208
2.1	<i>Macabea, le féminin « outsider »</i>	208
2.2	<i>Madame Bovary : le contrepoint</i>	213
2.2.1	Travestisme des regards et rapports auteur/personnage féminin	214
2.3	<i>La femme réelle et la femme allégorique</i>	217
	CHAPITRE 3 – FEMININ ET CULTURE DE MASSE	222
3.1	<i>Macabéa et Emma, personnages-spectatrices</i>	222
3.2	<i>La construction de l'imaginaire médiatique et le féminin</i>	224
3.3	<i>Les femmes créatrices et l'exclusion masculine</i>	229
3.4	<i>La réalisatrice et sa vision du monde</i>	238
	CHAPITRE 4 – LE CINEMA BRESILIEN DES ANNEES 80 : LE PERSONNAGE-SPECTATEUR	245
4.1	<i>Les années 80 et la fin de « l'utopie » du cinéma novo</i>	245
4.2	<i>Les personnages spectateurs des années 80 : le regard sur soi-même</i>	250
4.3	<i>Autour du film « L'heure de l'étoile » : production et carrière</i>	256
4.3.1	Production et diffusion : quelques aspects	259
4.3.2	Carrière du film	260
	CHAPITRE 5 – LE FILM ET LE REGARD DE SUZANA AMARAL	262
5.1	<i>Le processus d'adaptation cinématographique</i>	262
5.2	<i>Structure narrative et langage du film</i>	267
5.3	<i>L'identité imaginaire de Macabéa</i>	270

5.4 <i>Le processus de création de Macabéa : le jeu de Marcélia Cartaxo</i>	274
5.4.1 Le jeu de Cartaxo.....	276
CHAPITRE 6 – LE REGARD, LE DESIR, LA PAROLE ET LE RÔLE DU MIROIR : L’ANALYSE DES SEQUENCES	282
6.1 <i>La mise-en-scène du regard « féminin » : quelques mots</i>	282
6.2 <i>Le regard de Macabéa et le rôle du miroir</i>	285
6.2.1 La séquence du regard sur soi-même: résumé; situation et analyse.....	287
6.2.2 La séquence de la danse de Macabéa devant le miroir : résumé, situation et analyse.....	289
6.2.3 La séquence une « bouche à la Monroe » : résumé, situation et analyse.....	294
6.3 <i>Macabéa et les hommes : le regard fantasmatique sur le monde</i>	296
6.3.1 La séquence de Macabéa et de l’homme aveugle : la mise-en-scène du désir.....	298
6.3.2 La séquence Macabéa et la sécurité du métro: le regard normatif.....	302
6.3.3 La séquence de « l’homme aimé » : l’Autre de l’Autre.....	304
CONCLUSION	310
BIBLIOGRAPHIE	319
ANNEXE 1	338
DANS LE CŒUR DE SHIRLEY, EDYALA YGLESIAS, 2003, BRÉSIL.	338

INTRODUCTION

L'écran de cinéma – immense – était occupé par l'image fantastique, inoubliable, lumineuse de l'« éternel féminin ». Dans les films d'animation de Walt Disney ou dans les comédies musicales hollywoodiennes, elle apparaît, toujours heureuse et souriante. Réelle et vraie, séductrice et irréfutable. Sous nos yeux, de belles femmes, divas séduisantes, princesses fragiles, cheveux délicat, soyeux, généralement lisses, presque toujours blondes, habillées de robes fluides, se déplaçaient avec grâce et sensualité, sur chaussures à hauts talons. Les femmes dans les films incarnaient la beauté, l'harmonie, la grâce, le mystère, enfin, l'essence de « la vraie » femme qu'un jour, nous, les filles allions « naturellement » incarner. Peu importe que nous fussions du nord-est du Brésil, de la Colombie ou du Mexique, ou si notre peau était foncée et nos cheveux durs et bouclés, le féminin et le cinéma, alliés, semblaient cristalliser une espèce d'utopie humaine : la « poursuite du bonheur », la « démocratisation » du rêve, l'évasion de la banalité de la vie quotidienne.

Au cours des siècles, la culture occidentale a reproduit la représentation de ce « éternel féminin » ; la « femme idéale » des poètes et des peintres du Quattrocento, qui plane jusqu'aujourd'hui comme « une essence » au-delà du quotidien et des contextes dans lesquels vivent les femmes communes. Le développement de la technologie de la communication (TV, vidéo, internet), l'accès à l'information et aux moyens de production, la convergence des médias, bref, le monde globalisé a imposé des transformations profondes, déterminant des changements dans les relations spectateur/spectacle, ainsi que dans les rapports interculturels de la planète. Les mouvements féministes ont eu un rôle prépondérant dans les conquêtes politiques, sociales et économiques de femmes.

Néanmoins, ces transformations ne semblent pas avoir eu d'effet sur la représentation de femmes au cinéma, ou dans la culture de masse. Même les personnages de femmes d'action au

cinéma,¹ ou les héroïnes de jeu vidéo, comme Lara Croft (Angelina Jolie), sportive et guerrière, combattante implacable, mais « *bien sûr, jeune et belle, mince et sexy* »,² reproduisent les caractéristiques de l'éternel féminin. Aucune image référentielle n'a su traduire l'univers nouveau des femmes contemporaines en Occident.³ Il suffit de gratter les représentations de femmes dans les media, dans les réseaux sociaux, pour qu'on trouve l'éternel féminin cinématographique, réactualisé en surface (coiffures à la mode, designs des vêtements, attitudes, etc.) mais dont le jeu de séduction reste le même. En effet, les progrès de la technologie audiovisuelle ont donné à cette image une hyper visibilité et l'élargissement de son publique cible.⁴

L'internet, comme nouveau media, répète le modèle. Nous sommes face à la même représentation de l'éternel féminin, comme l'atteste une rapide recherche sur les blogs créés par des jeune-filles européennes. En Suède, www.blodinbella.se en est un exemple. Produit par une jeune femme suédoise élevée dans un contexte d'avancées sociales et d'opportunités pour les jeunes filles, le blog *blodinbella* travaille sur « les valeurs » de l'éternel féminin: l'industrie mode-beauté-maison est accompagnée par de commentaires, de photos, et présente directement des produits de beauté « féminine ».

En bref, le labyrinthe des discours/images qui traverse la « société du spectacle » surtout à partir de la seconde moitié des années 90, a eu un impact sans précédent sur les formes de communication. Les effets en sont spécialement remarquables dans les rapports sociaux-culturels, où le rôle de l'image, s'est accru au point que l'image est devenue le lieu, le « territoire » même où ces rapports se produisent. L'une des questions centrales de cette recherche est de comprendre les raisons, les mécanismes qui ont permis à la représentation de

¹ MOINE, Raphaëlle. *Les Femmes d'Action au Cinéma*. Armand Collin, 2010.

² CHOLLET, Mona. *Beauté Fatale: les nouveaux visages d'une aliénation féminine*. Paris: Éditions La Découverte, 2012. p. 38.

³ REISER, Michèle. « Les femmes intériorisent des stéréotypes qu'il faut déconstruire ». Entretien avec la réalisatrice, productrice et présidente du Rapport de la commission sur l'image de femmes dans les médias/2011. *Le Monde*, dimanche 11, décembre 2011.

⁴ En décembre 2010, le Vogue français a publié un reportage avec des « gamines habillées et maquillées comme de femmes fatales, talons hauts et attitudes séductrices pour son supplément cadeau » nous informe Mona CHOLLET *in Op. cit.*, p. 32.

l'éternel féminin de se maintenir dans l'imaginaire collectif au point d'être devenue l'une des images les plus subjectivées ou intériorisés par les femmes contemporaines.

À partir de la décennie 70, les théories féministes se sont dédiées à l'analyse des représentations cinématographiques de femmes en produisant des textes fondateurs comme « *The Visual pleasure and narrative cinema* » de Laura Mulvey (1975) sur le caractère « masculin » du regard cinématographique et les rapports établis entre sujet-regardeur et objet-regardé.⁵ Ann Kaplan reprends la question de la masculinité du regard, posée par Mulvey, pour introduire la question sous la perspective de la réception de l'image cinématographique.⁶

L'importance de cette question dans la formation des identités féminines, l'influence de cette représentation sur l'imaginaire contemporain, la permanente résignification du mythe de l'éternel féminin par l'imaginaire médiatique, l'hyper visibilité de cette image-identitaire des femmes dans la société du spectacle nous ont encouragées, entre autres raisons, à développer cette recherche pour contribuer à ces réflexions, en partant de la vision critique que nous donne l'expérience d'une femme « non-blanche ».

Nous avons envisagé l'objet de cette recherche dans ses dimensions critique et de réception. Le « dialogue » entre les deux personnages féminins ; d'un côté, la femme « imaginaire » Marguerite/Garbo, l'incarnation de la rencontre parfaite entre deux mythes Féminins de l'Occident, la courtisane du 19^{ème} siècle et « la divine » Garbo au 20^{ème} siècle ; de l'autre, la femme « réelle » Macabéa/Cartaxo, le féminin « outsider », une femme brésilienne, non-blanche, pauvre et migrante. Les films choisis pour cette analyse sont traversés, tant dans

⁵ MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. Tradução João Luiz Vieira. A experiência do cinema: antologia / Ismail Xavier (org.) – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

⁶ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da camera*. Trad. de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. [*Women and Film: Both sides of the camera* Edit. Methuen & Co. Ltd. Grã Bretanha, 1983]

leur mise en scène que dans leurs contextes pro-filmiques,⁷ par une multiplicité de codes culturels qui ne cessent d'influer les uns sur les autres.

Le personnage de « *La dame aux camélias* », Marguerite Gauthier, l'une de plus connues héroïnes féminines de la littérature occidentale,⁸ justifie, entre autres raisons, le choix du film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*/États-Unis, 1936, de George Cukor, avec Greta Garbo dans le rôle-titre. Pour l'image-concept de l'éternel féminin, son identité raciale de femme blanche lui assure la position d'image modèle, de « norme universelle » de féminité. Position qui, néanmoins, ne la constitue pas en tant qu' « Autre » symétrique de l'homme blanc dans le récit.

Pour traiter du problème de la réception – à côté de la dimension critique –, nous avons choisi comme deuxième film d'analyse « *A hora da estrela/L'heure de l'étoile* »/Brésil, 1986 de Suzana Amaral. Le personnage féminin de ce film est une brésilienne qui considère Garbo la femme plus importante du monde et rêve de devenir une star de cinéma. Si Marguerite/Garbo est l'image-concept du féminin, l'image-modèle de ce que doit être une « vraie » femme, Macabéa est le corps-sans-image en perpétuelle attente, le personnage-spectatrice cible du mythe de l'éternel féminin cinématographique.

D'un côté, l'hyper visibilité de l'image-concept de féminité, de l'autre, le corps-sans-image de la femme « non-blanche ». Notre propos n'est pas d'établir un répertoire des différents féminins dans le cinéma, ni même dans les films que nous avons choisis, ni de nous engager dans une recherche sur les spécificités de la représentation de la femme brésilienne, française, américaine ou de n'importe quelle autre nationalité. C'est « l'éternel féminin » sous l'aspect du

⁷ Le film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*, produit aux États-Unis, est joué par Greta Garbo, actrice suédoise, immigrée en Amérique, qui parle l'anglais avec un accent. Ce féminin, créé par l'écrivain français Alexandre Dumas Fils au milieu du 19^{ème} siècle, a été inspiré par une "demi-mondaine", habitant de Paris. Macabéa, "l'anti-héroïne", présenté par le film brésilien *A hora da estrela* est joué par l'actrice Marcela Cartaxo, née au nord-est du Brésil qui, comme la personnage de Macabéa, a migré vers le sud-est du pays. Migration qui est aussi celle de l'auteure de l'histoire, l'écrivaine Clarice Lispector, née en Ukraine et immigrée vers le nord-est du Brésil. Macabéa résulte d'un autre déplacement de l'auteure qui, pour raconter son histoire, adopte la perspective d'un homme, le personnage-narrateur du livre.

⁸ À peine en 2012, le personnage de Marguerite Gauthier a inspiré un film documentaire, un opéra et une pièce de théâtre en France.

mythe et dans sa représentation iconographique et sa réception qui constitue l'objet de la présente recherche.

L'analyse de ce mythe cinématographique devrait nous aider à mieux comprendre les dédoublements de la logique scopique dominante qui, par sa continuité et ses résignifications, s'est imposée dans l'imaginaire d'un grand nombre de femmes contemporaines. La permanence de cette représentation de féminité, mise en marche par le *star system* hollywoodien, semble révéler la force du pouvoir symbolique à la base du colonialisme culturel de l'Occident, qui ne cesse pas de s'élargir (et l'internet en est la preuve) comme culture « universelle ».

Pour mettre en évidence son pouvoir symbolique dans l'imaginaire des femmes contemporaines, le mythe de l'éternel féminin a été choisi comme fil conducteur de cette recherche. Comment le cinéma a-t-il structuré ses stratégies narratives à partir de la topologie de l'image de l'éternel féminin ? Quels sont les symboles, les objets, les valeurs récurrentes dans la configuration de cette image de féminité ? Quels images du féminin (et quel sens) ont été écartées et lesquelles se sont imposées aux spectatrices ? Comment ce mythe s'est-il reconfiguré, redéfini pour maintenir son pouvoir symbolique d'image-identitaire de la femme ? Comment l'imaginaire du personnage de la Brésilienne Macabéa a-t-il « cannibalisé » la représentation de l'éternel féminin ?

Si au départ de cette recherche, il nous a paru satisfaisant de retracer la généalogie du mythe de l'éternel féminin, la complexité du sujet a exigé de réajuster notre plan de travail, il fallait aller au-delà du cadre spécifique de l'image de l'éternel féminin pour enquêter sur le système de représentation où elle s'origine. Il nous semble fondamental de comprendre d'abord les mécanismes qui sont à la base de la logique narrative optique et ont nourri la reproduction continue de ces images. La quête du mythe de l'éternel féminin nous reporte au mythe du regard occidental. Si Mulvey a attiré notre attention sur l'identification de la femme à l'objet regardé, les études culturelles et post-coloniales, principalement le texte fondateur d'Edward Saïd,⁹ les œuvres de Stuart Hall et d'Homi Bhabha ont orienté notre enquête vers les liens entre la logique

⁹ SAÏD, Edward W. *Orientalism, western conceptions of the Orient*. Penguin Books Ltd. London, 1995. [First published by Routledge & Kegan Paul Ltd. 1978]

binaire et polarisée qui soutient la structure du discours patriarcal colonial et son système de représentation.

Néanmoins, pour ne pas réduire la complexité de cette recherche aux seuls aspects diachroniques (classe, race), et/ou à l'articulation des différences « visibles » de ces deux personnages féminins, nous avons essayé de structurer l'analyse et les questions qu'elle contient dans quelques matrices : (a) la mythification du regard de l'homme occidental et les stratégies discursives coloniales : la représentation du « Nouveau Monde » et l'Autre du discours ; (b) Le mythe de l'éternel féminin dans l'imaginaire du XIXème siècle et sa résignification dans l'imaginaire du XXème siècle : le personnage de Marguerite Gautier de la pièce du théâtre « *La dame aux camélias* » au film « *Camille/Le roman de Marguerite Gautier* »; (c) La fabrication et l'hyper visibilité du mythe de la femme cinématographique : Greta Garbo comme norme universelle de féminité ; (d) La réception du mythe de l'éternel féminin et la création de Macabéa, le féminin « outsider » du roman « *Hora da estrela/L'heure de l'étoile* » de Clarice Lispector, mise en image par le film homonyme de Suzana Amaral ; (e) Notre expérience de femme et de réalisatrice Brésilienne.¹⁰

À partir des matrices et des prémisses théoriques qui leur ont servi de base (voir plus loin), cette recherche a été ainsi structurée en trois parties : « Le pouvoir du regard : le corps colonisé, le lieu du féminin, la configuration de l'altérité » ; « De *La dame aux camélias* à *Camille/Le roman de Marguerite Gauthier* : le mythe de l'éternel féminin », « *L'heure de l'étoile* : du roman au film, l'anti-héroïne Macabéa ».

La première partie, « *Le pouvoir du regard : le corps colonisé, le lieu du féminin, et la configuration de l'altérité* », tente de comprendre le rôle du regard de l'homme occidental – et sa mythification – dans un parallèle entre les contextes historiques de la Renaissance (l'émergence d'un sujet cartésien) et ceux de la découverte de l'Amérique (et des Amérindiens). La période de la Renaissance nous est apparue comme une découpe historique intéressante pour

¹⁰ Voir spécialement Annexe 1.

comprendre la logique narrative optique et les paramètres de la construction du regard – avec la création de la *camera obscura* et de la *perspectiva artificialis* du Quattrocento – qui constituent encore aujourd’hui la base du système de représentation occidental (voir la binarité du langage numérique). Historiquement, l’une des ambitions du regard occidental fut de garantir à tout ce qu’il représentait un statut de « réalité » ; les représentations créées selon cette perspective étaient considérées comme porteuses de la « vérité universelle ».

La fin du XV^{ème} siècle, marqué par la découverte du continent américain, pose ces nouveaux paradigmes et défis pour la construction de la centralité de cet œil-sujet dans l’histoire de la production d’images dans la culture occidentale. C’est le début d’une mythification du regard de l’homme occidental au-delà de l’Atlantique, traduit par la quête d’imposer sa logique narrative optique comme « le lieu » privilégié de la connaissance, la source d’origine « légitime » de la production de “sens et des savoirs” sur la “réalité” du monde et des « Autres ». Dans « *Pouvoir, regard et perspective* » (chapitre 1) nous essayons de donner un bref aperçu des rapports idéologiques entre les technologies à la représentation de la Renaissance et le discours autour du « Nouveau Monde ».

C’est sous la forme de récits de voyages que le regard occidental a produit les premiers documents écrits sur ce « Nouveau Monde ». Ces récits de voyage ont créé les premiers concepts, représentations, images de ses habitants ; d’une certaine façon, ils ont même, comme le remarque Mary Louise Pratt, « réinventé » l’Amérique.¹¹ Cette période, au-delà de mettre en scène et faire circuler les représentations de l’Amérique et ses « indiens » et « indiennes », nous donne « la muse inspiratrice » des poètes et des peintres. La femme « idéale » du Quattrocento,¹² parce qu’elle réunit les caractéristiques d’hybridité et de virtualité récurrentes à la représentation de l’éternel féminin, est, une raison de plus pour le choix de cette période.

¹¹ PRATT, Marie Louise. « Alexander von Humboldt and the reinvention of America ». In HALL, Stuart et EVANS, Jessica. *Visual culture : the reader*. London ; Thousand Oaks ; New Delhi : Sage, 2004. [Publié originalement in *Imperial Eyes*. Routledge, London, 1992.]

¹² FRANCASTEL, Pierre. *La Figure et le lieu: L’ordre visuel du Quattrocento*. Éditions Gallimard, Paris, 1967.

Les stratégies discursives du discours colonial ont privilégié le stéréotype pour l'ambivalence de ses représentations, qui lui permettent de se répéter dans les conjonctures historiques et « discursives » les plus diverses. En plaçant les femmes indiennes de la tribu Tupinamba du Brésil au centre du cannibalisme, le discours patriarcal judéo-chrétien reprend, dans le « Nouveau Monde », la représentation de la femme comme source de tous les maux et péchés. Comme le remarque Homi Bhabha, le stéréotype existe au-delà de tout qui peut être empiriquement prouvé ou logiquement interprété.¹³ Dans ce premier chapitre, l'apparition des identités contemporaines hybrides est analysée à partir du corps Brésilien (corps « colonisé » et corps « féminin ») du personnage féminin travesti du film *Tirésia*, France, 2003.

« Les 'Autres' et le champ de la création » (chapitre 2) repère dans la figure de l'anti-héros Brésilien¹⁴ le lieu d'énonciation d'un discours d'Altérité et d'affrontement à la « universalité » du regard occidental. Ce double « Autre » du discours occidental exigeait de comprendre, à partir d'une autre perspective, ce « non-lieu », « l'invisibilité » d'une identité cliché, stéréotypée. En nous approchant de la notion de la mimesis, dans le sens donné par Luce Irigaray,¹⁵ nous avons engagé cette recherche, comme si nous reprenions notre place d'exclue, mais dans la direction de la re-signification, de la reconstruction.¹⁶

¹³ BHABHA, Homi K. *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*. Traduction Françoise Bouillot. Éditions Payot & Rivages. Paris, 2007.

¹⁴ La notion d'hybridité, comprise par Homi BHABHA comme une représentation qui refuse l'autorité des représentations hégémoniques, est identifiée ici à la figure de l'anti-héros, représentation récurrente dans l'imaginaire latino-américain. Voir BHABHA, Homi. *Op. cit.* p. 187-188. Cependant, dans cette recherche, la notion d'hybridité se rapporte, prioritairement au caractère topologique de l'image de l'éternel féminin.

¹⁵ IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

¹⁶ Dans le court-métrage *Dans le cœur de Shirley* /Brésil, 2003 (voir Annexe 1, dvd), dont la trame est une rencontre entre une prostituée et un travesti, persécutés par la police, nous avons déjà cherché dans le stéréotype une stratégie discursive de détournement de notre double altérité de corps féminin et colonisé.

Ce chapitre tente de comprendre à partir d'une perspective historique, le rôle du corps féminin comme matérialité d'un discours d'altérité, en prenant pour point de départ les extases mystiques des femmes du moyen âge. L'ensemble des phénomènes qu'elles décrivent (extases, lévitations, stigmates), qui a contribué à la notion d'identité, fondamentale dans le champ de la création, a été historiquement problématique pour les femmes, comme l'Autre du discours patriarcal. Au Moyen Age, l'expression de l'expérience et de la subjectivité des femmes mystiques était passible de mort sur le bûcher. La théorie comme déploiement de la *dimension agonistique du sujet*, incarnée par le déraciné, par le réfugié, par l'étranger, qui est la vision d'Homi Bhabha, nous a particulièrement intéressé, entre autres raisons, comme possibilité d'éluder la politique de polarité du discours dominant, pour d'autres perspectives plus ouvertes, plus inclusives.

Deux concepts, émanés de ces rapprochements entre l'œuvre de Bhabha et de Lispector, ont été fondamentaux au développement de cette recherche : la compréhension historique de la place de « l'Autre » dans les récits occidentaux et les stratégies discursives de renversement mise-en-place par Clarice Lispector pour la représentation de cet «Autre ». ¹⁷ C'est l'idée des déplacements, des frontières, impliquée dans le concept de « tiers espace » de Bhabha et dans la configuration du personnage féminin de Lispector, qui a été l'un des axes pris dans notre recherche comme notion d'altérité.

« La fabrication de l'éternel féminin au cinéma » (chapitre 3) introduit quelques aspects fondamentaux à compréhension de la représentation cinématographique de l'éternel féminin, qui est au cœur de ce travail.

La deuxième partie, « *De La dame aux camélias à Camille/Le roman de Marguerite Gautier, l'image-concept de l'éternel féminin cinématographique* » porte sur la création de la femme imaginaire Garbo/Marguerite, et analyse ce double mythe de la féminité sous différents aspects. L'éternel féminin de *La dame aux camélias* » la pièce du théâtre d'Alexandre Dumas

¹⁷ Voir Chapitre 1, Partie III de cette recherche.

(chapitre 1) montre la création de la femme imaginaire de 19^{ème} siècle, la courtisane parisienne, et les stratégies narratives de l'auteur pour créer un récit « réaliste » ; tandis que les chapitres 2, « Le film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier* » et 3, « La fabrication de l'éternel féminin de Greta Garbo », mettent en évidence les « identités » entre le personnage de la courtisane et l'image cinématographique et la production du mythe de « la divine » Garbo, créée par le cinéma. Les affrontements entre Greta Garbo et le *star system* révèlent que l'actrice a cherché à écrire un « autre » récit de soi (3.3).

« Les stratégies discursives du cinéma classique » (chapitre 4) mettent en valeur la virtualité du personnage de l'éternel féminin, son caractère d'image-cristal et la position de la femme comme l'Autre pôle dans le récit du film. « Le regard, la virtualité et l'ordre du discours : le personnage féminin dans trois séquences de *Camille/Le roman de Marguerite Gautier* » (chapitre 5) analyse les mécanismes de construction du récit : l'organisation des regards adopté par le récit du film, et la représentation du féminin comme un jeu de miroirs : l'image de la demi-mondaine déploie son pouvoir de séduction dans la première séquence « La présentation des personnages au théâtre » (5.1) ; la femme « idéale », dont Armand tombe amoureux dans la deuxième séquence, « La rencontre d'Armand et Marguerite » (5.2) ; enfin l'image d'un « féminin maternel » à qui le père d'Armand demande de se sacrifier dans la troisième séquence, « Le dialogue entre le père, M. Duval, et Marguerite » (5.3).

La « femme cinématographique » Garbo/Marguerite travaille l'intérieur du discours cinématographique, en ceci qu'elle renforce la dualité visibilité/réalité comme production de vérité. Comme on le sait, le discours cinématographique « joue » de la place centrale occupée par le regard dans la culture occidentale. Regarder, c'est déjà croire : ce qu'on voit est « réel » ; si c'est réel, c'est « vrai ». Dans cette deuxième partie, deux auteurs fondamentaux nous ont aidés à comprendre le fonctionnement de cette dualité réalité/vérité dans le travail des mythes « industrialisés » : Roland Barthes et Mary Ann Doane. Leurs travaux nous ont permis de réfléchir sur la chaîne perception / production / circulation / réception de l'image et sur les effets de l'hyper visibilité sur la notion moderne d'identité féminine.

Dans les textes *Mythologies* et *Le mythe, aujourd'hui*, Barthes montre le travail du mythe à l'intérieur du discours contemporain, « *qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle* ». ¹⁸ Il a su décrire les structures « invisibles », « intangibles », où ces mythes sont produits, en pointant leur forte charge idéologique et leur immense pouvoir d'aliénation. Dans le texte, *La chambre claire, note sur la photographie* ¹⁹, à partir de l'analyse des photographies de sa mère, Barthes nous permet de saisir la complexité de la chaîne perception-représentation-interprétation de la représentation du féminin et de son caractère intrinsèquement virtuel. Dans ces textes, Barthes mêle la critique et la réception. Il réaffirme le caractère contradictoire du lieu de l'écrivain contemporain: « *je réclame de vivre pleinement la contradiction de mon temps* », sans prétendre, dit-il, la « liberté » ou la « vocation » des auteurs « élus ». ²⁰ En bref, Barthes traduit dans ces textes l'instabilité que porte par la culture moderne, une approche que nous avons voulu adopter par les notions critiques de polysémie, de multiplicité et d'ambiguïté.

Mary Ann Doane dans son approche de la figure de la femme fatale au cinéma montre qu'il est essentiel de nous pencher sur le caractère iconographique et sur l'hyper visibilité de la représentation de l'éternel féminin, présenté comme l'identité de la femme moderne. ²¹ Sa vision nous a encouragées à limiter l'objet de cette recherche à la « topographie » de l'image cinématographique, même en ce qui concerne la réception. L'apparente « imperméabilité » de la représentation de l'éternel féminin aux changements de contextes socio-politiques, son « enfermement » dans une « corporalité », ont autorisé d'explorer les rapports intertextuels construits par ces images à l'intérieur du territoire virtuel constitué par le cinéma.

Ce travail s'achève par l'analyse du personnage-spectatrice Macabéa, qui rêve de devenir une star du cinéma comme Garbo. Elle est au centre de cette troisième partie, « *A hora da estrela/L'heure de l'étoile : du roman au film, l'anti-héroïne Macabéa* ». Dans « *L'heure de*

¹⁸ BARTHES, Roland. *Mythologies*. Éditions du Seuil, Paris, 1957. p.7

¹⁹ BARTHES, Roland. *La chambre claire, note sur la photographie*. Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil; Paris, 1980.

²⁰ BARTHES Roland. *Mythologies. op. cit.*, p. 10.

²¹ DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales : Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Éditions Routledge, New York/London, 1991.

l'étoile, le roman de Clarice Lispector »²² (chapitre 1), nous cherchons de mettre en évidence les concepts narratologiques de l'écrivaine à partir de l'analyse de la construction en abîme de son roman et la création d'un personnage-narrateur (Rodrigo SM) pour raconter l'histoire de Macabéa.

L'analyse de l'anti-héroïne Macabéa a exigé un concept d'identité particulier à ce personnage féminin. Ce concept d'identité, nous l'avons cherché dans le récit même de *L'heure de l'étoile*, à partir des notions mises en place par l'écrivaine Clarice Lispector et par la réalisatrice Suzana Amaral pour décrire l'expérience de vie de cette femme. « L'expérience » est comprise, dans ce travail, comme l'un des aspects fondateurs d'identité. Les recherches sur le genre, les études culturelles et post-coloniales, n'inscrivent plus seulement l'expérience dans le champ socio-historique, elles la décrivent comme une incarnation, un transit, une narrativisation d'identités. Identités qui ne doivent pas être considérées seulement comme une question logique, formelle, philosophique, mais aussi et surtout historique, sociale et politique. En effet, le personnage de Macabéa semble redoubler une problématique fondamentale en ce qui concerne la représentation et le rôle de femmes dans le système patriarcal : son lieu dans le récit et son exclusion historique du champ de la création.

Si Macabéa nous permet réfléchir sur la problématique de cette représentation et sur ses rebondissements dans la réception, elle traduit aussi l'expérience et la subjectivité de ces auteures féminines par rapport à la représentation de leur identités/altérités. Ce personnage-spectatrice, à l'identité floue, créée par Lispector pour être l'héroïne de son dernier roman, montre les répercussions de l'image de l'éternel féminin sur la subjectivité de l'écrivaine. Dans « La construction du féminin outsider : perspective et point de vue » (chapitre 2) nous essayons de souligner la complexité des perspectives mises en place par Lispector, sa compréhension de l'acte narratif comme un acte identitaire à représentations multiples, au-delà de la polarité du discours classique.

²² LISPECTOR, Clarice. *L'heure de l'étoile*. Traduction Marguerite Wünscher et Sylvie Durastanti. Éditions Des femmes-Antoinette Fouque. Paris, 2011, 2ème édition. [Titre original: *A hora da estrela*, 1977.]

« Féminin et culture de masse » (chapitre 3) cherche à contextualiser l'influence des stars du cinéma – et des media, en général sur l'imaginaire des femmes, en partant du personnage-spectatrice Macabea. « Le cinéma Brésilien des Années 80 : les personnages-spectateurs » (chapitre 4) introduit le personnage de Macabéa et le film de Suzana Amaral dans le contexte de la production cinématographique Brésilienne. Le cinéma brésilien des années 80 a été une espèce d'interlude entre les types de personnages héroïques produits par les films du cinéma novo (accepté comme tel par la critique cinématographique d'auteur) et les personnages de films du soi-disant « cinema da retomada » (et son succès public avec *Central do Brasil*/Brésil/1998 et de *La Cité de Dieu*/Brésil/2002).²³ Pour la compréhension du cinéma Brésilien dans la période des années 80, *Cego às avessas* de José Carlos Avellar est un texte fondateur.²⁴ Le critique analyse les non-personnages dominants les plus significatifs des films produits par le cinéma brésilien de cette période. Macabéa/Marcélia Cartaxo, dans le film de Suzana Amaral, est un personnage emblématique de cette quête d'une identité/altérité, hors de la geste héroïque des personnages du Cinéma Novo.

« Le film *L'heure de l'étoile*, le regard de Suzana Amaral » (chapitre 5) discute les options narratives de l'adaptation cinématographique d'Amaral. « Le regard, le désir, la parole

²³ *Central do Brasil* est un film franco-brésilien réalisé par Walter Salles sorti en 1998. Le film a obtenu l'Ours d'or à Berlin et son interprète principale Fernanda Montenegro le prix de la meilleure actrice. Le scénario traite de l'histoire d'un jeune garçon d'une dizaine d'années, d'origine nordestine, dont le père a disparu et la mère est victime d'un accident de la circulation, se retrouve sans famille, et ses rapports avec Dora (Fernanda Montenegro), une institutrice à la retraite, qui écrit des lettres pour les gens qui circule dans le hall de la gare centrale (Central do Brasil). Le film *La Cité de Dieu* a été coréalisé par Fernando Meirelles et Kátia Lund, sorti en 2002. Il est adapté du roman éponyme écrit par l'auteur brésilien Paulo Lins en 1997. Le film raconte l'histoire de la Cité de Dieu, un quartier violent de Rio de Janeiro, sur une période allant de la fin des années 1960 au milieu des années 1970. Le personnage principal (et narrateur) est issu de ce quartier et veut devenir photographe.

²¹ AVELLAR, José Carlos. *Cego às avessas*. Cinema – Periodicos. I Associação de Criticos do Rio de Janeiro. V. 1, n° 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 1993/1994.

et le miroir : analyse des séquences » (chapitre 6) essaye de comprendre les défis qu'a dû relever la réalisatrice par son choix d'adopter une structure classique pour un film dont le personnage principal est un féminin « outsider » (6.1). Les séquences ont été choisies en prenant en compte la spécificité du langage du cinéma et les particularités de la mise en scène de Suzana Amaral en ce qui concerne l'organisation des regards. L'ensemble des plans-séquences de Macabéa dans les miroirs (6.2), met en évidence la création d'un espace-temps propre à la subjectivité du personnage féminin. Ils nous aident à percevoir les dédoublements de perspectives à l'intérieur de la scène. « Macabéa et les hommes : le regard fantastique sur le monde » (6.3) analyse la mise-en scène du désir du personnage féminin. La mise en image du désir de Macabéa dans la séquence de l'homme aveugle (6.3.1), inexistante dans le roman, fonctionne comme une prise de pouvoir du regard, non seulement du personnage féminin, mais aussi de la réalisatrice, à l'intérieur du récit classique du film. « La séquence de « l'homme aimé » » (6.3.3), centrée sur la parole explicite l'exclusion de Macabéa comme le double « Autre » du récit.

Certains textes théoriques, outre ceux déjà mentionnés, ont été comme des phares pour tenter de comprendre, non seulement l'image cinématographique comme le « territoire », où les identités/altérités des féminins contemporains se forment, mais aussi les stratégies discursives mises en place par la logique narrative scopique judéo-chrétienne. Les travaux de Mary Louise Pratt²⁵ sur les récits traitant de la découverte de l'Amérique, qui s'insèrent aussi dans le domaine de la critique littéraire postcoloniale, nous ont donné la réflexion critique sur les modes de construction et de circulation des images, des récits et des représentations à l'époque de la découverte du Brésil. D'autre part, la relecture des textes de Jean-Louis Comolli²⁶ sur les rapports entre technique et idéologie nous a été utile pour mieux comprendre les formes de la mythification du regard de l'homme Européen.

²⁵ PRATT, Marie Louise. *Op. cit.*

²⁶ COMOLLI, Jean-Louis. *Technique et Idéologie*. Cahiers du Cinéma, n° 229 a 240, 1971-1972.

L'approche « gender » du cinéma par Geneviève Sellier²⁷ et Noël Burch,²⁸ Eliane Viennot,²⁹ et Odile Krakovitch,³⁰ qui mettent en avant la politique d'exclusion des femmes de la production littéraire et cinématographique, nous a donné un fond révélateur du champ de la création comme l'un des domaines plus fortement monopolisés par la « masculinité universelle ». Andreas Huyssen, dans son texte *Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité*³¹ pointe les formes que la modernité s'est attachée à éviter peu à peu jusqu'à rendre l'expression de la subjectivité de quelques femmes créatrices hautement problématique.

En ce qui concerne l'acte narratif comme acte identitaire de genre, nous avons profités des approches (les séminaires et le livre *Le lieu du genre, la narration comme espace performatif du genre*) de Patrick Farges, Cécile Chamqyou-Kuhn et Perin Emel Yavuz (études du genre/Gender à l'Université de Paris3).³² Particulièrement le texte d'Herta Luise Ott *Sur la difficulté d'une narration au féminin*,³³ et l'œuvre « *Mulheres, Homens, Olhares e Cenas* », organisé par Miriam Adelman, Amélia Siegel Corrêa, Lennita Oliveira Ruggi et Ana Carolina Rubini Trovão de l'Université de Parana, Brésil, autour de la construction des imaginaires masculins et féminins dans le cinéma.³⁴ Ces deux livres, dans des contextes très différents, ont été publiés à un mois d'intervalle. C'est dire l'actualité du thème et l'intérêt qu'il suscite.

²⁷ SELLIER, Geneviève. *Women in the nouvelle vague: the lost continent?* Traduction David Gardner in *Reclaiming the Archive: feminism and film history*/édité par Vicky Callahan, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, États-Unis, 2010. p. 176 à 191.

²⁸ BURCH, Noël et SELLIER, Geneviève. *La drôle de guerre des sexes du cinéma français: 1930-1956*. Éditions Armand Colin, 2005. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Éd. Librairie Philosophique J. Vrin, France, 2009.

²⁹ SELLIER, Geneviève et VIENNOT, Eliane, direction. *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. Éditions L'Harmattan, 2004.

³⁰ KRAKOVITCH, Odile et SELLIER, Geneviève, direction. *L'exclusion des femmes: Masculinité et politique dans la culture au XXème siècle*. Éditions Complexe, 2001.

³¹ HUYSEN, Andreas. *Féminité de la culture de masse: l'autre de la modernité*. Traduction Noël Burch in *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. Op.cit., p. 46 à 73.

³² FARGES, Patrick; CHAMQYOU-KUHN, Cécile et YAVUZ, Perin Emel, direction. *Le lieu du genre: la narration comme espace performatif du genre*. Presses Sorbonne-Nouvelle, 2011.

³³ OTT, Herta Luise. *Sur la difficulté d'une narration au féminin*. Le lieu du genre: la narration comme espace performatif du genre. Op.cit., p. 131 à 147.

³⁴ ADELMAN, Miriam; CORRÊA, Amélia Siegel; RUGGI, Lennita Oliveira et TROVÃO, Ana Carolina Rubini, direction. « *Mulheres, Homens, Olhares e Cenas* ». Editora UFPR/Universidade Federal do Parana, Curitiba, 2011.

La compréhension de l'écriture de Clarice Lispector comme acte identitaire son « non-lieu » dans la littérature brésilienne –, qui explicite, d'une certaine manière, le « non-lieu » du féminin dans les narrations patriarcales, aurait été difficile sans *Clarice Lispector: figuras da escrita* de Carlos Mendes de Sousa.³⁵ Les rapports littérature/cinéma brésilien sont dans *Chão de Palavras* de José Carlos Avellar³⁶ et *A literatura através do cinema : realismo, magia e a arte da adaptação* de Robert Stam³⁷ l'objet d'analyses éclairantes.

La plupart des publications sur Greta Garbo, portent soit sur le mythe construit par le *star system*, soit sur la vie privée de l'actrice. L'analyse par Ann Kaplan, de *Camille/Le roman de Marguerite Gauthier*, concentrée sur le regard masculin qui structure le cinéma narratif classique, mentionne, en passant, le travail de Garbo.³⁸ Ses commentaires de la réception du film ne tiennent pas compte du travail de Garbo dans le rôle de Marguerite, considéré l'une des meilleures prestations de l'actrice au cinéma.³⁹ Stanley Cavel est peut-être l'un de rares théoriciens du cinéma à remarquer chez l'actrice ce qui nous intéresse dans ce travail, la tentative, dans le jeu de Garbo, de construire un récit, où s'affrontent « transcendance » et « renfermement ».

Dans la culture occidentale, voir est synonyme de savoir, de pouvoir. Réfléchir sur les rapports entre les images produites dans différents contextes culturels nous aide à comprendre selon quels processus historiques, la chaîne perception / production / circulation / réception de ces images a été produite. C'est aussi une façon d'exposer la logique narrative du système de représentation patriarcal et leur pouvoir sur la formation des images-identités du féminin. Si

³⁵ SOUSA, Carlos. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Edição Instituto Moreira Salles, 2011.

³⁶ AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Revista Cinemais, edição especial do *Seminário Cinema e Literatura no Brasil*, 35^o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 2002.

³⁷ STAM, Robert. *A literatura através do cinema : realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer et Glaucia Renate Gonçalves. Editora UFMG/Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. [*Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford, première éd. 2005].

³⁸ KAPLAN, Ann. *Op. Cit.*, p. 61 à 77.

³⁹ CAVEL, Stanley. *Contesting Tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996. p. 17

nous insistons sur l'image stéréotypée du féminin, c'est à cause de son pouvoir symbolique qui domine encore le cinéma et s'est propagé par les nouveaux media, comme les nouveaux visages d'une aliénation féminine.

Analyser et Inventorier ces images a aussi pour objectif de nous trouver une position de sujet dans cette histoire, dans cet « échange » d'images entre les cultures. Agnès Varda, qui a bien compris l'importance de se construire un regard à soi, a posé la question, il nous semble, de façon inexorable: *«Le premier geste féministe devait être de dire: d'accord, ils me regardent, mais je les regarde aussi. L'acte de décider regarder et de décider que le monde n'est pas défini par la façon dont je suis regardée, mais par la façon dont je regarde»*.⁴⁰

⁴⁰ ⁴⁰ VARDA, Agnès. Documentaire *Filmar o desejo: viagem através do cine das mulheres* réalisé par Marie Mandy, Belgique, 2001.

PARTIE I

**LE POUVOIR DU REGARD : *LE CORPS COLONISE, LE LIEU DU FEMININ ET
LA CONFIGURATION DE L'ALTERITE***

POUVOIR, REGARD ET PERSPECTIVE

1.1 La perspective de l'œil sujet et le « Nouveau Monde »

La certitude de l'homme occidental, blanc et chrétien, d'être le lieu d'origine du sens, une espèce de « conscience transcendante du monde » a créé une vision, une perspective à partir de laquelle le monde est envisagé comme « un objet ». La notion anthropocentrique est l'un des concepts fondamentaux de la Renaissance. La période de la Renaissance, vue comme le fruit d'un long processus qui commence à œuvrer aux 12^{ème} et 13^{ème} siècles et qui s'accroît à partir du 15^{ème} siècle, comme nous le savons, a marqué le début d'une expansion qui s'est répandue dans toute l'Europe. Cette fin du XV^{ème} siècle, marquée par la découverte du continent américain pose de nouveaux paradigmes pour la construction du regard occidental avec l'invention de la perspective *artificialis* du Quattrocento, et le surgissement de l'Amérindien.

Les Grandes Découvertes, nous le savons, participent des mouvements sociaux, économiques, politiques, scientifiques, religieux, qui au moment de la Renaissance, ont changé la représentation du monde. Grâce aux techniques de navigation maritime que les Portugais et les Espagnols ont acquises des Arabes lors de leur longue domination, la péninsule ibérique connaît des progrès singuliers. La découverte de l'Amérique peut être considérée comme l'un de ces gains. Comme la Renaissance, les 'Grandes Découvertes' sont un pont entre le Moyen Âge et l'Époque Moderne. La coïncidence de ces deux événements capitaux de l'Histoire de l'Occident, – la découverte de l'Amérique et l'expansion de la Renaissance – met en évidence la culture (y compris la religion) comme l'un des éléments stratégiques de la conquête du

‘nouveau monde’ et de ses habitants. En effet, la dimension symbolique a été décisive dans le projet européen de domination du continent sud-américain et des Amérindiens.

On l’a déjà dit, parmi tous les lieux communs qui de nos jours décrivent la modernité, il n’en n’est pas de plus tenace que celui du « régime scopique ». ⁴¹ Cette expression met en rapport l’émergence d’un sujet « cartésien » avec les lois de la vision et leur utilisation idéologique. Indiscutablement, la *Caméra Obscura* ⁴² et la *perspective artificialis de Quattrocento* sont des instruments qui ont aidé l’homme de la Renaissance à mettre en œuvre son ambition d’une ‘vision rationaliste’ du monde, comme monopole occidental de la perspective. Nommée *perspectiva artificialis* parce qu’elle est un schème ‘abstrait’, valable pour un œil ‘théorique’, représenté par un point dans l’espace, la structure optique du dispositif perspectif, où tout objet existe par rapport à un point de vue, décrit le nouveau rapport du sujet intellectuel à l’objectivité du monde et du corps. La construction géométrique du dispositif exige que le sujet du regard se place au point de vue à partir duquel, cette perspective a été construite ; en autres termes, le lieu du sujet qui regarde et le point de fuite du dispositif sont des données structurellement liées dans la construction de l’image. La *perspectiva*, représentée sur un tableau, a donc ceci de particulier qu’elle fige le regard, en lui assignant un lieu spécifique ou fixe.

Si nous prenons le temps de décrire le fonctionnement de ces dispositifs techniques, ce n’est pas seulement en raison de la centralité de cet œil-sujet dans l’histoire de la production d’images dans la culture occidentale, mais aussi pour souligner l’implication de ses développements technologiques et l’idéologie qui les inspire dans les rapports au « Nouveau Monde ». En effet, cette idéologie a profondément marqué la formation du Brésil, pays

⁴¹ BLANCHARD, Jean-Vincent. *L’optique du Discours au XVIIème siècle, de la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*. Les collections de la République des Études des Lettres. Les Presses de l’Université Laval. Canada, 2005. P. 155

⁴² Expression latine que signifie « chambre obscure », la *caméra obscura* est l’ancêtre de l’appareil photographique moderne. À cause de l’Inquisition, la technique de la *caméra obscura* n’est pas été révélé dans l’Occident qu’au siècle XVI, en pleine Renaissance. Néanmoins, au Xème siècle, une description très précise en a été donnée par le savant arabe Ibn al Haytan dans son livre KITAB AL-MANAZIR, dont ses manuscrits sont à Londres. Il semble que nombreux artistes pendant les siècles XVII et XVIII ont utilisé, en secret, la technique pour dessiner avec précision « photographique » les paysages, des natures mortes et des portraits. In LACORRE, Bernard. *L’image et le fantasme*. Cahiers Philosophiques Hors-série 2010.

nouvellement découvert. Cette interdépendance entre les représentations du pays et de ses habitants à partir du discours visuel dominant en Occident et l'image que les Brésiliens se sont faite d'eux-mêmes a perduré jusqu'à nos jours. L'acte de voir et d'être vu produit des effets sur les sujets et constitue des relations de pouvoir.

En effet, la *perspectiva artificialis* a contribué à la mythification du regard occidental.⁴³ Les images produites dans ce cadre strictement codifié étaient considérées comme la reproduction « physiologique » de ce que l'œil humain capte « naturellement ».⁴⁴ Ce n'est pas au hasard si le mot « objectif » est employé pour désigner les lentilles des appareils photographiques ou cinématographiques, en les identifiant à une vision « neutre » et « scientifique » du monde.⁴⁵

L'œil-sujet créé par la peinture de la Renaissance devient l'un des principes de cohérence du discours visuel occidental, un élément essentiel de la représentation. Sans doute, l'histoire de la construction du regard dans la culture occidentale maintient une relation étroite et indéniable avec l'histoire du développement de la technologie de l'image ; des termes comme «*sujet*»⁴⁶ ou «*point fixe* », utilisés pour nommer le point central de la perspective, en témoignent. Avec la découverte du Nouveau Monde, la pensée idéaliste de la Renaissance a été, d'une certaine façon, mise à l'épreuve, selon une problématique qui marquait déjà les rapports Occident/Orient, comme l'a montré Edward Saïd dans son analyse sur l'Orientalisme.⁴⁷

⁴³ Jean-Louis Comolli dans la série d'articles mentionnés auparavant attire l'attention sur l'aspect idéologique du dispositif, en soulignant les rapports entre les modes de production (et de consommation) de l'image et l'apparition des innovations techniques. Dans l'histoire du système de représentation occidentale, l'analyse des développements techniques doit prendre en compte une articulation des sphères techniques et esthétiques, sans perdre de vue que ces innovations techniques sont motivées par une demande idéologique.

⁴⁴ L'utilisation de la *Caméra Obscura* était recommandée comme un artifice qui ajoutait 'plus' de réalité dans la production des dessins et des perspectives.

⁴⁵ D'une certaine façon, l'invention de la *Caméra Obscura* et de la *Perspectiva Artificialis de Quattrocento* ont représenté le résultat de la quête obsédée de la culture occidentale en reproduire la réalité de la forme la plus exacte possible. L'axe de développement de l'histoire de l'ingénierie optique, orienté par cette ambition, peut le témoigner. De l'invention de l'appareil photographique jusqu'aux images synthétiques d'aujourd'hui, créées uniquement à partir d'un ordinateur, le but semble être même de substituer le réel par l'image.

⁴⁶ *Sujet* a été le terme utilisé par Jean Pellerin Viator pour désigner le point central de la perspective, lequel doit être placé à hauteur des yeux.

⁴⁷ SAÏD, Edward. *Op. Cit.*

En effet, l'humanisme de la Renaissance, cet « *Homme au centre du monde* » s'avère être plutôt un exercice de rhétorique. En Orient, comme en Amérique, la perspective illuministe de la Renaissance s'est réduite à la mise-en-place d'un système de domination orienté par les valeurs *universelles et éternelles* d'une vision patriarcale et bourgeoise du monde. Dans la vision narcissique de l'homme occidental, le monde s'ouvrait comme un miroir, encadré par ses mythes et ses traditions. Cette logique se retrouve dans le regard que la culture occidentale a porté sur l'inconnu, sur le différent, ainsi que dans les représentations qu'elle a données du dit 'Nouveau Monde'. En face de l'homme Amérindien, diamétralement opposé à l'homme Européen, la thèse de la centralité de l'Homme comme synonyme de l'Humanité, a montré, une fois encore, ses limites.

L'invention de l'imprimerie a multiplié les possibilités de réalisation et de diffusion des œuvres produites selon les paramètres de la Renaissance ; une quantité significative d'œuvres picturales, scientifiques, littéraires sur l'Amérique a été produite. Ces images n'ont pas nourri uniquement la fantaisie du public européen, mais aussi l'imaginaire de l'Euro-Amérique, en forgeant pour ses habitants une identité construite par le regard européen, une identité formée de l'extérieure. Comme on le sait, le développement de la *perspectiva artificialis*, la découverte du continent Américain et sa formation socio-politique, se sont produites simultanément. Ainsi, l'histoire de la découverte et de la colonisation du Brésil, la compilation des savoirs sur la faune, la flore et les gens du pays, se sont fondés, en grande partie, sur les récits de voyageurs. Dans cette documentation, comme nous allons le voir, l'imaginaire européen joue un rôle notable.

Ce sont les rapports entre sujet-regardeur et objet regardé que nous essaierons aussi de comprendre dans la configuration des représentations du Brésil et du Brésilindien.

1.2 La configuration de l'Autre : l'imaginaire européen et le Brésil

Le lien entre l'imaginaire européen et le Brésil s'est noué bien avant la découverte de l'Amérique. Le mot Brésil existait avant le 21 Avril 1500, date officielle de l'arrivée des Caravelles commandées par Pedro Alvares Cabral à Bahia.⁴⁸ L'*Île Brésil* ou simplement *Brésil* désignait déjà un lieu heureux dans l'imaginaire Médiéval. La première occurrence connue de cette « île » est une carte nautique établie en 1325 par le Génois Angelo Dalorto, qui la situe au sud de la côte ouest de l'Irlande, région où l'on fantasmait l'existence d'un paradis terrestre.⁴⁹ Ainsi, cent soixante-quinze ans avant que Cabral ait repéré le Monte Pascoal (aujourd'hui le sud de Bahia), le nom Brésil était synonyme d'un rêve.

En autres termes moins lyriques, la sonorité du mot apparaît comme une création psychologiquement compensatoire à la rude réalité de l'époque. L'île Brésil, l'une des îles légendaires dans la mythologie celtique de l'Irlande, apparaît dans le système de Saint Brendan, le saint navigateur Irlandais, qui a vécu entre les V et VI siècles. Ces îles mythiques ont marqué la création poétique et littéraire de l'Occident. Selon la tradition, la légende de la navigation de Saint Brendan raconte la quête de l'île des Bienheureux, connue sous le nom d'*O'Brasil*. Selon l'historien et anthropologue brésilien Antonio Risério⁵⁰, l'île Brésil était « *l'une des îles mythiques de l'Atlantique, qui ont peuplé et magnétisé l'imaginaire Médiéval, pour ensuite inspirer l'utopisme littéraire des érudits de la Renaissance.* »⁵¹ James Joyce cite l'île dans

⁴⁸ Salvador de Bahia, première ville fondée en 1549 par les Portugais au Brésil, a été la capital du pays jusqu'à l'an de 1808. Avec l'invasion du Portugal (allié économique et politique de la Grande-Bretagne) par les troupes françaises de Napoléon 1^{er}, le prince régent D. João transfère la cour portugaise à Rio de Janeiro.

⁴⁹ RISERIO, Antonio. *Uma historia da cidade da Bahia*. Salvador: Omar G. Brésil, 2000. p. 43

⁵⁰ Née à Bahia en 1953, Antonio Risério est historien, traducteur, poète, anthropologiste et il a plusieurs livres publiés.

⁵¹ RISERIO, Antonio. *Op. Cit.* p. 43.

Finnegan's Wake: « on the island of Breasilthe wildth of me perished ». Risério poursuit: «et encore, sous une forme indirecte, le poète Maïakovski: ' Chers Messieurs/ On dit que quelque part /, il semble qu'au Brésil/ il y a un homme heureux !' ». ⁵²

Comme il l'a traduit Risério, le signifiant Brésil glisse du mythe celtique d'origine vers une nouvelle signification : le territoire atteint par les Portugais en Avril 1500. Un signe verbal se détache de son substrat mythique pour devenir une référence géographique concrète. ⁵³ Dans ce glissement sémantique, le nom appliqué à la vision du paradis est transféré aux tropiques brésiliens, 'racontés' comme paradisiaques. L'association paradis/Brésil apparaît tôt et souvent : de la lettre de Pero Vaz de Caminha aux récits d'Americo Vespucci ⁵⁴, qui parcourant les terres côtières du Brésil, écrit au roi de Portugal en 1502 :

« Cette terre a un climat doux ; elle est pleine d'arbres verts, dont l'odeur est très suave et aromatique. Elles donnent de nombreux fruits et beaucoup d'entre eux ont un bon goût et ils sont sains pour le corps. Les champs produisent beaucoup d'herbe, des fleurs et des racines très souples et bonnes à déguster. Parfois, la douce odeur de ces herbes et de ces fleurs et la saveur de ces fruits et de ces racines ont été si profondément appréciés par moi, que j'ai eu l'impression d'être proche du paradis terrestre. » ⁵⁵

Cette première impression du nouveau continent a indubitablement marqué l'imaginaire européen non seulement en ce qui concerne le Brésil, mais tout le 'Nouveau Monde'. D'une certaine manière, la représentation du pays réel devait correspondre à l'entité mythique caressée par l'imaginaire Européen de l'époque.

⁵² *Ibid.* p. 44.

⁵³ Certainement le commerce de pau-brasil, un type de bois originaire du nord-est brésilien, d'où on extrait une teinture brun rouge et qui existait en abondance sur le territoire, a contribué pour la propagation du nom du nouveau pays. Cependant, le commerce isolé n'explique ni la vitesse ni les déplacements de désignations officiels donnés auparavant au territoire, Terra de Vera Cruz et Terra de Santa Cruz.

⁵⁴ Au service de roi de Portugal, Vespucci a été le découvreur de la Baie nommé de *Tous les Saints*, localisée dans la côte de Salvador de Bahia.

⁵⁵ RISERIO, Antonio. *Op. Cit.* p. 44.

Nous devons maintenant essayer de comprendre, dans ces récits de voyages, le processus de production, par les Européens, des « savoirs » et des représentations stéréotypés du « Nouveau Monde » et de ses habitants.

1.2.1 *Les récits des voyages et la représentation du « Nouveau Monde »*

Près de cinq siècles après Colomb, Claude Lévi-Strauss, en arrivant dans la baie de Guanabara, reste « aveugle » devant le paysage nouveau qui se dévoile à lui. Il n'a pas été possible à Strauss « découvrir » l'Amérique sans faire, préliminairement, des connections avec les récits de voyageurs qui l'ont précédé, en particulier avec les premières impressions de Columbus.⁵⁶

Le souci rhétorique, l'une des caractéristiques de l'humanisme historiciste de la Renaissance, marque aussi les textes coloniaux. Les récits, les lettres, les documents qui décrivent l'Amérique vue pour les voyageurs Européens donnent l'impression qu'il fallait réinventer le 'Nouveau Monde,' produire une « réalité » à « eux », au miroir de l'Ancien Monde. Dans les descriptions de la faune, de la flore et des habitants de l'Amérique du Sud, on peut trouver des comparaisons hyperboliques ou même fantaisistes, basées dans les mythes européens oubliés. Néanmoins, cette dimension « fictionnelle » ou imaginative, a été soigneusement voilée, pour faire croire au caractère scientifique de ces expéditions en Amérique, pour que ces données nouvelles soient comprises comme « le » véritable et fiable savoir de la 'réalité' du nouveau continent.

L'allemand Alexandre von Humboldt, estimé « l'explorateur le plus créatif de son temps », a écrit le *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*⁵⁷ au début de 19^{ème} siècle. Les récits de ses voyages sur le continent américain ont été considérés comme un

⁵⁶ AMANCIO, Antonio Carlos Tunico. *O Brasil dos gringos*. Ed. Intertexto: Niteroi, 2000 p. 53

⁵⁷ PRATT, Marie Louise. op. cit., p. 428.

« modèle » d'élaboration et de description du territoire, de sa faune et de sa flore. Humboldt a adopté comme style une forme hybride où fusionnent 'la spécificité de la science' avec 'l'esthétique du sublime', introduisant dans la littérature allemande, comme cela a été remarqué à l'époque, un tout nouveau type de discours sur la « nature ». Donnés sous la forme de conférences, les premiers textes non spécifiquement scientifiques du naturaliste sur les Amériques ont été publiés comme des essais descriptifs. Dans les deux livres d'Humboldt, *Vues de la Nature*, livre vite très populaire, et sa suite *Vues de Cordillères*, les lecteurs européens et sud-américains ont trouvé un répertoire d'images qui ont « signifié » l'Amérique du sud, tout au long de la première moitié du 19^{ème} siècle.

Marie Louise Pratt démontre, dans son essai sur la production littéraire de Humboldt à propos de l'Amérique, que ce sont précisément ses écrits non spécialisés, plutôt que ses traités scientifiques, qui ont eu le plus d'impact sur l'imagination du public de l'Europe et de l'Euro-Amérique. À une époque, les conditions de voyage s'étaient considérablement améliorées, permettant à des nombreux chroniqueurs européens de visiter l'Amérique du Sud, Humboldt est resté le seul à avoir influencé le processus de réinvention et de redéfinition de l'Amérique. Malgré ses descriptions de la *nature primale* du continent, Pratt remarque que Humboldt n'a jamais dépassé les limites de l'infrastructure coloniale espagnole. Le but de l'essai de Pratt n'est pas de soutenir que *les représentations de Humboldt étaient en quelque sorte invraisemblables ou manquaient de véracité*. L'auteure indique pourtant que ses représentations ne sont pas évidentes, que ces images ont été conditionnées par une conjoncture historique et idéologique particulière, déterminées par des relations de pouvoir et de privilège.⁵⁸

L'interprétation de Pratt trouve un écho dans un article paru récemment, dans le *Monde Diplomatique*, de Jane Burkan et Frederick Cooper sur les empires anciens: « *Ce qu'on appelle parfois « l'expérience européenne » à partir du XV^{ème} siècle, ne fut pas le produit d'un instinct*

⁵⁸ *Ibid.* p. 430.

inhérent aux peuples du continent, mais plutôt la conséquence d'une conjoncture particulière. »

59

Il faut considérer que les récits de voyage ne traduisent pas seulement la connaissance, la sensibilité et la capacité d'observation de chaque voyageur, mais aussi l'interaction de leur expérience avec les objectifs de domination de nouveaux territoires par des Européens. Humboldt, par exemple, a travaillé pendant de nombreuses années pour l'industrie minière, qui était l'un des principaux intérêts de l'Europe dans les Amériques.⁶⁰ À l'intérieur du système de représentation patriarcal, où les images et les textes sont centrés sur l'auteur, le questionnement de ces récits de voyage nous semble un exercice fondamental pour comprendre ce qu'ils cachent de buts et d'intérêts. Aux yeux des conquérants européens, orientés par des objectifs d'expansionnisme économique et politico-religieux, les valeurs culturelles des Amérindiens semblaient « primitives », liées à l'« animalité » et au « mépris de l'accumulation ».

Pour ces colonisateurs, la domination de territoire devait passer soit par l'anéantissement des populations autochtones, soit par l'ignorance systématique de tout ce qui préexistait à la découverte du « Nouveau Monde ». L'Histoire de l'Amérique était encore à faire. À la fin, le résultat est le même. Représenter les Indiens comme barbares ou démoniaques peut être considéré comme partie d'une stratégie géopolitique, une manière de « légitimer » par rapport aux principes « chrétiens » l'occupation et l'exploitation du territoire américain. À travers « la catéchèse et la colonisation », les Amérindiens seraient arrachés au stade « primitif » pour accéder à la « civilisation occidentale ».

⁵⁹ BURKAN, Jane et COOPER, Frederick. « De Rome à Constantinople, penser l'Empire pour comprendre le monde ». *Le monde diplomatique*, décembre 2011, p. 16.

⁶⁰ Pratt cite l'anecdote que Humboldt se piquait d'être la première personne à apporter le guano en Europe ; une 'découverte' apprise avec les Péruviens côtiers. Si d'un côté, ça a conduit à l'essor de guano, de l'autre côté, il a provoqué une guerre entre le Pérou et le Chili, qui a placé l'économie de Chili sous la totale dépendance des banquiers Britanniques in PRATT, Marie Louise. *Op. cit.*

Comme les titres des livres d'Alexandre von Humboldt l'indiquent, il a réinventé l'Amérique du Sud, d'abord et avant tout comme « Nature » ; l'image du '*monde primitif de la Nature*' est devenue dans l'imaginaire européen le code de représentation du continent. Ces représentations d'Humboldt sont, en effet, la répétition de stéréotypes qui cherchent à confondre le nouveau continent avec la notion de « nature », déjà posée par le regard européen sur l'Amérique du Sud au moment même de la découverte du continent. Selon Pratt :

D'une part, l'idéologie, comme le continent, n'avait précisément rien de nouveau. Les Européens de 19^{ème} siècle ont réinventé l'Amérique comme Nature, en partie parce que d'abord, c'était la façon dont les Européens de 16^{ème} et 17^{ème} siècles avaient vu eux-mêmes l'Amérique, et pour beaucoup de mêmes raisons. Bien que profondément ancrée dans le 18^{ème} siècle, l'homme de Humboldt est aussi conscient de son image comme les premiers voyageurs européens dans l'Amérique, Colombo, Vespucci et les autres. Eux aussi, ont représenté l'Amérique comme un monde primitif de la nature, un espace non réclamé et intemporel occupé par les plantes et les créatures (certaines d'entre elles humaines), mais en défaut de l'organisation des sociétés et des économies, un monde dont la seule histoire était sur le point de commencer. Leurs récits ont été la mise-en-valeur, excessive, d'une représentation de l'Amérique en tant que territoire de l'accumulation, de l'abondance et de l'innocence.⁶¹

Marie-Louise Pratt attire l'attention sur trois aspects fondamentaux du processus de construction des savoirs et des représentations autour du continent Américain : d'abord, la conscience qu'avaient les auteurs-voyageurs que leurs récits étaient destinés à faire de l'Histoire, par leurs regards d'Européens pionniers sur le territoire inconnu ; deuxièmement, la double forme/contenu qu'ils cherchaient donner à ces récits/Histoire ; d'un côté, en relation avec les intérêts économiques, qui commandaient souvent leurs expéditions ; de l'autre côté, leur propre vanités par rapport à la postérité de leur « œuvre ». Le troisième aspect se réfère à la création d'une image « fixe » de la « nature primitive, abondante et sauvage » de l'Amérique,

⁶¹ *Ibid.*, p. 428 et 429.

représentée comme « l'espace non-réclamé et intemporel », une espèce de forêt, de corps vierge, qui se « donne » aux yeux, en attente d'un sens, d'une Histoire. C'est ce que les colonisateurs voulaient croire et se sont hâtés d'accomplir sans se soucier de l'organisation socio-politique ni des valeurs culturelles qu'ils avaient sous les yeux.

En effet, dans la plupart des récits de voyageurs, les Amérindiens, la faune, la flore, la topographie de l'Amérique du Sud sont une répétition de récits antérieurs, un acte de « reconnaissance », plutôt que de connaissance de la réalité du Nouveau Monde. Antonio Carlos Amancio, en discutant les représentations du Brésil dans le cinéma étranger, commente la permanence de l'abordage adopté par les récits des voyageurs : « *Ce type d'approche peut être reculé jusqu'au voyageur du XVI^e siècle, qui a également imprimé la marque de sa culture et de sa subjectivité dans les représentations du « Nouveau Monde ».*⁶²

Malgré cela, les récits de voyageurs Européens ont été pris comme des sources pour la construction d'une généalogie historique de l'Amérique. En effet, d'une façon ou d'une autre, ces récits de voyages ont constitué les premières représentations du Brésil. L'identification du nouveau pays avec la « nature » a fait partie des stratégies discursives du discours colonial, dans sa quête de domination symbolique du nouveau monde. Ces stéréotypes sont à la base des récits fondateurs du Brésil et des Brésiliens, comme nous allons le voir.

1.3 Les stratégies discursives coloniales et les stéréotypes

Il n'est pas dans la logique occidentale de reconnaître l'altérité ; elle affirme ou confirme le Même. Cette logique, qui traverse l'ordre du discours patriarcal dominant s'est imposée dès la

⁶² AMANCIO, Antonio Carlos Tunico. Thèse du Doctorat *Em busca de um clichê: Panorama e paisagem do Brasil no cinema estrangeiro/En quête d'un cliché: Panorama et Paysage du Brésil dans le cinéma étranger sur les stéréotypée brésiliens dans le cinéma étranger*. P. 53. ECA/USP/Universidade Federal de Sao Paulo, 1998.

découverte du continent américain. Les images du « Nouveau Monde », comme on le sait, ont été produites, dans leur grande majorité, à partir d'une perspective entièrement ethnocentriste. Il s'agissait de confirmer la position centrale et unique du regard occidental dans le champ de la création, en certifiant à ses représentations le statut de « réalité ». Dans la tradition occidentale dans un seul sentiment réalité/vérité, ces représentations étaient supposées incarner la seule « réalité » possible, le regard occidental, « donc », elles étaient aussi censées porter la « vérité » universelle.

La représentation du corps Brésilien en cette période de colonisation suit deux axes : la diabolisation de son image et/ou le mythe du paradis médiéval. Si d'un côté, le corps colonisé doit répondre aux besoins économiques de la couronne Portugaise, de l'autre, il doit répondre aussi aux fantaisies de l'imaginaire médiéval. Dans les deux cas, les Brésilindiens sont condamnés à être représentés comme des stéréotypes. Dans la construction idéologique de l'altérité, le stéréotype sera adopté comme une stratégie fondamentale du développement du discours colonial. L'utilisation du stéréotype implique une réduction de la représentation de l'Autre à une espèce de « fonctionnalité » narrative, une image instrumentalisée comme miroir narcissique du sujet-regardeur.

« *Diaboliser la différence* » a été l'une des stratégies discursives des colonisateurs pour fixer l'altérité Brésilienne par rapport aux valeurs et principes chrétiens. Fixité prise en tant que le signe de la différence culturelle / historique / raciale/ sexuelle. Le processus de soumission des colonies au-dessus de l'Équateur a commencé par la diabolisation des coutumes et traditions des autochtones. Innombrables sont les exemples que le conquérant a classé comme « diabolique » dans le domaine des pratiques religieuses Amérindiennes, comme nous le verrons plus loin dans la représentation de femmes indiennes. Ce discours de « diabolisation » a commencé tôt, au moment même de la découverte du pays, comme l'ont remarqué certains historiens à propos de la controverse religieuse autour du choix d'un nom pour le nouveau territoire. Les opposants à

la désignation de « Terra de Santa Cruz/Terre Vertueuse de la Sainte Croix», l'un des trois noms envisagés pour le pays, proclamaient qu'un territoire, où se mêlaient 'le serpent du péché et l'Éden' ne pouvait être désigné par un nom saint.⁶³

La culture Amérindienne a été représentée selon le paradigme et le principe théologique Européen que les Blancs, comme élus de Dieu, étaient supérieurs à la population autochtone du nouveau continent : l'homme blanc se plaçait au sommet de l'échelle. L'altérité des Amérindiens n'a été considérée que sous son aspect exotique ; ils incarnaient la corporéité absolue. La visibilité de leurs corps nus, de leurs organes génitaux contrastaient fortement avec les mœurs et les traditions religieuses européennes de l'époque. Loin de la culture 'spirituelle' judéo-chrétienne (ce qui ne signifie pas qu'il n'ait pas en une culture religieuse propre), l'amérindien est devenu aux yeux des européens une pure forme, une pure image. La mission de la catéchèse et de la colonisation chrétienne Européenne a consisté à remettre les Amérindiens sur « la voie du salut», en les arrachant à leur stade « primitif ».

La description du Brésil précolonial évoque la mythologie de *l'abondance paradisiaque*, avec son *paysage 'idyllique'* et ses habitants 'sensuels' et réceptifs. C'est le règne de la tautologie. La virtualité, l'hybridité et la fixité apparaissent comme des caractéristiques récurrentes dans la représentation de ces stéréotypes. En effet, pour produire les récits et les images qui représentent le « Nouveau Monde », les voyageurs ne prennent guère la peine d'observer la réalité du continent nouvellement découvert. La pratique répandue à l'époque était de se baser sur la documentation existante. On réutilise même des gravures déjà publiées, ce qui renforce le caractère hybride et répétitif du stéréotype colonial.

⁶³ SOUSA, Laura de Mello. *Apud* AMANCIO. *Op. cit.*, p. 121.

La dimension virtuelle et hybride, qu'on peut dire fictionnelle – comme l'a rappelé Marie Louise Pratt dans la « réinvention de l'Amérique » –, fut si fréquente et généralisée dans le discours colonial, que Pratt en tire cette observation instructive :

Pourquoi a-t-on besoin de Columbus, du colonialisme espagnol, des luttes pour l'indépendance, des révoltes d'esclaves, ou même de l'Amérique pour comprendre la façon d'écrire de Humboldt? Ce qui est déjà connu du romantisme fournit un compte rendu parfaitement satisfaisant, sans qu'il soit besoin d'aller au-delà des frontières de l'Europe ou de la littérature.⁶⁴

Il est bien probable qu'une certaine indistinction entre réel et imaginaire soit présente à divers degrés, dans la formation de toutes les nations. Cependant, au Brésil, la profonde imbrication entre mythe et Histoire dans les récits fondateurs du pays est remarquable. Jusqu'au nom du pays, lié au mythe de l'île paradisiaque, qui hantait l'imaginaire médiéval. Cette espèce de virtualité semble avoir imprégné la représentation du nouveau continent et de ses habitants ; l'un des effets du stéréotype colonial se manifeste par une espèce de brouillement, une certaine ambiguïté dans la quête identitaire du pays.

1.3.1 Le sujet-regardeur et l'objet-regardé : la masculinité universelle en action

Le discours colonial a fixé l'image de l'Amérindien comme le « sauvage », comme « l'étranger ». Ces « différences » ne sont pas la reconnaissance d'une altérité, mais le renforcement de la position de l'Amérindien comme l'un de ces « Autres » du discours. Le récit articulera comme le pôle opposé au sujet-regardeur. Le colonisé comme l'objet regardé, le

⁶⁴ PRATT. *Op. cit.* p. 433. [« *Why does one need Columbus, Spanish colonialism, independence struggles, slave revolts, or even America to understand Humboldt's way of writing? What is already known about Romanticism provides a perfectly satisfying account without stepping beyond the borders of either Europe or Literature*”.]

colonisateur comme sujet-regardeur. Nous savons que regardeur et regardé se constituent mutuellement, chacun étant impliqué dans l'autre, ni ne pouvant exister sans l'autre. Le sujet est en partie formé parce qu'il «voit», par la façon dont son «champ de vision» et sa perspective sont construits.

L'organisation des regards joue ici un rôle stratégique pour que s'accomplisse la domination culturelle sur le nouveau monde. Sur la scène coloniale, les regards sont dans une symétrie d'opposition: du côté du colonisé (l'objet-regardé), il y a une perte (symbolique) du regard ; tandis que pour le colonisateur (le sujet-regardeur), au contraire, il y a un « surplus » du regard. Celui-ci a le pouvoir de regarder, celui-là doit se soumettre au regard. Cette permanente perte de conscience de sa réalité (vérité) déclenche chez le colonisé un processus d'aliénation qui aboutit à la formation d'identités floues, précaires. Le processus de domination commence par provoquer dans l'imaginaire du colonisé/regardé une espèce de « fissure », qui lui inflige une perte de sa conscience de « réalité/vérité ». Un certain degré « fictionnel » marque les représentations de ces objets-regardés, suscitant chez eux une forme de sujétion, d'aliénation.

Nous savons que la « réalité » est une construction ; néanmoins, au-dessous de la ligne de l'Équateur, le discours colonial a cherché à naturaliser cette représentation à partir d'une perspective si étrangère qu'elle a provoqué, d'une certaine façon, une scission entre réel et représentation chez les Brésiliens. La « vérité » portée par le regard des « Conquerors » a encadré la réalité des Amérindiens, leurs cultures, leurs mythes. Les différences culturelles existantes ont été considérées comme des « déviations de la foi » ; tandis que l'altérité a été comprise comme une transgression des lois « naturelles ». En conséquence, la « mission » des colonisateurs ne pouvait être qu'une « mission civilisatrice » en vue de rectifier ces déviations.

C'est dans cette perspective que seront produites les représentations des Brésilindiens. Autour des représentations des indiens et indiennes de Brésil, que nous allons maintenant traiter, le discours colonial a créé des stratégies narratives et des symboles comme autant d'instruments de domination des habitants du « Nouveau Monde ».

1.3.2 Le Brésilindien

Pendant la période de colonisation, la représentation du corps Brésilien s'est constituée, généralement, autour de l'ambivalence de la figure '*le serpent du péché et l'Éden*', que nous avons mentionnée plus haut. Il y a donc ces deux axes – le dieu et le diable – ; le premier orienté vers la « mythification » du corps des Brésilindiens, le deuxième vers la « domestication » de l'Indien pour répondre aux besoins de l'exploitation commerciale de la colonie et renforcer la perspective ethnocentriste du discours colonial. Dans les deux cas, le Brésilindien est condamné à être traité comme une chose, comme un objet et à être représenté comme un stéréotype.

Un rapport s'est ainsi établi entre « sujet regardeur » et « objet regardé » fortement asymétrique, qui a profondément marqué la formation de l'identité du nouveau pays. Dans cette perspective « conquérante », le Brésil et les brésilindiens, comme les Amérindiens en général, étaient considérés comme des territoires en attente d'être occupés ou comme des objets en attente d'être possédés. Nombreux furent les cas d'Amérindiens enlevés à leur tribus, utilisés comme des jouets pour entretenir l'aristocratie Européenne, ou encore, comme des « objets exotiques » exhibés dans des Expositions en l'Europe. Les amérindiens, par exemple, furent les premiers sauvages présentés dans des collections de « monstres ».

Pour plaire aux rois et aux populations, de vastes processions et tableaux vivants de « *Sauvages du Nouveau Monde* » furent organisés à travers toute l'Europe. Parmi d'autres peuples « exotiques », les Brésilindiens ont été mis en scène comme « objets de divertissement » dans

les cours européennes, les foires et les cirques, les cabarets ou les Expositions universelles pendant plus de quatre siècles.⁶⁵ Lorsque Christophe Colomb revient de son premier voyage en Amérique, il présente six Indiens à la cour d'Espagne ; puis, il en ramène trente. En 1528, rentré d'expédition avec une importante collection d'objets et de nombreux animaux exotiques, le tristement célèbre Hernan Cortés apporte comme cadeau au roi d'Espagne, trente-neuf Aztèques, dont quelques des acrobates.⁶⁶ En 1550, cinquante Indiens Tupinamba du Brésil, au milieu de cent cinquante marins normands déguisés, assurent le spectacle organisé par la ville de Rouen en l'honneur du roi. Michel de Montaigne a assisté à ce spectacle. Il a écrit un texte « *Des cannibales* » dédié aux Brésilindiens. Selon lui: *Il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage* ». ⁶⁷

Si nous listons ici ces exemples, ce n'est pas seulement pour mettre en avant la généalogie de la représentation du corps Brésilien, mais aussi pour remarquer la manière dont le pouvoir du regard – et la création des savoirs - a été exercée par la culture Occidentale. Répétés pendant des siècles comme stratégie du discours colonialiste, ces images stéréotypées ont hanté l'imagination du public lecteur de l'Europe et même celui de l'Euro-Amérique, qui a appris à se voir à l'envers de ce miroir. Dans ce contexte, la catéchisation a été l'un des outils les plus efficaces de soumission des Indiens à des mythes occidentaux.

Le processus de catéchisation a représenté la mise en œuvre de la force de la culture occidentale, et de ses symboles, pour la création d'un champ interculturel commun aux conquérants et aux Brésilindiens, et pour faciliter la cooptation ou la domination des corps et des esprits des indiens. Edward Saïd⁶⁸ et Antoinette Fouque⁶⁹ nous ont rappelé le rôle crucial du

⁶⁵ SNOEP, Nanette Jacomijn. « 1492-1814 Le temps des découvertes, la représentation de l'autre. » pp. 8-11 in *L'invention du sauvage, Exhibitions*. Beaux-Arts Éditions / TTM Éditions. Paris, 2011.

⁶⁶ *Ibid.* p. 10.

⁶⁷ *Ibid.* p. 11

⁶⁸ SAID. *Op. cit.*, p. 24.

champ symbolique, trop souvent considéré comme purement décoratif ou «super structurel». La continuité des valeurs culturelles, religieuses des colonisateurs, de la catéchisation des indigènes jusqu'aujourd'hui, témoigne de la place singulièrement stratégique de la dimension symbolique pour la domination d'autres peuples. Nous le confirme la représentation de femmes indiennes comme image paradigmatique du cannibalisme du « Nouveau Monde ».

1.3.3 La représentation de femmes Indiennes

À l'arrivée des conquérants, les indiens Tupinambas étaient l'une des plus grandes tribus habitant la côte brésilienne. Dans la culture Tupinamba, la séparation entre les sexes s'opérait autour de l'âge de sept ans, certaines attitudes et comportements par la communauté de fille ou du garçon par la communauté des garçons. Entre sept et quinze ans, les filles devaient apprendre tous les devoirs de la femme: la filature du coton, le tissage des filets, l'entretien des champs, faire la farine et s'occuper du vignoble ; surtout, préparer la nourriture quotidienne. Dans les tâches quotidiennes, les petites indiennes aidaient généralement leurs mères ; parfois, elles apprenaient aussi à pétrir l'argile pour fabriquer des pots et des casseroles.

On dispose peu de documentation sur les populations autochtones du continent Américain. Cependant, les représentations de femmes Amérindiennes paraissent obéir au modèle du discours colonial en général – l'ambivalence et la fixité du stéréotype. D'un côté, un discours laudateur de la beauté des jeunes femmes indiennes ; de l'autre, la démonisation du corps de femmes indiennes adultes. La beauté des corps des Amérindiens est beaucoup exaltée dans les récits des voyageurs, jusque dans le premier document écrit sur le Brésil au Roi de Portugal – la célèbre lettre de Pero Vaz de Caminha. Il écrit:

⁶⁹ FOUQUE, Antoinette. *Apud BUTLER, Judith. In Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Trois ou quatre jeune-filles passaient par-là ; elles avaient l'air si gentille, des cheveux, très noir, aux épaules, et leurs 'hontes' si hautes, si fermées et si propres de poils, que nous n'avions aucune vergogne en les regardant. (...) L'une de ces filles était, de bas en haut, entièrement peinte. Les dessins colorés ont été si bien faits pour épouser la forme si gracieuse et la courbe de sa 'honte', que, certainement, en la voyant, de nombreuses femmes de notre terre seraient humiliées de ne pas faire de même avec leur corps.⁷⁰

L'univers féminin des indiennes Brésiliennes fut le sujet d'un livre écrit entre 1613 et 1614 par le moine français Yves d'Évreux, source où on abondamment puisé les recherches sur les quotidiens des Brésilindiens. Il est intéressant de noter que le religieux d'Évreux a adopté comme paramètre pour la représentation du 'Nouveau Monde' dans *Voyage au nord du Brésil/Viagem ao Norte do Brasil*, le récit judéo-chrétien de la Genèse. Conscient ou pas, pour décrire les femmes de la tribu des indiens brésiliens Tupinamba, d'Évreux a dû s'inspirer de la représentation du mythe biblique d'Eve. À ce moment de la colonisation, la catéchisation des Brésilindiens étaient envisagée comme une « bataille » stratégique pour la victoire du christianisme dans le « Nouveau Monde ». C'est d'ailleurs ainsi que les Européens en général envisageaient la catéchèse des Amérindiens.

L'iconographie de femmes Brésilindiennes est révélatrice de leur rôle dans l'imaginaire européen. Théodor de Bry, par exemple, qui a édité une collection de *Grands Voyages*⁷¹, illustrés de nombreuses gravures, dont l'un des volumes est consacré aux indiens Brésiliens. Pour atteindre un public plus large, le troisième volume de sa collection – *Americae Tertia Pars* (1592) –, publié en latin contient des nombreuses images des Brésilindiens. Le quotidien de ces

⁷⁰ Extrait de la Lettre écrite en 1500 par Pero Vaz de Caminha à D. João VI, roi de Portugal, décrivant les femmes indiennes du "Nouveau Monde".

⁷¹ L'oeuvre *Les grands Voyages* a été publiée par Theodor de Bry, en treize volumes entre 1590 et 1634. Collection des livres des recueils de récits des voyages, écrits par divers auteurs, sur le Nouveau monde au XVIe siècle.

tribus est décrit avec précision, avec des nombreuses mentions à la participation de femmes, notamment dans les cérémonies cannibales. La richesse de détails de ces gravures de Bry, dans cette version de 1592, donne l'impression que l'auteur a été témoin de ces cérémonies de cannibalisme.

Un autre exemple de l'utilisation de l'image du corps de la femme comme allégorie du cannibalisme est l'iconographie du frontispice du livre *Americae Tertia Pars* : une indienne dévore un bras. Selon l'historien Ronald Raminelli, d'après les gravures de Bry, les femmes jouent un rôle central dans les rites du cannibalisme. Et ces figures sont tout sauf véridiques : « ... *les formes sculpturales des belles indiennes, à longs cheveux, défilant nues, brandissant des bras et des jambes coupés, ivres de vengeance.* »⁷²

Malgré la richesse de détails de ces gravures, Theodor de Bry n'a jamais traversé l'Atlantique, ni vu, même de loin, les indiens du Nouveau Monde.⁷³ Ce qui est surprenant dans l'élaboration de ces discours soi-disant 'scientifiques', est la réutilisation de récits précédents, sans aucun souci d'observer la nature du 'nouveau monde' ni ses habitants. L'iconographie du livre, réalisée par Bry lui-même, a été produite d'après les images et les textes publiés par Hans Staden (en allemand) et par Jean de Léry (en français). Or, selon Raminelli, dans sa représentation de femmes Brésilindiennes, Bry n'est pas plus fidèle aux récits de Staden, ou à ceux de Léry,⁷⁴ si l'on considère que dans les rituels anthropophagiques, bras et jambes étaient des parties du corps humain destinées aux guerriers ; alors qu'aux femmes étaient dévolues les viscères et les parties du crâne. Ces représentations iconographiques sont en claire contradiction non seulement

⁷² RAMINELLI, Ronald. *Eva Tupinamba. Historia das Mulheres no Brasil*. Mary Del Priore (org.) et Carla Bassanezi Pinsky (coord. textos). São Paulo: Contexto, 2012. p. 30.

⁷³ *Ibid.* p. 29.

⁷⁴ STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1974. p. 184-185.
DE LÉRY, Jean. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte/ Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1980. p. 228.
Apud Raminelli, *Ibid.* p. 35.

avec les descriptions des auteurs mentionnés, mais avec la structure même du rituel anthropophage, où seuls les hommes ont le droit de retenir et de tuer le prisonnier.⁷⁵

Dans les gravures de Bry, les femmes occupent le centre de la scène (du rituel), alors que les hommes sont en marge, occupés à couper le corps et à prélever ses organes. Ces différences, ou même ces contradictions, entre les textes de Staden et de Léry et l'iconographie produite par Bry permettent d'affirmer que la participation de femmes indiennes aux rituels du cannibalisme a été surdimensionnée dans ces récits. Dans la version de Bry, les femmes Tupinamba sont les principaux symboles du cannibalisme pratiqué au Brésil. Pourquoi Bry a-t-il choisi l'image de la femme pour allégoriser le cannibalisme dans le Nouveau Monde?

Continue Raminelli,⁷⁶ il est incontestable que la figure féminine, en particulier celle des vieilles femmes, représente dans les récits des voyageurs européens l'incarnation de la «dégénérescence» des communautés autochtones. L'historien voit encore une autre interprétation possible : l'identification du cannibalisme à la figure de la femme indienne est une forme de préservation de l'image de l'homme Indien. Dans le spectacle macabre du cannibalisme, le rôle principal est assigné à la femme. Pour le frontispice du livre *Americae Tertia Pars* où l'on voit une indienne cannibale, une troisième interprétation est possible, qui ne nous semble pas incongrue, étant donné l'utilisation du latin comme stratégie de vente.

⁷⁵ Le scénario du film *Como era gostoso o meu francês/Comme il était bon mon petit Français* (Brésil) 1971, de Nelson Pereira dos Santos s'inspire dans les récits de l'allemand Hans Staden et de Jean de Léry. Le film raconte qu'au XVII^{ème} siècle, à l'époque où les français et les portugais se disputent les terres nouvellement découvertes, un français est capturé par les indiens brésiliens qui décident de le manger. Ils lui accordent un délai de 8 mois au cours desquels il pourra profiter de la compagnie de la fille du chef, qui veillera à ses plaisirs et à son moral. Le film répète les stéréotypes des images des indiennes Brésiliennes, présentes dans l'imaginaire masculin.

⁷⁶ RAMINELLI. *Op cit.*, p. 11-43.

En plaçant la femme Brésilienne au centre du cannibalisme, le discours patriarcal judéo-chrétien reprend, dans le «Nouveau Monde», la représentation de la femme comme source de tous les maux et péchés. Répandues à l'époque dans l'imaginaire européen, ces représentations associées à l'altérité des Amérindiens, à « l'étrangeté » et au cannibalisme du 'Nouveau Monde' est identifiée à l'image de la femme Brésilienne. Nous savons que l'impact de l'image est immédiat et puissant, même si sa signification reste, vague, suspendue. Le pouvoir symbolique de l'image n'est nullement limité au niveau conscient. La capacité de l'image à signifier sur un champ symbolique beaucoup plus large, à toucher des niveaux d'expérience qui paraissent distants ou «archaïques», au-delà du niveau purement rationnel de la conscience, explique, d'une certaine façon, la stratégie du discours patriarcal qui consiste à donner à la femme indienne Tupinamba, les caractéristiques d'Eve, la première femme biblique.

Nous allons maintenant essayer de comprendre comment l'articulation race/genre est l'une des principales stratégies du discours colonial.

1.4 Le corps féminin, le corps colonisé et l'Autre du discours

Dans les récits patriarcaux de l'Occident, en principe, l'*Autre* est l'ensemble de tous ceux qui ne sont pas définis comme l'homme occidental, blanc, chrétien et hétérosexuel. Dans la structure polarisée de ce discours, le lieu du sujet-regardeur est comme l'Un du discours, en opposition au « non-lieu » de tous ces Autres que nous appelons ici les corps-colonisés, les indiens, les noirs et les femmes. Comme on le sait, dans l'ordre de ce discours, l'objet du regard a été historiquement identifié à la figure de la femme, l'Autre par excellence du discours patriarcal, en suscitant un processus de féminisation de ce pôle du récit (et des personnages qui sont censés occuper la position). En raison de cette féminisation du pôle occupé par l'Autre (voir plus loin la position du pôle féminin dans le film *Brokeback Mountain*), nous nous adressons, souvent, à cet Autre du discours, simplement comme au « Féminin ».

