

LES ARTIFICES DE B.B. SELON SIMONE DE BEAUVOIR

OS ARTIFÍCIOS DE B.B. SEGUNDO SIMONE DE BEAUVOIR

Laura Piccioni*

.... le Créateur a conféré à ses créatures le *Paraître* en même temps que l'être, et ceci par surcroît: car, comme l'artifice est une *seconde nature* qui double et corse la première, ainsi *la manière d'être* est un second être ou un supplément d'être, une petite majoration ontique dont le Créateur a gratifié l'être, pour qu'en plus de *l'Esse* nul'être ait aussi *la splendeur multicolore du plumage* et *la gloire* et *le lustre* ».

(V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*)

RESUMÉ

Cet article se rapporte à l'essai que Simone de Beauvoir a écrit en 1959, *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*. Je voudrais montrer comment le texte se fonde essentiellement sur le jeu entre nature et artifices et sur le jeu entre authenticité et construction du mythe dans les expressions de la féminité et les représentations du corps. Il s'ensuit que la «femme-enfant» montre ces caractères: a) amoralité, non pas immoralité; b) une nouvelle forme d'érotisme et de sexualité; c) l'échange du rapport proie/femme de proie. C'est-à-dire un' identité qui s'écarte des modèles en vigueur et des champs de force sociales et symboliques.

MOTS-CLES: ambiguïté; authenticité; mythe; Brigitte Bardot

RESUMO

Este artigo trata do ensaio que Simone de Beauvoir escreveu em 1959, *Brigitte Bardot e a síndrome de Lolita*. O que desejo mostrar é como o texto se fundamenta essencialmente no jogo entre natureza e artificios, bem como no jogo entre autenticidade e construção do mito na expressão da feminilidade e nas representações do corpo. Disso resulta que a «mulher-criança» mostra seu caráter: a) amoralidade, não imoralidade; b) uma nova forma de erotismo e de sexualidade; c) a mudança da relação presa/predadora. Ou seja, uma identidade que se separa dos modelos em vigor e dos campos de força sociais e simbólicos.

PALAVRAS-CHAVE: ambigüidade; autenticidade; mito; Brigitte Bardot

*Enseigne Anthropologie Philosophique et Pratiques Philosophiques à la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université "Carlo Bo" de Urbino (Italie). Son activité de recherche s'est concentrée sur les objets suivants: procédés de subjectivation; théories de la pratique; dialogue philosophique; gender studies.

Texture

Quand Simone de Beauvoir écrivit le texte dédié à Brigitte Bardot, ce n'était pas juste pour saisir une occasion: on peut l'interpréter comme une tentative