Polarisé entre sujet/regardeur et objet/regardé, la logique dominante dans le système de représentation occidental, comme on le sait, ne légitime, dans le récit, qu'UN pôle du regard (et du désir), celui du sujet/regardeur. Le concept d'*universalité* dans le contexte de la culture occidentale travaille sur la notion de l'Un (le Même) sur l'Autre, comme l'étymologie même du mot peut nous aider à le comprendre. Le verbe 'universaliser',⁷⁷ dans le sens de « rendre universel », « rendre commun à tous les hommes », « répandre largement », « diffuser, généraliser », créé en 1770, signifie l'ambition du regard occidental de naturaliser sa perspective. C'est le mythe de l'« *homme éternel* », pointé par Roland Barthes⁷⁸ comme le désir longuement caressé par l'idéologie bourgeoise de se voir représentée en tant qu'*éternelle et universelle* ou la notion de « *la masculinité universelle* » mise en évidence par Geneviève Sellier et Noël Burch, qui dénoncent la tradition de l'art et de la politique française, « *censés relever d'une universalité qui prétend transcender la différence des sexes, au profit d'une masculinité qui s'érige en norme neutre de l'humain.* »⁷⁹ En rapprochant la position de l'individu colonisé à la position de la femme, nous voulons surtout souligner le lieu de ces autres comme le pôle d'objet/regardé dans l'ordre du discours patriarcal.

En tant que construction culturelle, cette perspective « universalisant », de la masculinité occidentale, signalée par Burch, est l'un des plus efficaces mécanismes d'imposition de la logique du discours patriarcal dans son ambition de monopoliser le champ de la création. Due, en grande partie, à l'importance de la « vision » dans la culture occidentale, la couleur de la peau et d'autres marqueurs ethniques des races, les différences biologiques entre les corps des hommes et de femmes, ces différences « visibles » semblent fonder une vérité en-deçà de l'histoire, dans ce qui est « naturel », dans la Nature même. À certains égards, ces différences

⁷⁷ *Le Nouveau Petit Robert*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française. Paris, 2007. P. 2658.

⁷⁸ BARTHES. *Mythologies*. *Op. cit.* p. 229.

⁷⁹ BURCH et SELLIERS. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. *Op. cit.*, p.12.

race/genre sont considérés comme fondamentalement «immuables» et l'hyper exposition des images du corps féminin et du corps du colonisé, sans histoire, sans trace de mémoire propre, fait partie, comme on le sait, de la stratégie discursive du stéréotype colonial.

Ces stéréotypes travaillent, en même temps, dans un double sens : par l'hyper visibilité qu'ils prêtent à l'image de ces corps, à laquelle correspond symétriquement l'invisibilité de ces « Autres » dans le discours patriarcal. Ces différents degrés de « visibilité », concédés à l'Autre du discours nous paraissent plutôt de minuscules fragments, incapables d'arracher à leur invisibilité généralisée, ces Autres du discours. Il nous semble donc plus utile de comprendre la signification de cette dualité « visibilité/invisibilité » que ces représentations mise-en-œuvre à l'intérieur du discours. En effet, le discours occidental a donné différents degrés de « visibilité » ou de réalité/vérité à la représentation de l'Autre, en créant une espèce de hiérarchisation dans la position de cet « Autre » dans les récits.

Pour Mary Ann Doane il faut se défier de considérer comme identique l'« hyper visibilité » dans les représentations des noirs et dans celles de femmes comme l'Autre de l'homme Blanc. Selon l'auteure, ces parallèles doivent être évités en raison de ce qu'ils relèguent dans l'invisibilité. Pour Doane : *Il est dangereux (et cela peut induire en erreur) d'affirmer que la position de femmes Blanches est analogue à celle des Noirs simplement parce que les deux prennent le rôle de l'Autre par rapport à l'homme blanc.*⁸⁰ L'affirmation de Doane dans le contexte de son analyse sur le travail de Franz Fanon⁸¹ est évidemment centrée sur l'Autre du récit, l'objet regardé.

⁸⁰ DOANE. *Op. cit.* p. 231. [It's dangerous and very misleading to claim that the position of white women is analogous to that of blacks simply because both take on the role of Other in relation to the white man.]

⁸¹ Il s'agit de l'analyse par Doane de texte *Peau Noir, masques blancs*. *Op. cit.*, p. 216.

Sans doute, le rôle de « *l'Autre de l'homme blanc* » ne peut pas nous conduire à des conclusions homogénéisantes en ce qui concerne les différences de race / genre. Plutôt que de placer le focus sur la visibilité/invisibilité de l'Autre du discours, nous proposons de centrer sur le sujet-regardeur l'analyse de ces rapports à l'intérieur du discours patriarcal. Peut-être dans un mouvement contraire à celui de Doane, à partir de notre position de femme Brésilienne, doublement « Autre », devons-nous plutôt questionner l'universalité de ce « regard », qui a défini qui nous sommes et le lieu (ou non-lieu) qui nous est destiné en tant que « autres » du récit. Il nous semble qu'une des manières d'affronter le regard monopolisateur du pouvoir du discours et de ses représentations stéréotypées est de sortir du binarisme de la logique patriarcale et de chercher d'autres voies.

Le stéréotype colonial cherche à sauvegarder le lieu du sujet-regardeur, en tant que l'axe monopolisateur et déterminant de l'ordre du discours. Il nous semble utile de mettre ces « invisibilités » en dialogue. En ce qui concerne la représentation du féminin, le stéréotype cherche, en même temps, à créer une indifférenciation par rapport à l'articulation des différences race/genre. Ici, les stratégies discursives du stéréotype s'opèrent par l'homogénéisation de toutes les différences. Les mécanismes du récit tendent à créer une dimension particulière de virtualité, qui semble intrinsèque, « naturelle » aux personnages féminins ; un territoire particulier, une espèce de champ virtuel, qui semble spécifique au Féminin. Comme on le sait, la « virtualité » comme caractéristique des personnages féminins, implique une perte subtile de « réalité », ainsi qu'une perte de « vérité » dans les représentations de femmes, dont la signification demeure invisible pour la grande majorité du public.

Cette dimension fictionnelle créée à l'intérieur du récit est associée au personnage de la femme, spécialement de la femme « idéale ». Comme nous allons le voir dans le personnage de Marguerite Gautier (Partie II du travail). L'une des formes employées par le récit pour susciter

cette dimension virtuelle, se trouve précisément dans l'effacement de l'articulation des différences race/genre dans la construction, principalement, de ces personnages féminins. L'invisibilité de cette dimension dans le personnage de la courtisane Égyptienne Kuchuk Hanem, donné par Edward Saïd, nous intéresse en raison d'une approche critique, centrée précisément sur le sujet-regardeur.

1.4.1 L'effacement des différences des « Autres »

Bien que le but de Saïd n'ait pas été de parler spécifiquement de la construction du personnage féminin, son approche nous autorise à remarquer l'effacement de la double articulation des différences genre/race, au profit de la dimension virtuelle de l'éternel féminin de Kuchuk Hanem. Ayant pour objectif les rapports de domination symbolique et culturelle de l'Occident sur l'Orient, Edward Saïd a utilisé le personnage de la courtisane Égyptienne Kuchuk Hanem, créée par Gustave Flaubert⁸², comme métaphore. Saïd écrit:

(...) elle n'a jamais parlé d'elle-même, elle n'a jamais représenté ses émotions, présence ou histoire. Il a parlé pour elle et il l'a représentée. Il était étranger, comparativement riche, mâle, et ceux-ci sont des faits historiques de domination, lesquels lui ont permis non seulement posséder physiquement Kuchuk Hanem, mais aussi de parler à sa place pour raconter à ses lecteurs pourquoi elle était « typiquement Orientale ». Mon argument est que la position de force de Flaubert par rapport à Kuchuk Hanem n'est pas un cas isolé. Il exemplifie le modèle des rapports de force entre l'Est et l'Ouest, en justifiant ce discours autour de l'Orient.

⁸² Voir G. Flaubert, *Voyage en Orient (1849-1851)*, notes manuscrites éditées par Claudine Gothot-Mersch et Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Gallimard / « Folio Classique », 2006.

En effet, si on trace un bref parallèle – seulement entre les quelques images de « féminins » mentionnés ici dans ce travail – l’indienne Tupinamba, Marguerite Gauthier et Kuchuk Hanem – on remarque l’absence de l’articulation des différences race/genre dans la configuration de leurs représentations. Parmi ces féminins, la seule exception est celle du personnage de la migrante nordestine Macabéa (Partie III de ce travail), créé par l’écrivaine Clarice Lispector. Même dans le cas de la représentation des indiennes Brésiliennes, où, en principe, l’identité raciale est une donnée incontournable : leur représentation se fonde sur le mythe biblique d’Eva. Comme la représentation de la femme « blanche », où l’on remarque aussi une espèce de retrait de la double articulation des différences race/genre. Mary Ann Doane établit un lien entre les représentations cinématographiques de la sexualité de femmes blanches et les représentations des noirs, relativement à « l’excès » et à « l’inconnaissable » qui caractérisent ces stéréotypes de sensualité. Selon Doane : « *La femme blanche, dans son inconnaissabilité et démesure sexuelle, a en effet une affiliation représentationnelle étroite avec le noir* ». ⁸³

Nous en profitons pour retourner à l’exemple de l’éternel féminin oriental donné par Said, et pour faire un autre parallèle, cette fois avec l’éternel féminin Occidental, le personnage de Marguerite Gautier. Créées, respectivement, par Flaubert et par Dumas fils, la comparaison entre Kuchuk Hanem et Marguerite Gauthier ne se justifie pas seulement en raison de leur profession de « courtisane », mais surtout à cause de la similitude de leurs comportements. Les observations de Said sur le personnage de Kuchuk Hanem (« *elle n’a jamais parlé d’elle-même, elle n’a jamais représenté ses émotions, présence ou histoire. Il a parlé pour elle et il l’a représentée* ») pourraient aussi bien être appliquées au comportement de Marguerite Gauthier (voir analyse de la séquence de la rencontre).

⁸³ DOANE. *Op. cit.*, p. 213. [*The white woman, in her unknowability and sexual excessiveness, does indeed have a close representational affiliation with the blackness.*]

Réduites à la fixité des stéréotypes développés de façon plus ou moins subtile selon le talent de chaque écrivain, les représentations de ces féminins dépassent rarement le niveau de la performance (la façon dont ils s'habillent, se coiffent, bougent, etc.). Malgré les différences d'origines de race et de culture de deux femmes, leurs représentations ne tiennent pas compte de l'articulation des différences genre/race. Quoique l'Orient et l'Occident soient en principe très éloignés, l'articulation des différences race/genre n'est considérée comme significative quand il s'agit de représenter de femmes. Ces deux personnages féminins –Kuchuk Hanem et Marguerite Gauthier – sont incontestablement les produits de cette « universalité masculine », profondément ancrée dans l'imaginaire du public du monde entier. Plus que l'effacement de l'articulation race/genre, les représentations de ces femmes, que ce soit la courtisane orientale, la courtisane européenne, ou les indiennes de la Tribu Tupinamba du Brésil, explicitent aussi l'approfondissement de la dimension virtuelle impliquée dans la représentation de la femme dans le discours patriarcal.

L'appartenance de race ou de culture, quelque autre trait spécifique de l'histoire de ces Autres, le féminin ou le colonisé, ne semble avoir aucune importance au-delà de la dimension performative. Comme on le sait, le lieu de l'Autre n'entre pas en discussion dans la perspective polarisée du discours colonial patriarcal; où les places sont depuis longtemps bien établies par l'ordre du discours. Le lieu des personnages définis comme *l'Autre* du discours est fixé *a priori*, comme l'un des mécanismes d'exclusion utilisé par le discours patriarcal; les « rôles disponibles » sont prédéterminés par le pôle du sujet-regardeur, l'une des formes les plus emblématiques et persistants de domination et d'aliénation de l'Autre.

Dans le développement du récit du film *Tirésia*, que nous allons discuter ensuite, le réalisateur Bonello met en scène le pouvoir d'aliénation de ce sujet-regardeur. Le personnage travesti

Tirésia incarne en même temps le corps colonisé et le corps féminin pour le plaisir des yeux de l'esthète français Terranova.

1.5 Contrepoint : le film *Tirésia*, féminin et colonisé, le corps travesti.

Le film *Tirésia*/France-Canada/2003⁸⁴ est la mise-en-scène du regard occidental et de l'aliénation qu'il engendre. Parmi les différentes versions du mythe grec de Tirésias⁸⁵, le réalisateur Bertrand Bonello a choisi, pour le scénario de son film, celle de nombreuses identités qu'endosse Tirésias.⁸⁶ Structuré en deux parties, c'est la première partie du film, où le

⁸⁴ *Tirésia*. France/Canada, 2003. Avec Laurent Lucas, Clara Choveaux, Thiago Telès, Célia Catalifo, Lou Castel. Durée : 1h50 ; Sortie : 15 Octobre 2003. Metteur-en-scène: Bertrand Bonello ; Scénariste : Luca Fazzi ; Photo : Fabrice Rouaud ; Musique : Albin de la Simone, Laurie Markovitch ; Tirésia : Clara Choreau ; Figurine : Josée Desahaies ; Maquillage : Fabrice Rouaud ; Musique : Albin de la Simone, Laure Markovitch ;

⁸⁵ Les versions suivantes ont été raconté par le réalisateur dans une interview: *Bertrand Bonello, du mythe au film: de Tiresias à Tiresia, questions de foi*. Disponible sur <http://www.universcine.com/articles>, accédé le 17 février 2014. Le Mythe Tirésias était un devin thébain, fils d'Évérès, descendant d'Oudaïos, l'un des Spartoi, les « hommes semés » par Cadmos. Cadmos avait tué le dragon gardien de la source de Castalie qui avait décimé la plupart de ses hommes. Athéna lui demanda de semer les dents du dragon, desquelles naquirent aussitôt des hommes en armes. Sa mère était la nymphe Chariclô, la compagne favorite d'Athéna. Les deux amies aimaient se baigner dans une source du mont Hélicon. Un jour, le jeune Tirésias était à la chasse à proximité de cette source et, alors qu'il voulait sans doute rejoindre sa mère, il aperçut par mégarde Athéna nue en train de se baigner. La déesse lui mit la main sur les yeux et l'aveugla. À Chariclô, qui lui reprochait sa cruauté à l'égard de son fils, elle expliqua que tout mortel qui voyait un dieu contre sa volonté devait perdre la vue. Émue toutefois des lamentations de sa mère, Athéna purifia les oreilles du jeune homme, lui permit de comprendre le langage des oiseaux prophétiques et, ainsi, de deviner l'avenir. Elle lui donna un bâton de cornouiller qui lui permettait de se diriger aussi bien que s'il avait des yeux. Elle lui accorda aussi le privilège de vivre durant sept générations et de voir son don persister même après sa mort.

⁸⁶ La version utilisé comme base pour le récit du film, où Tirésias perdit la vue a été celle en que Tirésias se promenait sur le mont Cithéron en Béotie lorsqu'il découvrit deux serpents entrelacés. Il les frappa de son bâton et tua la femelle. Tirésias fut alors métamorphosé en femme. Elle (Il) appartenait depuis sept ans au sexe féminin lorsque, toujours au cours d'une promenade, elle(il) découvrit à nouveau deux serpents accouplés (dans une variante de la légende, il s'agissait en fait à chaque fois du même couple de serpents et il n'en tuait aucun). De nouveau, elle(il) les attaqua, tuant cette fois le mâle et faisant fuir la femelle. Tirésias redevint aussitôt homme. D'autres versions ont cours sur la manière dont il obtint son don de divination. Une querelle se serait élevée entre Zeus et Héra pour savoir qui, de l'homme ou de la femme, éprouvait le plus de plaisir en amour. Héra reprochait à Zeus ses nombreuses infidélités et lui cherchait à se justifier en rétorquant que le plaisir de la femme était le plus intense. Tirésias, choisi comme arbitre en raison de sa double expérience, témoigna que la femme éprouve neuf fois plus de plaisir que l'homme. Vexée qu'il donnât raison à Zeus comme de voir son secret trahi, Héra frappa Tirésias de cécité. Zeus lui accorda en compensation le don de prophétie. La réputation de Tirésias ne s'éteignit pas avec sa vie. Circé, la magicienne, envoie Ulysse à consulter aux Enfers l'âme de Tirésias. Lui seul avait conservé après sa mort son don de divination (par privilège de Zeus, d'Athéna, ou encore de Perséphone). Ulysse aux Enfers sacrifie un bélier

personnage principal est le féminin travesti, interprété par l'actrice brésilienne Clara Choveau qui centre notre intérêt.

1.5.1 Le personnage travesti

Explicitement ou implicitement, le travestisme traverse toute l'histoire du cinéma depuis ses origines. En 1900, dans les films de Pathé, les hommes interprétaient déjà les figures féminines. "*Le Cheval emballe* » (1908), « la mère », qui pousse son bébé dans une poussette est jouée par un homme. D'une certaine manière, ce « physique du rôle » a peut-être influencé l'ambiguïté et l'androgynie des mythes de l'éternel féminin, comme Marlene Dietrich et Greta Garbo, images-modèles de beaucoup de travestis. Ou Carmen Miranda, actrice portugaise des années 40 devenue célèbre à Hollywood pour son rôle de chanteuse « Brésilienne » dans les musicaux hollywoodiens, en tenue de « Bahianaise », dans une représentation extravagante, excessive, qui est aussi un exemple classique d'identification pour les travestis.⁸⁷ La référence à l'univers cinématographique de femmes fatales, des séduisantes divas d'Hollywood a été et continue d'être un lieu commun dans la construction de « l'identité féminine » des travestis, des transsexuels ou de drag-queens, avec sa batterie d'artifices de maquillage, de vêtements et d'accessoires.

Aujourd'hui, à cause de développements technologiques qui ne manipulent pas seulement des images, mais aussi les corps, les travestis se sont construit un corps, qui n'est plus d'un homme, ou d'une femme, mais homme et femme à la fois. Ces hommes-femmes traduisent aussi, il nous semble, une « autre » subjectivité. Cette « traversée » du genre masculin-féminin du travesti n'est qu'en apparence semblable à celle des transsexuels ; elles sont en réalité d'ordre différent.

noir, sans tache, à Tirésias qui, dès qu'il eut bu le sang noir, lui révéla tout ce qui devait encore lui arriver dans le reste de sa vie.

⁸⁷ ALEXANDRE, Lorraine. « La fabrique du récit genré et sa re-signification: approche artistique » in FARGES *et alii*. *Op. cit.*, p. 39-52.

Tandis que le transsexuel veut échanger par une opération son sexe « masculin » contre le sexe « féminin », le travesti ne désire pas ce changement.⁸⁸ Il ne veut pas être « une femme » ou « un homme », mais un être en permanent transit, un être de frontières, un mutant.

En fait, le refus des travestis de choisir entre identités masculine ou féminine peut être interprété comme le refus de la forme dominante d'organisation des récits et de la réduction des subjectivités humaines à une binarité. Par son attitude, il rejette la classification binaire entre sexe masculin et sexe féminin. Sa figure provoque, d'une certaine manière, l'implosion de cette logique binaire dominante, qui définit les genres, pour créer un troisième espace ou un espace symbolique supplémentaire.

La *Tirésia* de Bonnelo est une immigrée du Brésil, étrangère sans papiers, qui habite avec son frère dans la banlieue de Paris et travaille la nuit au Bois de Boulogne. Environ 20 ans, belle, bien maquillée, voix sexy, manteau de fourrure à la Hollywood sur son corps de femme fabriqué par les opérations plastiques et la prise d'hormones féminines. Romantique, aliénée, imaginative, passive, regard perdu. Ce corps déplacé de son Brésil natal, d'un sexe à l'autre, nous renvoie au personnage de Macabéa, elle aussi immigrante, mais à l'intérieur du pays, du nord-est vers Sao Paulo. Pour échapper à « l'invisibilité » du destin de Macabéa, Tirésia a préféré quitter le Brésil, d'ailleurs comme les personnages du cinéma Brésilien des années 80, comme nous le voyons plus loin. Le désir de Tirésia est de se faire « visible », désirable, de construire pour soi une reconnaissance que Macabéa, femme sans « attraits », n'a pas obtenue.

⁸⁸ BENEDETTI, Marcos Renato. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

Le travestisme dans *Tirésia* n'a donc pas le caractère de celui qu'on trouve dans la plupart des films hollywoodiens sur le sujet. La trame du film de Bonello ne cherche pas à cacher une identité supposée de femme (ou d'homme) du personnage travesti pour la révéler, ou mieux, la « redresser », à un moment donné de l'intrigue, quand l'imbroglio sera élucidé et la « vraie » identité du personnage dévoilée « rétablissant » l'ordre du discours. Dans « Tirésia », il n'y a pas un ordre du discours à rétablir, ni une « image identitaire » à redresser, ni même un « lieu », où le personnage peut « revenir » après son long détour. Traduit par l'incessante idée du mouvement que suscite l'image du travesti, identité et récit sont équivalents dans le film. Selon Bonello : « *Le corps de Tiresia est un trajet.* »⁸⁹

La présence de plus en plus récurrente du personnage du travesti dans les films de différentes cinématographies, - l'œuvre du réalisateur espagnol Pedro Almodovar étant peut-être la plus connue – met en évidence un tournant dans la représentation cinématographique d'identités des genres. Il/elle est une espèce d'avatar des identités contemporaines. L'identité hybride du personnage travesti semble exprimer la multiplicité et la complexité des désirs et des subjectivités humaines contemporaines. Par certains aspects, le personnage travesti semble répondre, à des inquiétudes nées de multiples expériences dont les personnages masculins ou féminins ne peuvent plus rendre compte, placés qu'ils sont dans des situations qui dépassent les « personnages » cinématographiques imposés par la binarité du discours classique. C'est un moment dans l'histoire du cinéma qu'on peut presque rapprocher du néo-réalisme de l'après-guerre, quand les personnages en place ne correspondaient plus à la complexité d'une réalité nouvelle.

⁸⁹ BONELLO, Bertrand. Entrevue disponible sur <http://www.universcine.com/articles>, accédé le 17 février 2014.

Ce que la figure du travesti semble proposer au spectateur est la précarité d'une image qui n'est jamais fixe, ni comme représentation, ni comme lieu/pôle narratif ; sa figure est la frontière, le « tiers-espace ». L'ambiguïté de la figure du travesti appelle le spectateur du film à articuler la conjonction « et », en d'autres termes à considérer la complexité et le mouvement propres aux frontières. L'instabilité provoquée par la représentation du féminin travesti chez le spectateur se rapproche de l'image cristal, de l'image-temps deleuzienne : elle désoriente et mélange les notions sensorielles-temporelles. Sur la surface de son corps-image, le travesti crée une nouvelle identité/sexualité qui rompt avec le discours binaire dominant organisé autour des genres féminin et masculin. L'image du travesti, diverse, multiple, ambiguë, contredit le discours de la polarité sexuelle par la « complexité » d'un troisième genre, et semble répondre à la protestation de Barthes contre un ordre du discours où il se sentait « *obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre et le complexe sont interdits à moi.* »⁹⁰

1.5.2 Le film

Dans le bref synopsis présenté lors de la diffusion du film « *Tirésia* », au Festival de Cannes/2003, le film est défini comme « *la relation entre Terranova, un esthète épris de perfection, qui erre la nuit à la recherche de l'être parfait* ». Selon Bonello:

Le film fonctionne sur le vrai et le faux, sur la copie et l'original. Tiresia, objet étrange, venu d'un pays lointain, le Brésil, où à la fois la transsexualité, le catholique et le sacré sont extrêmement présents, est un objet de contemplation (...) Il fallait qu'il (elle) soit étranger(e) et inconnu(e), c'est-à-dire qu'il (elle) n'ait pas de repères chez nous, et que nous n'en ayons pas par rapport à lui (elle).⁹¹

⁹⁰ BARTHES, Roland. *Leçon inaugurale au Collège de France*, 1977. Trad. e postfacio de Leila Perrone-Moisés. Ed. Cultrix: Sao Paulo, 1978.

⁹¹ Matériel de diffusion du film.

Cet *être parfait* est un travesti⁹² brésilien, joué par l'actrice brésilienne Clara Choveaux, que Terranova (Laurent Lucas) rencontre un soir, au bois de Boulogne. Selon Bonello : « *Comme un objet, comme une œuvre d'art. C'est une créature hybride, inconcevable, en devenir* ». ⁹³ Dans le plan-séquence d'ouverture de cette première partie du film – un long travelling – sur les corps des féminins travestis, habillés à la manière des stars hollywoodiennes, s'offrant au regard et au portefeuille de ceux qui peuvent s'acheter le fantasme de *l'éternel féminin*. Bien que les mots dans la séquence, soient secondaires, il est clair que la langue parlée n'est pas le français. Les travestis parlent le portugais du Brésil.⁹⁴

La construction du regard dans ce long travelling d'ouverture donne au spectateur la perspective d'un voyageur. La scène est bien délimitée : d'un côté, le tout-puissant *sujet-regardeur* Terranova, identifié à la caméra, qui se déplace à l'intérieur de sa voiture, les voyant toutes et tous ; de l'autre côté, dans les bois, ces corps travestis qui s'offrent au regard dans leur apparente plénitude d'objets. Tiresia est le corps d'un Autre double : le « féminin » et le colonisé qui s'unissent dans la représentation stéréotypée du féminin.

Bonello joue aussi sur des éléments pro filmiques, en choisissant une femme pour jouer un homme, qui est censé être la représentation de l'éternel féminin. Deuxièmement, le réalisateur a choisi une actrice Brésilienne, immigrée en France, pour représenter un travesti Brésilien ; Clara

⁹² La terminologie de « travesti » nous paraît la plus adéquate pour définir l'identité de Tirésia, au lieu de « transsexuel » utilisé dans les textes sur le film. Le travesti n'a pas le désir d'opérer le pénis, mais d'incorporer une féminité sans perdre sa masculinité ; alors que le transsexuel veut se transformer en femme et, généralement, se fait opérer. Marcos Benedetti (voir Op. cit., p. 132) le confirme dans la recherche de maîtrise sur les travestis de la ville de Porto Alegre présenté à l'Université Federal do Rio Grande do Sul: *Les travestis ne veulent pas être comme les femmes. Leur objectif est plutôt de se sentir comme les femmes, d'incarner le féminin*. (texte souligné par l'auteur.)

⁹³ BÉNÉDICT, Sébastien. Entretien donné par Bonello. Cahiers du Cinéma, n° 582, Octobre 2003, p. 34-36.

⁹⁴ Dans une enquête informelle, nous avons trouvé qu'une grande partie des travestis qui se prostituent au Bois de Boulogne sont brésiliens ; ils sont aussi ceux qui chargent le plus cher en raison de la « préférence » de la clientèle. Dans les années 90, un grand nombre des recherches sur les travestis et les transsexuels ont été développés par des anthropologues nord-américains et européens dans les pays « périphériques », parmi eux, le Brésil.

Choveau est elle aussi ce « double autre » : corps féminin et corps colonisé, comme le travesti qu'elle représente. En choisissant un travesti brésilien pour jouer Tirésias, le réalisateur est parvenu à concrétiser, d'une certaine façon, la représentation de la double articulation des différences, de race et de genre. Aucun autre personnage, que ce type de travesti contemporain, ne peut mieux être l'incarnation de cette double articulation. Les stéréotypes du féminin et du colonisé inscrivent le corps de Tirésia, simultanément, dans l'économie du plaisir et du désir et dans l'économie du discours, de la domination et du pouvoir.

Le personnage masculin, l'esthète Terranova, incarne la continuité du regard masculin. Ce n'est pas l'image en transit du travesti, qui intéresse Terranova; plutôt l'image d'un « éternel féminin » insaisissable mise en scène par les travestis du Bois de Bologne. Le plaisir de Terranova se réduit à « regarder ». Il regarde Tirésia à travers la serrure de la porte, où elle/il est gardé comme prisonnier. Pour l'esthète, Tirésia ressemble à un tableau, à une photographie. Il ne la séquestre pas pour avoir une relation charnelle, mais comme quelqu'un qui vole un tableau et l'empporte chez lui pour le seul plaisir de ses yeux.

C'est ce type de comportement qui marque le personnage masculin dès le début du film. Lors de leur première rencontre, à l'intérieur de la voiture, Tirésia invite Terranova à la toucher. Il refuse ; il ne veut que regarder Tirésia (sauf au moment où elle dort et où Terranova essaye de toucher son pénis). Le processus de dévoilement de Tirésia, ou le processus de « déconstruction » du féminin ressemble à une lente agonie : le temps que Terranova « démonte » l'image du féminin que Tirésia a inscrite sur son propre corps. L'enlèvement d'hormones féminines, de ses vêtements de femme, de ses chaussures, etc. jusqu'au moment où l'image du personnage féminin de Tirésia ne donne plus de plaisir ou d'enchantement, ne défie plus le regard de Terranova. Alors, il essaye de la tuer en lui perçant les yeux avec des ciseaux.

Comme le pose Bonello : « *Ses problèmes avec elle ne viennent pas du fait qu'elle change, mais du fait qu'elle abîme sa façon de penser. Parce qu'elle défait son esthétique.* »⁹⁵

Au-delà de la polarité du discours dominant, où le sujet-regardeur impose son désir/regard, la représentation du travesti suggère une espèce de troisième élément, propose une autre voie. Le pouvoir de l'image du travesti est dans le trouble qu'elle instaure dans le circuit de la logique binaire. Pour nous, le personnage de « Tirésia » ne représente pas seulement la remise en cause des dualités comme réalité/vérité, masculin/féminin, visibilité/invisibilité, mais principalement la remise en cause d'un principe plus général de la culture cinématographique occidentale : la naturalisation de ce regard masculin universel.

Pour être visible, pour se faire reconnaître, pour se construire une identité, le corps brésilien, colonisé, a cherché des formes de négociation, des travestissements. Tirésia, à l'opposé du personnage de Macabéa dans le film *L'heure de l'étoile*, n'est plus un corps « invisible » ; à la différence de Macabéa, elle a un corps désirable, elle « travaille » au bois de Boulogne. Si « l'invisibilité » de la femme Macabéa l'a tuée, c'est précisément « la visibilité » de Tirésia, qui est la cause de sa mort (même si Terranova ne vas pas au bout de son intention), de son exclusion du récit. Dans les récits de ces Autres, il ne s'agit pas de remettre en question la dualité visibilité/invisibilité, mais la permanence d'un regard qui tue, celui de la masculinité universelle, responsable de la mort, symbolique ou réelle, de ces deux personnages féminins, Tirésia et Macabéa. Ces deux personnages nous intéressent en ce qu'ils mettent en scène deux concepts fondamentaux du discours patriarcal, l'hybridité et la mimésis comme formes d'affrontement du regard occidental.

⁹⁵ BÉNÉDICT, Sébastien. Op. cit., p. 34-36.

Le champ de la création dans la culture occidentale, compris comme le pouvoir de définir ce qui est « digne » d'être représenté de ce qui ne l'est pas ; avant de distinguer les « élus », auteurs et œuvres, a été, historiquement, un terrain privilégié pour le système patriarcal, comme nous allons le voir dans le prochain chapitre. Après tout, le monopole de la création et de la diffusion des concepts, des discours, des savoirs, des vérités sont à la base de la domination de l'Autre, par la culture, l'économie, les récits.

LE CHAMP DE LA CREATION ET LES AUTRES

2.1 L'invention de soi

Depuis 1500, l'Amérique du sud a dû affronter le regard de l'Occident, dont la « mission » auto assignée fut, comme on le sait, de tout voir, de tout nommer, de tout créer. En effet, être l'objet d'un tel regard et de son pouvoir de « produire » le monde a eu des conséquences particulières sur la formation des identités latino-américaines. Les premières idées, les premières définitions que les Brésiliens ont conçues d'eux-mêmes viennent, comme on le sait, des descriptions, des gravures, des représentations produites par les récits Européens. D'une certaine façon, les Brésiliens ont intériorisé une vision « exotique » d'eux-mêmes, une perspective dont la construction complexe de (par le biais d'un regard qui les définissait comme « l'autre », « l'étranger ») a fait de nous « l'autre » de nous-mêmes.⁹⁶

De tous les éléments qui constituent le discours colonial sur de « Nouveau Monde », c'est l'élément symbolique qui nous intéresse le plus. L'influence de cette dimension sur la formation de l'identité (ou des identités) brésiliennes est sous-estimée et, généralement, dépréciée comme « super structurelle » par rapport à d'autres aspects considérés comme plus « fondamentaux ». La dimension symbolique ici est structurelle et particulièrement importante dans la formation

⁹⁶ D'un point de vue ethnographique, la formation du peuple Brésilien est le résultat de différents mélanges des races tout au long de la colonisation du pays. Au début, les colonisateurs Portugais se sont mélangés aux Indiens des différentes tribus existantes dans le territoire envahi, appelé le « Nouveau Monde ». Comme le raconte Darcy Ribeiro dans son livre *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil/Le peuple Brésilien: la formation et le sens du Brésil* (Companhia das Letras: 2ème édition. São Paulo, 1995). Des nombreux enfants sont nés des viols subis par les indiennes et ont été méprisés par leurs mères. Avec le trafic des Africains, comme esclaves (plus de cinq millions entre les années 1525-1851 ont été apportés à la colonie Portugaise), il y a eu aussi le mélange avec des différentes ethnies Africaines, principalement les Bantous et les Soudanais. Beaucoup plus tard, les courants migratoires des pays européens (principalement Italie, Espagne, Allemagne, Pologne), plus les Arabes et les Japonais, ont rejoint le "mulâtre" brésilien.

d'une nation, d'un peuple, qui a appris à se voir à partir des représentations exogènes, à partir des récits créés par le regard Européen. D'une certaine façon, la mise-en-œuvre de la logique du sujet-regardeur, alliée aux stratégies narratives du discours patriarcal, a imposé une scission d'ordre symbolique entre réalité/représentation pour les individus colonisés.

La systématisation d'un ordre symbolique, où l'articulation réalité/représentation semble soumise à une scission, a exercé une sorte de violence subtile et invisible, caractéristique de la culture occidentale, de cette « universalité masculine » qui s'est révélée particulièrement nocive dans la formation des identités de femmes et de tous les « Autres » non occidentaux. Les individus soumis à cette expérience développent parfois une dualité structurelle, qu'on peut interpréter comme une espèce de schizophrénie culturelle.

Pour trouver sa place dans le discours dominant, pour se trouver en tant que « sujet », il fallait s'identifier à la perspective du sujet/regardeur, en d'autres termes, s'approprier le regard de l'homme blanc occidental, du colonisateur. Ce processus d'identification *crossover*, que ce soit dans sa dimension raciale, dans sa dimension genrée, ou tous les deux à la fois, a suscité un processus d'aliénation dans les formations des identités d'une grande partie des Brésiliens. Comme on le sait, les « effets » culturels de l'acte de regarder et d'être regardé ne se limitent pas au seul niveau comportemental. Même si la construction des discours culturels doivent être vus et considérés comme « normatifs », ces discours ne doivent pas être réduites aux seuls comportements qu'ils suscitent, puisqu'il s'agit, fondamentalement, d'un processus de formation de l'individu. Comme le dit Stuart Hall :

Si les signes ont le pouvoir de 'contraindre', ce n'est pas parce qu'ils nous conduisent à une 'performance' automatique, en obéissance à leurs impératifs de comportement ; mais parce que, dans le cadre de la formation de nos subjectivités, de notre formation en tant que «sujets» de nos actions, ces signes nous «soumettent» à leur régulation normative. Ce genre de

«sujétion» est rarement la manifestation d'une attitude purement intentionnelle, d'autant que cette sujétion exige d'autres niveaux d'implication, comme l'identification subjective du sujet. Ce qu'une contrainte extérieure isolée ne pourrait pas provoquer.⁹⁷

Ce processus de formation des identités, qui s'impose de l'extérieur, déclenché par le regard de la masculinité universelle implique souvent une destruction de la subjectivité des individus colonisés. Comme le personnage féminin de Macabéa dans *L'heure de l'étoile* de Clarice Lispector, que nous verrons plus loin, ces individus, personnalités floues, semblent vaguer sans destin, « disponibles », en attente d'être accomplis de l'extérieur. Franz Fanon a témoigné – « *I am overdetermined from without* » d'un état d'esprit similaire, en parlant du dilemme de l'homme noir, en tant qu'objet du regard de la culture blanche de l'Occident.⁹⁸ En effet, le regard occidental a relégué les noirs ainsi que les Amérindiens dans un « schéma corporel », qui a fini par réduire ces « Autres » à une seule dimension, la corporelle, la biologique.

Ni complètement dans, ni complètement hors de la culture occidentale, les Brésiliens semblent porteurs d'une identité entre-cultures, hybride, qu'on pourrait nommer identité entre-images. Une complexité particulière semble émerger de cette espèce d'identité en transit, liée à la forme ambivalente, contradictoire, qu'a engendré le discours du stéréotype colonial. Le Brésilien y apparaît souvent comme « le différent », « le sauvage », « l'étranger », « le dangereux », « le paresseux ». En effet, ce qui semble être nié à cet Autre « outsider » de la masculinité universelle, c'est l'accès à la transcendance.

Franz Fanon a tracé un parallèle éclairant entre l'attitude/regard envers les noirs et envers les juifs:

⁹⁷ HALL, Stuart. *Introduction*. In HALL, Stuart and EVANS, Jessica. *Visual culture : the reader*. London ; Thousand Oaks ; New Delhi : Sage, 2004.

⁹⁸ DOANE. *Op. cit.*, p. 225.

Le juif est attaqué dans son identité religieuse, dans son histoire, dans sa race, dans ses relations avec ses ancêtres et avec sa paternité (...) ; chaque fois qu'un juif est persécuté, c'est toute la race qui est persécutée en sa personne. Mais c'est dans sa corporéité que le nègre est attaqué. C'est la personne du nègre qui est lynchée. Lui, le nègre, c'est comme un être réel qu'il est une menace.⁹⁹

Le corps noir, enfermé dans les limites de sa corporalité, dans son destin biologique est, selon le sujet-regardeur, « structurellement incapable », de transcender à son corps. Comme le dit Mary Ann Doane: « *le destin du noir est d'être un corps enfermé dans sa propre non-généralisation* ». ¹⁰⁰ En effet, cette « incapacité structurale », ce « sentiment », partagé par la majorité des individus héritiers d'une histoire de colonisés, travaille la subjectivité des individus comme une espèce d'« occupation symbolique » de leur propre imaginaire. Ce n'est pas, à notre avis, la couleur de la peau qui « enferme » le noir, ou l'indien, dans sa corporéité, mais l'intériorisation du regard du colonisateur, - la parole du père – qu'il a subjectivée.

La notion de cet Autre enfermé dans son destin biologique rappelle aussi la notion de la maternité comme « limitative » pour le développement de femmes dans le champ de la création. Dans son essai sur la création littéraire de femmes et l'exclusion masculine, Michelle Coquillat a souligné que la maternité est l'une des « justifications » de cette exclusion. Selon elle: « *La femme, immergée dans sa maternité physique, n'a, nous montre-t-on, ni la puissance transcendante nécessaire, ni la volonté de résister à la passivité physique pour créer.* » ¹⁰¹

⁹⁹ FANON, Frantz. « Black Skin, White Masks » trad. Charles Lam Markmann. New York: Grove, 1967, p. 23. Apud DOANE. *Op. cit.*, page 224.

¹⁰⁰ DOANE. *Op. cit.*, p. 225.

¹⁰¹ COQUILLAT, Michelle. *La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine*. In KRAKOVITCH et SELIER (org.). *Op. cit.*, p. 169.

C'est la représentation de soi, en tant que femme, en tant qu'homme non-blanc, justifiée par des caractéristiques « naturelles », « immuables », qui définit la mentalité de colonisé et hante son imaginaire. Ce processus de subjectivation nous semble témoigner du pouvoir du champ symbolique dans la formation de ces identités aliénées. À notre avis, c'est l'intériorisation du regard de cet *Un*, qui explique pour une bonne part, la persistance de la domination symbolique des mythes de la « masculinité universelle » sur l'imaginaire de ces Autres, le colonisé et le Féminin.

Iami Rebouças Freire, comédienne brésilienne et professeur à l'École du Théâtre de l'Université de Bahia, Brésil, a su parler comme Fanon, de ce sentiment d'être déplacée dans sa propre peau. Dramaturge, elle a été l'une de femmes créatrices à s'être élevées contre l'imposition systématique d'une image de la féminité,¹⁰² qui privilégie la femme blanche et de préférence, blonde.¹⁰³ Interviewée par la revue anglaise *The Open Page*, Rebouças parle de la « blessure » que la subjectivation de ces images a représentée pour elle, par rapport à sa réalité. Dans les mots de Rebouças :

Mon plus grand désir en tant que femme a toujours été d'être belle, forte, saine, séduisante, élégant, intelligent, spéciale. Mais, hélas, la vie m'a faite normale. Donc, ma bataille a été de demander la reconnaissance de ces qualités au sein de ma propre normalité. À certains égards, la confrontation avec ma réalité est devenue ma blessure. L'estime de moi-même, en tant que femme, ne peut pas subir du rejet. Un chagrin d'amour, par exemple,

¹⁰² Selon Mona Chollet, le marché mondial des cosmétiques marche bien en rapportant les chiffres suivants : premier semestre 2011, en France, le secteur de la beauté, l'un des plus dynamiques, réalise un chiffre d'affaires annuel d'environ 17 milliards d'euros. En 2009, année particulièrement critique, et dans un contexte catastrophique pour la presse en général, les féminins axés sur la mode (Vogue, Biba, Elle, Marie Claire, Cosmopolitan, Glamour) ont tous enregistré une nette progression de leur diffusion. *Op cit.*, p. 26.

¹⁰³ KAZMIN, Amy. *The darker side of Indian Beauty*. Financial Times, September 25, 2013. p. 8. « Le marché de l'Inde pour la crème éclaircissante pour la peau est florissante comme l'atteste le produit *Fair & Lovely* (près de 40 ans), de la marque d'Unilever, et les plus récents rivaux tels *White Perfect* de la marque L'Oréal, dont les profits sont estimée à environ 638m de dollars l'an dernier (2012).

peut me miner complètement et, à la fin, ma réaction est souvent de me punir moi-même.¹⁰⁴

L'imaginaire de femmes artistes Brésiliennes souffre d'une double exclusion, l'une de l'identité du genre, l'autre de l'identité de colonisée, d'individu « non-blanc ». La représentation du Féminin, réduite à la dimension corporelle, emprisonne une grande partie de femmes, qui ne voient pas la possibilité de transcender ce « destin ». Néanmoins, ce sentiment semble partagé par les femmes et les jeunes filles européennes. Mona Chollet¹⁰⁵ a mis l'accent sur un processus d'auto-dévalorisation, une espèce de haine de soi et de son corps, qui semble faire écho au profond malaise et à la neurasthénie détectés par Betty Friedan¹⁰⁶ chez les femmes américaines dans les années 60. Sentiment que Friedman nomme le « problème sans nom ». Ce profond malaise de femmes, particulièrement de la classe moyenne blanche des banlieues résidentielles, se double de la conviction qu'elles ne peuvent trouver leurs identités et un sens à leurs vies au dehors des rôles conjugal et maternel.

L'invention de soi, la production d'un discours d'altérité dépendra d'une négociation avec ces images identitaires stéréotypées. L'identité Brésilienne est une réunion d'ethnies, qui vont des différentes tribus Indiens aux multiples nations, langues et cultures africaines en passant par les conquérants européens, pour la plupart portugais.¹⁰⁷ La quête d'une identité Brésilienne doit nécessairement traduire cette complexité, cette confluence des différences, sans se réduire à l'une ou à l'autre. Le musicien brésilien Carlinhos Brown¹⁰⁸, compositeur bahianais et créateur de rythmes, parle de cette nécessité d'adopter la multiplicité de l'identité brésilienne:

¹⁰⁴ REBOUCAS, Iami. *The World of Appearances*. Interview donné par l'actrice à la revue britannique l'Open page publié par l'Odin Théâtre et le projet *Magdalena*. p. 122-126. Copies actuelles et passées de la revue peuvent être commandés au site de l'Odin Théâtre.

¹⁰⁵ CHOLLET. *Op. cit.*, voir principalement le chapitre 5 : *La fiancée de Frankenstein. Culte de corps ou haine du corps ?*

¹⁰⁶ FRIEDMAN, Betty. *La femme mystifiée*. Trad. Yvette Roudy, Gonthier, Paris, 1964.

¹⁰⁷ PRANDI, Reginaldo. *De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião*. Revista USP, Sao Paulo, n° 46, p. 52-65, junho/agosto 2000.

¹⁰⁸ CARLINHOS BROWN, nom artistique (hybride des langues anglaise et portugaise en hommage à James Brown), chanteur brésilien, auteur-compositeur, arrangeur et danseur, considéré l'un des artistes les plus importants et les plus influents du pays.

« *Je m'énerve quand on me dit que je devrais revenir à mes racines africaines et les cultiver. Je ne suis pas Africain, ma culture est le fruit de plusieurs cultures. Moi, je suis Brésilien.* »¹⁰⁹

Après cette longue hypnose, nous devons construire un lieu qui ne soit pas prédéterminé ou formaté par l'imaginaire européen ou ses fantasmes; il faut nous distancier, nous écarter de cette identité imaginaire par la création de récits et des personnages capables de rendre compte de la complexité d'une culture qui est « le fruit de plusieurs cultures ». En prenant comme point de départ cette quête identitaire Brésilienne, nous proposons, une brève approche de *l'anti-héros*, l'un des personnages les plus récurrents de la littérature et du cinéma Brésilien.

2.1.1 Le personnage d'anti-héros et la quête d'une identité

L'anti-héros incarne l'une des manières d'affronter « l'universalité » du regard occidental ; c'est de ce lieu, ou mieux de cet entre-lieux, que l'anti-héros interpelle l'ordre du discours. L'anti-héros développé par les modernistes de 1922 a été l'une de ses stratégies narratives pour affronter le stéréotype colonial. Cette quête d'un anti-héros comme personnage n'a pas été développée exclusivement par les Brésiliens, mais aussi par les auteurs latino-américains en général, comme pour accuser l'incapacité des personnages plus traditionnels à traduire la complexité et l'altérité des identités latino-américaines. Ces personnages d'anti-héros, de bandits, plus qu'une redéfinition du héros et/ou de l'antagoniste ; sont des personnages, dont l'existence dans le récit remet en cause l'organisation des regards, l'ordre même du discours.

Le phénomène de la célébration d'un bandit par la dévotion et la littérature populaires peut s'observer partout et à toutes les époques dans les récits latino-américains.¹¹⁰ En Argentine, par

¹⁰⁹CECCATO, B. Brésil. Ed. Librairie Grund. Paris, 1997. p. 11. [Brasile, Ed. White Star S.r.l., Vercelli. Italie, 1997.]

exemple, depuis le début du XIXe siècle, les crimes ont été l'une des principales sources d'inspiration de divers genres artistiques, de la poésie au feuilleton. Les aventures des *gauchos malos* d'abord, puis les nouvelles formes de criminalité liées à la formation des grandes villes. Les sagas de bandits, consacrés par la presse comme « ennemis publics » et transformés en objets de culte, ont influencé aussi les artistes au Brésil, comme Clarice Lispector, qui a écrit sur le légendaire bandit de Rio de Janeiro, Mineirinho, dont nous parlons plus loin (voir dans le Chapitre 1, Partie III, *L'anti-héros chez Clarice Lispector*).

Au cinéma, nous avons la figure paradigmatique du tueur, le *cangaceiro* Antonio das Mortes, dans le film homonyme de Glauber Rocha, certainement le plus célèbre personnage du cinéma novo Brésilien (titre original : *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*/ 1969). L'anti-héros de Rocha traduit aussi le refus d'accepter le lieu que lui impose la structure polarisée du récit classique occidental. La poésie populaire chilienne des XIXe et XXe siècles rend compte aussi de nombreuses exécutions de bandits comme la manière qu'ont trouvé les poètes de restituer leur dignité aux criminels, en s'élevant contre l'inégalité d'un système judiciaire qui condamne les pauvres et gracie les riches.

Dès ses débuts dans le banditisme, Lampião, le dernier des grands *cangaceiros*, a sévi dans le sertão (de 1922 à 1938), en y devenant l'un des personnages de prédilection de la littérature de *cordel* et des chansons de geste des trouvères du Nordeste du Brésil. Jusqu'à aujourd'hui, son nom reste une légende. La figure de Lampião jouit d'une reconnaissance semblable à celle de la figure héroïque de Pancho Villa au Mexique. Les deux représentent, d'une certaine façon, la matérialisation de cet imaginaire latino-américain et de sa préférence pour les anti-héros. Dans l'univers de la chanson populaire, la figure emblématique du bandit se rapproche souvent de la

¹¹⁰ CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago: *De facineroso ladrón a santo milagroso: le culte des bandits dans la littérature et la dévotion populaire*. Caravelle – Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Editions Presses Universitaires du Mirail/ PUM; n° 88, 2007.

critique sociale. En Colombie et au Mexique, la vie et la légende de deux célèbres trafiquants de drogue, Gonzalo Rodríguez Gacha, dit El Mexicano, et Pablo Escobar Gaviria ont bénéficié d'une très importante diffusion ; l'un comme l'autre ont atteint au statut de héros en commandant leurs propres récits.¹¹¹ Cette prédilection est manifestée aussi dans l'œuvre de quelques compositeurs Brésiliens, comme Chico Buarque, dont la chanson «*O Meu Guri*» reste un classique du répertoire de la musique populaire brésilienne. En effet, dans les récits latino-américains, outre qu'il se différencie des rôles du héros et de son antagoniste, le personnage de l'anti-héros est censé marquer sa position en tant que l'« autre » par rapport à la place de l'énonciation s'en occupe « le héros ».

Les qualités du héros classique, définies par l'Antiquité, sont, entre autres, la renommée, la gloire, la force, le courage, la sagesse, l'intelligence, la grandeur, la magnanimité, une habileté exceptionnelle dans une activité noble (la guerre ou l'art). L'anti-héros qui nous traitons ici symbolise la quête d'un personnage capable de représenter l'altérité latino-américaine. Dépourvu de certaines, voire dans certains cas, de toutes les caractéristiques du héros conventionnel, il ne s'agit pas non plus d'un personnage antagoniste dans le sens de la narration classique. L'anti-héros que nous traitons ici exige d'être reconnu comme « l'Autre » du discours. Il affirme le désir de construire un récit originel, à partir de son altérité. Presque à l'opposé, l'anti-héroïne du film *L'heure de l'étoile*, Macabéa, le féminin outsider que nous étudions plus loin, songe à devenir « une star » de cinéma comme Greta Garbo ou Marilyn Monroe.

¹¹¹ Pour ceux intéressés dans le sujet voir *Chanter le bandit. Ballades et complaintes d'Amérique latine*. Caravelle - Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien - Edition Presses Universitaires du Mirail (PUM); n°88, 2007.

2.1.2 L'anti-héros chez Clarice Lispector

Passionnée par « l'autre », par ceux qui sont « hors-champ », par ceux qui habitent sur les frontières sociales, Clarice Lispector a consacré plusieurs de ses écrits à ce type de personnage. En 1962, elle écrit une chronique bouleversante sur « l'exécution », par la police, de Mineirinho, le légendaire bandit de Rio de Janeiro. La forte répercussion de sa chronique publiée par *Senhor*, revue de grand prestige au Brésil dans les années 60, est révélatrice du malaise qu'éprouve le milieu intellectuel, artistique, la gauche Brésilienne, en général, en ce qui concerne sa place et son rôle face aux contradictions de la société Brésilienne. Mineirinho habitait dans une favela à Rio de Janeiro, comme la plupart des migrants nordestins. Quoiqu'il fût « carioca » (comme sont appelés ceux qui naissent à Rio), il ne faisait pas « partie » de la ville mythique de l'imaginaire national (et international), da *cidade maravilhosa* des chansons, qu'on appelle aussi, maintes fois ironiquement, le «*sul-maravilha*». Pour les habitants de cette région du sud du pays, où Clarice a migré avec sa famille, le « retirante » nordestin représente « l'autre », « le-pas-du-tout-moi », « le marginal ».

Les personnages d'exclus sociaux ont toujours intéressé Lispector, car ils sont pour elle l'occasion de mettre en évidence les mécanismes d'exclusion, symboliques ou réels, qui sont systématiquement mis en place contre « l'autre », le différent. En 1977, avec la publication de *L'heure de l'étoile*, Lispector va encore plus loin en créant Macabéa, le personnage anti-féminin, qui est au centre de son dernier roman. Presque analphabète, née dans le Nordeste du Brésil, région tristement célèbre pour sa sécheresse, sa pauvreté et ses inégalités sociales, Macabéa incarne « l'autre » absolu dans son invisibilité de femme « laide », migrante et pauvre. Macabéa est une *retirante*, elle est venue d'Alagoas et tout en elle dénonce cette condition: son corps rachitique, la pauvreté de ses vêtements, son accent.

Dans la langue portugaise *Retirante* est le mot employé par les gens du Nordeste pour désigner leur propre statut de migrants ; avec un sens cependant bien différent de *migrante*. Le mot

retirante n'englobe pas seulement le fait de migrer, il traduit aussi le malaise qui fait que l'on se sent incapable d'avoir un autre lieu d'appartenance. Le *retirante* ne deviendra jamais un migrant, car celui-ci porte l'espoir de se construire ailleurs, d'aller vers un nouvel environnement, tandis que le *retirante* n'arrive à intégrer aucun sentiment d'appartenance à l'endroit où il migre. Il part sans espoir (ni désir) de trouver sa place¹¹², dans l'impossibilité d'appartenir au « *sul-maravilha* », au sud merveilleux¹¹³.

Avec la création de l'anti-héroïne Macabéa, ce féminin "outsider", Clarice Lispector s'est affiliée, à sa manière, à la tendance de la littérature brésilienne et latino-américaine à mettre l'accent sur la figure de l'anti-héros. Dans les récits latino-américains, le personnage de l'anti-héros est censé marquer sa position comme « autre » par rapport à la place occupée par « le héros » classique.¹¹⁴ Considéré comme le roman fondateur du Mouvement Moderniste Brésilien, *Macunaima/1928*, de Mario de Andrade, place au centre du récit « *le héros sans caractère* », en effet une espèce d'anti-héros, un noir qui change la couleur de sa peau pour devenir un homme blanc. Dans son roman, Andrade a incorporé toute la culture non-lettrée, non théorique, *Macunaima* est une synthèse de races et de cultures, qui prend le parti des indiens, des noirs, des mulâtres et des hommes du sertão.¹¹⁵ Le célèbre *Macunaima* également porté au cinéma par le film homonyme de réalisateur Joaquim Pedro de Andrade. Tandis que *Macunaima* incarne un anti-héros à l'imagination féconde, prêt à tirer profit de toutes les situations pour rester au top à n'importe quel prix, Macabéa est privée d'imagination, ne sait ni qui elle est, ni ce qu'elle veut.

¹¹² L'ensemble des chansons populaires nordestines qui expriment ce sentiment est significatif. Luiz Gonzaga, célèbre compositeur nordestin, a largement diffusé à travers tout le pays la musique connue sous le nom de "*musica sertaneja*" (musique du sertão).

¹¹³ Expression ironique (*sul-maravilha*) usée dans le nord-est Brésilien par rapport aux régions développées du sud et sud-est du pays.

¹¹⁴ L'exemple le plus classique d'anti-héros qui hante l'imaginaire brésilien est Lampião, le dernier et le plus célèbre des grands brigands (*cangaceiros*) et tueurs à gages ayant sévi dans le sertão du Nordeste brésilien de 1922 à 1938. Il est devenu un personnage mythique, l'un des personnages de prédilection de la « littérature de cordel » et des chansons de geste des trouvères du Nordeste.

¹¹⁵ Dans une enquête de l'Institut national de statistiques, en 1976, les Brésiliens se reconnaissaient dans 136 catégories de coloration allant du blanc au noir. *Le Monde*, cahier *Culture et Idées*, le 15 Septembre 2012.

Les œuvres produites par le « mouvement de 22 » représentent les efforts d'écrivains, de peintres et d'artistes Brésiliens pour créer leurs propres mythes et héros, à l'exclusion toutes les valeurs importées, sans lien avec la réalité culturelle, sociale, économique du pays. Le mouvement moderniste de 1922 réfléchit sur les directions que la littérature brésilienne doit prendre après le romantisme. Les écrivains et les intellectuels s'efforcent de récupérer les lieux et les signes qui pourraient soutenir, voire « expliquer », la littérature « *à la lumière* » de la notion de nationalité.

Le modernisme voit le cadre dialectique régionalisme / universalisme ; primitivisme / cosmopolitisme comme une étape clé dans le processus de développement de la littérature brésilienne. Clarice Lispector n'était pas étrangère à ces binarismes mais sa littérature, bien qu'elle ne nie pas l'importance du nationalisme, l'affirme par la voie intimiste/universaliste. Lispector se situe du côté des auteurs appelés « intimistes », ceux qui dans les années 1930, parallèlement à la mise au point dominante néoréaliste, se tournent vers la production d'une littérature métaphysique et psychologique. Pourtant, Carlos Souza attire l'attention sur le fait que même ces écrivains considérés comme intimistes, imposent à leurs fictions "*un enracinement territorial clair, dans un paysage qui révèle clairement la marque d'une « Brésilianité », demandée par le mouvement moderniste* ». ¹¹⁶ Lispector, elle, travaille les mouvements des personnages dans l'espace, esquissant une **transfiguration** du sentir, une **déterritorialisation** par opposition à ses contemporains. « *Pour la présentation absolue du pur sentir* », ¹¹⁷ ce n'est pas la mer à Bahia ou les fleuves du Pernambuco, que Clarice fait figurer dans son écriture, mais plutôt la mer ou simplement un fleuve.

La quête d'une identité Brésilienne, représentée par l'écriture de Clarice Lispector et par le cinéma Brésilien des années 80, traités plus loin, a été, maintes fois, représentée comme un lieu de négociation de soi-même en tant qu'un Autre.

¹¹⁶ SOUZA. Op. cit., p. 17.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 17

2.2 Le « tiers-espace »

Le rejet, l'exclusion, d'un imaginaire féminin met certes la femme en position de ne s'éprouver que fragmentairement, dans les marges peu structurées d'une idéologie dominante, comme déchets, ou excès, d'un miroir investi par le « sujet » (masculin) pour s'y refléter, s'y redoubler lui-même. Le rôle de la « féminité » est d'ailleurs prescrit par cette spécula(risa)tion masculine et ne correspond que bien peu au désir de la femme, que ne se récupérait qu'en secret, en cachette, de façon inquiète et coupable.¹¹⁸

Commentant les personnages féminins des films *Dolls*¹¹⁹ et *The hours*¹²⁰, la professeure brésilienne Maria Rita de Assis César¹²¹ enregistre l'émergence d'une voix qui pourrait ne plus être identifiée comme un discours sur la femme, mais comme la voix d'un « Autre », qu'elle nomme le « Féminin » comme synonyme d'un autre ordre symbolique. Au fil de l'histoire, les femmes ont développé une culture particulière, qui tient au rôle qu'on leur a donné, aux positions dans lesquelles on les a cantonnées. Comme le pose Mona Chollet, « *un peu comme les esclaves ont été amenés à développer certaines valeurs qui n'étaient pas celles des maîtres, ou le prolétariat, lui aussi, s'est constitué une culture propre, de résistance à la culture dominante.* »¹²²

Affronter le « regard » qui domine les lieux de la création, des lieux de la culture et de la pensée, est un défi pour tous ceux qui désirent ouvrir d'autres perspectives et exprimer des

¹¹⁸ IRIGARAY. *Ce sexe qui n'en est pas un*. *Op. cit.*, p. 29.

¹¹⁹ *Dolls*/ Japon/ 2002. Film dirigé par le scénariste et réalisateur japonais Takeshi Kitano.

¹²⁰ *The hours*/ Royaume-Uni et États Unis/ 2002. Film dirigé par Stephen Daldry; scénario par David Hare, basé dans le roman homonyme de Michael Cunningham.

¹²¹ Maria Rita de Assis César est Docteur en éducation et professeur en post-graduation ; chercheuse de Nucleus des Études de Genre et coordonnatrice de Centre des recherches du corps, genre et subjectivité de l'Universidade Federal do Parana, Brésil.

¹²² CHOLLET. *Op. cit.*, p. 43.

expériences différentes. Nous empruntons à Maria Rita César l'acception du *Féminin* en tant qu'autre discours (et pas nécessairement discours de l'Autre) pour parler des enjeux que le champ de la création présente aux femmes. En tant que femmes brésiliennes nous sommes doublement l'Autre du récit. D'une certaine façon, comme les femmes noires. Développer une logique, distincte de la logique patriarcale, ou même un ordre symbolique qui ne soit pas d'ordre phallogocentrique, implique évidemment une narration structurée par l'inclusion de ces « Autres » regard/voix.

Pour nous, l'altérité devenue identité narrative ne peut obéir à une « logique dialectique », basée sur l'hétérogénéité des champs séparés et organisés dans une narration polarisée. Pourtant, la narration comme acte identitaire doit être axée sur la différence, comme nous le verrons plus loin chez Lispector et chez Amaral. Pour la majorité d'entre nous, l'articulation d'une pensée d'émancipation doit prendre en charge la construction d'une identité en « transit », pour surmonter le langage binaire, maître/esclave, colons/opprimés, ce qui implique la création d'un « tiers espace » proposé par Homi Bhabha. Comme l'a fait Guimaraes Rosa dans la création du personnage de son célèbre histoire *A terceira margem do rio* ou encore le processus de création des personnages de *L'heure de l'étoile* par Clarice Lispector. L'ambition du concept de « tiers espace », posé par Homi Bhabha, comme espace de négociation, d'engendrement d'un processus d'hybridation, apparaît comme une forme de résistance du corps colonisé, qui négocie en permanence entre l'asservissement et son refus. Selon Bhabha : « *L'otherness, ou l'autreté* » est recherchée de façon à ce que la reconstitution d'un sujet plénier (fut-il autre) soit impossible ». « Ni l'un ni l'autre, [...] mais quelque chose d'autre au-delà. »¹²³

¹²³ BHABHA, H. apud CUIILLERAI, Marie. « *Le tiers-espace, une pensée de l'émancipation* ». Revue Internationale des Livres et des Idées [en ligne], réf. 18/01/2010. Disponible sur: [url: ttp://www.revuedeslivres.net/articles.php](http://www.revuedeslivres.net/articles.php)

Dans le concept de « tiers espace » de Bhabha, deux aspects nous intéressent. D'abord, la notion d'hybridation impliquée par les identités en transit ; deuxièmement, la résistance au colonialisme prend toujours la forme de réappropriation décalée. Au lieu de voir le colonialisme comme quelque chose bloqué dans le passé, Bhabha montre comment ses histoires et les cultures s'immiscent constamment dans le présent, exigeant que nous transformions notre compréhension des relations interculturelles. Le caractère ambivalent, même paradoxal de ces identités souligne en même temps la multiplicité, la complexité et la plasticité des symboles culturels qui les constituent. En conséquence, il est possible que les conditions discursives d'énonciation puissent s'organiser, se définir différemment, en permettant, en principe, que les signes soient appropriés, re-signifiés, re-historicisés et réinterprétés sous d'autres formes.

Néanmoins, si le processus créatif demande, habituellement, des efforts extraordinaires à tous ceux qui ont le désir de se lancer dans la création, l'aventure semble, historiquement, plus dure pour les femmes. C'est surtout dans le champ symbolique par l'exclusion de femmes, systématiquement pratiquée par la culture phallocentrique que se montre avec le plus de force la persistance du système de représentation dominante, comme nous allons essayer de le comprendre dans ce qui suit.

2.2.1 La parole du père et la subversion du corps

Les mythes fondateurs de la civilisation occidentale ont naturalisé l'idée que l'homme, créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, le père a la « mission » de produire, de créer ; tandis que la « mission » de la femme est, prioritairement, celle de la « procréation ». De l'apôtre Paul à saint Augustin, l'auteur de la notion de « péché originel », la théologie chrétienne a été formulée à partir de l'accusation qui pèse sur les êtres humains, en particulier sur l'Eve, du « péché de luxure ». Dans les versions du mythe écrites par les théologiens chrétiens, Eve est sans nul doute

la responsable de cette « transgression ». Elle est considérée comme la principale cause de la perte du paradis et de l'exil de l'humanité.

Aux yeux de ces théologiens, la figure de la femme, associée à la souffrance, au démoniaque, à la nature et au péché, n'avait rien qui permette d'accéder à une « transcendance » ; il fallait donc l'éliminer de la représentation de la trinité créatrice. Le récit biblique de la création d'Eve, dans la Genèse, est exemplaire de la construction d'une représentation où domine le regard masculin occidental au détriment même de la logique causale. Dans ce récit fondateur de l'imaginaire occidental, la première femme est « née » nous le savons, de la côte d'Adam. Ce renversement de la logique par le récit mythique, qui attribue à Adam une caractéristique de la biologie de femmes, l'accouchement d'Eve, a pour but, entre autres, de naturaliser la hiérarchisation des genres. L'Homme, créé en premier et à l'image et ressemblance de Dieu, est « naturellement » voué aux rôles les plus nobles (conquérir, produire, créer, etc.) ; à la femme, modelée à partir du corps de l'homme, la mission « sacrée » de la maternité. Il n'y a pas de déesses dans la culture judéo-chrétienne.

L'image matrice des récits fondateurs du système de représentation occidental est la divine Trinité, le père, le fils et le Saint-Esprit, représentation chargée symboliquement de la « création du monde et de toutes les choses ». L'exclusion de la femme dans ce qui représente la transcendance humaine, ne traduit pas seulement la hiérarchie des rapports sociaux masculin-féminin, c'est aussi l'absence pour les femmes et le féminin, dans la culture occidentale, d'images référentielles symbolisant leur pouvoir de transcendance ; et d'un champ où développer leur talent créateur.

L'image de la Vierge Marie, malgré son importance pour l'Église catholique, ne constitue pas le type d'image référentielle que nous réfléchissons ici. Définie par le concile d'Éphèse, en 431, comme « la mère de Dieu », selon plusieurs versions, ce dogme catholique a apparu plus pour des

raisons trinitaires (pour combattre les Nestoriens, qui niaient que Jésus eût été engendré Homme-Dieu) que pour promouvoir le culte de Marie proprement dit. L'enfermement de cette représentation du féminin dans sa fonction maternelle pour mieux légitimer la divine Trinité comme mythe fondateur de la culture judéo-chrétienne limite, à notre avis, le pouvoir symbolique de l'image de Marie. En France, c'est à partir de la fin du Moyen Âge (après l'an 1000), que nombre de cathédrales gothiques furent construites et dédiées à Notre-Dame.

Il n'est pas le but de nous allonger ici sur les dédoublements de culte Marial au Brésil, néanmoins il faut mentionner la dévotion à Notre Dame d'Aparecida, patronne du Brésil, dont le sanctuaire est le plus grand centre de pèlerinage religieux dans le monde, avant même le Vatican et des sanctuaires célèbres de Lourdes en France et Fatima au Portugal. Découvert en 1717, l'image de Notre-Dame d'Aparecida attire chaque année 7 millions de fidèles à la basilique d'Aparecida, située dans une ville de 34 000 habitants à 195 km de São Paulo. L'origine du culte de Notre Dame d'Aparecida apparaît dans la période coloniale, à l'apogée de l'exploitation minière dans Minas Gerais. La dévotion à son image a fini pour joindre deux forces: une tradition d'origine populaire et un accueil de facteurs ecclésiastiques et politiques. Selon la sociologue et historienne Martha dos Reis de l'UNESP / Université de l'État de Sao Paulo, à l'occasion de la proclamation de la République en 1889, quand il y a eu une séparation entre l'Église et l'État, les autorités ecclésiastiques ont apporté au Brésil les pères Rédemptoristes allemands, en particulier pour discipliner la dévotion populaire autour de la Vierge Marie, qui échappait au contrôle de l'Église.¹²⁴ En 1930, la même année de l'inauguration de la statue du Christ Rédempteur sur le Corcovado, Notre Dame d'Aparecida a été officiellement déclaré la patronne au Brésil par le pape Pie IX. Selon Martha dos Reis, il a été le plus commode pour l'État brésilien de donner plus de visibilité à la fois catholique et au culte Marial, l'un des moyens que Getulio Vargas a trouvé pour lutter contre la montée du communisme dans le pays.

¹²⁴ Thèse de doctorat " Le culte de la Senhora Aparecida : une synthèse entre le catholicisme officiel et populaire au Brésil". Faculté des Sciences et des Lettres (FCL)/ UNESP, campus d'Assise, 1999.

Ces mythes et ces récits qui réitèrent de façon méthodique dans le système de représentations judéo-chrétiennes, la sujétion ou l'exclusion des images du féminin, a eu de profondes répercussions dans la formation de l'imaginaire de femmes. La subjectivation des mythes bibliques – ainsi que l'interdit ou l'exclusion qui pèsent sur les femmes dans ces récits a été dévastatrice pour un grand nombre d'entre elles tant en ce qui concerne le développement des outils nécessaires aux processus créatifs que leurs performances dans le champ de la création. Le déni de la représentation d'un féminin créateur fait partie de cette violence symbolique, dont l'une des plus graves conséquences est l'aliénation de soi.

L'absence d'images référentielles d'un Féminin créateur est peut-être à l'origine de cette souffrance qu'on relève chez les femmes créatrices dans des contextes divers. Comme nous allons le voir plus loin à propos de la création du personnage féminin Macabéa par Clarice Lispector (littérature) et par Suzana Amaral (cinéma), ainsi que dans l'analyse donnée par Andreas Huyssen de l'écriture d'Ingeborg Bachmann et de Christa Wolf.¹²⁵ La culpabilité, l'hésitation témoignent les obstacles d'ordre émotionnel et psychique que les femmes doivent affronter pour se construire comme sujet narratif ou sujet créateur.

Comme on le sait, le non-symbolisable est difficilement réalisé par le psychisme. L'importance de la phase du miroir dans la psychanalyse lacanienne, fortement utilisée par la théorie cinématographique, réside principalement dans l'illusion d'une identité encore solidement basée sur une image corporelle. Si nous en croyons Doane¹²⁶ et prenons ce moment du développement psychique mentionné par Lacan, comme point de départ pour l'apparition du sujet, c'est comme si cette absence d'images référentielles du Féminin, chargées du pouvoir symbolique de transcendance, pesait sur le psychisme des filles et des femmes, comme un déni.

¹²⁵ HUYSSSEN. *Op. cit.*, p. 49.

¹²⁶ DOANE. *Op. cit.*, p. 225.

Le système de représentation occidentale soustrait au processus de formation de la personnalité de femmes une image-miroir, où une figure Féminine serait l'élément catalyseur, référentiel, en vue de l'épanouissement de « l'identité illusoire », fondamentale à l'émergence du sujet, s'en trouve perturbé. Le nombre réduit de femmes dans les champs de la création a certainement des explications qui ne se réduisent pas aux contextes politiques et socio-économiques.¹²⁷ En France, Geneviève Sellier et Noel Burch, parmi d'autres auteurs, ont développé une recherche systématique sur la notion d'auteur dans le cinéma français et sur l'exclusion masculine, et en dirigeant des publications sur la production de femmes dans le champ de la création littéraire.

Le collectif d'artistes féministes *Guerrilla Girls*, basé à New York, dont l'un des objectifs est de promouvoir la place de femmes dans les arts, a dénoncé aussi cette exclusion de femmes du champ de la création. Ce groupe d'artistes a réalisé, en 1985, durant l'exposition *An International Survey of Painting and Sculpture*, produit par le *Metropolitan Museum of Art Moderne* à New York, une recherche concernant les œuvres exposées par de femmes. Toutefois ce qui devait être une vue d'ensemble sur l'art contemporain, n'exposait, en tout et pour tout, que treize femmes sur les 169 artistes participant à l'exposition. En autre termes, le résultat était que moins de 5% des œuvres exposées étaient réalisés par de femmes, mais 85% étaient nus féminins. En 2011, plus de deux décennies après la première enquête, le collectif *Guerrilla Girls* ont décidé de procéder à un recomptage des œuvres du Metropolitan Museum à New York pour envisager un donné surprenant : si d'un côté, il y a eu une diminution du nombre de nus féminins de 85% à 76%, de l'autre côté, le nombre d'œuvres d'artistes femmes dans les sections d'art moderne et contemporain a diminué de 5% à 4%.

¹²⁷ Dans les deux dernières biennale d'Art de Sao Paulo, Brésil, moins d'un quart des exposants étaient de femmes. Voir : *Les femmes sont encore minoritaires dans l'art?* par Nina Rahe publié dans la revue *Bravo*, Rio de Janeiro, May 2013.

Si les formes de cette exclusion se sont modifiées au fil du temps, son principe est le même et toujours présent dans le discours patriarcal dominant. Le discours du péché originel, de la « transgression, autrefois développé par la religion, a été mis à jour, re-signifié par des stratégies narratives d'autres institutions, qui ont, d'une certaine façon, remplacé l'Église par la « société du spectacle ».

Selon Maria Rita de Assis César, la violence de cette exclusion (invisible parce que naturalisées) se manifeste par des nombreuses pathologies physiques et psychiques beaucoup plus fréquents chez les femmes que chez les hommes.¹²⁸ Mona Chollet a aussi conclu dans l'une de ses recherches publiées dans *Le Monde diplomatique*,¹²⁹ que nombre de ces troubles psychosomatiques, telle l'anorexie, qui touche des millions de femmes, pourraient avoir leurs origines dans l'intériorisation de l'image diabolisée de la femme biblique. Selon Chollet : "*Si le corps c'est le mal, et si la femme c'est le corps, alors la femme c'est le mal.*"¹³⁰ Les deux chercheuses indiquent le pouvoir de ce type d'image sur la formation de l'imaginaire féminin. Elles indiquent aussi, la profonde aliénation de soi et le sentiment diffus de précarité qu'éprouvent des millions de femmes dans le monde comme l'une des graves conséquences de la mystification systématique du Féminin.

Bien que ces travaux aient été publiés presque en même temps (Brésil : avril 2011 et France : mars 2012), les différences culturelles et socio-économiques des contextes où ces deux auteures ont développé leurs recherches sont considérables. Ce qui n'empêche pas que la subjectivation

¹²⁸ CÉSAR, Maria Rita de Assis. *Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes*. p. 188. In ADELMAN et alii. *Op. cit.*, p. 187-195.

¹²⁹ CHOLLET, Mona. « La beauté pour vaincre la crise : Refaire le monde à coups de bistouri. » *Le monde Diplomatique*, Mars 2011.

¹³⁰ BORDO, Susan. *Reading the slender body, Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California Press, 1993 *apud* CHOLLET. *Op. cit.*, p. 113.

de ces images aient des conséquences similaires. Peut-être l'existence d'un système de représentation qui dénie, d'un côté, l'existence d'images ouvrent à la transcendance symbolique, et qui d'un autre côté, fournit une multiplicité d'images qu'incitent à la diabolisation ou à la réification du corps de la femme, est-elle plus « efficiente » dans les processus d'aliénation et d'exclusion de ces femmes, que les contextes où elles vivent.

Retracer les processus imaginatifs de femmes mystiques, comme nous allons le voir soulève quelques hypothèses autour des formes que peut prendre la production d'un discours d'altérité. Nous essaierons de comprendre les signes, les symboles, les processus imaginatifs et créatifs de femmes mystiques du Moyen âge. L'univers mystique a été extrêmement vaste et riche. Ce travail se donne pour but d'enregistrer un phénomène à prédominance féminine, sans la prétention d'une analyse approfondie de l'univers mystique.

2.3 Les mystiques du moyen âge : la genèse d'un discours féminin?

*“Je suis réduite à rien,
Point d'image qui me contente,
Il m'a fallu me vider moi-même
Je suis réduite à rien”.*
In “La cantate de la nudité”¹³¹

Le phénomène mystique, avant tout, féminin, est pour nous l'une des rares occasions de connaître l'imaginaire de femmes qui ont vécu au Moyen Âge. Il y a eu quelques grands mystiques masculins, comme le philosophe San Juan de la Cruz, mais les manifestations du

¹³¹ Poèmes des Béguines. Ed. e Trad. JB Porion – Éditions du Seuil: Paris, 1954.

mysticisme (extases, visions, stigmates, lévitation, évanouissement de plusieurs jours) se sont surtout produites dans le corps de femmes.

Le sujet est vaste. Nous nous contenterons dans ce travail, d'identifier les aspects qui caractérisent le mysticisme de Moyen Âge comme l'un des premiers mouvements de construction d'un discours d'altérité, d'un discours du Féminin. Nous ne voulons pas ici définir l'extase et ses trois voies principales, ni même faire un panorama des trois phases considérés comme les grandes étapes principales, du mysticisme occidental: l'invasion mystique (1590-1620); la conquête mystique (1620-1650) et la retraite des mystiques (1650-1700).¹³² La complexité du sujet nous entraînerait trop loin des idées que nous souhaitons développer ici.

Jean Noël Vuarnet dans son livre *Extases Féminines* présente le mysticisme de la Moyen Age comme la genèse d'un discours du Féminin, dont la poiesis est le corps de femmes. Soutenant que le mysticisme du Moyen Age a produit les premières femmes artistes (peintres et écrivaines) de l'histoire de l'Occident, l'auteur dégage les stratégies discursives des extases féminines. Comme support théorique de sa thèse, Vuarnet utilise les récits profusément détaillés de Hildegarde de Bingen (1098-1179), Elisabeth de Schönau (1129-1165), Thérèse d'Avila (1515-1582), Santa Maria Madalena de Pazzi (Catarina dos Loucos 1566-1607), Catherine Emmerick (1774-1825), Hadewich d'Anvers (XIIIe siècle), comme des exemples, parmi d'autres de témoins de l'extraordinaire imagination artistique de ces femmes.

La subjectivité de ces femmes, violemment réprimée par les valeurs sociales et religieuses de l'époque, semble avoir trouvé dans l'ensemble des phénomènes qui constituent le mysticisme du Moyen Age, une possibilité d'expression. En effet, les stigmates, les extases, la lévitation et les visions se manifestent pour une bonne part dans les corps de femmes. C'était un enlèvement au monde « réel », réglé par la rhétorique des théologiens, et l'un des rares moyens trouvés par

¹³² BREMOND, Henri. Histoire littéraire du sentiment religieux en France. *Apud* VUARNET, Jean-Noël. *Extases Féminines*. Éditions Hatier, Paris, 1996 ; p. 166.

certaines femmes de l'époque pour briser le silence et exprimer une subjectivité refoulée. Toutes les extases ne se ressemblent pas. Comme le dit Vuarnet, l'extase n'est pas *une* : « *Car la mystique chrétienne, alors même que nul ne la représente, se donne d'avance en spectacle, spectacle ordonné par la voix qui traverse le suppôt pour être transmise au monde, ou encore spectacle ordonné par l'Église* ». ¹³³

En opposition au *spectacle ordonné par l'Église*, c'est *la voix qui traverse le suppôt pour être transmise au monde* qui nous intéresse ici. C'est par la construction de ce discours d'altérité que nous avons essayé de comprendre les étapes parcourues par les femmes mystiques. Nous avons pu dégager une certaine symétrie dans les récits de ces expériences et dans les processus créatifs décrits par ces mystiques. Étant donné que les champs de la création intellectuelle ou artistique étaient interdits aux femmes de l'époque; ces processus créatifs sont restés, dans la plupart des cas, « imaginatifs », puisqu'ils ont très rarement abouti à la réalisation d'œuvres littéraires ou picturales. ¹³⁴

En effet, ce discours mystique n'entrait pas dans de la sphère des connaissances, que le système de représentation dominant cherchait à construire, voué, comme on le sait, à s'approprier le monde, en assurant la place centrale à l'homme occidental. On peut en déduire que les sanctions imposées par l'Église au discours du mysticisme, sont révélatrices de la menace voilée que ce discours d'altérité, développé par les mystiques, représentait pour le pouvoir ecclésiastique. Tout l'appareil judiciaire de l'Inquisition, qui a conduit des milliers de personnes, principalement de femmes, à la mort sur le bûcher, témoigne de cette confrontation entre le désir d'un discours d'altérité et le pouvoir de l'Église. L'œil-sujet s'apprêtait à monopoliser les champs de la

¹³³ VUARNET, Jean-Noël. *Extases Féminines*. Éditions Hatier : Paris, 1996 p. 13.

¹³⁴ Au Brésil, pendant les deux premiers siècles après la Découverte, fut interdit aux femmes Brésiliennes d'apprendre à lire ou à écrire. La seule exception se rapportait à des recettes culinaires. Le couvent Santa Clara do Desterro en Salvador, Bahia, a été le premier couvent féminin construit dans le pays. Le film *Diario do Convento*, réalisé par moi, traite de cette exclusion subie par les femmes cloîtrées dans ce couvent.

création, en produisant des représentations et des concepts qui ont effectivement dominé la civilisation occidentale au cours des derniers siècles.

2.3.1 Les processus créatifs

Dans la nécessité de se construire un regard/voix, avant de se livrer à leur « activité » créatrice, les femmes mystiques ont éprouvé le « besoin intérieur » de s'y sentir « autorisées », soit par un ange, soit par Dieu. La quête de cette « autorisation » a toujours procédé du nom du père et par une altération de la conscience, connue sous le nom de « transe ». Pour l'Église catholique, l'apparition des stigmates étaient le signe qu'il fallait agir. L'apparition spectaculaire des stigmates avait un double sens contradictoire. D'un côté, ils fonctionnaient comme une sorte d'« autorisation » divine, inscrite dans le corps de la mystique, « preuve » de communication avec le surnaturel, « légitimant » à se faire entendre. Mais l'apparition de ces stigmates fonctionnait aussi d'une certaine façon comme une démonstration de pouvoir et créait un rapport de force : si la « parole divine » s'inscrivait dans les corps des mystiques comme une « concession » de Dieu, cette « matérialisation » de la parole de Dieu dans le corps de la femme mystique menaçait l'ordre du discours, le système ecclésiastique.

L'Église voyait les phénomènes mystiques avec beaucoup de méfiance. L'augmentation du nombre de femmes liées à ces courants obligea à l'Église à la considérer et à structurer un dispositif de contrôle de ces manifestations et de ces discours, notamment par l'Inquisition. L'expérience du divin, de l'ineffable, du beau, sans intercession du clergé, constituait une menace pour le pouvoir ecclésiastique, pour l'universalité et la vérité du discours patriarcal. Les « secrétaires ecclésiastiques » censés être des « spécialistes dans les relations de Dieu avec les hommes », faisaient partie de l'apparatus mis en place par l'Église catholique pour contrôler et censurer tout discours d'altérité.

Ils entraient en scène pour enregistrer les visions, examiner les stigmates, évaluer les extases, décider de l'origine « divine » ou « diabolique » du discours inscrit dans les corps de femmes

mystiques, et transmettre leurs rapports écrits aux niveaux hiérarchiques supérieurs de l'Église. Le sentiment de la femme mystique semblait ambivalent. La peur de sa propre subjectivité, qu'on rencontre chez les mystiques, n'était pas sans fondement. La condamnation à mort sur le bûcher était une menace réelle, constante, en cas où leurs récits n'auraient pas correspondu aux formes approuvées par l'Église.

Le destin de ces femmes était, donc, à la merci de la « compréhension » par ces secrétaires de l'Église de leurs visions et extases : si elles étaient déclarées d'« origine » divine, la gloire éternelle s'ouvrait à la femme mystique. Mais, si au contraire, ces visions étaient considérées d'origine démoniaque, la mort sur le bûcher était inévitable. En raison des peines que ces extases et visions pouvaient valoir aux femmes mystiques si elles étaient considérées par l'Église comme démoniaques, ces processus imaginatifs étaient très redoutés par elles. La possibilité de la création était vécue comme une « transgression », une expérience profondément troublante, ambiguë, et non comme la simple expression de leur imagination.

L'activité créatrice, ou même le déclenchement du processus de création, semble avoir été perçu par une grande partie de ces femmes comme un acte de double transgression. Culpabilité et incertitude, tels sont les conflits auxquels les femmes mystiques donnent l'impression d'avoir été soumises en permanence, concernant soit l'origine de leur vocation, soit le « contenu » de leurs visions, soit leur « légitimité » à occuper « le lieu de la création » réservé aux hommes. La dualité « *Dieu ou diable* » oriente leurs récits. Leurs processus créatifs sont pleins d'angoisse et de peurs suscitées par la croyance de commettre une double « transgression » en désirant occuper ce champ de la création qui est l'apanage exclusif de Dieu, le père et de l'homme.

Devant ces « obstacles » certainement subjectivés par ces femmes, les défis de la construction d'un récit à soi, la réalisation d'œuvres artistiques, qui pourraient témoigner de leur créativité sont très réduits. Les mystiques semblent envisager leurs processus créatifs comme un dilemme : assumer ou non le lieu du désir et de la création. Les instruments nécessaires à la

transcendance leur ont été « niés » par leur « nature » de femmes. Immuable. Propriété exclusive de dieu-père, concédés à quelques hommes (blanc, occidental, chrétien), les instruments intellectuels, artistiques, spirituels de la transcendance, ces femmes se les ont appropriés au prix d'un long et douloureux processus, comme s'il s'agissait d'une double « transgression », entièrement imaginaire.

En effet, relever le défi qui consiste à quitter le rôle de la « procréatrice », ce lieu-identité « accordé » par le Dieu-père et socialement reconnu, pour occuper le lieu de la création, semble être perçu par certaines femmes comme une transgression, une désobéissance épouvantables, effrayantes. Comme si le champ de la création, monopolisé par le père Dieu, en première lieu puis, par Adam – créé à son « image et ressemblance » -, était « le champ de l'interdit », lequel ne se limite point à la dimension sociale, culturelle, religieuse, mais occupe plus profondément le champ de l'imaginaire et du symbolique. Cette perception se cristallise dans un sentiment de « culpabilité », qu'on trouve dans les œuvres de femmes, d'hier comme d'aujourd'hui, qui ne sont ni religieuses ni particulièrement croyantes, comme nous le verrons plus loin dans l'analyse de la création du personnage féminin de Macabéa.

2.3.2 Thérèse d'Avila et la création

Considérée comme une écrivaine brillante, Thérèse d'Ávila est l'une des rares femmes à avoir laissé un témoignage écrit de cette époque, son œuvre traduit les malheurs et les hésitations de son processus créatif. Parlant de l'origine de sa vocation, Thérèse d'Ávila laisse transparaître la culpabilité, le conflit, la peur, la méfiance qu'elle éprouve à l'encontre de sa propre subjectivité et « imagination », décrites comme un sol propice à la « *manifestation du démon* », étant donné que la « femme était à l'origine de la douleur et de la mort de l'humanité ». Ces mots d'Ávila traduisent bien l'hésitation, le déchirement auxquels son processus créatif l'a exposée: « *La*

*grande joie et la douceur intense que j'expérimentais, sentiment qui m'inondait, parfois sans que je puisse résister, et l'angoisse que tout était illusion du diable... »*¹³⁵

Ce déchirement est présent dans presque toute son œuvre. Le doute, la peur, la méfiance de ce qu'elle voit et de sa propre pensée marquent la plupart de ses écrits. Même si la description de son expérience mystique atteint une rare intensité, Thérèse d'Avila a cherché à étouffer sa subjectivité, en réduisant sa production artistique et intellectuelle. L'écrivaine avoue constamment sa « difficulté » à traduire *en mots*, en paroles, ses visions et les phénomènes d'altération de sa conscience. Peut-être, Thérèse d'Avila, comme beaucoup d'autres femmes mystiques, a-t-elle tenté d'exprimer, simplement, une « autre » forme, un « autre » chemin de la pensée et de l'expérience humaine selon la perspective du Féminin.

Le constant passage intérieur/extérieur saisi par l'écriture d'Avila, présente des traits communs avec l'écriture de notre contemporaine Clarice Lispector, parmi beaucoup d'autres femmes écrivaines. D'Avila manifeste l'insuffisance de la parole et sa préférence pour « l'image », la vision, comme élément d'expression de sa subjectivité. De son côté, l'écrivaine brésilienne avoue son désir d'écrire son roman « *L'heure de l'étoile* », comme un livre « *sans mots* », en affirmant que « *ce livre est une photographie* » (voir Partie III). Dans les processus créatifs de ces deux femmes, l'image semble être l'élément catalyseur, le déclencheur de la création. C'est comme si la parole du père avait perdu son sens et comme si ces deux femmes, si éloignées dans le temps, plaidaient pour le droit de s'exprimer sous une autre forme, selon une autre perspective.

Les extases mystiques sont-elles la quête d'une écriture du Féminin ? Pouvons-nous conclure que les phénomènes mystiques ont représenté un discours de subversion ? Peut-on les considérer comme une stratégie discursive adoptée par l'« imagination » de femmes, tentant d'extraire de

¹³⁵ REYNAUD, Elisabeth. *Teresa de Avila ou o divino prazer*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

leurs corps un discours du Féminin, un discours de l'altérité ? Ce discours, a-t-il représenté une déviation dans un champ monopolisé par la parole du Père ?

Ce que nous pouvons affirmer c'est que la matérialité des corps des mystiques, où les phénomènes d'extases se forgeaient, permit à ces femmes de se produire en tant que sujets d'un discours autre. Même si l'on considère le filtre de l'Église, représenté par la figure de ses « secrétaires », les extases de femmes mystiques ont laissé un « récit de soi », capable de nous fournir un accès important à l'imaginaire et au désir de création de femmes de cette longue période historique.

Nous avons identifié le féminin et le colonisé, leur avons assigné le lieu de l'Autre du discours. Dans le prochain chapitre, nous essaierons d'identifier les dédoublements de la logique patriarcale dans la construction des personnages féminins et de leur trajectoire en tant que l'Autre du récit cinématographique. L'organisation des regards dans la scène coloniale et la scène cinématographique, révèle la même « source d'inspiration ». Rien de surprenant. Le cinéma en tant qu'institution embrasse le projet colonialiste et réinscrit les termes de sa logique narrative unique. En d'autres termes, nous essayons de discerner la continuité de ce regard occidental et les formes développés par son modèle idéologique dans l'ensemble du discours cinématographique, en considérant la femme comme l'Autre du récit cinématographique classique.

LA FABRICATION DE L'ÉTERNEL FEMININ AU CINEMA

3.1 Le féminin cinématographique et la perspective de l'œil-sujet

La construction du regard occidental à partir de la Renaissance, avec l'invention de la Caméra Obscura et de la *Perspectiva Artificialis* du Quattrocento nous intéresse moins en ce qui concerne le dispositif technique *per se* que pour ses conséquences sur la structuration d'une logique, d'une perspective et d'une vision dans la culture Occidentale. L'invention du cinéma va renforcer la manifestation de ce sujet « transcendantal » ainsi que la domination de son regard et son ambition de monopoliser le champ de la création. La technologie et le langage du cinéma, spécialement le montage, ont renforcé le pouvoir du regard de ce sujet « idéal », « le mythe de *l'homme Éternel* » européen. Le développement de la technique cinématographique et de son langage, avec ses règles de continuité et de transparence, est un exemple de l'ambition du système occidental de représentation de contrôler les codes symboliques, en masquant le procès qui l'engendre.

Grandement influencée par la *perspectiva artificialis* du Quattrocento, la prise de vue cinématographique, dans la relation caméra/objet, est l'axe par lequel se mettent en place les mécanismes idéologiques du dispositif cinématographique. Pour Baudry, ce principe de la transcendance, qui conditionne et est conditionnée par la construction en perspective de l'image picturale, et plus tard photographique et cinématographique, semble avoir également inspiré les discours idéalistes qui ont donné naissance au cinéma classique.

L'identification du regard du spectateur à la caméra (et aux mouvements de la caméra) est aussi l'identification, à un degré plus ou moins accentué, à « cette conscience transcendante », autonome, « objective » qui règle les événements du monde. Dans la plupart des récits classiques, les spectateurs sont invités à s'identifier à la position de cet œil-sujet, à adopter son regard. Comme nous le verrons plus loin, le récit classique du cinéma a hérité cette structure dichotomique, où les pôles narratifs répètent le modèle du sujet-regardeur / objet regardé, déjà mis en place par les récits de voyage.

3.2 La dualité Femme/Féminin

Parmi les définitions données par le dictionnaire de l'adjectif « féminin, ine » on peut lire: « *ce qui est propre à la femme, qui appartient au genre* ». ¹³⁶ Pour le mot « femme » on trouve: « *être humain adulte du sexe féminin* » ¹³⁷; un peu plus loin, le même lexique définit la locution « éternel féminin » comme l'expression verbale pour traduire « les traits, considérés traditionnellement comme permanents, de la psychologie des « femmes ». La langue, comme premier système de signification, pour définir « femme » fait coexister aspects imaginaires et culturels, et montre un notable degré de naturalisation dans le caractère de la représentation linguistique du concept « femme ».

S'il n'est pas dans mon propos de discuter la signification du féminin dans la langue ou dans la culture, il faut quand même établir une distinction entre le féminin qui appartient au sens commun et le féminin qui nous intéresse: l'image de la femme créée par le cinéma. Au cours des siècles, la culture occidentale a produit le concept d'éternel féminin, comme un idéal de beauté, d'harmonie et de perfection, une espèce « d'essence de la femme », au-delà de l'espace et

¹³⁶ *Le nouveau petit Robert de la Langue Française* 2007 – SEJAR: Paris, 2006; p. 1024.

¹³⁷ *Ibid.* p. 1025.

du temps dans lesquels vivent les femmes. Dans la soi-disant société du spectacle, les frontières entre réel et représentation, entre culture et nature deviennent de plus en plus floues et inexactes. Il n'y aurait qu'une strate purement biologique de l'organisme, régie par des lois naturelles, comme le veulent les sciences médicales et biologiques. Le corps, même à son état le plus «naturel» est un produit social, parce que ce « naturel », comme on le sait, est la représentation que nous en avons.

La compréhension du concept de féminin qui assemble des aspects naturels (la biologie du corps de femmes) et des aspects culturels (les traits psychologiques) est à la base de la dualité femme/féminin, et de sa compréhension dans notre culture comme un concept « naturel » ; une espèce de norme générale de « ce qui va de soi ». Dans son livre sur la photographie, Barthes a mentionné certains types de dualités (fenêtre/paysage, bien/mal, photo/référent) comme pouvant être pensées, mais pas complètement aperçues. Dans ce travail, la dualité femme/féminin apparaît comme l'un de ces paires, l'une de ces dualités binaires pensées dans la culture occidentale comme « naturelle », « innocente », imperceptible, telle que le cinéma a contribué à la renforcer dans l'imaginaire occidental.

Le cinéma, qui est apparu comme technologie de la représentation à la fin du 19^{ème} siècle, va s'approprier, donner « chair » au « féminin » qui était déjà là, dans la langue, dans l'imaginaire, un féminin identifiable comme caractéristique « naturelle », autrement dit, « une valeur » dans la culture occidentale. Le « vol » du sens du mot femme par le cinéma s'est produit sur un fond déjà naturalisé, « *dépolitisé par un métalangage général, dressé à chanter les choses et non plus à les agir* ». Il s'agit de ce que Barthes a nommé « l'économie du mythe ».

3.3 Le mythe de l'éternel Féminin : généalogies

Au fil des ans, l' «éternel féminin» cinématographique s'affirme par une «rhétorique» visuelle dont la tautologie fonde l'«immobilité» du monde: *le féminin est le féminin*. La figure de la femme constitue le modèle anthropomorphe de cette représentation, sa territorialité, sa matérialité, sa poésie ou même son référent par rapport à la réalité du monde et des choses. Tout au long du processus des constructions mentales de ces réalités dans la culture occidentale, la figure du corps humain a été prise comme modèle pour donner forme et expression aux pensées et aux expériences vécues.

Comme on le sait, la figure du corps de la femme a servi de modèle à d'innombrables et, parfois, contradictoires représentations : de la première femme biblique, Eve symbole de la « culpabilité » de l'homme chassé du paradis à Marianne, symbole de la nationalité française. Si nos abstractions sont nos réalités et si nous les vivons tous les jours, qu'en est-il de la représentation de la femme et de ses expériences vécues par rapport à l'utilisation de sa figure pour représenter des abstractions, souvent contradictoires? Lors de la période qui a suivi l'invention de la camera obscura,¹³⁸ entre les XV et XVIème siècles, quand ont été établis les paramètres actuels de reproduction de la réalité, la figure de la femme a constitué l'un des « objets » privilégiés du discours visuel dominant.

À l'époque où l'art pictural (peintures, gravures et dessins) était la forme courante de représentation de la réalité, le corps de la femme apparaît comme le principal sujet de nu dans la peinture européenne. Comme on le sait, l'anthropomorphisme, dans le discours visuel occidental, joue un rôle central dans le processus d'abstraction, crucial pour la configuration de la pensée. Italo Calvino en témoigne en parlant de son processus de création de «

¹³⁸ BAUDRY, Jean-Louis. *Le dispositif*. Communications. Seuil: Paris, 1975. p. 56.

Cosmicomiches » : Après avoir essayé de raconter une histoire de fiction scientifique, d'où la figure humaine est absente, il conclut à l'impossibilité de l'entreprise ; notre imagination est tout à fait anthropomorphe.¹³⁹

Pierre Francastel parle de femmes qui ont servi de modèle à des tableaux comme *Printemps* de Botticelli, *Femme aux Fleurs* de Verrocchio, en les rapprochant de la femme idéale des poèmes et des Elégies.¹⁴⁰ Il remarque chez les peintres comme chez les poètes du Quattrocento, une quête de la femme idéale, qui mêle les caractéristiques des représentations de femmes mythiques comme Chloris ou Flore et celles de femmes réelles comme Simonetta, qui a vécu à la cour des Médicis et à propos de qui, Francastel écrit :

Elle est, à la fois, la maîtresse mais aussi la figure de femmes idéales, l'égale de Laure et de Béatrice. Ce qui est certain c'est qu'au centre du poème de Politien, la figure de la Simonetta apparaît avec la même grâce ambiguë qui nous fascine dans les traits de la figure principale du *Printemps* du Botticelli... »¹⁴¹

La Renaissance, comme on le sait, est dans la civilisation occidentale le moment historique fondateur des paramètres esthétiques qui dominent encore notre culture. Les remarques de Francastel à propos de la configuration de la représentation du féminin à la Renaissance nous donnent quelques paramètres pour retracer la généalogie de la représentation de l'éternel féminin, et aussi pour nous faire une idée du rôle de la figure féminine et de sa valeur symbolique dans le discours visuel du Quattrocento : « *La tombe d'Ilaria del Carreto nous aide*

¹³⁹ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

¹⁴⁰ FRANCASTEL. *Op. cit.*, p. 266.

¹⁴¹ *Ibid.*

à imaginer quels étaient les modèles d'où partaient les peintres du Quattrocento pour composer leurs figures de la femme idéale.»¹⁴²

Selon les pronostics de Francastel, ce modèle de femme idéale alimentera l'imagination des hommes pendant trois siècles.¹⁴³ Il avait tort ; les caractéristiques de cet éternel féminin ont survécu beaucoup plus que trois siècles. Aujourd'hui, encore nous constatons que cette « femme idéale » de la peinture, de la sculpture et de la poésie de la Renaissance, est reproduite dans les représentations de l'éternel féminin cinématographique contemporain. Malgré les changements superficiels dus à la mode, « l'essence » de cet éternel féminin a perduré, le concept de cette « femme idéale » ne semble pas avoir subi l'influence du temps.

3.4 Traits constitutifs de l'éternel Féminin cinématographique

À partir d'une analyse topologique des images de l'éternel féminin dans 35 films produits par différents pays, entre 1908 et 2005, pour écrire le scénario d'un film-essai sur le féminin cinématographique, nous avons constaté la récurrence de certaines qualités dans la configuration d'une « féminité » construite au long des siècles: beauté, grâce, bonté, délicatesse, faiblesse, harmonie, légèreté, séduction, menace, langueur, joie de vivre, sensualité, trahison, superficialité. L'analyse topologique de cette image révèle à quel degré et avec quelle insistance la figure féminine a pris des formes allégoriques et mythiques dans le discours du cinéma.¹⁴⁴

¹⁴² *Ibid.* p. 266.

¹⁴³ *Ibid.* p.269.

¹⁴⁴ Recherche développée dans le cadre de ma dissertation de Maitrise « *O labirinto espelhado de Eva , roteiro para filme-ensaio : imagens e encenações do feminino* » présenté à L'École du Théâtre de l'Université Federal da Bahia, 2006. La sélection des films mentionnées ont pris en considération la

Le corps de la femme devient de plus en plus ce que Mary Ann Doane a nommé « *le véritable corrélatif formel* », soit la raison instrumentalisée dans une société technologique.¹⁴⁵ Il n'est pas surprenant que le cinéma, comme nouvelle technologie de la représentation, ait repris l'ensemble des qualités liées à la représentation de la femme dans la peinture et dans la littérature occidentale et les ait fait circuler comme des valeurs féminines, censées définir l'identité de la femme. L'hybridité et la virtualité nous semblent des traits intrinsèque à la configuration du personnage de l'éternel féminin cinématographique, comme nous allons le voir. Ces traits constitutifs du personnage de Marguerite nous intéressent dans la mesure où ils nous permettent de mettre en évidence les rapports imaginaire/production/perception du féminin dans les films analysés.

3.4.1 *L'hybridité*

Les remarques de Pierre Francastel sur les représentations de la « femme idéale » des peintres et des poètes du Quattrocento nous aident à reconnaître que l'hybridité, présente dans l'art en général, apparaît potentialisée dans la production cinématographique. Comme le confirme l'histoire du cinéma. De nombreuses œuvres cinématographiques sont la reprise d'œuvres antérieures, non pas comme un remake ou comme une parodie, mais précisément comme la réutilisation des images d'autres films. Devant ces images, nous avons l'impression d'entrer dans une espèce de labyrinthe en miroirs, où l'accent est mis sur les rapports entre images et sur leur caractère de multiplicité, d'où naissent et se dédoublent sans interruption d'autres images.

topologie de l'image de l'éternel féminin, sans prendre en compte d'autres critères de l'analyse filmique. Deux cents titres de fiction ont servi de base à la recherche.

¹⁴⁵ DOANE. *Op. cit.*, p. 02 et 20.

La généalogie du personnage de Marguerite Gauthier, par exemple, est née de l'imagination de Dumas fils, mais aussi de l'influence qu'il a subie de la littérature et du théâtre de son temps. La femme idéale de Dumas apparaît comme une sorte de jonction ou de superposition d'images: l'« image-souvenir »¹⁴⁶ que Dumas fils garde de Marie Duplessis ajoutée aux personnages féminins de la littérature et du théâtre qui ont suscité son imagination. Habitué des théâtres, l'auteur a observé les rôles tragiques alors joués à Paris. Il est probable que Dumas fils a vu la pièce *Adrienne Lecouvreur* (1849), dont la première a eu lieu le 14 avril 1849.¹⁴⁷ L'héroïne de la pièce *Adrienne Lecouvreur*¹⁴⁸ était aussi une courtisane jouée par Rachel, la plus connue et la plus appréciée des actrices françaises de son temps. L'intensité de son interprétation d'Adrienne avait étonné Paris.

Ainsi, la construction de Marguerite Gauthier suit le même chemin que celui de la « femme idéale » du Quattrocento. Le fait que le personnage féminin soit une figure hybride, née de l'imagination de son créateur, n'a rien de nouveau. Ce que le cinéma classique hollywoodien apporte de nouveau à la représentation de l'éternel féminin, c'est la transformation de la figure de la femme en image-marchandise, qui circule comme une identité universelle et éternelle de femmes. La Marguerite Gauthier jouée par Garbo dans le film de Cukor est déjà la 6ème version cinématographique du roman d'Alexandre Dumas, comme on le verra plus loin. Il semble donc naturel que Garbo et Cukor aient profité de tous ces « antécédents visuels » qui ont composé le personnage de Marguerite pour construire leur version cinématographique, la Marguerite/Garbo.

Comme on le sait, le féminin diffusé par le cinéma classique n'a pas de référent, dans le sens utilisé par Barthes, mais il est une représentation constituée par des « images qui n'ont pas

¹⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Les Éditions de Minuit: Paris, 1985.

¹⁴⁷ STANTON, Stephen S. *Camille and other plays*. New York: First Dramabook Ed., 1999. p.30.

¹⁴⁸ *Adrienne Lecouvreur* a été écrite par Eugène Scribe et Ernest Legouvrier.

d'autres références sinon l'image même». ¹⁴⁹ Ces migrations d'images, qui rendent possible ce caractère esthétique hybride propre au septième art, intensifie aussi la capacité de l'image cinématographique à fusionner les axiologies esthétiques et à accroître leur circulation. Dans l'image cinématographique, bien plus que des éléments filmiques, on trouve un complexe et multiple réseau de connexions entre les faits, les personnes et les choses du monde.

Le féminin travesti est l'incarnation de ce principe d'hybridité constitutif de l'éternel féminin. Le travesti, comme celui des personnages mis-en-scène par Pedro Almodovar dans nombre de ses films, opère sur son image-corps une sorte de "réutilisation" des différentes images du "féminin", à partir de plusieurs langages esthétiques et visuels (cinéma, publicité, mode) pour composer son image de la «femme». Pour la construction de leur apparence « féminine », la majorité des travestis s'inspirent des images des « divas » du cinéma, de la musique, et spécialement au miroir des stars hollywoodiennes.

L'hybridité du personnage féminin de Marguerite ne se manifeste pas seulement au niveau de sa configuration. Dans la structure narrative de la pièce *La dame aux camélias*, nous trouvons aussi un mélange de genres narratifs, constituant ce que nous pouvons appeler un *récit hybride*. Du point de vue formel, Stephen Stanton classifie *La dame aux camélias* comme un texte théâtral qui n'appartient pas strictement au genre de la *pièce bien faite*, et n'est pas non plus tout à fait une comédie moderne de mœurs. ¹⁵⁰ Du point de vue de composition du personnage féminin, la Marguerite de Dumas fils, comme on le verra dans la Partie II, est construite à l'image de l'héroïne de la pièce écrite par Eugène Scribe et Legouvé, *Adrienne Lecouvreur*. L'hybridité est

¹⁴⁹ AUMONT, Jacques. *Uma imagem pode esconder a outra*. Poiesys, ano 5, 2004. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense; p. 73.

¹⁵⁰ STANTON. Op. cit., p. 30.

l'un des aspects de la construction du personnage de Marguerite Gautier, que ce soit au théâtre ou au cinéma.

La construction de l'éternel féminin dans les récits classiques est généralement faite de fragments d'images de femmes, comme une espèce de kaléidoscope, de mélange des qualités physiques et morales, idéales. La virtualité, également constitutive du personnage, détermine aussi les formes de perception et de représentation de l'éternel féminin, comme nous allons le voir maintenant.

3.4.2 *La Virtualité*

Pour "retrouver" ma mère, fugitivement, hélas, et sans jamais pouvoir tenir longtemps cette résurrection, il faut que, bien plus tard, je retrouve sur quelques photos les objets qu'elle avait sur sa commode, poudrier en ivoire (j'aimais le bruit du couvercle), un flacon de cristal en biseaux, ou encore une chaise basse que j'ai aujourd'hui près de mon lit, ou encore les panneaux de raphia qu'elle disposait au-dessus du divan, les grands sacs qu'elle aimait ...¹⁵¹

Dans son essai *La chambre claire* la description que Barthes donne des photos de sa mère – et des rapports affectifs qu'il établit avec elles, élucide un aspect ineffable de la perception du féminin. Bien que l'expérience décrite par Barthes se rapporte à la photographie et non au cinéma, ce qui est au centre de son expérience perceptive est l'image. C'est le processus de perception de l'image du féminin qui nous permet de comprendre la part de la virtualité dans la

¹⁵¹ BARTHES. *La chambre claire : note sur la photographie*. *Op. cit.*, p. 101.

représentation du féminin. Quand il cherche, parmi des photos de sa mère morte récemment celle qui la lui représente comme il s'en souvient, il dit sa déception de n'en trouver aucune. Sa mère est bien sur les photos, mais il ne la « reconnaît » pas, il ne parvient pas à trouver son visage « indubitable ». Il lui semble que les photos de sa mère se sont « vidées », le féminin maternel qu'il cherche y est absent. Il apparaît ainsi que le référent du féminin maternel ne se représente pas sur les photos de sa mère, où il cherche à la voir, à la rencontrer.

Cependant, Barthes retrouve l'émotion de « rencontrer » sa mère, même fugitivement, sur des photos de certains de ses objets personnels, *un poudrier en ivoire, un flacon de cristal en biseaux, une chaise basse, les panneaux de raphia, les grands sacs*. Ce sont ces photos qui réveillent la mémoire de Barthes et ont le pouvoir d'actualiser, de configurer pour lui le féminin maternel. Les images de ces objets suscitent le souvenir des odeurs, des bruits, la mémoire des sensations tactiles qui faisaient partie de leur vie quotidienne. Le « noème » de ces photos glisse de la figure du corps de femme de sa mère pour passer à ses objets. La dimension virtuelle de la perception du féminin qui ressort de l'expérience de Barthes devant les photos de sa mère nous permet de mieux comprendre l'aspect de la virtualité comme élément stratégique dans la représentation/perception du personnage d'éternel féminin de Marguerite Gauthier.

Lors de leur première rencontre Armand Duval ne parle à Marguerite Gauthier que des souvenirs qu'il a gardé d'elle la première fois qu'il l'a vue. Dans cette séquence (voir l'analyse plus loin), la description détaillée, presque « photographique », qu'Armand donne de la toilette et des accessoires portés par Marguerite ce jour-là, montre le rôle de ces objets dans la perception et la subjectivation de la figure féminine chez Armand : «*Vous étiez vêtue de blanc* ». «*Un grand chapeau de paille, un châle brodé, un seul bracelet avec des larges cercles en or et*

bien sûr, des camélias à la ceinture ». « *La fois suivante, à l'opéra Comique, vous étiez assise dans une loge, vous portez un manteau de fourrure* »¹⁵²

La robe, le manteau, les bijoux portés par Marguerite semblent fonctionner comme des images-objets, des ancrs, des repères à partir desquels l'image d'éternel féminin sera configurée dans la mémoire d'Armand. Malgré les « différences » établies dans la culture occidentale entre le « féminin maternel » et « l'éternel féminin », la symétrie qu'on trouve entre la perception du féminin maternel décrite dans *La chambre claire* et la perception de l'éternel féminin dans le film *Le roman de Marguerite Gauthier* montrent que le processus perceptif de l'image du féminin se développe de façon très similaire, et donne peu d'importance à la matérialité de la représentation. Le processus de perception du féminin maternel décrit par Barthes (à partir de sa propre expérience) et la perception du féminin séducteur décrit par Armand (personnage « fictif » de *La dame aux camélias*), ont un point commun: la virtualité¹⁵³ comme caractéristique du processus de perception/représentation du féminin.

Chez Armand, ni chez Barthes, nous ne trouvons mention de caractéristiques physiques particulières: aucun mot sur la couleur des cheveux ou la façon de marcher ou même de sourire de ces femmes; ce sont plutôt les objets, les accessoires, les vêtements de ces femmes qui actualisent leurs souvenirs et configurent « l'inoubliable » image du féminin. Il semble que les représentations visuelles capables d'évoquer le féminin et de le représenter ne soient pas liées exclusivement au corps de femmes comme référence, et que la perception/configuration du féminin dépasse même leurs corps de femmes. Nous avons vu que chez Barthes, le bruit, l'odeur

¹⁵² Voir découpage de la séquence dans le chapitre 5.

¹⁵³ Virtualité est employé ici selon la compréhension deleuzienne d'image-cristal, mémoire, d'une espèce d'image virtuelle qui coexiste avec la perception actualisée de l'objet.

liés à l'ensemble des objets ont le pouvoir de susciter la perception du féminin en tant qu'idée. La représentation du féminin paraît ainsi actuelle.

En ce qui concerne le discours classique, nous voulons examiner l'apparition de cet image-temps, cette image-cristal avant la lettre. Puis, nous essaierons de comprendre de quelles différentes manières cette représentation travaille à l'intérieur du discours cinématographique et ses rapports avec la construction et le développement du récit.

3.5 Le Mythe de l'Éternel Féminin : son travail à l'intérieur du discours cinématographique

Dans son recueil d'essais *Mythologies*, comme on le sait, Roland Barthes met à nu le mythe de *l'Homme Éternel*, comme le désir longuement poursuivi par l'idéologie bourgeoise de voir ses valeurs représentées comme universelles et éternelles, en cachant leurs caractères culturels. À l'intérieur de la même idéologie bourgeoise, le mythe d'Éternel Féminin cinématographique fonctionne dans le même but, qui est de représenter certaines valeurs (beauté, faiblesse, bonté, gentillesse, séduction, menace, passivité) comme liées à « l'essence » de la femme, à sa « nature » biologique.

Le travail du mythe de l'éternel féminin à l'intérieur du discours cinématographique classique opère comme une espèce de masque, en cachant son travail de naturaliser une image construite, une espèce d'image trompe-l'œil, qu'on fait passer ou qu'on fait usage comme la « représentation » de la femme. *Une femme est une femme* et sa représentation doit parler d'un monde sans profondeur, un monde qui se donne en évidence, où les choses semblent avoir un sens en elles-mêmes.

Avec le cinéma, le mythe de l'éternel féminin gagne la visibilité des « vrais » corps, des visages « réels », du mouvement. Le discours cinématographique va approfondir, amplifier les traits déjà latents dans le concept linguistique de l'éternel Féminin. L'impression de réalité suscitée par l'image cinématographique atteste comme « vrais », « naturels » ses codes figuratifs afin que la vision du monde produite par une classe sociale ou une culture soit prise pour la « vérité » universelle et éternelle. À l'intérieur du discours cinématographique classique, elle opère comme une espèce de masque, cachant son travail de naturalisation d'une image construite, espèce d'image trompe-l'œil, qu'on fait passer pour la représentation de la femme cinématographique. Le travail du mythe se réalise par la suppression de toute dialectique, de tout besoin d'aller au-delà de l'immédiatement visible.

L'existence de ces dualités « innocentes », comme celle de femme/féminin, ouvre au cinéma de multiples possibilités pour la fabrication d'images-représentations d'une femme idéale, d'une femme imaginaire que les films font passer pour des « femmes ordinaires », de femmes réelles. La concrétude des corps des actrices bougeant devant les yeux des spectateurs confère un nouveau degré de « réalité » à un concept de femme déjà existant, mais trop général, trop désincarné. En jouant sur les principes réalité/vérité, l'image du cinéma naturalise l'image fabriquée de Greta Garbo (et bien sûr, de bien d'autres « stars ») comme le référent de la femme et du féminin. La figure de l'actrice Greta Garbo devient le « référent » de la femme idéale Marguerite Gautier et de son éternel féminin. C'est ce personnage féminin, son adaptation au cinéma, sa permanence dans le système de représentation occidental qui est au centre de la Partie II de ce travail.

L'industrie cinématographique hollywoodienne a aussitôt compris qu'il fallait créer un système plus englobant pour aller au-delà de l'univers filmique et contaminer la vie « réelle » grâce aux

fictions créées par les images hollywoodiennes. Dans la Partie II, consacrée au mythe de l'éternel Féminin dans *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*, nous essaierons de comprendre les mécanismes utilisés par le dispositif cinématographique du *star system* pour la mise-en-œuvre de cette visée patriarcale (y compris *l'américan way of life*), d'éviction de « l'autre » ainsi que les formes utilisées pour que ce mythe de l'éternel Féminin devienne l'un des plus lucratifs et durables investissements de l'industrie cinématographique.

PARTIE II

DE LA DAME AUX CAMELIAS À CAMILLE, LE MYTHE DE L'ÉTERNEL FÉMININ

LA DAME AUX CAMELIAS, LA PIÈCE THÉÂTRALE D'ALEXANDRE DUMAS FILS

1.1 La dame aux camélias et la courtisane au 19^{ème} siècle

La pièce *La dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas fils, met en scène une courtisane parisienne, qui s'éprend d'un jeune homme et abandonne sa «course aux plaisirs» pour les «vrais» sentiments. La respectabilité bourgeoise ne peut le tolérer : la «demi-mondaine», sous la pression de son futur beau-père, renonce à son amour et meurt de tuberculose. Dans la préface de sa pièce, Dumas fils définit la courtisane parisienne comme une femme galante, une femme à la mode, qui a acquis l'éducation et le raffinement d'une dame bien née. Bon nombre de jeunes femmes aristocratiques, mais pauvres, filles d'officiers tués dans les guerres de l'Empire, n'ont pas eu accès au mariage auquel leur origine, leur formation et leurs goûts «donne droit». Leur existence dans la société française était mal tolérée et, dans le meilleur des cas ignorée.¹⁵⁴

Dans l'imaginaire de la société petite-bourgeoise parisienne du 19^{ème} siècle, le mythe de l'éternel féminin a été représenté par l'image de la courtisane.¹⁵⁵ Depuis 1852, année de la première de la pièce *La Dame aux camélias*, au théâtre du Vaudeville à Paris, le thème de la courtisane, de la femme égarée, réhabilitée par l'amour et la mort, occupe le centre de la scène

¹⁵⁴ DUMAS Fils, Alexandre. *apud* STANTON. *Op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁵ BREQUE, Jean-Michel. *Images du Mythe de la courtisane au XIX^{ème} siècle*. [De la Marion Delorme de Hugo (1831) aux Scènes de la vie de Bohème de Murger (1849), où Mimi et Musette sont plus grisettes, il est vrai que courtisanes], bien des ouvrages ont été consacrés à cette catégorie de femme.] p. 19

¹⁵⁶ STANTON, Stephen. *Op. cit.*, P. 30

¹⁵⁷ BALZAC, Honoré. *Splendeurs et misères des courtisanes*. Ed. Garnier-Flammarion, 2006.

théâtrale française. *Splendeurs et Misères des Courtisanes* de Balzac, publié un an avant *La Dame aux camélias*, fut considéré comme le plus important des livres sur ce thème et Dumas fils, à côté de Balzac et de Zola, comme l'un des principaux auteurs à avoir créé le mythe de la courtisane au XIX^{ème} siècle.¹⁵⁶

La pièce *Adrienne Lecouvreur* sortie à Paris au printemps de 1849, a pour héroïne une femme dont le destin tragique est extrêmement proche de celui que Dumas donnera au personnage féminin de *La Dame aux camélias*. Le rôle d'Adrienne Lecouvreur a été joué par la plus fameuse actrice du théâtre de l'époque, un type de « star », dont la prestation a probablement inspiré Dumas. Entre les deux personnages féminins, Adrienne et Marguerite, des traits communs sont nombreux, similarités qu'on trouve également entre les personnages de Marguerite Gauthier et d'Esther Gobseck, l'héroïne de Balzac dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*.¹⁵⁷

Esther et Marguerite sont décrites comme des êtres « envoûtants », parés des « attraits du péché », aliénés, et représentant une menace pour les hommes et pour la société. Esther a le « même aspect enchanteur, le même pouvoir envoûtant » qu'on trouve chez Marguerite; ces deux femmes incarnent la « volupté », la séduction. Comme Marguerite, Esther « est lucide, a conscience de son abjection, éprouve la nostalgie de la vie respectable et bourgeoise, et surtout conserve intactes d'extraordinaires possibilités d'attachement et de dévouement ».¹⁵⁸ Elles n'ont pas haute opinion d'elles-mêmes, se sentent coupables et n'attendent guère de reconnaissance. Autrement dit, elles sont de ces personnages qui acceptent leur inexistence aussi bien dans la société patriarcale que dans le récit classique.

¹⁵⁸ BREQUE, Jean-Michel. *Op. cit.*, p. 19.

Marguerite Gautier a le destin de la plupart de ces personnages féminins victimes, fréquents dans la dramaturgie théâtrale populaire du 19ème siècle. Notons que ce « destin » d'exclue est réservé aux personnages qui occupent le pôle féminin dans le récit de la plupart des récits classiques. De toute manière, « l'Autre » représenté par le féminin doit être exclu, comme l'observe Odile Krakovitch :¹⁵⁹ « En effet, quelle que soit la conclusion du drame, que les bons continuent à être récompensés et que les mauvais soient punis, ou au contraire, que les héros soient voués à la mort et les traîtres au succès, la femme doit mourir. »

Il n'est pas dans mon propos de faire une analyse comparative des structures narratives de la pièce de théâtre *La Dame aux camélias* et du film *Camille/Le Roman de Marguerite Gauthier*, mais d'analyser la construction de ce personnage féminin, qui est devenu l'un des plus grands et récurrents mythes de l'éternel féminin dans l'imaginaire occidental. Le cinéma, en tant que la nouvelle technologie de la représentation, a permis au système de représentation occidentale d'approfondir ses récits mythiques, donnant au mythe de l'éternel féminin, déjà présent dans la littérature et le théâtre, un surplus de « réalité ». Créée par l'imagination de Dumas Fils, Marguerite Gauthier, la « femme idéale », a gagné, à travers la visibilité d'un corps « réel », celui de l'actrice Greta Garbo, une autre dimension de « réalité/vérité ».

1.2 L'ambition de Dumas Fils et le personnage de l'éternel féminin

Alexandre Dumas fils a lui-même adapté pour la scène son roman *La Dame aux camélias*, en huit jours. Il qualifie lui-même cette entreprise d'audace juvénile : il voulait faire fructifier la notoriété que le roman avait commencé à lui apporter. En effet, la pièce écrite rapidement, l'a été en grande partie pour une actrice. Dans les deux premiers actes de sa pièce, Dumas fils s'inspire de sa propre expérience; dans les trois autres, il s'appuie sur sa connaissance de la scène théâtrale du 19ème siècle, alors que les rôles tragiques joués pas des actrices célèbres étaient à la mode. *La Dame aux camélias* apparaît avec la comédie de mœurs dans les années

¹⁵⁹ KRAKOVITCH et SELIER. *Op. cit.*, p.85.

1850 ; en effet, Stephen Stanton considère 1852, comme on le sait, l'an d'ouverture de *La dame aux Camélias* à Paris, comme le début de la comédie de mœurs modernes. L'apparition de ce type de personnage, d'une certaine façon, a été favorisée par l'éviction de femmes de l'écriture théâtrale et de la direction des troupes, après la Révolution. Krakovitch note : « (...) *le goût du spectacle de la femme faible et victime, de la femme objet, d'autant plus que les rôles étaient désormais interprétés pas des actrices remarquables, véritables stars qui surent profiter du Romantisme pour innover, sans que cela soit reconnu dans le jeu et la mise-en-scène.*¹⁶⁰

Cependant, Stanton attribue le succès de *La dame aux camélias* à la perspicacité psychologique de Dumas fils. Selon Stanton, avec l'efficacité de la technique théâtrale de Scribe et de Victorien Sardou, la perspicacité psychologique de Dumas a été la plus importante contribution au drame français du 19^{ème} siècle. Stanton a développé un long travail d'analyse comparative entre quelques pièces théâtrales produites au 19^{ème} siècle à partir des codes de la soi-disant « pièce bien-faite ». Néanmoins, Clayton Hamilton pense que l'immense succès de la pièce est dû au jeu et à la mise-en-scène des actrices, à leur ambition invétérée de jouer le personnage de Marguerite Gautier. Nous pouvons en déduire que le personnage féminin de *La dame aux camélias* a suscité l'intérêt autant des spectateurs et spectatrices, que de femmes créatrices.

Bien que Dumas fils n'ait pas inventé le thème de « l'amour illicite », exploité par le romantisme depuis vingt ans déjà, la pièce théâtrale *La dame aux camélias* / *Camille* est considérée, aux États-Unis, comme l'un des deux drames les plus populaires au 19^{ème} siècle.¹⁶¹ Il ne faut pas oublier que cette période voit triompher d'autres héroïnes remarquables sur la scène littéraire anglaise, grâce à la publication d'œuvres d'écrivaines, comme Jane Austen, Mary Shelley, George Elliot, les sœurs Brönte, Virginia Woolf en Grande-Bretagne et d'Edith Wharton à Joyce Carol Oates aux États-Unis.¹⁶² Néanmoins, le succès de la pièce *La dame aux*

¹⁶⁰ SELLIER et VIENNOT. *Op. cit.*, p. 80.

¹⁶¹ STANTON, Stephen S. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁶² SELLIER et VIENNOT. *Op. cit.*, p. 10.

camélias se prolonge, irréfutable, tout au long du 20^{ème} siècle : rien qu'à New York, entre 1900 et 1935, *Camille* a été joué 38 fois.¹⁶³ En 2012, une fois encore, une nouvelle version théâtrale de la pièce a été mise-en-scène au Théâtre de l'Odéon à Paris sous la direction de l'allemand Frank Castorf.¹⁶⁴

Grâce au personnage de Marguerite Gauthier, Alexandre Dumas fils a connu la célébrité très jeune. Raconter la vie d'une courtisane – ce nouveau personnage sur la scène théâtrale française –, selon une approche « réaliste », fut d'abord considéré comme inapproprié pour le public petit-bourgeois habitué du théâtre. En réalité, même si, Dumas fils a choisi un sujet considéré comme un défi aux normes de l'époque, le récit de *La dame aux camélias* est imprégné par l'idéologie bourgeoise et se développe dans une perspective patriarcale, comme nous le verrons dans les séquences qui suivent.

1.3 Marguerite Gauthier: la construction du personnage féminin

Le portrait que Dumas fait de la figure de Marguerite Gauthier est minutieux. Il décrit son héroïne en détails, utilise pour sa « femme idéale » les mots de « beauté », « grâce », « spiritualité », « sensualité » qu'on trouve habituellement dans la représentation de l'éternel féminin :

Or, il était impossible de voir une plus charmante beauté que celle de Marguerite (...) La tête, une merveille, était l'objet d'une coquetterie particulière. (...) Dans un ovale d'une grâce indescriptible, (...) voilez ces yeux de grands cils qui, lorsqu'ils s'abaissaient, jetaient de l'ombre sur la teinte rose des joues ; tracez un nez fin, droit, spirituel, aux narines un peu ouvertes par une aspiration ardente vers la vie

¹⁶³ STANTON. Op. cit.

¹⁶⁴ Le 07 Janvier au 04 Février 2012, au théâtre Odéon, à Paris, une nouvelle adaptation de *La Dame aux camélias* a été mise en scène par Frank Castorf, dramaturgie: Maurici Farré, décor: Aleksandar Denić, costumes : Adriana Braga, musique : Sir Henry avec Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin, Vladislav Galard, Sir Henry, Anabel Lopez, Ruth Rosenfeld, Claire Sermonne. Production Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre National de la Communauté française de Belgique. Disponible sur www.theatre-odeon.fr/ Accédé le: 11/10/12.

sensuelle (...). Marguerite avait d'elle un merveilleux portrait fait par Vidal, le seul homme dont le crayon pouvait la reproduire. J'ai eu depuis sa mort ce portrait pendant quelques jours à ma disposition, et il était d'un si étonnante ressemblance qu'il m'a servi à donner les renseignements pour lesquels ma mémoire ne m'eût peut-être pas suffi. »¹⁶⁵

La virtualité a été aussi posée par Dumas fils comme une caractéristique intrinsèque à la configuration du personnage de la courtisane : c'est à partir d'un portrait (soit une image) et de la mémoire de l'auteur que la vie de Marguerite sera racontée. Même si la « réelle » Marie Duplessis¹⁶⁶ a servi de modèle ou d'inspiration pour la création du roman, il est certain que la part strictement biographique du roman est assez limitée.¹⁶⁷

On trouve chez Dumas le même processus de perception/représentation du féminin que celui qu'on a observé chez Barthes (cf. supra). C'est le même souci du détail, la même importance accordée aux objets, à la toilette de Marguerite, comme si ces éléments servaient d'ancres à la mémoire :

*Grande et mince jusqu'à l'exagération, elle possédait au suprême degré l'art de faire disparaître cet oubli de la nature par le simple arrangement des choses qu'elle revêtait. Son cachemire, dont la pointe touchait à terre, laissait échapper de chaque côté les larges volants d'une robe de soie, et l'épais manchon, qui cachait ses mains et qu'elle appuyait contre sa poitrine, était entouré de plis si habilement ménagés, que l'œil n'avait rien à redire, si exigeant qu'il fût, au contour des lignes.*¹⁶⁸

Les objets, les bijoux, la toilette de Marguerite, si minutieusement répertoriés par l'auteur, sont des éléments de la construction de l'identité du personnage féminin. On a l'impression que ces objets ont pour fonction de donner une certaine « cohérence », une « réalité » au personnage de cette femme imaginaire. L'identité féminine semble glisser de la figure de la femme aux objets

¹⁶⁵ DUMAS, fils. *La Dame aux Camélias*; p. 9 In *livroveritas*, 2004. Disponible sur: <http://www.inlibroveritas.net>

¹⁶⁶ Selon Dumas fils, le nom de Marie Duplessis, sous lequel était connu la courtisane qui lui a servi de modèle, a été une création d'Alphonsine Plessis, nom officiel de la femme qui a inspiré Dumas pour son roman.

¹⁶⁷ BREQUE. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁸ DUMAS fils, Alexandre. *Op. cit.*, p. 9.

qui l'entourent. Le féminin en tant qu'une image virtuelle semble flotter parmi ces objets dans la tentative de construire une identité. Ce sont les camélias du titre et du personnage, qui donnent « une identité » particulière à Marguerite, comme écrit Dumas fils : « *On n'avait jamais vu à Marguerite d'autres fleurs que des camélias. Aussi chez Mme Barjon, sa fleuriste, avait-on fini par la surnommer la Dame aux Camélias, et ce surnom lui était resté.* » Les rapports entre le personnage féminin et les fleurs qui le nomment exemplifient l'étroite relation qui existe entre les objets et la perception/configuration/représentation de l'image du féminin.

Du roman au film, les objets de Marguerite sont des repères pour la mémoire d'Armand. Le point de départ de Dumas fils dans le roman est l'annonce d'une vente de meubles et de riches objets de curiosité d'une demi-mondaine. Dans le film, la première rencontre entre Marguerite et Armand est marquée par un dialogue (plutôt un monologue), qui donne une description presque photographique de la toilette et des accessoires portés par Marguerite cette première fois.

Pour Brèque, le portrait que Dumas fils donne de Marguerite Gautier ne comporte qu' « un minimum de zones d'ombre », affirmation que Brèque va lui-même contredire quelques paragraphes plus tard, dans l'analyse du personnage : « *Et pourtant cette femme doit être curieusement complexe, puisqu'elle n'a en rien le visage de son « emploi » ou encore « Marguerite est donc une contradiction vivante ».*¹⁶⁹ Ce que Brèque a remarqué chez Marguerite, cette « contradiction vivante », traduit exactement l'indiscernabilité structurale qui constitue la femme imaginaire. Toute tentative de mieux comprendre le personnage, d'aller au-delà de la topologie de son image, d'en savoir plus sur ses motivations rencontre un obstacle insurmontable : la généalogie d'un personnage hybride et virtuel.

De l'expérience vécue par la femme Alphonsine Duplessis en tant que courtisane, Dumas fils ne sait rien ; il se tient à la superficie de l'image d'une femme belle et séductrice. L'auteur, malgré

¹⁶⁹ BREQUE. Op. cit., p. 15-16.

son intention d'écrire une histoire « réaliste » sur la vie d'une courtisane, ne peut l'écrire que d'un point de vue fictionnel, extérieur. De sorte qu'il doit compenser cette « extériorité » par rapport à la subjectivité de son personnage féminin, par « l'imagination », en représentant Marguerite comme une « mascarade », caractérisée par l'« excès ». La construction de cet excès ne se limite pas à la figure du personnage féminin, à la description de ses attributs physiques, mais se prolonge dans les décors et les objets qui l'entourent. La construction des personnages de l'éternel féminin met en avant ce caractère de « superficie ».

Pour nous, le personnage de cette femme imaginaire présente plutôt des caractéristiques d'incohérence, contradictoires, comme il sied à un personnage hybride, bricolé. La complexité vue par Brèque, ou des caractéristiques comme « contradiction », « ambiguïté », perçues comme les traits de ce personnage féminin, créé au 19^{ème} siècle, sont aussi les caractéristiques récurrentes de ces personnages féminins du 21^{ème} siècle, qui sont les « femmes d'action », de plus en plus présentes dans les films contemporains. Dans les mots de Raphaëlle Moine : « *En définitive, le succès de l'héroïne d'action, et notamment sa formule contemporaine de la **babe in arms**, ne vient-il précisément de son ambiguïté ?* »¹⁷⁰ Pour ce qui est des représentations de l'éternel féminin, nous avons l'impression, précisément, que peu importe l'époque: nous sommes toujours devant l'indiscernabilité, la virtualité du personnage.

L'hybridité et la virtualité constitutives d'un féminin imaginaire sont déplacées ou masquées dans le récit cinématographique, par le biais d'un discours tautologique : « une femme est une femme ». Le contexte existentiel du personnage, ses liens familiaux, ses appartenances sociales, économiques, culturelles et affectives sont déplacées. L'ambiguïté de l'auteur par rapport à l'héroïne de son histoire, remarquable aussi chez Gustave Flaubert et son personnage Emma Bovary, comme nous le verrons plus loin, révèle les limites, non reconnues, dans lesquelles se développe le parcours, la trajectoire « réaliste » de l'héroïne féminine. L'ambiguïté des auteurs

¹⁷⁰ MOINE, Raphaëlle. *Les Femmes d'Action au Cinéma*. Armand Collin, 2010. p. 122.

envers leurs personnages féminins semble dénoncer comme « illégitime » le lieu d'énonciation de ces écrivains, en ce qui concerne la construction d'une perspective « réaliste » de la vie d'une femme.

Si la courtisane Marguerite Gautier était un personnage nouveau sur la scène théâtrale française en raison du scandale dû au « réalisme » que Dumas emploie comme artifice formel dans l'écriture de son histoire, nous ne pouvons en dire autant du féminin représenté par Marguerite. Même si on ne peut pas nier que le « sujet » choisi par Dumas, l'histoire « véridique » de la vie d'une demi-mondaine racontée dans un style réaliste, a représenté un défi aux normes de l'époque; la construction de la « réalité » du personnage féminin de *La Dame aux camélias* reste tributaire de l'idéologie patriarcale avec laquelle Dumas fils avait l'intention de rompre.

On remarque la permanence de certaines caractéristiques des personnages féminins construits au long des siècles. Le modèle de l'éternel féminin a pris de nouvelles formes, en ce qui concerne la gestuelle, les figurines, les coiffures; cependant l'image-concept de cette femme idéale n'a souffert que de changements superficiels en gardant son caractère d'hybridité et de virtualité. Courtisane au 19^{ème} siècle; femme fatale au 20^{ème} ou femmes d'action au 21^{ème} siècle, la « contradiction » signalé par Brèque à propos du personnage de Marguerite Gauthier, est retrouvée par Raphaëlle Moine dans les personnages de « femmes d'action »: « *des personnages saturés de représentations contradictoires.*»¹⁷¹

Tout au long des 84 ans qui séparent la première de la pièce théâtrale *La dame aux camélias*/1852 de la production du film *Camille/Le Roman de Marguerite Gautier*/1936, les caractéristiques qui marquent la représentation de l'éternel féminin ont survécu, malgré toutes les modifications d'ordre social, culturel, économique, politique que les mouvements féministes ont apporté aux sociétés modernes. L'une des questions récurrentes de notre réflexion est de

¹⁷¹ MOINE. *Op. cit.*, p. 120.

comprendre les mécanismes symboliques qui ont contribué au succès mondial pendant si longtemps, de ce personnage, crée par un jeune dramaturge dans sa première pièce.

LE FILM *CAMILLE/LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTIER*

2.1 Autour du film

Produit à 1936, dans une période où le star-system est en plein essor, *Camille/Le roman de Marguerite Gautier* est un film paradigmatique du cinéma classique de Hollywood, comme nous le verrons plus loin, dans l'analyse des séquences. Le film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier* se base sur le roman d'Alexandre Dumas fils, *La dame aux camélias*, publié en 1849 et adapté pour le théâtre en 1852. Ce film, joué par Greta Garbo, dirigé par George Cukor, produit par la puissante MGM, est la sixième version cinématographique du roman.

Cette sixième version cinématographique, la plus connue, est censée célébrer le 84ème anniversaire de la première théâtrale de *La dame aux camélias*/1852. La première mondiale du film "*Camille/Le roman de Marguerite Gauthier*" a lieu au Théâtre Plaza, sur Palm Canyon Drive, à Palm Springs, Californie le 12 Décembre 1936. C'est également la soirée d'ouverture officielle du théâtre. Robert Taylor assiste au gala, mais pas Greta Garbo, qui a toujours évité les premières de ses films, à la seule exception de *Le Torrent*,¹⁷² son premier film aux États-Unis.

2.1.1 La structure du film

La structure narrative du film peut être divisée en trois parties: la première va de la séquence d'ouverture à la fête d'anniversaire de Marguerite, quand elle et Armand se déclarent leur amour (environ 34 minutes); la deuxième partie se prolonge jusqu'à la visite de M. Duval, père

¹⁷² *Le Torrent* a eu son ouverture à la fois à New York et à Los Angeles, le 21 Février 1926. Pour la première et la dernière fois, Garbo a assisté à la première de l'un de ses films. In VIEIRA, Mark A. *Greta Garbo, a cinematic legacy*.

d'Armand, à Marguerite (environ 37 minutes) et la troisième partie, de l'abandon d'Armand par Marguerite qui rejoint le baron, à la fin du film, quand elle meurt dans les bras d'Armand.

L'analyse du film est centrée autour de la construction et de la mise-en-scène du personnage de Marguerite Gautier/Greta Garbo, image-concept de l'éternel féminin cinématographique. Nous avons suivi la construction de cet éternel féminin à partir de trois axes: la production de l'image de la star en tant qu'image-concept de l'éternel féminin cinématographique par le *star system* ; le jeu de composition du personnage créé par l'actrice Greta Garbo et le lieu du féminin dans le récit classique de ce mélodrame.

Pour ce qui est de la fabrication de l'éternel féminin Marguerite/Garbo, quelques aspects de la mise-en-image sont envisagés, tels que: les costumes, les accessoires, le maquillage, les cheveux, les décors, l'éclairage ; ainsi que le profil masculin de l'équipe par rapport aux cadres de création de l'éternel féminin incarné par la figure Garbo, dans *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*. Trois séquences ont été choisies: Séquence 1. La présentation des personnages au théâtre: les échanges de regards et d'identités; Séquence 2. Le premier rencontre entre Marguerite Gautier et Armand Duval; Séquence 3. La visite à Marguerite de M. Duval, père d'Armand, qui lui demande de quitter son fils.

Les critères pour le choix de ces séquences sont l'organisation des regards dans la scène et la création d'une fausse symétrie entre les personnages (Séquence 1); la dissimulation du non-lieu du personnage féminin et des différents degrés fictionnels dans le récit (Séquence 2); l'exclusion du personnage féminin, prévue par le récit classique (Séquence 3).

2.1.2 Fiche technique du film

Réalisé par George Cukor, sur un scénario de Zöe Akins, Frances Marion et James Hilton, d'après la pièce et le roman d'Alexandre Dumas fils *La dame aux camélias*. Producteurs: Irving

Thalberg, David Lewis, Bernard Hyman pour Metro-Goldwin-Mayer. Photo: William Daniels, Karl Freund; Directeur artistique: Cedric Gibbons, Fredric Hope, Edwin B. Willis. Musique: Herbert Stothart. Montage: Margaret Booth. Costumes: Adrian, Gile Steele. Chorégraphie: Val Raset. Durée: 108 minutes.

Interprètes¹⁷³: Greta Garbo (Marguerite Gautier), Robert Taylor (Armand Duval), Lyonel Barrymore (Monsieur Duval), Henry Daniell (Le baron de Varville), Elizabeth Allan (Nichette), Jessie Ralph (Nanine), Rex O'Malley (Gaston), Lenore Ulric (Olympe), Laura Hope Crews (Prudence).

Programme musical: La Gazelle (Myddleton); Music Hall Waltz (Strauss-Ward), Nocturne (Chopin), Gavotte (Stothart-Ward), Invitation to the dance (Weber-Stothart); First Communion (Stothart); Gambling Hall Waltz (Strauss-Stothart); "Ah forse lui che l'anima" de la Traviata (Verdi); Ave Verum (Mozart-Stothart).

Filmé dans les studios de la Metro Goldwyn-Mayer en soixante-quinze jours. Coût de revient : 1 486 000 dollars américains ; bénéfice immédiat pour la MGM 388 000 dollars américains. Terminé: Décembre 1936. Première aux États-Unis : Janvier 1937. Nominée aux Oscars, Garbo a reçu le prix de la Meilleure Actrice dans le cadre de New-York Film Critics/1936. Il lui avait déjà été décerné en 1935 par l'Association des critiques de cinéma de New York pour son rôle dans Anna Karénine. Deux ans plus tard, en 1937, elle reçoit la même récompense, cette fois pour *La dame aux camélias*.

¹⁷³ À suivre le casting complet de *Camille/Le roman de Marguerite Gautier* : Mariska Aldrich (ami de Camille); Marion Ballou (Corinne), Phyllis Barry, Mai Beatty (Deuxième Portier), Daisy Belmore (vendeuse), Wilson Bengé (attendant) John Bryan, Georgia Caine, Lita Chevret (vendeuse au théâtre), Mabel Colcord (Mme Barjon), le fleuriste; Chappell Dossett (Prêtre), Elspeth Dudgeon (Attendante Cheminée); Ellsler Effie (grand-maman Duval); Elsie Esmond (Madame Duval) Rex Evens (Charles, pianiste à la fête d'anniversaire), Russell Hardie (Gustave - le jeune marié), Sam Harris (ami d'Armand), Sibylle Harris, George Sand, Maude Hume (Tante Henriette), Olaf Hytten (croupier de baccarat); Eugene King, Fritz Leiber Jr. (Valentin), Joan Leslie (Marie Jeanette); Gwendolyn Logan (gouvernante); Eily Malyon (Thérèse); Adrienne Matzenauer (Soprano), Edwin Maxwell (Docteur) Ferdinand Munier (Prêtre au mariage), Barry Norton (Emile), Lionel Pape (général), John Picorri (chef d'orchestre), Guy Bates Post, Frank Reicher; Yorke Sherwood (boucher); Zeffie Tilbury, Douglas Walton (Henri); Juin Wilkins (Louise, sœur d'Armand), Howard Wilson (ami Armand), Wood Harris.

2.1.3 Résumé du film

Le film retrace l'histoire de la courtisane Marguerite Gautier, déjà malade (tuberculose), quand le film commence. Un carton explicatif ouvre le film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*, en introduisant le personnage de la « demi-mondaine » comme type de femme dans la vie parisienne de 1840.

La séquence d'ouverture montre Marguerite Gauthier/Greta Garbo, en compagnie de son amie Prudence (Laura Hope Crews), s'acheminant pour le théâtre, point de rencontre de demi-monde parisien. La voiture s'arrête devant un magasin de fleurs, où elle s'achète un beau bouquet de camélias blancs pour en orner sa toilette. Les séquences d'ouverture du film mettent en scène le Paris bourgeois des années 1840, l'agitation de la vie urbaine et l'inquiétude des gens dans la grande ville. L'action se situe à l'intérieur du théâtre, où cette belle femme et son amie luttent pour se placer dans une loge bien visible, tandis que sur la scène évoluent des danseurs. Le public paraît plus intéressé par ce qui se passe dans la salle que sur la scène.

Les plans de Greta Garbo/Marguerite Gautier dans la loge au théâtre présentent l'image d'une belle femme, très sûre de son pouvoir de séduction, pas seulement une femme à regarder, mais aussi une femme qui regarde. Olympe (Lenore Ulric) et Prudence (Laura Hope Crews) partagent sa loge. Marguerite, qui maintient avec elles un rapport ambiguë entre amitié et concurrence, étant donné qu'elles sont au théâtre pas seulement pour s'amuser, mais aussi pour affaires.

Dans la séquence de présentation des personnages du film, Marguerite/Garbo confond le jeune homme Armand Duval (Robert Taylor) avec le riche baron de Varville (Henry Daniell) ; la trame du film naît à partir de cette « confusion » des regards et des identités. Toujours au théâtre, pendant l'entracte, Marguerite Gautier et Armand Duval se rencontrent pour la première fois. Croyant qu'Armand Duval est le Baron de Varville, qu'elle veut séduire, Marguerite invite

Armand dans sa loge. Il déclare alors à Marguerite l'amour platonique qu'elle lui a inspiré la première fois qu'il l'a vue, plus d'un an auparavant. Cependant, prenant conscience qu'elle a prit Armand pour le Baron de Varville, Marguerite rejette l'amour d'Armand en faveur de son riche rival.

À cause de sa maladie, elle s'éloigne pour de longues périodes de la vie mondaine parisienne. Un jour qu'elle rencontre Armand par hasard, elle l'invite à sa fête d'anniversaire. Le baron est parti pour l'un de ses longs voyages. Les amis de Marguerite, Nichette (Elizabeth Allan), Lenore Ulric (Olympe), Laura Hope Crews (Prudence), Rex O'Malley (Gaston) sont de la fête. Armand remarque la vulgarité de leurs comportements. Après l'échange de mutuels vœux d'amour, Marguerite donne une clé à Armand pour qu'il puisse revenir plus tard, après le départ de ses amis.

Néanmoins, les plans de deux amoureux sont frustrés par le retour inattendu du Baron. Frustré, Armand décide de partir à l'étranger. Il envoie une lettre à Marguerite pour lui faire part de ses projets. Elle lui rend visite et leur passion est relancée. Les deux amoureux décident de quitter Paris pour habiter à la campagne. Goûtant les plaisirs d'une vie simple, Marguerite et Armand ont l'air de vivre un bonheur paradisiaque, malgré des problèmes d'argent toujours plus aigus.

Un jour, qu'Armand est à Paris pour résoudre des problèmes financiers, le père d'Armand, M. Duval, visite Marguerite pour lui persuader de renoncer à son fils. Au terme d'une longue discussion, le père d'Armand fait appel aux sentiments « maternels » de Marguerite : qu'elle abandonne son fils pour qu'il puisse poursuivre sa vie professionnelle et sociale. Empêchée de vivre son désir, Marguerite « accepte » ce statut de « femme bannie » et promet de quitter Armand. Le père d'Armand montre sa profonde reconnaissance pour l'acte de Marguerite.

Au retour d'Armand, Marguerite, habillée avec raffinement, fait semblant de ne plus l'aimer. Jouant le rôle d'une femme frivole et ennuyée, elle sort de la maison et marche en direction du château du Baron. Quelque temps plus tard, le baron et Marguerite rencontrent par hasard

Armand, qui provoque le baron en duel. Ayant blessé son rival, Armand est forcé de quitter la France. Abandonnée par le baron, séparée d'Armand, l'état de santé de Marguerite s'aggrave tandis qu'elle songe au retour du jeune homme.

Rentrant à Paris, Armand apprend que Marguerite est mourante. Il lui rend une visite. Une fois encore, les deux amoureux échangent des vœux d'amour; mais très faible, Marguerite meurt dans les bras d'Armand, avec un semblant « plein de bonheur ».

2.2 L'image-concept de l'éternel Féminin au cinéma

Le 19ème siècle est marqué, selon Mary Ann Doane, par l'apparition d'un féminin comme résultat « *de la modernité, de l'urbanisme, de la psychanalyse de Freud et de nouvelles technologies de production et de reproduction (photo, cinéma), nées de la révolution industrielle* ». ¹⁷⁴ À ce carrefour se dresse la femme fatale.

Ce féminin idéal formé par la littérature et la peinture a trouvé dans l'image cinématographique, l'instrument le plus efficace pour pénétrer dans l'imaginaire du public. À l'exemple d'autres mass media, le cinéma a pour effet de réduire la psychologie humaine à des formules toutes faites. Il est dans l'idéologie même du cinéma hollywoodien de privilégier l'expression que le public comprendra le plus facilement.

L'image de l'éternel féminin possède un caractère de « caméléon », qui lui permet de revêtir différents masques/personnages et même de se faire « passer » pour des personnages apparemment opposés (de la vierge à la femme fatale). Ce caractère de « caméléon » prête à la représentation de l'éternel féminin, la « transparence » que le discours du cinéma classique a

¹⁷⁴ DOANE. Op. cit., p. 1 [the confluence of modernity, urbanization, Freudian psychoanalyses and new technologies of production and reproduction (photo, cinéma) born of the industrial revolution/].

cherché à tout prix. Cette image-concept se fonde sur un féminin fait de signes, de jeu de séduction ; un féminin fabriqué à partir des codes visuels et des codes narratifs créés par le cinéma classique hollywoodien. La séduction est constitutive de ce féminin performatif, « idéal » et imaginaire, construit à partir de l'extériorité.¹⁷⁵ La permanence de cette « image-essence » d'un féminin « transparent », « naturel », est à notre avis l'un des aspects les plus remarquables de la mise-en-œuvre du mythe de l'éternel féminin par le cinéma.

Il nous semble peu pertinent de parler de « représentation » du féminin dans le sens classique du terme, quand il s'agit de la mise-en-scène de ces femmes idéales. La fonction prioritaire de la performance de l'éternel féminin est d'offrir l'image du personnage féminin plutôt comme une image-lieu pour la projection-identification des spectateurs. La tautologie de ces images censées représenter l'éternel féminin forme un espace symbolique, une espèce d'île au-delà des contextes spécifiques des différentes cultures/pays. Cet espace semble se détacher des contextes sociaux, culturels ou économiques des spectateurs. Le cinéma cherche à exploiter les rapports affectifs de projection/identification que l'image cinématographique, comme on le sait, établit avec le spectateur. Nous pouvons même considérer que ces images identificatoires ont créé, au fil des ans, un « territoire » propre, spécifique de l'image cinématographique.

Pour les spectatrices, l'image ne joue pas le rôle médiateur d'« un rapport social entre des personnes », comme le voit Débord,¹⁷⁶ elle est immédiatement ce rapport. L'image est le miroir, la référence de l'identité de la spectatrice avec elle-même, comme il est arrivé au personnage féminin de Macabéa. Les images de la féminité fabriquées par les stars hollywoodiennes, 40 ans

¹⁷⁵ Pour Judith Butler, le féminin est toujours une performance (comme le masculin est aussi la performance d'une masculinité) d'une identité sociale du genre. Baudrillard comprend le « féminin » comme « séduction » comme une sorte d'« indiscernabilité entre surface et profondeur », concept qu'il relie au domaine de l'univers symbolique, de l'ordre des signes et de l'artifice. En autres termes, l'opposition entre féminin et masculin est régie par des dualités comme production / séduction : si le pouvoir du masculin est celui de la production, le pouvoir de l'éternel féminin est celui d'annuler la production. Opposition qui est présente dans la construction du personnage de l'éternel féminin joué par Garbo/Marguerite. BUTLER. *Op. cit.*

¹⁷⁶ DÉBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1992; p. 16 [Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.]

après la sortie de Garbo du cinéma, sont encore présentes dans l'imaginaire de Macabéa (Partie III).

Le 19ème siècle des romans de Dumas fils, comme de ceux de Balzac et Zola, a construit le mythe de la courtisane ; le 20ème siècle, par le cinéma, a réactualisé l'image de cet éternel féminin. On peut même dire qu'il y a eu un coup de foudre entre le cinéma, comme nouvelle technologie, et l'image mythique de la courtisane. Les innombrables répliques de *La dame aux camélias* démontrent que ce texte théâtral a fourni au cinéma classique hollywoodien un type de personnage féminin porteur des caractéristiques dont il avait besoin pour construire son discours.

2.2.1 La spectatrice dans le dispositif du cinéma Hollywoodien

La culture populaire des États-Unis est aujourd'hui la culture pop de la planète. Même si cette influence est plus ou moins forte selon les pays (la France est encore un exemple de résistance à ce modèle), que nous soyons japonais, brésiliens ou français, nous constatons dans notre expérience quotidienne, en écoutant la radio ou en regardant un film au cinéma ou à la télé, que l'anglais est la langue « parlée » de la grande majorité des produits culturels et artistiques. Et l'une des images les plus durables et lucratives mises en place par l'industrie culturelle américaine est celle de l'éternel féminin comme concept identitaire de femmes.

La fabrication et la mise en place de ce mythe a été faite de façon à ne pas laisser aux spectateurs le moindre recul par rapport à l'image projetée sur l'écran. Les spectatrices ont été convaincues par le *star system* de penser cette identité imaginaire de femmes cinématographiques comme « la réalité » d'une « vraie » femme. L'effacement du clivage entre réalité et vérité, en tant qu'aspect fondateur de l'expérience cinématographique, a été approfondie et potentialisée par la représentation de l'éternel féminin. La technique

cinématographique relève d'une tradition de la pensée occidentale, une espèce de principe, où « réalité » et « vérité » semblent s'équivaloir.

La réalité/vérité des images de ces femmes cinématographiques devient irréfutable et approfondit ce modèle du «féminin», qui sert de paramètre identitaire aux spectatrices, en recouvrant la construction du mythe et la mise-en-œuvre d'un processus de subjectivation aliénante. Le masquage de ce clivage réalité / vérité fonctionne différemment sur le spectateur mâle, à qui il importe peu que la réalité ou la vérité du personnage incarne l'éternel féminin. Ce personnage est pour lui une femme imaginaire, qui, la plupart du temps, prend la place d'image-objet. La transparence qui exige le cinéma narratif hollywoodien rend ce processus d'aliénation, la plupart du temps, imperceptible.

Pour les spectatrices en général, l'expérience de ce clivage est vécue à un niveau profondément subjectif. Comme nous l'avons déjà dit, la femme est l'image et le personnage de Macabéa l'illustre bien ; il faut se reconnaître dans ces images du féminin. Si on ne s'identifie pas avec ces femmes cinématographiques, c'est comme si on sautait hors de la « nature » commune à toutes les femmes, comme si on n'appartenait plus au même champ d'intersubjectivité culturelle. Les aspects économiques liés à la représentation de l'éternel féminin – et à la permanence de ce mythe – jouent un rôle stratégique dans la production des images-modèles identificatoires du féminin, telles que les offre la culture de masse. Les nouvelles formes d'aliénation féminine, mise en œuvre par le complexe industriel mode-beauté, indiquent le logique mercantiliste (et sexiste) qui perpétue l'image de l'éternel féminin. Selon Cholet:

La croissance du secteur (chirurgie esthétique, injections, etc.) – 465% au cours des dix dernières années – a suivi l'élargissement du fossé entre riches et pauvres. Elle traduit une tentative de résoudre la contradiction entre les rêves toujours plus

grandioses, alimentés par la mise en scène médiatique du mode de vie des classes privilégiées, et des revenus toujours plus faibles.¹⁷⁷

Le pouvoir de cette représentation sur l'imaginaire de femmes est indéniable. Aux États-Unis, 85% des interventions esthétiques (chirurgies, laser ou injections) sont payées par un emprunt que la clientèle, féminine à 90% et blanche à 80%, contracte auprès des organismes spécialisés dans les financements des actes médicaux, dont les taux d'intérêt peuvent atteindre 28%. Soulignons le rôle déterminant de l'imaginaire dans la décision d'adopter les modèles identificatoires que propose la culture de masse. L'une des plus fortes motivations de cette clientèle essentiellement féminine est la perception qu'ont les américains de leur corps comme un « capital » qu'il s'agit de valoriser sur le « marché » : « – *pour avoir une chance de voir enfin se réaliser les promesses du rêve américain* ». ¹⁷⁸

2.3 Le coup de foudre entre l'éternel féminin et l'image cinématographique

Tout au long de l'histoire du cinéma, le mythe de l'éternel féminin a dominé l'écran soit comme « la vierge innocente ou mutine, aux immenses yeux crédules, aux lèvres entre-ouvertes », soit comme « la vamp, issue des mythologies nordiques » ou « la grande prostituée, issue des mythologies méditerranéennes ». Ce n'est pas par hasard si le personnage de la femme fatale est l'une des incarnations les plus persistantes du féminin. Construit avec des mythes comme Mary Pickford, « la petite fiancée du monde », Francesca Bertini, « la diva italienne », Theda Bara, « la vamp danoise », l'éternel Féminin ne cesse plus de se réincarner, de la vamp des films muet scandinaves à la femme fatale du film noir américain des années 1940.

Marguerite Gauthier, la « femme idéale » d'Alexandre Dumas fils a été créée environ 50 ans avant de l'invention du cinématographe (1895). Mis-en-scène pour la première fois en 1852,

¹⁷⁷ CHOLLET, Mona. *La Beauté pour vaincre la crise: refaire le monde à coups de bistouri*. In *Le Monde diplomatique*, Mars 2011. p. 28.

¹⁷⁸ CHOLLET. *Ibid.* p. 28.

au Théâtre de Vaudeville, Boulevard des Capucines, il ne faut pas cinq ans pour que le personnage de Marguerite Gauthier atteigne la dimension mythique. Une version cinématographique de la pièce de Dumas Fils est produite dès 1907. Il s'agit du film muet *Kameliadamen* dirigé par Viggo Larsen et produit au Danemark. En France, en 1911, Sarah Bernhardt joue le rôle de Marguerite dans le film muet *La dame aux camélias*, dirigé par André Calvettes et Henry Pouctal.¹⁷⁹

Plus de dix films¹⁸⁰ ont été produits sur le sujet, sans parler des adaptations cinématographiques à l'exemple du musical *Moulin Rouge*¹⁸¹ ou, plus récemment, le documentaire français *Traviatta et nous*.¹⁸² Avant la version de Cukor, au moins six films ont été produits sur la vie de la demi-mondaine créée par Dumas fils. Malgré son origine littéraire et picturale, l'éternel Féminin a une importance particulière dans la représentation cinématographique, dans la mesure où cette image fait appel à la visibilité/réalité comme production de la vérité. Nous nous référons ici à la dissimulation du clivage entre réalité et vérité, comme l'aspect fondateur de l'expérience cinématographique, que renforce le personnage

¹⁷⁹ Sarah Bernhardt, actrice française très célèbre dans la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle, Bernhardt a été elle-même une courtisane. Sarah a joué le rôle de Marguerite Gauthier dans une version de la pièce, représenté à Paris en 1898, ainsi, comme on le sait, dans une version muette du film de 1911. Disponible en: http://www.knowledgerush.com/kr/biography/1033/Sarah_Bernhardt. Accédé à 26/03/2013.

¹⁸⁰ Parmi les nombreux adaptations cinématographiques du roman de *La Dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas Fils nous mentionnons: *Kameliadamen* (1907) dirigé par Viggo Larsen. *La Dame aux Camélias* (1911) film réalisé par André Calmettes et Henri Pouctal. *La Signora delle Camelie* (1915) réalisé par Baldassarre Negroni et Gustavo Serena. *La Dame aux camélias* (1921) réalisé par Ray C. Smallwood. *Damen med kameliorna*, (1925) film de cinéma suédois adapté et mis en scène par Olof Molander. *La Dame aux Camélias* (1934) film français adapté par Abel Gance et dirigée par Fernand Rivers et Gance. *Camille* (1936), film réalisé par George Cukor. *La Dame Camélias*, (1953) film français adapté par Jacques Natanson et réalisé par Raymond Bernard. *La mujer de camélias* (1954) film Argentin dirigée par Ernesto Arancibia. *La Dame Camélias*, (1981) dirigée par Mauro Bolognini. *Lady Kameliowa*, (1994) film polonais, réalisé par Jerzy Antczak. En plus de la longue liste de films, des adaptations incluent encore des ballets, des pièces de théâtre, des feuilletons radio et même, la célèbre opéra « La Traviata » (1853) de Giuseppe Verdi.

¹⁸¹ *Moulin Rouge/États-Unis et Australie* réalisé par Baz Luhrmann, sorti en 2001, avec Nicole Kidman et Ewan McGregor.

¹⁸² *Traviatta et nous*/France, sortie 24 octobre 2012, réalisé par Philippe Béziat, avec Natalie Dessay, Jean-Francois Sivadier, Louis Langrée

de l'éternel féminin. Avoir au centre du récit de la pièce, le personnage d'une courtisane, dont le métier est précisément de se donner à voir et même de se faire voir, comme on sait, participe de l'un des postulats de base de la narration classique, la transparence du discours.

Sortie du roman du 19^{ème} siècle, Marguerite Gauthier est le type du personnage propre à incarner l'exhibitionnisme qu'exige le récit cinématographique. Ce personnage « exhibitionniste » joue le rôle de l'image qui articule les regards sur la scène classique. Christian Metz compare l'exhibitionnisme dans la construction des récits et des personnages du roman classique du 19^{ème} siècle à l'exhibitionnisme dans les films.¹⁸³ En effet, le personnage de la « demi-mondaine » éprouve comme condition *sine qua non* de son existence la nécessité d'être vue, remarquée, désirée. Les personnages « exhibitionnistes » répondent au besoin d'un discours en quête de « transparence ». Le personnage de la demi-mondaine facilite l'organisation des regards dans le récit du film. Son exhibitionnisme articule « naturellement » les regards qui structurent la scène dans le film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*.

Un deuxième élément de ce personnage – l'excès – potentialise le « ton d'évidence » qu'exige l'image cinématographique classique, laquelle se fonde sur la perception immédiate du spectateur. La courtisane, la femme fatale, la vamp, les danseuses, les personnages qui incarnent l'éternel féminin ont ce caractère exhibitionniste, ce ton d'évidence nécessaire à la construction et au développement du récit classique hollywoodien. L'impression de réalité qu'a le spectateur devant un film, dépend largement de ce "ton d'évidence" par lequel l'image l'interpelle.

C'est la crédibilité immédiate de l'image de cinéma (et du personnage/acteur qu'elle médiatise) qui interpelle le spectateur du film et déclenche chez lui le processus de participation réceptive et affective. Dans *Camille/Le Roman du Marguerite Gautier*, la représentation de cet éternel féminin repose surtout sur la figure de Garbo et sur la façon dont l'actrice met-en-scène le

¹⁸³ METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Communications. Paris: Seuil, 1975.

mythe du féminin séducteur. Dans le cas de ce film, la crédibilité du personnage féminin dépend énormément de l'efficacité, du « ton d'évidence » que le jeu de Garbo tire du personnage de Marguerite.

La séduction du jeu de Garbo, dans le rôle de Marguerite, réalise l'identité de l'image cinématographique et du personnage de l'éternel féminin. La version cinématographique de *Camille/Le roman de Marguerite Gautier* au-delà de cette identité de l'image de l'éternel féminin et de l'image cinématographique, approfondit le rôle stratégique du mythe dans l'industrie du cinéma hollywoodien. L'exhibitionnisme, le " ton d'évidence", le caractère immédiat de la communication requis par l'image cinématographique correspondent à la manière dont la figure de la courtisane, de *La dame aux camélias*, avec son éternel féminin, masque les intérêts idéologiques et économiques du « star system ».

Chapitre 3 - La fabrication de l'Éternel Féminin de Greta Garbo

La multiplication des « images-marchandise », comme dit Edgar Morin, au-delà d'un but de représentation du monde, leur a donné une valeur en soi. Porteuses des caractéristiques similaires à celles d'un capital globalisé, ces images ont développé les mêmes particularités volatiles, virtuelles et sans frontières. Elles ont été une première étape dans la création du « territoire » propre, spécifique de l'image cinématographique, comme nous l'avons vu plus haut à propos de la création de l'image-concept de l'éternel Féminin au cinéma. Les énormes moyens financiers exigés par l'apparatus cinématographique, que le *star system* a mis-en-place pour la fabrication de ses mythes, se justifient aussi par l'idéologie: universaliser les valeurs bourgeoises des films Hollywoodiens. L'*american way of life* diffusé par ces films est devenu, peu à peu, le rêve de milliards de spectateurs dans le monde. L'image cinématographique de l'éternel féminin est comme une pièce de monnaie à deux faces : une face représente la valeur « d'usage » ; l'autre, la valeur symbolique.

L'image de Greta Garbo/Marguerite Gauthier, Greta Garbo/Ninotchka, Greta Garbo/Marie Walewska, bref l'image de « la divine » Garbo, que l'actrice s'est vue obligée de mettre en scène, film après film, est devenue l'une des plus importantes « stars-marchandises » de l'industrie hollywoodienne de l'époque. La figure de Greta Garbo a été mise en circulation comme le produit d'un système économique, une image chargée en plus d'une valeur symbolique (la beauté, l'élégance, la féminité) susceptible d'influencer l'identité de femmes du monde entier, ou plutôt, d'aliéner ces femmes au nom d'une « essence féminine ».

Placé au-delà du temps et des contextes culturels, l'éternel féminin se présente comme « une essence », que le *star system* hollywoodien a instamment fabriquée et diffusée. Les nouvelles technologies de production des images (et du corps) ont renforcé et multiplié l'image de l'éternel Féminin, et les « stars » hollywoodiennes ont beaucoup contribué à la permanence du

mythe. L'image-concept de l'éternel féminin incarné par Garbo, parmi d'autres exemples célèbres comme celui de Marlene Dietrich, Ava Gardner, Marilyn Monroe, est devenue l'un des plus durables investissements de l'industrie cinématographique hollywoodienne, comme nous le verrons plus loin.

Ainsi, l'image-marchandise de la femme « idéale » s'est avérée être l'un des plus lucratifs investissements du *star system* ; et la figure de Greta Garbo a sans doute été stratégique dans l'industrie hollywoodienne. L'éternel féminin a été démultiplié dans la publicité, les magazines, la mode, dans des vidéo-clips, dans les jeux-vidéo, à la télévision et sur l'internet. Le complexe industriel de la mode, des cosmétiques et même de la chirurgie esthétique, qui vise un public majoritairement féminin, a été propulsé par l'image de cette femme « idéale ». On peut se demander dans quelle mesure l'insistance et la permanence de cette image comme instrument d'aliénation de femmes n'a pas été utilisée comme l'un des éléments stratégiques de l'immense croissance de ce secteur.

3.1 Le *star system* hollywoodien et Marguerite/Garbo

Au temps du muet, les recettes des films de Garbo atteignaient plus du double de celles des autres films de la MGM ; avec le passage au cinéma parlant, ces recettes ont atteint au moins le triple de la moyenne du studio. Le grand livre de la MGM révèle que les trois premiers films joués par l'actrice ont généré 13% des recettes de la compagnie pour l'exercice budgétaire de 1926. Cependant, si les buts prioritaires de l'industrie cinématographique sont les bénéfiques, il faut reconnaître que l'appareil du cinéma hollywoodien a toujours eu pour ambition de répandre la culture des Etats-Unis sur toute la planète, et d'universaliser les valeurs de l'homme occidental.

L'industrie cinématographique de Hollywood dès le début considéré l'image-spectacle comme un moyen pour les sociétés modernes d'imposer leur hégémonie sur les marchés mondiaux. Le *star system* a connu son âge d'or de 1920 à 1932, mais son règne a duré jusque dans les années cinquante. Son fort investissement financier se justifie par l'ouverture et la conquête de nouveaux marchés pour les films hollywoodiens, avides de rendre sous forme de spectacle cinématographique, cette « *weltanschauung* », qu'est l' « *American way of life* ».

Le *star system* a été un phénomène aux multiples dimensions, parmi lesquelles il nous faut souligner : la présence du comédien sur l'écran ; les processus de projection-identification des spectateurs ; l'insertion de la production cinématographique dans le système d'économie capitaliste. La star est née de la concurrence entre les premières firmes cinématographiques aux Etats-Unis. Progressivement, les grandes stars sont devenues la propriété des grandes firmes (les « majors ») et le centre de gravité des grandes productions filmiques, comme le montre la carrière de Greta Garbo.¹⁸⁴

Une véritable chaîne manufacturière s'est constituée pour fabriquer les images des comédiens. Le but était de « rationaliser, standardiser, trier, éliminer les pièces défectueuses, de sertir, assembler, façonner, polir, enjoliver » les corps-images des acteurs et des actrices pour les transformer en « stars », comme l'écrit Morin. Le *star system* ne se contente pas de prospecter des beautés naturelles; il fabrique un modèle de beauté en renouvelant l'art du maquillage, les vêtements, l'allure, les manières, de la photographie et, dans certains cas, jusqu'à la chirurgie esthétique. À la différence du maquillage de théâtre qui n'avait pas pour fonction d'aider l'acteur à développer l'interprétation de son personnage, le maquillage des stars cinématographique doit d'abord embellir. Comme le dit Morin : « *Le maquillage au cinéma,*

¹⁸⁴ MORIN, Edgard. Les stars – Éditions du Seuil. Paris, 1989.

*malgré sa tendance à annuler l'expression d'un visage, lui confère une nouvelle éloquence : il dépersonnalise la star pour la sur-personnaliser. Son visage fardé est un type idéal. »*¹⁸⁵

L'éternel féminin est composé au cinéma de plusieurs facteurs: le costume - et la théâtralité avec lequel il est utilisé - des accessoires (comme les fleurs, les bijoux, etc.), les coiffures, le maquillage, mais aussi de toute une gestuelle : la façon de marcher, de se tourner, de regarder, sans oublier les objets et les décors ; enfin, d'un ensemble d'éléments que le cinéma a constitué pour la séduction des « femmes idéales ».

3.1.1 Costumes, maquillages, masques

La transformation de la suédoise Greta Gustafsson en Greta Garbo a commencé par la soumettre aux critères de la femme imaginaire hollywoodienne : ses cheveux ont été disciplinés, ses lèvres inclinées différemment, ses dents auparavant abîmées et irrégulières plafonnées.¹⁸⁶ L'allure et le visage de Garbo ont été également modifiés par une perte de poids considérable. Des spécialistes du maquillage furent employés à temps plein dans les studios d'Hollywood pour rapprocher le plus possible les visages des « stars » d'un visage idéal, censé être ovale et symétrique. La soi-disant "formule make-up" fut utilisée pour « lisser » les déviations par rapport à cette norme. Les costumes, le maquillage, les coiffures, l'éclairage étaient conçus, dessinés, réalisés pour l'écran de cinéma. La coupe d'une robe, par exemple, avait pour seul paramètre, l'effet que le vêtement allait produire sur l'écran. Il est arrivé maintes fois que certaines robes empêchent même l'actrice de bouger ou de s'asseoir.

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 43

¹⁸⁶ KRUTZEN Michaela. *The most beautiful woman in the cinema*. Ed. Peter Lang, 1992. Selon l'auteure, les studios hollywoodiens ont travaillé avec les chirurgiens esthétiques en temps plein pour corriger les « imperfection » des stars. –

Comme on le sait, la fabrication de l'éternel féminin de Greta Garbo fut planifiée par Hollywood en vue d'un idéal de beauté mythique: celui de la femme inaccessible. L'éclairage occupe une place stratégique dans la représentation de cette femme : elle accentue et transforme les traits du visage. Le maquillage de Garbo a le même objectif : le dessin des yeux et des lèvres montre une technique qui vise non seulement à gommer tous les défauts, mais aussi à donner à ce visage les caractéristiques de la « divine » Garbo. La forme dont les sourcils et les yeux de Garbo sont maquillés (les faux cils, le mascara noir, les lignes sur les paupières) ont pour but d'accentuer la symétrie du visage, d'agrandir les yeux et créer une expression légèrement mélancolique. Les lèvres sombres et desséchées soulignent, une fois encore, le visage d'une femme « inaccessible ».

Le star system a réglementé jusqu'à l'utilisation du nom de l'actrice en scène : le département de Relation Publique de la MGM a déterminé que seul le surnom *Garbo* devait d'être utilisé dans les communiqués de presse autour de l'actrice.¹⁸⁷ La journée du travail de Garbo commence habituellement vers cinq heures du matin, quatre heures avant le début du tournage, à cause du travail exigé par le maquillage, la coiffure et les vêtements.¹⁸⁸

3.1.2 L'équipe de création du personnage Garbo/Marguerite

La prépondérance féminine parmi les stars d'Hollywood détermine que ce travail de mythification s'effectue surtout sur les actrices. Elles sont les plus fabriquées, les plus idéalisées, les moins « réelles ». Si le personnage de Marguerite Gauthier est empreint d'un caractère d'indiscernabilité et d'ambivalence, en revanche, la mise-en-image de Marguerite/Garbo comme une représentation de l'éternel féminin cinématographique est sans aucune ambiguïté. Comme lieu de projection de la femme imaginaire, l'image de Garbo a été

¹⁸⁷ KRUTZEN. *Op. cit.*

fabriquée par le *star system* hollywoodien avec soin, pour être la représentation de la Femme, l'image-concept d'un éternel féminin.

Chaque détail de l'image de Greta Garbo a été soigneusement calculé en vue de construire une « femme idéale », capable d'incarner l'image de l'éternel Féminin. Garbo est toujours montrée selon la même esthétique de caméra, le style *high-key*, que la MGM a utilisé pour ses stars : l'actrice est présentée éclairée et sans ombre dans chacun de ses films hollywoodiens. Cette uniformité esthétique est accentuée par la formation pour chaque « star », d'un groupe de production, dans la maison MGM. Si on examine les génériques des vingt-quatre films joués par Garbo à Hollywood, on remarque que tout au long de sa carrière, les professionnels (metteur-en-scène, photographie, directeur artistique, costumiers) impliqués dans la création de son « image de l'éternel féminin » ont presque toujours été les mêmes : à exception d'un seul, Cédric Gibbons a été le directeur artistique de la totalité des films (23) tournés par Garbo.

Adrian a été le dessinateur de ses costumes pour 18 films, William Daniels, le directeur de photographie de 20 films; tandis que Clarence Brown, a été le metteur-en-scène de sept films, et George Cukor et Fred Niblo en ont dirigé chacun deux.¹⁸⁹ Dans le groupe de production des films de Garbo, un technicien avait pour fonction exclusive d'orienter la lumière vers les yeux de Garbo pour garantir l'éclat de ses yeux.¹⁹⁰ On ne relève la présence d'aucune femme dans l'équipe de techniciens qui a produit l'image de « la divine » Garbo, il semble que l'image cinématographique de l'éternel féminin ait toujours été une affaire d'hommes.

Un autre aspect fondamental de la construction de la star hollywoodienne fut la diffusion de son image, par le moyen des photos-portraits. L'imagerie de Garbo créée et diffusée par le service publicité de la MGM a joué un rôle clé dans la construction et le maintien du mythe à un niveau jamais atteint pour aucune autre actrice. On observe dans les photos de Garbo la cohérence

¹⁸⁹ KRUTZEN. *Op. cit.*

¹⁹⁰ VIEIRA, Mark. *Greta Garbo, A Cinematic Legacy*. New York: Abrams, 2005.

visuelle mise en œuvre par le *star system* pour fabriquer cette image de l'éternel féminin : toutes les techniques d'éclairage, de maquillage, de production de l'éternel féminin de Garbo placent la beauté au centre de sa célébrité.

Dans les années 30, donc bien avant l'existence de l'ordinateur et des outils rapides comme les Photoshop, la retouche des photos-portraits, est devenue une pratique courante à la MGM. On comptait 22 expertises de retouche dans son département de photo. Clarence Sinclair Bull, le photographe de Garbo a utilisé pour les photos de l'actrice une technique appelée *air brush*, qui libère le visage de la star de ses lignes ainsi que de toutes sortes d'imperfections de peau. La manipulation de l'image a beaucoup contribué à la fabrication d'un féminin idéal et parfait. Le but de ces photos-portraits n'était pas de reproduire le visage et la personnalité de la star, mais de développer une représentation de « l'éternel féminin » comme « essence » de la star.

Le studio MGM, qui a produit le film *Camille/Le Roman de Marguerite Gautier*, ainsi que tous les films de Garbo aux États Unis, était célèbre pour la perfection et l'opulence de ses productions. Le décor qui entoure le personnage ainsi que les costumes portés par Marguerite/Garbo sont très soignés et exquis; les objets y ont pour fonction de souligner, redoubler, représenter la beauté de l'éternel féminin. La « transparence » de l'histoire était une priorité du code de production de la MGM, afin que la jouissance du spectateur ne soit pas dérangée dans aucun niveau de signification.

Comme on le sait, le succès des films de Garbo est arrivé à l'époque du muet, au début même de sa carrière aux États-Unis, en ajoutant de la valeur à l'image de l'actrice, a fait de cette image-marchandise un élément stratégique de conquête des marchés cinématographiques mondiaux par le cinéma américain. L'idéologie du *star system* hollywoodien n'a jamais cessé de mettre en scène le mythe de l'éternel féminin séducteur comme l'identité désirable « de femmes ». Il ne faut pas oublier que l'industrie cosmétique moderne a été créée par Max Factor et Elisabeth Arden, maquilleurs des vedettes d'Hollywood. Comment le jeu de Garbo a-t-il participé au déploiement de l'image de l'éternel Féminin?

3.2 Le jeu de Garbo dans le film

Ce qui a fait de la Marguerite de Greta Garbo un type inoubliable est précisément la conception qu'elle avait de la représentation de l'éternel féminin au cinéma. Garbo compose son jeu de scène à partir d'un discernement particulier du rôle des personnages de l'éternel féminin comme la mise-en-scène d'une « femme idéale », d'un concept, d'un « fantasme », plutôt que comme la représentation de la vie d'une « vraie » femme. C'est la dimension imaginaire d'un personnage, une femme « idéale », que Garbo met-en-scène dans sa performance ; tel est le principe qu'elle a incorporé au personnage féminin de Marguerite Gautier.

Le jeu de corps de Garbo semble se mouvoir à partir d'un « regard-désir autonome », « transcendantal ». Ce regard, l'actrice l'envisage comme ambigu, comme si elle avait conscience que le regard au cinéma ne peut être entièrement « comblé » ou « réalisé », n'est que la porte d'entrée d'un labyrinthe de miroirs, où sa figure de femme séduisante a pour fonction de brouiller les sorties. Le jeu de Garbo traduit aussi l'intangibilité d'un éternel féminin mythique. Le pouvoir de séduction qui émane du jeu de l'actrice semble obéir au principe selon lequel l'effacement de soi-même sous l'image de l'éternel Féminin est absolument nécessaire pour faire « voir » la femme idéale, pour faire « apparaître » la femme imaginaire à l'écran.

Le féminin « idéal » joué par Garbo échappe à la réalité/vérité de tous les jours pour se faire mythique, être une espèce « d'essence » invariable. Garbo met en scène l'impossible du désir humain. Elle joue son rôle avec une distance qui contribue pour la puissance de son jeu et à fabrication de cette image du féminin. Comme Fieschi le dit bien de son jeu: « *A observer*

*bouger Garbo, on a constamment l'impression d'un inconfort supérieur. Elle est comme sidérée par la médiocrité ambiante. Son corps veut saisir des géants, et son regard évite des nains. »*¹⁹¹

Greta Garbo dans le rôle de Marguerite Gauthier imprime dans l'imaginaire des spectateurs l'idée de l'éternel féminin, qui se confond avec la figure et le jeu de l'actrice. L'habileté de son jeu imprègne d'ambiguïté les glissements du personnage féminin entre les deux pôles narratifs et donne une dimension particulière à son rôle de femme fatale, comme nous le verrons plus loin dans les séquences analysées. L'absence, le vide que le masque de Garbo nous permet d'apercevoir dans son interprétation de Marguerite Gautier, c'est celui de l'éternel féminin en tant que représentation.

Le jeu de Garbo déborde le rôle attribué à un personnage aussi stéréotypé que celui de la courtisane. L'actrice va au-delà des codes prévus pour la performance de ce type de personnage. Evidemment, la MGM a tout misé, avec le soin qui la caractérise pour fabriquer de Marguerite/Garbo comme une très belle et très séduisante femme, la « divine Garbo ». Cependant, le jeu de l'actrice dépasse la définition de l'éternel Féminin comme « performance du genre », pour lui ajouter celle de la mémoire. Le jeu de Garbo n'est possible qu'au cinéma (malgré ou à cause même, de sa formation théâtrale), comme l'a écrit Jacques Fieschi :¹⁹²

Si le jeu de théâtre est de grossir ou styliser une nuance, de peaufiner un geste au fil des représentations, d'organiser constamment une chorégraphie de muscles, le jeu de cinéma est souvent – celui de Garbo en témoigne – d'habiter une absence, de placer un cadre vide que révèlent le montage, le contexte, l'éclairage, le détail d'une parure ou d'une robe.

Le « mystère » de Garbo est largement dû au développement d'un jeu-de-scène qu'on peut considérer, paradoxalement, comme cinématographique. D'une certaine façon, Garbo a construit son jeu contre le « ton d'évidence » de l'image cinématographique. Comme on le sait,

¹⁹¹ FIESCHI, J. *Le jeu de Garbo*. Cinématographe; n° 17 – Février / Mars 1976, Paris. p. 7-10.

¹⁹² *Ibid.*.

la performance de l'éternel féminin s'inscrit forcément, dans une « performance de genre » ; néanmoins, Garbo nous propose un autre type de jeu qui va au-delà du « ton d'évidence » exigé par l'image cinématographique et par les rôles stéréotypés de l'éternel féminin. Garbo interpelle l'imagination et la mémoire du spectateur. Billy Wilder a parfaitement défini cette intelligence de Garbo :

Le visage, ce visage, qu'avait-il ce visage ? Vous pouviez y lire tous les secrets de l'âme féminine. Vous pouviez découvrir Eve, Cléopâtre, Mata Hari. Elle devenait toutes les femmes à la fois. Et ce prodige ne se produisait pas sur le plateau, mais sur l'émulsion du film. Qui sait comment ? Marilyn Monroe possédait le même don. »¹⁹³

Ajoutons que l'habileté reconnue par ces metteurs-en-scène dans le jeu de ces deux actrices peut se comprendre aussi comme l'adéquation de leur physique au rôle. En incarnant ces personnages de l'éternel Féminin, elles dissimulent le leurre d'un féminin cinématographique, réduit à une image. Bien que mettant en évidence le caractère emblématique du personnage de Marguerite Gautier, le jeu de l'actrice nous fait croire que la performance de cette demi-mondaine est à peine de ce côté du miroir ; le spectateur rêve du côté caché. La dimension virtuelle de l'éternel féminin comme trait constitutif du personnage de Marguerite Gautier rencontre dans le jeu de Garbo sa parfaite traduction.

Le rencontre entre les deux mythes de l'éternel féminin, celui de la demi-mondaine Marguerite Gautier, « femme » mythique de la littérature du 19^{ème} siècle et celui incarné par l'actrice Greta Garbo, femme mythique du 20^{ème} siècle, était inévitable. Quand le réalisateur George Cukor reçut deux scénarios en vue d'en choisir un pour travailler avec Garbo, il opta sans hésiter pour *La dame aux camélias*. Selon ses propres mots : « *J'ai vu la pièce du théâtre **Camille** et je crois y avoir vu le rencontre parfaite entre l'actrice et le personnage.* »¹⁹⁴

¹⁹³ BRION, Patrick. *Garbo*. Paris: Éditions du Chêne, 1985; p.9.

¹⁹⁴ VIEIRA, Mark A. *Greta Garbo: a cinematic legacy*. New York: Harry N. Abrams, 2005; p. 218. [*I'd seen the play, and I felt it would be the perfect meeting of the actress and the role.*]

Greta Garbo aurait-elle un récit différent de sa trajectoire d'actrice ? Que nous disent ses films et le silence qu'elle s'est imposée toute sa vie? Nous allons essayer de comprendre comment Greta Garbo a fait de son jeu, de son silence et de la fin prématurée de sa carrière, un acte narratif d'identification.

3.3 Greta versus Garbo: l'impossibilité d'un récit de soi

Derrière l'image affichée de « *La divine* », Greta Garbo se confrontait avec les intérêts du *star system* hollywoodien. Alors que l'actrice aurait aimé jouer de nouveaux personnages, le *star system*, l'identifiait de plus en plus avec l'image d'un éternel féminin mythique, universel, immuable. Dès le début de sa carrière au cinéma, Garbo est marquée par les rôles de femmes séduisantes. Le *star system* hollywoodien cherche à renforcer et à intégrer ces deux mythes : le mythe de l'éternel féminin et le mythe Garbo, en la faisant jouer, film après film les rôles de femme fatale, de femme de monde, de demi mondaines. La tautologie de cette représentation du féminin a pour but de fixer l'identité Garbo/l'éternel féminin et d'approfondir la crédibilité de cette image/représentation dans le public.

Dans son premier film *Die Freudlose Gasse/La rue sans joie*/1925¹⁹⁵, dirigé par Wilhem Pabst, Garbo jouait le rôle d'une prostituée. Le succès du film n'empêche pourtant pas que *La rue sans joie* d'être la dernière œuvre européenne de Greta Garbo. Ayant obtenu un contrat de travail à Hollywood, Greta Garbo arrive aux États-Unis en 1924, l'âge de 19 ans. À Berlin, Louis B. Mayer a vu son premier film de long métrage - *La Légende de Gösta Berling* (Suède/1923)¹⁹⁶,

¹⁹⁵ *Die Freudlose Gasse/La rue sans joie*; Réalisation : Georg Wilhelm Pabst/ Scénario : Willi Haas et Georg Wilhelm Pabst d'après le roman de Hugo Bettauer/ Production : Hirschel-Solar-Film/ Photographie : Guido Seeber, Curt Oertel, Walter Robert Lach/ Décors : Hans Sohnle, Otto Erdmann / Montage: Georg Wilhelm Pabst, Marc Sorkin, Anatole Litvak/ Assistant réalisateur: Mark Sorkin/ Conseiller Médical: Dr. Nicolas Kaufman. Pays : Suède/ Genre : Drame/ Durée : 110 minutes/ Date de première : Berlin :18 mai 1925. Le film a eu sa première à Berlin et il sera un triomphe à Paris, lors de sa sortie aux Ursulines. BRION. Op. cit., p. 30.

¹⁹⁶ *La Légende de Gösta Berling/Gösta Berlings saga* ; Réalisation : Mauritz Stiller/ Scénario : Ragnar Hyltén-Cavallius et Mauritz Stiller d'après le roman de Selma Lagerlöf/ Production : Svensk Filmindustri/ Arrangements musicaux : Gaston Borch/ Photographie : Julius Jaenzon/ Direction

sous la direction de Mauritz Stiller. Le directeur de la MGM, qui a l'habitude de voyager à l'Europe dans le but de rencontrer des nouveaux talents et de nouveaux visages pour l'industrie du cinéma américain, a proposé un double contrat à l'actrice et à son metteur-en-scène.

À Noël 1925, Greta a achevé son premier film américain, un mélodrame intitulé *Le Torrent*,¹⁹⁷ où elle joue le rôle principal. Le film, inspiré d'un roman de Vicente Blasco Ibanez, obtint un grand succès au box-office et le producteur Thalberg, enthousiasmé, déclare dans une interview à la revue *Variety*, qu'en 1926, Garbo deviendrait une star. Un deuxième film est immédiatement prévu : le tournage de *La Tentatrice*¹⁹⁸ débute le 26 mars ; Stiller doit être le metteur-en-scène. Néanmoins, le système industriel de travail à la MGM, qui fragmente et spécialise toutes les étapes de la réalisation, s'oppose au processus de création du metteur-en-scène suédois. Après deux semaines de tournage, Stiller est remplacé par un nouveau réalisateur, Fred Niblo.

Garbo, malgré le succès de *La Tentatrice* auprès du public et des critiques, n'a pas apprécié le film. Elle se sent frustrée par l'interprétation superficielle, sans profondeur à laquelle l'ont contrainte ses deux premiers films hollywoodiens. L'inquiète plus encore l'insistance du studio pour qu'elle incarne ces personnages de femme fatale ou de vamp. En septembre 1926, pour la troisième fois consécutive, un rôle de vamp est programmé pour elle dans un nouveau mélodrame, *La chair et le diable*. Exaspérée, Garbo va voir Mayer, le directeur de studio, et lui demande de rôles plus intéressants. En dépit de ses promesses, le directeur de la MGM n'avait

artistique : Vilhelm Bryde / Noir et blanc - Film muet/ Pays : Suède/ Genre : Drame/ Durée : 183 minutes/ Date de sortie : Suède : 10 mars 1924. États-Unis : 27 octobre 1928.

¹⁹⁷ Titre original : *Torrent*/ Réalisation : Monta Bell (non mentionné au générique)/ Scénario : Dorothy Farnum, Katherine Hilliker et H.H. Caldwell (intertitres), d'après le roman *Entre Naranjos* de Vicente Blasco Ibañez/ Image : William H. Daniels/ Montage : Frank Sullivan/ Direction artistique : Cedric Gibbons, Merrill Pye/ Production : Monta Bell, Irving Thalberg (non mentionné au générique)/Société de production : MGM/ Pays : américain / Genre : Mélodrame/ Format : Noir et blanc - film muet/ Durée : 87 minutes/ Date de sortie : États-Unis, le 8 février 1926

¹⁹⁸ Titre original : *The Temptress*/ Réalisation : Fred Niblo, Mauritz Stiller (non mentionné au générique)/ Scénario : Dorothy Farnum, Marian Ainslee (intertitres), d'après le roman *La Tierra de Todos* de Vicente Blasco Ibañez/ Image : William H. Daniels, Tony Gaudio/ Montage : Lloyd Nosler /Direction artistique : Cedric Gibbons, James Basevi/Production : Irving Thalberg (non mentionné au générique) pour la MGM/ Pays : États-Unis/Durée : 106 min/Format : Noir et blanc - film muet/ Date de sortie: États-Unis, le 3 octobre 1926.

nulle intention de changer une formule qui garantit le succès au box-office, et assure la conquête des marchés internationaux pour le cinéma américain. Garbo refuse de se rendre sur le plateau. Meyer lui rappelle les termes de son contrat et Garbo est obligé de se mettre au travail.

Depuis l'arrivée de l'actrice aux États-Unis, la MGM insiste pour remplacer le contrat qu'elle a signé à Berlin par un nouveau contrat, à plus long terme. Garbo résiste. Elle craint d'être enfermée dans un seul type de personnage. Bien qu'elle ait été forcée, par son contrat, à tourner *La chair et le diable*, Garbo a clairement réclamé à la MGM qu'elle réclamait des rôles plus diversifiés et plus intéressants. Elle déclare à l'époque : « *Les gens prétendent que j'appartiens au type de la vamp. Je vois ce qu'ils veulent dire, mais je ne suis pas de cet avis. Je n'aime pas jouer les « garces ». Je préférerais de loin interpréter une « femme vertueuse », mais intéressante* ». ¹⁹⁹

L'ambition de Greta Garbo se justifiait par sa formation d'actrice ; elle avait suivi les cours de la plus prestigieuse école de théâtre suédois, avait déjà tourné dans des films majeurs, dirigés par deux des plus grands réalisateurs européens. En Suède, Stiller avait recruté Garbo durant sa formation de comédienne au théâtre de Stockholm. Garbo souhaitait une carrière respectable de comédienne, ce qu'elle pensait possible aux États-Unis. À la fin des années 1920, Garbo est considérée comme la plus grande star féminine d'Amérique et, dans les années 30, elle est l'actrice la plus célèbre et la mieux payée du monde.²⁰⁰ Or, les négociations entre Garbo et la MGM pour de meilleures conditions de travail et de salaire ont toujours été très difficiles.

Devenue une star du succès, la pression monte et elle en profite pour réaffirmer son intention de choisir des personnages plus intéressants et pour renégocier son salaire, plus de dix fois inférieur à celui de son partenaire, John Gilbert. Dans *La chair et le diable*, le salaire hebdomadaire de Garbo était US\$400, alors que celui de Gilbert était de US\$10 000. Une fois

¹⁹⁹ REISFIELD, S. et DANCE, R. *Garbo, Portraits d'une légende*. Flammarion: Paris, 2005. P. 50

²⁰⁰ *Ibid.* P. 60

de plus, le directeur du studio, qui avait promis à Garbo d'améliorer la qualité de ses rôles, n'a pas tenu ses promesses.

Le scénario du film *Women love Diamonds*, présenté par la MGM, déplaît à l'actrice, qui décrit le personnage féminin comme une autre « séductrice stupide ».²⁰¹ Elle défie même la puissante MGM, en refusant de se rendre aux studios pour le tournage. Et elle aggrave la situation en reiterant ses demandes à la MGM : améliorer ses rôles et porter son salaire hebdomadaire à cinq mille dollars, moitié moins que celui de son partenaire John Gilbert.

Mayer lui propose 2 500 dollars d'augmentation, mais Garbo reste ferme. Mayer essaie de l'intimider en lui faisant remarquer que son refus signifie surtout qu'elle s'interdit même de jouer les rôles de ses rêves. La conversation finit par une impasse. Garbo est immédiatement suspendue par la MGM, qui supprime son salaire et la menace de poursuites judiciaires si elle tente de travailler pour des studios concurrents. « *Si elle ne se ressaisit pas, elle le regrettera.* » avertit Mayer.

Pendant des mois, Garbo résiste aux menaces d'expulsion et aux refus obstinés de la MGM de négocier. Sa correspondance à l'époque révèle son épuisement et son isolement :

Je suis si lasse, si lasse...J'en ai assez de cette histoire et je suis effrayée car je suis trop jeune pour tous ces ennuis. J'ai agi très stupidement. Je me suis tenue éloignée du studio pendant un certain temps parce que je ne voulais pas y aller. Ils ont essayé de m'y contraindre et m'ont menacée, mais je n'y suis toujours pas allée. Je déteste être liée au studio. Depuis mon départ, ils ne m'ont pas payée, ce qui est vraiment mesquin ! Je ne sais pas à quoi cela va aboutir... Je ne sais pas ce qu'il va advenir de moi. »²⁰²

²⁰¹ *Ibid.* p. 60.

²⁰² *Ibid.*, p. 52. Lettre de Garbo à son amie Mimi Pollak en 26 November 1926.

La MGM use de toutes sortes d'artifices pour convaincre Garbo d'accepter ses termes : la tentative de soudoyer l'éditeur de revue, Lars Saxon, ami de Garbo à Stockholm ; une campagne de presse pour donner la pire image de l'attitude de Garbo sont quelques-unes de ces intimidations. Sans jamais mentionner la disparité de salaire avec son partenaire Gilbert, toute la presse souligne le refus de l'actrice d'accepter un salaire hebdomadaire de US\$ 2 500,00, somme fabuleuse pour la majorité des travailleurs de l'époque ! L'image donnée au public américain était celle d'une star imbue de sa personne, exaspère Garbo.

La MGM tente de sortir de l'impasse par une stratégie machiavélique – en proposant à Garbo le rôle d'Anna Karenine dans une adaptation du roman de Tolstoï. Il s'agissait sans aucun doute d'un projet de qualité, si le vrai but de la MGM était de réaliser le film et non de forcer Garbo à capituler. Pour la réalisation du film, Mayer a réuni une équipe de techniciens qu'il sait ne pas plaire à Garbo. L'actrice, consciente des faiblesses de la production, ne se retire pas plus du film, qu'elle ne capitule face à la MGM. En revanche, c'est la MGM qui abandonne le projet. Après deux semaines de tournage et une perte financière d'environ US\$ 100 000. Aujourd'hui, une somme équivalente à deux millions de dollars.²⁰³

C'est seulement en juin 1927, qu'un nouveau contrat est signé entre Garbo et la MGM. Elle s'engage pour une période de cinq ans et, en échange, la MGM lui accorde le salaire qu'elle réclame à compter du mois de janvier 1927. L'adaptation du roman *Anna Karenine*, avec Garbo et Gilbert, remporte un immense succès. Garbo obtient le prix de la meilleure actrice/1935 accordé par l'Association des critiques de cinéma de New York.

Garbo avait à peine 21 ans, lorsqu'elle s'est insurgée contre la MGM. Le litige entre la jeune actrice immigrée aux États-Unis et la puissante MGM a duré sept mois. Pour finir, Garbo n'a pas obtenu de garanties écrites en qui se concerne ses rôles, seulement un accord verbal qui lui

²⁰³ VIEIRA. *Op. cit.*, p. 46.

donne un droit de regard sur les scénarios. Contrairement à d'autres actrices comme Marion Davies, Mary Pickford et Gloria Swanson qui ont créé leur propre maison de production, Garbo pendant toute sa carrière, est restée liée à la MGM. En 1935, un reportage au New York Times déclara que Garbo était la personne la plus bien payée d'Amérique.

En 1943, les circonstances dissuadèrent la MGM de produire un nouveau film. L'Europe, où Garbo était une star, était en guerre et les choses ne semblaient guères plus assurées sur le marché américain. Garbo et Louis B. Mayer/MGM décidèrent, donc, de suspendre leur contrat pour le renégocier ultérieurement. Quand Mayer appela Garbo pour lui donner un chèque US\$ 200 000, le solde prévu par le contrat du film *La Fille du Leningrad*, Garbo refusa en lui disant : «*Non, Je n'ai pas travaillé pour le gagner* ». ²⁰⁴

Cette anecdote fut maintes fois racontée par Mayer qui ne cachait pas son admiration pour cette attitude, ce qui ne l'empêcha pas d'ordonner qu'on range les affaires de l'actrice dans des boîtes de carton pour que Lana Turner puisse emménager dans son vestiaire. Alors, on ne savait pas que *La femme aux deux visages*, sortie le 31 décembre 1941, trois semaines après l'entrée en guerre des États-Unis, serait le dernier film de Garbo.

En effet, Garbo n'a pu se libérer de sa plus grande hantise : qu'on identifie son visage à celui de l'éternel féminin. Pourtant, la Marguerite de Garbo est considéré comme l'un de ses rôles plus remarquables, par la composition d'un type inoubliable. Cukor a écrit : «*Elle avait le talent, dans un gros plans, par un simple geste, en tournant légèrement la tête, de communiquer quelque chose. Et même lorsqu'elle-même ne bougeait pas, qu'elle était totalement immobile, elle conservait ce sens du mouvement.* » ²⁰⁵

²⁰⁴ Interview de Clarence Brown in Focus on Film, n° 23, hiver 1975-1976; *apud* BRION. *Op. cit.* 218 BRION. *Op. cit.*, p. 11.

Le désir ou l'ambition de très remarquables actrices qui ont joué le rôle de Marguerite Gautier, au théâtre ou au cinéma, témoigne également du pouvoir symbolique de ce personnage sur l'imaginaire de femmes créatrices. Parmi les grandes actrices qui ont joué le rôle de Marguerite Gautier, soit au théâtre, soit au cinéma, on relève les noms de Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Lillian Gish, Ethel Barrymore, Eve LeGallienne, Isabelle Huppert, Cacilda Becker.²⁰⁶ Selon Clayton Hamilton, comme on le sait, l'aspiration de ces actrices de passer « le test » de Camille explique pour une bonne part le succès de la pièce *La dame aux camélias*.²⁰⁷

Cependant, Garbo n'avait pas l'ambition de jouer le personnage de cette courtisane, comme l'atteste la lettre qu'elle a écrite à son amie Sarka Viertel. L'actrice demande à son ami d'interceder auprès de Thalberg pour qu'il change d'avis. On perçoit son angoisse de la répétition de ce même rôle: "*S'il vous plaît, demandez Thalberg à réfléchir très attentivement à Camille. C'est (un personnage) très similaire à Anna Karenina que j'ai peur. (...) Et c'est dévastateur de faire la même histoire* »²⁰⁸

Garbo interprète *Anna Karenina*/1935, sous la direction de Clarence Brown, juste avant *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*. Ce personnage, elle l'a déjà joué dans le film muet *Anna Karenina*, réalisé par Edmund Goulding avec John Gilbert. L'acteur jouait déjà le comte Alexei Vronsky, l'amant pour qui Anna Karenina quitte son mari. Le cinéma était encore muet lorsque Garbo entama sa carrière américaine avec son mentor, le metteur-en-scène Mauritz Stiller.

Si ces personnages de films contaminent leurs cibles des milliards de femmes dans le monde, ils contaminent aussi les stars. Malgré le désir de l'actrice de représenter d'autres types de

²⁰⁶ En 1951, la remarquable actrice brésilienne Cacilda Becker, a joué le personnage de Marguerite Gautier dans la pièce théâtrale *La Dame aux Camélias*, dirigé par Luciano Salce.

²⁰⁷ STANTON. *Op. cit.*, p. 26.

²⁰⁸ VIEIRA. *Op. cit.*, p. 218. [*Please, ask Thalberg to think very carefully about Camille. It's so like Anna Karenina that I am afraid. (...) And it's devastating to do the same story again.*]

personnages, de relever nouveaux défis professionnels, de ne pas être une « star-marchandise » destinée à la consommation de masse, de l'autre côté, l'ambiguïté de son comportement a contribué à la mythifier comme « l'éternel féminin » ou « la divine ». Plusieurs années après son départ de Hollywood, l'énigme, le mythe étaient encore intacts. Dans ce qu'on peut lire entre les lignes de ce récit de soi silencieux qui a composé l'actrice, l'ambiguïté demeure: n'a-t-elle pas pu ou n'a-t-elle pas voulu arracher au mythe de l'éternel féminin ?

L'aliénation qu'exerce l'éternel féminin sur les subjectivités de femmes se révèle particulièrement dévastateur en ce qui concerne la capacité de développer un récit à soi. Comme semble le confirmer la trajectoire de Garbo, la manière dont elle a choisi de vivre après son départ de Hollywood, révèle la violence symbolique qu'exerce le mythe de l'éternel féminin sur l'imaginaire et le processus créatif de femmes. Dans la lettre mentionnée plus haut, adressée à son amie Viertel, Garbo dit son désespoir, sa peur de jouer ce personnage de l'éternel Féminin, encore et toujours « ... c'est dévastateur de faire la même histoire ».

« Star-déesse et star-marchandise », Greta Garbo donne l'impression d'avoir subjectivisé l'image de la femme « idéale ». Edgar Morin²⁰⁹ observe que les effets de cette « contamination » de l'éternel féminin des stars ne sont pas réservés aux seules spectatrices, mais atteignent aussi les femmes créatrices, les actrices, écrivaines, réalisatrices, comme nous essayons de le voir dans la partie III de cette recherche. Malgré son désir, son intelligence et son courageux défi au *star system*, Greta Garbo ne parvient pas à échapper ni à l'image identificatoire de l'éternel féminin, ni dans les récits des films, ni dans sa vie. Elle ne parvient pas à surmonter « le personnage » qu'elle a maintes fois incarné, comme nous le montrent les photos de la dame mystérieuse, au visage à moitié dissimulé sous de grands chapeaux, des lunettes noires et des voiles. Il ne lui a pas été possible d'avoir le même recul que l'acteur Cary

²⁰⁹ MORIN, E. *Les stars. Op. cit.*, p. 102.

Grant a eu par rapport à son image de « star », qui déclarait volontiers dans ses interviews : « *Everyone wants to be Cary Grant. Even I want to be Cary Grant* ». ²¹⁰

Le récit de Greta Garbo est apparemment celui du silence, ou plutôt, de l'impossibilité d'un récit de soi. Figée par le labyrinthe en miroirs d'Eve, Garbo est devenue, elle-même un personnage du mythe de l'éternel Féminin, qu'elle a incarné au cinéma. À l'âge de 36 ans, Greta Garbo a arrêté de faire des films. Troublante coïncidence, Marilyn Monroe, autre « star hollywoodienne » emblématique de l'éternel féminin, s'est suicidé à 36 ans. La carrière de Garbo au cinéma n'a duré que 18 ans. Elle commence en Suède en 1923, et s'achève à Hollywood en 1941, alors que les États-Unis s'engagent dans la seconde guerre mondiale. Personne ne l'a pas obligé à abandonner le métier d'actrice ; elle reçoit même d'innombrables offres pour jouer dans des films. Cependant, Garbo sent que « la date de validité » de son image sur le marché cinématographique hollywoodien touche à sa fin.

Pendant les 49 ans qui ont suivi son abandon du cinéma, elle a vécu en se cachant, comme prisonnière de l'identité que les intérêts de l'industrie cinématographique lui avaient forgée. L'actrice a fini pour jouer dans sa vie, le même éternel féminin qu'au cinéma : effacement de soi-pour qu'apparaisse la femme idéale. L'identité de la femme Greta Garbo est devenue celle d'une femme imaginaire? D'une certaine façon, Greta meurt comme femme, pour donner naissance au mythe Garbo.

²¹⁰ [Tout le monde veut être Cary Grant. Même moi, je veux être Cary Grant ».]

LES STRATEGIES DISCURSIVES DU CINEMA CLASSIQUE ET
LES POLES NARRATIFS

4.1 Les « glissements » du personnage féminin dans le film

La mythologie de l'amour romantique, sous la forme du mélodrame, a été maintes fois utilisée par le cinéma hollywoodien pour masquer l'inconsistance, le vide, les contradictions des personnages féminins dans ses films. La forme mélodramatique qui caractérise *La Dame aux camélias* s'organise autour du personnage de Marguerite Gautier, qui soutient le passage du roman à la pièce de théâtre et de la pièce au cinéma. Le personnage féminin est le pôle, l'enjeu dont le film a besoin pour se structurer, mais nullement le sujet de la narration.

Les codes narratifs du film produisent « l'indiscernabilité » caractéristique du personnage de l'éternel féminin, ce qui trouble la perception par les spectateurs du personnage de Marguerite. Ce trouble qui semble lié à la figure du personnage féminin provient en fait de la logique même du discours cinématographique classique, telle que l'organise le regard, qui est le seul récit possible. Produit, comme on le sait, à l'âge d'or du *star system* hollywoodien, le film *Camille/Le roman de Marguerite Gauthier* reproduit à la fois les codes narratifs du roman de 19^{ème} siècle et les codes figuratifs de la peinture classique.

Si nous analysons la structure du récit du film à partir de la perspective de son personnage féminin, nous remarquons une particularité : le personnage central du récit est une « image-cristal », placée au cœur d'une narration classique. Le film s'organise en différents temps narratifs. Ce type de structure orienté par la transparence du discours, afin de dissimuler les différents niveaux fictionnels, transforme la représentation du féminin en une espèce de labyrinthe de miroirs.

Le personnage féminin dans *Camille/Le roman de Marguerite Gauthier* est présenté au spectateur, dès les premières séquences, comme un personnage double, pas tout à fait réel, pas tout à fait imaginaire. Marguerite possède toutes les caractéristiques d'une image photographique : sans profondeur, sans histoire personnelle (qui est-elle ? d'où vient-elle ?). Le néologisme « demi-mondaine » créé par Dumas fils dit plus le manque de contextualisation du personnage féminin qu'il ne définit son identité. Armand est bien défini comme celui qui porte la mémoire (et la voix) du « passé » de Marguerite. Sa déclaration d'amour à Marguerite semble avoir pour fonction de conférer un rôle au personnage féminin dans le récit.

Dans les trois séquences que nous allons maintenant analyser, nous remarquons que le personnage féminin s'inscrit dans le récit par un glissement d'images; il manque de cohérence et de consistance. Ce qui nous est présenté comme la trajectoire du personnage féminin, nous semble plutôt relever de l'art du montage, d'un transit entre-images : de l'image de la demi-mondaine qui met en circulation le pouvoir de séduction de l'image de l'éternel féminin (dans la première séquence, la présentation des personnages au théâtre), en passant à la femme « idéale » dont Armand est tombé amoureux (dans la deuxième séquence, la rencontre entre Marguerite Gautier et Armand Duval), pour finir sur l'image d'un « féminin maternel » à qui le père d'Armand demande de se sacrifier (dans la troisième séquence, le dialogue entre le père, M. Duval, et Marguerite).

Si le regard est au centre de la première séquence, dans la deuxième séquence, le récit s'organise autour de la mémoire d'Armand et dans la troisième séquence autour de la parole du père. Alors que dans la séquence du théâtre, les spectateurs étaient appelés à percevoir une symétrie entre les regards des personnages, dans la séquence de la rencontre, ils sont censés ignorer les différents niveaux fictionnels construits par le récit. Dans la troisième séquence, l'ordre du discours patriarcal est rétabli par la présence et la parole du père, personnage qui n'apparaît que deux fois dans la diégèse du film (la première fois très rapidement). Cependant, le père a le pouvoir de déterminer l'ordre des événements et le destin des personnages.

Dans le film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*, le personnage de Marguerite ne peut être perçu comme l'œil-sujet qui donne « ordre et cohérence » à la scène cinématographique. D'une certaine façon Garbo/Marguerite Gautier est mise-en-scène par le regard d'Armand/Taylor, en autres termes, elle est créée par le regard d'Armand. La construction de Marguerite comme projection d'une image-souvenir d'Armand ôte au personnage féminin une dimension de subjectivité, de mémoire, pour la donner au personnage masculin (Armand raconte à Marguerite la première fois qu'il l'a vue).

Nous observons ici la création des différents degrés de « réalité/vérité », soit des différents niveaux fictionnels, en ce qui concerne la représentation du genre. Comme on le sait, ce type de structure narrative produit un labyrinthe en miroirs, en portant des conséquences sur le processus d'identification des spectatrices. L'expérience cinématographique devient, pour une grande partie d'entre elles, celle de l'aliénation ou même, comme on le sait, d'une espèce de schizophrénie, comme nous allons percevoir chez le personnage-spectateur Macabéa dans le film *L'heure de l'étoile*, dans la troisième partie de cette recherche.

Ann Kaplan voit le personnage féminin du film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*, comme celle qui doit sacrifier son désir en faveur du désir masculin, pour le maintien du patriarcat ; pour Barthes, le personnage féminin fait le jeu du père d'Armand parce qu'elle est en quête de reconnaissance, non à cause de son amour pour Armand. Parmi d'autres considérations, l'analyse de Kaplan est une critique de caractère sociologique, la critique de Barthes est centrée sur le caractère symbolique et mythique du personnage. De notre point de vue, l'héroïne de Dumas fils semble coincée dans un permanent conflit entre désir et identité, qui est intrinsèque au personnage féminin dans la perspective masculine de son auteur.

L'image est à Marguerite Gautier, pas le son. Les paroles, le récit appartiennent à autrui; à Armand, au Baron de Valville, à M. Duval. C'est à eux, qui ont le pouvoir du regard et de la

parole, de définir le rôle de Marguerite, de lui désigner un lieu dans l'histoire. Marguerite Gautier se construit à partir de son image-miroir, sur laquelle sont projetés les souvenirs. L'ordre du discours classique a besoin de cet artifice narratif – la création d'un pôle miroir – pour structurer le binarisme de son récit. Dans le système de l'image-mouvement, qui est celui du cinéma narratif, il nous semble que le caractère d'image-cristal du personnage de Marguerite Gautier est en contradiction avec la temporalité du récit classique.

Pourquoi le personnage de Marguerite doit-il apparaître comme une image virtuelle ? Pourquoi le récit ne permet-t-il pas à ce personnage féminin de changer de lieu dans la narration ? C'est le caractère d'image cristal du personnage de Marguerite Gautier et ses réverbérations dans la structuration du récit du film que nous allons maintenant essayer de comprendre.

4.2 Le court-circuit de Marguerite Gautier: les différents degrés fictionnels

Ce qui est particulier dans l'image de l'éternel féminin cinématographique, représenté ici par Marguerite / Garbo, est le trouble du circuit perceptif que son caractère d'image-cristal, d'image-souvenir provoque chez le spectateur d'un film classique hollywoodien. Ce trouble devant l'image de l'éternel féminin est probablement occasionné par l'introduction de différents degrés fictionnels dans la diégèse du film ; autrement dit, par la nécessité de conjuguer divers temps virtuels. La séquence de la rencontre entre Marguerite et Armand est exemplaire de la manière dont cette image-cristal agit sur le processus de perception des spectateurs.

« Deux images » de Marguerite/Garbo se mêlent pendant toute la séquence : a) l'image-perception : Marguerite/Garbo assise devant Armand « actualise » ; b) l'image-souvenir qu'Armand a gardé d'elle. Dans la séquence de la rencontre, Armand lui raconte une histoire qui la concerne, mais qu'elle ne semble pas avoir en mémoire. L'artifice du flash-back, couramment utilisé par le langage cinématographique pour mieux marquer « la différence » entre les temps, et qui pourrait être utilisé ici pour séparer le présent de Marguerite de son passé,

délimitant ainsi les différents temps du personnage féminin, est absent du récit cinématographique de *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*.

Les spectateurs sont placés devant une espèce d'image-cristal deleuzienne. L'image de Marguerite se dédouble à chaque instant, son présent et son passé sont exposés simultanément, provoquant une inversion du circuit logique dominant dans le récit. L'image-temps se dédouble en présent et passé, sans qu'il y ait une hiérarchie entre ces temps. La perception du personnage de Marguerite Gautier par les spectateurs se rapproche de la description deleuzienne de l'image double. Le personnage-titre du film est un rôle qui donne lieu à des « images mutuelles », c'est-à-dire créées par la coexistence des images actuelle et virtuelle, dans un circuit qui nous renvoie constamment de l'une à l'autre.

Le plan d'immanence comprend à la fois le virtuel et son actualisation ; il n'y a aucune frontière entre les deux plans. Dans la séquence de la rencontre, on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, passé ou présent; on ne sait pas non plus quelle Marguerite on voit : la femme « réelle » qui est sous nos yeux, ou la femme imaginaire décrite par Armand. La Marguerite « réelle » et la femme imaginaire se réfléchissent l'une l'autre. Plus qu'une extension linéaire, le caractère virtuel du personnage féminin et le langage utilisé par le film nous entraînent dans un circuit où les deux images ne cessent de s'échanger autour d'un point d'indiscernabilité entre la femme « réelle » et la femme imaginaire.

Il nous semble que la perception (et la configuration) de ces personnages féminins sont déterminées, en général, par le même circuit de perception des images-cristaux : l'indiscernabilité entre réel et imaginaire, entre présent et passé, entre actuel et virtuel, constitue même leur caractère objectif d'images « doubles par nature ». La duplicité du personnage de Marguerite, la réversibilité de son caractère, à la fois image-perception et image-souvenir, fait de cette représentation de l'éternel féminin une image qui dépasse le système de représentation classique où elle a été « pensée ».

L'insertion du personnage de l'éternel féminin, incarné par Marguerite, dans un récit classique hollywoodien fait appel chez le spectateur, à un circuit perceptif particulier, inhérent à l'image-cristal: 1) le passé et le présent du personnage coexistent sans le rapport de subordination auquel nous a habitués la logique du récit classique; 2) imaginaire et réel coexistent dans le personnage, en le dotant de l'indiscernabilité des images-souvenir, des images-rêve. L'image de la femme idéale précède, justifie et détermine la représentation de ces personnages féminins, vidés de leurs subjectivités et considérés comme illégitimes pour occuper la place de l'œil-sujet du discours.

Le spectateur placé devant une image de Marguerite, qui « dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élançait vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé », comme nous le verrons plus loin, dans l'analyse de la deuxième séquence. La construction du personnage féminin résulte ainsi de la coexistence des différents niveaux fictionnels et peut induire chez les spectateurs une perception « floue » du personnage féminin. Le caractère virtuel du personnage introduit les spectateurs dans un circuit perceptif différent de celui qui domine la totalité du récit, sans qu'ils soient conscients de la mise-en-œuvre d'une hiérarchisation entre les niveaux fictionnels des personnages de l'histoire.

Dans l'histoire du cinéma, les films *Stromboli*, *Europe 51*, *Voyage en Italie* de Rossellini ; *Ossessione et Senso* de Visconti ; *Chronique d'un amour*, *L'éclipse*, *L'avventura* et *L'identification d'une femme* d'Antonioni sont mentionnés par Deleuze comme exemplaires du moment de transition de l'image-mouvement vers l'image-temps. Dans ces exemples invoqués par Deleuze, on remarque que tous les personnages, qui incarnent ce passage du « drame traditionnel » au « drame optique » sont de femmes. Selon Deleuze, les nouveaux personnages des films néo-réalistes apportent le témoignage de cet échec des schèmes sensori-moteurs caractéristiques du cinéma narratif classique et de sa logique.²¹¹

²¹¹ DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. *Op. cit.* Voir chapitre 1: Au-delà de l'image-mouvement.

La séquence de la rencontre entre Marguerite et Armand (voir analyse plus loin) est déterminante pour la perception du personnage féminin par le spectateur. Ici, le personnage de Marguerite devient une sorte de spectateur de lui-même, tandis qu'Armand parle d'elle, en remplaçant le spectateur dans une situation purement sonore et optique. Le personnage féminin interpelle (et affecte) alors les spectateurs à l'aide d'une forme différente de la logique du film. L'image-cristal représentée par Marguerite Gautier bouleverse imperceptiblement la perception d'une grande partie des spectateurs, en passant du système sensori-moteur, qui caractérise le film, au système d'image-temps, qui définit le personnage féminin.

Le personnage incarné par Garbo met-en-scène la coexistence de ces deux systèmes, celui de l'image-mouvement et celui de l'image-temps. Néanmoins, le discours patriarcal interdit d'établir un nouveau circuit perceptif à partir de la perspective du personnage de Marguerite Gautier ; la logique d'exclusion qui le gouverne provoque à l'intérieur du récit du film, un court-circuit. Ce fait s'explique en partie par l'éviction historique de femmes du système de représentation judéo-chrétien. Un corollaire de cette éviction de la femme est son identification à « l'autre » du récit ; elle est vue en tant que la représentation du désir, du regard de « l'autre », de l'étranger, du différent.

En effet, Marguerite Gautier est un personnage destiné à la mort, comme elle-même le dit au père d'Armand : « Si je vous disais que je ne vivrai pas très longtemps ? » Mais la réponse du père est toujours la méfiance et le refus de négocier un lieu pour elle dans la vie de son fils, autrement dit, dans le récit : « Je vous gronderais d'avoir des idées fantastiques et absurdes » (voir le découpage plus loin). La mort du personnage féminin semble représenter le paradoxe du récit classique, qui identifie le féminin à « l'autre » de la narration, en déterminant son exclusion. D'ailleurs, comme Krakovitch nous l'a déjà dit à propos du lieu de la femme dans ses types de récit : « (...) *quelque que soit la conclusion du drame (...), la femme doit mourir* ».

Nous essayons de mieux comprendre ce non-lieu du personnage féminin que le discours cinématographique classique recouvre comme l'autre du récit.

4.3 Les pôles narratifs : le féminin, l'Autre du discours

Dans la plupart des films produits selon les codes du cinéma classique hollywoodien, le pôle d'émanation du regard/discours est défini comme masculin ; alors que « l'autre » pôle est défini comme féminin. « Pôle » est utilisé ici, comme le lieu du sujet légitimé par l'ordre du discours pour avoir une voix, pour occuper le lieu d'énonciation du récit. Ainsi, le pôle « légitimé », le « pôle-sujet » est masculin, tandis que « l'autre » pôle, le « pôle-objet » est vu comme féminin. L'ordre du discours n'admet pas l'inversion de ces pôles, considérant que le pôle-objet, le féminin, dans le système de représentation judéo-chrétien est identifié comme le non-lieu, « l'autre » du récit.

Le récit classique, construit au tour d'un œil-sujet central, n'autorise pas que l'existence que d'un seul pôle du désir, celui représenté par la position masculine. L'apparition d'un « autre » désir dans le récit s'avère menaçant pour la suprématie d'un seul lieu (un seul regard) représenté par le pôle d'énonciation du discours. Mis au point par une culture binaire, occidentale, les pôles masculin/féminin symbolisent dans le discours cinématographique, une relation de pouvoir. L'existence de l'autre pôle semble menacer la centralité du regard de l'œil-sujet. Le personnage féminin Marguerite Gautier, dans le film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*, porte un regard/désir de se constituer comme un pôle de la diégèse. Cela va produire un « bruit » dont, tôt ou tard, le récit classique tentera de se débarrasser.

La question de ne reconnaître qu'un seul pôle-sujet du regard (du désir) semble être au cœur de la structure du discours cinématographique classique. Ce principe ordonne le développement narratif même de films contemporains aux sujets complexes, comme c'est le cas de *Brokeback*

Mountain/2005, film dramatique américain réalisé par Ang Lee, qui raconte une histoire d'amour entre deux cowboys, Jack Twist (Jake Gyllenhaal) et Ennis del Mar (Heath Ledger). Ces personnages, archétypes de la masculinité hollywoodienne, sont tous deux habilités par leur qualité WASP à occuper le pôle-sujet du film. Autrement dit, la polarisation homme/femme a été déplacée dans ce film par l'identité de genre des deux personnages aptes à occuper le pôle du regard et du désir dans le récit. En considérant ce cadre, on peut se demander comment auquel des deux cowboys le récit permettra d'occuper le lieu du pôle-sujet et lequel doit incarner le pôle-objet, ce dernier identifié au féminin?

Le film, peu à peu, rapproche le comportement du cowboy Jack Twist (dont la peau est plus sombre) du lieu stéréotypé du féminin : le personnage est décrit dans le film par l'excès (qualité maintes fois attribué aux femmes), par la possibilité, toujours latente, d'un débordement de sa passion, de son désir, par Ennis. Remarquons pourtant que le jeu du corps des deux acteurs ne nous laisse aucun doute sur leur masculinité ; leurs performances réaffirment le mythe emblématique des cowboys par une gestuelle typiquement masculine. Le pôle du regard/désir partagé ainsi entre deux hommes semble exclure, en principe, la problématique du genre pour mettre-en-évidence la problématique du désir et de la position symbolique dans le film. Comme on le sait, afficher un « désir » est interprété comme une menace contre l'ordre du récit du film classique et sa logique interne.

Dans *Le secret de Brokeback Mountain*, la sympathie du public repose sur l'identification au côté romantique, rêveur et plus audacieux de Jack Twist (Jake Gyllenhaal). Cependant, c'est la vie plus conventionnelle d'Ennis (Heath Ledger) qui est le fils conducteur du film. Les deux cowboys vivent leur histoire d'amour comme un déchirement. À la fin, le personnage d'Ennis del Mar (solitaire et triste) sera réassuré dans son rôle « légitime » de représentant du pôle-sujet, alors que Jack Twist, qui cherche à vivre ses passions, est assassiné dans des circonstances obscures.

L'absence de la figure d'une femme comme l'un des pôles structurants du récit du film ne semble pas déplacer la question symbolique. La structuration des pôles dans *Le secret de Brokeback Mountain* révèle que l'acte narratif identitaire peut s'organiser au-delà de la dualité femme-homme. C'est comme si la problématique du genre des personnages était secondaire par rapport à la représentation symbolique du désir de « l'autre », de l'étrange. Si l'on tient compte de l'identité genrée des personnages, il est possible de penser une construction narrative, où prévaudra la symétrie des regards. Pourtant, cette symétrie ne se produit pas. Le film a choisi d'identifier ce deuxième pôle comme « l'autre », le féminin, en reproduisant, comme une espèce de corolaire, la centralité de l'œil-sujet.

Au moment où Marguerite veut se sortir de l'image figée d'éternel féminin, au moment où elle revendique une place du sujet (désirant) dans le récit, la mort est le seul destin envisagé pour son personnage. L'existence d'un autre pôle narratif est intolérable en ce qu'il crée une certaine scission à l'intérieur du discours, impliquant une ambiguïté entre le pôle-sujet et le pôle-objet. Quand le récit atteint ce point dans le discours occidental, « l'autre » doit « mourir » ou doit être « exclue » pour assurer l'existence d'un seul pôle-sujet. La mort est aussi le destin réservé à « l'autre » du récit de *Brokeback Mountain*.

Que ce soit le personnage d'une demi-mondaine créé en 1849, ou le personnage d'un cowboy créé en 1997, il devient évident que l'organisation du discours classique suit la même logique patriarcale de soumission et d'exclusion de « l'autre », vu comme le pôle « féminin ». Comme une « maladie » inscrite dans le corps du « féminin », de l'autre, la mort apparaît comme le destin inéluctable lié à ce pôle. Est-ce un hasard si la mort est le destin de presque tous ces personnages ? Ou la mort est-elle l'artifice utilisé par le récit pour traduire le non-lieu du féminin dans l'ordre du discours classique?

Au cours de l'histoire du cinéma, la position de « l'autre » dans les films du récit classique s'est révélée intenable. Entre autres raisons, on le sait, à cause de l'explicitation d'une scission à l'intérieur du récit, lequel ne permet pas les glissements entre sujet/objet. L'inversion des pôles

est ce que la culture patriarcale cherche à nier et à éviter, pour deux raisons évidentes: la perte de sa place en tant que pôle de définition et son intolérance à supporter le lieu de l'objectivation. La possibilité du pôle féminin d'être le sujet d'un désir ou d'une action dans le récit classique est assez faible; ce que nous confirme la démarche du film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*. Au moment où l'héroïne est devenue un sujet désirant et songe à se sortir de l'image figée de l'éternel féminin, le personnage est exclu du récit. Ce que nous allons maintenant essayer de comprendre.

LE REGARD, LA VIRTUALITE ET L'ORDRE DU DISCOURS: LE PERSONNAGE FEMININ DANS TROIS SEQUENCES DE CAMILLE/ LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTHIER

5.1 Séquence « La présentation des personnages au Théâtre »

5.1.1 Résumé et situation de la séquence:

Marguerite, Prudence et Olympe sont très richement habillés, en robes de nuits, bijoux, boucles d'oreilles. Elles sont dans une loge tout près de la scène, où a lieu un spectacle de danse. Elles sont donc bien placées pour voir et, surtout, être vues. Marguerite porte une belle robe blanche et garde à la main son bouquet de camélias. Ses vêtements dénotent élégance, style, alors que les deux autres femmes, ont trop d'accessoires, sont habillées avec une certaine vulgarité. Attirer l'attention du riche baron de Varville (Henry Daniell), tel est le pari : Marguerite pour être sa « protégée », ainsi qu'Olympe, tandis que Prudence voit les profits « indirects » que lui vaudra d'avoir présenté Marguerite au baron.

Le public semble plus intéressé par ce qui se passe dans la salle que sur la scène: le théâtre est un lieu de rencontres. Très élégant, le baron, qui est arrivé en retard, lorgne la loge des trois femmes. Son regard croise celui d'Olympe, qu'il prend pour Marguerite. Celle-ci, cherchant dans le parterre où devait être le baron qu'elle veut séduire, mais qu'elle ne connaît pas, croise le regard d'un beau jeune homme (Armand), qu'elle prend pour le Baron de Varville. Marguerite est ravie d'apprendre que le tout-puissant Baron est ce beau jeune homme. De son côté, Armand est complètement enchanté par les regards enjôleurs que lui jette la belle et désirable Marguerite Gautier.

Cette séquence est au début du film. Après la partie introductive qui montre Marguerite et Prudence roulant vers le théâtre et s'arrêtant pour acheter des camélias. Au théâtre, elles se font

conduire dans une loge bien visible. Les personnages principaux du film sont présentés alors qu'un spectacle de danse a lieu sur la scène; la séquence finit par les échanges de regards amoureux entre Marguerite et Armand.

La séquence est découpée en 31 plans: entre 05 minutes et 42 secondes et 07 minutes 59 secondes, soit 02 minutes 17 secondes. Elle correspond au début du chapitre 03 du DVD.

5.1.2 Découpage sommaire

La loge, intérieur

05'42'' - Ensemble de Marguerite, Olympe et Prudence débout dans la loge. Marguerite et Prudence viennent d'arriver. Au milieu du cadre, Marguerite est de face et les autres sont en profil. La lumière met en évidence les camélias portés par Marguerite. Olympe et Prudence discutent de qui doit occuper la loge, comme une vitrine aux regards des hommes. Marguerite regarde la scène avec un rien d'ironie ; elle tourne de dos à la caméra et se dirige vers un miroir situé au fond de la loge. Au premier plan, les deux femmes continuent à se disputer. Marguerite, au milieu du cadre, bien éclairée, se retourne et s'adresse aux deux femmes au premier plan, pour mettre fin à la dispute. Prudence propose à Olympe un beau cadeau si elle accepte de changer de loge. Olympe acquiesce et promet de partir au moment de l'entracte. Elle marche en direction à la caméra, et sort du cadre. (1 minute 6 secondes).

06'08''- Raccord sur un plan général de la loge. Olympe s'assoit. Marguerite s'approche du premier plan, suivie par Prudence. (4 secondes)

La scène, intérieur

06'12'' – Plongée sur la scène où il a lieu une danse folklorique. (3 secondes)

Le parterre, intérieur

06'15'' - Travelling droite-gauche sur le Baron de Varville qui arrive au théâtre, en habit et en fumant un cigare. Au deuxième plan, le public de dos regarde la danse folklorique sur la scène au fond. La progression du baron est interrompue par une femme qui lui tend un billet. (11 secondes)

06'26'' – Gros plan sur le billet qui invite le Baron de Varville à se rendre dans la loge, signé par une dame mystérieuse. (09 secondes)

6'35'' – Raccord sur le Baron qui garde le billet, la femme attend. Il s'informe de l'endroit où se trouve la loge A. (3 secondes)

La scène, intérieur

06'38'' – La danse folklorique continue. (1 seconde)

Le parterre, intérieur

06'39'' - Recadrage sur le baron qui gagne son siège près de la scène. (14 secondes)

06'53'' – Plan d'ensemble du public, presque entièrement formé d'hommes. Plongée sur le Baron qui s'assoit et immédiatement regarde à droite du cadre, en direction de la loge de femmes. (5 secondes)

La loge, intérieur

06'58'' – Prudence regarde avec son monocle, le baron assis. (1 seconde)

La salle, intérieur

06'59'' – Le baron garde son monocle et observe les danseurs. (2 secondes)

La scène, intérieur

07'01'' – La danse folklorique se termine et les courtines se ferment. On entend des applaudissements en off. (2 secondes)

La loge, intérieur

07'06'' - Raccord sur Marguerite, Olympe et Prudence qui ne regardent pas le spectacle, mais observent des gens dans la salle. Prudence porte un binocle et Marguerite appui sa tête sur sa main. (5 secondes)

Parterre, intérieur

07'16''- Plongée sur la salle. Le Baron et Duval sont parmi des gens. (4 secondes)

La loge, intérieur

07'20'' – Plan d'ensemble des trois femmes. Olympe attire l'attention de Marguerite sur le riche baron de Varville. (7 secondes)

07'27'' – Raccord sur le baron de profil vu à travers les jumelles d'Olympe. (2 secondes)

07'29'' - Marguerite regarde avec les jumelles et voit Armand Duval, qu'elle confond avec le baron. (2 secondes)

07'31'' – Raccord sur le visage de Duval vu par les jumelles de Marguerite. (2 secondes)

07'33'' - Marguerite regarde avec les jumelles et demande à Olympe l'identité de l'homme qu'elle voit. (1 seconde)

07'34'' – Olympe confirme l'identité du baron de Varville, qu'elle voit avec ses propres jumelles, tandis que Marguerite voit Armand. (3 secondes)

Parterre, intérieur

07'37'' – Le baron regarde en direction de la loge. (2 secondes)

La loge, intérieur

07'39'' – Raccord sur le visage de Marguerite. (2 secondes)

Parterre, intérieur

07'40'' – Raccord sur le visage de Duval qui regarde Marguerite et la salue avec la tête. (2 secondes)
La loge, intérieur
07'42'' – Marguerite et Olympe regardent le public. (4 secondes)
07'46'' – Olympe regarde le baron avec les jumelles. (1 seconde)
Parterre, intérieur
07'47'' – Le baron met son monocle pour regarder les femmes dans la loge. (2 secondes)
La loge, intérieur
07'49'' – Olympe salue le baron avec effusion. (2 secondes)
Parterre, intérieur
07'51'' – Le baron tourne ses dos à la caméra et sort du cadre (droite). (2 secondes)
07'53'' – Duval regarde fasciné Marguerite et la salue avec la tête. (2 secondes)
La loge, intérieur
07'55'' – Marguerite sourit et Armand la salue en retour. (2 secondes)
Parterre, intérieur
07'57'' – Regardant Marguerite, Duval, l'air heureux sort du cadre (droite). (2 secondes)

5.1.3 Analyse:

La séquence du théâtre, l'une des séquences d'ouverture du film présente les personnages principaux du film, « the gentlemen of the day » et « the girls of the moment » . Au théâtre, l'image de Marguerite Gautier/Greta Garbo est mise-en-valeur dans la loge comme parfait exemple de l'éternel féminin, objet de conquête et de possession pour les spectateurs, modèle à suivre pour les spectatrices. Les plans de Garbo/Marguerite montrent une belle femme, très sûre de son pouvoir de séduction (voir plans 17, 19, 22 e 30).

Le déroulé visuel de la séquence - la mise en scène d'un rituel du Paris des années 1840 - est fait de plans assez courts (14 plans de deux secondes) et de cadrages en gros plan. Le grand nombre de plans (31) confère une dynamique vertigineuse à cet univers. Le récit pose ainsi, dès le départ, la vitesse comme un élément de la vie des personnages. Le rythme rapide est accentué par la musique (La Gazelle de Myddleton et Music Hall Waltz de Strauss-Ward), par la posture

inquiète des personnages principaux et aussi par le constant mouvement des gens dans le théâtre.

L'action se caractérise par une multiplicité d'événements à l'intérieur du théâtre : au parterre, sur la scène, dans les loges. Le décor choisi pour la séquence traduit le souci du récit de mettre-en-scène le jeu des regards, en renforçant le caractère théâtral, masqué, qu'arborent les personnages et des échanges sociaux. Les monocles et les lunettes, éléments de figurine des personnages (à l'exception d'Armand Duval), fonctionnent comme des masques. Ces objets créent l'impression d'un bal masqué, en même temps qu'ils soulignent l'importance du regard dans la séquence.

Au-delà de la séduction du personnage féminin, c'est la symétrie des regards entre les personnages qui est au cœur de cette séquence. Le but est de créer chez le spectateur l'impression d'un récit, où tous les personnages de l'histoire, du Baron à la demi-mondaine, ont la même importance. Cet artifice narratif veut réduire la posture critique du spectateur au développement de l'histoire du film. Dans sa tentative de dissimuler l'existence d'un pôle-narrateur, cette séquence est exemplaire du cinéma classique qui veut séduire par un spectacle capable de faire croire à la présence de l'imaginaire sur l'écran.

En effet, en même temps que cette séquence met en scène le regard, elle met en question l'identité des personnages. L'ambiguïté établie par rapport aux personnages dès le début de la séquence, - celle ou celui qu'on voit est-elle ou est-il véritablement celle ou celui qu'on voit ? -, peut fonctionner comme une alerte. Il y a un théâtre dans le théâtre : le seul personnage qui ne fait pas usage des monocles est Armand. Autrement dit, le regard d'Armand est d'une certaine façon présenté comme vierge, innocent, en contrepoint aux autres personnages. Dès le début, le film essaye de figer à travers ces images, les destins des personnages. Comme on l'a déjà remarqué, le film a été produit suivant les principes du cinéma hollywoodien dans son exigence

de transparence, de continuité narrative, de dissimulation du narrateur et de naturalisation du discours.

Cette séquence met-en-œuvre des éléments fondamentaux pour la construction de l'éternel féminin de *La dame aux camélias*, personnage si proche de l'image cinématographique. Plus que le personnage d'une demi-mondaine, le théâtre, comme décor, met en valeur l'exhibitionnisme que requiert par la transparence du langage cinématographique. L'élégance et la distinction de la figure de Marguerite/Garbo, le bouquet de camélias qu'elle porte, les délicates boucles d'oreille (remarquons la différence avec les accessoires portés par Olympe et par Prudence), le maquillage ; enfin, chaque détail de la toilette, du corps, du visage travaille dans le sens d'une beauté « idéale et unique », pour que Garbo/Marguerite soit la projection la plus parfaite de l'image de l'éternel féminin.

Olympe et Prudence, qui partagent la loge avec Marguerite, ont été produites aussi pour attirer les regards. Pourtant leurs toilettes servent moins à les faire belles qu'à marquer la différence entre la performance de la femme idéale Marguerite/ Garbo et les autres femmes. Bien que Greta Garbo ne soit pas particulièrement privilégiée en ce qui concerne la durée des plans de son visage (environ 36 secondes dans une séquence de 137 secondes), l'éclairage du cadre met sa figure en relief. Il y a toujours sur ses cheveux (ou sur le bouquet de camélias qu'elle porte) un beau halo de lumière, qui lui donne une espèce d'aura, la « divinise ».

Cette séquence met-en-scène un jeu de séduction, qui implique des constants échanges entre les pôles. L'organisation des regards entre Armand Duval, le baron de Varville, Marguerite et ses amies est un moment éblouissant où « les êtres par l'unique magie de leur regards s'épient, s'éprennent les uns des autres, s'envient et se désirent... » L'échange dans ce type de jeu est « pensé » et admis par le récit jusqu'à certain point. Il ne faut pas menacer la structure ni le flux du récit et laisser intact l'ordre du discours cinématographique, organisé à partir d'un regard central.

Dans la structure du film, cette séquence opère comme une espèce de trompe l'œil par rapport à la place du personnage féminin. Comme on le sait, il s'agit de créer chez le spectateur l'impression que tous les personnages de l'histoire sont à un même niveau fictionnel, placés comme pôles de regards et de désirs. Cependant, le développement du récit va affirmer un autre niveau fictionnel par rapport au personnage de Marguerite Gautier. Dans la séquence suivante, de la rencontre entre Marguerite et Armand, on remarquera comment la place du spectateur est « pensée » dans le récit du film.

5.2 Séquence de la rencontre d'Armand et Marguerite

5.2.1 Résumé et situation de la séquence

Pendant l'entracte, Marguerite Gautier et Armand Duval se rencontrent pour la première fois. Croyant qu'Armand Duval est le Baron de Varville, qu'elle veut séduire, Marguerite l'invite dans sa loge. Sans rien savoir de cette confusion et dans la croyance que Marguerite lui porte d'intérêt, Armand lui dit être tombé amoureux d'elle dès la première fois qu'il l'a vue. Pour le prouver, il décrit minutieusement comment elle était habillée ce jour-là, un an et demi auparavant. Marguerite l'écoute avec un sourire ambigu : était-il vraiment amoureux d'elle ou d'une image de la féminité qu'elle incarne pour lui? Dans cette séquence Marguerite et Armand se rencontrent seuls pour la première fois.

La séquence est découpée en 06 plans: de 10 minutes et 47 secondes, à 11 minutes 47 secondes, soit 01 minute 10 secondes. Elle correspond au milieu du chapitre 04 du DVD. À cause de l'importance de la parole dans cette séquence, nous avons inclus la traduction française des dialogues (sous-titres).

5.2.2 Découpage sommaire avec des dialogues:

La loge, intérieur

10' 47'' - Marguerite accompagnée par Armand Duval est dans sa loge. Il aide Marguerite à s'asseoir sur une chaise à droite du cadre. Souriante, elle met en place l'ample jupe de sa belle robe, avant de s'allonger sur la chaise. Dans sa main droite elle porte le bouquet des camélias blancs. Armand s'assoit auprès d'elle, à gauche du cadre: (4 secondes)

Armand : *C'est sûrement le destin.*

10' 51'' – Raccord sur un plan d'ensemble de Marguerite (de face) et d'Armand (profil), qui décrit la première fois qu'il l'a vue. Souriante, elle l'écoute, mais son regard est sur le bouquet de camélias: elle touche doucement les fleurs, les approche de ses lèvres, joue avec elles. L'éclairage du plan met en valeur la tête et l'épaule gauche de Marguerite ainsi que le bouquet de camélias. Rêveur, Armand lui parle d'une voix intense: (19 secondes)

Armand : *J'ai espéré cela si longtemps ! (Marguerite sourit) Vous ne me croyez pas?*

Marguerite : *Non.*

Armand : *Je vous ai vu la première fois il y a un an et demi. Vous étiez vêtue de blanc. Vous êtes entrée dans une boutique, place de la Bourse.*

Marguerite : *Oui, c'est possible. J'avais un tailleur là-bas.*

Armand : *Vous portiez une robe légère avec des km de dentelle...*

11' 10'' – Raccord plus proche sur Marguerite (de face) et Armand (profil). Jouant toujours avec son bouquet de camélias, elle sourit, entre enchantement et méfiance. Il décrit encore, avec détails, la toilette qu'elle portait la première fois qu'il l'a vue : (10 secondes)

Armand : *un grand chapeau de paille, un châle brodé, un seul bracelet avec des larges cercles en or et bien sûr, des camélias à la ceinture.*

Marguerite – *Quelle prodigieuse mémoire !*

11' 20'' - Raccord en contrechamp sur Armand (de face) et Marguerite (profil). L'expression d'Armand a changé, il a l'air troublé. Le regard de Marguerite se dirige hors-champs. On ne voit que sa tête, en profil, et quelques camélias. (14 secondes)

Armand – *La fois suivante, à l'opéra-comique, vous étiez assise dans une loge, vous portiez un manteau de fourrure. Gaston, un ami commun, m'a dit que vous aviez été malade. Et cela m'a fait mal.*

11' 34'' - Raccord sur plan d'ensemble plus ouvert de Marguerite et d'Armand (même encadrement du plan 2). Marguerite interrompt les divagations d'Armand et pose des questions: (13 secondes)

Marguerite – *Si vous dites vrai, pourquoi ne m'avoir jamais adressé la parole ?*

Armand – *Je ne vous connaissais pas.*

Marguerite – *Ce soir non plus.*

Duval – *Votre sourire m'a dit que vous ne m'en voudriez pas.*

Marguerite – *Et maintenant que vous me voyez ?*

Duval – *Je sais à présent que je vous aime depuis le premier jour.*

(Fin de la musique. Son de rires féminins hors-champ.)

11' 57'' – L'entrée de Gaston et de Prudence met fin à la tête à tête de Marguerite et Armand.

5.2.3 Analyse

La deuxième séquence se déroule comme si Armand racontait l'histoire d'un film à Marguerite : Armand a vu Marguerite, sans être vu par elle. D'une certaine façon, on redouble ici « l'expérience » du cinéma, qui consiste à voir sans être vu (voir dialogue de la séquence en référence). Les spectateurs perçoivent le personnage de Marguerite comme le « personnage d'un film », lui ôtant la dimension de « réalité » que le récit donne au personnage d'Armand. Autrement dit, la dimension temporelle qui est donné au personnage masculin, « le passé » raconté par Armand, ne semble pas appartenir à Marguerite, ni comme expérience vécue ni comme mémoire. Marguerite est présentée aux spectateurs comme une image : pas de profondeur, pas d'histoire.

Le personnage masculin a le pouvoir de la parole pour décrire/définir le personnage de Marguerite. Les mots d'Armand nous donnent des indications claires (plans 02, 03 et 04) sur le statut de l'éternel féminin, de femme « idéale », que la séquence veut construire autour de Marguerite : elle est l'objet de l'admiration d'Armand. Il la décrit comme une image idéale, lointaine, vue à distance, une image constituée, comme un tableau, par ses vêtements et les objets qui l'entourent. La description détaillée, presque « photographique », qu'Armand donne de la toilette et des accessoires portés par Marguerite ce jour-là, montre la fonction stratégique de ces objets dans la perception et la configuration du féminin par Armand/Dumas fils. Marguerite représente pour Armand le passé, le présent et l'avenir, autrement dit, elle est de l'ordre de la fiction, du mythe.

Garbo construit son jeu de séduction (plans 2 et 3) avec des regards et des gestes, presque sans un mot. Le bouquet de camélias, symbole de la féminité de Marguerite est l'objet qui la marque, la nomme. Garbo touche doucement les fleurs, les approche de ses lèvres, joue avec (plan 02) pendant qu'Armand lui parle de ses souvenirs, même des camélias (plan 03). Armand continue son « monologue », comme s'il se parlait à lui-même (plans 01, 02, 03) jusqu'au moment où Marguerite l'interrompt et essaye de lui faire « réaliser » sa présence (plan 04), en lui posant des questions (plan 05).

Malgré l'importance présumée de ce moment - leur première rencontre - pour la diègese du film, Marguerite ne regarde presque pas Armand (seulement une fois à la fin de la séquence). Ici, les camélias sont fétichisés par Marguerite/Garbo comme une féminité à être conquise par Armand. La robe, le manteau, les bijoux portés par Marguerite semblent fonctionner comme des images-objets, des ancrs, des repères à partir desquels l'image de l'éternel féminin se fixera dans la mémoire d'Armand (et des spectateurs, comme il exige les stratégies discursives du stéréotype). La précision « photographique » avec laquelle Armand décrit tous les objets portés par Marguerite fait penser à Barthes, à la description qu'il donne des photos de sa mère, mentionnée plus haut. La description de Barthes (partie I, chapitre 3) a des points communs avec les paroles d'Armand (voir transcription des dialogues ci-dessus) pour décrire l'image de Marguerite: dans les deux cas, ce sont les objets qui actualisent les souvenirs.

Si dans la séquence précédente, le jeu d'actrice était toute d'ambivalence et d'ambiguïté, dans cette séquence Garbo l'approfondit par la manière dont elle écoute Armand : elle regarde à la fois les camélias, et au-delà du cadre, comme si elle parvenait à voir quelque chose d'autre, plus loin que les mots et leurs circonstances. L'ambiguïté du personnage rencontre dans le jeu d'actrice de Garbo les qualités parfaites pour la construction de l'image de l'éternel féminin.

Le personnage de Marguerite, construit comme une image qui se dédouble, demeure dans le cadre (sous nos yeux), pendant toute la séquence du dialogue (plutôt un monologue), comme une « image-miroir » pour le personnage d'Armand. A la seule exception du premier plan (plan général de la loge), Marguerite et Armand sont toujours cadrés dans un plan d'ensemble. Comme on le sait, le champ / contrechamp, artifice commun à ce type de séquences n'a pas été utilisée de la façon la plus courante. Autrement dit, le réalisateur a évité d'utiliser des champs spatialement opposés, en préférant le champ/contrechamp à l'intérieur du plan d'ensemble pour envoûter Marguerite et Armand, sans que l'un soit hors-champs par rapport à l'autre (plan 04). En cadrant Marguerite dans le même espace-temps qu'Armand, la structure narrative renforce la place d'image-miroir déléguée au personnage féminin : si Marguerite doit être « pensée » par le spectateur comme une image-souvenir, une image-miroir d'Armand, il faut qu'elle soit dans le même espace-temps, dans le même cadre que lui.

Le plan d'ensemble de Marguerite et Armand a été construit en tenant en compte de la nécessité de créer un « espace-temps » à eux, détaché de l'espace du théâtre. Malgré, que le théâtre soit le lieu commun à toutes les séquences d'ouverture du film, la conception de l'espace de cette séquence se distancie de toutes les autres par la construction d'un « espace-temps » particulier pour les deux amoureux. Le cadrage, le montage, l'éclairage, la bande son, l'objectif à longue focale ont créé un monde pour Marguerite et Armand, en les coupant du contexte de l'espace bruyant du théâtre. La séquence de la rencontre des amoureux se déroule dans espace-temps créé pour eux, en plongeant, dans une espèce de brume, d'indiscernabilité tout ce qui est autour. La figure de Marguerite/Garbo a aussi une importance particulière : blanche est sa robe, blanches sont les camélias du bouquet qu'elle porte pendant toute la séquence. Comme on le sait, la couleur blanche est liée à la transcendance, à la spiritualité. L'éclairage du cadre concentre un halo de lumière blanche autour de la tête de la « divine » Garbo. Malgré la couleur blanche de la robe portée par Marguerite, ses épaules découvertes provoquent une ambiguïté qui brouille la lecture des codes habituels du mélodrame.

Pour ce qui est de la bande son, la parole est l'élément dominant dans cette séquence. La fonction de la musique consiste à souligner la parole (remarquons le plan 05: la musique finit en même temps que la déclaration d'amour d'Armand à Marguerite). Le rire de Prudence hors-champ, qui annonce l'irruption du monde extérieur (Prudence et Gaston entrent en scène), et met fin à la rencontre romantique de Marguerite et d'Armand, fonctionne, aussi, peut-être, comme un commentaire ironique de la déclaration d'amour qu'Armand vient de faire à Marguerite (Plan 05).

Dans la séquence que nous analysons maintenant, il nous semble que le récit pose un faux dilemme à Marguerite : le choix entre l'amour d'Armand ou la reconnaissance de son père, M. Duval. En effet, les deux personnages sont le dédoublement du Même. La séquence est construite pour réaffirmer le lieu du Père, le pôle-sujet en contrepoint au non-lieu du personnage féminin de Marguerite, l'autre pôle du récit. M. Duval « offre » à Marguerite la possibilité de « recouvrer » une place dans l'histoire par le sacrifice de son renoncement à l'amour de son fils, qui garantirait le futur d'Armand Duval. La permanence du personnage de Marguerite Gautier dans le récit se donne ainsi par un glissement d'image de l'éternel féminin au féminin maternel, comme nous allons le voir.

5.3 La séquence du dialogue entre le père d'Armand, M. Duval et Marguerite

5.3.1 Résumé et situation de la séquence

Profitant de l'absence de son fils, M. Duval va à la maison où Marguerite et Armand passent une saison. Le but de la visite n'est pas de faire la connaissance de Marguerite, comme on pourrait en avoir l'illusion au début de la séquence. L'objectif du père d'Armand est de demander à Marguerite de quitter son fils, pour le laisser faire carrière. Ce qui, selon lui, avec une femme comme Marguerite, est impossible. Au début de la rencontre, Marguerite lutte fermement pour

se maintenir en tant que sujet de son désir (et aussi du récit). Mais, à la fin de la séquence, épuisée, elle se soumet à la volonté du Père, en lui promettant de s'éloigner d'Armand.

Terminant la partie consacrée aux tentatives de Marguerite et d'Armand pour vivre ensemble, cette séquence vient après celles de la campagne, du mariage de Nichette, joué par Elizabeth Allan, et de Marguerite et ses amis cherchant à capturer des abeilles. Marguerite aperçoit alors une voiture. C'est le père d'Armand, M. Duval, qui arrive à l'improviste. La séquence commence quand Marguerite et M. Duval entrent à l'intérieur et poursuit jusqu'au moment où il quitte la maison. Marguerite reste seule et pleure. Enchaînement.

5.3.2 Découpage sommaire

La séquence est découpée en 28 plans: allant de 65 minutes et 19 secondes à 72 minutes et 11 secondes, soit 07 minutes 08 secondes. Elle correspond au début du chapitre 11 du DVD. Les 28 sont plans distribués selon 13 emplacements différents de la caméra. La confrontation entre Marguerite Gautier et le père d'Armand, M. Duval, montrent le père, acharné à convaincre la courtisane d'abandonner son fils.

Il ne nous semble pas nécessaire, par rapport aux objectifs de cette séquence, de procéder à une analyse plan par plan, mais plutôt d'envisager l'organisation de cette séquence dans le récit classique du film. La séquence commence par un plan général de la salle où Marguerite invite M. Duval à entrer. Sans cacher son mécontentement, M. Duval examine la salle autour de lui et en vient directement au motif de son visite.

1er Emplacement

Marguerite : Je suis navrée que votre fils ne soit pas là. Zoom-in. Recadrage plan moyen du père d'Armand Duval et de Marguerite de profil.

Père : C'est aussi bien. Je l'aurais vu sans plaisir, vu les circonstances. Je suis heureux de pouvoir vous parler directement et franchement. (voix incrimatoire). Je suis au courant de ce qui se passe ici.

Marguerite : Vous me trouvez indigne de votre fils, et vous avez raison...

Père : Toute femme qui laisse un homme se ruiner pour elle est indigne de lui. Et c'est votre cas.

Marguerite : J'ignore ce qu'on vous a dit, mais ce n'est pas vrai !

Père : Armand m'a réclamé sa modeste fortune. Pouvez-vous nier qu'il veut cet argent pour vous?

2ème Emplacement

Raccord sur plan italien de Marguerite. Série de contreplans.

Marguerite : Quelle qu'en soit la raison, j'espère que vous refuserez.

Père : J'aimerais vous croire sincère.

Marguerite (close sur Marguerite en souriant): Il y a peu, je vivais de pain et de soupe. Je peux encore subsister seule.

3ème Emplacement

Faux raccord sur PG de la salle, l'un toujours en face de l'autre, de profil pour la caméra

Père : Quoi qu'il en soit, cette situation doit cesser.

Marguerite (s'éloigne du père et sort à gauche du cadre): Vous perdez votre temps, Monsieur ;

Père : Depuis quand connaissez-vous Armand?

4ème Emplacement

Coin de la salle. Raccord sur Marguerite.

Marguerite : Depuis 3 mois et 12 jours.

Père (droite du cadre) : Et combien du temps cela durera-t-il?

Marguerite : Ne connaissez-vous pas d'amour durable?

Père : Aucun, s'il n'est pas sanctifié par le mariage et béni par des enfants et des liens sociaux.

Marguerite : J'aimerais toujours Armand et je crois qu'il m'aimera toujours.

Père : (dans un ton ironique) Toujours, hein...

Marguerite (répète avec un ton sincère) Toujours.

5ème Emplacement

Coin de la salle. Raccord sur plan moyen de M. Duval. Serie plan/contre-plan.

Père : (sur un ton incrédule et de mépris) N'avez-vous pas l'expérience de l'inconstance de cœur ?

Marguerite (avec détermination) : Je connais mon coeur, Monsieur et je sais qu'il ne changera pas.

6ème Emplacement

Père : Une femme sans protection ne peut donner ses plus belles années à un homme qui la laissera sans rien, qui finira nécessairement par la quitter.

Marguerite : Vous ne pouvez sans doute pas comprendre qu'une femme sans protection, comme vous dites, oublie son propre intérêt au profit d'un sentiment délicat et pur.

(Le père change sa stratégie d'approche de Marguerite)

7ème Emplacement

Raccord sur plan moyen de M. Duval. Serie plan/contre-plan :

Père : Je vois maintenant que vous l'aimez vraiment. Pourtant, cela ne peut continuer.

Marguerite : Cela continuera.

8ème Emplacement

Même que le 6ème: (le montage des plans plus rapide renforce l'impression que le "match" entre les deux arrive à son climax)

Père : Il est jeune. Il a une carrière qui l'attend. Il ne doit pas se lier à une femme qu'il ne pourra présenter nulle part.

Marguerite (semblant inquiète, recule vers un étroite espace entre une commode et un petit sofa, à la gauche du cadre. Le cadre semble emprisonner Marguerite) : C'est un homme comme les autres.

Père : Soyez honnête! N'est-il pas différent? N'est-il pas plus sensible, plus loyal? Sont-ce là les préjugés d'un père?

Marguerite : Non. Armand est différent.

Serie des plans/ contre-plans. :

Père : Tant qu'il vous aimera, il ne sera pas admis là où vous ne l'êtes pas.

Marguerite (*Garbo* tourne vers la gauche, yeux baissés) : Si, mais il le sera plus tard! (La voix de Marguerite change de ton. Elle devient suppliante. Sa tête penche un peu plus à gauche pendant que son corps est vers la droite) : Si je vous disais que je ne vivrai pas très longtemps?

Père : Je vous gronderais d'avoir des idées fantasques et absurdes. C'est la mélancolie du bonheur. On éprouve tous cette sensation quand on réalise que la phase ascendante de l'amour n'a qu'un temps.

11ème Emplacement

Recadrage à droite sur le mouvement de Marguerite et ensuite sur le père d'Armand. Inquiète *Garbo* n'arrête pas de se déplacer dans le cadre, suivie de près par le père.

Marguerite : Sans Armand, je suis perdue!

Père : Avec lui, vous l'êtes tous deux! Que peut-il faire sans profession? A moins qu'il ne sombre au point de vivre aux crochets d'un tiers.

12ème Emplacement

Marguerite marche vers le fond de la scène/du cadre.

Marguerite (respire fort, yeux baissés) : Vous ne le connaissez pas.

13ème Emplacement

Marguerite rentre dans le cadre, à droite.

Père : (off) Qui sait ce qu'il deviendra s'il perd sa dignité? (en direct). L'amour lui-même ne vaut pas ce sacrifice. Je veux qu'il profite de la vie, pas qu'il se sacrifie. Mon fils m'est aussi cher qu'il peut vous l'être.

14ème Emplacement

(Gros plan de Marguerite, qui tourne et regarde le père)

Marguerite: Mais vous avez d'autres êtres à chérir. Moi, je n'ai que lui. Si vous saviez comme j'ai changé. Il m'a appris que l'amour n'est pas toujours égoïste, douloureux, ennuyeux ou infidèle. Non, non, je ne peux renoncer à un amour tel que le sien!

Père : Songez à son bien. Songez à ce que vous voudriez pour lui s'il était votre fils.

15ème Emplacement

Auprès de la fenêtre, Marguerite (avec le dos à la caméra) écoute le père :

Père : Comprenez que vous détruisez son droit à une vie normale. Comprenez que ce qui dans votre passé vous fait honte entacherait son avenir. Vous dites que vous l'aimez. Je vous crois. C'est pourquoi le vieil homme que je suis peut vous demander ce grand sacrifice aussi humblement que si je demandais une faveur à une reine. Je n'ai à vous donner en retour que ma gratitude et mon respect. Je vous en prie, renoncez à lui.

Marguerite (sans faire aucun geste) : Que faire?

Père : Parlez-lui. Dites-lui qu'il doit vous quitter.

Marguerite : Je l'ai fait.

16ème Emplacement

Marguerite rentre dans le cadre (droite) et se place près d'une petite table ronde dans un autre coin de la salle. Sur l'image de Marguerite, on écoute la voix du père.

Père Partez !

Marguerite : Il me suivrait.

Père : Dites-lui que vous ne l'aimez pas.

17ème Emplacement

Marguerite marche en direction d'une porte et regarde hors cadre.

Marguerite : Il ne me croirait pas... (Elle interrompt la phrase, comme si elle avait trouvé une solution)

18ème Emplacement

Recadrage sur Marguerite que s'approche de la petite table ronde :

Marguerite : Je ne vois qu'un moyen, mais je ne vous dirai pas lequel. (*Elle se laisse tomber. Lumière sur la tête, elle soupire*) J'étais trop heureuse!

Père (se penche vers Marguerite) : Qu'allez-vous faire?

Marguerite : Ne cherchez pas à le savoir. Ce soir, il sera auprès de vous.

Père : Comment m'acquitter envers vous?

19ème Emplacement

Gros plan sur le visage de Marguerite, encore penchée vers la table. Marguerite regarde longuement le père, les larmes aux yeux.

Marguerite: Ne vous y trompez pas. Je ne fais pas cela pour vous, mais uniquement pour Armand.

20ème Emplacement

Raccord sur les deux.

Père : Je n'oublierai jamais ce que nous vous devons, ma famille et moi.

(Le père sort du cadre sous le regard de Marguerite encore penchée près de la table)

21ème Emplacement

Plan général de la salle, le père se dirige à la sortie.

22ème Emplacement

Marguerite s'approche.

Marguerite : Adieu, Monsieur. Ne vous reprochez rien. Vous avez obéi à votre devoir de père. Mais faites qu'il l'ignore. Il pourrait vous haïr et je ne le veux pas, car il aura besoin de votre consolation, pendant longtemps, je crois.

Père : Dieu vous bénisse, Marguerite Gauthier.

5.3.3 L'analyse

Dans mon projet d'analyser cette séquence, il y a d'abord le besoin d'examiner comment s'articule le discours mélodramatique du film pour réprimer le désir, la subjectivité, l'identité du personnage féminin, en tant que « l'autre » du récit. La trame du film envisage pour le personnage de Marguerite deux directions antagoniques: a) renoncer au désir et oublier son projet de vivre à côté d'Armand ; b) assumer le désir de vivre aux côtés d'Armand et défier la parole du Père. L'ordre du discours patriarcal, jusqu'alors ambigu par rapport au lieu du personnage féminin, devient explicite : son identité présumée de sujet désirant, accordée par le récit du film, est mise en cause.

La séquence est dans une salle lumineuse, meublée de canapés, de meubles en bois, fonctionnels et simples, avec décor floral. L'ensemble des objets, des tableaux, des bouquets de fleurs compose une atmosphère qui rappelle la simplicité de la vie rurale et montre le désir de Marguerite d'un « nouveau type de vie ». Tout au long de la séquence du dialogue entre le père

d'Armand et Marguerite, comme nous allons le voir, le non-lieu du personnage féminin dans l'action dramatique ne cesse de s'accuser.

Peu à peu, la logique interne du discours débouche sur un cul-de-sac ; toutes les tentatives de maintenir l'image-miroir dans le récit du film ont été épuisées. Une série de cadrages (à savoir les 4ème, 8ème, 11ème, 12ème, 13ème, 15ème, 16ème et 18ème) construisent la confrontation verbale des deux personnages par les champs-contrechamps. À la différence de la séquence précédente, celle du dialogue entre Marguerite et Armand Duval, dans cette séquence, le champ-contrechamps est utilisé de forme classique.

Selon un rituel fortement marqué par M. Duval, la construction de cette séquence souligne la place du père, le pouvoir de son regard, de sa parole. Le père d'Armand arrive à l'improviste chez Marguerite Gautier. Il impose, la date et l'heure du rendez-vous ; ainsi que le thème et le ton de la conversation. Marguerite/Garbo s'efforce de convaincre le père d'Armand de la sincérité de son amour pour son fils, de sa décision de changer de vie, en vain. Il demeure inflexible dans sa volonté de la faire renoncer à Armand et de mettre fin à une situation qu'il considère insupportable dans sa vision bourgeoise du monde (voir dialogues ci-dessus). Même quand Marguerite/Garbo mentionne sa maladie et la possibilité imminente de sa mort, demandant au Père un peu plus de temps avec son amoureux, la réponse de M. Duval est implacable: « *Je vous gronderais d'avoir des idées fantasques et absurdes.* ».

Le « féminin » est le lieu du confinement. Le développement du récit fait glisser l'image de l'éternel féminin vers l'image d'un féminin maternel. Infatigable, M. Duval demande à Marguerite de sacrifier comme une « mère » le ferait pour son fils (voir découpage des dialogues). Quelques éléments stratégiques dans la fabrication de l'image du féminin renforcent le glissement entre ces deux images : la maternelle et la fatale. Le costume de Marguerite/Garbo dans cette séquence diffère du style auquel le spectateur était habitué depuis le début du film. À l'arrivée du père d'Armand, Marguerite porte une jupe large, une blouse à manches bouffantes et longues, fermée au col par un ruban. Sur la blouse, elle a mis une veste fermée par des petits

boutons. Les cheveux sont tirés en arrière, sans aucun bijoux ni ornement. Marguerite donne l'impression d'élégance et de modestie qui conviennent à l'image d'une mère de famille. D'autres éléments du langage du cinéma, les décors, les costumes, le maquillage, la coiffure et l'éclairage contribuent à produire cette image du féminin maternel, qui éloigne Marguerite/Garbo de l'image de l'éternel féminin du début du film.

La mythologie occidentale de l'amour exalte le contact avec la nature. L'éloignement de la société et de ses contraintes éveille chez les amoureux des sentiments simples et plus « purs ». Ces associations entre nature et amour font partie de l'imaginaire occidental depuis des siècles. On voit le couple dans les champs, entouré par la beauté et la paix de la nature (remarquons la séquence, où Marguerite, dans une superbe robe blanche, le type de figurine caractéristique des productions de la MGM, court avec Armand dans les champs couverts de fleurs du printemps). Les amours impossibles, comme dans le film *Brokeback Mountain* mentionné plus haut trouvent dans l'isolement et la tranquillité de la nature l'illusion d'une protection contre les préjugés sociaux.

Mettre-en-scène le féminin maternel requis par la séquence signifie, d'une certaine façon, « performer » la « perte » de l'image de la femme fatale et de la séduction féminine. Le jeu de Garbo est construit à partir de déplacements constants : troublée, Marguerite/Garbo donne l'impression de ne pas s'adapter à ce cadre ; tout à coup, la salle paraît trop petite pour elle, qui, angoissée, ne semble pas trouver la sortie du labyrinthe pour son personnage. Le jeu de Garbo accentue l'ambiguïté d'un personnage obligé de vivre avec les incongruités morales d'une société conventionnelle, dont elle ne fait pas partie et ne partage pas les valeurs. L'actrice a toujours utilisé son talent pour libérer de tels jugements l'imagination des spectateurs. Par des mouvements subtils, presque imperceptibles, comme la tête qui s'incline un peu vers la gauche, tandis que corps est en léger mouvement vers la droite, l'actrice traduit la tension, les conflits intérieurs, le déchirement qu'éprouve Marguerite. Dans cette séquence, exceptionnellement

dans le film, Garbo n'est jamais positionnée face à la caméra, avec ce célèbre regard qui va au-delà de son interlocuteur.

Lors de la confrontation avec le père d'Armand, la plupart du temps, Garbo garde les yeux baissés vers le petit mouchoir qu'elle a entre les mains, dans une attitude de honte. Toute une gamme de sentiments anime le visage de l'actrice: de la soumission, au défi et à l'espoir. Le montage du dialogue suit un crescendo jusqu'au point culminant de la confrontation entre Marguerite et M. Duval. Les recadrages sur Garbo/Marguerite semblent peu à peu rétrécir l'espace scénique. Le personnage, angoissé, semble, de plus en plus, prisonnier du cadre et suscite, chez le spectateur, l'impression de sa défaite imminente. À un moment de la confrontation, Marguerite/Garbo révèle son impuissance devant la logique du récit, en demandant littéralement au père d'Armand: Que faire ?

L'acte narratif identitaire de Marguerite se révèle intenable dans la logique polarisée du film. Le personnage du père, qui n'a fait que deux apparitions dans le film, (la première assez rapide) a pour fonction de restaurer l'ordre du discours. La logique de la narration classique achève, peu à peu, d'exclure le personnage de Marguerite : il n'y a pas de place pour 'un autre désir » dans le récit. La seule façon pour Marguerite d'être « reconnue » comme personne/personnage par le père, autrement dit, par le récit, même provisoirement, est d'accepter la place passive et virtuelle de d'une image-miroir.

Remarquons, dans la construction de cette séquence, la mise-en-question de la symétrie de la séquence antérieure, celle de la présentation des personnages au théâtre. Dans la séquence du théâtre, comme on le sait, le jeu des regards a construit une apparente « symétrie », une espèce de « démocratie » des regards, qui masque la hiérarchie qui l'engendre. Comme le dit Boaventura Santos Souza, à propos de la raison métonymique, la forme la plus parfaite de totalité est la dichotomie. La forme de la dichotomie associée avec « élégance », symétrie et hiérarchie ; la symétrie entre les parties est toujours une relation horizontale, qui sert à

dissimuler une relation verticale. Selon Souza, le tout, la totalité, est, en effet, l'une des deux parties transformée en référence à l'autre. Il prend l'exemple de nombreuses dualités, où on trouve une hiérarchie: culture / nature, homme / femme, nord / sud, blanc / noir parmi bien d'autres.

Une autre comparaison peut-être développée entre cette séquence et celle de la rencontre entre Armand Duval et Marguerite Gautier : l'utilisation de champs/contrechamps. Dans cette dernière séquence, comme on le sait, le champs/contrechamps sert à mettre en avant l'existence de deux pôles, selon la dichotomie prévue par la raison métonymique du discours mentionné plus haut: le fort/le faible, le père/la courtisane, le légitime/ « l'autre », le féminin/le masculin. Dans la logique patriarcale, on le sait, il n'y a qu'un pôle « fort », « légitime », celui qui représente le masculin, le père. Dans le récit : la parole du père doit s'imposer au désir de Marguerite. La séquence du dialogue entre le père d'Armand et Marguerite se rapproche, d'une certaine façon, de la séquence du dialogue entre Macabéa, le personnage féminin « outsider » et son amoureux Olimpico, que nous allons étudier dans la troisième partie. La question (« *Que dois-je faire pour parvenir à être possible ?* ») posée par l'anti-héroïne de *L'heure de l'étoile* est semblable à celle posée par Marguerite au père d'Armand : *Quoi faire ?* Malgré toutes les différences entre ces deux personnages féminins antithétiques, elles sont traitées comme les outsiders du récit.

La question ici est surtout une question de désir, donc de position symbolique: la représentation de la femme doit être renfermée dans sa corporalité ou sa non-transcendance. L'ordre du discours patriarcal n'admet que l'existence d'un seul pôle du désir, représenté par le masculin. À notre avis, ce qui est au cœur de l'interdiction menée par l'ordre du discours, c'est plutôt l'exclusion de la représentation du désir de femmes, quelle que soit celle qui représente ce désir dans le récit : Marguerite Gautier, le mythe de l'éternel féminin, ou Macabéa, le féminin outsider. Dans la partie suivante nous essaierons de mieux comprendre la construction du personnage féminin de l'anti-héroïne Macabéa et le non-lieu dans le récit cinématographique. Il

nous semble que la représentation du désir féminin est l'interdit du récit ; cette représentation, en tant qu'acte narratif identificatoire du personnage féminin, est le grand exclu du cinéma classique hollywoodien.

PARTIE III

*A HORA DA ESTRELA/L'HEURE DE L'ETOILE, LA REPRESENTATION DU
FEMININ «OUTSIDER»*

Le récit a pour thème la reconnaissance de la différence de l'autre, mais avec, constamment, pour le sujet, le soulèvement de la possibilité d'être l'autre.

Hélène Cixous

La troisième partie de ce travail est consacrée au personnage féminin de Macabea. Il nous semble intéressant de faire quelques remarques sur l'écriture de Clarice Lispector, sur ses liens avec le langage du cinéma, sur le thème et la structure en abyme de *L'heure de l'Étoile*²¹², qui n'ont pas été utilisés par l'adaptation cinématographique de Suzana Amaral. Ce qui nous intéresse d'abord dans le roman est la construction de l'anti-éternel-féminin de l'héroïne Macabéa et le lieu d'énonciation de Clarice Lispector pour créer ce personnage féminin.

En rapprochant la généalogie du féminin proposée par le roman et le personnage féminin cinématographique, nous essayerons de dégager ce qui lie l'écrivaine et la cinéaste dans la construction du personnage féminin. Ce processus de création et d'adaptation du personnage de féminin outsider présente un intérêt particulier en raison de l'identité du genre de la romancière, Lispector, et de la réalisatrice Suzana Amaral. Comment travaillent-elles leur propre « altérité » dans leurs récits respectifs?

Macabéa s'inscrit dans une certaine tradition brésilienne de se représenter en tant qu'anti-héros, à l'instar de Macunaima, « le héros sans caractère » du roman de Mario de Andrade²¹³ ou encore de se représenter comme l'« autre » dans les récits littéraires et cinématographiques. Dans son roman, Lispector met-en-évidence, non seulement l'acte d'écrire, de créer, mais aussi les difficultés de son processus créatif, toutes les hésitations, questions et particularités que la création suscite chez les femmes en tant que « violation », « transgression » du « pacte initiatique ».

²¹² LISPECTOR, Clarice. *L'heure de l'étoile*. Trad. Marguerite Wünscher et Sylvie Durastanti. Paris : Éditions Des femmes-Antoinette Fouque, 2011.

²¹³ ANDRADE, Mario de. *Macunaima, o heroi sem nenhum carater*. Roman considéré comme fondateur du modernisme dans la littérature brésilienne.

Étant donné que le cinéma est un champ de représentation beaucoup plus figé par les stéréotypes de la féminité, comment la réalisatrice a-t-elle envisagé le défi de représenter le féminin « outsider » de Macabéa dans *L'heure de l'étoile* ? D'une certaine façon, le non-personnage créé par Lispector et mis-en-image par Amaral, cet anti-féminin "outsider", peut être une des possibles « sorties » du labyrinthe d'images hypnotiques construit par le cinéma d'après les modèles de l'éternel féminin.

Écrivain incomparable, original, Clarice Lispector a produit une œuvre littéraire singulière, qui semble « naître » au confluent de différents styles. Elle représente des personnages et des situations captés au fil de la vie, dans une hésitation perpétuelle entre être et ne pas être, entre « je » et l'autre. Choissant (ou assumant) la frontière comme lieu d'émission du discours, c'est dans cet espace-temps-mouvement constitutif des frontières, dans l'énigme de ces entre-lieux, de ces entre-images, que la *poiesis* de l'écriture de Clarice Lispector trouve ses origines. C'est dans le croisement des regards, dans le glissement même entre identité/altérité, en tant que lieu du discours que la subjectivité de l'écrivaine se manifeste.

Ce discours identitaire est en profonde résonance avec l'identité du peuple brésilien et sa culture, une espèce de corps-image ouvert à tout ce qui se passe, sans arrêt, sur des multiples frontières, avec tous les risques que cela implique. Intérieur-extérieur, dehors-dedans, flux intertextuel, dans sa quête « d'éblouissement, de la lueur de l'instant », l'écriture de Clarice Lispector traduit la fusion complexe entre le moderne et l'archaïque qui est dans l'identité du peuple brésilien.

A hora da estrela/L'heure de l'étoile fut le dernier livre publié de son vivant, en octobre 1977, par Clarice Lispector, décédée d'un cancer en décembre 1977 à Rio de Janeiro. Le film *A hora da estrela/L'heure de l'étoile* fut le premier film long-métrage tourné par Suzana Amaral en 1985. Elle avait alors 54 ans. Le film a obtenu 12 prix au Festival du Cinéma de Brasilia, l'un de plus prestigieux du Brésil ; le prix de la Meilleure Actrice au Festival du Film de Berlin /1985 et le prix du Meilleur Film au Festival du Film de la Havane/ 1986.

LE ROMAN *L'HEURE DE L'ETOILE* ET CLARICE LISPECTOR

«Je jure que ce livre est écrit sans mots.

C'est une photographie muette».

Clarice Lispector

1.1. L'écriture de Clarice Lispector et le cinéma

La force particulière de l'image, de la figure dans l'écriture de Lispector la rapproche du langage du cinéma. Notons deux caractéristiques de son écriture : son intérêt pour les récits qui naissent de l'écoulement de l'instant présent, du « mystère du moment qui passe » et le rôle des détails dans le déclenchement et le développement de l'histoire de ses romans les plus connus²¹⁴. Parmi eux, *L'heure de l'étoile*, dont le point de départ a été le visage d'une jeune nordestine à l'air perdu qu'elle avait aperçue dans une rue de Rio de Janeiro. Chez Clarice Lispector, on trouve une façon de « penser », de construire son discours dans l'instantanéité des événements et du temps qui passe, qu'on trouve aussi dans le cinéma moderne. Le personnage narrateur écrit, comme s'il filmait caméra en main ; des passages comme ceux-ci font penser au scénario d'un film, avec ses mots-images : « *Demeurer rue de l'Acre, travailler rue des Labours, aller le dimanche sur les quais d'où parfois montait, serrant inexplicablement le cœur, le long sifflement d'une sirène, ou quelque délicieux, mais douloureux chant de coq* ». ²¹⁵

Il est difficile de séparer la littérature du cinéma, la parole de l'image, comme on l'a déjà dit, l'écrivaine voit des films, la réalisatrice lit des livres. Si une des caractéristiques de l'image cinématographique est son hybridité, comme l'a dit Jacques Aumont, les figures littéraires sont

²¹⁴ LISPECTOR, Clarice. « *La Passion selon GH* ». Publié en français par l'éditions des femmes Antoinette Fouque, c'est autre exemple bien connu.

²¹⁵ LISPECTOR. « *L'heure de l'étoile* ». *Op. cit.* p. 38.

aussi le résultat d'une multiplicité d'expériences visuelles et de perceptions sonores. Ayant longtemps vécu dans de grands centres urbains et étant contemporaine de l'âge d'or du cinéma classique hollywoodien, il est probable que Lispector a vu ces films. De l'adoration qu'éprouve Macabéa pour Garbo et Monroe, on peut déduire que le cinéma (même les films produits par le « *star system* ») ainsi que la logique expressive de l'image cinématographique avaient leur place dans l'imaginaire de l'écrivaine.

Tout au long du roman, on trouve plusieurs références à l'univers médiatique, à commencer par les « Galeries Américaines » le nom de l'entreprise où travaillent les copines de Macabéa ; la boisson « Coca-cola » que le personnage boit tous les jours ; le rouge à lèvres foncé à la Marilyn, le portrait de Garbo, les photos des revues féminines, etc. D'ailleurs, le roman est ponctué de citations qui renvoient au cinéma américain: le personnage-narrateur reconnaît au début du livre son désir d'écrire, enfin une histoire *en technicolor* ; malgré son apparence antagonique à « l'éternel féminin » affiché par Marilyn Monroe et Greta Garbo, le rêve de Macabéa est de devenir une star du cinéma! Même l'acte de mourir devient un « apprentissage » qu'on fait au cinéma : « *A l'heure de mourir, chacun de nous se métamorphose en brillante étoile de cinéma : c'est notre heure de gloire, comme dans les chœurs où dominant les aigus les plus stridents.* »²¹⁶

L'écriture de Lispector semble s'ouvrir en plans généraux pour se concentrer alors sur le détail (le gros plan) traité comme une image, qui « explose » le texte. Dans *L'heure de l'étoile*, l'écrivaine utilise à maintes reprises le mot « explosion » entre parenthèses ; ce mot surgit alors comme un flash qui a pour effet de couper le texte, comme s'il s'agissait d'une image à l'intérieur du récit. Cette construction littéraire évoque un type particulier de flash (image blanche) qui attire l'attention, notamment dans le cinéma de Kieslowski, par son effet temporel.

²¹⁶ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. *Op. cit.*, p. 35.

Le fait que Souza Mendes emprunte au champ lexical du cinéma des termes tels que « travelling », « coupe », « plan général » pour rendre compte du rythme particulier du texte de l'écrivaine, contribue à mettre en valeur ces rapprochements entre l'écriture de Lispector et le cinéma: « *Différentes vitesses détermineront des visions différentes : les perspectives panoramiques ou d'autres perspectives, comme celles que l'on peut classifier à l'aide du langage cinématographique (et auquel Deleuze recourt fréquemment) – le travelling, la coupe, le plan général...* »²¹⁷ À propos du processus créatif ou du rapport entre l'image et la parole dans l'écriture de Lispector, Souza Mendes ajoute :

Bien que le point de départ soit la façon dont la parole est prononcée et dont elle est visuellement captée, la scène, son éclatement, représente bien les stratégies de l'écriture lispectorienne. C'est ici que nous retrouvons la poétique implicite, et non dans les références explicites, à l'univers du livre et à l'acte d'écriture. Le souvenir onirique sans ancrage dans le vécu revêt une importance surtout par l'effet de flou et la prédominance de constellations d'images dysesthésiques de paroles fulgurantes.²¹⁸

Les images comme l'ancrage de la subjectivité font penser au «cinéma mental» concept utilisé par Italo Calvino pour décrire son propre processus créatif : celui qui va de la parole pour arriver à l'image visible et celui qui va de l'image visible (cinéma mental) pour arriver à l'expression verbale. D'après lui, bien que la volonté initiale de réaliser un film ou de rédiger un texte dramaturgique vienne de l'imagination visuelle qui a sa propre logique, tôt ou tard, elle tombera dans les filets d'une autre logique imposée par le raisonnement et l'expression verbale.²¹⁹

²¹⁷ SOUZA. Op. cit., p. 37.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

²¹⁹ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio : lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

L'attention que je porte à la relation parole-image dans le texte de Lispector a pour but de vérifier la manière dont cette relation est traitée dans l'adaptation cinématographique de Suzana Amaral. La multiplicité chez Lispector, son l'écriture fait essentiellement d'une accumulation profuse de sensations, d'impressions et d'états subjectifs ne présente pas une opposition binaire de type extérieur/intérieur, mais un transit permanent, comme une métaphore de la relation dedans/dehors, l'un/l'autre.

1.2 L'écrivaine Clarice Lispector : quelques faits sur sa vie et son œuvre

Si Kafka était femme. Si Rilke était une brésilienne juive née en Ukraine.

Si Rimbaud avait été mère, s'il avait atteint la cinquantaine.

Si Heidegger avait pu cesser d'être allemand, s'il avait écrit le Roman de la Terre.

Pourquoi cite-je tous ces noms ? Pour essayer de dessiner le parage. C'est par là que Clarice Lispector écrit.

Hélène Cixous

Clarice Lispector a su très tôt dans sa vie ce que veut dire être l'autre, être sur la frontière. Née en Ukraine le 10 décembre 1920, la petite Chaia avait un peu plus d'un an quand sa famille a émigra au Nord-est Brésilien.²²⁰ Dans le nouveau pays, la famille Lispector changea ses prénoms originels pour des prénoms brésiliens : Chaia est devenu Clarice.²²¹ À l'âge de 9 ans et vivant à Recife, elle perd sa mère.²²² Cinq ans après, ayant vécu son enfance et une partie de

²²⁰ Après la Première Guerre Mondiale et la révolution russe de 1917, la situation de la région de la petite ville Tchetchelnik était pénible ; entre d'autres raisons à cause des constants invasions de soldats, qui pillaient, violaient et terrorisaient les habitants de la ville. Malgré, l'existence de plusieurs écrits qui donnent l'année de 1925 comme registre de sa naissance ; néanmoins la bonne date c'est 1920.

²²¹ La famille Lispector est arrivée au Brésil en 1922. D'abord ils se sont installés à Maceió. Le père Pinkhas (37 anos), la mère Mania (31 anos) et ses soeurs Leia (9 anos) et Tania (6 anos). Pendant leur séjour dans la capitale d'Alagoas, ils ont reçu des prénoms "brésiliens": Pedro (Pinkhas), Marieta (Mania) et les sœurs Elisa (Leia) et Tania, prénom connu au Brésil, qui a maintenu son prénom originel.

²²² A Recife, capital de l'état de Pernambuco, Clarice fait son début dans le monde littéraire avec une petite pièce théâtrale, à l'âge de neuf ans. C'est à ce moment qu'elle perd sa mère, D. Marieta. Son intérêt pour la littérature ira grandissant, elle lit les auteurs brésiliens considérés comme fondamentaux, tels que Machado de Assis, Monteiro Lobato, José de Alencar et Graciliano Ramos.

son adolescence dans le nord-est, comme son personnage Macabea, elle migre vers Rio de Janeiro, la "ville merveilleuse" dans l'imaginaire Brésilien de cette époque.

L'oeuvre littéraire de Lispector, produite entre les années quarante et les années quatre-vingt, se compose de fictions, de romans, de chroniques et de contes, et dépasse les limites d'un genre ou d'une école littéraire. Son premier roman *Perto do coração selvagem*, 1944, (*Près du cœur sauvage*), dont la publication a été financée par l'auteure elle-même, vaut une reconnaissance immédiate par la critique littéraire.²²³ Mariée à un diplomate, ambassadeur du Brésil dans plusieurs pays, Clarice Lispector a écrit une partie de son oeuvre à Naples, Berne et Washington. Bien que Clarice parle l'anglais, le français et possède l'espagnol et l'allemand, c'est le portugais qu'elle choisit pour son expression littéraire: *Je pense et sens en portugais, et seulement cette langue pénible et terrible me satisfera.*²²⁴

En 1959, elle divorce et retourne avec ses deux enfants au Brésil, où elle commence à écrire pour des journaux et des revues de Rio de Janeiro. Dans les années 50 et 60, Lispector écrit régulièrement des articles, sous un pseudonyme, sur la mode, la beauté et les règles de l'étiquette, dans ce qu'on appelle la « presse féminine ». Cette production de l'écrivaine a été réunie dans le livre «*Correio Feminino / Courrier Féminin* »,²²⁵ où la « chroniqueuse » s'avère être l'auteure d'une « littérature populaire » adressée aux femmes. Ses chroniques dans la colonne « *Correio Feminino* » (Le courrier féminin), vont de la recette maison pour tuer les

²²³ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem /Près du cœur sauvage* lui a rendu le Prix Graça Aranha.

²²⁴ LISPECTOR. [Eu penso e sinto em português, e so esta lingua penosa e terrível me satisfaria.] , apud BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço Para um Possível Retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 67.

²²⁵ LISPECTOR, Clarice. «*Correio Feminino* ». Rio de Janeiro : Edit Rocco, 2006. Une selection de ces texts, écrit pour les suppléments des journaux femmes et aussi pour des journaux *Correio da Manhã*, *O Comício e Diário da Noite*, y compris les textes écrits comme nègre (ghost-writer) de Ilka Soares, célèbre comédienne brésilienne des années 50-60. D'après la directrice de l'ouvrage, Aparecida Nunes, Clarice Lispector, en tant que chroniqueuse, unit divertissement et information : le livre « caractérise le parcours de Clarice en ceci qu'elle s'adresse aux femmes dans un langage accessible et qui traite **de sujets touchant** à la nature féminine ». Il est intéressant d'observer dans cette citation, « sujets touchant à la nature féminine », la réaffirmation d'une espèce d'essentialisme du « féminin » en tant qu'identité de la femme. Disponible sur <http://www.claricelispector.com.br/2006> (dernier accès le 27 07 2012).

cafards, aux conseils vestimentaires et anti-âge, en passant par les règles d'élégance et de bienséance. On peut supposer que la coexistence de ces « deux côtés », la littérature « authentique » (« domaine masculin ») et la littérature « populaire » (« domaine de femmes ») a des reflets dans la subjectivité et l'identité que s'est construite l'écrivaine.

Remarquons que cette production de Clarice Lispector, cet « univers féminin » n'est que superficiellement cité dans les études sur son œuvre. On a d'un côté, Lispector « l'auteur » d'une littérature « authentique », qui produit des romans, des chroniques, des contes parfaitement considérés par la critique comme *La passion selon G.H.*, *L'heure de l'étoile*, *Le bâtisseur de ruine*²²⁶; de l'autre, souvent cachée sous le pseudonyme de Helen Palmer, l'auteure d'une « littérature triviale » adressée aux femmes, activité considérée, par la majorité des intellectuels et des écrivains, ses collègues, comme méprisable.²²⁷ Cette dualité doit avoir laissé ses marques sur la sensibilité de l'écrivaine. Au Brésil, cette production journalistique et littéraire, orientée vers ce qu'on est convenu d'appeler « l'univers féminin » est considérée comme superficielle, futile, et élitiste ; « éloignée » des « grandes questions nationales et humaines ».

Pour Lispector, être écrivain et être femme sont des « tâches » auxquelles on ne peut échapper, qu'on soit « Macabea » ou « Rodrigo SM ». Même si le narrateur exprime plusieurs fois son indignation devant le conformisme du personnage féminin et l'imposition à cette femme d'un « destin » de pauvreté et d'exclusion, l'auteure, elle-même, laisse transparaître un certain « conformisme » par rapport au sort de Macabéa. L'attitude de Lispector envers la littérature comme « vocation », donne l'impression qu'elle s'enferme elle-même dans un « espace clos »,

²²⁶ Dans le roman *A Paixao segundo G.H./La passion selon G.H.*, l'une des plus célèbres œuvres de Lispector, le cafard a le rôle de déclencher les réflexions du personnage sur sa vie, ce que déclenche à l'époque des comparaisons avec le roman *La Métamorphose*, de Kafka. En effet, Lispector use beaucoup les animaux dans ses histoires.

²²⁷ Il est intéressant de noter, l'adoption par Lispector d'un nom américanisée en tant que pseudonyme pour écrire sur *l'univers féminin*. Elle semble faire référence à l'influence de la culture de masse américaine dans l'imaginaire brésilien.

une espèce du labyrinthe en miroirs, dont la traversée s'avère douloureuse et difficile. D'une certaine façon, son écriture est son « fil d'Ariane ».

L'œuvre de Lispector est de plus en plus diffusée dans le monde, comme le confirment les traductions récentes aux États-Unis, en France, en Italie, en Allemagne, en Espagne, au Venezuela et en Argentine.²²⁸ Malgré sa « timidité » et son refus implacable de promouvoir son travail dans les médias (elle n'a accordé qu'un entretien à la télévision et n'a enregistré qu'un seul témoignage audiovisuel), malgré ses efforts pour préserver son « oreille interne » de ce « petit succès » – ou peut-être justement pour cette raison –, son image de femme « mystérieuse » a éveillé une curiosité croissante qui s'est manifestée par la création de blogs et de sites dédiés à son œuvre ainsi que par la publication de biographies et de photos-biographies.

L'écrivain Orhan Pamuk, qui a lu, en turc, le roman *A Paixao segundo G.H./La passion selon G.H.* ; le scénariste mexicain Guillermo Arriaga, tous sont conquis par la densité de son écriture et la complexité de ses personnages. Dans une des plus récentes biographies de Lispector, publiée en 2009, trente-deux ans après sa mort, Benjamin Moser la décrit comme une espèce de « femme-synthèse », qui avait la beauté de Marlene Dietrich et la force de l'écriture de Virginia Woolf.²²⁹ Image d'un féminin que Clarice aurait eu du mal à porter, comme l'atteste maintes anecdotes liées à son comportement public opposé à la notoriété. De toute façon, parmi les préférences de Lispector, on trouve plutôt une photo du visage de Garbo, que la protagoniste féminine de *L'heure de l'étoile*, croit être la femme la plus importante du monde. Il y a aussi quelque chose de commun entre le comportement réservé, mystérieux de l'actrice Greta Garbo et celui de l'écrivaine Clarice Lispector. Et Macabéa est tout à fait aux antipodes de la représentation de l'éternel féminin de ces stars, Garbo, Monroe ou Dietrich. Peut-être le choix

²²⁸ En France, le mythe s'est cristallisé plus tard, après la mort de Clarice soit à partir de 1978, année de la publication de *La Passion selon G.H.* L'éditions de femmes – Antoinette Fouque (Paris) – ont déjà publié six titres de l'auteure brésilienne en contribuant pour la diffusion de son œuvre. Gallimard a publié *Le bâtisseur de ruines* en 1970.

²²⁹ MOSER, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford University Press : New York, 2009.

de ce personnage, de l'anti-féminin, symbolise-t-il une négation, l'anéantissement, par Lispector, de tous ces paramètres de comparaison.

Lispector avait horreur de toute mythification, et en particulier qu'on la mythifie comme écrivain, a écrit Olga Borelli, la plus proche amie de Lispector et l'auteure du livre *Clarice Lispector, Esboço para um possível retrato (Clarice Lispector, Ébauche pour un possible portrait)*²³⁰. Olga Borelli poursuit en affirmant que Clarice Lispector ainsi était simplement une femme passionnée par « l'autre », déchirée par les inégalités sociales ; une « femme au foyer », qui écrivait des romans et des nouvelles. Hélène Cixous, en essayant de traduire l'importance de la littérature de Clarice Lispector, qui lui a inspiré des textes comme *Vivre l'Orange et À la lumière d'une pomme*²³¹ compare Lispector, comme on le sait, à Kafka, Rilke, Rimbaud et Heidegger, pour se demander finalement “*Pour quoi citai-je tous ces noms ?*”²³²

Oui, pourquoi Cixous a-t-elle éprouvé le besoin d'énumérer tous ces « grands noms » de la littérature « authentique » pour parler de l'œuvre de Lispector? On sait qu'il ne s'agit pas de l'absence de références des figures de femmes créatrices respectables, mais plus probablement du besoin de poser un cadre où ces noms définissent un « parage ». Dans le contexte créé par la raison métonymique, où l'on ne peut accepter que la compréhension du monde soit beaucoup plus que la compréhension occidentale du monde, on comprend qu'on la compare à ces autres; ce qui ne diminue en rien le malaise que ce cadre suscite, ni le réductionnisme qu'il impose.²³³

Au sujet de l'œuvre de Lispector, Cixous, qui a bien compris l'importance de « l'autre » comme thématique structurale du roman, conclut : « (...) à notre époque, nous avons trop froid, et trop

²³⁰ BORELLI. *Op. cit.*

²³¹ CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector* précédé de *Vivre l'orange*. Paris: des Femmes-Antoinette Fouque, 1989.

²³² *Ibid.* p. 117.

²³³ Pour moi, s'il y a un possible parallèle entre l'écriture de Clarice Lispector et d'un « autre » auteur, je crois que cela serait le discours d' Albert Camus dans *L'Étranger*, dont le récit, comme ceux de *L'heure de l'étoile*, est marqué par les intertextualités transculturelles qui semble prêter un certain caractère « non-sens » aux trajectoires de ses personnages principaux, qui exprime le sentiment de non-appartenance de ses auteurs, d'être étranger à eux-mêmes.

*soif, nous sommes lourdes et agitées. Nous attendons. Nous voulons avoir l'attendu. Nous ne savons pas attendre pour l'autre, notre attente attaque».*²³⁴

Remarquons l'empressement de certains critiques littéraires américains et européens à « construire » une identité juive-européenne chez Lispector. Maintes fois, l'auteure a explicitement parlé de son sentiment d'appartenance au Brésil et à langue portugaise, sentiment implicite dans son oeuvre littéraire, qui témoigne de la profonde identité de son auteure avec la multiplicité culturelle brésilienne. Mais rien n'entame ce zèle à « classifier » la production littéraire de Lispector dans une ligne, une école, un style « reconnaissable », selon les critères européens.

Cet empressement fait penser à une querelle historique au Brésil à propos des racines de la samba, ce rythme caractéristique du Brésil. Alors que les chercheurs hésitaient entre Bahia et Rio de Janeiro, Carlinhos Brown, musicien bahianais déjà mentionné ici, donna son interprétation dans un documentaire réalisé par l'Espagnol Fernando Trueba: « *La samba n'est pas née à Rio ni à Bahia, la samba est née en mer, dans les bateaux négriers* ». ²³⁵ L'origine de l'expression culturelle brésilienne la plus populaire ne se cristallise pas en un lieu déterminé mais puise ses origines dans les eaux mouvementées de l'Atlantique.

La force de l'écriture de Clarice Lispector provient d'un toubillon de confluences, et non d'un lieu d'origine ou d'arrivée déterminé. Son lieu est la frontière, le lieu de la possible ouverture entre les mondes. Comme la samba brésilienne, et pourtant si différente, la voix de Clarice ne provient pas « d'un lieu » qu'on peut identifier comme « occidental » ou « juif »; sa voix est celle d'un entre-lieux. Lispector échappe d'ailleurs à toute tentative de classement. « *Où nous conduit l'éclat Clarice ?* » se demande Cixous pour conclure : « *Dehors. Hors des murs.* » ²³⁶ Oui, l'écriture de Clarice Lispector est « hors des murs ». Il est compréhensible, mais aussi inutile,

²³⁴ CIXOUS. *Op. cit.*, p. 109.

²³⁵ « "El Milagro de Candéal" ("O Milagre do Candéal") Documentario 75min. Espagne /2004. En 1993, Trueba a reçu le *Oscar pour le meilleur film Étranger* avec son film "Belle Époque".

²³⁶ CIXOUS. *Op. cit.*, p. 103.

d'essayer de la classer aux côtés de Kafka, Rimbaud ou Heidegger, pour prêter à son œuvre une quelconque signification.

Femme et Brésilienne, Clarice Lispector est doublement l'« Autre » dans le système de représentation occidental. Elle le savait et *L'heure de l'étoile* en témoigne.

1.3 Résumé du roman

L'écrivain Rodrigo S.M., personnage principal du roman, raconte directement à ses lecteurs l'histoire d'une jeune fille âgée de 19 ans, née à Alagoas, région pauvre du nord-est brésilien, qui migre à Rio de Janeiro, où elle travaille comme dactylo. Macabéa habite dans une chambre à louer – au centre-ville de Rio avec quatre autres jeunes femmes, vendeuses de produits de beauté aux *Galleries Américaines*. Dans la chambre, elles font la cuisine, se manucurent, se lissent les cheveux, lavent leur linge. La chambre dispose de très peu de meubles; Macabéa garde ses quelques biens dans une boîte en carton. Il n'y a pas de télévision, mais elles se mettent tous les soirs à la fenêtre, regarder des feuilletons à la télévision d'un appartement voisin.

Macabéa a peu de luxe dans sa vie : se promener dans le métro, se peindre les ongles en rouge écarlate et aller au cinéma le jour de la paye. Le cinéma est l'un des rares plaisirs que Macabéa peut s'offrir. Les films d'horreur et les comédies musicales américaines sont parmi ses genres préférés. À cela s'ajoute un penchant pour les histoires où les héroïnes meurent, soit pendues soit d'une balle dans le cœur. Le rêve secret de Macabéa est de devenir une star du cinéma, comme Greta Garbo ou Marilyn Monroe. Elle a l'habitude d'écouter la radio, que lui a prêtée l'une de ses camarades de chambre. Le radio-réveil est sa seule source d'information ; elle croit tout ce qu'elle entend et le répète comme si c'était la vérité. Les questions que Macabéa pose à Olimpico, son amoureux, se rapportent toujours à ce qu'elle a entendu à la radio.

Comme Macabéa, Olimpico est un migrant du Nordeste qui travaille dans une petite usine métallurgique ; néanmoins, il préfère se présenter comme « ouvrier métallurgiste ».²³⁷ Il s'est inventé un nom plus « sonore », à même de lui prêter le statut que ne lui donne pas son vrai nom « *de Jesus* ».²³⁸ Olimpico a pour ambition de devenir député à Brasilia, « un homme riche et puissant ». Il abandonne Macabéa pour Gloria, la secrétaire de la petite entreprise où Macabéa travaille. Gloria a le corps arrondi, signe de bonne santé et d'une alimentation saine. En plus, elle a le savoir-faire des personnes qui vivent dans les grandes villes comme Rio de Janeiro ; elle est « carioca »²³⁹ « pur sang » de la région la plus riche et évoluée du Brésil ; son statut est « donc supérieur » à celui de la nordestine. En plus, Macabéa est menacée de perdre son poste de dactylo au bureau, à cause de son « incompétence » et de sa saleté. Elle s'excuse : Macabe s'excuse tout le temps, auprès de tout le monde.

Abandonnée par Olimpico, Macabéa consulte une cartomancienne pour connaître son destin. En prenant les cartes que lui tend Madame Carlotta, elle pense avoir, pour la première fois, un destin à elle ; mais la cartomancienne l'a surpris en s'alarmant de la pauvreté et des malheurs de sa vie. Le fait est que Macabéa n'avait pas conscience de sa vie et ne s'est jamais plainte ; *elle n'a même jamais pensé être un jour une femme heureuse*. Contre toutes les évidences, Madame Carlota prédit à Macabéa un futur plein de bonheur, et un mariage très heureux avec un homme blond, étranger et riche ! En quittant la maison de la cartomancienne, Macabéa est renversée par une voiture allemande, conduite par un homme blond, probablement étranger,

²³⁷ Dans les années 70, la catégorie des ouvriers métallurgiques était, avec celle des travailleurs de la Petrobras (la compagnie de pétrole Brésilienne) la mieux payée et la plus prestigieuse du pays. Le Président Lula était à ce moment-là un dirigeant syndical de cette catégorie avant de suivre la carrière politique qui l'a conduit à la présidence de la république.

²³⁸ *De Jesus* est l'équivalent au surnom français *Marie*, qui était donné aux enfants dont les pères n'avaient pas reconnu la paternité.

²³⁹ *Carioca* – nom donné aux individus nés à Rio de Janeiro, ce qui représente un statut social par rapport aux immigrés du Nordeste.

probablement riche.²⁴⁰ À terre, Macabéa imagine que les prédictions de Madame Carlotta ont commencé à s'accomplir, car il s'agit bel et bien d'une voiture de luxe.

Macabéa voit quelques personnes s'attrouper autour d'elle ; quelqu'un a même allumé une bougie près de son corps ; après toute une vie anonyme, Macabéa éprouve enfin le sentiment d'exister « *telle une étoile de cinéma* », sous ces regards attentifs. Tel un dieu impitoyable et indécis, le narrateur impose à Macabéa une lente agonie. Elle avait en elle cette résistance, peut-être la difficulté de comprendre ce qui se passe autour d'elle. S'accrochant aux mots comme à un gilet de sauvetage, Macabéa répète : *je suis, je suis, je suis*. Elle ne le savait pas, mais à présent une chose est devenue claire pour Macabéa : « (...) *elle avait compris qu'une femme naît femme dès son premier vagissement. La destinée d'une femme, c'est d'être femme.* »

Sur le trottoir, Macabéa est morte.

1.4 Le récit de *L'heure de l'étoile* : thème et instances narratives

“Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um novo lugar na literatura brasileira.”

Carlos Mendes de Souza

Le roman « *L'heure de l'étoile* » se développe autour de l'histoire de Macabéa, qui prend sens au fur et à mesure que l'histoire est racontée par le personnage-narrateur, Rodrigo S.M. Le rythme narratif est continuellement "marqué" par les hésitations du narrateur, par son insistance à partager avec le lecteur ses difficultés à raconter l'histoire d'une jeune-fille nordestine, dactylographe à Rio de Janeiro. Le récit englobe simultanément trois mouvements : 1) le long monologue réflexif de Rodrigo S.M., qui s'adresse directement au lecteur et l'invite à réfléchir

²⁴⁰ Dans le film, la voiture en question c'est la Mercedes Benz allemande, dont le modèle a une « étoile » au milieu de capot. Amaral souligne cette étoile, par un gros plan, en le donnant un rôle de signe de la morte de Macabéa.

sur l'intérêt de se pencher sur l'histoire d'une jeune femme dépourvue de « qualités féminines» ;
2) L'histoire à proprement parler de la jeune migrante Macabéa (elle ne commence qu'à la page 29 ; le roman en comporte 109). 3) La visite de Macabéa à Madame Carlota, la cartomancienne, une sorte de *deus ex-machina* à l'envers et la mort du personnage féminin.

Le premier mouvement, le monologue du personnage-narrateur, traverse toute l'histoire. Au cours du récit, on a l'impression que le flux de l'histoire avance malgré le narrateur, qui, impuissant, semble s'interroger sur les sens de choses. Comme on l'a dit plus haut, la structure adoptée par Suzana Amaral pour le scénario du film homonyme n'a pas retenu ce premier mouvement ; la réalisatrice a éliminé la figure du narrateur, supprimant la mise en abyme qu'est le roman, pour se concentrer sur l'histoire de Macabea.

1.4.1 Thème

Divers titres donnent une idée de la pluralité des thèmes qui figurent dans le roman : de la culpabilité qu'on trouve dans *Mienne est la faute*, en passant par le simple constat dans *Elle ne sait crier*, jusqu'à une certaine colère envers le personnage qui semble incapable de sortir de son aliénation, sentiment qu'on trouve dans un autre titre : *Qu'elle se débrouille*. Le personnage-narrateur exprime constamment ses sentiments et ses pensées à propos de Macabea.²⁴¹ Ce sont des sentiments contradictoires ; quelques fois d'amour et d'affection pour son personnage féminin, d'autres fois, de culpabilité et d'horreur devant son aliénation et sa pauvreté : « (*Quand je pense que j'aurais pu naître à sa place – et pourquoi pas ? –, j'en frémis. J'ai l'impression de me dérober lâchement devant le fait de ne pas être elle, et je m'en sens coupable, comme je l'ai déjà dit dans l'un de mes sous- titres.*) »²⁴²

²⁴¹ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. Op. cit., p. 86 : [*Oui, j'aime beaucoup Macabéa, ma chère Maca, séduit que je suis par sa laideur et son pargait anonymat à elle, si inexistante aux yeux de tous. Séduite par ses fragiles poumons de maigrichonne.*]

²⁴² LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. Op. cit., p. 48.

Dans ce paragraphe, selon Cixous, le personnage, le lecteur, l'auteur, nous tous circulons, entre un « *je ne suis pas elle* » et un « *je pourrais être elle* ». C'est ce sentiment – *la reconnaissance de la différence de l'autre* –, une sorte d'identification « négative », que Cixous a considéré comme le thème central de *L'heure de l'étoile*.²⁴³ Que veut dire Cixous par la reconnaissance de « l'autre » ?

Le personnage de l'écrivain Rodrigo permet à Clarice d'exprimer un sentiment ambigu de culpabilité et de révolte récurrent tout au long du roman. Ce sentiment ambigu n'est pas rare dans le milieu intellectuel Brésilien, plein d'un malaise impuissant devant les inégalités sociales du pays. Cixous y voit une dénonciation subtile, par Lispector, de l'exclusion de l'autre : la réaction qu'on a le plus souvent quand on pense à l'autre, au pauvre, au « différent » sans l'investissement narcissique de l'amour. Selon Cixous, c'est ce soulagement de ne pas être « l'autre » qui envahit le personnage-narrateur devant le destin de Macabéa.

Comme on le sait, le « mythe de la reconnaissance » a été placé par Barthes au centre de *La dame aux camélias*. Rejetant l'interprétation courante selon laquelle cette pièce de théâtre traite du « mythe de l'amour », l'auteur de *Mythologies* affirme que c'est « le mythe de la reconnaissance », qui est au centre du récit de Dumas fils :

« (...) *il n'est que le postulat de reconnaissance, un moyen supérieur (bien plus supérieur que l'amour) de se faire reconnaître par le monde des maîtres.* »²⁴⁴

Tout comme le but de Marguerite Gauthier est sa reconnaissance par le Père d'Armand, on peut dire que ce qui pousse Marguerite à renoncer à Armand est cette quête de reconnaissance. Selon Cixous, la reconnaissance est aussi au cœur de l'enjeu narratif de *L'heure de l'étoile*. Mais, dans ce cas, il s'agit de la reconnaissance de « L'Autre ».

²⁴³ CIXOUS. Op. cit., p. 164.

²⁴⁴ BARTHES. *Mythologies*. Op. cit., p. 180.

L'« Autre » pour Lispector ne peut être compris que dans le transit identité/altérité; le « je » se transfigurant dans un « autre ». Au lieu d'être « dé-figuré » par l'éternel « réagencement et réarrangement » du « Même », nous observons chez Lispector que le « je » se « transfigure » en différents sujets d'énonciation. Il semble que Dumas fils ait construit le personnage féminin de Marguerite Gautier en quête de la place que lui assignerait dans l'ordre du discours la « reconnaissance » du Père. Alors que pour Lispector, le personnage féminin Macabéa semble une acte identitaire qui comprend en lui-même le jeu entre le soi et l'autre. Il est l'acte narratif en soi ; ce que Lispector tente de construire, à travers la création du personnage de Macabéa. Si la Marguerite de Dumas fils cherche la reconnaissance du père (d'Armand), la Macabéa de Lispector semble ne rien chercher. Selon ses propres mots, c'est inutile : « Rien ne lui arrivait qui ne soit dans l'ordre des choses. Toute lutte était impossible. Et d'ailleurs, à quoi bon lutter ? »²⁴⁵

Si on croit avec Barthes que le mythe de la reconnaissance est le thème de *La dame aux camélias*; on doit ajouter qu'il s'agit de la reconnaissance du *même* dans le récit. La mort de Marguerite est le « *symbole algébrique* »²⁴⁶ de l'impossibilité de négocier la permanence de cet « Autre » (le féminin) dans le discours classique. Nous essaierons de comprendre plus loin pourquoi la mort du *personnage* féminin est ce « *symbole algébrique* » mentionné par Barthes. À mon avis, le thème central de *L'Heure de l'Etoile* est bien la reconnaissance ; mais la reconnaissance du féminin comme « l'autre » du récit. Par la construction de l'altérité radicale et du *non-lieu* de Macabéa dans le récit, l'auteure semble avoir pris en compte, dans son dernier roman, cette « vérité », à laquelle elle ne peut plus échapper: « Cette jeune fille incarne une vérité dont je ne voulais rien savoir ». Elle se demande: « Aurais-je le dur devoir de traquer dans la chair une vérité que nul ne veut affronter ? »²⁴⁷

²⁴⁵ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. Op. cit., p. 51.

²⁴⁶ BARTHES. *Mythologies*. Op. cit., p. 180

²⁴⁷ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. Op. cit., voir p. 49 et 71.

Le personnage de Macabéa reflète, d'une certaine façon, ce *non-lieu* mentionné par Carlos Mendes Souza, à propos de l'écriture de Lispector : « *Clarice Lispector est la première et la plus radicale affirmation d'un non-lieu dans la littérature Brésilienne.* »²⁴⁸ On peut se risquer à dire que Clarice Lispector a fait de la pauvreté, de l'absence d'imagination, de l'aliénation de ce personnage-spectateur, le thème même de son dernier roman. Macabéa est la radiographie (le portrait) de la violence symbolique que la culture de masse inflige systématiquement (à travers des films, des feuilletons, des magazines de mode) à l'imaginaire du public féminin ; thème sur lequel nous reviendrons au chapitre 2, consacré à la construction du personnage féminin.

1.4.2 Instances Narratives

Bien que chez l'auteure Brésilienne, le récit soit constitué d'une pluralité de voix, l'instance narrative n'est pas l'une ou l'autre de ces voix. Dans *L'heure de l'étoile*, l'instance narrative se manifeste dans le jeu identité/altérité : Macabéa est le personnage principal du roman qu'écrit Rodrigo S.M., qui est lui-même le personnage principal du livre. Macabéa, le féminin outsider, est le corps-sans-image qui ne sait pas s'inventer en tant que « Femme », qui n'est même pas capable de procréer, qui donc doit être exclue du récit. Comme se suggère l'un des sous-titres du roman, *Discrète sortie par la porte de service*. Au personnage de l'écrivain Rodrigo, la survie. Aucun *deus-ex-machina* ne viendra au secours de Macabéa.

La structure et le développement narratif du roman, mis-à-nu par le personnage-narrateur, peuvent être interprétés comme le déchirement de Lispector créant son personnage féminin, ce « minuscule fragment de vie humaine », comme dit Cixous. Le récit résulte d'un double déplacement de Lispector : de son identité de femme, pour parler comme un homme, l'écrivain Rodrigo S.M., et de l'univers de la bourgeoisie intellectuelle vers le monde des travailleurs

²⁴⁸ SOUZA. Op. cit., p. 14: [*Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um não lugar na literatura brasileira.*]

immigrés. L'Autre est également dédoublé dans la construction du récit: en tant que l'identité/subjectivité de l'écrivain Rodrigo et en tant que classe sociale incarnée par Macabéa. Si d'un côté l'écrivaine partage avec son personnage féminin Macabéa une identité de genre, d'un autre côté, elle partage avec le personnage-narrateur une identité de classe sociale et de métier. C'est dans l'échange de ces identités/altérités que Lispector construit le récit de *L'heure de l'étoile* : « *Je vois la nordestine se regarder dans la glace et – roulement de tambour – dans la glace apparaît mon visage fatigué et mal rasé. Tant nous avons échangé nos rôles* ». ²⁴⁹

Les voix narratives qui se dédoublent constamment entre l'auteure Clarice Lispector et le personnage-narrateur Rodrigo S.M., entre le « regard masculin » et le « regard féminin », construisent un lieu narratif, qui n'est pas celui de l'instance centrale et stable de l'énonciation du discours classique, ni le discours « indirect » constitué par une pluralité de voix/regards. Le choix de Lispector d'un va-et-vient entre identité et altérité comme instance narrative, ne veut pas dire non plus que la voix du récit soit « neutre ». Chez Lispector, l'instance narrative n'est jamais l'une ou l'autre de ces voix, elle est une espèce d'entre-lieu féminin-masculin, de passage du moi à l'autre, de « transfiguration » d'une identité en altérité. Qu'a voulu dire Clarice Lispector en identifiant son regard à un regard masculin pour parler de Macabéa ?

De nombreuses interprétations ont été élaborées quant à sa décision d'adopter le point de vue d'un personnage-narrateur pour raconter l'histoire de Macabéa. Le personnage-narrateur a lui-même justifié sa place dans le récit par des raisons soi-disant « stylistiques » : un écrivain femme risquerait de « *larmoyer des fadaïses* » en racontant l'histoire de cette femme qui « *n'a pas de corps à vendre et ne fait défaut à personne* ». ²⁵⁰ Il fallait être un écrivain homme, le seul regard auquel on peut *faire confiance*. Malgré la création du personnage-narrateur Rodrigo, Lispector ne disparaît jamais entièrement du lieu narratif : son identité de créatrice éclate maintes fois tout au long du récit, à commencer par la dédicace où l'auteur précise entre

²⁴⁹ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. *Op. cit.*, p. 27.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

parenthèses : « *En réalité Clarice Lispector .* » L'écrivaine justifie son choix par ce qu' « on attend » d'un écrivain homme : un style « *sec et direct* » pour raconter « *une histoire à faire pleurer Margot* ».

L'écrivaine donne ce "lieu privilégié" du narrateur à Rodrigo pour le mettre ensuite paradoxalement en cause en l'incluant dans l'espace symboliquement considéré comme féminin, « *la sphère que l'on présuppose être celle de femmes* » : le lieu "du dedans, de l'intérieur", de la subjectivité du personnage. Le narrateur ne semble avoir aucun pouvoir sur le destin de son personnage. Sa voix n'est même pas prise en considération par le récit qui simplement l'efface, comme on peut le voir dans le passage de l'écrasement de l'héroïne par une voiture ; la réaction du personnage-narrateur est tout le contraire de l'omniscience : « *Comment pourrais-je le savoir ?* » La construction des différences entre l'écrivain homme et l'écrivain femme semble avoir été préméditée pour écarter le personnage masculin du narrateur, en tant que créateur du personnage féminin, sa créature: « *(Je vais avoir peine à écrire cette histoire. Non seulement je n'ai rien de commun avec cette jeune fille, mais en outre, je devrai tout écrire selon son point de vue, en négligeant mes propres étonnements. Sonores sont les faits. Mais entre ceux-ci subsiste un murmure. C'est ce murmure qui m'impressionne)*».²⁵¹

Pour Hélène Cixous, le personnage-narrateur Rodrigo S.M. est « l'auteur très particulier » que Lispector a créé pour Macabéa, afin de s'éloigner du personnage féminin, et de saisir son univers sans s'impliquer. Il me semble que le choix de Lispector d'une voix narrative masculine nous oblige à nous interroger sur les raisons qui l'ont poussée à masquer son identité féminine. Pour quoi aurait-elle nié à la voix d'une femme écrivaine le pouvoir de raconter l'histoire de Macabéa ? N'était-elle pas la mieux placée pour parler de la subjectivité d'une autre femme ; pour saisir son univers ? Ou est-ce que la création du personnage-narrateur, l'écrivain Rodrigo S.M. a permis à Lispector de souligner sa place de « l'autre » dans le discours patriarcal ?

²⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

L'heure de l'étoile a été placé par Robert Stam à côté d'œuvres comme *L'étranger* de Camus, comme ce type particulier de narration « non fiable », c'est-à-dire portée par un personnage-narrateur « *intrinsèquement problématique et peu fiable.*»²⁵² Dans les histoires racontées par ce type de narrateur, défini par Bakhtin comme « marionnettiste », il est difficile, de faire la distinction entre « vrai et faux ». Continue Sam, le narrateur Rodrigo SM de *L'heure de l'étoile* a l'hyper-conscience qui manque à Macabea.

Cependant, ce « calcul » dans la construction de deux personnages opposés exige une double interprétation : premièrement, cette « différence » doit être comprise comme intrinsèque à la conception générale du roman qui nous propose une perspective transversale. C'est une boussole pour l'appréhension du texte de Lispector : la lecture doit être faite à l'envers pour accéder au cœur du récit. Deuxièmement, le pointage récurrent des différences entre l'homme-créateur et la femme-créature, atteste que le lieu du genre est un espace performatif dans la narration. Le genre en tant que concept narratologique, permet justement d'articuler ce *soi* qui, pour dire qui il est, doit jouer avec l'autre et s'inventer à travers l'autre, « *comme s'il ne pouvait atteindre l'authenticité que par le biais de masques [...]. Pour dire ce que l'on est, il faut encore s'inventer soi-même par la narrativité.* »²⁵³

Le roman *L'heure de l'étoile* est la tentative d'inventer un lieu du « féminin » dans le récit. Du récit classique au récit moderne, du mélodrame au réalisme, Lispector a développé des stratégies narratives pour trouver une place, un entre-lieu pour Macabéa. Une à une, toutes ses tentatives se sont révélées vaines. Même la cartomancienne, sorte de *deus ex machina* de "l'univers féminin", ne réussit pas à changer le destin de Macabéa: son exclusion du récit.

²⁵² STAM. Op. cit., p. 254 et 255. *Doutor Fausto*, de Thomas Mann; *Os falsos moedeiros*, de Gide; *Ponto e contraponto*, de Huxley; *A nausea*, de Sartre; *O estrangeiro*, de Camus; *O homem invisível*, de Ralph Ellison; *Lolita*, de Nabokov; *Memorias do subdesenvolvimento*, de Desnoes e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

²⁵³ GARGANI, Aldo Giorgio. « Narrativité et existence » in Revue d'esthétique, n° 42, p. 49-55 ; apud FARGES et *alii*. Op. cit., p. 15.

L'adaptation cinématographique de Suzana Amaral perd cette complexité des regards, des instances narratives. À cause de l'exclusion du personnage-narrateur, le film reste toujours dans le même type d'énoncé. Est-ce pour garantir la « cohérence discursive » parmi d'autres configurations spécifiques au cinéma que la réalisatrice a fait ce choix? C'est ce que nous essaierons de comprendre plus loin.

1.5. La généalogie de Macabéa : le détournement du récit biblique

Dans *L'Heure de l'étoile*, Lispector fait un rapprochement entre la généalogie de Macabéa et la généalogie d'Ève, la femme mythique née du corps d'Adam. Dans le récit mythique, fondateur de la dualité homme/femme dans l'imaginaire judéo-chrétien, Adam, le premier homme, accouche d'Ève, la première femme. Il est intéressant de noter le renversement de la logique causale dans le récit biblique. Ce renversement de la caractéristique biologique de la femme confirme l'opération du mythe, dont une des caractéristiques remarquables est d'être une image en miroir. Ce mythe fondateur de la culture occidentale a pour rôle de « naturaliser » la hiérarchisation des « genres » : en premier lieu le masculin, créé à l'image et ressemblance de Dieu, avec pour mission de conquérir, produire, créer. En second lieu, le féminin, comme on le sait, modelé à partir du corps de l'homme, avec pour mission de procréer et d'être la gardienne du foyer.

En analysant la portée et le fonctionnement des mythologies contemporaines dans *Romans et enfants*, dans son livre *Mythologies*, Barthes cerne le lieu assigné aux femmes par ce pacte fondateur dans le mythe biblique :

Que les femmes ne croient pas qu'elles peuvent profiter de ce pacte sans s'être d'abord soumises au statut éternel de la féminité. Les femmes sont sur terre pour donner des enfants aux hommes, qu'elles écrivent tant qu'elles veulent, qu'elles

décorent leur condition, mais surtout qu'elles n'en sortent pas : que leur destin biblique ne soit pas troublé par la promotion qui leur est concédée, et qu'elles payent aussitôt par le tribut de leur maternité cette bohème naturelle à la vie d'écrivain ».²⁵⁴

Le personnage féminin dans *L'heure de l'étoile* est construit sous une forme paradoxale : à partir de, et contre le mythe biblique. Comme on sait, dans *L'heure de l'étoile*, Lispector délègue au personnage-narrateur Rodrigo S.M. le rôle de « créateur ». Lispector détourne le mythe biblique, à travers les personnages de Rodrigo S.M. et Macabéa. L'écrivaine laisse à son personnage-narrateur aussi le soin d'expliquer pourquoi il a ce pouvoir du regard et de la parole. Sa « légitimité » à raconter l'histoire de Macabéa tient à son genre: « *Un autre écrivain, assurément : mais encore faudrait-il que ce soit un homme, car une femme risque de larmoyer des fadaïses.* »²⁵⁵

Par le mimétisme, l'écrivaine s'imprègne de la même sorte « d'innocence »²⁵⁶ que dans la parole mythique pour transformer les lieux des genres et les instances narratives dans le récit. Selon Irigaray :

Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre – en tant que du côté du « sensible », de la « matière »... - à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage».²⁵⁷

Dans la relecture du discours biblique que propose le détournement de *L'heure de l'étoile*, l'écrivaine rend visible l'influence du mythe sur l'imaginaire de Macabéa : le personnage a

²⁵⁴ BARTHES, Roland. « Romains et enfants » In *Mythologies*. Op. cit., p. 56-58.

²⁵⁵ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. Op. cit., p. 16.

²⁵⁶ *Innocence* interprété par Barthes comme constitutive du mythe: « *Le mythe ne cache rien et il n'affiche rien : il déforme ; le mythe n'est ni un mensonge, ni un aveu : c'est une inflexion.* » voir *Mythologies*. Op. cit., p. 215.

²⁵⁷ IRIGARAY. Op. cit., p. 74.

intériorisé son exclusion sous la forme d'une «auto-exclusion». Elle s'excuse tout le temps, et on a l'impression que son «invisibilité», l'absence chez elle de «qualités féminines» la rend coupable.

Dans son détournement du mythe biblique, l'écrivaine reproduit la logique interne du discours patriarcal pour le déstabiliser. Si Rodrigo est Adam, si Macabéa est Eva, quel est le lieu de Lispector, celui du Créateur? Comme le pose Irigaray, «*retraversée ludique et confondante*» qui a permis à Lispector retrouver son lieu, ou mieux, son non-lieu.

1.5.1 L'éthique de l'écrivaine Clarice Lispector

Dans *L'heure de l'étoile*, Clarice Lispector propose au lecteur une liberté de pensée qui devient une espèce de projet éthique de l'écrivaine. L'existence du narrateur ne cesse d'être mise en question. Il souligne sa mauvaise conscience, ne se sent pas autorisé à occuper la place d'un personnage dont il est aussi éloigné : «*(Mais et moi? Et moi qui raconte cette histoire qui n'est jamais arrivée ni à moi, ni à personne de ma connaissance?)*»²⁵⁸

Comme on le sait, plusieurs des titres du roman («*Mienne est la faute*» et «*Je n'y peux rien*») sont une allusion à la mauvaise conscience de l'intellectuel dans la société Brésilienne pendant la dictature militaire, époque à laquelle Lispector a écrit son roman. Dans l'une de ses rares interviews, l'écrivaine déclare qu'elle ne croit pas au pouvoir de la littérature de transformer la société et/ou la politique. L'une des préoccupations du personnage-narrateur est d'éviter de réduire la vie, la pauvreté de son personnage à un «sujet littéraire», «*parce que l'écrivain ne peut pas y échapper, il se sent opportuniste et mis en échec, parce qu'il transforme tout en «sujet*»».²⁵⁹

²⁵⁸ LISPECTOR. *Op. cit.*, p. 71.

²⁵⁹ ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Pour ne pas trahir la condition de paria social de son personnage féminin, sa condition de personne "inachevée", d'« outsider »; Lispector trempe son écriture dans un univers de besoins ataviques. Dans son livre *Clarice Lispector, com a ponta dos dedos*, Vilma Areas met en relief les options stylistiques de Clarice pour retracer fidèlement l'histoire d'une immigrée nordestine et pauvre : "...en voulant parler de la pauvreté, Clarice plonge de façon radicale dans la pénurie du langage, en construisant son texte en fonction de l'impuissance et de l'abandon de la « retirante » d'Alagoas, sans craindre des choses (des mots) qui ne brillent pas."²⁶⁰

Lispector ne laisse pas au lecteur « la possibilité » de glisser d'un point de vue à l'autre, comme le permet couramment le discours indirect. Par la voix de Rodrigo S.M., l'auteure interpelle directement le lecteur en l'invitant à réfléchir sur les alternatives qui s'offrent réellement (ou dans la logique dominante) au personnage de l'histoire qu'il (Lispector) raconte. Ce qui semblait au début du roman une stratégie narrative de l'écrivaine, conduit peu à peu le lecteur dans une espèce de cul-de-sac. Comme l'avoue son personnage-narrateur : « Rien ne lui arrivait qui ne soit dans l'ordre des choses »²⁶¹. Étant donné les conditions de vie et l'histoire de Macabéa, il devient clair que le narrateur (ou l'auteure) ne peut rien contre la « logique » intrinsèque à l'ordre des choses (ou du discours) :

(« Je pourrais encore revenir en arrière, avant ces minutes écoulées, pour reprendre avec joie au moment où Macabéa était encore debout sur le trottoir – mais il ne dépend plus de moi de dire que l'homme blond et étranger la regardait. Car j'ai été trop loin et ne puis plus revenir en arrière».)²⁶²

À travers le personnage-narrateur, Lispector avoue que le mimétisme adopté pour écrire l'histoire de Macabéa, traduit aussi le désir de ne pas s'éloigner de l'univers de son personnage. Elle utilise la banalité de l'"anecdote" (*Il y a des milliers de jeunes filles telles que cette*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 88.

²⁶¹ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. Op. cit., p. 50.

²⁶² *Ibid.* p. 100.

nordestine...)²⁶³ pour opérer une dégradation et « *troubler des métaphores par la mise en question des relations supposément délicates ou littéraires.* »²⁶⁴ Rodrigo S.M., dans un autre passage, au milieu de l'histoire, réaffirme qu'il veut sacrifier l'aspect stylistique de son écriture, s'éloigner de la littérature, pour être plus proche de son personnage :

Aurais-je enrichi ce récit en usant de termes techniques difficiles? Mais voilà : cette histoire n'a rien de technique, fût-ce sur le plan stylistique ; elle vient comme elle peut. Or, pour rien au monde, je n'entacherais pas de brillants termes sonnans faux une modeste vie telle que celle de la nordestine.²⁶⁵

Cette attitude à l'égard de la création du personnage féminin est à l'opposé, par exemple, de la posture de Flaubert dans la création de Madame Bovary. Comme on sait, Flaubert voulait faire de la vie monotone d'une femme au foyer, d'une provinciale, de ce sujet "sans intérêt" un chef-d'œuvre littéraire. Ce qui est au cœur de l'éthique de Lispector et qu'on peut constater dans la construction de *L'heure de l'étoile* est son refus de se tenir à distance du personnage et de réduire son histoire à « un sujet littéraire ». L'acte narratif pour Lispector est en acte identitaire ; c'est la *théatralisation* de soi-même comme puissance éthique et artistique.

²⁶³ *Ibid.* p. 16.

²⁶⁴ ARÊAS. *Op. cit.*, p. 74.

²⁶⁵ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile. Op. cit.*, p. 45.

LA CONSTRUCTION DE MACABEA : PERSPECTIVE ET POINT DE VUE

2.1 Macabea, le féminin « outsider »

Macabéa est une jeune femme au corps rachitique, marqué par la faim chronique, une toux persistante et une alimentation inappropriée. Femme, laide et pauvre, elle incarne l'« autre » absolu, le « hors-scène », l'exclue du champs social, culturel et historique. À travers l'existence « sans importance », le conformisme, l'aliénation du personnage de cette émigrée à Rio de Janeiro, Clarice Lispector met-en-scène des milliers de jeunes filles, « *isolées en pension, seules dans leurs lits, ou travaillant jusqu'à l'épuisement derrière un comptoir* ». L'écrivaine aborde ses personnages et ses thèmes de manière très subjective, et dans son intérêt pour « l'autre », elle n'adopte jamais la forme explicite d'une littérature dite politiquement engagée.

La vie et l'apparence de la nordestine sont décidément trop banales pour faire d'elle une « héroïne » de roman ou de cinéma. Il lui manque les « qualités féminines essentielles », que ce soit pour incarner le féminin maternel, ou pour incarner l'éternel féminin. D'ailleurs, le personnage se définit par sa négativité. En créant Macabea, Lispector construit un non-personnage, l'anti-féminin, la femme qui n'est ni la mère, ni la fille, ni la sœur, ni l'aimée. C'est le féminin « outsider », hors-cadre, bien différente de l'éternel féminin représenté par Marguerite/Garbo, la « femme idéale ». La pauvreté, l'aliénation de soi, l'invisibilité en tant que femme, sont trois des caractéristiques principales de Macabéa, traits bien exploités dans le film d'Amaral, où on voit un personnage qui ignore les bonnes manières, les règles d'hygiène, et s'habille de vêtements délavés et démodés. Comme il sied à une jeune fille nordestine, Macabéa est « douce et soumise ». Presque analphabète, Macabéa ne se considère pas comme une personne, entre autres raisons parce qu'elle ne sait pas comment penser.

Son emploi de dactylo, même sous-payé, représente une forme d'intégration pour Macabéa: « *Je suis dactylo, je suis vierge et j'aime le Coca-Cola.* »²⁶⁶ dit-elle. L'image intérieure que Macabéa se fait d'elle-même est imprécise et floue. En effet, Macabéa s'accommode mieux d'un quotidien irréel, dans un univers nébuleux, comme celui des films. Dans le monde très limité de Macabéa, les images de films et les photos jouent un rôle important. Elle aime les revues spécialisées pour le public féminin (trouvées au bureau) pour y découper les photos de stars, de mode, de produits de beauté, les recettes de cuisine. Sur le mur de sa chambre, à la tête de son lit, Macabéa colle des images découpées dans des revues féminines type *Marie-Claire*. Ces images sont une espèce « d'album de famille ». Elle n'a pas d'histoire propre. Il semble que son personnage trouve dans les images fournies par la culture de masse de quoi se construire une identité, même imaginaire.

La protagoniste de *L'heure de l'étoile* a peu de luxe : se promener en métro, se vernir les ongles en rouge écarlate et aller au cinéma, une fois par mois. Macabéa est attachée au portrait de Greta Garbo jeune. Même si son identification à Marilyn Monroe est plus grande à cause d'une sensualité que Macabéa lui envie ; en dépit de son rachitisme, elle a des désirs sexuels. Les salles de cinéma représentent la seule possibilité d'évasion et les films les seuls moments où elle croit avoir une identité. « *J'adore les actrices. Sais-tu que Marilyn était toute rose ?* »²⁶⁷ dit-elle à Olimpico. Au milieu des photos de belles femmes, on remarque la photo d'un poulet rôti, objet de désir aussi inaccessible que la beauté de femmes accrochées au mur.

Macabéa est un personnage emblématique de l'écriture de Lispector, où les questions d'identité sont centrales: « *Eût-elle su s'exprimer, qu'elle eût dit : le monde m'est étranger, je suis étrangère à moi-même* ».²⁶⁸ En créant Macabéa, il semble que le genre ait été souligné par Lispector comme facteur d'appauvrissement du personnage féminin : sa langue est pauvre, son

²⁶⁶ *Ibid.* p. 45.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁶⁸ *Ibid.* p. 30.

imagination est pauvre, sa mémoire est pauvre. Si la condition de pauvreté du personnage peut expliquer son exclusion, elle n'éclaire pas le comportement de Macabéa.

Si l'on considère Olimpico, son amoureux, pauvre, nordestin et migrant comme elle, on remarque les différences entre les deux personnages : Olimpico sait s'inventer un nom (Olimpico de Jesus « Moreira Chaves ») pour camoufler ses origines bâtardes (Olimpico « de Jesus »). Il ne se soumet pas à la norme sociale : il n'hésite pas à voler la montre d'un collègue de travail; il a même tué un homme lorsqu'il vivait dans le Nordeste, ce qui lui a donné un sentiment de puissance, d'être « cabra macho »²⁶⁹. À propos du personnage d'Olimpico, l'écrivaine Vilma Arêas cite l'étude *L'esclavage colonial* de Jacob Gorender où l'auteur remarque que l'acte criminel constitue pour l'esclave le premier acte de « transcendance » de sa condition de « chose ».²⁷⁰ Il suscite l'admiration de Macabéa, en se donnant le droit de rêver de devenir « un député, un homme riche et réputé », même qu'il la ridiculise et l'humilie quand elle lui raconte son rêve de devenir une star de cinéma.

Macabéa représente l'incarnation d'une double violence sociale et symbolique ; elle ne sait pas s'inventer. Sans d'autres images référentielles que ceux fournis par la culture de masse, par l'imaginaire médiatique, Macabéa n'a pas la force de « résister » à la séduction, à la fascination de ces images de « rêves ». Son imaginaire est envahi par les images mythiques du cinéma, par des héroïnes des feuilletons de la télévision. La subjectivation du mythe de l'éternel féminin a fait son travail d'aliénation du personnage, assez proche de ce que dit Barthes de la déformation provoquée par le travail du mythe : « *on les ampute à moitié, on leur enlève la mémoire, non l'existence...* »²⁷¹

²⁶⁹ Expression utilisée dans le nord-est brésilien pour qualifier les « vrais » hommes du courage.

²⁷⁰ GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978, p. 65; *apud* ARÊAS. *Op. cit.*, p. 164, note de bas de page n° 21. [*O primeiro ato humano do escravo é o crime/ «Le premier acte humain de l'esclave est le crime.»*]

²⁷¹ BARTHES. *Mythologies*. *op. cit.*, p. 208.

Or, la dimension corporelle, physique, de Macabéa n'est pas seulement très loin des représentations « idéales de l'éternel féminin », elle l'est aussi de la femme cinématographique en général. Le personnage féminin créé par Lispector et mise-en-scène par Amaral est une femme bien « réelle », qui défèque, a ses règles, transpire et prend constamment de l'aspirine pour calmer un continuel « mal de tête ». Les personnages de l'éternel féminin présentent très rarement cette dimension physiologique. Dans le film *Camille/Le roman de Marguerite Gautier*, le moment de la mort de Marguerite est un parfait exemple de l'évacuation de la dimension physique (et subjective) du personnage incarné par Garbo. Dans cette séquence, Marguerite a pour premier souci de chercher un miroir pour se rendre belle aux yeux d'Armand (et des spectateurs), dans un geste bien improbable pour quelqu'un qui est à l'agonie.²⁷²

Nous avons vu que Lispector a pris comme point de départ pour la construction du personnage féminin, le récit biblique d'Adam et Eve : c'est bien sur le mimétisme de ce schéma patriarcal, qu'elle a construit le personnage féminin de *L'heure de l'étoile*. Vu le choix de l'auteure, doit-on croire que Clarice Lispector répète ce que Coquillat appelle « l'ambivalence caractéristique de l'écriture féminine » ? La mort de Macabéa, serait-elle « l'acceptation passive » du « schéma masculin » chez Lispector ? Pourquoi cette exaspération du narrateur ?

L'auteure, par la voix de son personnage-narrateur, interrompt maintes fois la narration pour inciter le lecteur à réfléchir sur les alternatives qui s'offrent à Macabéa. Étant donné les conditions de vie et de l'histoire de Macabéa, il est clair que la « logique » interne à l'ordre du discours, tôt ou tard, va l'exclure du récit. Comme une tentative de trouver « en dehors » de « l'ordre des choses » une « solution » pour Macabéa, Clarice Lispector a créé le personnage de Madame Carlota, la cartomancienne.

²⁷² À remarquer aussi la séquence de son anniversaire, où Marguerite arrête de danser à cause d'un accès de touse. D'ailleurs comme dans la plupart des séquences qui montrent les signes de la maladie (tuberculose) du personnage féminin, Marguerite est présentée superbement habillée.

Mais madame Carlota apparaît aussi impuissante face aux événements : la cartomancienne semble lire les cartes à l'envers, en prédisant à Macabéa un destin de princesse, d'héroïne de roman. Destin que le narrateur immédiatement, s'avoue impuissant à réaliser : « *Car j'ai été trop loin et ne puis plus revenir en arrière.* » Malgré la volonté, maintes fois explicitée de l'auteure de donner au personnage féminin une fortune différente, le récit de *L'heure de l'étoile* se déroule téléologiquement vers l'inévitabilité d'une destinée d'exclusion pour le personnage, à l'exemple de Meursault et de son « *maktoub* » dans «*L'étranger* ».

À première vue, la mort de Macabéa peut être considérée comme « l'acceptation passive » du « schéma masculin » mentionné par Coquillat. À mon avis, cette « acceptation » n'est pas passive chez Lispector; elle est plutôt une « négociation » pour un lieu dans la narration. Si d'un côté Lispector adopte la mimésis de la logique narrative patriarcale; de l'autre, l'écrivaine interpelle l'ordre du discours à partir de la création d'un féminin « outsider ». L'affirmation de l'altérité incarnée par l'anti-héroïne de Lispector fonctionne comme un questionnement profond de la représentation et du lieu du genre dans le discours patriarcal.

Si Lispector n'a pas pu délivrer Macabéa du destin prévu par la logique patriarcale, elle a réussi à opérer dans *L'heure de l'étoile* un détournement du discours mythique pour y révéler le non-lieu du personnage féminin. Dans *L'heure de l'étoile*, la mort est explicitée comme métaphore de ce non-lieu de la femme dans le système de représentation occidental.

Une raison d'ordre « externe » au récit prend en compte l'éthique de Clarice Lispector en ce qui concerne son lieu du genre comme écrivaine. Alors qu'elle a rencontré le succès comme écrivaine, son éloignement, voire sa méfiance par rapport à cette reconnaissance sont les signes d'un malaise. Il semble que pour elle, « accepter » une place dans la littérature « authentique masculine » soit une façon de trahir son « non-lieu », de se mettre au-delà du système d'exclusion du féminin, comme on verra plus loin.

2.2 Madame Bovary : le contrepoint

L'analyse comparative que nous proposons porte sur certains aspects de deux personnages féminins, Macabéa et Emma Bovary, créés à des époques et dans des cultures différentes, l'une par l'imaginaire d'une femme, l'autre par celui d'un homme. Pourquoi Emma Bovary et Macabéa ?

D'abord, parce qu'elles sont des personnages-spectatrices, consommatrices de la culture de masse, au carrefour d'un univers reconnu comme « féminin ». Si Emma Bovary est complètement piégée par les romans « à l'eau de rose » de son époque, Macabéa est piégée par l'éternel féminin des films américains. Deuxièmement, nous intéresse l'essai de Robert Stam sur la littérature et le cinéma, dans lequel il traite de l'adaptation cinématographique de *L'Heure de l'Etoile* réalisée par Suzana Amaral et de cinq versions de *Madame Bovary*. Quoique de manière succincte, l'auteur compare Macabéa au personnage de Flaubert, comparaison discutée plus loin. Soulignons que le but de ce rapprochement se limite à la configuration et à la représentation de ces personnages féminins. Nous n'avons pas compétence pour procéder à une analogie critique des romans *L'heure de l'étoile* et *Madame Bovary*, laquelle serait de toute façon sans intérêt pour cette recherche.

Il y a ce qui rapproche et ce qui sépare les personnages de Macabéa et d'Emma Bovary. Ce qui les rapproche : a) ces personnages-spectatrices ont une perception floue et aliénée de leur réalité ; b) la construction de ces personnages féminins a exigé de la part de leurs auteurs qu'ils se « travestissent » (femme/homme, homme/femme) ; c) l'influence de la culture de masse (romans à l'eau de rose et films américains) dans la production de leurs subjectivités ; d) leurs fins tragiques. Quant à ce qui les sépare, soulignons : a) la configuration de la subjectivité de ces

personnages féminins ; b) leur représentation physique : la femme « réelle » *versus* la femme « allégorique » ; c) les rapports auteur/personnage féminin.

2.2.1 Travestissement des regards et rapports auteur/personnage féminin

Dans *Madame Bovary*, le croisement des regards est dans le sens masculin-féminin (« *Madame Bovary c'est moi* »); dans *L'heure de l'étoile* dans le sens féminin/masculin/féminin. Bien que le point de départ des deux écrivains ait été le désir d'écrire un roman sur *le néant*, la médiocrité de la vie de ces femmes – Emma et Macabéa –, Flaubert et Lispector suivent des chemins très différents. L'affect, la proximité, la distance, les identités corporelles-biologiques, les identités imaginaires, enfin le style adopté par Lispector et par Flaubert entrent dans le processus de configuration de la subjectivité de ces « femmes ».

Avec son narrateur, Lispector refuse d'orner des formes littéraires fleuries la monotonie, la prévisibilité, la pauvreté de la vie de Macabéa. Pour raconter fidèlement la vie de Macabéa, Lispector construit une instance narrative femme-homme-femme, qui rappelle le procédé cinématographique de surimpression : je suis l'autre en étant moi-même, l'autre m'habite et j'habite l'autre. Néanmoins, l'autre que je suis, l'autre qui est le féminin ne peut s'habiller de jolis mots délicats pour déguiser le vide, le non-lieu de mon existence. Pour traduire la complexité du féminin, pour ne pas trahir une histoire, pour ne pas réduire son personnage féminin à une figure littéraire, à une figure de style, Lispector mimétise ce « rien », qu'est la vie de Macabéa.

La configuration du personnage d'Emma Bovary représente pour Flaubert une espèce de défi littéraire, celui d'écrire sur la vie d'une femme sans se laisser prendre par des « sophismes mimétiques ». Les prémisses du roman ont consisté à prendre ce matériel vulgaire, médiocre

« ingrat » – la vie d’une femme romantique et provinciale – pour montrer que même ce « rebut » peut subir une « transcendance », se transformer en « littérature authentique ». Le sujet Emma Bovary permet à Flaubert de démontrer son habileté d’écrivain à traiter un thème aussi « banal ».

La subjectivité du personnage féminin tend vers une « transcendance » littéraire : la « réalité vulgaire, insignifiante » des sentiments et de la vie d’Emma doit être remplacée, modifiée, altérée, éclairée, pour répondre aux exigences du projet littéraire de Flaubert. *Madame Bovary* est considéré comme le texte fondateur de la modernité dans la littérature française, grâce au caractère transgressif de son style littéraire. Transgression absente de l’existence sociale du personnage féminin du roman. Cet exploit n’aurait pu avoir lieu si le créateur n’avait « pratiqué » la littérature authentique, raffinée ; alors que sa créature dévore des romans « à l’eau de rose ».

Lispector, comme Flaubert, a eu le désir d’écrire sur la monotonie, le vide de la vie d’une jeune femme, qui ne savait « même pas penser ». Contrairement à Flaubert, il est hors de question pour Lispector de construire un discours *autour de* Macabéa ou *en-dehors de* Macabéa, ou encore de faire de Macabéa la *poiesis* de son discours : « *Je ne suis pas un intellectuel, j’écris avec mon corps. (...) Je jure que ce livre est écrit sans mots* »²⁷³, dit le narrateur. Le choix de l’écrivaine est d’aller dans le sens même du mimétisme (*Il me faut donc en parler simplement, afin d’en capter l’existence dans sa fragilité et sa vacuité même.*)²⁷⁴ que Flaubert a cherché à dépasser dans sa création d’Emma Bovary.

Pour Lispector, Macabéa ne représente pas un choix thématique, elle fut plutôt une interpellation : *Je n’ai pas inventé cette jeune fille. Son existence s’est imposée à moi.*²⁷⁵

²⁷³ *Ibid.*, p. 20.

²⁷⁴ *Ibid.* p. 18.

²⁷⁵ *Ibid.* p. 36.

L'écrivaine ne veut pas réduire le personnage féminin de *L'Heure de l'Etoile*, à une figure littéraire, à une figure de style. C'est le refus de la littérature comme champ d'affirmation d'une identité. Non parce que l'écrivaine est dépourvue du talent nécessaire ; celui-ci est largement reconnu ; mais elle ne semble pas s'intéresser à ce type de reconnaissance.

L'affirmation de son personnage-narrateur : *Je ne suis pas un intellectuel* peut être interprétée comme « *je ne veux pas faire partie de L'Histoire de la Littérature ; je reste « dehors », un « outsider », solidaire des milliards de Macabeas* ». Ce que semble confirmer la phrase : « *j'écris avec mon corps* », qui semble confirmer son désir d'appartenance à un autre type de langage, à un autre type de représentation symbolique susceptible d'exprimer son subjectivité. Chez Lispector, il y a un désir avoué d'éloignement de la « littérature authentique » : « *(L'écriture, ça ne vaut pas tripette)* ».

Si pour Flaubert, Madame Bovary « c'est moi », pour Lispector, Macabéa est fondamentalement l'autre. Créer le personnage-narrateur afin qu'il crée Macabea, traduit bien le jeu, le passage de soi à l'autre, si cher à Lispector. Par la voix de ce personnage, Lispector explicite sa profonde empathie : « *Oui, j'aime beaucoup Macabéa, ma chère Maca, séduit que je suis par sa laideur et son parfait anonymat à elle, si inexistante aux yeux de tous. Séduite par ses fragiles poumons de maigrichonne* ».²⁷⁶

Être proche de Macabea, respecter la monotonie, la prévisibilité, la pauvreté de la vie de son personnage, telle est la démarche de Lispector, opposée à celle de Flaubert, qui voulait préserver son texte des « sophismes mimétiques ». Clarice Lispector, tout comme Virginia Woolf, est un « outsider » de l'ordre du discours patriarcal. Sa démarche, comme celle d'Ingeborg Bachman, est la *démarche anti-Flaubert par excellence*.²⁷⁷ Le projet de Flaubert est prioritairement d'ordre

²⁷⁶ *Ibid.* p. 86.

²⁷⁷ WOLF, Christa. *Cassandra. Le récit et les promesses*. Aix-en-Provence : Alinéa, 1985, p. 267; apud HUYSSSEN, Andreas. *Op. cit.*, p. 49.

esthétique. Malgré sa célèbre affirmation “*Madame Bovary, c’est moi*”, Emma est un féminin allégorique, comme l’a bien mis en avant Christa Wolf:

Voilà cent ans que nous sommes en admiration devant cette formule « madame Bovary, c’est moi ». Nous admirons aussi les larmes versées par Flaubert quand il a dû se résoudre à laisser mourir madame Bovary, et devant le caractère cristallin et calculé de son merveilleux roman, qu’il a pu écrire malgré ses larmes, et nous ne devons pas cesser et nous ne cesserons pas de l’admirer. Mais Flaubert **n’était pas** madame Bovary. Nous ne pouvons pas complètement ignorer ce fait, malgré toute notre bonne volonté et tout ce que nous savons des relations secrètes entre un auteur et une figure créée par l’art.²⁷⁸

Pour Lispector créer un personnage revient plutôt à « donner naissance » (terme maintes fois employé par l’écrivaine à la place du verbe « créer »), à être « l’Autre ». On pourrait même se risquer à dire que la configuration de la subjectivité des personnages « féminins » d’Emma et de Macabea traduit la distance entre les projets littéraires de Flaubert et de Lispector.

2.3 La femme réelle et la femme allégorique

Dans l’introduction de l’édition brésilienne du livre *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Robert Stam propose de comparer les écrivains Lispector et Flaubert.²⁷⁹ Même s’il ne le fait que succinctement, sa comparaison du personnage de Macabéa à celui de Madame Bovary (p. 325) peut aider à comprendre la subtilité de la différence entre

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁷⁹ STAM, Robert. *Op. cit.*, Voir chapitre 4. Dans les 511 pages du livre, il a dédié le (56 pages), à la construction du roman *Madame Bovary*, sa place dans l’histoire de la littérature et à l’analyse comparative de quatre versions cinématographiques du roman de Flaubert (Jean Renoir, Vincente Minnelli, Ketan Mehta et Claude Chabrol). L’adaptation cinématographique du roman *L’Heure de L’Etoile*, dont le film homonyme a été dirigé par Suzana Amaral fait partie du chapitre 5, où Stam a dédié huit pages (319 à 327). Dans ce même chapitre, on trouve aussi les analyses des adaptations cinématographiques : *El hombre del Subsuelo*/Nicolas Sarquis (1980), *Notas do Subterraneo*/ Gary Allan Walkow (1995), deux versions de *Lolita*/Vladimir Nabokov, (la première dirigé par Kubrik (1962) et l’autre dirigé par Adrian Lyne (1997) et le film cubain *Memorias de subdesarrollo*/ Edmundo Desnoes. (76 pages total).

perspective et point de vue dans les récits centrés sur un personnage féminin, comme c'est le cas de cette recherche.

Comprendre l'enjeu qui résulte de l'indistinction entre point de vue et perspective, « *cette question apparemment évidente, mais presque universellement méconnue* », ²⁸⁰ selon Gérard Genette, nous semble nécessaire pour la compréhension de la représentation et de l'analyse des personnages féminins. Nous avons sélectionné ci-dessous deux extraits qui définissent, chez Stam, les personnages féminins créés par Flaubert et Lispector.

Pour parler d'Emma Bovary, Stam souligne la forme « *intensément corporelle d'empathie* » entre l'écrivain et son personnage féminin. ²⁸¹ Reproduisant un extrait du roman de Flaubert, Stam remarque l'habileté de Flaubert à nous placer dans la perspective d'Emma : « *Flaubert nous transporte à l'intérieur de ses viscères pour nous faire sentir les battements de son cœur, ses étourdissements, son orgasme* ». Stam cite Flaubert :

Les ombres de la nuit tombent; le soleil horizontal, en passant parmi les arbres, éblouissait ses yeux. Çà et là, autour d'elle, des taches lumineuses tremblaient...Le silence était absolu. Quelque chose de doux semblait sortir des arbres. Emma sentait les battements de son cœur, qui ont repris, et son sang circule dans le corps comme un fleuve de lait. Elle écouta, puis, au loin, au-delà des forêts, de collines, un cri vague et prolongé, une voix pâteuse et elle écoutait en silence comme ils se sont mêlés à une chanson dernières vibrations de ses nerfs brisés. ²⁸²

²⁸⁰ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Ed. du Seuil, Paris, 1972. p. 202.

²⁸¹ STAM. Op. cit. [*Flaubert ainda demonstra uma forma intensamente corporea de empatia, uma experiencia sensorial para a existencia corporal de Emma, uma capacidade que, embora nao especificamente cineamtografica, permite que o autor induza uma identificacao do publico leitor com o corpo da heroína, de uma maneira que antecipa o impacto visceral e fortuito do cinema.*] p. 211.

²⁸² FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. Apud STAM. Op. cit. [*Alguma coisa doce parecia emanar das arvores. Emma sentia as batidas do coração, que recomçavam, e o sangue lhe circulava pelo corpo como um rio de leite. Ouviu, entao, ao longe, além do bosque, sobre as outras colinas, um grito vago e prolongado, uma voz arrastada que ela escutava silenciosamente e que se misturava como uma musica às ultimas vibrações de seus nervos abalados*]. p. 211.

Pour commenter Macabea, Stam ne choisit pas un extrait en particulier de *L'Heure de l'Etoile* comme il l'a fait pour *Madame Bovary*, mais il décrit le personnage féminin de Lispector avec ses propres mots :

Dans le roman, Macabéa est clairement constituée comme un corps par des processus physiques ; elle n'est presque jamais caractérisée à partir de l'extérieur, par des jugements et des évaluations descriptives telles que « naïve ». Comme Emma de Flaubert, elle est définie à travers ses perceptions physiques et visuelles – bien qu'ici, à travers des processus physiologiques grossiers comme la miction et la toux ; des indices physiques comme la menstruation, les affections comme les brûlures d'estomac, des gestes indécents tels que s'essuyer le nez sur la blouse et manger du poulet alors qu'elle était assise aux toilettes... Dans cette représentation grotesque du corps, il y a peu de sentiment de libération, rien de comparable à l'exubérance de ce qui est communément appelé le « carnavalesque ».²⁸³

Il se peut qu'il lui ait été difficile d'identifier dans le roman de Lispector, un extrait qui « synthétise » le personnage féminin. Pour Stam, « elle (Macabéa) n'est presque jamais caractérisée à partir de l'extérieur », mais que veut-il dire par *extérieur* ?

Si on fait une deuxième lecture de l'extrait de Flaubert, nous observons que, contrairement à ce que prétend Stam, les *perceptions physiques et visuelles* attribuées au personnage d'Emma Bovary sont elles aussi décrites à partir de « l'extérieur », à partir de la nature qui l'entoure : tels que « les ombres de la nuit » ; « le soleil horizontal », « les arbres », « forêts », « collines ». Le besoin de s'appuyer sur les éléments de la nature pour décrire les « perceptions » du personnage féminin semble confirmer la perspective extérieure qu'il fallait prendre pour décrire une subjectivité (la sexualité de la femme Emma) qu'on ne maîtrise pas.

²⁸³ STAM. Op. cit. [No romance, Macabéa é claramente constituída como um corpo através de processos bastante físicos; ela quase nunca é caracterizada à partir do exterior, por meio de julgamentos e avaliações descritivas como, por exemplo, “ingênua”. Ela é definida, como Emma de Flaubert, através de suas percepções visuais e físicas – embora aqui, através de processos fisiológicos grosseiros como urinar e tossir, indícios físicos como a menstruação, indisposições como azia, gestos indelicados como limpar o nariz na blusa e comer frango enquanto sentada no vaso sanitário (...).E existe pouco sentimento de liberação nessa representação corporal grotesca, nada parecida com a exuberância daquilo que é comumente chamado de “carnavalesco”.] p. 325.

Comme on le sait, l'identification du corps de la femme à la nature, répandue dans le système de représentation occidental, a également été employée dans la littérature comme l'une des formes de configuration de la sexualité féminine, ce qui permet d'éviter les références trop explicites à la matérialité d'un corps perçu de l'extérieur.

D'une certaine manière, cette confusion entre *intérieur* et *extérieur* est peut-être le signe de ce que Genette a identifié comme une confusion entre perspective et point de vue, « *entre ce que j'appelle ici mode et voix, c'est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ? Et cette question tout autre : qui est le narrateur ? Ou pour parler plus vite, entre la question qui voit ? Et la question qui parle ?* »²⁸⁴

Il nous semble que l'« empathie » ressentie par Stam n'opère pas dans le sens Flaubert/personnage féminin, mais plutôt dans le sens Stam/Flaubert. L'intensité de *l'empathie corporelle* perçue par Stam comme étant celle du personnage féminin, est en effet produite, outre par le talent littéraire du Flaubert, par le partage d'une même perspective entre lui et l'écrivain. Une perspective construite, comme on sait, par l'histoire, par la culture, ainsi que par l'expérience de vie de ces deux hommes. La femme Madame Bovary que Flaubert prétendait d'être dans sa célèbre phrase ne peut être qu'une femme imaginaire à laquelle l'écrivain « emprunte » un point de vue.

Le personnage de Lispector ne semble pas avoir inspiré à Stam la même empathie que celui de Flaubert. Les mots et expressions (tels que, grossière, désagréable, indélicate, déplaisante) choisis par Stam pour décrire Macabea, donnent l'impression que son identification à l'image d'un féminin, défini à partir de « *processus physiologiques grossiers* », opposé à « *l'exubérance de ce qui est communément appelé le « carnivalesque* » s'avère difficile. Il est bien vrai que l'anti-féminin créé par Lispector est loin des idées de délicatesse, raffinement, beauté,

²⁸⁴ GENETTE. Op. cit., p. 202.

généralement présentes dans la description de l'éternel féminin. Il nous semble que la perspective de Stam a été déterminée par un processus d'identification avec des images féminines fournies par l'imaginaire médiatique et déjà subjectivés comme le modèle du « féminin ».

Considérer selon quelle perspective ont été créés les personnages nous paraît fondamental par leur analyse critique. D'ailleurs, en introduisant le roman *L'Heure de L'Etoile* et l'adaptation cinématographique réalisée par Suzana Amaral, Stam lui-même attire l'attention sur le lieu d'énonciation genré, occupé par l'écrivaine et par la réalisatrice, pour souligner que le personnage féminin a été décrit de l'intérieur. En effet, *Lispector* présente son héroïne selon une perspective intérieure, même au sens physique du terme. Sans voiles, sans délicatesse ni jolis mots, Macabéa est devant nous avec son corps « avarié », avec sa faim absolue de tout : de sexe, de connaissance, de nourriture.

Or, dans son analyse comparée des deux féminins, Emma Bovary et Macabea, la perspective de Stam semble incapable de se dissocier de l'image du féminin idéal de Flaubert.

3.1 Macabéa et Emma, personnages-spectatrices

Comme nous l'avons dit plus haut, Macabéa et Emma Bovary sont des personnages-spectatrices, consommatrices de la culture de masse. Personnage emblématique du féminin, Madame Bovary est disposée à vivre « les illusions du roman sensuel aristocratique » pour échapper à la monotonie de sa vie provinciale. Malgré la différence de niveau social et culturel, Madame Bovary et Macabéa, perçoivent le monde d'une manière similaire : floue et romantique. L'aliénation est plus profonde chez Macabéa, en raison de la pauvreté qui marque tous les aspects de sa vie.

Emma Bovary représente la femme provinciale, mère d'une fille, complètement prise au piège de la littérature à l'eau de rose de son époque. Elle semble obéir dans le roman aux raisonnements les plus superficiels, sans motivations ni réflexions profondes. Madame Bovary s'oriente plutôt selon les idées romanesques répandues par ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature féminine ». Quand son amant met fin à leur liaison amoureuse, Emma Bovary continue à écrire des lettres romantiques. Après tout, « écrire des lettres d'amour », n'est-ce pas le rôle d'une « femme amoureuse » ?

Prisonnière des mythes romanesques de l'amour, Mme Bovary a du monde une vision idéale, éloignée de la réalité. L'identité à laquelle elle s'accroche est celle de la femme amoureuse. Son seul « défi » est d'avoir l'air d'une « femme riche », à la « dernière mode ». Il lui manque un projet propre ou même un noyau de désir, de volonté. Une mort prématurée tel est le destin que Flaubert réserve à son héroïne. Emma Bovary se suicide, endettée et déçue par la « médiocrité »

de sa vie. Elle est exemplaire de l'influence qu'exerce la mythologie de l'amour sur l'imaginaire de femmes, entre autres Marguerite Gautier, *La dame aux camélias*.

Soulignant l'aliénation et la soumission de Marguerite Gautier, personnage aussi emblématique qu'Emma Bovary, Barthes met en évidence les « effets » de cette mythologie de l'amour. Parlant du succès récurrent de la pièce de Dumas fils, l'auteur remarque : « *Ce succès doit alerter sur une mythologie de l'Amour qui probablement dure encore, car l'aliénation de Marguerite Gautier devant la classe des maîtres n'est pas fondamentalement différente de celle des petites-bourgeoises d'aujourd'hui dans un monde tout aussi classifié* ». ²⁸⁵

Si le personnage d'Emma Bovary est obsédé et déformé par les rôles d'héroïnes romantiques, à peu près un siècle plus tard, l'imaginaire de Macabéa subit la même formation/déformation. À la littérature romantique et aux romans à l'eau de rose se sont substituées « la fabrique des rêves » de l'industrie cinématographique hollywoodienne et ses stars. Notons que cette attitude de « spectatrice de sa vie » caractérise plusieurs personnages féminins au cinéma, comme Cecilia (Mia Farrow) dans *La Rose Pourpre du Caire*/Woody Allen (1985)²⁸⁶, film produit la même année que *L'Heure de l'Etoile*.

Du reste, la liste des personnages féminins qui agissent comme des fantômes, comme des marionnettes, vidées de toute subjectivité, de tout désir particulier est interminable. Mme Bovary et Macabéa sont, d'une certaine façon, des personnages victimes de la violence subtile, « invisible » et paralysante de ces images de l'éternel féminin, modèles identificatoires de féminité. L'invisibilité de la violence symbolique que subissent les femmes semble plus efficace

²⁸⁵ BARTHES, R. *La dame aux camélias*. In *Mythologies*, op. cit., p. 179. Le 07 Janvier au 04 Février 2012, au théâtre Odéon, à Paris, soit 55 ans après "l'alerte" de Barthes, une nouvelle adaptation de *La Dame aux camélias* a été mise en scène par Frank Castorf, comme on l'a mentionné auparavant.

²⁸⁶ Dans ce film réalisé par Woody Allen, le personnage féminin Cecilia (Mia Farrow) mène une vie morne entre son métier de serveuse et un mari qui ne la rend pas heureuse. Pour s'évader, Cecilia passe son temps au cinéma, son seul refuge, où elle se délecte sans cesse de son film favori. Un jour, le héros du film sort de l'écran pour tomber amoureux d'elle.

en raison même de la subtilité du travail du mythe, qui opère par l'affaiblissement systématique de l'imagination. Si on fait un parallèle entre les personnages de Cecilia et de Macabéa on aperçoit une ressemblance entre leur contexte socio-économique respectifs : leur passion commune pour le cinéma, espace d'évasion ; l'incompétence professionnelle ou l'inadaptation au marché du travail (Cecilia est congédiée du restaurant où elle travaille, tandis que Macabéa est menacée de perdre son emploi de dactylo). Ces défauts les assignent à leur place d'outsiders.

Tout comme Cecilia, tout comme Emma Bovary, Macabéa a subjectivé les héroïnes et leurs histoires d'amour. Stam²⁸⁷ cite *Rose Pourpre de Cairo* de Woody Allen comme une espèce de relecture de *Madame Bovary* : à la littérature romantique se sont substitués les films hollywoodiens. La culture de masse, principalement le cinéma et ses stars, est utilisée par Lispector dans son roman pour mettre en évidence son influence sur l'imaginaire de Macabéa. Amaral ne souligne pas cet aspect dans la construction de la Macabéa cinématographique ; la réalisatrice a préféré mettre l'accent sur les aspects sociaux de son personnage. À notre avis, la construction et la mise en œuvre de l'imaginaire médiatique, qui réduit la subjectivité des femmes et les rend plus manipulables, est au centre de l'analyse qui suit.

3.2 La construction de l'imaginaire médiatique et le féminin

Le *star system* hollywoodien a été pionnier à une échelle industrielle, de ce « business » des « symboles » et « du rêve », autrement dit de la « vente » d'une certaine attitude devant la vie. Les stars hollywoodiennes étaient des symboles utilisés par l'industrie cinématographique pour la propagation de ses valeurs de « beauté », « d'élégance », « de raffinement », enfin, de tout ce qui devait « être désirable » pour les spectatrices. L'image-corps de la star fut l'un des plus

²⁸⁷ STAM. Op. cit., p. 247.

puissants moyens de garantir « *l'aura* » d'un produit, favorisant la vente de « *savons, combinaisons, réfrigérateurs, billets de loterie, romans, qu'elle imprègne de ses vertus.* »²⁸⁸

Ces dernières décennies, la technologie de la communication a connu des innovations qui ont transformé le système de production/consommation d'images dans le monde entier. Le phénomène connu sous le nom de « *convergence des medias* » a provoqué des changements irréversibles dans les rapports entre public consommateur et production dans la culture de masse.²⁸⁹ À la grande époque du cinéma, c'étaient les corps-images des stars qui poussaient les spectateurs à l'une identification ; aujourd'hui, les nouvelles technologies poussent le spectateur à s'identifier à des objets, comme les *I-Phones, I-Pods, I-Pads*. Cette nomenclature, qui pose un *I* (Je) devant le nom de l'appareil, a clairement le but, entre autres, de susciter un rapport d'identification entre les consommateurs et quelques objets « élus ».

La stratégie de vente de ces produits parie sur la réification : ces images-objets se sont substitués aux images-corps des stars. Les identités sociales se jouent ainsi à l'aide d'un *I-Phone*, image-objet qui donne à son porteur toute « *l'aura* » désirée. La publicité liée à cette nouvelle technologie met à nu l'idéologie qui sous-tend les rapports production/consommation d'images dans la culture de masse.

Les photos des « stars », ou des idoles, sont peu à peu remplacées par ces objets-images qui sont comme les « extensions » d'un « *Je* » idéal. Hier comme aujourd'hui, l'idéologie qui règle ces rapports continue essentiellement le même : la mise-en-place d'une forme de vie, d'une vision

²⁸⁸ MORIN. Op. cit., p. 124.

²⁸⁹ Dans ce contexte, le téléphone mobile est un artefact technologique qui illustre la convergence des médias : comme une seule unité est assemblé diverses fonctions. Face à ce scénario, il convient de noter que la capacité principale de la convergence des médias est de permettre l'intégration d'appareils numériques et leur utilisation sur demande. La convergence des médias propose une transformation du rôle de la communication, où les sujets sortent de la place de simples consommateurs ou des récepteurs pour devenir également auteurs dans le processus de production. En bref, les technologies de l'information et de la communication sont de plus en plus présentes, que ce soit dans la vie sociale quotidienne, que ce soit à l'école.

du monde et d'identités « prêt-à-porter ». Deux documentaires français produits en 2011, « *Apple, la tyrannie du cool* »²⁹⁰ et « *Ikea, à l'assaut du bonheur* »²⁹¹, traitent ces « objets-images » mis sur le marché pour être la part constitutive de l'identité sociale du sujet. Ces objets sont censés prêter « visibilité », « distinction » à l'individu acquéreur ; autrement dit, ce qu'il acquiert n'est pas seulement un téléphone portable ou une tablette, mais une espèce de totem rassurant son « Je ». L'identité et le statut social du « branché » d'aujourd'hui dépendent de l'habileté et de l'aisance avec lesquelles il utilise ses multiples « Je » : les *I-pods*, *I-phones*, *I-pads*, livrés par la technologie la plus avancée.

Dans la « société du spectacle », si on n'a pas une « image » rassurante, on n'a pas de valeur d'échange. Hors cela, on est condamné à être un corps-sans-image, invisible, « hors-scène ». Edgar Morin, dans son essai sur le *stardom* hollywoodien avait déjà remarqué que « *la star est non seulement informatrice mais formatrice, non seulement incitatrice mais initiatrice* », ajoutant « *la star est patronne et modèle* ». ²⁹² L'image de la star incite la spectatrice à adopter ses cigarettes, son rouge à lèvres, sa boisson préférée. L'auteur cite le succès de la mèche sur l'œil de Veronika Lake. En 1936, le patronat supplia la vedette de la supprimer parce que les dactylos, réduites à une vision monoculaire, avaient multiplié les fautes de frappe. ²⁹³ Plusieurs études ont déjà été réalisées sur cette interférence de l'image-corps de la star dans la dialectique réel / imaginaire, qui forme (et conforme) les hommes et les femmes contemporains. La diversité et l'efficacité de ces mimétismes sur le public féminin, soit français, soit américain, soit brésilien, nous aident à évaluer le rôle de l'image de la star et son pouvoir de persuasion dans la formation de l'identité des individus au 20^{ème} siècle.

²⁹⁰ « *Apple, la tyrannie du cool* ». (France, 2011, 52 minutes). Documentaire réalisé par Dimitri Kourtchine et Sylvain Bergère.

²⁹¹ « *Ikea, à l'assaut du bonheur* », (France, 2011, 52 minutes). Documentaire réalisé par Juliette Sénik.

²⁹² MORIN. Op. cit., p. 127.

²⁹³ *Ibid.*, p. 124, 125.

Macabéa joue « volontiers » le rôle du personnage-spectateur pour oublier sa pauvreté, et se donner (ou s'acheter, si possible) une « autre identité » de femme, celle des stars hollywoodiennes, aux bouches et aux visages stéréotypés à la « Max factor ». Les mécanismes symboliques qui sont à l'origine de l'idéologie de l'éternel féminin, adaptés à la culture de masse, jouent un rôle primordial dans la formation de l'identité floue et aliénée de Macabéa. Ces mécanismes créent pour Macabéa une identité « virtuelle », qui l'aliène de son contexte réel ; la nordestine vit le fantasme comme la dimension la plus importante (ou la seule à avoir de l'importance) dans sa vie. La société du spectacle a prévu ce type d'individu : sujet faible, divisé, sans aucune possibilité de résister à l'avalanche d'images qui l'entoure. Dans l'exemple de Veronika Lake, on voit que ces mimétismes d'appropriation ne se limitent pas au désir de posséder les « mêmes » objets, le spectateur ou la spectatrice, veut jusqu'assumer comme leurs certaines caractéristiques physiques ou le comportement de l'idole.

Le problème posé par ces images séduisantes ne parvient même pas à la conscience de la grande majorité des spectatrices brésiliennes, ce qui est bien compréhensible : comment mettre à distance une image, qui, comme on le sait, est constitutive de l'identité féminine ? Le Bulletin International de femmes, dans une édition consacré à «*Les femmes et les images visuelles*», a mis-en-avant le rôle majeur que la culture de masse, par ces images stéréotypées, joue dans la formation des identités et des subjectivités de femmes:

La culture de masse est un produit curieusement homogène qui nous parvient tous les jours de l'écran de cinéma, de la télévision et des journaux. Mais traditionnellement, n'ont pas été ses producteurs. (...) L'apprentissage à l'école, les expériences « d'être femme » à la maison et dans le monde qui nous entoure, ainsi que les images et les stéréotypes présentés par les médias représentent une partie importante de ce que nous croyons être notre identité de femmes. (...) Le mouvement de femmes a critiqué ces images et a démontré à quel point elles sont pernicieuses. »²⁹⁴

²⁹⁴ *Women's International Bulletin*, n° 27, Ano 9: Roma. [Mass culture' is a curiously uniform product which comes to us daily from the cinema screen, the TV and newspapers. We as women are

De nos jours, la fabrication de « cet éternel féminin » marche à toute vapeur, et atteint même les petites filles. Comme le remarque Mona Chollet :

« Or les films, les feuilletons, les émissions de télévision, les jeux, les magazines, parce qu'ils impliquent une relation affective, ludique, aux représentations qu'ils proposent, parce qu'ils mettent en branle les pouvoirs de la fiction et de l'imaginaire, informent en profondeur la mentalité de leur public, jeune et moins jeune ». ²⁹⁵

Le complexe industriel mode-beauté, l'un des développements de l'industrie hollywoodienne, a été constitué, comme on le sait, pour vendre l'image idéale, désirée et considérée comme une identité sociale par les femmes et par les jeunes filles. Dans son travail comme journaliste et écrivaine, Mona Chollet, réaffirme les données du *Women's International Bulletin*, en mentionnant le rôle stratégique de la culture de masse dans la fabrication des images identitaires du féminin.

Il nous semble que ce qui prend la forme de l'aliénation de soi, chez des femmes comme Macabea, a aussi des effets sur l'imaginaire et la sensibilité de femmes écrivaines comme Clarice Lispector. Ce que nous voulons maintenant essayer de comprendre est comment la représentation de l'éternel féminin affecte les femmes créatrices, comme Lispector, qui a fait de Macabéa, le personnage féminin central de son dernier roman, « une femme sans imagination ».

consumers of this culture, but traditionally have not been its producers. (...) The images and stereotypes of women presented by the media are an important part of our idea of ourselves, together with what we are taught at school and see for ourselves at home and in the world around us. (...) The women's movement has criticized these images and demonstrated just how harmful they are.]

²⁹⁵ CHOLLET. Op. cit., p. 40. A propos des justifications que donnent les parents pour inscrire leurs enfants aux concours de mini-miss qui sont organisés aux Etats-Unis, en France et dans d'autres pays Mona Chollet a écrit : « *Le monde qui attend ces fillettes a effectivement de quoi s'effrayer ; mais les préparer en leur apprenant à éviter leur personnalité, plutôt qu'à la renforcer, revient à devancer les maux qu'on prétend leur épargner. C'est aussi, comme on va le voir, sous-estimer dramatiquement les effets destructeurs des codes de la féminité contemporaine.* » Le film *Little Miss Sunshine*, États-Unis, 2006, est un exemple des effets de ce type de concours sur la formation psychologique et émotionnelle des fillettes.

Paradoxalement, l'existence de ce personnage féminin, ou de ce non-personnage, fonctionne comme un questionnement de la représentation et de la place de femmes dans le discours occidental. Macabéa nous permet de réfléchir sur la ré-signification et sur des nouvelles manières de représenter le féminin comme expression de la subjectivité de femmes créatrices.

3.3 Les femmes créatrices et l'exclusion masculine

La culture de masse entretient avec la représentation de femmes une relation ambiguë. Si l'un des côtés du miroir présente une multiplicité d'images de femmes fortement éclairées, l'autre côté du miroir demeure dans l'obscurité. La multiplicité de ces images trop lumineuses dans le labyrinthe en miroirs de la culture de masse, où surabondent des images tautologiques de l'éternel féminin, semble avoir pour fonction de dissimuler la question centrale : l'absence de la figure de la femme dans le système de représentation judéo-chrétien.

La dénégation d'une image identitaire du féminin dans les grands récits fondateurs de la culture judéo-chrétienne – ne serait-ce que la sainte Trinité, et son symbolisme créateur – entraîne un arrêt et/ou une diminution de la production artistique de femmes. L'absence d'une image-repère ôte aux femmes, la possibilité de subjectivation/projection de soi, ce qui perturbe chez elles le processus de la création. Le champ symbolique semble, sinon « l'interdit », en tout cas porteur pour elles d'une espèce de « malédiction ». Thérèse d'Avila, dans ses écrits à propos de l'origine de sa vocation, révèle ces conflits et la peur de sa propre subjectivité. La peur, l'hésitation, la culpabilité qui accompagnent le processus créatif de femmes empêchent, dans de nombreux cas, que leur expérience se concrétise en œuvres artistiques capables d'exprimer une subjectivité propre.

Dans la culture patriarcale, l'interdiction historique du champ de la création, réservé aux hommes, a identifié l'imagination de femmes à « *la folle du logis* », ce qui revient à nier leur différence de sensibilité et d'imagination. À nier la reconnaissance de la perspective de l'autre.

Cette dénégation, nous la trouvons encore aujourd'hui, par exemple, en ce qui concerne les films de femmes cinéastes françaises. Compte tenu de la diversité d'une production filmique au féminin impossible à ignorer, cette « reconnaissance » par la critique cinéphilique française se fait souvent sur le mode de la dénégation, laquelle a été intégrée par de nombreuses femmes créatrices, pas seulement dans leur travail créatif, mais aussi dans le regard qu'elles portent sur elles-mêmes. Comme l'observe Geneviève Sellier : « ...la plupart de femmes cinéastes reprennent à leur compte en France cette dénégation, tant elles ont intériorisé la dévalorisation du féminin dans le champ de la création. »²⁹⁶ La sortie de ce labyrinthe en miroirs prend du temps.

Dans son essai sur la culture de masse comme l'autre de la modernité, Andreas Huyssen fait un parallèle entre « culture supérieure » et culture de masse. La première, identifiée à l'univers masculin, est donc une prérogative des hommes ; tandis que la deuxième est identifiée à l'univers féminin. Huyssen voit dans le roman *Madame Bovary*, qui a fait de Flaubert l'un des pères du modernisme, le point de départ de cette notion de la culture de masse comme « l'autre de la modernité ». L'association systématique de femmes avec la « culture de masse », largement définie par la soi-disant « littérature de quatre sous », a été un concept dominant du XIX^e siècle et une façon indirecte de nier aux femmes un pouvoir de création.

Huyssen, dans l'analyse de *Madame Bovary*, utilise Flaubert et son personnage Emma Bovary comme paradigmes de cette perspective moderniste : la littérature « authentique », représentée par l'auteur lui-même, par rapport à la littérature « inférieure », vue comme « *subjective, émotionnelle et passive* », représentée par son personnage féminin, Emma Bovary. À partir de ce personnage de femme romantique et provinciale, consommatrice de romans « l'eau de rose », « matériel vulgaire, médiocre », Flaubert réalise son ambition de « métamorphoser » le « banal » en « littérature authentique ».

²⁹⁶ SELLIER et VIENNOT. *Op. cit.*

À partir des années 1850, avec l'émergence de la culture de masse, la dichotomie « ontologique » entre l'homme créateur et la femme reproductrice se double d'une opposition socio-culturelle : les femmes consommatrices de la culture de masse (des classes moyennes alphabétisées) et les hommes créateurs de la culture d'élite (des classes supérieures cultivées). L'un des traits constitutifs de l'esthétique moderniste est la prétention de se distinguer par ses œuvres des trivialités et des banalités de la vie quotidienne. Les prémisses majeures de l'œuvre d'art moderniste est le rejet de tous les systèmes de représentation classique : effacement du « contenu », oblitération de la subjectivité et de la voix auctoriale, refus de la ressemblance et de la vraisemblance, élimination de tout réalisme quel qu'il soit.²⁹⁷

L'un des objectifs d'Huyssen – celui qui nous intéresse en particulier –, est de réfléchir sur la manière dont l'imaginaire de femmes a été identifié à la soi-disant « littérature inférieure ». Selon l'auteur :

Il est effectivement frappant de voir la manière dont le discours politique, psychologique et esthétique au début du XXème siècle attribue systématiquement, obsessionnellement, le genre féminin aux masses et à la culture de masse, tandis que la culture noble, qu'elle soit traditionnelle ou moderne, demeure très clairement un domaine d'activité masculine. »²⁹⁸

C'est surtout grâce à la critique féministe, ainsi qu'à la critique écologique et environnementaliste du capitalisme, que les mythes du modernisme sont devenus visibles. C'est ainsi que des recherches ont été lancées à partir d'autres perspectives symboliques. En effet, même dans ses manifestations les plus contestataires, le modernisme est profondément impliqué

²⁹⁷ HUYSEN. *Op. cit.* p. 61. Selon Huyssen, d'autres formes historiques de cette esthétique moderniste seraient : le regard clinique, disséquant du naturaliste ; la doctrine de l'art pour l'art sous ses divers déguisements classicistes ou romantiques depuis la fin du XIXème siècle ; l'insistance sur la dichotomie entre l'art et la vie si fréquente à la fin du 20ème siècle, où l'art s'inscrit du côté de la mort et du masculin, où la vie est tenue pour inférieure et féminine ; et enfin les revendications absolutistes de l'abstraction, de Kandinsky à l'école de New York.

²⁹⁸ *Ibid.* p. 61.

dans les processus de pression, liés à la modernisation du monde, notion qu'il a répudiée avec tant d'ostentation.

Pour revenir à Lispector, on peut identifier dans *L'heure de l'étoile*, les indices d'un malaise lié à ce classement entre « littérature authentique » et « littérature inférieure ». Par exemple, la création du personnage narrateur masculin pour raconter l'histoire du personnage féminin, Macabéa. Ces deux personnages semblent le reflet ou le redoublement du dualisme entre culture de masse-féminine et culture authentique/masculine, signalé par Huyssen. Le personnage de Macabéa, complètement piégée par les stars hollywoodiennes, pourrait être comparé à Emma Bovary dans son romantisme. Cependant, Lispector n'a pas la même approche du personnage-narrateur, l'écrivain Rodrigo S.M., qui occupe la place du créateur, une espèce de Flaubert. Lispector s'éloigne de l'ambition d'écrire un chef-d'œuvre ou même de « *faire de la littérature* » en détriment de son personnage féminin. Position aux antipodes de celle de Flaubert dans *Madame Bovary*, comme le souligne Huyssen :

Dans cette discussion entre l'appartenance de sexe et la culture de masse l'un des aspects le plus importants de la différence est que la femme (Emma Bovary) est positionnée comme lectrice d'une littérature inférieure – subjective, émotionnelle et passive, tandis que l'homme (Flaubert) apparaît comme auteur d'une littérature authentique – objectif, ironique, lui qui possède la maîtrise de ces moyens artistiques. »²⁹⁹

En tenant compte de ce qu'implique cette perspective dominante discriminatoire sur la littérature dédiée à l'univers féminin, Andreas Huyssen continue, à propos des effets que cette attitude peut avoir sur les processus créatifs de femmes : *Et bien sûr, ce positionnement de la femme en tant que dévoreuse de littérature de quatre sous, que je prends pour paradigmatique,*

²⁹⁹ *Ibid.* p. 49.

*affecte également la femme écrivaine qui aurait une ambition semblable à celle du “grand moderniste” (masculin) ...”*³⁰⁰

Subtilement, ou pas, le parti-pris de la vision masculine peut décourager les femmes de développer leurs propres projets. C’est à notre avis l’un des aspects les plus intéressants du travail de Huyssen est l’analyse sur le processus de création des textes écrits par Ingeborg Bachmann et par Christa Wolf. Leur écriture, leurs personnages, les situations qu’elles créent sont autant d’exemples utilisés par Huyssen pour mettre en évidence les effets de ce désaveu sur le processus créatifs de ces écrivaines.³⁰¹ Aux personnages de ces écrivaines – des femmes qui ne parviennent pas à maîtriser leurs vies, à construire un récit de soi de forme convenable, « artistiquement » intelligible nous pourrions ajouter le personnage féminin créé par Lispector.

Macabéa reflète l’ambivalence déchirante de sa créatrice, en révélant la tension, la détresse, l’angoisse, la souffrance, la culpabilité qui ont été à l’origine du processus créatif de Lispector. Au début de sa vie littéraire, Lispector, dans une lettre à un ami, l’écrivain Lucio Cardoso, exprime l’incertitude, l’insécurité, l’ambiguïté qu’elle éprouvait par rapport au lieu qu’elle occupe dans la littérature, en tant que femme :

“... toute l’effervescence que j’ai fait alors venait me donner un fort désir de me prouver à moi-même et aux autres que je suis plus qu’une femme. Je sais que tu ne le crois pas. Mais moi aussi, je ne le croyais pas non plus, à en juger par ce que j’ai fait jusqu’à aujourd’hui. Je n’en suis qu’à l’état potentiel de sentir qu’il existe en moi, de l’eau fraîche, mais sans découvrir où se trouve la source.”³⁰²

³⁰⁰ *Ibid.* p. 49.

³⁰¹ *Ibid.* p. 48.

³⁰² Archives de Lucio Cardoso, Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro *apud* SOUZA. *Op. cit.* [Toda a efervescencia que eu causei so veio me dar uma vontade enorme de provar a mim e aos outros que eu sou mais do que uma mulher. Eu sei que voce nao o crê. Mas eu também não o acreditava, julgando o que tenho feito até hoje. E que eu nao sou, senao em estado potencial, sentindo que ha em mim, agua fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte.] p. 18.

À la fin de sa vie, Clarice Lispector laisse deviner la même ambiguïté par son besoin de créer un personnage masculin pour raconter l'histoire d'une femme commune dans *L'heure de l'étoile*. Le personnage de Macabéa peut être interprété comme une métaphore de l'exclusion du féminin et la mise-en-œuvre de la mythification du féminin par le cinéma. Le dernier personnage féminin créé par Lispector, Macabea, pauvre femme « sans imagination », comme le répète maintes fois l'écrivaine au cours de l'histoire, peut être aussi interprété comme le cri de Lispector contre la violence symbolique exercée contre la subjectivité féminine ; un cri contre l'attitude de la « littérature authentique » envers l'univers de femmes.

Le « cri » de Lispector peut aussi s'entendre dans la douloureuse ironie avec laquelle elle décrit la vie (et la mort) du personnage féminin. La complète compréhension de la dimension et de la douleur du non-lieu du féminin, de sa systématique exclusion du discours, n'apparaît qu'au moment où l'écrivaine se décide pour la mort de Macabea. (Il faut se rappeler que Lispector, elle-même, affrontait sa propre mort). Le personnage prend alors conscience totale de son « lieu » de « femme » : « *La destinée d'une femme, c'est d'être femme.* »³⁰³ Est-ce que le développement de l'histoire de Macabéa nous donne le droit d'interpréter son attitude comme une « acceptation passive » de son destin de « femme » ?

Le récit de Lispector est proche ici de l'attitude de la narratrice de *Le chasseur Zéro* de Pascale Roze. Dans l'analyse qu'en donne Michelle Coquillat, le roman s'achève sur un échec. Se référant à l'écriture de Roze, Coquillat commente :

...Ainsi ce roman s'achève-t-il sur un échec : elle n'a rien créé, elle n'a pu être qu'un instrument, l'acte qu'elle tente pour échapper à ses tourments, son suicide, rate. Sa dénonciation de la spoliation subie ne semble lui avoir rien appris. Elle est tentée par le monde de la création masculine mais admet son impuissance à y accéder. Le roman aurait pu être un cri de révolte, mais sombre dans une acceptation de passivité. (...) En réalité, *Le Chasseur Zéro* s'achève sur un constat

³⁰³ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. *Op. cit.*, p. 106.

d'impuissance créatrice, et l'on peut se demander si Pascale Roze parviendra à écrire un autre livre... »³⁰⁴

Malgré la différence d'âge entre les deux écrivaines (Lispector et Roze) et l'éloignement des contextes culturels et historiques dans lesquels ces deux femmes ont produit leurs romans, on remarque des similitudes entre les deux personnages féminins : le féminin apparaît comme destin inéluctable, une fatalité. Dans *L'heure de l'étoile*, Macabéa ne peut pas échapper à sa destinée que par la mort ; par la voix du personnage-narrateur, l'auteure nous fait savoir sa révolte contre le conformisme de Macabéa :

(Elle me trouble tant que j'éprouve en moi un vide. Cette jeune fille laisse en moi un vide. Et elle me trouble d'autant plus qu'elle exige moins. Je suis furieux/ D'une colère à balayer d'un revers de main verres et assiettes, à casser les carreaux. Comment me venger ? Ou, mieux, comment me dédommager ? Je suis en amour avec mon chien, qui est bien mieux nourri que cette jeune fille. Pourquoi ne réagit-elle pas ? N'aurait-elle pas le moindre ressort ? Non, elle est douce et soumise.)»³⁰⁵

Comme on le constate, la solution trouvée par l'écrivaine est d'ordre formel : sa révolte est placée littéralement entre parenthèses. L'ambiguïté du personnage se révèle ensuite : « *Rien ne lui (à Macabéa) arrivait qui ne soit dans l'ordre des choses. Toute lutte était impossible. Et d'ailleurs, à quoi bon lutter* »? Selon Lispector, le rôle de la littérature (de l'art en général), est nul pour ce qui est de changer la société. D'une certaine façon, le personnage de l'anti-héroïne Macabéa est la représentation de cette «douleur sans nom». En même temps, la romancière ne dissimule pas un certain fatalisme dans l'acceptation de ce « destin » par son personnage, une

³⁰⁴ COQUILLAT, Michelle. *La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine*. In KRAKOVITCH et SELIER (org.). *Op cit.*, p. 183. Heureusement les pronostics de Coquillat ne se sont pas réalisés en ce qui concerne la carrière littéraire de Pascale Roze. Après *Le Chasseur Zéro*, son premier roman, l'auteure a publié *Lettre d'été*, récit, 2000, Prix Maurice-Genevoix ; *Parle-moi*, roman, 2003 ; *Un homme sans larmes*, récit, 2005 ; *L'Eau rouge*, roman, 2006 ; *Itzik*, roman, 2008 et en 2011, le roman, *Aujourd'hui les cœurs se desserrent*.

³⁰⁵ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. *Op; cit.*, p. 32.

certaine acceptation sinon de l'ordre du discours, du moins de l'ordre des choses. La dualité intrinsèque au discours de Lispector puise dans son expérience même de femme.

À mon avis, l'interprétation que donne Huysen du mépris, de la dépréciation systématique de la femme dans le champ symbolique, plus que d'être un tableau exact des effets destructeurs de cette exclusion sur l'imaginaire féminin a le mérite d'appeler notre attention sur le rôle stratégique du champ symbolique. Si nous voulons expliciter la logique qui maintient une grande partie de femmes captives de ce labyrinthe de miroirs, l'approche analytique de ces images doit prendre en compte son niveau symbolique et la manière il opère dans l'imaginaire de femmes.

Comme on le sait, les mythes se réactualisent permanemment. Le mythe de la création du monde décourage la plupart de femmes de s'engager dans un processus créatif ; elles sont amenées à croire qu'elles n'ont « *ni la puissance transcendante nécessaire, ni la volonté de résister à la passivité physique pour créer* ». ³⁰⁶ Si on compare l'analyse développée par Huysen des personnages féminins mentionnés ci-dessus avec celle de Coquillat du roman *Le Chasseur Zéro*, on souligne chez le premier, la place qu'il donne au symbolique par rapport à la place accordée par Coquillat à l'aspect idéologique.

La trajectoire du personnage féminin Laura, ses hésitations, est interprétée par Coquillat comme l'aveu d'une *impuissance à créer*. Ainsi, Coquillat doute de la capacité de Roze à donner continuité à son activité littéraire : *l'on peut se demander si Pascale Roze parviendra à écrire un autre livre...* La double transgression que les femmes créatrices, à l'exemple de Lispector et de Roze, parmi beaucoup d'autres, doivent « commettre » en vue d'occuper le lieu de la création ne doit pas être sous-estimée ; autrement dit, prendre la place de « Dieu créateur » et prendre la

³⁰⁶ COQUILLAT. *La création littéraire au féminin face à l'exclusion masculine*. In KRAKOVITCH et SELLIER (org.). Op cit., p. 169.

place de l'homme (le Père /Adam) résulte d'un affrontement souvent humainement insoutenable.

Une analyse des processus créatifs de femmes doit prendre en considération les effets du symbolique (et pas exclusivement de l'idéologique) sur l'imaginaire de femmes.

La réalisatrice Suzana Amaral envisage la réalisation du film et la configuration du personnage féminin de *L'heure de l'étoile*, d'une façon bien différente. Les chapitres qui suivent tentent d'analyser le processus créatif de la réalisatrice. Au-delà de ce qui sépare la création littéraire de la production cinématographique, le style adopté par chacune de deux créatrices pour l'expression de leurs subjectivités. Comme on le sait, la réalisation cinématographique détermine une autre approche créative, un autre développement du sujet. La création cinématographique n'est pas de même type, ni de même nature que la création d'un roman, travail essentiellement solitaire.

La mise-en-scène de la Macabéa cinématographique a lieu dans le champ de représentation beaucoup plus figé par les stéréotypes de la féminité que la littérature. Comment la réalisatrice a-t-elle relevé le défi d'adapter ce personnage au cinéma? Macabéa serait-elle un personnage plus littéraire que cinématographique ?

Être à l'âge de 54 ans, une réalisatrice débutante dans le champ de la production de long-métrage, cela a-t-il représenté des difficultés spécifiques pour Suzana Amaral? Telles sont, entre autres aspects, les questions que nous considérons comme pertinentes pour analyser ce que la réalisatrice Suzana Amaral a apporté de particulier dans la réalisation de *L'heure de l'étoile*, film qui, elle l'a elle-même souligné, ne contenait guère d'éléments nécessaires à faire un succès.

3.4 La réalisatrice et sa vision du monde

L'irruption de Suzana Amaral sur la scène cinématographique brésilienne a fait du bruit : à l'âge de 54 ans, avec neuf enfants et six petits-enfants, elle débute dans la réalisation d'un film de long-métrage ; de plus, c'est la première fois qu'un roman de Clarice Lispector, écrivaine considérée comme trop « personnelle » avec un style trop « subjectif » pour être mis en images, est adapté au cinéma. Le poète Affonso Romano de Santana, spécialiste de l'œuvre de l'écrivaine Lispector, salue Amaral dans une chronique publiée par le *Jornal do Brasil* : « *A l'âge de 54 ans, quand la plupart de femmes se condamnent à jouer le rôle d'une patiente grand-mère, Suzana Amaral explose en changeant l'ordre des valeurs dans le cinéma national* ». ³⁰⁷

Romano de Santana n'est pas le seul ; la plupart des suppléments et des cahiers culturels des principaux journaux du pays remarquent, avec étonnement le profil « inattendu » de la réalisatrice, considérée par les journalistes comme « un exemple pour les femmes ». Ce « profil inattendu » a suscité un grand intérêt pour sa vie privée. Elle parle beaucoup à propos de son travail, de sa vie personnelle et familiale. Dans sa particularité même, l'expérience d'Amaral illustre bien un métier où les femmes brésiliennes, à cette époque étaient rares. Les défis qu'elle a dû relever pour devenir réalisatrice au Brésil sont révélateurs. Des témoignages, des interviews, la plupart pendant les années 80, permettent de suivre la trajectoire de cette femme pour se faire une place dans le champ de la création cinématographique :

Deux ans après mon diplôme de cinéma, mon mariage a pris fin, les enfants sont restés avec moi et il m'a fallu me remettre du trauma causé par la rupture d'un mariage de 23 ans. Tant que j'étais au foyer pour élever des enfants, la relation avec mon mari était sans conflits. À partir du moment que j'ai commencé à rivaliser avec lui au niveau intellectuel, où j'ai cessé d'être une femme soumise, notre relation a commencé à se détériorer. Tout au long de ce mariage, nous avons

³⁰⁷ ROMANO DE SANTANA, Affonso. *Jornal do Brasil*, le 07 mai 1986.

développé des problématiques personnelles différentes ; en conséquence nous avons suivi des chemins opposés. Pour lui, je pouvais faire c'est que je voulais le faire : étudier, travailler, n'importe quoi, aussi longtemps que rien ne changera dans la maison ni dans la vie familiale. Mais, était-il possible de faire une carrière au cinéma, sans la coopération et le soutien de tous, sans modifier notre vie domestique? »³⁰⁸

Née à Sao Paulo, dans l'État de São Paulo, comme les « *bandeirantes* »³⁰⁹, ces fameux pionniers de l'Histoire du Brésil, la réalisatrice fait l'analogie entre ces conquêtes anciennes et son parcours de femme cinéaste dans un interview à Carlos Ramos :

Je suis une Amaral, descendante de *bandeirantes*. J'ai toujours aimé avoir de nombreux enfants. Je suis mère de 9 enfants, cinq garçons et quatre filles. Comme le cinéma, avoir des enfants a été aussi un choix pour moi. Je n'ai jamais été une « classique » femme au foyer. Les liens entre moi et mes enfants ont été toujours ceux d'une communauté. Ils ne m'ont jamais m'empêchée de faire des choses ; même quand ils étaient nouveau nés, j'allais au cinéma voir des films. Quand je suis parti aux Etats-Unis pour faire ma maîtrise, mes enfants sont resté seuls ; les plus grands prenant soins des plus petits ; la plus petite avait quatre ans. La vie de foyer ne se centrait pas sur moi ; ils ont appris à s'aider mutuellement.³¹⁰

Ce qui retient l'attention est l'identification de son sentiment maternel à la figure presque mythique de ces pionniers de l'Histoire du Brésil, célèbres par leur courage, mais aussi pour leur brutalité envers les Indiens. Pourquoi a-t-elle eu besoin de se référer à un modèle aussi éloigné de toute tradition féminine ? On dirait que pour se faire une place dans l'ordre du discours, Amaral évacue son identité de femme pour se ranger du côté d'un « héroïsme » reconnu par la société patriarcale brésilienne. Pour survivre dans un milieu où les qualités soi-disant masculines d'objectivité, 'organisation, de détermination, sont considérées comme

³⁰⁸ AMARAL, Suzana. *Minha Experiencia com o cinema/Mon Expérience avec le cinéma*. Cinémathèque du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro/ MAM.

³⁰⁹ Les *bandeirantes* ont joué un rôle stratégique pour la formation territoire du Brésil „poussant“ les frontières du pays au-delà des limites posés par le traité de Tordesillas, agreement signé entre Portugal et Espagne autour des terres du Nouveau Monde. Ces expéditions organisées dans le but de rechercher des richesses minérales, notamment l'argent, abondant dans l'Amérique espagnole, ont résulté dans l'asservissement des indiens et l'extermination des esclaves fuyards.

³¹⁰ RAMOS, Carlos. Entrevista com Suzana Amaral. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 29/04/86.

déterminantes pour obtenir du succès, ces femmes créatrices veulent se distancier de tout discours identifiable à l'univers féminin.

Devant l'insistance de certains interviewers pour savoir si le fait d'être femme ne lui a pas posé des problèmes spécifiques, Suzana Amaral nie :

Je ne crois pas que la bataille pour trouver du travail soit plus dure pour des femmes. Le fait d'être femme, plus âgée et débutante au cinéma m'a confronté avec des préconcepts, mais je n'ai pas du ressentiment. Il y a de femmes beaucoup plus machistes et avec plus des préjugés que certains hommes. La solution est de jouer des coudes et d'arriver où on veut. On ne peut pas rester dehors en disant : « Ah, je suis une femme! ». Espace et liberté, personne ne vous les donne ; il faut les conquérir.³¹¹

Le comportement d'Amaral fait écho à la description de Geneviève Sellier de femmes cinéastes en France :

La volonté de femmes cinéastes de prendre leur distance par rapport à ce type de récit se heurte au poids du modèle dominant qui est intériorisé par l'ensemble du milieu dont dépendent les aides et les subventions. Elle est également freinée par la difficulté persistante qu'ont les femmes artistes, en France, à se penser comme femmes (socialement parlant), c'est-à-dire à se référer à une tradition féminine – picturale, littéraire, cinématographique – ou à contester les canons et les pratiques souvent construits sur (ou en vue de) l'exclusion de femmes, comme agents et/ou comme sujets valorisés de la création.³¹²

À la fin de son cours de cinéma à l'Université de Sao Paulo, Amaral a enseigné les disciplines d'argument et de scénario. Parallèlement, elle commence à travailler comme reporter à la TV Cultura de Sao Paulo, chaîne gouvernementale à but éducatif. La réalisatrice travaillait dans

³¹¹ *Ibid.*

³¹² SELLIER et VIENNOT. *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. *Op. cit.*, p.13 e 14.

l'équipe du journaliste Vladimir Herzog³¹³, qui est était à la tête des journalistes de la TV Cultura. Son travail dans l'équipe du téléjournal commence à six heures du matin. Amaral considère ce période de sa vie comme particulièrement dure: « *J'avais besoin de prouver à moi-même et à mes collègues de travail que malgré le fait d'être femme et plus âgée qu'eux, je pouvais arriver plus tôt que tout le monde et y rester jusqu'à très tard* ». ³¹⁴

À la TV Cultura, Amaral produit plusieurs documentaires³¹⁵, comme *La semaine de 22*, sur le mouvement artistique mentionné plus haut et *Minha vida, nossa luta/Ma vie, notre lutte*,³¹⁶ sur le mouvement de femmes dans la périphérie de Sao Paulo. Après avoir réalisé des documentaires, Suzana Amaral décide de se préparer à entrer dans le champ de la fiction cinématographique. En 1976, elle part pour les États-Unis afin d'obtenir un diplôme de fin d'étude en cinéma à l'université de New York. Elle en profite pour fréquenter le cours de direction de l'*Actor's Studio*.

C'est à New York, en 1977, que Suzana Amaral apprend la mort de Lispector, ce qui la pousse à lire *L'heure de l'étoile*. Le roman l'impressionne beaucoup particulièrement à cause du personnage rachitique, touchant, anti-héroïque de Macabéa, qui incarne aux yeux de la

³¹³ Le journaliste Vladimir Herzog, né le 27 de juin 1937 en Croatie (alors encore partie du Royaume de Yougoslavie) a été assassiné, en 1975, dans un local de l'armée brésilienne à Sao Paulo. Marié, père de deux enfants il était le directeur du journalisme à la chaîne TV Cultura de São Paulo. Retrouvé mort, pendu dans les locaux de la 2e armée, à São Paulo, le commandement du DOI-CODI, où il a été arrêté, organe de l'armée brésilienne tristement célèbre pour sa cruauté dans la répression, a publié une déclaration indiquant que Herzog s'était suicidé dans sa cellule. Sa mort a causé un profond bouleversement et une mobilisation sans précédent de la société brésilienne contre la torture, considéré l'un des plus importants facteurs d'accélération du processus d'ouverture politique au Brésil. Le 27 Octobre 1978, trois ans plus tard, le procès intenté par la famille du journaliste a révélé la vérité sur la mort de Herzog. L'Union était responsable de la torture et de la mort du journaliste.

³¹⁴ AMARAL, Suzana. *Minha Experiencia com o cinema/Mon Expérience avec le cinéma*. Cinémathèque du Musée d'Art Moderne – MAM – de Rio de Janeiro.

³¹⁵ La réalisatrice a produit 40 documentaires dans le cadre du programme *Télévision ouverte* de la TV Cultura.

³¹⁶ Ce film a obtenu des prix du Meilleur film de Moyenne Métrage et Meilleur Son au Festival de Cinéma de Brasilia de 1979.

réalisatrice une espèce « d'être brésilien » emblématique: «*Quand je vivais hors du Brésil, j'ai découvert que les Brésiliens sont des anti-héros* »³¹⁷

L'auteure Clarice Lispector, dans les années 60 et 70, était estampillée « *aliénée, aristocratique et élitiste* » par les adeptes de la soi-disant littérature engagée. En réponse à cette police idéologique, dans une interview de 1986, Amaral revendique une autre posture éthique et politique, basée dans les expériences de vie de chaque personne :

À mon avis, la vraie révolution commence dans la vie personnelle de chacun. Dans mon cas, je donne un exemple aux femmes en ayant neuf enfants et en ayant lutté dans ma vie. Je veux dire que je pratique le féminisme dans ma vie personnelle. Je crois que ça se répercute bien plus dans la vie des gens que si je participais à des tables rondes pour discuter les problèmes féminins. Je n'ai pas de goût pour les réunions.³¹⁸

Malgré le succès de son premier film *L'heure de l'étoile*, malgré ses efforts pour se construire une carrière dans le cinéma brésilien, Amaral, pendant dix-sept ans, n'a pu exercer le métier pour lequel elle s'était si passionnément préparée : la réalisation de long-métrages.³¹⁹ Pour quoi ? Certainement pas par manque de projets. En 1985, au milieu de toute l'émotion suscitée par *L'heure de l'étoile*, Suzana Amaral a déclaré à plusieurs reprises, son intention de filmer un autre roman de Lispector « *Perto do coração selvagem/Prés du cœur sauvage* »³²⁰ ; dont l'argument est déjà prêt. Il s'agit d'une femme d'une trentaine d'années, en quête d'un sens à donner à sa vie. À propos de ce thème de la femme, Amaral avoue : « *J'ai la volonté de parler*

³¹⁷ L. DAMASCENO: *Women, both sides of the camera*. Talk for Princeton Women's Center, in *Series*, abril 1988, p. 4; apud HERMANNNS, Ute. *Na hora de filmar, esqueça o livro*, in *Cinemas*, revista de cinema e outras questões audiovisuais. N° 6, julho/agosto 1997.

³¹⁸ RAMOS, Carlos. Interview, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29/04/86.

³¹⁹ Pendant ce période, Amaral a réalisé des films institutionnels et publicitaires; à Portugal, elle a dirigé les six épisodes de la mini-série « *Procura-se* ».

³²⁰ Publié en France par l'Édition *De femmes-Antoinette Fouque*, 1982.

de la femme, pas d'une façon intellectuelle, mais intuitive. Après ce prochain film, je serai libéré de moi-même ; alors, je crois que mon troisième film pourrait être un film politique. »³²¹

En 27 ans, Suzana Amaral a tourné trois films. Après *L'heure de l'étoile*, il lui a fallu 17 ans pour tourner un autre film de long-métrage. La réalisatrice a confié à Maria do Rosario Caetano, journaliste et critique de cinéma latino-américaine, son épuisement et sa déception de ne pouvoir tourner de long-métrage pendant la longue période qui a séparé la production de *L'heure de l'étoile* de son deuxième film, *Uma Vida em Segredo*.³²² Dans cette interview, datée de 1995, la réalisatrice avoue : «Je suis fatiguée de voir mes projets archivés après autant d'investissement de temps et de travail. Cette discontinuité est terrible pour une démarche professionnelle. »³²³

Le dernier film de Suzana Amaral, *Hôtel Atlantique*,³²⁴ dont elle a également signé le script, est aussi une transposition du roman homonyme de João Gilberto Noll. Cette fois, le personnage central du récit est un homme (Júlio Andrade), un acteur au chômage, dont le nom n'est jamais révélé, qui part dans un voyage sans but. Les films d'Amaral se sont toujours basés sur des adaptations littéraires faites par la réalisatrice, plutôt que sur des scénarios originaux.

³²¹ SALEM, Helena. Interview donné par Suzana Amaral; Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, septembre 1985.

³²² Le scénario du film *Uma Vida em Segredo* (Brésil. 2002. Couleur/35mm/98 Minutes), autour de l'histoire d'une jeune-fille inadaptée à la vie dans une grande ville, a été écrit par Amaral à Berlin en Mai 1991. Le scénario est une adaptation du roman de l'écrivain brésilien Autran Dourado. Réalisateur : Suzana Amaral ; Scénario : Suzana Amaral ; Producteurs : João Batista de Andrade et Assunção Hernandez ; Musique : Luiz Henrique Xavier ; Photographie: Lauro Escorel; Montage : Verónica Sáenz ; Scénographie : Adrian Cooper ; Costumes : Marjorie Gueller ; Son : Jorge Saldanha SYNOPSIS : *Uma Vida em Segredo* est une adaptation du roman de l'écrivain brésilien Autran Dourado. Le scénario du film a été écrit par Amaral à Berlin en Mai 1991, qui tourne aussi autour de l'histoire d'une jeune-fille inadaptée à la vie dans une grande ville.

³²³ DO ROSARIO, Maria. *Suzana Amaral prepara O caso Morel*. Jornal de Brasilia, Caderno de Cinema, le 10 juillet 1995.

³²⁴ Brésil. 2009 /Couleur/35MM/110 minutes. SYNOPSIS : "*Hôtel Atlantic*" est l'adaptation du roman homonyme de João Gilberto Noll. Son dernier long métrage est un *roadmovie* sur un comédien au chômage qui entame un voyage dans le Sud du Brésil. Ce périple est une succession de situations et rencontres absurdes avec des personnages étranges, autant d'occasions qui permettent de dresser un portrait extraordinaire des relations humaines. Producteurs : Fernando Capuano, Tomas Gurgel, Jose Menezes et Ary Pini ; Music : Luiz Henrique Xavier ; Photographie : José Roberto Eliezer ; Montage : Idê Lacreta ; Acteurs : Julio Andrade, Helena Ignes, Joao Miguel, Gero Camilo, Mariana Ximenes.

Néanmoins, elle n'a jamais été soumise à la littérature. Profondément engagée dans le langage cinématographique, Suzana Amaral est considérée comme une réalisatrice courageuse par son habilité à réinventer des romans qu'elle adapte au cinéma. Dans *L'heure de l'étoile*, avec son anti-héroïne Macabéa, Amaral a traduit un sentiment qu'on trouve fréquemment dans le cinéma brésilien des années 80, et chez une grande partie des personnages de ces films : l'absence de désir et de perspectives.

Nous essaierons de comprendre les raisons qui ont poussé le cinéma brésilien des années 80 à créer ce type de non-personnages, hantés par un sentiment d'étrangeté à eux-mêmes.

LE CINEMA BRÉSILIEN DES ANNEES 80 : LE PERSONNAGE-SPECTATEUR

4.1 Les années 80 et la fin de « l'utopie » du cinéma novo

Paulo Emilio Salles Gomes, l'un des plus célèbres théoriciens du cinéma brésilien, a donné la dimension exacte de la problématique qui est au cœur de la production des artistes brésiliens : « *Nous ne sommes ni européens ni nord-américains, mais dépossédés d'une culture originale, rien ne nous est étranger puisque tout l'est. La douloureuse construction d'une identité nationale se développe dans une dialectique entre être rien ou être l'autre* »³²⁵

Cette quête d'une identité brésilienne a été l'axe du Mouvement Moderniste de 1922.³²⁶ Par la création des mythes et de héros originaux, les artistes de ce mouvement ont voulu construire une culture brésilienne « légitime ». Dans les années 30, la littérature brésilienne a d'une certaine façon, poursuivi cette recherche d'une esthétique particulière en traitant de sujets considérés comme authentiquement « brésiliens ». Les romans de Graciliano Ramos, Jose Lins do Rego et Jorge Amado sont exemplaires. Le cinéma brésilien des années 60, plus connu sous le nom de Cinéma Novo, a aussi tenté de traduire ce dilemme identitaire brésilien.

Nelson Pereira dos Santos, l'un des noms les plus représentatifs de ce mouvement cinématographique, disait que le cinéma brésilien devrait créer une forme d'expression propre et

³²⁵ SALES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema : trajetoria no desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Embrafilme, 1980. [*Nao somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nos mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o nao ser e o ser outro*]p. 77. Paulo Emilio Salles Gomes a été aussi le fondateur de la Cinémathèque Brésilienne.

³²⁶ Deux de principaux leaders de ce Mouvement, les écrivains Mario e Oswald de Andrade ont eu comme principe le refus dans ses livres de tout ce qui symbolisait des « valeurs étrangers », sans liens avec la « vraie réalité » du Brésil.

« arrêter d'utiliser des formes préexistantes dans d'autres pays ». ³²⁷ Caca Diegues, l'un des plus actifs réalisateurs du mouvement, considérait le style direct, en forme de colloque des écrivains modernistes, un objectif pour ses films: « *L'esthétique de Jorge de Lima dans L'invention d'Orphée a une caractéristique valable pour toute la cinématographie nationale – la description de l'effort d'une civilisation qui veut raisonner pour soi-même et avoir ses propres mythes et héros.* » ³²⁸

Formuler de nouveaux concepts autour de la culture populaire nationale et donner une conscience au peuple brésilien furent les priorités des cinéastes à la tête de ce mouvement. À l'exemple d'*Antonio das Mortes*, personnage emblématique de Glauber Rocha, l'un des fondateurs du Cinéma Novo, les personnages principaux des films icônes du mouvement sont des caractères dominants et singuliers, très loin d'un non-personnage comme Macabéa dans *L'heure de l'étoile*. En effet, les centres d'intérêt des cinéastes brésiliens des années 80 se sont bien éloignés des concepts établis par le programme du cinéma novo, qui prônait un engagement dans la réalité sociale du peuple brésilien ainsi que la création d'une esthétique « nationale ».

Entre 1964 et 1985, la vie politique et culturelle du pays a été profondément bouleversée par la dictature militaire. Les ouvriers, les artistes, les intellectuels et les étudiants, ont vu s'évanouir leur espoir d'avoir un gouvernement de gauche au Brésil. Ce fut l'abolition de toutes les libertés collectives et individuelles et l'établissement d'une censure systématique de la presse et des media en général. Les opposants politiques sont emprisonnés, torturés, assassinés. La peur et la paranoïa s'installent dans la société brésilienne. Au même moment, la TV Globo soutenue par

³²⁷ AVELLAR, José Carlos. *O chao da palavra*. in Seminario revista Cinemais. 35° Festival de Brasilia do Cinema Brasileiro, 2002. p. 3. Pour ceux qui ont un spécial intérêt sur le sujet voir le livre *Cinema Novo : a onda do jovem cinema e sua recepcao na França* de Alexandre Figuerôa. L'auteur approche la question à partir d'un axe inédit : la quête de ses réalisateurs de reconnaissance par l'élite culturelle française comme stratégie pour obtenir le support dans le pays.

³²⁸ *Ibid.*, p. 4.

les militaires, met en place, dans tout le pays, un complexe système de télécommunications.³²⁹ Le gouvernement militaire promeut de gigantesques campagnes publicitaires, propagées dans tout le Brésil. La vie politique du pays s'y est métaphorisée sous la forme d'un match de football. Grâce au tout puissant média télévisuel, la complexité du moment politique vécu par les Brésiliens se réduit à un match du foot.

Malgré la vision simpliste et réductrice que diffusent leurs messages, deux de ces campagnes publicitaires ont marqué l'imaginaire populaire de l'époque : la première campagne « *Pra frente, Brasil* »³³⁰ s'adressait au « vrai brésilien » pour l'inciter à s'identifier au team brésilien du football, qui partait à la conquête du titre mondial (1970) ; la deuxième campagne « *Brasil, ame-o ou deixe-o* »³³¹, ciblait les « autres brésiliens » pour leur demander de quitter ce pays qu'ils « n'aimaient pas » à en juger par leur « refus » de marcher avec les « vrais brésiliens ».

Ces campagnes institutionnelles, promues par les militaires, ont été conçues pour inciter les téléspectateurs, par une interpellation quotidienne, à identifier vie politique et vie sportive. Pour une très large partie du peuple brésilien, la politique du pays a été réduite à être « pour » ou « contre » l'équipe nationale de football, « affectueusement » appelée de *canarinho*.³³² La manipulation habile d'images fortes pour l'imaginaire populaire brésilien visait à promouvoir une politique « d'intégration nationale du pays », l'un des concepts stratégiques préférés de la dictature militaire.

³²⁹ Située à Rio de Janeiro, TV *Globo*, aujourd'hui en tête d'un conglomérat de communication, dans les années 60 a été associée au groupe de communication nord-américain *Time/Life*. Pendant les années de la dictature militaire (1964/1985), le groupe *Globo* a eu le contrôle presque absolu du public brésilien de télévision.

³³⁰ Ce qu'on peut traduire par *Pour l'avant, Brésil* ou *À l'avant, Brésil*.

³³¹ Expression qu'on peut approcher de l'expression anglaise : *Love me or leave me*. En septembre de 1969, la guérilla urbaine a kidnappé l'ambassadeur des Etats Unis au Brésil pour forcer les militaires à libérer des prisonniers politiques en échange à la liberté d'ambassadeur.

³³² L'équipe représentante du Brésil a été surnommé *Canarinho*, diminutif de canario, de par le plumage de cet espèce d'oiseau a les couleurs vert et jaune, comme le drapeau du pays et l'uniforme des joueurs de la sélection du football.

Tout au long de ces années, la pression de la dictature militaire n'a pas été sans effet sur l'esprit national. En 1968, le tristement célèbre Acte Institutionnel n° 5 (AI 5) a été un coup d'état de la dictature, en imposant l'interdiction de tous les droits politiques et en restreignant les libertés civiles des Brésiliens. Comme on le sait, la majorité des réalisateurs brésiliens habitent les grandes villes brésiliennes. Dans les années 80, environ 90% de la production cinématographique brésilienne, même celle des courts-métrages, était concentré dans le sud-est du pays, principalement à Rio de Janeiro et à Sao Paulo.

Les thèmes et les personnages de ces films traduisent les inquiétudes et les expériences de vie de cette population. Il ne s'agit pas de sujets ou de personnages emblématiques. Le cinéma brésilien ne cherche plus à produire des images-synthèses du pays, du peuple, ou de la culture nationale. Il semble même vouloir s'éloigner de ces images-synthèses, qui pourraient rappeler, d'une certaine façon, les représentations courantes du « Brésil de l'intégration nationale », l'image du Brésil des militaires. Dans les années 80, le « peuple brésilien » n'est plus le même. La construction d'une « identité nationale » ne se présente plus de la même façon que dans les années 60 ou 70. Si dans les années 60, le programme du cinéma novo a essayé de construire une identité culturelle et politique de façon à ce que le peuple brésilien puisse assumer, enfin, son « destin » historique ; si dans les années 70, cette « identité du peuple brésilien » est devenue l'enjeu des campagnes publicitaires du gouvernement militaire, il y a un point qui nous semble émerger dans les années 80 : la fin de l'utopie portée par les réalisateurs du cinéma novo.

En 1972, Gilberto Gil, musicien contemporain du cinéma novo et l'un des fondateurs du mouvement musical appelé *Tropicalismo*, a composé « *O sonho acabou/Le rêve est terminé* », chanson qui exprime le mal de vivre la fin de cette utopie.³³³ Gil a composé cette musique en

³³³ *Tropicalisme* est le nom d'un mouvement artistique d'avant-garde, qui a eu lieu à la fin des années 60 dans la culture et dans la musique populaire brésiliennes. Un grand collectif a été formé avec à leur tête, les chanteurs-compositeurs Caetano Veloso et Gilberto Gil et la chanteuse Gal Costa, en plus, le

présence de Glauber Rocha et d'autres réalisateurs brésiliens, pendant son exil en Angleterre.³³⁴ Comme Gilberto Gil le dit dans sa chanson, « le rêve » ou l'utopie qui ont marqué les années 60 sont finis.

Les réalisateurs brésiliens choisissent d'autres sujets et suivent d'autres chemins pour la production de leurs films. En plus, le cinéma brésilien voit disparaître, au cours de cette décennie, trois de ses réalisateurs les plus fameux et les plus originaux, tous les trois décédés prématurément : Glauber Rocha, à l'âge de 42 ans, Leon Hirschman, à l'âge de 48 ans et Joaquim Pedro de Andrade, à l'âge de 56 ans.³³⁵ La quête ne semble plus être la même pour les artistes brésiliens, ni pour les nouveaux réalisateurs du cinéma brésilien, ni même pour Caca Diegues.

Dans la présentation de son film *Bye bye, Brésil*,³³⁶ sortie dans les salles au début de 1980, Diegues s'avoue épuisé par le « cinéma rhétorique et ennuyeux qu'on a fait à partir de la fin des années 50 »,³³⁷ et dit son désir de tourner le dos au passé. Il ajoute : « *Il fallait produire des*

chanteur-compositeur Tom Zé, la bande *Os mutantes/Les mutants* et le maestro Rogerio Duprat. La chanteuse Nara Leão et les compositeurs José Carlos Capinan et Torquato Neto ont complété le groupe, qui a également eu le graphiste, poète et compositeur Rogerio Duprat, comme l'un de ses principaux mentors intellectuels. Pendant la dictature militaire, Gilberto Gil et Caetano Veloso ont été exilés en Angleterre.

³³⁴ Autour de la composition de *O sonho acabou* Gilberto Gil a déclaré : « *Cette musique, c'est drôle, mais la musique autour de... cette idée du rêve est fini ... bon, j'ai commencé à faire la lettre au festival de Glastonbury, en Angleterre, environ le 21 Juin 71 et il fut aussi la dernière fois que nous y sommes tous allés, tout le groupe : Caetano, Dedé, Sandra, Macalé, Giselda, Glauber Rocha, Júlio Bressanne, Rogério Sganzerla, Helena Inês, Tuti, Nina, Moacir, Áureo, et... je sais pas, comme 40 Brésiliens vous savez ?* » Interview donné par le compositeur à Hamilton Almeida, *O Sonho Acabou Gil Está Sabendo de Tudo*, publiée dans *O Bondinho* (février 1972). Disponible sur <http://tropicalia.com.br>

³³⁵ Morts prématurées qui nous fait penser à l'expression « *assassinat culturel* », crée par Glauber Rocha pour définir la mort de sa sœur, l'actrice Anecy Rocha, dans un accident. Selon Rocha, ces morts prématurées des artistes devenues fréquentes parmi les artistes de sa génération devaient être considérées comme des assassinats culturels, commis par un système qui a imposé la suspension de toutes les libertés de création dans la société brésilienne de l'époque.

³³⁶ *Bye Bye Brasil* Brésil/1979. Réalisé par Carlos Diegues ; Avec : José Wilker, Betty Faria et Fabio Junior. Durée : 1h45min.

³³⁷ Matériel de diffusion du film *Bye bye, Brasil* apud AVELLAR, Jose Carlos. *O cego às avessas*. Op. cit., p.76.

*films pour donner du plaisir et pas seulement de la conscience.»*³³⁸ Selon lui, il était temps d'arrêter de penser le cinéma brésilien comme un intellectuel romantique de la fin du 19^{ème} siècle. Diegues conclut: « *Il ne s'agit plus, je risque de le dire, de la grande utopie de construction du cinéma brésilien. Il s'agit de faire de bons films. Cette utopie de la grande construction du cinéma brésilien, qui a été celle de ma génération, elle est finie.* »³³⁹

Ce que les personnages spectateurs annoncent, d'une certaine façon, c'est la fin de l'utopie du cinéma novo brésilien. En effet, la construction d'une identité brésilienne ne se détermine plus par la dialectique entre « être rien » et « être l'autre », telle que l'a formulée Paulo Emilio Salles Gomes. *L'heure de l'étoile*, le premier long-métrage de Suzana Amaral, a été produit au beau milieu de la décennie 80. Construite autour de l'anti-héroïne Macabéa, le film traduit un sentiment que partagent une grande partie des personnages de films brésiliens: l'absence de désir et de perspectives, la sensation d'être un non-personnage, un personnage-spectateur de sa propre vie. La plupart des réalisateurs des films des années 80, comme nous le verrons bientôt, mettent en scène une espèce de non-personnage hanté par l'imaginaire médiatique, bien différent des héros créés par les films du cinéma novo.

4.2 Les personnages spectateurs des années 80 : le regard sur soi-même

Dans son essai sur le cinéma brésilien des années 80, José Carlos Avellar repère un sentiment récurrent dans plusieurs films produits au cours de cette période, le désir de quitter le Brésil, même imaginativement.³⁴⁰ Il cite le film *Bye, bye Brasil*, de Carlos Diegues, dont le titre fut une espèce de manifeste. Tandis que le cinéma novo, comme on le sait, principalement les films de Rocha, mettait en scène des héros emblématiques, les films de la décennie 80 ont placé au

³³⁸ *Ibid.* p. 76.

³³⁹ *Ibid.* p. 77.

³⁴⁰ *Ibid.*

centre du récit des personnages qui, d'une certaine façon, sont des non-personnages. Leurs attitudes, leurs démarches ressemblent à celles d'un voyeur passif, caractéristique de la plupart de spectateur de films: le comportement flou, léthargique de ces personnages donne l'impression qu'ils ne sont pas complètement conscients de leur existence, qu'ils sont absents de leurs propres vies.

Les personnages centraux de ces films semblent vivre une crise d'identité en tant que jeunes gens qui cherchent à comprendre ce qu'ils sont et le monde que les entoure. Ces personnages sont créés par des cinéastes qui réalisent leurs premiers films de long métrage. Comme on le sait, la majorité de ces réalisateurs vivaient dans plus grands centres urbains du Brésil, où le malaise était partout, dans les rues, dans les universités, dans les usines, dans les bureaux. En regardant quelques-uns de ces films, *A cor do seu destino*/1986,³⁴¹ *Dédé Mamata*/1987,³⁴² *Um trem para as estrelas*/1987,³⁴³ *Com licença, eu vou à luta*/ 1986,³⁴⁴ *Vera*/ 1987,³⁴⁵ *Feliz Ano Velho*/ 1987,³⁴⁶ on a le sentiment qu'aucun de ses personnages n'est bien dans sa peau³⁴⁷ : leur

³⁴¹ Brésil Réalisateur: Jorge Duran, Acteurs: Guilherme Fontes, Chico Díaz, Norma Bengell, Júlia Lemmertz, Andréa Beltrão, Marcos Palmeira. Producteur: Jorge Duran ; Scénario: Jorge Duran, José Joffily, Nelson Nadotti ;

Photographie: José Tadeu Ribeiro ; Musique: David Tygel ; Couleur, 35mm, 104 minutes.

³⁴² Brésil ; Réalisateur : Rodolfo Brandao ; Acteurs : Guilherme Fontes, Marcos Palmeira, Malu Mader, Paulo Betti, Luis Fernando Guimaraes ; Scénario : Antonio Calmon et Vinicius Viana ; Couleur, 35mm, 96 minutes.

³⁴³ Brésil ; Réalisateur : Caca Diegues ; Acteurs : Guilherme Fontes, Betty Faria, José Wilker, Milton Gonçalves, Taumaturgo Ferreira. Scénario : Carlos Lombardi et Caca Diegues ; Couleur, 35mm, 103 minutes.

³⁴⁴ Brésil. Réalisateur : Lui Farias, Acteurs : Marieta Severo, Fernanda Torres, Reginaldo Farias, Carlos Alberto Strazzer. Scénario : Alice de Andrade, Reginaldo Farias, Lui Farias, Fernanda Torres, Marieta Severo, Marcos Magalhães. Couleur, 35mm, 85 minutes.

³⁴⁵ Brésil. Réalisateur et Scénario: Sérgio Toledo, Acteurs : Ana Beatriz Nogueira (l'Ours d'Argent de Meilleur Actrice du Festival des Films de Berlin/1987), Norma Blum, Raul Cortez, Carlos Kroeber. Producteurs : Ilia Warchawchik et Ana Maria Warchawchik ; Musique : Arrigo Barnabé, Tercio da Motta, Roberto Ferraz.

Photographie: Rodolfo Sánchez ; Montage : Tércio G. Mota ; Scénographie: Naum Alves de Souza, Simone Raskin ; Effets sonores: José Luis Sasso, Karin Stuckenschmidt Couleur, 35mm, 85 minutes.

³⁴⁶ Brésil. Réalisateur et Scénario: Roberto Gervitz ; Acteurs : Marcos Breda, Malu Mader, Marco Nanini, Eve Wilma, Odilon Wagner, Betty Gofman. Producteur : Claudio Kahns ; Musique: Luiz Henrique Xavier ; Photographie: Cesar Charlone ; Montage: Galileu Garcia Jr.; Scénographie et costumes: Clovis Bueno ; Maquillage : Anna Van Steen ; Effets sonores: José Luiz Sasso, Karin Stuckenschmidt, Roberto Gervitz. Couleur, 35mm, 87 minutes.

³⁴⁷ Voir les personnages incarnés par Guilherme Fontes dans les films *A cor do seu destino*/1986, *Dédé Mamata*/1987 et *Um trem para as estrelas*/1987; le personnage Eliana/Fernanda Torres dans le film

malaise est perceptible non seulement dans leur configuration, mais aussi par les jeux de corps des acteurs et dans le développement dramatique du récit.

Les films s'articulent autour de la trajectoire de personnages, que la pression sociale empêche de se révéler. La plupart appartenaient à des familles qui répriment la liberté de leurs fils. D'une certaine façon, ces personnages incarnent les différentes facettes d'un même individu indéfini, qui d'un côté, est prêt à s'affirmer et à se battre pour transformer cet état de choses et qui, d'un autre côté, est inhibé et maladroit. Comme l'a écrit Avellar, pour plusieurs personnages des films brésiliens des années 80, l'image cinématographique est une espèce de territoire sacré, de terre promise, le « home sweet home » qu'ils rêvent d'habiter.

Dans des films aux sujets aussi différents que *O beijo da mulher Aranha* (1984)³⁴⁸ de Hector Babenco et *Dias melhores virão*/1989³⁴⁹ de Cacá Diegues, les personnages incarnent ce désir de s'en aller de ne plus appartenir à leurs contextes, d'être un autre. Dans le film de Babenco, Molina est un prisonnier qui a pour habitude de jouer les personnages des films qu'il a gardés en mémoire, dans le but de s'évader en imagination de sa cellule de prison. Valentim, le prisonnier politique qui partage la cellule de Molina, est peu à peu séduit par ses histoires, qui l'aident à supporter la prison et la torture.

Dias melhores virão place au centre du récit, un personnage féminin dont le métier est le doublage des personnages féminins des séries américaines diffusées à la télévision brésilienne. Le personnage principal, Marialva (Marília Pera), plonge volontiers dans cet univers fictionnel

Com licença, eu vou à luta/1986; Ana Beatriz Nogueira, personnage principal du film homonyme *Vera*/1987; le personnage Mario/Marcos Breda dans *Feliz Ano Velho*/ 1987.

³⁴⁸ *Kiss of the Spider Woman*. Co-production Brésil/États-Unis. Réalisateur : Hector Babenco ; Scénario : Leonard Schrader ; Acteurs : William Hurt, Raul Julia, Sônia Braga, José Lewgoy, Miriam Pires. Oscar de meilleur acteur/1986. Festival de Film de Cannes, Prix de Meilleur Acteur/1986. Meilleur Acteur BAFTA/1986. Couleur, 35mm, 120 minutes.

³⁴⁹ Brésil. Réalisateur :Cacá Diegues ; Scénario : Antônio Calmon, Vicente Pereira, Vinícius Vianna, Cacá Diegues ;Acteurs : Marília Pera, Paulo José, José Wilker, Zezé Motta, Jofre Soares, Marilu Bueno, Aurora Miranda, Paulo César Pereio, couleur, 35MM, 92 minutes.

hollywoodien. Le sentiment de non-appartenance au monde où elle vit et son désir de s'identifier aux personnages féminins des séries américaines, font penser au comportement aliéné de Macabéa, que Lispector décrit avec une écriture qui imite le procédé cinématographique du ralenti : *Elle s'accommodait mieux d'un quotidien irréal, vivant au raaaalenti, lièvre sauuuuant, dans l'espaaaace par-dessus les coooollines, dans un univers flou, flou jusqu'au cœur même de la nature.*³⁵⁰

Le film de Diegues « *Dias melhores virão* » met en relief l'aliénation de ses personnages par la culture de masse. Dans l'une des séquences, Marialva prend son repas au bistrot du coin, à côté d'un policier. À la télévision, une jeune américaine blonde, l'actrice qui joue le personnage de la série américaine doublée par Marialva. Souriante, celle-ci se tourne vers le policier et lui dit : « *Voilà, c'est moi à la télé. Vous voyez, je suis à la télé* », sans ajouter qu'il s'agit seulement de sa voix, qu'elle n'a fait que doubler l'actrice qui est à l'écran. Le policier la regarde, perplexe.

Dans son imagination, Marialva elle est la jeune américaine blonde qui apparaît sur l'écran de la télé ; elle n'est pas la brésilienne brune et plus toute jeune qui parle au policier. La subjectivation de l'image du personnage féminin projetée sur l'écran a pour résultat ce comportement presque schizophrénique de Marialva, suscité par le désir d'être cette autre qui apparaît à l'écran. Sa volonté de jouir de la visibilité de ce corps-image (alors qu'elle n'est qu'une voix) est si forte que Marialva devient aveugle à tout ce que l'entoure. Elle dit adieu à sa vie et sans moyens pour quitter le pays, elle quitte elle-même. Quitter le Brésil et aller où ?

Ces personnages semblent désigner le territoire virtuel de l'image, espèce de « pays » où on a l'impression d'être libéré du malaise d'être « étranger ». Ces anti-personnages dans la dramaturgie du cinéma brésilien des années 80 sont marqués par une espèce de schizophrénie, d'aliénation de soi. Vampirisés par l'image, ils deviennent des fantômes qui agissent dans la vie

³⁵⁰ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. *Op. cit.*, p. 42, 43.

réelle comme s'ils étaient au cinéma : ils assument la vie d'un autre, le désir d'un autre. Si Macabéa et Marialva regardent l'écran de la télévision ou du cinéma comme un miroir, elles ne font que ce que le récit attend d'elles.

Devant la multiplicité d'images offertes par l'imaginaire médiatique, ces personnages-spectateurs incapables de résistance, vivent des situations communes au cinéma *main stream*. Les films *Frankenstein punk* (1986) de Eliana Fonseca e Cao Hamburger, *A dama do Cine Shanghai* (1988) de Guilherme de Almeida Prado, *A garota das telas* (1988) de Cao Hamburger, ou *O escurinho do cinema* (1989) de Nelson Nadotti exemplifient des situations déjà classique dans le cinéma *main stream* comme le sombre château des films d'horreur, la ville lumineuse et colorée des comédies musicales, l'éclairage des films expressionnistes et l'ironie des thrillers qui ont inspiré ces films brésiliens.

Dans les années 80, le cinéma brésilien a produit d'autres types de films, de fiction comme des documentaires, sur des thèmes comme l'ouverture politique ; les premières élections libres ; l'autoritarisme « cordial » de la société brésilienne ; les inégalités sociales ; la dictature militaire. Citons, entre autres, *Céu aberto*/1985 par Joao Batista de Andrade, *Memorias do Carcere*/1984 par Pereira dos Santos, *Inocencia*/1983 par Walter Lima Jr., *Sargento Getulio*/1983 par Hermano Penna, *Eles nao usam black-tie*/1981 et *Images de l'Inconscient*/1986 de Leon Hirschman, *Os anos JK*/1980 e *Jango*/1984 de Silvio Tendler, *Noites do Sertao*/1984 de Prates Correa, *Das tripas, coracao*/1982 et *Sonho de Valsa*/1987 de Ana Carolina, *Cabra Marcado para Morrer*/1984 de Eduardo Coutinho et *Que bom te ver viva*/1989 de Lucia Murat, et aussi le court-métrage *A ilha das Flores*/1989 de Jorge Furtado. Or ces films, malgré leur importance, n'ont eu presque aucune influence sur le cinéma qui a été produit après eux.³⁵¹

³⁵¹ AVELLAR. *Cego às avessas*. Op. cit., p. 83.

Selon José Carlos Avellar, Macabéa/Cartaxo est l'image du Brésil et de son cinéma. Elle représente un certain sentiment de dépossession de soi, le sentiment d'infériorité qui caractérise le colonisé et que les Brésiliens veulent dissimuler. Ces personnages-spectateurs voient leurs places, leurs « rêves » et leurs « désirs » prédéterminés. D'une certaine façon, la place de spectatrice-consommatrice du « rêve » offert par les images de l'éternel féminin, qui est celle de Macabéa, comme de Marialva dans *Dias melhores virão*, est en rapport symétrique, avec le lieu qu'elles occupent dans la masse des travailleurs interchangeables des grandes métropoles.

Comme on le sait, c'est l'incapacité à inventer de Macabéa, qui nous révèle la pauvreté de sa vie. Le sentiment d'être étranger à soi-même, de sortir de sa peau, de ne pas vivre sa vie, mais la vie d'un autre, que partagent les personnages des films des années 80, s'il n'est pas exclusivement brésilien, se manifeste intensément dans la culture nationale. Les Brésiliens, comme beaucoup d'individus qui ont subi un passé de colonisation, semblent avoir très présent ce sentiment de dépaysement.

En 1971, dans *l'Esthétique du rêve*, Glauber Rocha écrit : « *Le rêve est le seul droit qui ne peut pas être interdit.* »³⁵² Selon Avellar, le réalisateur ne faisait pas allusion spécifiquement aux réalisateurs, ce segment de la population qui fait et regarde des films. Pour le critique, Rocha évoque dans son citation le « rêve du pauvre » de l'immense majorité de la population brésilienne. Avellar complète son interprétation en soulignant qu'il vaut : « ... *mieux examiner les mécanismes sociaux qui conditionnent cette volonté de rêver à l'étranger et qui inhibe de rêver librement.* »

Dégager les mécanismes symboliques qui conditionnent le désir de ces personnages-spectateurs de « rêver étranger » nous semble encore plus urgent que l'analyse des mécanismes sociaux.

³⁵² ROCHA, Glauber. *Estetica do Sonho*, texte conférence à l'Université de Columbia, New York, 1971. In *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/Embrafilme, 1981. [*O sonho é o único direito que não se pode proibir*]. Apud AVELLAR, *Cego às avessas*. Op. cit. p. 87.

L'examen de ces mécanismes sociaux doit s'accompagner d'une analyse critique des mécanismes symboliques responsables de la permanence de ces symboles. Comme on le sait, la mise-en-œuvre des principes d'universalité et d'éternité du discours patriarcal se prolonge dans une mythologie qui veut se faire passer pour la nature et essence de toute l'humanité ; au-dessus même des contextes sociaux et culturels particuliers à chaque pays. Au point que « bannir » ou « interdire » le rêve, comme le dit Rocha, ne semble même plus nécessaire.

La tristesse, la solitude, le sentiment de vide, de n'avoir plus le pouvoir de créer ses propres rêves et utopies, de n'avoir qu'un imaginaire 'prêt-à-porter' offert par la culture de masse, telle est la « douleur sans nom », qui afflige en permanence le personnage de Macabéa, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Elle représente le droit de crier, d'imaginer revendiqué par Lispector. Dans le film *L'heure de l'étoile*, Amaral renforce ce cri par la mise-en-scène d'un « autre » regard sur le féminin.

4.3 Autour du film « L'heure de l'étoile » : production et carrière

Filmé en 1985, « *L'heure de l'étoile* »³⁵³, le premier long-métrage de Suzana Amaral, est adapté comme on le sait, du roman homonyme de Clarice Lispector. Amaral et Alfredo Oroz, les scénaristes du film, centrent l'histoire sur la jeune-fille nordestine Macabéa. Ils excluent le personnage-narrateur, l'écrivain Rodrigo S.M. Outre cette modification majeure, la réalisatrice a choisi de situer l'histoire à Sao Paulo plutôt qu'à Rio de Janeiro.

³⁵³ FICHE TECHNIQUE : Producteur : Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes. Producteurs associés: Raiz Produções Cinematográficas; Productrice : Assunção Hernandez; Argument et scénario : Suzana Amaral et Alfredo Oroz; Réalisatrice : Suzana Amaral; Assist. Réalisation : Sylvia Bahiense; Assist. Production : Eliane Bandeira; Photographie et Caméra: Edgar Moura; Assist. Photo et Caméra : José Roberto Eliezer, Limongi Batista, Katia Coelho, Lito Mendes da Rocha; Costumes et scénographie: Clóvis Bueno; Montage : Idê Lacreata; Musique : Marcus Vinicius; Distribution : Embrafilme; Labo Image: Lider Cinematográfica; Son : Alamo. Couleur, 35 MM, 96 minutes. Acteurs: Marcélia Cartaxo (Macabéa), José Dumont (Olimpico), Tamara Taxman (Glória), Fernanda Montenegro (Madame Carlota), Humberto Magnani, Denoy de Oliveira, Sonia Guedes et Lizette Negreiros.

Ce changement de lieu, même s'il s'explique par la nécessité de réduire les coûts de production, a des implications dans l'imaginaire national : au mythe du paradis tropical se substitue la plus grande ville du Brésil. Rio de Janeiro aurait signifié une approche subjective de l'univers de Macabéa. Le choix de Sao Paulo, où la plupart des migrants nordestins migrent en quête de travail, souligne l'aspect social du récit. Par ailleurs, Amaral a suivi le roman pour ce qui est du profil d'anti-héroïne du personnage féminin : maladroite, sale, ne correspondant à aucun modèle occidental de beauté.

Dans un style sec, direct et linéaire, le film raconte la vie de ce non-personnage, à qui rien n'arrive. Macabéa partage une chambre avec trois autres filles, pauvres et aliénées comme elle, qui tous les soirs se rassemblent à la fenêtre pour suivre les feuilletons à la télé d'un appartement voisin. Les dimanches, Macabéa a l'habitude de se promener en métro et tous les matins, elle aime écouter la radio-réveil. Dactylo sous-payée d'un petit bureau, Macabéa tombe amoureuse d'Olimpico, ouvrier, et nordestin comme elle. Elle s'aperçoit vite que Gloria, sa collègue de bureau, éveille une passion chez Olimpico, qui abandonne Macabéa pour cette fille. Sur un conseil de Gloria, Macabéa cherche une cartomancienne pour savoir ce que l'avenir lui réserve. La cartomancienne, contre toutes les évidences, lui prédit une vie pleine de bonheur, et un mariage très heureux.

À la fin du film, Amaral décide de donner à Macabéa des moments de « gloire », par des séquences qui lui préparent une morte « hollywoodienne », loin du climat du roman. En sortant de chez la cartomancienne, Macabéa s'achète une vaporeuse robe bleue et adopte une nouvelle coiffure, cheveux dénoués sur les épaules. Dans le miroir à trois faces de la boutique, Macabéa admire sa propre image. En plein rêve, elle sort de la boutique en laissant derrière elle ses vieux vêtements. Comme elle traverse la rue, une voiture de luxe conduite par le « bel homme blond » la renverse. Contrairement à ce qui se passe dans le roman, le « bel homme blond » sort de sa Mercedes Benz et cours vers Macabéa pour l'embrasser et la sauver.

Comme dans les films d'amour hollywoodiens, la bande sonore produit un intense fond musical, tandis que la bande image, montre Macabéa courant au ralenti, cheveux au vent, souriante, en direction à la caméra. Le dernier plan du film s'achève par un arrêt sur cette image « heureuse et libre » de Macabéa.

L'utilisation du langage des comédies romantiques « hollywoodiennes » dans la construction de la séquence finale a fait l'objet de quelques critiques. L'historien João Pedro Bénard da Costa considère que dans la séquence finale de *L'heure de l'étoile*, Amaral a « oublié l'épure, la précision, l'admirable rythme de discrétion et de circonspection » qui caractérisent le récit du film. Bénard da Costa a noté, dans un cycle dédié au cinéma brésilien, réalisé par la Cinémathèque portugaise en 1987, que cette séquence finale donne l'impression d'images sorties « d'un autre imaginaire » comme une collection d'images produites par des effets spéciaux. Bénard da Costa conclut : « Ce n'est pas seulement sous la forme d'un clip publicitaire que de nombreux Brésiliens, intégrés ou rejetés dans la métropole, peuvent maintenant se projeter dans un rêve de bonheur ? »³⁵⁴

Ce qui nous semble remarquable dans l'analyse de Bénard da Costa est précisément l'analogie qu'il fait entre le personnage de Macabéa et ces nombreux brésiliens, intégrés ou rejetés dans la métropole, qui semblent tous partager un même « imaginaire ». Celui-ci, selon l'historien, a été réduit à un « clip publicitaire ». Bénard da Costa met l'accent sur une caractéristique – l'aliénation –, que l'ensemble des films brésiliens, produits au long des années 80, va ratifier comme un trait dominant des personnages.

Tout comme Macabéa rêve d'être Garbo ou Monroe, le *rêve de bonheur* le plus récurrent chez ces personnages, est le désir d'être un autre ; de se raconter différemment, « d'habiter » un autre récit.

³⁵⁴ COSTA, Joao Bénard da. Cf. brochure du *Cycle du cinéma brésilien* réalisé par la Cinémathèque Portugaise / Fondation Gulbenkian le 29/04/87. Cinémathèque du Musée de l'Art Moderne – MAM – do Rio de Janeiro.

4.3.1 Production et diffusion : quelques aspects

Le tournage de « L'heure de l'étoile » a duré quatre semaines. Suzana Amaral a très peu modifié le scénario, base de l'organisation de son plan de production. Aucun nouveau plan n'a été créé pour le film. À la différence du *modus operandi* du cinéma novo, que condense la formule de Glauber Rocha « *une idée en tête et une caméra dans la main* », Amaral a commencé le tournage de *L'heure de l'étoile* avec un scénario tout prêt.

Dans les interviews qu'elle a données à l'époque de la sortie du film, la réalisatrice mentionne le nombre précis de prises de vues pendant le tournage : 406. Elle dit aussi qu'à peine deux de ces plans ont été coupés au montage final, ce qui traduit bien l'importance de la planification dans son travail de réalisation cinématographique. Comme on le sait, les premiers films du Cinéma Novo ont été produits hors de toute structure industrielle de production; les scripts ne constituaient pas nécessairement le point de départ pour l'élaboration d'un plan de production. Dans la plupart de ces films, il était courant de modifier le script ou l'argument, d'insérer de nouvelles séquences, enfin d'improviser à la dernière minute.

Le budget du premier film d'Amaral a approché les 150 000 dollars, somme dérisoire par rapport au marché cinématographique international. L'Embrafilme a financé 70% de la production ; le restant 30% a été complété par la mise-en-place d'un pool de contributeurs, qui a même compris la participation financière de la mère de la réalisatrice. Embrafilme – la société d'État brésilien créée dans les années 70, sous le régime militaire était chargée de la production et du financement des films. La création d'Embrafilme a été l'aboutissement d'une longue lutte des cinéastes brésiliens pour que l'État brésilien s'engage dans la production de films. Les réalisateurs brésiliens se sont mobilisés dans ce but au milieu des années 50, de la faillite de la société de production des films Vera Cruz. Cette société d'État fut fermée par le gouvernement

Collor,³⁵⁵ portant un coup sévère à la production cinématographique brésilienne, paralysée dans les premières années de la décennie 1990.

Des contradictions structurelles marquaient une société d'État comme l'Embrafilme (alors liée au Ministère de l'Éducation et de la Culture) créé pour développer un type d'activité, la production cinématographique, dans le cadre d'un gouvernement militaire. Les réalisateurs pouvaient d'une part compter sur le soutien financier de l'Embrafilme, et subissaient d'autre part les pressions de la censure militaire. Le contrôle du contenu transmis par les films ne se limitait pas au stade de la présentation, mais elle commençait au stade même de la recherche des fonds de production.

D'une certaine façon, les adaptations littéraires de sujets déjà classiques ont permis à certains réalisateurs d'éviter un affrontement qui aurait pu perturber toutes les étapes du travail. Néanmoins, plusieurs projets de films ont été rendu possibles par les mécanismes de production mis en place par Embrafilme, comme des films de Glauber Rocha, Joaquim Pedro Andrade, Leon Hirschman, Arnaldo Jabor, Walter Lima Jr., entre autres réalisateurs. Le projet du film de Suzana Amaral, réalisatrice débutante, a été présenté par une maison de production basée à Sao Paulo, Raiz Produções Cinematográficas.

4.3.2 Carrière du film

La première de *L'heure de l'étoile* dans le circuit brésilien du cinéma a eu lieu le 24 avril 1986, à São Paulo et le 1er Mai 1986, à Rio de Janeiro. Néanmoins, la première publique du film eut lieu au Festival du Cinéma Brésilien de Brasilia, où il a remporté 12 prix dans l'un des plus

³⁵⁵ À la fin des années 80, devenu le nouveau président du Brésil, Collor a fermé l'Embrafilme. Son gouvernement n'avait aucune politique pour le développement de l'activité cinématographique brésilienne. Il semble que sa décision ait été plutôt motivée par une espèce de « vendetta personnelle » contre les artistes et intellectuels, qui avaient voté massivement pour son adversaire, Luis Inacio Lula da Silva.

prestigieux festival du cinéma du pays.³⁵⁶ *L'heure de l'étoile* a été projeté dans 24 pays, où il a été très bien accueilli par la critique et le public,³⁵⁷ en remportant l'Ours d'Argent pour Marcélia Cartaxo, Meilleure Actrice dans le Festival de Films de Berlin/1986 en Allemagne ; le prix de Meilleur Film dans le Festival de Films de la Havane/1987, à Cuba. En France, comme on le sait, le film a reçu, en 1986, le prix de la Meilleure Réalisation au Festival de Films de Femmes de Créteil. Aux États-Unis, il a été élu par le « Village Voice », l'un des dix meilleurs films de 1987 ; le film est resté pendant sept mois dans les salles à San Francisco, Californie. Grâce à la vente des droits de diffusion dans 10 pays, *L'heure de l'étoile* a pu se payer par le marché extérieur. Au Brésil, le film est resté dans les salles de Rio de Janeiro et de Sao Paulo pendant huit mois.

³⁵⁶ XVIII Festival de Brasilia du Cinéma Brésilien 1985, prix remportés par *L'heure de l'étoile* : Meilleur Film, Meilleure Réalisation, Meilleure Actrice (Marcélia Cartaxo), Meilleur Acteur (José Dumont), Meilleur Scénario, Meilleur Photographie, Meilleur Son, Meilleure Scénographie, Meilleur Montage. Prix Jangada attribué par l'OCIC et Le prix de l'association de la critique du cinéma brésilien.

³⁵⁷ Prix Internationaux: VIII Festival de Films de Femmes - Créteil/1986 en France : Meilleur Réalisation ; XXXVI Festival de Films de Berlin/1986 en Allemagne, l'Ours d'Argent pour Marcélia Cartaxo, Meilleure Actrice ; Festival de Films de la Havane/1987, à Cuba, le prix de Meilleur Film.

LE FILM ET LE REGARD DE SUZANA AMARAL

5.1 Le processus d'adaptation cinématographique

Suzana Amaral a lu *L'heure de l'étoile*, aux États-Unis, où elle suivait un cours de cinéma. Loin de son pays, de son contexte, elle cherchait un personnage qui traduise ce caractère d'anti-personnage profondément enraciné dans l'esprit du peuple brésilien. Le personnage de Macabéa l'intéressa par cette qualité d'anti-héros qu'elle souhaitait placer au centre de son premier long-métrage.

L'anti-héroïsme dont il s'agit ici n'a rien à voir avec celui du célèbre personnage *Macunaíma*,³⁵⁸ le héros dépourvu de caractère du roman de Mario de Andrade, emblématique du mouvement moderniste de 1922. Comme on le sait, l'anti-héroïsme de Macabéa relève plutôt du féminin « outsider ». Sa caractéristique, le désir d'être une « autre », Suzana Amaral l'identifie au Brésil et aux Brésiliens:

Macabéa m'émeut d'être un anti personnage. Si le « personnage » dans l'acception dramatique du terme est celui qui agit, celui qui fait l'histoire, Macabéa n'a pas d'action. Loin du Brésil, je me suis rendue compte que mon pays était proche de ces personnages qui ne font pas l'Histoire. D'une certaine façon, nous sommes tous un peu des Macabéas ; les brésiliens sont tous un peu ces anti personnages.³⁵⁹

Amaral rentre au Brésil et pendant deux ans, elle économise pour acheter les droits du roman *L'heure de l'étoile*. En 1982, elle commence l'adaptation cinématographique du roman avec Alfredo Oroz, coscénariste. Cette tâche leur demande deux ans. Suzana Amaral se demande

³⁵⁸ L'anti-héros du roman célèbre de Mario de Andrade, à la fin des années 60, a été transposé au cinéma par le réalisateur Joaquim Pedro de Andrade. Ce film homonyme est devenu un classique de la cinématographie brésilienne.

³⁵⁹ SCHILD, Suzana. Interview de Suzana Amaral. *Jornal do Brasil*, le 20/04/86.

alors comment transformer le texte de Lispector en film. Elle envisage le processus d'adaptation comme une plongée profonde dans la manière dont Clarice Lispector a raconté l'histoire. La méthode de la cinéaste ne consiste pas à adopter la structure ou le développement du récit comme modèle pour le film, mais à respecter l'âme du livre :

Il faut transfigurer ; vous partez du thème principal du livre, vous prenez l'épine dorsale de l'histoire pour l'envelopper dans le langage cinématographique. Il n'est pas question de prendre un livre pour l'adapter à la lettre. Il y a beaucoup de gens que veulent adapter un livre chapitre par chapitre... Vous ne pouvez pas ; vous pouvez lire l'histoire dix fois, dormir avec le personnage, marcher dans la rue avec le personnage, avec l'histoire ... Il faut quand même recréer l'histoire, il faut devenir le nouvel auteur de l'œuvre.³⁶⁰

Même si l'écrivaine, comme on le sait, utilise un langage souvent très cinématographique, son texte est organisé dramatiquement comme un roman. L'option d'Amaral pour une approche « réaliste » du sujet du roman met en œuvre une conception esthétique différente de celle de Lispector. Alors que le personnage narrateur dit son désir d'écrire une histoire au plus près du réel (*Il me faut donc en parler simplement, afin d'en capter l'existence dans sa fragilité et sa vacuité même*)³⁶¹, le réalisme du film d'Amaral s'éloigne de celui du roman *L'heure de l'étoile*, où la structure en abyme apportait à l'histoire une complexité absente du film.

Dans sa transposition du roman, Amaral supprime le début : les hésitations du personnage-narrateur sur la possibilité d'écrire et de créer un personnage aussi insignifiant que Macabéa. Elle supprime toute la réflexion sur la généalogie du personnage féminin dans le récit. En revanche, elle prend en compte les indications du roman qui donneront l'atmosphère réaliste du film. Comme l'a bien observé Ute Hermanns, d'une certaine façon, la réalisatrice a porté à l'écran *l'intention* de Clarice Lispector, telle que l'expose le personnage-narrateur. Les

³⁶⁰ HERMANNNS. *Op. cit.*, p.117.

³⁶¹ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. *Op. cit.*, p. 18.

nombreuses descriptions dans le roman, de l'influence de la culture de masse sur l'imaginaire de Macabéa (cinéma, magazines de mode, vitrines des boutiques) sont reléguées à l'arrière-plan dans le film.

Le choix par la réalisatrice de la ville de Sao Paulo semble renforcer la perspective « réaliste » du film. Alors que dans le roman, l'histoire se déroule à Rio, « *la ville des rêves* » dans l'imaginaire brésilien, le film est tourné à Sao Paulo, « *la ville des immigrants nordestins en quête de travail* ». Si le fait d'habiter et de travailler à Sao Paulo a aussi influencé le choix d'Amaral à cause des facilités qu'on y a de produire un film à petit budget, la réalisatrice ne l'a jamais explicité.

Les lieux du film sont tous marqués par l'indifférence que les grandes villes manifestent aux gens comme Macabéa : stations de métro, la chambre partagée dans le centre-ville, le bureau de la petite entreprise Pereira Ramalho & Companhia, encombrée d'archives, de documents, etc. ; les tristes ruelles, les sombres viaducs, un jardin public, un parc zoo, les bistros du centre ville et un quartier commercial de deuxième catégorie. Dans *L'heure de l'étoile*, selon Amaral, ce n'est pas la ville qui compte, mais l'histoire d'une femme migrante comme Macabéa, l'anti-héroïne nordestine. Pour la réalisatrice, l'histoire de Macabéa pourrait se dérouler dans n'importe quelle autre grande métropole du monde. Ce qui compte est le statut d'« outsider » du personnage: « *Maca doit être vu à travers les déchets industriels de la grande ville. Dans un univers urbain sans identification spécifique.* »³⁶²

Si la création d'un point de vue masculin pour raconter l'histoire de *L'heure de l'étoile* a suscité beaucoup d'interprétations sur les intentions de Lispector, la décision de Suzana Amaral d'éliminer ce personnage principal du roman, le narrateur Rodrigo S.M, a été aussi très discutée.

³⁶² HERMANNNS. *Op. cit.*, p. 116.

Se basant sur des nombreuses déclarations de la réalisatrice, qui s'affirme comme le narrateur du film, Robert Stam, suppose que le choix d'Amaral est dû à une position de genre. Selon lui :

C'est comme si la réalisatrice du film avait rejeté le narrateur du roman, littéralement sa masculinité et les traits masculins stéréotypés, d'objectivité et de détachement (même si ces traits ont été voulus par l'écrivaine) ; et comme si dans le film, elle (Amaral) avait pris la place (du personnage masculin) pour devenir le narrateur.³⁶³

De l'avis de Stam, le choix d'Amaral peut être vu comme un *coup d'état féminin/féministe* par rapport au choix de l'auteur du roman, Clarice Lispector.³⁶⁴ Même si Stam émet des réserves quant au caractère un peu « hyperbolique » de sa propre formule, il est intéressant de l'examiner. Est-ce que l'exclusion du personnage narrateur (masculin) de la structure narrative du film suffit à donner au récit cinématographique une perspective « féminin/féministe » ?

Cette affirmation exige d'abord que nous dirigions la focale sur le développement des récits. Comme on le sait, pour raconter l'histoire de Macabéa, Lispector a créé Rodrigo S.M., le narrateur. Elle met l'accent sur le lieu d'énonciation du discours, établie comme masculin par l'ordre même du discours. En conséquence, l'écrivaine a souligné le point de vue qui détermine l'histoire et le destin du personnage. Cependant, le lecteur est prévenu, par plusieurs artifices littéraires de l'écrivaine, d'un permanent travestissement des regards dans le lieu d'énonciation de l'histoire.

Dans le film, comme l'a montré Stam, « le narrateur » a été remplacé par « la réalisatrice et le cinéma ». Amaral exclut le personnage-narrateur de l'écrivain, réduisant ainsi la complexité du lieu d'énonciation (et des points de vue) du roman. L'échange des voix narratives a été aussi éludé dans le film.

³⁶³ STAM. *Op. cit.*, p. 323.

³⁶⁴ STAM. *Op. cit.*, [Cette substitution, en utilisant un langage quelque peu hyperbolique, est une sorte de coup d'Etat féminine / féministe d'auteur du film contre la choix d'auteur du roman Clarice Lispector d'en parler par le biais de la construction d'un narrateur masculin]. p. 323.

Chez Lispector, un « je » (le personnage-narrateur) parle, qui produit l'effet de déstabilisation de la structure en abyme de l'histoire. Pour Amaral, la logique du cinéma présuppose un refus de la réflexivité (le métalangage), rejeté comme « statique » et « bruyant », inutile, qui nous distrait de ce qui compte vraiment : l'histoire et sa transparence. En autres termes, Amaral opte pour la « transparence » du discours cinématographique classique et rejette le personnage-narrateur. Selon la réalisatrice :

Le métalangage ne fonctionne pas. C'est juste une question de langage filmique. Les films qui parlent de films, des histoires enveloppées dans les histoires, toutes ces constructions de mise en abyme. Je pensais que tout cela serait trop compliqué pour notre public. Les gens ne comprennent pas. Pour cette raison, j'ai décidé de raconter l'histoire " en allant droit au but, comme on dit en anglais. En d'autres termes, j'ai éliminé le narrateur parce que dans ma lecture, j'étais le narrateur.³⁶⁵

Dans son adaptation, il nous semble que la réalisatrice a préféré suivre « les fausses » traces laissées par le personnage-narrateur. En s'appropriant le langage du documentaire, en prenant de la distance avec son personnage, en adoptant un ton « sec et réaliste », c'est comme si la réalisatrice avait suivi littéralement le désir du personnage-narrateur, selon qui l'histoire de Macabéa ne peut être racontée que par un écrivain homme. L'écriture de Lispector, comme on le sait, peut être lue à l'envers, elle propose même un détournement du sens. Le personnage-narrateur dans son désir d'être « sec et distant », ne parvient pas à avoir « l'objectivité et le détachement » qui définissent une « perspective masculine ». Or, il nous semble que ces « objectivité et détachement » sont des éléments structurants du récit dans le film d'Amaral.

Le ton « sec et réaliste » que le personnage-narrateur ne « réussit » pas à donner à l'histoire de la jeune fille, le film se l'incorpore par l'utilisation d'un langage proche du cinéma documentaire, en ce qui concerne la photographie, l'encadrement, l'éclairage, les mouvements

³⁶⁵ ROSSBERG, Susana. *Quatro adaptações filmicas: por um cinema politico claramente narrado*. Interview d'Amaral inclus in dissertation de maîtrise pas publiée. Department of Portuguese and Brazilian Studies, Brown University, décembre 1998. *Apud* STAM. Op. cit., p. 323.

de caméra, le choix du *casting*. Le « détachement » de la caméra par rapport à Macabéa semble assumer, le point de vue, type « *pas d'implication* » sentimental. En ce qui concerne le film d'Amaral, il nous paraît difficile d'affirmer que le remplacement de la voix « masculine » du personnage-narrateur (Lispector) par la voix « féminine » de la réalisatrice (Amaral) puisse être considérée comme un paramètre pour parler de cette adaptation cinématographique comme d'*un coup d'état féminin/féministe*.

La complexité des voix et des perspectives proposées par le roman nous semble plus proche d'une vision féministe du monde que la structure narrative du film. Comme on le sait, la réalisatrice a clairement opté pour la transparence du discours classique du cinéma fictionnel. Malgré les chemins différents suivis par l'écrivaine et par la réalisatrice dans le développement de leurs récits respectifs, la construction du personnage féminin y est symétrique : Macabéa est présentée comme l'anti éternel féminin par excellence. Dans le film, le personnage casse la convention du plaisir visuel dû à l'image de la femme idéale cinématographique. Si le récit du film n'a pas la complexité narrative du roman, l'option d'Amaral porte au premier plan le féminin « outsider » de la nordestine, son environnement social, historique et culturel.

Nous allons maintenant essayer de comprendre comment Amaral a structuré le récit du film *L'heure de l'étoile*, en mêlant à la structure narrative classique qu'elle a adoptée l'anti-héroïsme féminin représenté par Macabéa.

5.2 Structure narrative et langage du film

L'heure de l'étoile est un film concis, d'une grande économie de gestes et de paroles. Amaral développe son récit autour du personnage féminin, et sa mise-en-scène de ce petit monde est d'une rigueur méticuleuse. L'une des forces dramaturgiques du film *L'heure de l'étoile* est la bande sonore, qui fait le lien entre Macabéa et le monde.

L'importance du son dans la structure narrative du film se manifeste à travers différentes sonorités : les mots, la musique, le bruit ; ce sont des éléments catalyseurs de l'émotion du personnage féminin. En effet, avant qu'apparaisse sur l'écran la première image, le film a déjà commencé par sa bande son. Au fur et à mesure que passent les génériques de présentation, nous entendons la voix claire et rythmée d'un speaker à la radio, qui transmet des informations. Bien que ces informations soient triviales et sans intérêt, la parole mobilise l'attention des spectateurs. La voix du locuteur donne une résonance différenciée à la prononciation des mots. Ils en acquièrent une espèce d'aura, un enchantement presque magique. Dès la séquence d'ouverture, alors qu'aucune image n'est encore apparue, Amaral pose, à partir du rythme répétitif de la bande sonore, qui s'intensifie peu à peu, le rôle stratégique du son dans la construction dramatique du film.

Différentes versions de la valse *An der schönen blauen Donau/ Le beau Danube bleu* de Johann Strauss sont utilisées comme leitmotiv musical. La musique ponctue les plans qui se rapportent à la subjectivité de Macabéa. Notamment une version électroniquement modifiée de la valse *An der schönen blauen Donau/ Le beau Danube bleu* dans la séquence, où Macabéa regarde les robes des fiançailles et mime les gestes du mannequin devant la vitrine d'un magasin. La bande sonore est créative et efficace, en ce sens que les rapports son/image n'obéissent pas à la règle classique du renforcement par le son du signifié dramatique de l'image; la musique sert de contrepoint à l'image, et même la « commente » de façon ironique, comme c'est le cas dans cette séquence. Outre *Le beau Danube bleu*, Amaral a utilisé l'aria *Una furtiva lacrima*, du dernier acte de l'opéra *L'elisir d'amore* de Donizetti, également mentionné dans le roman. Cette musique a inspiré la structure d'une des plus belles séquences du film : tandis que ses copines de chambre dorment, dans un mouvement très subtil, la caméra dévoile le visage de Macabéa, dans la pénombre.

L'éclairage, le mouvement de la caméra, la musique alliée à la subtilité du jeu facial de Marcélia Cartaxo, la larme qui descend doucement sur le visage de l'actrice, communiquent, au-delà des mots, une expérience du personnage : la découverte de l'émotion inspirée par cette musique. Il ne faut pas non plus oublier le rôle de « la parole » écoutée à la radio, seul lien de Macabéa avec le « monde de la connaissance ». Tous les dialogues avec son amoureux Olimpico sont marqués par ce qu'elle a entendu à la radio.

Les séquences d'intérieur nous sont rendues par une scénographie réaliste qui utilise toutes sortes d'éléments, des couleurs « sales » juxtaposées, de vieux meubles, des photos, des ornements achetés à des foires populaires, bref, un ensemble d'objets qui traduisent immédiatement la classe sociale du personnage, et donnent l'atmosphère nécessaire à l'histoire qu'Amaral veut raconter. La caméra n'attire pas l'attention sur elle-même ; la photographie dénote une sensibilité et une synchronie particulières avec le concept général du film. Les prises de vues à l'extérieur reproduisent un ciel nuageux, la pluie ou un soleil timide, bien différent de la lumière tropicale qu'on attend au Brésil. Les couleurs utilisées sont le gris, le bleu et le brun. Couleurs qu'on retrouve sur les figurines de Macabéa et d'Olimpico.

On peut faire un parallèle intéressant entre les objets qui entourent Marguerite Gauthier dans *Camille/Le roman de Marguerite Gauthier* et les objets scénographiques dans *L'heure de l'étoile*. Alors que ces derniers ont un rapport étroit avec le développement d'un récit réaliste, dans le film *Camille*, la scénographie vise d'abord la construction d'un personnage qui incarne l'image de l'éternel féminin. Comme on le sait, dans la construction de l'éternel féminin les objets ont un rôle stratégique : ils participent à une représentation, qui dépasse les corps de femmes. Le rôle des objets dans le récit du film brésilien est fondamentalement différent : Macabéa ne possède presque aucun bien personnel. Même sa toilette est plus pauvre que celle d'Olimpico, comme on le verra plus loin dans l'analyse des séquences.

Le plan d'ouverture du film – un panoramique qui part d'un chat pourchassant un souris et finit sur Macabéa –, qu'on voit taper sur la machine à écrire avec un seul doigt donne la dimension de la fragilité du personnage. L'enchaînement proposé par les plans de cette séquence-synthèse du film – l'image du chat et de la souris – nous rappelle la chaîne alimentaire, où certains animaux sont les prédateurs de certains autres. La séquence d'ouverture provoque un certain malaise à cause d'une identification possible avec la place de Macabéa dans « cet ordre des choses » : quelle est la place du personnage féminin dans la « chaîne » narrative proposé par le récit du film?

Premier film adapté d'une œuvre de Clarice Lispector, considérée une écrivaine « difficile » à transposer au cinéma en raison de son écriture « très intériorisée », le personnage de Macabéa, joué par Marcélia Cartaxo, a permis à Amaral de traduire au cinéma cette dramaturgie particulière. Si dans le roman, le personnage-narrateur sert de filtre au lecteur en ce qui concerne les sentiments de Macabéa, dans le film, Suzana Amaral a compté sur le visage et le jeu-du-corps de l'actrice Cartaxo pour construire la subjectivité de l'inoubliable Macabéa cinématographique, comme nous allons essayer de le montrer.

5.3 L'identité imaginaire de Macabéa

Dans la construction de Macabea, nous avons souligné trois caractéristiques du personnage féminin: la pauvreté, l'aliénation, l'invisibilité. Comme on le sait, la vie et l'apparence de Macabéa sont trop banales pour se faire cinématographiques, désirables, commercialisables. Macabéa est un corps-sans-image, un non-personnage, le féminin invisible, la femme « hors cadre », celle qui n'est ni la mère ni la fille, non plus que la sœur ou la femme aimée. En raison même de son apparence sans attrait, elle est appelée une anti-héroïne, sans que le mot *héroïne* ait aucun rapport avec la trajectoire de son personnage dans le récit.

Néanmoins, le rêve de Macabéa est de devenir une star de cinéma. Nous savons que « l'opposition laideur/beauté » est une construction culturelle. Pas pour Macabéa. Si elle veut être Monroe ou Garbo, elle a de bonnes raisons pour cela : dans le monde moderne, il faut avoir une image pour établir des rapports sociaux et en retirer une identité, une valeur d'échange. Dans un monde où l'apparence devient la seule « réalité » qui compte, l'image est l'élément prioritaire pour la construction d'une identité sociale. Vendre des symboles, vendre des rêves, vendre *the american way of life*, a été toujours l'un des buts de l'industrie cinématographique d'Hollywood.

Le but du *star system* fut de fabriquer des modèles à suivre, assimilables à une « attitude devant la vie », à des valeurs « éternelles et universelles ». Ces « valeurs », quand on a les moyens de s'acheter une image/valeur rassurante, permettent à « *chacun d'être au goût du jour et de rester à la page* ». Nous intéressent ici les rapports qui s'établissent entre Macabéa, spectateur-femme, et ce produit «immatériel» (l'image de l'éternel féminin), soit la figure de la star projetée sur l'écran de cinéma. « Dépourvue des qualités de la féminité », Macabéa est une espèce de personnage métaphore de la spectatrice de cinéma, telle que la cible l'univers médiatique. Comme on le sait, l'industrie hollywoodienne, a fait des femmes et des jeunes de la classe moyenne son public privilégié. La jeune fille nordestine est dans un rapport de séduction et fascination avec l'image cinématographique : elle est captivée par le regard de Garbo, par la bouche de Monroe. Comme on le sait, Macabéa incarne le désir d'être désirée.

Afficher une « féminité » indubitable, qui attire les regards masculins est devenu le rêve de la plupart des spectatrices, principalement des jeunes-filles, qui miment les images-corps de ces femmes « idéales ». À un moment du film, on voit Macabéa acheter un rouge à lèvres bien vif, pour « *donner à ses lèvres une moue à la Marilyn Monroe* ». Le rouge à lèvres foncé – cette image-objet – n'est plus, seulement, un article de maquillage. Le rouge que Macabéa utilise devant le miroir (voir l'analyse plus en avant) correspond à une certaine image d'elle-même, une identité imaginaire, inspirée par Monroe, qui la réassure dans sa féminité. Les photos du

visage de Garbo ainsi que la figure sensuelle de Monroe sont les références fantasmatiques à partir desquelles Macabéa se façonne une identité. Comme on le sait, l'image de la star « invite » la spectatrice à adopter ses cigarettes, son rouge à lèvres, sa boisson préférée. Pour mieux s'imaginer « dans » cette identité, pour mieux s'identifier à ces images du féminin, Macabéa vit un processus de déracinement de sa réalité. Un déracinement qu'elle a déjà vécu en tant que migrante nordestine, de Recife à Rio de Janeiro.

C'est pour finir l'invisibilité de son corps-sans-image que Macabéa imite ses stars préférées: en se peignant les ongles en rouge écarlate et la bouche en rouge vif. Le corps-sans-image de cette jeune femme nordestine, dactylo sous-payée, noyée dans l'armée des travailleurs invisibles et interchangeables, ne demande donc qu'à être livré aux manipulations de l'industrie cinématographique hollywoodienne. Le complexe industriel mode-beauté profite des « voies » ouvertes par l'industrie cinématographique pour approfondir la stratégie de vente de ces « modèles d'identité », qui ont pour « effets secondaires » des personnalités comme Macabéa.

« Cette aliénation réciproque est l'essence et le soutien de la société existante » comme l'a dit Guy Débord.³⁶⁶ Macabéa est par définition le personnage-spectateur. Son « rôle » est d'occuper sa place de consommatrice d'images. Elle, de son côté, accepte « volontiers » de jouer ce rôle et d'oublier sa pauvreté, en se donnant (ou s'en achetant, si possible) une autre image/identité de femme, celle des stars hollywoodiens, aux bouches peintes et aux visages fabriqués.

Dans le film *L'heure de l'étoile*, une séquence montre Macabéa tapissant le mur au-dessus de son lit de photos découpées dans des revues de mode. Les photos choisies sont une démonstration de la manière dont l'imaginaire du personnage est nourri par l'imaginaire médiatique. Macabéa n'est pas « la femme idéale », pas plus que le nord-est Brésilien n'est une Suède où s'épanouit la « beauté idéale » de femmes blondes à la Garbo. En revanche, au Brésil

³⁶⁶ DÉBORD. Op. cit., p. 19.

vivent des milliers de Macabéas prêtes à incarner la « spectatrice modèle ». Le pays est un marché gigantesque pour la consommation de ces images-objets de l'éternel féminin.

L'influence et le contrôle de la télévision sur l'imaginaire de femmes brésiliennes s'exerce surtout par les feuilletons (les « telenovelas ») : c'est l'un des moyens les plus efficaces. Dans la séquence de la rencontre entre la nouvelle arrivée (Macabéa) et les jeunes femmes colocataires de la chambre, Amaral démontre, par une conversation entre elles, les effets dévastateurs des feuilletons sur les identités de femmes brésiliennes. Le dialogue est construit de façon à montrer comment ces jeunes femmes mélangent « naturellement » les faits de leurs vies quotidiennes avec les histoires des personnages du feuilleton diffusés toutes les soirs à la télé. Le rôle stratégique des *soap-operas* montré par un montage parallèle qui illustre la formation de l'imaginaire d'une grande partie de femmes brésiliennes, incapables de distinguer la fiction de la réalité.

Cinquante ans séparent les créations cinématographiques de deux personnages féminins envisagés dans cette recherche, Marguerite et Macabea. La représentation cinématographique du féminin a enfermé Macabéa dans son labyrinthe de miroirs, pour lui proposer des identifications : la femme brésilienne a été pensée comme l'envers du miroir de Garbo/Marguerite, la femme européenne. D'une certaine façon, Macabéa représente les femmes invisibles auxquelles le cinéma assigne la place passive de spectatrices, de consommatrices "idéales" de ces images le public cible qui assure la survie de l'industrie. Le personnage de Macabéa illustre bien la mise-en-œuvre du procès de mythification du féminin sur l'imaginaire de femmes.

Macabéa ne sait pas s'inventer comme l'explique le personnage-narrateur dès le début de l'histoire. En effet, le rêve de Macabéa n'est pas de se construire une trajectoire, dans le sens d'un mythe fondateur, une « autre » type d'héroïsme féminin ou de s'inventer une place. Le rêve de Macabéa est de devenir une star de cinéma. Avec la création de Macabéa, Clarice

Lispector a fait de la violence symbolique commise contre l'imaginaire féminin le thème même de son dernier roman, tandis que l'actrice Marcélia Cartaxo en l'incarnant, a donné naissance à la singularité de ce personnage.

C'est au travail de cette actrice que nous allons maintenant nous intéresser.

5.4 Le processus de création de Macabéa : le jeu de Marcélia Cartaxo

Il est bien rare que les actrices nordestines aient l'occasion de jouer des rôles qui relèvent de la dramaturgie nationale, que ce soit au cinéma, ou à la télévision brésilienne. Même les adaptations cinématographiques ou télévisuelles des romans régionalistes de Jorge Amado, écrivain célèbre pour ses personnages types du nord-est brésilien, comme *Gabriela, cravo e canela*/Gabrielle, fille du Brésil confient à des actrices du sud du pays la tâche d'incarner ses héroïnes. Les actrices nordestines sont réduites à jouer les seconds rôles, généralement ceux des servantes ou des mères ou des prostituées. Le personnage de Macabéa dans le film dirigé par Amaral est ainsi l'une des rares possibilités offertes à une actrice nordestine d'incarner l'héroïne de l'histoire.

Comme on le sait, Suzana Amaral voulait placer au centre de son premier long-métrage un visage bien brésilien. Dès l'écriture du scénario, la réalisatrice a exclu la dimension métalinguistique du roman pour centrer le récit sur la trajectoire du personnage féminin. Aussi, le choix d'une actrice qui ait à la fois le physique du rôle et pas assez d'expérience du cinéma pour être le pilier de l'entreprise a-t-il constitué un défi pour Amaral : « *Marcélia représentait un risque que j'ai voulu prendre et qui heureusement a bien tourné. Mais le film aurait pu être*

*un échec : il n'y avait pas de belles femmes et aucun des « éléments » qui font les films à succès. »*³⁶⁷

Remarquons brièvement, la version télévisuelle du roman *L'heure de l'étoile*, dont la mise-en-scène discute cette exclusion des « visages de femmes nordestines » à la télévision.³⁶⁸ Dirigée par deux cinéastes Jorge Furtado et Guel Arraes, reconnus par le langage novateur de la plupart de leurs productions audiovisuelles, et par l'actrice « carioca » Regina Casé, comédienne, humoriste et présentatrice de télévision, elle aussi un féminin « outsider » ;³⁶⁹ leur adaptation s'approche, d'une certaine façon, de la structure en abyme du roman de Lispector.

Cette adaptation télévisuelle se distingue du format dominant des dramatiques par le refus de dissocier champs et hors-champ. Refusant la transparence du discours classique, les réalisateurs mettent en scène ce qui se passe « derrière les caméras », c'est-à-dire que l'intrigue se déroule au même temps que le processus d'adaptation de l'histoire : la sélection du casting, la préparation des acteurs, le choix des lieux, les répétitions, la caractérisation des personnages et ainsi de suite. Cette non distinction de la fiction et du documentaire, l'intégration de la subjectivité de femmes qui sont invitées à passer le test du personnage de Macabéa, dans le processus même de l'histoire, semble reproduire la structure du roman de Lispector, où dedans et dehors se mélangent tout au long du récit.

Un point dans l'adaptation du roman par les trois cinéastes nous intéresse en particulier: la discussion sur la trajectoire professionnelle de quelques actrices nordestines talentueuses qui,

³⁶⁷ AMARAL, Suzana. Interview donné au Jornal Estado de Sao Paulo, Sao Paulo, le 07 avril 1986.

³⁶⁸ *L'heure de l'étoile*, 40 minutes, Brésil, 2003; programme *Cena Aberta*. Production: Rede Globo/Rio de Janeiro, en partenariat avec la Casa de Cinema de Porto Alegre/Rio Grande do Sul. Émission à la télévision: 18 de novembre . Avec Ana Paula Bouzas/Macabéa ; Wagner Moura/Olímpico ; Regina Casé/ Glória et Madame Carlota.

³⁶⁹ L'un des slogans utilisés par l'actrice est *Tenho cara de pobre*, c'est qu'on pourrait traduire comme *Mon visage est de pauvre* ou *J'ai l'air d'un pauvre*. Le travail de Regina Casé à la télévision a inspiré le livre *Tenho cara de pobre – Regina Casé e a Periferia na TV* (Editora Multifoco), comme le résultat de la recherche de maîtrise de la journaliste Sarah Neri.

pour incarner un personnage dépourvu des « attraits de la séduction et de la beauté » caractéristiques de l'éternel féminin, sont condamnées au féminin « outsider ». L'actrice Ana Paula Bouzas, nordestine originaire de Bahia, qui a composé la Macabéa télévisuelle est un exemple de cette exceptionnelle poésie et force dramatique, si souvent reléguées au deuxième plan en raison d'un physique différent du modèle de l'éternel féminin.

5.4.1 Le jeu de Cartaxo

La présence physique de Marcelia Cartaxo a aussitôt convaincu Amaral de ses possibilités cinématographiques et la réalisatrice a fait de l'actrice, le pilier de son film *L'heure de l'étoile*. Pourtant, l'actrice n'avait jamais lu Lispector ; sa seule tentative fut le roman *O lustre*³⁷⁰, qui lui a semblé difficile. Quand Amaral lui donne le roman *L'heure de l'étoile*, Cartaxo est bouleversée par l'histoire de Macabéa. Cette lecture lui a donné conscience de son identité de femme nordestine : « *J'ai beaucoup pleuré en lisant l'histoire. Il semblait que Clarice Lispector avait écrit l'histoire pour moi.* »³⁷¹

Le processus créatif du personnage féminin chez Cartaxo, a été déclenché par la lecture du roman de Lispector. La réalisatrice a écrit sur ce qui sépare et rapproche le théâtre et le cinéma, principalement en ce qui concerne le jeu de l'acteur. Selon Amaral : « *Il est nécessaire pour moi d'avoir des interprétations de l'intérieur. Au cinéma, les yeux parlent ; alors qu'au théâtre l'acteur représente le personnage, au cinéma, il est le personnage. La caméra peut venir très près, les émotions doivent être jouées comme la vérité.* »³⁷²

³⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1967. Il y a une version française d'extraits du texte, enregistré en CD par Chiara Mastroianni. La version française du roman *Le lustre* a été publié par l'Édition *De femmes*-Antoinette Fouque, 1990.

³⁷¹ CARTAXO, Marcélia. Interview donné au *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, le 01 mai 1986.

³⁷² MARAL, Suzana. Interview donné au *Jornal Estado de Sao Paulo*, Sao Paulo, le 07 avril 1986.

Pour Amaral, l'interprétation du personnage de Macabéa doit être la plus naturaliste possible. L'une de ses lettres à Cartaxo est significative : l'actrice doit se faire faire une chemise de nuit, qu'elle portera toutes les nuits pendant un mois. Marcela Cartaxo, cadette de cinq enfants d'un père agriculteur et d'une mère infirmière, a 23 ans au moment de la production du film.

Comme Macabea, Cartaxo a une apparence physique fragile et « l'air pauvre » qui caractérise les visages nordestins, selon les critères occidentaux qui sont ceux des brésiliens du sud. Appelée par Amaral, Marcélia Cartaxo part pour Sao Paulo, à près de 3000 km de sa ville natale, Cajazeiras, État de Paraíba, nord-est du Brésil. Cartaxo décide de faire le trajet en autobus : 72 heures de voyage et trois nuits sans dormir.

L'heure de l'étoile est son premier travail d'actrice au cinéma. À Paraíba, où elle vivait, Cartaxo³⁷³ faisait partie du groupe théâtral *Terra/Terre*. Le groupe fut invité à présenter la pièce *Beijo de estrada* dans le cadre du festival « Mambembão », le plus prestigieux festival de théâtre amateur au Brésil, qui a lieu tous les ans, à Sao Paulo. Marcélia Cartaxo jouait le personnage Voile Nuptial,³⁷⁴ qui représentait l'espoir d'un groupe de prostituées de se sortir de la pauvreté. C'est lors de cette représentation que Suzana Amaral vit Marcélia Cartaxo en scène pour la première fois. Elle sut alors qu'elle avait trouvé l'actrice idéale pour incarner Macabéa dans son film *L'heure de l'étoile*.

Le processus de création du personnage de Macabéa a eu le miroir pour « laboratoire ». Cartaxo a passé des heures devant le miroir à tester la gestuelle, les coiffures, les expressions faciales les

³⁷³ Son travail de formation d'actrice a eu son début, dans un groupe appelé « Mickey » après le héros des bandes dessinées de Walt Disney. Le groupe développait son travail théâtral autour des fables types *Cinderella*, *Blanche de neige* et des histoires similaires, originaires du répertoire juvénile nord-américain ou européen. Au fil du temps, le groupe a changé le nom pour Terra (terre), en « nationalisant » les sujets de ses représentations par l'adoption d'un répertoire centré dans les thèmes plus proches du nord-est du Brésil, où les membres de groupe vivaient. Il était un groupe de théâtre d'amateurs : les « figurines » des pièces étaient produites avec les serviettes et les draps trouvés chez eux. Souvent, les spectacles étaient interrompus par leurs mères, qui envahissaient « la scène » pour reprendre des « figurines ».

³⁷⁴ Le nom de la pièce théâtrale était *Beijo de Estrada*, 1986.

plus appropriées pour le personnage. À l'époque, à la différence d'autres pays, la pratique des répétitions n'était pas courante dans le contexte de la production cinématographique brésilienne.

Or, pour Amaral, les répétitions avec les acteurs représentent une étape capitale de la réalisation d'un film. Selon la réalisatrice « *les répétitions servent à lancer l'acteur dans le personnage* ». En effet, les répétitions voulues par Amaral dans la réalisation de *L'heure de l'étoile*, sont une pratique nouvelle dans la production cinématographique au Brésil, comme l'a remarqué par le journaliste Carlos Ramos.³⁷⁵ Si la figure du « préparateur d'acteur », ou « acting coach », n'a été reconnue dans la cinématographie brésilienne qu'après les films *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) et, surtout après *La Cité de Dieu* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002), Suzana Amaral est la première à avoir appliqué la méthode dans « *L'heure de l'étoile* », en 1984.³⁷⁶

Aujourd'hui, le jeu de scène des acteurs brésiliens est marqué par le naturalisme et la transparence de la dramaturgie télévisuelle.³⁷⁷ On remarque même dans la voix, la diction, de certains de ces personnages de feuilletons, une ressemblance frappante avec le rythme et le timbre de voix des acteurs qui doublent les films étrangers, principalement les films américains. Il semble que pour être « naturalistes », ces acteurs de feuilletons télévisuels aient choisi d'adopter le style des voix doublées des films ou des séries américaines, plutôt que les différentes intonations de la langue portugaise parlée dans les diverses provinces du Brésil.

La Macabéa de Cartaxo a quelque ressemblance avec la Gelsomina de Giulietta Masina dans le film *La Strada* (Federico Fellini, 1954). Masina et Cartaxo, jouent les rôles de ces deux femmes,

³⁷⁵ AMARAL, Suzana. Interview donné à Tribuna da Imprensa, le 26 avril 1986, Rio de Janeiro.

³⁷⁶ GUIMARAES, Pedro. *Atores-Actores, Brésil-Portugal. Généalogies de l'acteur au Cinéma : Echos, influences, migrations*. Revue Cycnos, volume 27, n° 2, L'Harmattan, 2011; p. 59 à 67. Guimarães définit le préparateur d'acteur au Brésil comme un mixte d'assistant de réalisateur, répétiteur et maître d'école. En ce qui concerne la production du film *La cité de Dieu* de Meirelles, où la majorité du casting a été formé par des adolescents pauvres et habitants de la périphérie de Rio, la préparation d'acteur a représenté un tournant. Alors que la praxis de la production cinématographique du pays était l'utilisation d'*acting coach* exclusivement pour les acteurs professionnels, dans ce le réalisateur l'adopte pour instruire le jeu des acteurs amateurs.

³⁷⁷ *Ibid.* p. 59.

comme des comédiennes capables d'incarner la naïveté, l'innocence dans le monde hostile qui les entoure.

Le jeu naturaliste des acteurs dans le contexte du néo-réalisme italien de l'Après-guerre a une signification et une origine bien différentes de celui de l'acteur brésilien contemporain, qu'on a formé pour répondre aux besoins de la production télévisuelle en général.³⁷⁸ La transparence et le naturalisme voulus par Amaral pour la composition du personnage féminin dans *L'heure de l'étoile*, construisent un anti personnage féminin bien éloigné des héroïnes des feuilletons.

Avant le tournage du film, qui a duré un mois, Cartaxo s'est isolée chez la productrice du film, Assunção Hernandez. Le but était de créer un environnement qui permette à Cartaxo d'approfondir son identification au personnage de Macabéa : l'expérience de l'isolement et de la solitude devait susciter chez l'actrice les sentiments qu'éprouve le personnage nordestin isolé dans une ville inconnue. En plus de cela, de l'avis de la production du film, ce confinement providentiel a évité à la jeune fille de se perdre dans la vie nocturne de la grande métropole. Amaral a consacré huit heures par jour aux répétitions avec Marcela Cartaxo : pendant quinze jours elle a travaillé avec l'actrice toute seule, les quinze autres jours, Cartaxo a répété avec l'acteur José Dumont, qui comme on le sait, incarne Olimpico, l'amoureux de Macabéa.

Le jeu de scène de Marcélia Cartaxo dans le film d'Amaral lui a valu le prix de la meilleure actrice au Festival de Berlin 1985. Le premier jour de Cartaxo à Berlin fut marqué par un incident dans un autobus, où l'actrice, fut agressée par un allemand xénophobe qui la prenait pour une femme Turque. D'une certaine manière, cet incident métaphorise son lieu de « féminin

³⁷⁸ Comme on le sait, le conglomérat de la TV Globo forme depuis plusieurs décennies le « goût » du public télévisuel au Brésil, principalement par la diffusion, tous les jours de la semaine, sauf les dimanches, d'environ huit heures de programmes de fiction, les feuilletons. Ces feuilletons, dominants dans sa grille de programmation, assurent aux acteurs une continuité de travail, en déterminant maintes fois la composition des personnages aussi bien que les formes d'interprétation censés d'être les plus « désirables » dans la dramaturgie brésilienne, où le jeu naturaliste apparaît « comme un but à atteindre. » Voir GUIMARAES, Pedro. Op. cit., p. 60.

outsider ». Tout comme Macabéa, Marcélia Cartaxo est « l'Autre », qui subit une double exclusion : comme femme et comme *non blanche*.

Si le prix à Berlin lui a donné une visibilité pendant quelque temps, il n'a pas fait de Cartaxo « une star ». Le physique du rôle détermine le lieu du *féminin outsider* occupé par Cartaxo, que ce soit au cinéma ou à la télévision, qui reproduisent et propagent des valeurs du monde occidental. Comme en témoigne Marcélia Cartaxo: « *Vous savez, je n'ai jamais été invitée à jouer le rôle d'une princesse. Toujours des rôles de blanchisseuse ou de femme de ménage, sans formation...* »³⁷⁹

Au Brésil, l'actrice a joué dans plusieurs films, mais dans la plupart, pour interpréter des petits rôles de prostituée, de femme de chambre, etc. En d'autres termes, le personnage de Macabéa, qui a consacré Marcélia Cartaxo, l'a aussi figée dans le stéréotype de la « nordestine ». En dépit de tout ce qui sépare la Suédois Greta Garbo de la nordestine Marcélia Cartaxo, on constate, non sans ironie, qu'elles ont été condamnées au même emprisonnement dans un « type féminin ». Tandis que la carrière de l'actrice brésilienne a été déterminée comme le *féminin outsider* ; la carrière de « la divine » Garbo à Hollywood est marquée par l'image de *l'éternel féminin*. Il semble que dans le récit du cinéma occidental, le féminin ait toujours été piégé, qu'il se nomme Marguerite/Garbo ou Macabéa/Cartaxo.

Comme on le sait, Amaral a choisi le personnage de Macabéa beaucoup à cause de ce qu'elle représentait du peuple brésilien – un passé tragiquement flou, un présent presque inexistant et une absence générale de perspectives. Un personnage touchant dans ses tentatives maladroitement de répondre aux codes sociaux, mais avant tout un personnage dense, introspectif, comme les aime la réalisatrice. Le jeu que Marcélia Cartaxo donne à Macabéa est devenu le point d'articulation entre le film d'Amaral et l'esprit du roman de Lispector.

³⁷⁹CARTAXO, Marcélia. Interview donné *O ESTADO DE SAO PAULO* le 29/04/1986.

L'interprétation subtile de Marcélia Cartaxo a empêché le personnage de Macabéa de tomber dans le piège qui aurait consisté à réduire le rôle à celui d'une *exclue sociale*. L'actrice explore admirablement le caractère pathétique et complexe du personnage, qui gagne un charme maladroit, plein de tendresse et d'émotion. En respectant l'esprit du roman, le jeu de Cartaxo a contribué à ce qu'Amaral ne réduise jamais les dilemmes du personnage à sa dimension sociale, ni aux chagrins de ses conflits avec la réalité brutale d'une grande ville. Lispector, on le sait bien, ne croyait pas à un art « engagé ».

Dans l'analyse des séquences du prochain chapitre, nous voulons souligner le rythme lent et composé de la gestuelle, du regard, le jeu intimiste de Marcélia Cartaxo, qui ont fait de Macabéa, l'héroïne de l'anti-féminin dans le cinéma Brésilien.

**LE REGARD, LE DESIR, LA PAROLE ET LE ROLE DU MIROIR:
L'ANALYSE DES SEQUENCES**

6.1 La mise-en-scène du regard « féminin » : quelques mots

L'élément qui nous semble particulièrement significatif dans la construction du récit de *L'heure de l'étoile*, autour d'un personnage féminin tel que Macabéa, est l'organisation des regards. Pour comprendre cette organisation des regards dans le film, où la place du héros est occupée par Macabéa, une anti-héroïne, et la position du narrateur par Suzana Amaral, une réalisatrice, il faut tenir compte du lieu du genre dans le récit. Dans la mesure où la cinéaste a opté pour la « transparence » du discours cinématographique classique, le féminin *outsider* qui y joue le rôle principal va perturber le développement du récit. Amaral avait-elle l'intention de désarticuler l'ordre du regard dans *L'heure de l'étoile*? Par quels artifices narratifs la réalisatrice a-t-elle mis en scène ce personnage d'anti-héroïne au cinéma, où la représentation est si figée par les stéréotypes de la féminité ?

En effet, alors que le découpage du film annonce le développement d'un récit « classique », le féminin *outsider* qu'y joue l'héroïne contredit « l'intégrité » et « la cohérence » des structures spéculaires dans la scène filmique. La présence du féminin *outsider* provoque dans *L'heure de l'étoile* une déstabilisation, une espèce de bruit dans le récit. Le choix d'Amaral d'avoir au centre du récit un personnage féminin comme Macabéa a créé une tension permanente dans la narration classique, en raison de l'absence d'un point d'articulation des regards dans la scène.

Selon quelques cinéastes femmes, comme Mulvey et Kaplan, une étape clé pour le cinéma alternatif désireux de s'éloigner des modèles hollywoodiens est de rompre avec ces images de la féminité. Pour Kaplan, le dispositif cinématographique peut être utilisé par les réalisatrices pour

exprimer leurs subjectivités à partir du moment où un cinéaste est capable de créer des images originales, nées de sa sensibilité et son expérience. Choisir une héroïne loin des modèles de l'éternel féminin cinématographique situe Amaral, d'une certaine façon, dans cette voie. La mise-en-scène d'un personnage comme Macabéa répond à ce désir d'exprimer un « autre » regard/désir, loin des images idéales de femmes cinématographiques. Cependant, la cinéaste a choisi d'installer son anti-héroïne dans le cadre du discours patriarcal classique.

Perspective et point de vue sont l'une des problématiques centrales de l'adaptation cinématographique du roman de Lispector, *L'heure de l'étoile*. Amaral a été obligée de faire face à une pluralité de points de vue, que la réalisatrice a choisi d'organiser selon les codes du récit classique, paradoxe que nous allons essayer de comprendre dans l'analyse des séquences. Macabéa, qui n'a aucun des attributs physiques emblématiques de l'éternel féminin qu'on voit représenté au cinéma par les femmes fatales, n'occupe pas ce lieu qu'est l'image-point d'interaction des trois regards de la scène cinématographique : le narrateur (caméra), les personnages masculins et les spectateurs. Comment cette anti-héroïne, dépourvue de tout « attrait féminin », peut-elle articuler les regards?

Nous le savons, c'est pour le regard masculin, qu'est produite la scène cinématographique; c'est le regard masculin qui déclenche l'action et contrôle des regards dans la scène. Les codes narratifs du discours du cinéma classique ont créé un regard, un objet, un monde en vue de la production d'une illusion adaptée à « l'image et ressemblance » du désir masculin. Ces codes, comparés à ceux de la littérature, où s'origine l'anti-héroïne Macabéa, sont beaucoup plus déterminés et figés par la perspective scopique dominante.

Le choix par Amaral du personnage féminin de Macabéa traduit, d'une certaine façon, un autre regard, une autre perspective. Comme on le sait, le personnage de Macabéa a été conçu par Lispector comme « l'autre absolu » du récit, celle qui va « échouer » dans tous les rôles traditionnels du féminin, même le maternel. Amaral était consciente des problèmes posés par

cette option, pas seulement en ce qui concerne la problématique narrative, mais aussi par rapport à la réussite financière d'un film qui n'avait pas « *de belles femmes* » pour articuler des regards du public.

En effet, au lieu d'articuler les regards, l'image de Macabéa semble même empêcher l'articulation des trois regards repérés par Mulvey. Cette espèce de « vide » dans le récit, dû à l'absence de l'image d'un féminin articulateur des regards, affecte la transparence du discours du film, provoquant chez de nombreux spectateurs, un certain « malaise ». Dans *L'heure de l'étoile*, c'est le regard du personnage féminin qui trouble la scène, comme nous le verrons plus loin dans la séquence de Macabéa et de l'homme aveugle.

Le regard de Macabéa, dans quelques séquences du film, menace de renverser l'ordre du discours, par la création d'un « autre » pôle du regard, d'une autre perspective ou instance narrative. Cet « autre » regard remet en cause la place « centrale » du regard (masculin) de la caméra, en projetant dans la scène le désir de l'« autre », un pôle que l'ordre du discours ne légitime ni ne reconnaît. Projeté au centre du cadre, le regard/désir de Macabéa est menaçant dans la mesure où il déchaîne l'apparition d'un autre pôle (ou d'une autre instance narrative) qui demande un lieu dans le récit. Autrement dit, le regard de « l'autre » pôle représente une menace à cause de la possibilité qu'il entrouvre de déplier une « autre » scène, de décentraliser le pouvoir du regard masculin, comme lieu de désir et de production du sens.

Il nous intéresse tout particulièrement les propositions formelles (encadrements, mouvements de caméra, organisation et jeu des regards, objets de scène) de Suzana Amaral pour résoudre les contradictions posées par ce type de non-personnage dans un film de facture classique. *L'heure de l'étoile* propose une expérience complexe, constituée par une tension structurale entre les trois regards de la scène classique, déstabilisée par l'absence d'un point d'articulation.

D'une certaine façon, cette désarticulation des regards (voir l'analyse plus loin) se substitue aux réflexions du personnage du narrateur masculin dans le roman de Lispector. Tandis que l'image

de l'anti-héroïne désoriente les regards qui ne trouvent plus en elle un lieu d'articulation, de rassemblement des désirs, la place du narrateur (partagé par Amaral et par la caméra de Moura) suspend en quelque sorte le regard du spectateur habitué à s'identifier au regard de la caméra/narrateur. À qui appartient la perspective narrative dans ces séquences ? Qui voit et qui parle?

Cependant, la « transparence » du discours classique a toujours été l'option de la réalisatrice pour le récit du film. Comme on le sait, à plusieurs reprises, Amaral s'est déclarée convaincue que l'histoire de Macabéa au cinéma devait laisser de côté la structure en abyme du roman, raison pour laquelle elle a exclu le personnage-narrateur. Malgré ce choix d'un récit classique pour le film, les séquences que nous allons maintenant analyser montrent les déplacements et les travestissements de regards et de perspectives qui suscitent l'apparition sur la scène de « l'autre », le féminin outsider de Macabéa. L'enjeu pour Amaral consiste à se débarrasser de cette « femme imaginaire » pour construire son personnage féminin.

6.2 Le regard de Macabéa et le rôle du miroir

Tout long du film, Macabéa se regarde très fréquemment et très longuement dans le miroir : elle répète ce geste six fois. La forme et la nature de ces actions changent au cours du récit. La série du miroir recouvre trois moments : 1. Macabéa se regarde dans le miroir; 2. Macabéa danse la valse devant le miroir; 3. Macabéa met du rouge à lèvres devant le miroir. Cet objet de scène a une importance particulière dans l'univers féminin et Amaral l'a utilisé comme un point de fuite (voir analyse plus loin) pour désarticuler l'ordre des regards du discours classique.

Dans la construction des plans de Macabéa devant le miroir, deux perspectives s'entrecroisent : la première représentée par le regard « masculin » de la caméra (et de la réalisatrice dans le rôle du narrateur, auquel le spectateur généralement s'identifie) ; la deuxième perspective,

représentée par le regard de Macabéa dans le miroir. Comme on le sait, dans le roman, ces regards se distribuent explicitement entre le personnage de l'écrivain-narrateur et Macabéa, son personnage féminin. Dans le film, le narrateur a été remplacé par le regard de la réalisatrice et la caméra d'Edgar Moura, et par tous les codes qu'implique le récit cinématographique. Ces perspectives se croisent, mais ne s'articulent pas, malgré le fait que les deux regards (de la caméra et du personnage féminin) soient orientés vers le même objet : le visage de Macabéa.

Dans les plans et les plans-séquences du personnage féminin que nous analysons plus loin, le miroir joue un rôle similaire à celui d'un écran de cinéma : Macabéa y cherche une identité, un sens à sa vie, même si elle semble ne pas savoir c'est qu'elle cherche. Peut-être que les plans récurrents du miroir symbolisent la quête du personnage féminin pour se connaître elle-même, ainsi que ses tentatives pour surmonter le niveau du symbolique, sortir du labyrinthe des miroirs et établir un contact avec le monde extérieur.

La série de plans des regards dans le miroir choisis pour l'analyse peut être synthétisée ainsi : Macabéa en quête d'une identité, dans le premier plan-séquence; Macabéa incarne un désir, bien qu'un fantasme, dans la seconde séquence; le corps-sans-image de Macabéa hanté par l'image d'une bouche à la Marilyn, dans le troisième plan-séquence. La première séquence représente aussi le moment inaugural du personnage : Macabéa allume le miroir et se regarde. D'une certaine façon, ce questionnement de sa propre image semble le miroir inversé de l'acte narratif développé par Lispector et par Amaral comme acte identitaire.

Si ces femmes créatrices, par leurs trajectoires, sont sorties du labyrinthe, à l'opposé l'acte « identitaire » de Macabéa, comme de millions de femmes autour du monde, l'a menée à l'intérieur de ce labyrinthe en miroirs qu'est l'imaginaire médiatique. Dans ces séquences, le miroir a un rôle stratégique. Il est le lieu privilégié de construction du personnage féminin et de son regard sur elle-même dans le film, dégageant le récit de *L'heure de l'étoile* de la structure spéculaire de la scène cinématographique classique. Même si cette dynamique ne s'étend pas à tout le film, et se manifeste plus précisément dans les séquences dont nous parlons, celles-ci

sont suffisamment pertinentes pour évaluer le rôle du miroir comme ce lieu de construction d'une perspective et d'un regard pour le personnage féminin.

6.2.1 La séquence du regard sur soi-même: résumé; situation et analyse

Situation: Le plan-séquence dure 41 secondes et correspond à la fin du chapitre 1 du DVD. Le moment précédent dans le film, montrait Macabéa derrière la porte écoutant le directeur se plaindre de son inefficacité et de la saleté dactylographiée. À la fin du plan, le directeur ajoute: "d'ailleurs, elle est très laide".

Description : Intérieur d'une chambre très peu éclairée. Au centre de l'écran, gros plan de la main de Macabéa, qui allume une lampe. Le visage de Macabéa s'illumine dans un vieux miroir taché. Elle se regarde attentivement. À la faible lumière de la lampe, Macabéa approche son visage du miroir. En silence, elle s'observe et touche doucement les contours de son visage, de son nez, de sa bouche. La lampe qui pend du plafond est la seule source d'éclairage de ce plan-séquence. Le décor de la chambre se réduit à cette lampe et à ce miroir avec de grandes taches noires, où Macabéa se regarde. Au fond, un morceau de mur peint en rose foncé, couleur que reprend la blouse de Macabéa. Tout l'indique : nous sommes dans une maison pauvre.

Analyse :

La quête de soi, l'une des forces motrices du récit de *L'heure de l'étoile*, se condense dans ce plan-séquence, où Macabéa allume le miroir pour se regarder. C'est une espèce de moment inaugural du personnage féminin. La caméra reste fixe pendant tout le plan. Le regard de l'héroïne sur elle-même est mis en relief par la lenteur des gestes, le silence, l'absence d'action du personnage. Le regard de Macabéa est un regard « en attente », en suspens, qui interroge l'identité de son personnage fragmenté.

Dans le morceau de miroir, cassé et taché, l'image réfléchie du visage de la jeune femme migrante est incomplète, en suspens. Comme c'est beaucoup montré dans les films brésiliens des années 80, Macabéa est un personnage emblématique du lieu de la spectatrice dans le cinéma classique. La femme qui se regarde dans le miroir semble étrangère à elle-même, un non-personnage, un personnage-spectateur.

Ayant entendu les propos de ses supérieurs par incompetence du travail et, "en plus", dépossédée par eux de toute trace de beauté « pour compenser », Macabéa se regarde attentivement dans le miroir. Elle approche son visage du miroir et s'examine comme si l'image qu'elle y voit pouvait lui dire qui elle est. L'expression de son regard, la manière dont elle touche son propre visage donne l'impression qu'elle examine la face d'une inconnue. La laideur de la pauvreté est gravée sur le visage, les vêtements, le corps de Macabéa.

Le cadrage, l'immobilité de la caméra, l'éclairage précaire du visage de l'actrice et du pan de mur rose foncé de la chambre sale provoquent chez le spectateur un certain ennui quant au personnage et à son destin. Ce plan-séquence fonctionne comme une espèce de parenthèse dans le flux narratif. C'est comme si les « actions » qui font le « vrai cinéma » se déroulaient ailleurs. Le traitement peu « cinématographique » de ce plan-séquence semble évacuer l'importance de Macabéa, de sa tentative de regarder elle-même comme sujet.

Dans *L'heure de l'étoile*, le regard de Macabéa semble poser la question de l'identité/altérité du personnage féminin. Comme on le sait, l'organisation du récit classique ne prévoit qu'un seul pôle d'énonciation du récit, celui qu'active le regard masculin. En ce qui concerne le développement de ce plan-séquence, le lieu genré de la réalisatrice semble avoir créé un conflit dans la structure du récit classique. Le regard de la caméra est généralement identifié à celui du réalisateur du film. Les plans où l'on voit le personnage féminin se regarder dans le miroir indiquent le désir de la réalisatrice de lui donner un regard particulier.

Le miroir renverse la scène classique structurée par les trois regards pour introduire une autre perspective, qui serait une autre orientation du récit. Il nous semble que le regard dans le miroir est l'artifice trouvé par Amaral pour créer une perspective narrative propre au personnage féminin, au moins dans ces plans-séquences. Cependant, le renversement provoqué par le regard dans le miroir semble se heurter à la structure du récit classique. Cette solution place Amaral à mi-chemin entre deux désirs antagoniques : créer une perspective, un regard propre à son personnage féminin, et rester dans les codes d'un film classique, représenté par le regard (fixe et éloigné) de la caméra.

Malgré l'impossibilité d'allier ses deux désirs, Suzana Amaral a réussi à créer un regard pour son personnage féminin, en tant que lieu d'énonciation. En effet, au contraire du personnage de Marguerite Gauthier dans le film *Camille/Le roman de Marguerite Gauthier* (Partie II de cette recherche), née de « la mémoire » d'Armand Duval, Macabéa est née, dans ce plan-séquence, de son propre regard dans le miroir.

6.2.2 La séquence de la danse de Macabéa devant le miroir : résumé, situation et analyse

Situation : La séquence entière de La danse de Macabéa devant le miroir dure de 2 minutes et 42 secondes, et commence à 00:29 :11 du chapitre 4 du DVD. Le segment qu'on analyse commence à 00:30 :36 et dure 1 minute et 14 secondes. Elle se compose de dix plans et nous avons centré l'analyse sur les plans (1 minute et 14 secondes) où le personnage se regarde dans le miroir. Le plan de fermeture de la séquence montre Macabéa en train de profiter du jour de congé. Dans la séquence précédant du film, Macabéa est dans le bureau et elle demande au patron un jour de congé pour aller au dentiste.

Résumé : Macabéa est toute seule dans la chambre éclairée par la lumière de jour. Elle semble jouir du jour de congé qu'elle s'est donnée en mentant à son patron, à qui elle a demandé d'aller

chez le dentiste. L'ambiance lumineuse et la danse maladroite de Macabéa donnent un air de bonheur à la séquence. Le miroir grand et ovale qui domine la scène est un objet presque cinématographique si on le compare à la simplicité et à la pénurie de meubles dans la chambre. Après le départ de ses copines pour le travail, elle ferme la porte de la chambre à la clé, et monte le volume du radio pour écouter la valse *Le beau Danube bleu* de Johann Strauss.

Macabéa danse la valse, en s'enveloppant dans un drap de lit, dans l'espace minuscule entre le miroir et le lit. Le grand miroir reflète l'image grandeur nature d'une Macabéa heureuse, qui danse librement, tournoyant sur elle-même, et inventant ses mouvements. Toute la durée de la séquence, la caméra cadre le personnage féminin dans le miroir ; seuls de légers mouvements (à gauche) du recadrage ont été réalisés sur Macabéa. Interrompue par la voix de la concierge, Macabéa s'arrête de danser.

La caméra s'approche de l'image souriante de Macabéa (zoom-in), qui se dédouble dans le miroir biseauté, tandis que *Le beau Danube bleu* est déformé par un mixage de sons, type « boîte de musique ». Une fois encore, Macabéa se regarde dans le miroir et semble enchantée par l'image fantasmatique qu'elle fait d'elle-même : une jeune mariée. En off, se mêlant à la musique, on entend Macabéa : « *Je suis dactylo, je suis vierge et j'aime le coca-cola* ». En même temps, elle marche très lentement vers le miroir, comme si elle marchait vers l'autel d'une Église. À mesure qu'elle s'approche du miroir, la caméra fait le mouvement contraire, en s'éloignant du personnage.³⁸⁰

³⁸⁰ Pour en donner plus d'éléments de l'extrait qui nous intéresse particulièrement, voir, ci-dessous, le découpage sommaire de l'extrait de la séquence de la danse analysée ici:

PLAN 10 – Chambre - Int/Jour

(00 :30 :36) Vue à travers le grand miroir ovale, Macabéa est assise sur le lit et respire fortement à cause de la danse.

(00 :30 :41) Elle lève les yeux et se regarde dans le grand miroir ovale de la chambre.

(00 :30 :47) Elle se lève avec un sourire de satisfaction et met le drap sur sa tête en guise de couronne de mariée.

(00 :30 :51) La CAM fait un lent zoom-in sur l'image de Macabéa dans le miroir.

(00 :31 :02) Fin de zoom-in, l'image souriante de Macabéa apparaît double dans le miroir biseauté; la musique est déformée par un mixage de sons similaires à ceux d'une boîte à musique. Dans le miroir, l'image révèle que les aisselles de Macabéa n'ont pas été rasées.

Analyse :

La séquence de la danse est le seul moment dans la diégèse du film, où Macabée prend l'initiative d'une action : ne pas aller au travail, se donner un jour de congé. Tout l'espace de la chambre (de la scène) est occupé par elle, qui peut s'offrir la vision de son corps tout entier dans le grand miroir ovale. Si dans la séquence précédente, Macabée se regarde dans un morceau de miroir qui lui renvoie une image incomplète, fragmenté d'elle-même, dans cette séquence le personnage peut voir en entier l'image de son corps. Si la séquence précédente était le moment inaugural du personnage féminin, cette séquence de la danse dans le miroir révèle le personnage comme sujet/ objet de son propre désir.

Malgré la joie de Macabée, malgré la musique et les mouvements de sa danse, la caméra reste à distance du personnage et de son action. À peine de légers mouvements de recadrage pour ne pas perdre le personnage. Du point de vue du récit, cette « indifférence » de la caméra semble souligner deux choses : d'abord, l'absence de *star quality* du personnage féminin, qui ne vaut pas un « deuxième » regard. Deuxièmement, la composition du personnage : les gestes, les expressions faciales, le langage corporel, le ton de la voix, les vêtements, la coiffure, ces éléments sont montrés en profond désaccord avec les modèles des films. En bref, le regard de la caméra semble dire que « l'objet filmé », et quoiqu'elle fasse, n'a pas assez d'importance pour articuler autour de son image d'autre regard que le sien.

Le recul de la caméra par rapport à l'action de Macabée est remarquable, donnant à cette « indifférence » un point de vue similaire à la conception du plan analysé plus haut. Néanmoins,

-
- (00 :31 :11) Macabée se tourne pour se regarder profil gauche, profil droit, toujours tenant « le voile de mariée » sur la tête.
(00 :31 :23) La voix de Macabée en off sur son image dans le miroir: Je suis dactylo, je suis vierge et j'aime le coca-cola".
(00 :31 :29) Macabée s'approche très lentement du miroir tandis que la CAM en zoom-out s'éloigne du miroir et du personnage.
(00 :31 :50) La séquence finit sur la double image de Macabée dans le miroir.

le regard de Macabéa devant le miroir est le regard d'une femme heureuse, qui danse librement, tournoyant sur elle-même, en inventant ses mouvements. L'ambivalence suscitée par le regard distancié de la caméra en opposition au jeu-du-corps de l'actrice Marcélia Cartaxo, éveille chez le spectateur des sentiments contradictoires. On ne sait si on se « méfie » du débordement soudain du personnage, en prenant du recul avec sa « folie », comme le fait la caméra dans son immobilité ; ou si on se laisse séduire par la naïveté de sa danse et de ses mouvements.

Dans cette séquence, comme dans la séquence précédente, l'utilisation du miroir est fondamentale comme artifice narratif pour organiser différemment les regards et pour traduire le dédoublement des perspectives à l'intérieur de la scène. Le regard dans le miroir sert à la construction du récit comme acte identitaire de la réalisatrice et de son personnage féminin. Cependant, dans la mesure où elle respecte le récit classique, la construction par Amaral de l'acte narratif comme acte identitaire est constamment contredite ou frustrée par l'ordre du discours classique. Ainsi, le développement du récit de *L'heure de l'étoile* se trouve d'une certaine façon coincé dans la perspective du récit classique hollywoodien : pas plus que Macabéa n'est l'image « idéale », habilitée à occuper le lieu d'articulation des regards, le regard d'Amaral ne peut s'identifier avec le regard, généralement voyeuriste et masculin, de la caméra / narrateur du film classique.

La construction de la séquence dans un style sec, le regard fixe de la caméra, qui se tient à distance de la joie du personnage qui danse, semblent résumer l'impossibilité de résoudre le paradoxe du récit du film *L'heure de l'étoile*. En effet, ce qui est en cause ici ce n'est pas uniquement, ni même principalement, l'absence de *star quality* chez Macabéa, c'est le regard du personnage féminin. En autres termes, c'est l'apparition d'un « autre » regard/désir dans la scène que problématise le développement du récit du film.

Cet « autre » regard met en cause l'existence d'un pôle unique, comme lieu central et privilégié d'énonciation du discours. Cette séquence du regard de Macabéa dans le grand miroir ovale suscite une autre réflexion sur le trouble que le personnage de cette anti-héroïne provoque dans

le récit : la menace de fragmentation du regard masculin. Le regard du personnage féminin sur elle-même semble imposer un renversement dans l'ordre du discours : le regard/désir de Macabéa projeté au centre du cadre (le miroir) projette dans la scène le désir d'un « autre », qui ne représente pas le pôle légitimé par le discours.

Le regard de « l'autre », représenté par Macabéa, est menaçant à cause de la possibilité qui s'ouvre de déplier une « autre » scène, de poser un autre pôle dans le récit, de décentraliser le pouvoir de regarder, comme lieu du désir et de production du sens. Un écart se produit entre le regard de la caméra et le regard du personnage féminin, perceptible par la coexistence de deux perspectives : tandis que Macabéa exprime sa joie de danser, la caméra reste à distance de l'action, sans jamais s'impliquer dans les émotions du personnage. La position prise par la caméra se rapproche du film documentaire, malgré la musique et la danse de la jeune fille. Le style du film reste sec et éloigné de l'état d'esprit joyeux de Macabéa : la caméra (zoom-in sur le corps de Macabéa dans le miroir) ne s'approche du personnage qu'une seule fois comme un regard inquisiteur sur le comportement de la jeune-femme.

La caméra, en s'éloignant de Macabéa, semble ne pas vouloir partager le regard du personnage féminin. Ce recul semble traduire un certain malaise vis-à-vis du personnage, une femme « trop réelle » pour motiver l'approche et soutenir l'intérêt du regard de la caméra. Si l'artifice narratif qu'est l'utilisation du miroir semble la possibilité de donner au regard du personnage féminin une perspective propre, et permet à la réalisatrice de « négocier » avec les codes narratifs du récit classique, le miroir n'en est moins une fausse sortie pour le personnage féminin.

En effet, le regard de Macabéa dans le miroir l'enferme un peu plus, dans le labyrinthe des images. D'un autre côté, le miroir ouvre à Amaral une autre dimension symbolique, même précaire, pour l'organisation des regards dans la scène. C'est à partir de cette dimension (virtuelle) d'une autre représentation du féminin projeté sur l'écran, qu'Amaral peut proposer d'autres perspectives dans le film.

6.2.3 La séquence une « bouche à la Monroe » : résumé, situation et analyse

Situation : Le plan-séquence où Macabéa se met du rouge à lèvres a une durée approximative de 11 secondes, et commence à 00:00:01 du chapitre 10 du DVD. Le moment précédent du film montre la fin de la cour qu'Olimpico faisait à Macabéa.

Description : Intérieur d'un lieu indéterminé. D'en haut, un fort éclairage illumine le centre du cadre et la robe portée par Macabéa. À droite du cadre, dans un plan rapproché, Macabéa, partiellement dans l'ombre, met du rouge à lèvres sur toute sa bouche, dépassant même un peu les limites des lèvres. Le mouvement de sa main se reflète dans le centre du cadre. À la fin, elle se regarde longuement dans le miroir.

Analyse:

Dans ce plan-séquence, une femme pauvre et migrante se regarde dans le miroir et essaie de devenir une autre ; une autre femme, belle comme Marilyn Monroe ou Greta Garbo ou Angelina Jolie. Ce plan synthétise le rôle du cinéma en tant que fournisseur d'images modèles de l'éternel féminin : le processus de subjectivation du mythe de l'éternel féminin y est mis à nu. Il est facile de comprendre le pouvoir de séduction des images-marchandises : elles sont là, disponibles, prêtes à porter, à être « incorporées » par un simple geste, comme celui de se mettre du rouge à lèvres, un acte si « naturel », si « féminin ». Comme on le sait, la sensualité affichée de Marilyn Monroe et la beauté « divine » de Greta Garbo sont des valeurs pour Macabéa. Le rouge à lèvres bien foncé, de la couleur préférée des blondes, ce mythe envié, qu'on la voit mettre aux lèvres, est un cadeau qu'elle se fait à elle-même après la fin du roman avec Olimpico.

Une bouche à la Marylin fonctionne comme une carte d'identité dans l'imaginaire de Macabéa. Peu importe que la couleur foncée ne convienne pas à ses lèvres de métisse, et lui donne l'air

d'avoir pris un coup en pleine bouche, le rouge à lèvres dépassant les limites de ses lèvres minces donne à sa bouche l'apparence qu'elle voit aux lèvres de Marilyn Monroe. Malgré l'admiration qu'elle porte au visage de Garbo, qu'elle croit la femme la plus importante du monde, Macabéa rêve d'avoir la sensualité vitale de Marilyn Monroe. Remarquons le rôle que ces femmes cinématographiques, Garbo et Monroe, ont joué dans la subjectivation de leur identité de femme pour Macabéa, comme que pour des millions de femmes dans le monde. Elles souhaitent être hantées pour ces images-identités et, comme par magie, de sortir de l'invisibilité à laquelle elles sont condamnées et réduites.

Il est facile de comprendre le pouvoir de séduction de ces images-marchandises : elles sont là, disponibles, en « prêt à porter », « incorporables » par un simple geste, comme celui de se mettre du rouge à lèvres. Entre la laideur et la pauvreté de sa vie quotidienne et la beauté de la vie au cinéma, Macabéa préfère rêver avec le cinéma que représentent le visage de Garbo ou la sensualité de Monroe. Les images de l'éternel féminin cinématographique ont une forme propre d'existence, une existence qui prend place entre les images. Le « territoire » créé par ces images cinématographiques forme une espèce de « nation », de territoire imaginaire, où les identités des spectateurs femmes sont formées et où une immense quantité de femmes se trouvent « chez elles ».

Garbo, Monroe, Jolie, images-concept d'un féminin fabriqué par les codes de féminité hollywoodiens (maquillage, chevelure, vêtements) habillement propagé par le *star system* au long des décennies ont joué et jouent encore un rôle fondamental dans le processus de subjectivation d'une identité de femme pour Macabéa. Rôle qui ne cesse de s'élargir aujourd'hui grâce aux nouvelles technologies qui atteignent des millions de femmes autour du monde, suscitant leur désir d'être hantées pour ces images-identités, de se sortir de l'invisibilité à laquelle elles sont condamnées et réduites.

L'encadrement et l'éclairage de ce plan-séquence rend l'espace de l'action indéterminé. Ombre et lumière se partagent sur le visage de Macabéa dans le miroir. Les données spatio-temporelles sont rendues superflues. Le long regard du personnage sur son visage dans le miroir semble la tentative de comprendre la solitude et la douleur « sans nom » qu'elle porte. Cependant, son regard se perd. Dans nos sociétés du spectacle, les contextes identitaires sont devenus flous, « au-delà » des ensembles géographiques, politiques, culturels, historiques ou sociaux-économique où nous vivons le quotidien de nos vies. Comme nous le savons, être universel et éternel sont des principes qui orientent la culture occidentale et ses mythes.

La série des séquences de Macabéa se regardant dans le miroir traduit bien le mythe à l'œuvre de l'éternel féminin. Comme le personnage de Marialva, dans le film brésilien *Dias melhores virao* mentionné plus haut, comme d'autres personnages-spectateurs du cinéma brésilien des années 80, le regard de Macabéa est, d'une certaine façon, un regard schizophrène et aliéné. Néanmoins, même si le personnage féminin est une victime des valeurs « universelles et éternelles » de la culture occidentale, le choix d'Amaral de mettre-en-scène un tel personnage – et son désir de se connaître – trouble l'ordre du discours et suscite l'apparition d'autres perspectives dans le récit. Dans la séquence qui suit, c'est le désir du personnage féminin qu'Amaral met-en-scène et que nous essaierons de comprendre.

6.3 Macabéa et les hommes : le regard fantasmatique sur le monde

La mise-en-scène du désir féminin (d'une certaine façon, la mise-en-scène de l'expérience de femmes comme sujets du désir) semble obliger les femmes créatrices à se soustraire à la dimension fantasmatique d'une représentation historiquement construite par les hommes. La plupart des héroïnes, qui ont marqué l'histoire de la littérature et du cinéma en tant que « muses inoubliables » sont des « femmes imaginaires », idéales. De Marguerite Gautier à *Anna*

Karénine, de *Madame Bovary* à *Carmen*, ces personnages féminins ont tous été créés par des hommes.

La création du personnage de Macabéa a été probablement un challenge pour Lispector et, particulièrement, pour Amaral. Leur défi a consisté à éviter la dimension fantasmatique d'une représentation figée par le regard et la subjectivité de l'homme, en tant que perspective de création et de conceptualisation de la sexualité féminine. La mise-en-scène du désir de Macabéa est, d'une certaine façon, la représentation de l'expérience de ces femmes créatrices en tant que sujets du désir. La « femme imaginaire » dans la plupart des récits classiques « entrave », en quelque sorte, l'expression des subjectivités et la configuration des désirs et des fantasmes des femmes créatrices.

Comme nous l'avons vu (chapitre 2) dans sa comparaison des mises en scène du désir chez Madame Bovary et chez Macabéa, l'empathie que Stam éprouve pour la sensualité de Madame Bovary est symétrique de l'aversion que lui inspire la sensualité de Macabéa. Comme nous le savons, la sensualité d'Emma Bovary a été créée dans la perspective de Flaubert, alors que Macabéa l'est dans la perspective de Lispector. L'auteur les confond et son analyse nous semble confuse, dans la mesure où il ne tient pas compte des différentes perspectives dans lesquelles ont été conçues ces représentations du « désir féminin ».

Dans *L'heure de l'étoile*, Lispector révèle le non-lieu du féminin dans le récit, par un personnage masculin qui parle du désir du personnage féminin, Macabéa. Exprimer le désir du personnage féminin, semble, à première vue, beaucoup plus difficile au cinéma ; entre autres raisons, à cause de la logique scopique qui y domine et des stéréotypes qui accompagnent les représentations de femmes comme objets et non comme sujets du désir. Tout au long du film, la caméra pose sur Macabéa un regard « indifférent ». Dans les séquences qui suivent, ce regard distant, ou même inexistant, passe aux personnages masculins.

6.3.1 La séquence de Macabéa et de l'homme aveugle : la mise-en-scène du désir

Pour porter à l'écran un récit, dont la complexité ne peut se réduire à un seul pôle d'énonciation, comme le veut le discours classique, Suzana Amaral a eu besoin de créer d'autres perspectives. Le travail d'adaptation réalisé par Amaral dans cette séquence nous semble remarquable pour ce qui est de l'organisation des regards dans la scène. Comme on le sait, l'homme aveugle de la séquence que nous allons analyser n'existe pas dans le roman de Clarice Lispector. Il nous semble intéressant de reproduire l'extrait du roman, sur lequel Amaral a basé cette séquence, et d'examiner comment elle a adapté une scène précise du roman *L'heure de l'étoile* (pages 51, 52 de l'édition de femmes – Antoinette Fouque).

Comparer l'extrait du roman et la séquence du film nous permet d'évaluer par quel travail d'adaptation la réalisatrice a mis en scène le désir du personnage féminin créé par Clarice Lispector. La transcription du texte ci-dessous suit l'original, où la répétition des mots est l'artifice par lequel Lispector reproduit le bégaiement de Macabéa. L'écrivaine reproduit, littéralement, l'effet physique de l'émotion que l'expérience du beau provoque chez le personnage. Voici l'extrait du roman :

A ce propos, cette jeune fille avait un jour vu dans un bar un homme beau, mais si beau qu'elle aurait voulu l'avoir à demeure. C'eût été comme si elle avait possédé une énorme énorme émeraude, dans un écrin ouvert. Intouchable. En voyant son alliance, elle comprit qu'il était marié. Comment se marier avec avec avec un être fait pour pour pour être vu, se dit-elle, bégayant en son for intérieur. Elle serait morte de honte de manger face à un être aussi démesurément beau.³⁸¹

Lispector n'en dit pas plus sur l'homme beau et élégant du bistro.

³⁸¹ LISPECTOR. *L'heure de l'étoile*. Op. cit.

Résumé et situation de la séquence : Dans un café du centre-ville, Macabéa déjeune sur le pouce au bistrot du ed'un rapport de séduction entre l'homme et Macabéa. Enchantée d'être « regardée » par un homme beau, Macabéa réagit « à la cour » de l'inconnu, en détournant les yeux, puis en le regardant une fois encore et encore. Ayant fini son café, l'homme aux lunettes noires prend sous la barre une canne blanche comme en utilisent les aveugles et s'en va. L'air surpris, paralysée, Macabéa regarde sortir l'aveugle.

Cette séquence d'une durée approximative de 1 minute et 31 secondes, commence à 00:23 :29 du chapitre 04 du DVD. Le moment précédent du film montre Macabéa dans la chambre, avec ses copines, un dimanche.

Analyse :

Cette séquence, où le scénario du film introduit un homme aveugle, qui n'existe pas dans le roman de Clarice Lispector, nous intéresse particulièrement à cause de cette spécificité cinématographique qu'est la construction du regard. Nous savons, par la lecture de l'extrait du roman reproduit ci-dessus, que l'homme beau mentionné par Lispector n'est pas aveugle. Le choix de la réalisatrice et scénariste Suzana Amaral de créer une séquence où le personnage masculin (qui porte des lunettes noires) est aveugle et de le placer dans un « rapport imaginaire de séduction » avec le personnage féminin, bouleverse l'organisation des regards dans le film.

D'abord, en construisant la place du sujet du regard à partir du personnage féminin ; ensuite par l'utilisation d'un artifice du montage classique (le champs/contrechamps entre Macabéa et l'homme aveugle) pour dissimuler la cécité du personnage masculin, le bel homme aux lunettes noires. Comme on le sait, dans la plupart des récits classiques, la place centrale du regard est masculine et l'une des tâches plus importantes de ce regard est de réitérer le sens de l'histoire et de corroborer la légitimité des personnages à occuper une place. D'une certaine façon, le film *L'heure de l'étoile* propose une subversion par rapport à cette organisation des regards prévue

par le récit cinématographique classique. Ici, l'ordre du discours a été renversé: le personnage masculin est aveugle et le héros est une femme.

Masquer la cécité du personnage masculin permet à la réalisatrice de mettre-en-scène le désir du personnage féminin, en donnant à Macabéa le pouvoir du regard, même transitoire. C'est seulement, à la fin de la séquence, qu'on découvre que l'homme beau est un aveugle et que ces échanges de regards, que nous avons cru réels étaient imaginaires, fantasmatiques. Le récit du film triche sur la cécité de l'homme, autant à la déception de Macabéa qu'à celle des spectateurs, qui sont pris dans ce jeu de séduction imaginaire. Ce jeu de séduction imaginaire peut être vu comme une « prise de pouvoir » (même momentanée), lors de laquelle Amaral a proposé, peut-être pas un renversement de l'ordre du discours, mais une négociation pour qu'existe le regard du personnage féminin dans le récit.

Néanmoins, à la fin de la séquence, on s'aperçoit que le personnage féminin n'est pas habilité à imposer son regard et son désir dans le récit. La révélation de la cécité du personnage masculin semble brutale pour Macabéa et, d'une certaine façon pour les spectateurs aussi, qui ont été trompés pour l'échange (imaginaire) de regards entre les deux personnages. Au visage et à l'expression corporelle de Macabéa, nous voyons que le personnage n'était pas conscient de son lieu dans le récit, encore moins des rapports de force entre les deux regards mis en scène. Macabéa semble se replier, laissant l'impression qu'elle n'est pas légitimée comme lieu d'origine du désir. Si Macabéa semble condamnée par « l'excès » de son désir et de son imagination, le spectateur est déstabilisé par la mise en question de lieu/personnage de son identification : la perspective masculine représentée par la figure de l'homme, dans ce cas, un homme aveugle. Cette découverte trouble l'ordre du récit classique, comme un miroir qui se brise.

La réalisation de l'inexistence d'un regard masculin évacue le regard/désir (d'être visible, désirable) de Macabéa, comme si le regard du personnage féminin n'était pas légitime pour se

construire une perspective particulière, une perspective à soi. Si la séquence fonctionne comme un renversement dans l'organisation des regards (par l'artifice qui consiste à mettre un homme aveugle au centre de la séquence), en revanche, le lieu du regard et du désir dans le récit n'est occupé qu'à peine et transitoirement par le personnage féminin.

Il nous faut remarquer ici la symétrie entre cette séquence et la séquence de la première rencontre d'Armand et de Marguerite, dans le film *Camille/Le roman de Marguerite Gauthier*, analysée dans la partie II de ce travail. La symétrie est entre le personnage féminin Marguerite/Garbo et le personnage masculin, le bel homme aveugle : le personnage de Marguerite fonctionne comme un miroir pour le désir d'Armand, de la même façon que le personnage de l'homme aveugle fonctionne comme un miroir pour le désir de Macabéa. Tel est bien ce renversement de l'ordre du discours cinématographique classique, où le lieu du regard est masculin, où la femme est l'objet regardé.

Remarquable, dans la construction de cette séquence, est la manière dont la réalisatrice met à nu le regard du personnage féminin comme origine de l'action du récit. Le jeu de séduction imaginaire vécu par Macabéa et l'homme aveugle bouleverse doublement les codes: pour exposer le vide de la place centrale du récit, celle du regard masculin et pour concevoir une « prise du pouvoir » par le regard de Macabéa (même momentanée).

Si Suzana Amaral a réussi à approfondir ici la problématique de l'organisation des regards déjà annoncée dans la série des plans-séquences antérieures, cela est aussi dû à l'inoubliable jeu de Marcélia Cartaxo tout au long de cette séquence sans dialogues, sans même qu'un mot soit prononcé. Encadrée dans un plan moyen, Cartaxo doit exprimer toute la gamme d'émotions qui traverse le personnage – la joie, la timidité, le désir, la peur, la déception –, chacune de ces émotions gagne vie et signification par les expressions faciales de l'actrice.

Avec une admirable maîtrise du timing, Cartaxo joue cette séquence en établissant un rapport direct avec le spectateur. Fondamental dans la création de cette scène, le rythme de son jeu en est la *poiesis* : la manière dont Cartaxo tourne la tête à droite, à gauche, dont elle basse les yeux pour ne pas trop les fixer sur le visage de l'homme en face d'elle, qui dans son imagination romantique la regarde avec le même désir absolu. Plus encore, le regard de Cartaxo/Macabéa quand l'homme beau quitte le café avec sa canne blanche, la douleur et la honte qui marquent alors son visage sont intraduisibles, et constituent une expérience que seuls le jeu d'une actrice comme Cartaxo et le langage du cinéma peuvent nous apporter.

6.3.2 La séquence Macabéa et la sécurité du métro: le regard normatif

Situation : Cette séquence dure approximativement 01 minute et 04 secondes, et commence au 00:21 :15 du chapitre 04 du DVD.³⁸²

Description : Macabéa arrive à la gare du métro et se tient debout sur la ligne jaune de sécurité. Non loin d'elle, l'homme de la sécurité du métro l'observe. Elle remarque que l'homme la regarde, mais ne remarque pas qu'il regarde aussi la ligne jaune sur laquelle elle se tient. Macabéa interprète le regard insistant de l'homme comme un signe d'intérêt pour elle. Intimidée et heureuse, Macabéa détourne son regard, avec un petit sourire de satisfaction et lui tourne le dos. La sécurité du métro, voyant que Macabéa ne bouge pas de la ligne jaune, s'approche et lui

³⁸² Découpage sommaire :

00 21 15 – Plan général gare du métro

00 21 21 – série de champs/contrechamps : plans moyens de Macabéa et de l'homme qui fait la sécurité du métro.

00 21 42 – Plan général des deux : Macabéa tourne le dos dans la direction de l'homme

00 21 49 – Plan rapproché des dos de Macabéa.

00 21 52 – Plan général : les deux en profil. On écoute Macabéa : « *Excusez-moi. Je ne le savais pas.* » Elle sort du cadre.

00 22 :19 – Plan général des rails du métro. Fin de la séquence.

demande de quitter la zone interdite. Gênée, elle s'excuse et, l'air de ne rien comprendre, sort du champ.

Analyse :

Ce qui caractérise l'action du personnage féminin dans cette séquence est son regard fantasmatique, imaginaire. Macabéa remarque que l'homme de la sécurité du métro la regarde, mais sans remarquer qu'il lui indique des yeux la ligne jaune sur laquelle elle se tient. Elle interprète l'insistance du regard de l'homme comme une marque d'intérêt. D'ailleurs, la construction de cette séquence de l'échange des regards entre Macabéa et la sécurité se rapproche de la séquence de l'homme aveugle.

Dans la séquence analysée auparavant, l'action de regarder de Macabéa a produit une espèce « d'implosion » du récit, en imposant aux instances narratives une autre organisation des regards. Alors que dans la présente séquence, l'acte de regarder est défini comme un acte de pouvoir, qui n'est pas assuré ou concédé au personnage féminin, encore moins à un féminin « outsider ». Le développement de la séquence assure, renforce l'ordre du discours et ses dédoublements se limitent au niveau diégétique de la trame. En plus du caractère « hors-scène » du féminin « outsider », son anti-héroïne, la réalisatrice semble souligner aussi le caractère de personnage « hors-langage » de Macabéa.

Malgré une dynamique similaire de construction des regards entre les deux séquences, par l'utilisation des champs/contrechamps, en plans rapprochés, Macabéa, ici, est isolée dans sa fantaisie. À la différence de la séquence de l'aveugle, où le spectateur participe (grâce au montage) à l'illusion du personnage, dans la présente séquence (Macabéa songe que la sécurité flirte avec elle) le spectateur se tient hors de la situation, et s'identifie au regard de la caméra/narrateur. Il est clair que la Sécurité observe Macabéa pour vérifier si elle obéit ou non aux règles du Métro. L'apparente symétrie de l'échange des regards entre les deux dure jusqu'au moment que la sécurité revendique son « droit » de représenter la norme, « l'ordre »: il

s'approche de Macabéa et lui demande regagner la zone limitée par la ligne jaune. La sécurité est le pôle du regard légitimé à « cadrer » Macabéa, qui est contrainte de réaliser le caractère fantasmatique de la situation en sortant du cadre.

L'acte de regarder a ici une conséquence « concrète » ; le regard masculin exclut du cadre le personnage féminin. Autrement dit, le lieu du regard est celui de l'instance narrative masculine ; même s'il n'a pas aucune importance dans le développement du récit, même s'il est un personnage complètement secondaire dans la trame de l'histoire, c'est lui qui a le pouvoir de regarder et son regard a des conséquences concrètes dans le récit (l'exclusion de Macabéa du cadre). Il semble que les personnages comme Macabéa ne deviennent visibles que dans les moments où ils troublent l'ordre, que celui-ci soit social, économique ou du discours cinématographique. Cependant, son statut d'anti-héroïne diffère du statut d'autres anti-héros, admirés dans la culture latino-américaine comme *Antonio das Mortes*, personnage du film homonyme de Glauber Rocha.³⁸³

6.3.3 La séquence de « l'homme aimé » : l'Autre de l'Autre

Résumé de la séquence : Macabéa et Olimpico, son amoureux, se rencontrent dans un parc public. Ils sont assis sur un banc, Macabéa (à droite du cadre) et Olimpico (à gauche). Ils portent leurs vêtements du dimanche. Macabéa est habillée d'une jupe et d'une chemise à la couleur indéterminée, entre le gris et le bleu. L'ensemble porté par Macabéa semble démodé ; elle porte des chaussettes bleues, comme une collégienne. Pas de bijoux, pas même une montre ou un sac à main. Macabéa a seulement orné ses cheveux de deux très petites broches blanches. Olimpico est habillé d'une chemise de couleur également indéfinie et porte un pantalon bleu, avec une

³⁸³ *Antonio Das Mortes*/Brésil/1969. Durée : 95 min. Titre original : *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

ceinture et des chaussures noires. Il a également un sac à main noir, une montre et, autour du cou, une chaîne dorée, semblable à de l'or. La toilette d'Olimpico fait « la différence » entre lui et Macabéa. Ils essayent d'avoir une conversation, qui échoue, selon Olimpico, à cause de « l'incompétence » de Macabéa.

Toute la séquence a été filmée en extérieur à la lumière naturelle du jour. La caméra est tout le temps immobile (légers mouvements de recadrage), à l'exception du plan (rapide zoom-in sur Macabéa), qui encadre Macabéa racontant à Olimpico son rêve de devenir une star du cinéma.

Le dialogue se déroule en trois lieux différents : il commence dans le parc ; se poursuit tandis que les deux personnages traversent le parc en direction des arrêts d'autobus et s'achève en face à l'arrêt d'autobus. Notre analyse, nous considérons le dialogue comme une unique séquence à trois segments : segments A, B et C.

Situation de la séquence : La séquence commence avec Macabéa et Olimpico à 00:51:16 du chapitre 07 du DVD. Le dialogue entre Macabéa et Olimpico se situe à 00:52:04 et dure 03 minutes et 35 secondes (du début du dialogue jusqu'à la réaction d'Olimpico au désir de Macabéa). La séquence précédente montrait Macabéa et Olimpico dans le métro ; elle lui parlant avec plaisir de la Radio-Réveil et Olimpico répondant avec irritation à ses questions.

Découpage sommaire avec transcription du dialogue

Segment A - Banc de parc, extérieur

1^{er} Plan (00 :52 :04) - Plan d'ensemble de Macabéa et Olimpico, assis sur un banc du parc : **lui**: eh oui!

2^{ème} Plan (00 :52 :05) – Plan rapproché poitrine de Macabéa: **elle**: eh oui quoi ?

3^{ème} Plan (00 :52 :10) – Contrechamp 1^{er} Plan: **lui**: J'ai seulement dit Eh oui!

4^{ème} Plan (00 :52 :13) - Plan rapproché poitrine de Macabéa: **elle**: Mais « eh oui » quoi ?

5^{ème} Plan (00 :52:17) – Plan rapproché de Macabéa et Olimpico: **lui**: Autant parler d'autre chose, si tu ne me comprends pas. **Elle**: Comprendre quoi ? **Lui**: Par la

Sainte Vierge, Macabéa, changeons de sujet ! **Elle:** Et pour parler de quoi ? **Lui:** De toi, par exemple.

6^{ème} Plan (00 :52 :48) – Plan rapproché poitrine de Macabéa (l’air bien surprise) :

Elle: De moi? **Lui** (off): Et pourquoi pas ? N’est-ce tu pas quelqu’un ? Chacun parle de soi. **Elle:** Pardonne-moi, mais je ne crois pas être réellement quelqu’un.

Lui (off): Mais chacun est quelqu’un, bon dieu ! **Elle:** Moi, je n’y suis pas accoutumée. **Lui** (off): Accoutumée à quoi ? **Elle:** Ah, je ne sais pas m’expliquer... Suis-je moi?

7^{ème} Plan (00 :53 :18) – Plan rapproché poitrine de Macabéa et d’Olimpico. Il prend son sac et se lève.

8^{ème} Plan (00 :53 :23) – Contreplongée d’Olimpico. **Lui:** Ecoute, je me tire, tu es impossible ! Olimpico sort du cadre.

9^{ème} Plan – Macabéa se lève après lui. Plan rapproché poitrine de Macabéa. **Elle:** Que dois-je faire pour parvenir à être possible ?

10^{ème} Plan (00:53:30) – Contrechamp d’Olimpico en plan moyen qui se tourne vers elle, sans rien dire ; il fait des grimaces à Macabéa, lui tourne le dos et sort. Macabéa rentre dans le cadre et marche derrière lui.

Pendant toute la durée de ce segment, on entend sonner de cloches d’une Église en arrière-plan.

Segment B - Parc/Arrêts d’autobus. Extérieur. Plongé

Plan-séquence (00:53:40) - Plan général du parc et des arrêts d’autobus. Olimpico rentre à la gauche du cadre fixe. Ensuite apparaît Macabéa, qui marche derrière lui. Ils traversent le parc. La caméra reste immobile. On entend la voix d’Olimpico sur l’image. **Lui:** On ne peut rien comprendre à ce que tu dis ! Regarde-moi : je suis déjà moi-même. Et toi ? Écoute, tu n’as pas encore remarqué, tu ne te rends pas compte qu’on ne peut répondre à aucune de tes questions ? Ne penses-tu pas à l’avenir? Est-ce que tu n’as aucun désir?

Segment C - Arrêt d’autobus. Extérieur

1^{er} Plan (00 :53 :56) – Plan moyen de Macabéa qui s’approche de la caméra avec un grand sourire heureux. **Elle:** Tu sais ce que je voulais être? Je voulais être une star de cinéma! Macabéa passe devant la caméra et se met face à Olimpico, dos à la caméra. Recadrage sur Olimpico, qui a une crise de fou rire à cause du rêve de Macabéa. Soudain, Olimpico arrête de sourire et regarde Macabéa d’un air fâché : **Lui:** Pour qui tu te prends? Tu n’as ni le corps, ni le visage, tu n’as rien pour vouloir être une star de cinéma, ma fille! Après quelques instants de silence, Olimpico demande à Macabéa de s’approcher avec un geste de la main.

2^{ème} Plan (00 :54:32) – Contrechamp de Macabéa, qui, obéissante, s'approche de lui, l'air contrainte. Olimpico, dos à la caméra, met la main sur le cou de Macabéa:

Lui : Est-ce que tu as de la fièvre?

3^{ème} Plan. Recadrage sur Olimpico, qui s'éloigne de Macabéa. Plan rapproché sur le visage pensif d'Olimpico.

Fin de la séquence : (00 :54:50)

Analyse

Dans cette séquence, le personnage de Macabéa métaphorise le public féminin. Si la construction du regard était au centre des séquences analysées auparavant, le fil conducteur de l'analyse de cette séquence est la parole. Le dialogue entre Macabéa et son amoureux Olimpico met en avant l'aliénation du personnage féminin (qui est Macabéa? Quels sont ses désirs ? Quelle est sa place dans le récit du film?).

Paradoxalement, l'étonnement de Macabéa devant le fait d'être considérée comme une « personne » par Olimpico, permet au spectateur de comprendre à quel point cette femme est une exclue. La passivité, la docilité avec lesquelles Macabéa accepte d'être « dehors », d'être un « outsider » révèle le degré de son aliénation. Elle croit même être responsable de la propre exclusion, et s'excuse tout le temps. Clarice Lispector avait déjà donné des pistes pour la construction de ce personnage féminin qui incarne l'autre absolu.

Dans cette séquence, Suzana Amaral rend compte de la double exclusion du personnage. Le problème qui se pose pour la « douce et soumise » Macabéa (comme doivent l'être les femmes nordestines), c'est qu'elle a déjà subjectivé son exclusion. Corps-sans-image, personnage-spectateur, la soumission est une part de cette identité floue et de ce non-lieu qui lui est attribué par l'ordre du discours. Macabéa n'a pas la force de résister à l'imaginaire médiatique, en se créant un lieu à elle. Le rêve de Macabéa de devenir une star du cinéma l'aliène d'elle-même : c'est dans ce but qu'elle était censée "rêver". Elle est censée rêver le rêve d'un autre qu'elle croit sien.

Ce type de non personnage, d'anti-héroïne représentée par Macabéa, pose un problème au spectateur de cinéma, qui lit les images à partir de la logique scopique dominante : Macabéa est le cheveu sur la soupe, elle coupe l'appétit, lui dit très directement Olimpico. Même si Macabéa est le corps-sans-image, même si elle n'a pas ni le corps, ni le visage qu'il faut pour être une star de cinéma (segment C – premier plan), comme le répète Olimpico, elle songe à se construire une identité « féminine » à partir des images de ces femmes cinématographiques. Son rêve de devenir une star du cinéma traduit le désir d'être visible et désirable. Macabéa est en quête de reconnaissance, elle ne veut pas être « dehors », être « l'autre » ; elle envisage d'être « sur la scène ». Comme Marguerite, qui formule la même espèce de demande au père d'Armand (voir séquence analysée dans la Partie II); Macabéa a le désir d'être reconnue. C'est ainsi qu'elle demande à Olimpico: *Que dois-je faire pour parvenir à être possible?* (segment A - plan 9ème). Macabéa comme Marguerite Gauthier voit le réel comme une aliénation.

Olimpico, comme le spectateur de cinéma, habitué à lire les images à partir de la logique scopique dominante, lui fait des grimaces ; une femme comme Macabéa ne peut être prise au sérieux. D'ailleurs, dans le système, la femme est traditionnellement valeur d'usage entre les hommes. Parce qu'elle n'a pas la valeur d'échange qu'exige le système de représentation dominant, le personnage de Macabéa devient invisible, corps-sans-image, elle ne sait pas ce qu'elle veut, elle est prête à n'importe quoi. Comment dire à Olimpico ce qu'elle désire ? Elle ne le sait pas, ou elle ne le sait plus. *Pour qui tu te prends ?* lui demande Olimpico dans le but de la renvoyer à son invisibilité.

Le personnage de cette anti-héroïne n'en affirme pas moins la subjectivité d'une femme que les représentations traditionnelles de l'éternel féminin au cinéma cherchent à évacuer.

Au-delà du travail de traduction – des regards, des cultures et des langages –, qu’implique l’analyse d’une adaptation littéraire au cinéma, « *Le labyrinthe en miroirs d’Eva* » peut aussi se comprendre comme une traversée du miroir suscitée par l’expérience cinématographique. Dans la traversée de miroirs qui nous ont emmenées l’éternel féminin de Marguerite/Garbo et le féminin outsider de Macabéa, la notion de l’« expérience » comme espace d’articulation d’autres regards, d’autres subjectivités s’a imposé.

On a déjà insisté sur la nécessité pour les femmes de retraverser les miroirs comme manière d’accéder à leurs propres désirs et à la construction d’un regard, d’une culture propre, d’un lieu du sujet. Le regard tourné dans le passé s’insère dans cette quête identitaire. Quand les femmes se tournent vers le passé pour se « reconnaître » dans la culture du féminin, ce n’est pas *l’essence* féminine qu’elles évoquent, mais l’accès à un champ identitaire commun, celui de l’expérience féminine.

Comme femme brésilienne et réalisatrice, je me constitue doublement comme le sujet et l’objet de ce travail. La dimension de l’expérience a été vitale comme l’élément de construction de cette traversée. L’identité des femmes ne peut pas éviter une référence aux gestes, aux habitudes de ce « univers féminin », à une culture du féminin formé dans la vie quotidienne, qui traduit une forme particulière d’être dans le monde. L’identité féminine est formée dans cet espace du territoire culturel, de traditions, qui marquent profondément l’expérience existentielle des femmes. Macabéa, dans sa vie misérable, avait aussi faim d’une culture du féminin.

Cette culture du féminin, développé dans les marges du discours dominant comme les « déchets » du monde des hommes,³⁸⁴ a été fréquemment identifié à « la folle du logis ». Cette forme de mépris par rapport à la pensée et à la production des femmes peut être expliqué

³⁸⁴ IRIGARAY, Luce. *Op. cit.*, p. 29.

comme part d'une stratégie d'exclusion qui a gardé les femmes au dehors du champ de la création. Dans la logique binaire de la masculinité occidentale, comme l'a écrit la brésilienne Rosiska Darcy de Oliveira, la pensée, la création des femmes deviennent « incompréhensibles » : « *Il est inconcevable une autre logique, où il est plus important s'approcher de ce qui est encore indéfini, au lieu de s'approprier d'une identité prête à porter, fabriqué par l'imaginaire masculin.* »³⁸⁵

Les réflexions d'Oliveira font écho à celles écrites par Irigaray, qui a souligné l'inutilité d'encadrer les femmes dans une « *machinerie discursive* » sans prendre en compte leur expériences, leur subjectivités. Dans les mots d'Irigaray : « *Alors qu'il s'agit surtout d'une autre économie, qui dérouté la linéarité d'un projet, mine l'objet-but d'un désir, fait exploser la polarisation sur une seule jouissance, déconcerte la fidélité à un seul discours...* »³⁸⁶ La difficulté à comprendre le processus créatifs de femmes, leurs trajets poétiques, signifie, entre autres raisons, la difficulté de saisir la dynamique par laquelle, les femmes, en s'appuyant sur l'expérience féminine, refusent le rôle « *d'un miroir investi par le « sujet » (masculin) pour s'y refléter,* »³⁸⁷ et cherchent à s'inventer.

En effet, dans l'histoire de chaque culture,³⁸⁸ sont innombrables les exemples de femmes dans la quête de production de sens, de construction d'un discours propre. Les femmes mystiques du Moyen âge peuvent être vues comme fondatrices d'un discours du féminin. Leur corps était la *poiesis* de ce discours, la matérialité d'une écriture subversive, l'une des généalogies possibles d'une culture du féminin :

³⁸⁵ OLIVEIRA. Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença : o feminino emergente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. P. 13.

³⁸⁶ IRIGARAY. Op. cit., p. 28.

³⁸⁷ *Ibid.*

³⁸⁸ En ce qui concerne le champ de la création des femmes françaises, voir les livres publiés par les théoriciennes Sellier, Coquillat et Krakovitch plus en avant, sur la bibliographie.

La culture du féminin à laquelle nous nous référons peut être trouvée dans un cinéma de la *différenciation*,³⁸⁹ comme celui présent dans le documentaire d'Agnès Varda et dans la fiction de Suzana Amaral. Dans *L'heure de l'étoile*, de nombreux plans utilisent le miroir pour représenter le personnage féminin « outsider » en quête d'une image-identaire. Les dimensions de « réalité/vérité » se dédoublent pour Macabéa à partir de l'expérience du cinéma : entre elle et le reflet de son visage dans le miroir, Macabéa voit l'image de Greta Garbo.

Plusieurs miroirs de différentes tailles et formes sont aussi présents dans la séquence d'ouverture du film *Les plages d'Agnès*, de Varda. Sur la plage, la réalisatrice dirige la scène, en arrangeant les miroirs pour réfléchir la mer et d'autres visages que le sien. Dans un seul mouvement, la réalisatrice regarde et se donne à regarder. Si pour Varda « *L'acte de décider regarder et de décider que le monde n'est pas défini par la façon dont je suis regardée, mais par la façon dont je regarde* » ; dans le film d'Amaral, la question posée par son personnage est « d'apprendre » à voir et à se voir ; c'est la question d'une prise de conscience et de pouvoir.

Culture du féminin c'est l'espace de partage de différentes expériences et perspectives des femmes, un trajet créatif que nombreuses écrivaines, actrices, chercheuses, réalisatrices, féministes, femmes, se dédient à construire malgré leur exclusion historique du système de représentation patriarcal. C'est aussi le processus de construction d'une mémoire « des différences », question vital, comme l'a écrit Coquillat,³⁹⁰ pour « *l'accès des œuvres des femmes à la mémoire et à la culture communes...* ».

La confrontation entre l'image-concept du féminin et l'image du féminin « outsider » démontre l'aliénation mise-en-œuvre par l'imaginaire médiatique. La subjectivation de ses images stéréotypées – et leur influence sur le processus d'individuation des jeunes femmes

³⁸⁹ Voir SOBCHACK, Vivian. *Presentifying Film and Media Feminism*. Camera Obscura 61, vol. 21, N° 1. Published by Duke University Press, 2006; pp 65-68. Nous avons adopté ici le terme *differentiation* au lieu de « différence » dans le but signalé par Sobchack de donner plus de « fluidité » (*fluid distinction*) à ce phénomène. Terminologie qui traduit notre vision de ne pas cristalliser les différences ni de les réduire à une binarité, mais de reconnaître le mouvement, le transit, la complexité impliqués dans la construction d'une culture du féminin.

³⁹⁰ P. 189.

contemporaines–, constitue une problématique, espérons nous prioritaire, pas seulement pour le cinéma et pour le média en général, mais aussi dans le système éducationnel.³⁹¹

Néanmoins, le moment est venu de récapituler et évaluer si les matrices adoptées dans ce travail nous ont permis une analyse critique de la représentation de l'éternel Féminin et de ses dédoublements sur l'imaginaire des femmes.

Dans la partie I – dédiée au pouvoir du regard occidental –, l'analyse des formes de représentation de l'« Autre », le féminin et le colonisé, démontrent que la virtualité, l'hybridité et l'enfermement dans une corporalité sont des éléments récurrents dans la construction de stéréotypes qui glissent de la diabolisation à l'incarnation d'un désir ou d'un souvenir. L'étroite identité entre des stratégies narratives dans les représentations de « l'Autre féminin » et de « l'Autre colonisé » révèle le travail du mythe dans la logique scopique occidentale et dans son projet colonialiste. Dans notre avis, l'une des formes les plus efficaces de domination commence pour la « réduction » de réalité dans la représentation des « Autres ». Une « perte » difficile à mesurer, mais particulièrement nocive pour les processus d'individuation et de création d'une place du sujet et d'une culture propre.

Le mythe de l'éternel féminin fait partie d'une mythologie plus générale, d'un système de signification plus large, plus « universel » mis en place par la culture occidentale, le regard de

³⁹¹ La discussion proposée dans *Mots croisés* diffusé par France 2 le 10 février 2014 (et davantage le ton du débat) met en évidence les rapports de forces que la continuité de ces stéréotypes suscitent. Le sujet de l'émission télévisuelle, qui devait être un projet de loi sur la famille, est devenu à la fin, un débat autour des propositions figurant dans « *L'ABCD d'égalité* » de combat aux stéréotypes sociaux. Sans entrer dans le fond du débat, ni sur le profil des participants choisis (Najat Vallaud-Belkacem, ministre des Droits des femmes, Nadine Morano, déléguée générale de l'UMP aux élections, Olivier Besancenot, membre de la direction du Nouveau Parti Anticapitaliste, Nicolas Dupont-Aignan, président de Debout la République), il est à remarquer la teneur des commentaires opposants à l'implémentation de l'idée dans les premiers cours du système éducationnel français. La « menace » d'un changement quiconque autour de la représentation de genre semble poser les risques « incommensurables » à la société, lorsque qu'il « opère sur le cerveau des enfants ». Ce type d'argumentation nous aide à mieux évaluer (et comprendre) le pouvoir du champ symbolique et l'importance des images stéréotypées qui sont à la base de la continuité de l'ordre du discours dominant.

l'homme occidental. Si la fonction du mythe est de vider le réel, la représentation de l'éternel féminin non seulement efface nos expériences de vie, nos histoires en tant que femmes non-blanches, mais annihile aussi les espaces de construction de identités autres. En effet, la logique dominante a soumis ce double « Autre » à une scission aliénante entre réel et représenté. Les raisons et les mécanismes qui ont assuré la pérennité du mythe de l'éternel féminin ne peuvent s'expliquer par la seule analyse, factuelle de cette représentation des femmes. Cette mythification du regard occidental concrétise la logique binaire et polarisée du discours colonial patriarcal. Cette même logique narrative qui sous-tend la représentation de « l'Autre, le colonisé » est à la base de la représentation de « l'Autre, l'éternel féminin ». D'une certaine manière, la vision qu'une grande partie des femmes, des personnages-spectatrices, ont sur elles-mêmes se rapproche de la vision fragmentée, déformée que le colonisé a de lui-même.

Dans la partie II de ce travail, nous avons montré que la représentation de l'éternel Féminin au cinéma peut être considérée comme l'un de ces mythes qui ont le mieux mis en œuvre l'idéologie, les valeurs occidentales de « beauté » et de « supériorité raciale ».³⁹² La production de l'image-concept de l'éternel féminin, matérialisé par Greta Garbo, met au point la production de l'imaginaire du XXème siècle. Le personnage de Marguerite Gauthier, en a fait l'une des plus récurrentes images de la féminité dans les deux derniers siècles. Les nombreux films produits autour de ce personnage confirment les formidables « identités » entre l'image mythique du féminin et le type de développement technologique mise au point par le système de représentation occidentale.

³⁹² De la blancheur de la peau aux yeux bleu scandinaves à « l'aura » crée par les cheveux blondes et à la perfection des traits du visage, la beauté de Greta Garbo est affichée comme l'image-modèle pour la mulâtre Macabéa. Il est à souligner les remarques de Laurie Essig à propos du projet de la chirurgie esthétique, vue, dès son origine comme « *une normalisation tant raciale que sexuelle : elle visait à effacer tous les marqueurs qui cataloguait un sujet comme 'non blanc' (...).* » in CHOLLET, Mona. *La Beauté pour vaincre la crise : refaire le monde à coups de bistouri*. In *Le Monde diplomatique*, Mars 2011. P. 28

Le rôle stratégique joué par l'éternel féminin pour former et influencer les comportements d'un public féminin consommateur justifient les formidables stratégies discursives et de marketings de *star system* dans la fabrication du mythe Garbo. Si le star-système hollywoodien fut pionnier dans la production de ces images-marchandises, la technologie de l'image alliée aux techniques modernes de marketing a rendu le mythe de l'éternel féminin plus efficace en produisant « sur mesure » de « nouvelles » images-marchandises pour répondre aux « désirs » de ces spectatrices-consommatrices. Du côté de la réception, Macabéa et son rêve de devenir « une star » de cinéma montre l'aliénation qu'impliquent ces identifications / subjectivations, constitutives de la société du spectacle. « Sujet » produit par la logique des sociétés du spectacle, consumériste, ce personnage féminin, personnalité scindée, coupée d'elle-même, agit comme une sorte de réverbération de l'image de cette femme idéale, désincarnée.

Le puissant complexe de l'industrie mode-beauté, en prolongeant cette idéologie, en est la preuve. L'imaginaire super industriel « réinvente », resignifie la représentation de cet éternel féminin, dans un permanent feed-back de la mise en circulation de ces images-marchandises. Si, comme on le sait, Marguerite/Garbo a fourni le modèle du féminin que le cinéma avait besoin, comme la nouvelle technologie de représentation du 20^{ème} siècle ; au 21^{ème} siècle, cet éternel féminin incarné par Garbo et d'autres divas hollywoodiennes trouve, dans le corps-image du féminin-travesti, l'une de ses représentations les plus fréquentes.

Ce féminin-travesti semble subvertir non seulement l'organisation binaire de la sexualité humaine (masculin / féminin), mais il fait aussi glisser les « dualités » réalité / vérité, représentation/référent, imbriqués dans la construction du regard occidental. La perversité du discours binaire patriarcal, l'épuisement de la structure narrative polarisée sont mise en évidence par les personnages du féminin-travesti. Ces personnages représentent la désintégration des identités « préétablies » soulignant l'impossibilité du récit classique de rendre compte de la complexité d'expériences et de la diversité d'identités-lieux contemporains. D'une certaine manière, ce personnage semble incarner une crise de la représentation du

féminin dans la contemporanéité, l'hyper visibilité d'une représentation qui a sa symétrie dans l'invisibilité, l'exclusion, la discrimination des femmes à l'intérieur du récit.

Un aspect de relevance pour la permanence de ce mythe, c'est l'exclusion de la figure féminine du système de représentation occidental, absence qui pourtant demeure plus ou moins dans l'invisibilité. « L'absence » de la femme de l'image paradigmatique de la Divine trinité – Dieu-père, dieu-fils, dieu-esprit saint – déni au féminin un lieu dans le mythe biblique créateur, récit chargé du symbolisme créatif dans la culture occidentale. Cette exclusion prive les femmes d'une image féminine référentielle, ce qui d'une certaine façon sert à « naturaliser » leur « exclusion » du champ de la création dans la culture judéo-chrétienne. Clarice Lispector a du faire un détournement de ce mythe biblique pour créer le personnage féminin « outsider » de Macabéa. À partir du travestissement des regards proposé dans les instances narratives du roman *L'heure de l'étoile*, l'écrivaine a inventé un lieu d'énonciation, une perspective et un espace propre.

Macabéa, le personnage féminin « outsider » au centre de la partie III de ce travail, met en relief la double altérité de la femme « non-blanche » dans la logique scopique du discours occidental. Lispector ne fait pas de Macabéa une « nouvelle héroïne » de la « modernité », comme on a pu l'imaginer (et le désirer). Son personnage métaphorise le public féminin ; corps invisible, conçu, préparé, pensé pour être hanté par la vie et l'histoire de femmes cinématographiques mythiques. La mort de Macabéa est l'aboutissement (logique) d'un discours dont le pôle féminin est voué à l'exclusion.

L'expérience comme élément fondamental de la création du personnage de Macabéa correspond chez Lispector à une posture éthique devant l'acte de l'écriture. L'une des différences les plus remarquables dans la construction des personnages de Marguerite Gauthier et de Macabéa réside dans le degré de « virtualité » que leur ont donné leurs créateurs respectifs. L'approche « réaliste » de l'écrivaine Lispector dans la création de son personnage féminin s'oppose profondément au « réalisme » de l'écrivain Dumas fils dans la création de la courtisane

Marguerite Gauthier. Macabéa est conçue à partir de la réalité du corps et de la vie quotidienne d'une femme, tandis que la femme « idéale » Marguerite Gautier, née de l'imagination de Dumas fils, est toujours réduite au stéréotype de sa corporalité.

Femme et colonisée, Macabéa est le doublement « Autre » de la logique scopique occidentale. Lispector pour rendre « visible » l'invisibilité de la femme « non-blanche », l'écrivaine met en question la stabilité de l'instance narrative, questionnant en même temps de son propre acte narratif (qui raconte l'histoire de Macabéa, le personnage-narrateur ou Lispector elle-même ?) par la complexité des multiples perspectives adoptés.

Macabéa est la représentation d'un sujet à la fois moderne et archaïque dans sa subjectivité diffuse et flottante. D'ailleurs, comme une large majorité de brésiliens soumis à la logique de la société du spectacle, la personnalité floue et aliénée de Macabéa ne produit du sens que d'une manière paradoxale : le désir (l'identité du sujet) du personnage repose sur son rêve de devenir « une autre » (une star de cinéma). Le personnage présente une dualité structurelle, une espèce de schizophrénie culturelle, un caractère d'aliénation socio-politique-existentielle profonde.

Les inégalités exécrables de la société Brésilienne sont intrinsèquement liées à ce grave processus d'aliénation de soi, à cette violence d'ordre symbolique, subtile, difficile à identifier, parce que structurelle, constitutive. Évidemment, nous ne voulons pas réduire la complexité du Brésil à une dimension symbolique ; néanmoins, nous voulons souligner la persistance de cette violence symbolique, non plus représentée par la violation de frontières physiques, mais par une « violation » virtuelle de l'imaginaire. Si au début de la colonisation, les objectifs des Conquistadors ont été d'occuper les territoires américains, aujourd'hui, « la colonisation » se manifeste par un continu processus d'aliénation. Violence qui est, à notre avis, en symétrie avec la violence symbolique représentée par l'exclusion de la Femme de l'image paradigmatique de la Divine trinité.

Les concepts de cliché, de stéréotype, de mimésis, dans le sens que leur donne Luce Irigaray, ou tels que les détourne Lispector nous semblent des stratégies narratives efficaces dans la création d'un discours de la différenciation. Il nous semble que l'acte de création, de dépassement du stéréotype comme image identitaire, ne peut être achevé que par la cannibalisation de chacun des éléments constitutifs de cette représentation de l'éternel féminin. La notion de l'image comme espace de production/représentation des différences et de confluence de multiples perspectives nous semble centrale pour la production d'un cinéma de la différenciation, où les mouvements des femmes, des immigrés, des minorités sexuelles puissent traduire leurs subjectivités et leurs visions du monde.

Cinéma, études du genre, histoire, religion, processus de création et narratologie

ADELMAN, Miriam et al. (dir.). *Mulheres, Homens, Olhares e Cenas*. Editora UFPR/Universidade Federal do Parana, Curitiba, 2011.

ALEXANDRE, Lorraine. « La fabrique du récit genré et sa re-signification: approche artistique ». in FARGES, Patrick et al. (org.). *Le lieu du genre: la narration comme espace performatif du genre*. Presses Sorbonne-Nouvelle, 2011

ALLINSON, Mark. *A spanish labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. Londres: publicado por I.B. Tauris & Co Ltd, 2001.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

BENEDETTI, Marcos. *Toda Feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond Universitaria, 2005

BOFF, Leonardo. *A Ave-Maria: o feminino e o espírito santo – Petrópolis – Vozes*, 1982.

_____. *O rosto materno de Deus: ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas – Petrópolis – Vozes*, 1982.

BORDO, Susan. *Reading the slender body, Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California Press, 1993.

BORZELLO, Frances. *Femmes au miroir : une histoire de l'autoportrait féminin*. Trad. Marie Muracciole, Paris : Ed. Thames & Hudson SARL, 1998. [Seeing ourselves: Women's Self-Portraits]

BRION, Patrick. *Garbo*. Paris: Éditions du Chêne, 1985.

BRISTOW, Joseph. *Sexuality*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.

BRUSCHINI, M.C. e ROSEMBERG, F. (org.) *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BURCH, Noël et SELIER, Geneviève. *Le drôle de guerre des sexes du cinéma français: 1930-1956*. Éditions Armand Colin, 2005.

_____. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Éd. Librairie Philosophique J. Vrin. France, 2009.

BURSTON, Paul. *What are you looking at?* Londres: Cassell, 1995.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Londres: Routledge, 1990.

_____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, 1ª edición. Buenos Aires: Paidós, 2002.

- CÉSAR, Maria Rita de Assis. “Notas para um cinema da diferença. Algumas imagens de mulheres em filmes recentes”. In ADELMAN et al. (org.) *Mulheres, Homens, Olhares e Cenas*. Editora UFPR/Universidade Federal do Parana, Curitiba, 2011
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHOLLET, Mona. *Beauté Fatale: les nouveaux visages d’une aliénation féminine*. Paris: Éditions La Découverte, 2012.
- COQUILLAT, Michelle. «La création littéraire au féminin face à l’exclusion masculine». In KRAKOVITCH et SELLIER (org.). *L’exclusion des femmes: Masculinité et politique dans la culture au XXème siècle*. Bruxelles : Éditions Complexe, 2001.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York/London: Éd. Routledge, 1991.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica* – São Paulo – Cultrix, 1990.
- ÉRIBON, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Fayard, Paris, 1999.
- FARGES, Patrick et al. (org.). *Le lieu du genre: la narration comme espace performatif du genre*. Presses Sorbonne-Nouvelle, 2011.
- FERREIRA, Silvia Lucia e NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (org.). *Imagens da Mulher na Cultura Contemporânea*. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.
- FIORENZA, Elisabeth. *In memory of her: a feminist theological reconstruction of Christian origins*. Londres, 1993.
- FRIEDMAN, Betty. *La femme mystifiée*. Trad. Yvette Roudy, Gonthier, Paris, 1964.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Ed. du Seuil, 1972.
- GILES, Jane. *The Crying Game*. Great Britain: British Film Institute Publishing, 1987.
- HUYSSSEN, Andreas. « Féminité de la culture de masse: l’autre de la modernité ». Trad. Noël Burch in SELLIER, Geneviève et VIENNOT, Eliane (dir.) *Culture d’élite, culture de masse et différence des sexes*.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- JAGGAR, Alison M e BORDO, Susan R [ed]. *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1997.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da camera*. Trad. de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. [Women and Film: Both sides of the camera. Edit. Methuen & Co. Ltd. Grã Bretanha, 1983]
- KHEL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*; tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRAKOVITCH, Odile et SELIER, Geneviève (dir.) *L'exclusion des femmes: Masculinité et politique dans la culture au XXème siècle*. Bruxelles : Éditions Complexe, 2001.

KRUTZEN, Michaela. *The most beautiful woman in the cinema*. Ed. Peter Lang, 1992.

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MOINE, Raphaëlle. *Les Femmes d'Action au Cinéma*. Paris: Armand Collin, 2010.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". Trad. João Luiz Vieira. In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

NICCOLI, O. (org.) *La mujer del renacimiento*. Madrid: Alianza, 1993.

OLIVEIRA, Neuza. *Damas de Paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*. Salvador: CED UFBA, 1994.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

OTT, Herta Luise. "Sur la difficulté d'une narration au féminin ». In FARGES, Patrick et al. *Le lieu du genre: la narration comme espace performatif du genre*. Presses Sorbonne-Nouvelle, 2011.

QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: Paulus, 1990.

REISFIELD, S. et DANCE, R. *Garbo, Portraits d'une légende*. Flammarion: Paris, 2005.

REYNAUD, Elisabeth. *Teresa de Ávila ou o divino prazer*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

RICEUR, Paul. *Temps et récit III, le temps raconté*. Paris : Ed. du Seuil, 1985.

RIVIERE, Joan. *Womanliness as Masquerade*. Londres: Methuen, 1986.

ROSSI, Rosa. *Teresa de Ávila: biografia de uma escritora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SELIER, Geneviève et VIENNOT, Eliane (dir.). *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2004.

_____. « Le cinéma d'auteur-e français ou l'intime comme évitement du social ». in *Culture d'élite, culture de masse et différence des Sexes*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2004.

_____. "Women in the nouvelle vague: the lost continent?" Trad. David Gardner in CALLAHAN, Vicky (ed.) *Reclaiming the Archive: feminism and film history*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, États-Unis, 2010.

SOBCHACK, Vivian. *Presentifying Film and Media Feminism*. In *Camera Obscura*, Volume 21, N° 1, Duke University Press, 2006.

VIEIRA, Mark. *Greta Garbo, A Cinematic Legacy*. New York: Abrams, 2005.

VANOYE, Francis. *L'Adaptation littéraire au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2011

VUARNET, Jean-Noël. *Extases Féminines*. Éditions Hatier, Paris, 1996.

WARNER, Marina. *Alone of all her Sex: the myth and cult of the Virgin Mary*. Londres: Picador, 1990.

Théorie, esthétique et histoire du cinéma

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos*. Niteroi: Ed. Intertexto, 2000

AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.

_____. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris : Armand Colin, 2006.

_____ et MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.

_____ et MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1990.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que c'est le cinéma ?* Paris : Les Éditions du Cerf, 1985.

BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris : Calmann-Lévy, 1995.

BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. Glauber Rocha, São Paulo : Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1967.

CAVEL, Stanley. *Contesting Tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit: Paris, 1983.

_____. *Cinéma 2, L'Image-Temps*. Les Éditions de Minuit: Paris, 1985.

DOSSE, François et FRODON, Jean-Michel (dir.) *Gilles Deleuze et les images*. France : Cahiers du Cinéma et Institut National de l'Audiovisuel, 2008.

- DYER, Richard. *Le star-système hollywoodien*. Trad. Noël Burch. Paris: L'Harmattan, 2004.
- FUERY, Patrick. *New Developments in Film Theory*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du Cinéma, Éd. de l'Étoile, 1985.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Embrafilme, 1983.
- GAUDREAU, André et JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan, 1990.
- GUIMARAES, Pedro. "Atores-Actores, Brésil-Portugal. Généalogies de l'acteur au Cinéma : Echos, influences, migrations." in *Revue Cycnos*, volume 27, n° 2. L'Harmattan, 2011.
- LANG, Robert. *Le mélodrame américain: Griffith, Vidor, Minnelli*. Trad. Noël Burch. Paris : L'Harmattan, 2008.
- JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. Paris : Nathan, 2002.
- LAGNY, Michèle. *De l'Histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du Cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus. 1997.
- MARIE, Michel. « O cinema político : as linguagens propostas pelos filmes da década de 60 e por filmes contemporâneos » In: *I Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual, Salvador, UFBA, 2005*, vol. 1.
- _____. *Compreende Godard: travelling avant sur à bout de Souffle et Le Mépris*. Paris: Armando Colin Cinéma, 2006.
- _____ (dir). *Esthétique du film*, Paris: Nathan, 1994.
- _____. *Le cinema muet*. Paris: Scrérén, CNDP, 2005.
- METZ, Christian. A significação no cinema. Trad. Jean-Claude Bernrdet. Sao Paulo : Edit. da Universidade de Sao Paulo/Edit. Perspectiva, 1972. [Essais sur la Signification au cinéma].
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma II Les formes*. Paris : Ed. Universitaires, 1965.
- MORIN, Edgar. *Le cinema ou l'homme imaginaire*. Paris: Gonthier , 1958.
- _____. *Les stars*. Paris: Seuil, 1972.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROCHA, Glauber. “Estética do Sonho”, texto conferência à l’Université de Columbia, New York, 1971. In *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/Embrafilme, 1981.

PARENTE, André. *O Virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PINEL, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*. Ed. Nathan, 1996.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro : Alhambra, Embrafilme, 1981.

RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do cinema*. Vol. 1 e 2. São Paulo : Senac, 2005.

ROPARS, Marie-Claire. *De la littérature au cinéma, genèse d’une écriture*. Paris : Armand Colin, 1970.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetoria no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

STAM, Robert. “As estéticas cinematográficas e as estratégias alternativas para um cinema político”. In : *I Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual, Salvador, UFBA, 2005*, vol. 1.

_____. *A literatura através do cinema : realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. de Marie-Anne Kremer et Glaucia Renate Gonçalves. Editora UFMG/Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. [*Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Blackwell Publishing Ltd. Oxford, première éd. 2005].

_____ e SHOHAT, Ella. “Estereotipo, Realismo e Representação Racial”. Trad. Cecilia Antakly de Mello. *Imagens*, n° 5, Edit. Unicamp, Agosto/dezembro 1995.

_____. *Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Durham, London: Duke University Press, 1997.

XAVIER, Ismail. «Parabolas cristãs no século da Imagem”. In *Imagens*, n° 5, Edit. Unicamp, Agosto/dezembro 1995.

_____ (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

Antropologie, philosophie et cultural studies

BAUMAN, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Trad. Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. [*Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?* Londres: Harvard University Press, 2008.]

_____. *Identidade*, entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2005.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Trad. Tania Pellegrini. São Paulo: Ed. Papirus, 2004. [De la Séduction, Ed. Galiléé, 1979.]

BHABHA, Homi K. *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*. Traduction Françoise Bouillot. Éditions Payot & Rivages. Paris, 2007.

BLANCHARD, Jean-Vincent. *L'optique du Discours au XVIIème siècle, de la rhétorique des jésuites au style de la raison moderne (Descartes, Pascal)*. Canada: Les Presses de l'Université Laval. 2005.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Ed. du Seuil, 1998.

DÉBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Masochismo: apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Taurus, 1983.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*; trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Gênesis, genealogias, gêneros e o gênio*; tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fonte, 1991.

FANON, Franz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Ed. du Seuil, 1952.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo : Ed. Loyola, 1996. [L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 décembre 1970. Paris : Ed. Gallimard, 1971].

_____. *História da Sexualidade II: A vontade de saber*; trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Vol. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALL, Stuart et EVANS, Jessica. *Visual culture : the reader*. London ; Thousand Oaks ; New Delhi : Sage, 2004.

KRONLID, David. *Ecofeminism and Environmental Ethics: An Analysis of Ecofeminist Ethical Theory*. Uppsala University, 2003.

MACIEL, Kátia. "A última imagem". In Parente, André (org.). *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MEAD, Margareth. *Sexo e temperamento*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

NOVAES, Adauto (org). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

ROUDINESCO, Élisabeth. *La Part obscure de nous-mêmes, une histoire des pervers*. Paris : Ed. Albin Michel, 2007.

RUSSEL, Bertrand. *Historia do pensamento ocidental: a aventura dos présocraticos a Wittgenstein*. Trad. Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
SAÏD, Edward W. *Orientalism, western conceptions of the Orient*. Penguin Books Ltd. London, 1995. [First published by Routledge & Kegan Paul Ltd. 1978]

SARTRE, Jean-Paul. *Colonialism and Neocolonialism*. Trad. Assedine Haddour, Steve Brewer and Terry McWilliams. London/New York: Routledge Classics, 2006. [*Situations V*. Ed. Gallimard, 1964.]

SHOHAT, Ella and STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism (Multiculturalism and the media)* New York: Routledge, 1994.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Brésil : histoire, sociologie, antropologie

CECCATO, B. *Brésil*. Ed. Librairie Grund. Paris, 1997. p. 11. [Brasile, Ed. White Star S.r.l., Vercelli. Italie, 1997.]

DE LÉRY, Jean. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte/ Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1980.

FREIRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala : formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 50ed. São Paulo: Record, 2005.

FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto Press, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Lisboa: Martins Fontes, 1955.

QUEIROZ, Renato da Silva (org). *O corpo do Brasileiro: estudos de estética e beleza*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

RAMINELLI, Ronald. “Eva Tupinamba.”. In DEL PRIORE, Mary (org.) e PINSKY, Carla Bassanezi (coord. textos) *Historia das Mulheres no Brasil* São Paulo: Contexto, 2012.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro : a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo : Companhia das letras, 2006.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

_____. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e preto: Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Trad. Raul de Sa Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1976. [Black into white: Race and Nationality in Brazilian Thought. Oxford University Press, 1974.]

SOUSA, Laura de Mello. *Inferno Atlantico : demonologia e colonização : séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil : primeiro registros sobre o Brasil*. Trad. Angel Bojadsen. Porto Alegre, RS:L&PM, 2010.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978.

KAMP, Linda van den. *Violent Conversion: Brazilian Pentecostalism and the urban pioneering of women in Mozambique*. Amsterdam: Vrije Universiteit, 2011.

Critique de la culture et critique littéraire

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

_____. *La chambre claire, note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1980.

_____. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.

_____. *S/Z*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. « Romans et enfants » in *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

_____. « La dame aux camélias » in *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957.

_____. « Le visage de Garbo » in *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 1957.

BAUDRILLARD, Jean. *Pourquoi n'a-t-il pas déjà disparu?* Paris : Ed. de L'Herne, 2007-2008.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço Para um Possível Retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

MOSER, Benjamin. *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford University Press: New York, 2009.

PINGAUD, Bernard. *L'étranger d'Albert Camus*. Paris: Gallimard, 1992.

RONCADOR, Sonia. *Poéticas do empobrecimento, a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Anablume, 2002

SOUSA, Carlos. *Clarice Lispector : figuras da escrita*. Edição Instituto Moreira Salles, 2011.

Théâtre, dance, peinture et histoire de l'art

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1966.

BIÃO, Armino et al.(org). *Temas em contemporaneidade, Imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000.

CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou*. São Paulo: Ática, 1997.

ECO, Umberto (dir.). *Histoire de la Beauté*. Paris: Ed. Flammarion, 2010. [Storia della Bellezza, Milan: Ed. Bompiani, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. *La Figure et le lieu: L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris : Éditions Gallimard, 1967.

_____. *La réalité figurative*. Paris : Gonthier, 1965.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Edufba, 1992.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*; tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, 2005.

ROUBINE. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)* .Rio de Janeiro, 1982.

SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado*. São Paulo: FAPESP, 2002.

SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1969.

STANTON, Stephen S. *Camille and other plays*. New York: First Dramabook Ed., 1999.

Œuvres littéraires

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector précédé de Vivre l'orange*. Paris: des Femmes-Antoinette Fouque, 1989.

BALZAC, Honoré. *Splendeurs et misères des courtisanes*. Ed. Garnier-Flammarion, 2006.

CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Les Éditions Gallimard, 1942.

DUMAS fils, Alexandre. *La Dame aux Camélias*. In *livroveritas*, 2004. Disponible en: <http://www.inlibroveritas.net>

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da provincia*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *Voyage en Orient* (1849-1851), notes manuscrites éditées par Claudine Gothot-Mersch et Stéphanie Dord-Crouslé. Paris : Gallimard / « Folio Classique », 2006.

HÉRITIER, Françoise. *Le sel de la vie : lettre à un ami*. Paris: Odile Jacob, 2012.

IBSEN, Henrik. *A doll's house*. États-Unis : Wildside Press, 2004.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

LEVILLAIN, Henriette. *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette. Paris : Éditions Gallimard, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *La Passion selon G.H.* Paris : L'Éditions de femmes–Antoinette Fouque, 1978.

_____. *O Lustre*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1967.

RANGEL, Sonia. *Olho desarmado, objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna editora, 2009.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. “A Terceira margem do rio” in *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1962.

Articles de presse, revues littéraires, cinématographiques et culturelles

ADLER, Laura. « Oui, elle nous manque ». in *Marguerite Duras, une vie, une œuvre*. Hors-série Le Monde, Août-octobre 2012.

ALMEIDA, Hamilton. « O Sonho Acabou Gil Está Sabendo de Tudo », in *O Bondinho* (février 1972). disponible sur <http://tropicalia.com.br>

AUMONT, Jacques « Uma imagem pode esconder a outra ». In *Poiesys*. Estudos de ciência da arte. Publicação do programa de pós-graduação em ciência da arte. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro. Ano 5, 2004.

AVELLAR, José Carlos. *Cego às avessas*. Cinema – Periodicos. I Associação de Criticos do Rio de Janeiro. V. 1, n° 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 1993/1994.

_____. “O chao da palavra” in *Cinemas*. Seminario 35° Festival de Brasilia do Cinema Brasileiro, 2002.

BAUDRY, Jean-Louis. « Le dispositif » in *Communications*. Paris: Seuil, 1975.

BEYLIE, Claude. « Revoir Garbo » in *Écran*, le 15 juin 76.

BONELLO, Bertrand. « Du mythe au film: de Tiresias à Tiresia, questions de foi ». in <http://www.universcine.com/articles>, accédé le 17 février 2014.

BÉNÉDICT, Sébastien. « Bien aux contraires » in *Cahiers du Cinéma*, n° 582, Octobre 2003.

BREQUE, Jean-Michel. « Images du Mythe de la courtisane au XIX^{ème} siècle » in *La Traviata Avant-scène Opéra*, n° 51.

BOURCIER, Nicolas. « Au Brésil, un racisme cordial » in *Le Monde*, 15 de septembre de 2012.

BURBANK, Jane et COOPER, Frederick. “De Rome à Constantinople, penser l’empire pour comprendre le monde » in *Le Monde diplomatique*, décembre 2011.

CHEMIN, Anne. « Le genre n’est jamais neutre » in *Le Monde*, le 1^{er} octobre 2011.

CHOLLET, Mona. « La Beauté pour vaincre la crise: refaire le monde à coups de bistouri ». In *Le Monde diplomatique*, Mars 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Technique et Idéologie*. Cahiers du Cinéma, n° 229 à 240, 1971-1972.

CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago. « De facineroso ladrón a santo milagroso: le culte des bandits dans la littérature et la dévotion populaire ». *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Ed. Presses Universitaires du Mirail/ PUM; n° 88, 2007.

COSTA, Joao Bénard da. in *Cycle du cinéma brésilien*, Cinémathèque Portugaise/Fondation Gulbenkian le 29/04/87. Cinémathèque du Musée de l’Art Moderne – MAM – do Rio de Janeiro.

CROUZET-PAVAN, Élisabeth. “Le grand rêve de l’âge d’or ». Entretien à Séverine Nickel in *Les collections de L’Histoire*, ° 43, avril 2009.

CUILLERAI, Marie. « Le tiers-espace, une pensée de l’émancipation ». in *Revue Internationale des Livres et des Idées*, 18/01/2010. Disponible sur: url: <http://www.revuedeslivres.net/articles.php>

DELORME, Stéphane. “Bonello tourne au bois.” In *Cahiers du Cinéma*, n° 575, Janvier, 2003.

DE MELLO, Olga. *A era do triunfo da imagem*. In *Valor Economico*, Sao Paulo, 09, 10 e 11/01/2009.

FIESCHI, Jacques. *Le jeu de Garbo*. Cinématographe; n° 17, Paris. Février / Mars 1976.

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. “Feminism, Culture, and Media Studies”. In *Camera Obscura* 61, Volume 21, Number 1.

GARCIA, Wilton. “Mediações do corpo no cinema de Shirley”. In *Revista áudio-visual*. Ano 1, N° 1, Centro de ciências da comunicação da UNISINOS. São Leopoldo, Rio Grande do Sul. 2003.

HERMANNNS, Ute. Na hora de filmar, esqueça o livro, in *Cinemas*, revista de cinema e outras questões audiovisuais. N° 6, julho/agosto 1997.

JOIGNOT, Frédéric. “Judith Butler: *comprendre plutôt que classer* » in *Le Monde*, le 1^{er} octobre 2011.

_____. « Femmes, Hommes : prisonniers de notre genre ? » *Le Monde*, le 18 mars 2006.

KAZMIN, Amy. "The darker side of Indian Beauty". In *Financial Times*, September 25, 2013.

KELEN, Jacqueline. « Hadewijch d'Anvers, l'amoureuse de Dieu » *Le Monde des religions*, mai-juin 2011.

LACORRE, Bernard. « L'image et le fantasme ». Cahiers Philosophiques Hors-série, 2010.

LOPES, Denilson. « A salvação pelo cinema ». In CATANI, Afranio Mendes *et al* (org.) Estudos Socines de Cinema: ano IV. São Paulo: Edit. Panorama, 2003.

LOPONTE, L. G. "Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino". In *Revista de Estudos Feministas*. vol.10 no.2 Florianópolis. Jul./Dec. 2002.

METZ, Christian. « Le signifiant imaginaire ». Communications. Paris: Seuil, 1975.

MAFFESOLI, Michel. « Mediações simbólicas: A imagem como vínculo social ». Revista FAMECOS, nº 8. Rio Grande do Sul, Julho 1998.

MELLO, Lúcia de e LEHMANN, Souza. "Corpo e aparência: com jeitinho brasileiro". *Poiesys*. Estudos de ciência da arte. Ano 5, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro. 2004.

PRANDI, Reginaldo. "De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião". Revista USP nº 46, Sao Paulo, junho/agosto 2000.

RAHE, Nina. "Mulheres ainda sao minoria na arte ?" in *Revista Bravo*, Rio de Janeiro, May 2013.

REBOUCAS, Iami. "The World of Appearances". in *Open page* d'Odin Théâtre, London, 2006.

REISER, Michèle. « Les femmes intériorisent des stéréotypes qu'il faut déconstruire ». *Le Monde*, dimanche 11, décembre 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie. « Le corps est image » in *Image & Narrative*, issue 15, Online Magazine of the Visual Narrative, novembre 2006.

SNOEP, Nanette Jacomijn. « 1492-1814 : Le temps des découvertes, la représentation de l'autre ». in *L'invention du sauvage*. Paris : Beaux-Arts Éditions / TTM Éditions, 2011.

TARDAN-MASQUELIER, Ysé. « Les grands mystiques » in *Le Monde des religions*, nº 33 janvier-février 2009.

TRAPENARD, Augustin (coord.). *Virginia Woof, Étrangère à elle-même*. Dossier publié par Magazine Littéraire, nº 518, Avril 2012.

A hora da estrela : articles de presse, revues littéraires et cinématographiques

AMARAL, Suzana. Entrevista ao *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, le 07 mai 1986.

AMARAL, Suzana. Entrevista à Carlos Ramos in *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29/04/86.

AMARAL, Suzana. Entrevista à Helena Salem, in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, septembre 1985.

CAETANO, Maria do Rosario. *Suzana Amaral prepara O caso Morel*, in *Jornal de Brasília*, le 10 juillet 1995.

AMARAL, Suzana. Entrevista à Suzana Schild in *Jornal do Brasil*, le 20 avril 86.

CARTAXO, Marcélia. Entrevista in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, le 01 mai 1986.

AMARAL, Suzana. Entrevista in *Jornal Estado de Sao Paulo*, Sao Paulo, le 07 avril 1986.

AMARAL, Suzana. Entrevista à *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, le 26 avril 1986.

AMARAL, Suzana. *Minha Experiencia com o cinema/Mon Expérience avec le cinéma*. Récit déposée à la Cinémathèque du Musée d'Art Moderne – MAM – de Rio de Janeiro.

ROSSBERG, Susana. Interview de Suzana Amaral inclusa in *Quatro adaptações filmicas: por um cinema politico claramente narrado*. Dissertation de maîtrise pas publiée in Department of Portuguese and Brazilian Studies, Brown University, décembre 1998.

Dictionnaires

Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française. Paris, 2007. P. 2658.

Dictionnaire des Films. Direction de Rapp, B. e Lamy, J-C. Larousse: Paris, 1995.

Filmographie

- A cor do seu destino*, Jorge Duran, 1986, Brésil.
- A dama do Cine Shanghai*, Guilherme de Almeida Prado, 1988, Brésil.
- A garota das telas*, Cao Hamburger, 1988, Brésil.
- Anna Karenine*, Clarence Brown, 1935, États-Unis.
- Antonio das Mortes*, Glauber Rocha, 1969, Brésil.
- Bye Bye Brasil*, Carlos Diegues, 1979, Brésil.
- Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005, États-Unis.
- Camille*, J. Gordon Edwards, 1917, États-Unis
- Camille* de Ray C. Smallwood, 1921, États-Unis
- Camille*, de Fred Niblo, 1926, États-Unis.
- Central do Brasil*, Walter Salles, 1998, Brésil.
- Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho, 1984, Brésil.
- Céu aberto*, Joao Batista de Andrade, 1985, Brésil.
- Cité de Dieu*, Fernando Meirelles et Katia Lund, 2002, Brésil.
- Com licença, eu vou à luta*, Lui Farias, 1986, Brésil.
- Das tripas coração*, Ana Carolina, 1982, Brésil.
- Dédé Mamata*, Rodolfo Brandao, 1987, Brésil.
- Dias melhores virão*, Caca Diegues, 1989, Brésil.
- Die Freudlose Gasse/La rue sans joie*, George Wilhelm Pabst, 1925, Allemagne.
- Eles nao usam black-tie*, 1981, Brésil.
- El hombre del subsuelo*, Nicolás Sarquís, 1981, Argentina.
- Europe 51*, Roberto Rossellini, 1952, Italie.
- Feliz Ano Velho*, Roberto Gervitz, 1987, Brésil.
- Frankenstein punk*, Eliana Fonseca e Cao Hamburger, 1986, Brésil.
- Filmar o desejo: viagem através do cine das mulheres*, Marie Mandy, Belgique, 2001.
- Hôtel Atlantique*, Suzana Amaral, 2009, Brésil.
- A ilha das Flores*, Jorge Furtado, 1989, Brésil.
- Images de l'Inconscient*, de Leon Hirschman, 1986
- Inocencia*, Walter Lima Jr, 1983, Brésil.
- Jango*, Silvio Tendler, 1984, Brésil.
- L'avventura*, Michelangelo Antonionni, 1960, Italie/États-Unis.
- La Chair et le Diable*, Clarence Brown, 1926, États-Unis.
- L'éclipse*, Michelangelo Antonionni, 1962, Italie.
- La femme aux deux visages*, George Cukor, 1941, États-Unis.

L'identification d'une femme, Michelangelo Antonionni, 1982, Italie.

La légende de Gösta Berling/Gösta Berlings saga, Mauritz Stiller, 1924, Suède.

La Rose Pourpre du Caire, Woody Allen, 1985, États-Unis.

La Strada, Federico Fellini, 1954, Italie.

La tentatrice, Fred Niblo, Mauritz Stiller (non mentionné au générique), 1926, États-Unis.

Le cheval emballé, Louis J. Gasnier, 1908, France.

Les plages d'Agnès, Agnès Varda, 2008, France.

Le Torrent, Monta Bell (non mentionné au générique), 1926, États-Unis.

Lolita, Stanley Kubrick, 1962, États-Unis / Royaume Uni.

Memorias del subdesarrollo, Tomas Gutierrez Alléa, 1968, Cuba.

Memorias do carcere, Nelson Pereira dos Santos, 1984, Brésil.

Moulin Rouge, Baz Luhrmann; 2002, États-Unis/Australie.

Memorias do Carcere, Pereira dos Santos, 1984, Brésil.

Noites do Sertao, Prates Correa, 1984, Brésil.

O beijo da mulher Aranha, Hector Babenco, 1984, Brésil/États-Unis.

O escurinho do cinema, Nelson Nadotti, 1989, Brésil.

Os anos JK, Silvio Tendler, 1980, Brésil.

Ossessione, Luchino Visconti, 1943, Italie.

Que bom te ver viva, de Lucia Murat, 1989, Brésil.

Sargento Getulio, Hermano Penna, 1983, Brésil.

Senso, Luchino Visconti, 1954, Italie.

Sonho de valsa, Ana Carolina, 1987, Brasil.

Stromboli, Roberto Rossellini, 1950, Italie.

Tirésia, Bertrand Bonello, 2002, France/Canada.

Traviatta et nous, Philippe Béziat, France.

Uma vida em segredo, Suzana Amaral, 2002, Brésil.

Um trem para as estrelas, 1987, Caca Diegues, Brésil.

Vera, Sergio Toledo, 1987, Brésil.

Voyage en Italie, Roberto Rossellini, 1954, Italie.

Women love diamonds, Edmund Goulding, 1927, États-Unis.

Corpus

Partie II – *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, In *livroveritas*, 2004.
Disponible en: <http://www.inlibroveritas.net>

Camille/Le roman de Marguerite Gauthier, 1936, États-Unis, 108 minutes

Génériques :

Réalisateur : George Cukor

Scénario : Zöe Akins, Frances Marion et James Hilton, d'après le roman d'Alexandre Dumas fils
La dame aux camélias.

Directeur de la photographie: William Daniels et Karl Freund;

Musique: Herbert Stothart. Montage: Margaret Booth.

Directeur artistique: Cedric Gibbons, Fredric Hope, Edwin B. Willis.

Costumes: Adrian, Gile Steele.

Chorégraphie: Val Raset.

Société de Production : Metro-Goldwin-Mayer.

Direction de Production: Irving Thalberg, David Lewis, Bernard Hyman.

Avec:

Greta Garbo (Marguerite Gautier),

Robert Taylor (Armand Duval),

Lyonel Barrymore (Monsieur Duval),

Henry Daniell (Le baron de Varville),

Elizabeth Allan (Nichette),

Jessie Ralph (Nanine),

Rex O'Malley (Gaston),

Lenore Ulric (Olympe),

Laura Hope Crews (Prudence).

DVD :

Le roman de Marguerite Gauthier (version originale en anglais avec sous-titres en français).
Turner and Warner Brother Entertainment Inc. France (distrib.), 2005.

Partie III - *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 et la traduction française, *L'heure de l'étoile*. Paris : Ed.des Femmes-Antoinette Fouque, 2011.

A hora da estrela/L'heure de l'étoile, 1986, Brésil, 96 minutes.

Génériques :

Réalisatrice : Suzana Amaral.

Scénario: Suzana Amaral et Alfredo Oroz , d'après le roman homonyme de Clarice Lispector.

Directeur de la Photographie: Edgar Moura.
Monteuse : Idê Lacreta.
Musique : Marcus Vinicius.
Producteur : Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes.
Coproducteur : Raiz Produções Cinematográficas.
Direction de production: Assunção Hernandez
Costumes et scénographie: Clóvis Bueno
Distributeur: Embrafilme.

Avec:

Marcélia Cartaxo (Macabéa).
José Dumont (Olímpico).
Tamara Taxman (Glória).
Fernanda Montenegro (Madame Carlota).
Humberto Magnani (collègue du bureau).
Denoy de Oliveira (le patron).
Sonia Guedes (copine de chambre).
Lizette Negreiros. (copine de chambre).

DVD:

Hour of the star (version originale en portugais avec sous-titres en anglais). *Kino International Corp.* (distrib.), New York, 2005.

Annexe : *No coração de Shirley/Dans le cœur de Shirley, Brésil, 2002, 20 minutes.*

Génériques :

Réalisatrice : Edyala Yglesias
Scénario : Edyala Yglesias
Assistent de réalisation - Vanessa Francisco
Directeur de la photographie : Mush Emmoms
Musique: Beto Neves et Eduardo Airoso
Montage: Marcelo Rodrigues et Edyala Yglesias
Vêtements : Ivie Luz/ Jovanka Nunes et Wilson Argolo
Scénographie : Hagamenon Abreu
Directeur de Production : Elson Rosário
Producteur : Ministère de la Culture du Brésil.

DVD : (version originale en portugais avec sous-titres en français.)

Dans le cœur de Shirley, Edyala Yglesias, 2003, Brésil.

Quelques mots sur le film, la réalisatrice et le sujet

Le film traite de la mise-en-scène du *féminin* performée par le travesti Eva, dont le propos est de renseigner à la prostituée Shirley) l'art d'être la femme idéal. La référence à l'univers cinématographique des séduisantes divas d'Hollywood prises comme image-modèle est récurrente dans le « montage »³⁹³ de Shirley comme l'incarnation de l'éternel féminin. Le film adopte comme approche du sujet, le jeu des miroirs qui est la représentation cinématographique du féminin comme fils conducteur de l'histoire: le « montage » de Shirley explicite la transformation de cette *femme « réelle »* dans *la femme idéale* « cinématographique ». Le thème du film va affronter le dilemme modern d'être ou ne pas être... marchandise.

Eva, le personnage travesti du film, est une espèce de contrepoint ou, peut-être, on doit dire de « contre-champ » du personnage Shirley. La confrontation de ces deux féminins met-en-évidence la « supériorité » de l'image-idéale et rend perceptible le circuit utilisé par le langage cinématographique pour naturaliser des valeurs culturelles, raciales, qui encodent l'« éternel féminin ». Le corps-image du travesti suggère que le « féminin » est plutôt dans le regard de celui qui voit que dans le corps comme matérialité de la représentation.

Le récit mélange les codes de la fiction avec les codes du documentaire cinématographique, pour souligner le jeu de signes, qui fonde la mise en scène du féminin.

Le « montage » (la mise en scène) de « l'éternel féminin » sur le corps de Shirley par le travesti Eva, pris comme axe narratif du film, explicite le caractère d'artifice de cette représentation. D'une certaine façon, les rapports entre Eva et Shirley, ces deux images clichés du féminin, cherchent contribuer au dévoilement des stratégies discursives du stéréotype que le

³⁹³ Terme usée par les travestis brésiliens pour décrire la transformation homme/femme.

cinéma classique essaie d'éluder à travers des mécanismes de transparence narrative.

Pour quoi le féminin-travesti

Le travesti incarne littéralement l'image la plus stéréotypé de la féminité. Sa figure remet en question qu'est-ce que c'est le féminin par la « réinvention » de leurs propres moyens de fabrication de l'objet « féminité ». L'image du travesti dénonce l'absence du référent pour la représentation de l'éternel féminin ; il pointe le caractère de surface, d'extériorité de cette femme imaginaire. En face du personnage du travesti, les signes du féminin se troublent. Paradoxalement sa figure met-en-scène le vide de l'éternel féminin cinématographique.

Sur la surface de son corps-image, le travesti crée une nouvelle identité / sexualité / narration qui rompt avec le discours binaire dominante organisé autour des sexes mâles et femelles. Multiple et ambigu, sa figure contredit la polarité du discours avec la « complexité » d'un troisième genre évoquant le besoin d'un tiers-espace. Comme une image « mutante », en transit (réel/ irréel, référent/représentation), la figure du travesti opère une « séparation » des dualités types femme/féminin, réalité/vérité, soulignant le caractère imaginaire, virtuel, d'un féminin construit comme surface, extériorité.

La réalisatrice et le sujet

Diplômée en cinéma à Paris 3, en 1976 ; j'ai travaillé dans différents champs de l'activité cinématographique : comme productrice indépendante des films des courts-métrages (scénariste et réalisatrice); dans la production et diffusion du cinéma brésilien (pour *Embrafilme*, entreprise du gouvernement Brésilien) ; dans l'organisation des débats et des tables-rondes dans festivals et/ou séminaires nationaux et internationaux, dans la production et direction d'un programme télévisuel réalisé par des étudiants universitaires.³⁹⁴

En ce qui concerne spécifiquement la production et la diffusion de films de femmes, j'ai

³⁹⁴ TV FTC, nom du programme hebdomadaire présenté tous les dimanches pendant l'an 2003-2004 par la chaîne Tv Salvador/Tv Bahia.

organisé des festivals, des colloques et des séminaires au Brésil, au Canada, en Europe et en Afrique. Parmi les films réalisés (scénario, direction) comme productrice indépendante, je cite ceux, dont le sujet maintient des liens avec l'objet de ce thèse : *O Chá/du thé*, court-métrage filmé en Hollande, traite des rapports d'une femme avec les objets de sa maison ; *Mão dupla/double main*, documentaire, met en évidence le travail des premières policières féminines dans le trafic de Rio de Janeiro, Brésil; *O diário do Convento/Le journal du couvent* raconte l'histoire (fiction) des premières femmes cloîtrées dans le Convento do Desterro, le premier convent féminin du Brésil, situé à Bahia et *No coração de Shirley/Dans le cœur de Shirley*.

L'intérêt pour la mise en scène du féminin-travesti a été motivé par les possibilités que leurs images m'offraient comme clé interprétative des stratégies discursives du stéréotype cinématographique.

Dans ma pensée, les images de l'éternel féminin hollywoodien travaillaient comme un espèce de miroir troublant, du labyrinthe qui m'enfermait. Ces images mythiques n'ont jamais cessé d'opérer un clivage troublant sur ma perception du monde et sur mon appartenance à une culture spécifique, la brésilienne. Dans ma quête de mieux comprendre la production/la réception contemporaine des images/identités, le désir d'élaborer théoriquement ces questions est devenu vital. Comment pourrait-on représenter le schisme existant entre femme/féminin ? Quelle image pourrait-il symboliser cet écart entre représentation et référent pour me servir de fil d'Ariane?

Le sujet de la présente recherche, qui s'insinuait déjà dans la trame du court-métrage *No coração de Shirley/Dans le cœur de Shirley*, a été approfondi dans ma dissertation de Maîtrise mentionnée auparavant. Le caractère pratique-théorique de la recherche développé à l'École du théâtre m'a permis une double approche d'images/discours autour du féminin cinématographique.

Dans ma tentative de configurer la multiplicité des questions que la représentation du

féminin soulevait, le corps-image du travesti m'est apparu comme possible "intercesseur." Le féminin-travesti, cette « reine » absolue de la mise-en-scène d'une féminité imaginaire, m'apparu comme un possible point de départ. Il n'est pas précisément l'image du sexe féminin comme « image/objet » que le travesti doit « cacher », « dissimuler », « retarder » ou distraire pour que le jeu de l'imaginaire soit établi? D'une certaine forme, la figure du travesti s'imposait par la multiplicité des signes que son image propose ; mais aussi à cause de son ambiguïté qui suscite un discours autour de la diversité, des frontières, qui m'intéresse comme le double autre du discours occidental.

Dans le cœur de Shirley traite de la complexité de vivre aux frontières, de vivre *entre-images, entre-langues*, d'être le double « Autre » du récit que j'essaie de mettre en scène. Le féminin-travesti m'a permis de confronter la complexité du thème sans nier les possibles glissements sujet/objet.

No coração de Shirley/Dans le cœur de Shirley/ Brésil / 2002

35mm / couleur / 20 min., avec Fafa Menezes/*Shirley* et Evelyn Buchegger/*Eva*.

Fiche technique :

Réalisation et scénario – Edyala Yglesias

Assistent de réalisation - Vanessa Francisco

Caméra et photo – Mush Emmoms

Arte – Wilson Argolo

Producteur – Elson Rosário

Son - Nicola Hallet

Vêtements – Ivie Luz/ Jovanka Nunes

Scénographie - Hagamenon Abreu

Bande sonore – Beto Neves e Eduardo Airoso

Montage – Marcelo Rodrigues e Edyala Yglesias

Synopse:

Le film raconte la rencontre de la prostituée Shirley avec son « rival de toujours », le travesti Eva. Dévoré par l'envie du succès qu'Eva fait avec les hommes, Shirley se met à apprendre avec le travesti, l'art de la séduction. Ingénues, solitaires, contradictoires, ces deux personnages de la nuit du Salvador, font le trottoir au long de l'avenue Manoel Dias da Silva, située dans un quartier haute classe moyenne. Chacun nourrit un rêve: Shirley, trouver l'amour et Eva, de devenir une grande artiste. Implacable, la réalité de la rue pénètre dans la fantaisie de Shirley et Eva. Maintenant, quoi faire?

Production :

La production du film a été conçue comme un espace de socialisation de la pratique cinématographique à Salvador. À cet effet a eu lieu un cycle d'ateliers couvrant les domaines de la scénarisation, production, direction, continuité, camera & photographie, musique & bande sonore du film. Pendant le tournage, des stages dans les domaines mentionnés ont été offerts aux participants des ateliers qui ont démontré le plus grand intérêt à s'engager dans l'activité.

Le Ministère de la Culture, à travers compétition nationale, a été le commanditaire du projet.

Participation aux festivals du cinéma

2003

35° Festival De Brasília Do Cinema Brasileiro – Brasília /2002

II Festival De Cinema De Varginha - Minas Gerais 2003

7° Festival de Cinema do Recife - Pernambuco 2003

7° Festival de Cinema, Vídeo e Dcine De Curitiba - Paraná/2003

I Festival Da Livre Expressão Sexual – Bahia 2003

26° Festival Guarnicê de Cinema - Maranhão 2003

II Panorama Internacional Coisa de Cinema - Bahia/2003

Mostra Curta Cinema - Rio/2003,

Mix Brasil - São Paulo, Rio e Brasília/2003

XVIII Black International Cinema Berlim/Alemanha 2003

I Festival de Diversidade Sexual de Salvador –Bahia/2003

2004

Competição Oficial do 19th Festival de Turim / ITÁLIA

Mostra em cidades italianas durante o mês de maio 2004, finalizando em Roma/ ITÁLIA

Competição Oficial do 14th Annual Inside Out Toronto Lesbian and Gay Film and Video Festival / Canadá

2005

Exibições no Canal Brasil, TVE

Competição Oficial do 33º Festival Internacional de Cinema do Algarve - PORTUGAL

Textes autour du film:

• *Mediações do corpo no cinema de Shirley*: essaie par Wilton GARCIA, Doutor em Comunicação e Estética do Audiovisual pela ECA/USP. In Revista de Comunicação da Unisinos, nº 1 - Rio Grande do Sul, 2003

• *Sexo uma escolha* : conférence sur le film par Dr. Mário Almeida dans colloque organisé par Escola Brasileira de Psicanálise - Sala Walter da Silveira, no dia 31.10.03.

• “*Construindo a imagem da fêmea, dentro e fora do coração de Shirley*”, texte présenté par Makarios Maia Barbosa dans l’Ecole du théâtre de l’Université Federal da Bahia, setembro 2004.

• « *Encruzilhadas no coração de Shirley : o cinema produzido por mulheres na Bahia, com foco na novíssima onda Baiana.*” Dissertation de Maîtrise (en élaboration) de Jobert Pascoal Souza Brito. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Estadual da Bahia/ UNEB avec bourse Capes.

Prix

- Prêmio de Roteiro outorgado pelo Ministério da Cultura do Brasil para a produção de curtas-metragens;

- Menção Honrosa no Festival Guarnicê de Cinema - 2003

- Prêmio de Melhor Filme de Curta-Metragem/Temática Social do *XVIII Black International Cinema* Berlim/Alemanha 2003.

A

Adelman
 Miriam, **20**
 Alexandre Dumas, **14, 96, 105, 107, 109, 115, 116, 124, 125**
 Almodovar
 Pedro, **55, 97**
 Amado
 Jorge, **245, 274**
 Amancio
 Antonio Carlos Tunico, **34**
 Amaral
 Suzana, **9, 11, 17, 18, 19, 74, 78, 181, 182, 187, 195, 196, 203, 208, 211, 213, 217, 221, 224, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 250, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 307**
 Ana Carolina, **20, 21, 254**
 Ana Paula Bouzas, **275, 276**
 Andrade
 Joaquim Pedro de, **71**
 Mario de, **71, 181, 243, 245, 249, 251, 254, 260, 262**
 Ang Lee, **155**
 Angelina Jolie, **7, 294**
 Ann Kaplan, **8, 21, 149**
Anna Karenine, **142**
 Antonioni, **152**
 Areas
 Vilma, **206**
 Arnaldo Jabor, **260**
 Arraes
 Guel, **275**
 Assunção Hernandez, **256, 279**
 Avellar
 José Carlos, **18, 21, 250, 255**

B

Babenco
 Hector, **252**
 Bachmann
 Ingeborg, **78, 233**
 Balzac, **106, 122**
 Barthes
 Roland, **16, 56, 91, 96, 98, 99, 100, 110, 149, 167, 197, 198, 203, 204, 210, 223**
 Bénard da Costa
 Joao Pedro, **258**
 Bernhardt
 Sarah, **125, 144**
 Bhabha, **74, 75**
 Bingen
 Hildegarde de, **82**

BLANCHARD

Jean-Vicent, **25**
 Bonello
 Bertrand, **51, 52, 55, 56, 57, 59**
 Borelli
 Olga, **191**
 Brèque, **111, 112, 113**
 Brown
 Carlinhos, **66, 133, 143, 144, 192, 266**
 Bry
 Théodor de, **42, 43, 44**
 Buarque
 Chico, **69**
 Burch
 Noël, **20, 46, 79**
 Burkan
 Jane, **31, 32**
Bye bye, Brésil, **249**

C

Cabra Marcado para Morrer, **254**
 Calvettes
 André, **125**
 Calvino
 Italo, **92**
 Caminha
 Pero Vaz, **29, 41, 42**
 Cartaxo
 Marcélia, **8, 18, 255, 256, 261, 269, 270, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 292, 301, 302**
 Casé
 Regina, **275**
 Cavel
 Stanley, **21**
 César
 Maria Rita de Assis, **73, 74, 80, 252**
 Chamqyou-Kuhn
 Cécile, **20**
 Chollet
 Mona, **65, 66, 73, 80, 228**
 Choveau
 Clara, **53, 58**
 Choveaux
 Clara, **52, 57**
Chronique d'un amour, **152**
 Cixous
 Hélène, **191, 192, 197, 199, 201**
 Clarice Lispector, **14, 21, 68, 74, 181, 182, 184, 188, 190, 191, 192, 199, 200, 201, 206, 211, 216, 263**
 Colomb
 Christophe, **30, 40**
 Columbus, **30**
Com licença, eu vou à luta, **251, 252**
 Comolli
 Jean-Louis, **19, 26**
 Cooper
 Frederick, **31, 32, 243**

Coquillat
Michelle, **64, 211, 212, 234, 235, 236**
Corrêa
Amélia Siegel, **20**
Cortés
Hernan, **40**
Coutinho
Eduardo, **254**
Cukor
George, **9, 96, 115, 116, 125, 133, 137, 143**

D

d'Anvers
Hadewich, **82**
d'Antonio das Mortes, *246*
Dalorto
Angelo, **28**
Das tripas, coração, 254
d'Avila
Thérèse, **82, 86, 87, 229**
de Pazzi
Maria Madalena, **82**
Débord
Guy, **121, 272**
Dédé Mamata, 251
Deleuze
Gilles, **152, 186**
d'Évreux
Yves, **42**
Dias melhores virão, 252, 253, 255
Die Freudlose Gasse/La rue sans joie, 138
Diegues
Caca, **246, 249, 250, 251, 252, 253**
Dietrich
Marlene, **53, 129, 190**
Dumas fils
Alexandre, **50, 96, 97, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 122, 125, 148, 149, 166, 197, 198, 223, 316, 317**

E

Edward Saïd, **10, 49**
El hombre del Subsuelo, 217
Eles nao usam black-tie, 254
Emmerick
Catherine, **82**
Europe 51, 152

F

Fanon
Franz, **47, 63, 65**
Farges
Patrick, **20**
Feliz Ano Velho, 251, 252
Fellini
Federico, **278**
Fieschi
Jacques, **136**
Flaubert

Gustave, **49, 50, 112, 207, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 230, 232, 297**
Fouque
Antoinette, **17, 40, 181, 190, 191, 242, 276, 298**
Francastel
Pierre, **93, 94, 95**
Frankenstein punk, 254
Freire
Iami Rebouças, **65**
Friedan
Betty, **66**
Furtado
Jorge, **254, 275**

G

Garbo
Greta, **8, 9, 11, 14, 15, 16, 21, 53, 69, 96, 102, 107, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 153, 161, 163, 167, 168, 172, 175, 176, 177, 185, 190, 193, 208, 209, 211, 258, 271, 272, 273, 280, 294, 295, 301, 312, 314, 315, 330**
Genette
Gérard, **218**
Gil
Gilberto, **248, 249**
Gilbert
John, **140, 141, 142, 144**
Giulietta Masina, **278**
Gorender
Jacob, **210**
Guillermo Arriaga, **190**
Guimaraes Rosa, **74**

H

Hamilton
Clayton, **108, 144, 249**
Hanem
Kuchuk, **49, 50**
Hermanns
Ute, **263**
Hirschman
Léon, **249, 254, 260**
Homi Bhabha, **10, 13, 14, 74**
Hôtel Atlantique, 243
Huissen
Andreas, **78**
Humboldt
Alexandre von, **12, 30, 31, 32, 33, 37**
Huysen
Andreas, **20, 230, 231, 232, 233, 236**

I

Ikea, à l'assaut du bonheur, 226
Images de l'Inconscient, 254
Inocencia, 254
Irigaray, **13, 204, 205, 318**

J

Jango, 254
 José Dumont, **256, 261, 279**
 Joyce
 James, **28, 108**

K

Kameliadamen
 Viggo Larsen, 125
 Krakovitch
 Odile, **20, 107, 108, 153**

L

Lacan, **78**
 Lampião, **68, 71**
 Laura Mulvey, **8**
 Legouvé, **97**
 Léry
 Jean de, **43, 44**
 Lévi-Strauss
 Claude, **30**
 Lins do Rego
 José, **245**
 Lispector
 Clarice, **17, 50 63, 68 70 71 72**
74 78 87 181 , 182 184 185 186 187
188 189 191 192 , 193 195 197 198 199 200
203 204 205 206 207 , 208 209 211 212
214 215 , 217 , 219 220 221 , 224 , 228 , 232
233 234 235 256 263 264 265 267 270 274
275 276 280 297 307 316 327
 Lucas
 Laurent, **52, 57**

M

Ma  kovski, **29**
 Marilia Pera, **252**
 Mary Ann Doane, **15, 16, 47, 50, 64, 95, 120**
 Mayer
 Louis B., **117, 138, 139, 141, 142, 143**
 Metz
 Christian, **126**
 Mia Farrow, **223**
 Mineirinho, **68, 70**
 Miranda
 Carmen, **53, 252**
 Moine
 Rapha  lle, **112**
 Monroe, **69, 129, 137, 146, 185, 190, 193, 209, 258,**
271, 294, 295
 Montaigne
 Michel de, **40**
 Morin
 Edgar, **128, 130, 145, 226**
 Moser
 Benjamin, **190**
 Mulvey, **8, 10, 282, 284**

N

Niblo
 Fred, **133, 139**
Noites do Sertao, 254
Notas do Subterraneo, 217

O

O beijo da mulher Aranha, 252
O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 68,
 304
O escurinho do cinema, 254
Os anos JK, 254
Ossessione et Senso, 152
 Ott
 Herta Luise, **20**

P

Pabst
 Wilhelm, **138**
 Pamuk
 Orhan, **190**
 Pancho Villa, **68**
 Pereira dos Santos
 Nelson, **44, 245, 254**
 Pratt, **12, 19, 31, 32, 33, 37**

Q

Que bom te ver viva, 254

R

Raminelli
 Ronald, **43, 44**
 Ramos
 Graciliano, **187, 239, 240, 245, 278**
 Reis
 Martha dos, **75**
 Risério
 Antonio, **28, 29**
 Rocha
 Glauber, **68, 246, 249, 250, 255, 256, 259, 260, 304**
 Roland Barthes, **15, 46, 101**
 Romano de Santana
 Affonso, 238
 Rossellini, **152**
 Roze
 Pascale, **234, 235, 236**
 Ruggi
 Lennita Oliveira, **20**

S

Said
 Edward, **26, 40, 49, 50**
 Salles Gomes
 Paulo Emilio, **245, 250**
 San Juan de la Cruz, **81**
 Sardou
 Victorien, **108**

Schönan
Elisabeth de, **82**
Scribe
Eugène, **96, 97, 108**
Sellier
Geneviève, **20, 46, 79, 230, 240**
Sinclair Bull
Clarence, **134**
Sousa
Carlos Mendes de, **21, 36, 327 72, 177, 178, 186, 199, 251**
Stam
Robert, **21, 202, 213, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 265, 297**
Stanton
Stephen, **97, 108**
Stiller
Mauritz, **138, 139, 140, 144**
Stuart Hall, **10, 62**

T

Taylor
Robert, **115, 117, 118, 149**
Tendler
Silvio, **254**
Terranova, **52, 56, 57, 58, 59**
Thalberg, **117, 139, 144**
Trovão
Ana Carolina Rubini, **21**

V,W

Walt Disney, **6, 277**
Walter Lima Jr, **254, 260**
Varda
Agnès, **22, 312**
Veronika Lake, **226, 227**
Vespucci
Americo, **29, 33**
Viennot
Eliane, **20**
Wilder
Billy, **137**
Visconti, **152**
Wolf
Christa, **78, 217, 233**
Woody Allen, **223, 224**
Woolf
Virginia, **108, 190, 216**
Vuarnet
Jean Noël, **82, 83**

Y

Yavuz
Perin Emel, **20**

Z

Zola, **106, 122**

INDEX DES FILMS CITÉS

A

A cor do seu destino, 277
 A dama do Cine Shanghai, 280
 A garota das telas, 280
 A hora da estrela/L'heure de l'étoile, 1986, 389
 A ilha das Flores, 281
 Anna Karenine, 152
 Antonio das Mortes, 271
 Apple, la tyrannie du cool, **Erreur ! Signet non défini.**233

B

Brokeback Mountain, 50, 166, 167, 168, 192
 Bye bye, Brésil, 275

C

Cabra Marcado para Morrer, 280
 Camille/Le roman de Marguerite Gauthier, 3, 4, 9, 12, 16, 23, 123, 125, 158, 159, 162, 170, 297, 319, 333, 389
 Central do Brasil, 20, 306
 Céu aberto, 280
 Chronique d'un amour, 164
 Com licença, eu vou à luta, 277

D

Das tripas, coração, 280
 Dédé Mamata, 277
 Dias melhores virão, 278, 279, 281
 Die Freudlose Gasse/La rue sans joie, 148

E

El hombre del Subsuelo, 238
 Eles nao usam black-tie, 280
 Europe 51, 164

F

Feliz Ano Velho, 277
 Filmar o desejo, viagem através do cine das mulheres, 25
 Frankenstein punk, 280

H

Hôtel Atlantique, 268

I

Ikea, à l'assaut du bonheur, 233
 Images de l'Inconscient, 280
 Inocencia, 280

J

Jango, 280

K

Kameliadamen, 133, 134

L

L'aventura, 164
 L'identification d'une femme, 164
 L'éclipse, 164
 L'heure de l'étoile, 3, 4, 9, 10, 12, 18, 19, 21, 64, 68, 75, 76, 80, 95, 160, 194, 197, 198, 200, 201, 202, 205, 207, 208, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 255, 257, 258, 259, 261, 266, 267, 268, 271, 275, 279, 282, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 297, 300, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 323, 329, 330, 331, 345, 350, 353, 371
 La chair et le diable, 149, 150, 151
 La Cité de Dieu, 20, 307
 La dame aux camélias
 André Calvettes et Henry Pouctual, 3, 9, 10, 12, 16, 106, 109, 113, 116, 117, 118, 122, 123, 125, 126, 130, 133, 136, 147, 154, 176, 215, 216, 245
 La femme aux deux visages, 153
 La Fille du Leningrad, 153
 La Légende de Gösta Berling, 148
 La Rose Pourpre du Caire, 245, 371
 La Strada, 307
 La Tentatrice, 149
 Le Cheval emballe, 58
 Le Torrent, 123, 149

Lolita, 221, 238

S

M

MACUNAIMA, 77
Memorias de subdesarollo, 238
Memorias do Carcere, 280
Moulin Rouge, 134, 371

Sargento Getulio, 280
Sonho de Valsa, 280
Stromboli, 164

T

N

Noites do Sertao, 280
Notas do Subterraneo, 238

Tirésia, 3, 14, 56, 57, 59, **60, 61,** 62, 63, **64,** 371
Traviatta et nous, 134

O

O beijo da mulher Aranha, 278
O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 74,
336
O escurinho do cinema, 280
Os anos JK, 280
Osseccion et Senso, 164

Um trem para as estrelas, 277
Uma Vida em Segredo, 267

U

V

Vera, 32, 277, 286, 362
Voyage en Italie, 164

Q

Que bom te ver viva, 280

W

Women love Diamonds, 151

Le labyrinthe en miroirs d'Eva

LE MYTHE DE L'ÉTERNEL FÉMININ ET L'ANTI-HEROÏNE : du roman au film
Camille/Le roman de Marguerite Gauthier et A hora da estrela/L'heure de l'étoile.

L'analyse critique des personnages féminins de Marguerite Gauthier et Macabéa dans les films – *Camille/ Le roman de Marguerite Gauthier*, 1936 et *A hora da estrela/L'heure de l'étoile*, 1986 – cherche à comprendre les mécanismes par lesquels le mythe de l'éternel féminin assure sa continuité comme image-modèle des femmes contemporaines. La compréhension de ce processus ne s'achève que par l'analyse historique d'une mythologie plus ample – celle de la centralité et universalité du regard occidental –, à la base du système de représentation dominant. La première partie est consacrée à analyser les formes trouvées par ce « regard » pour représenter le corps colonisé et le corps féminin comme « l'Autre » du discours colonial patriarcal. La deuxième partie se tourne vers le corps féminin à partir de l'analyse historique du mythe de l'éternel féminin, sa subjectivation par des femmes contemporaines et le rôle de l'imaginaire médiatique dans la re-signification et permanence de ces images stéréotypés. Le personnage emblématique de Marguerite Gauthier, incarné par le mythe Greta Garbo, est au centre de cette analyse critique. La troisième partie s'attache à la réception du mythe et de ses répercussions comme espace de glissements d'identités/altérités. Dans ce parcours, la mise en évidence des personnages de ces deux femmes explicite l'acte narratif comme un acte identitaire, qui permet d'émphatiser la notion de l'« expérience » comme espace d'articulation d'autres subjectivités et d'autres regards, et proposer la mise en question du lien entre cinéma, féminin et récit.

Mots clés : cinéma, représentation, pouvoir, mythe du regard occidental, l'éternel féminin, identité, genre, narrative, corps, réception et imaginaire.

Eva and the labyrinth of mirrors

THE MYTH OF ETERNAL FEMININE AND THE ANTI-HEROÏNE: from novel to film
Camille / Le roman de Marguerite Gauthier and A hora da estrela /The hour of the star.

The critical analysis of the personages Marguerite Gauthier and Macabéa in the films - *Camille / Le roman de Marguerite Gauthier*, 1936 and *A hora da estrela /The hour of the star*, 1986 - seeks to understand the mechanisms by which the myth of the *eternal feminine* ensures its permanence in contemporary women's imaginary as an image-reference. The first section of the thesis focus the power of looking by an analytical approach between the stereotypes of the colonized body and the feminine body, identified as the "other" in the colonial discourse. The second section is a historical and critical analysis of the eternal feminine represented by the emblematic personage of Marguerite Gauthier, performed by Greta Garbo, and the re-significations of this myth by the contemporary media. The third section is a critical reflection about the feminine outsider, represented by the personage of Macabéa, by questioning the reception of the myth and its influence on the women's creative process. This work focuses on the concept of 'experience' as a central element for the articulation of "others' perspectives, while questioning the relationship between film, feminine and narrative.

Key-words: film, representation, power, eternal feminine myth, identity, genre, narrative, otherness, body, spectatorship.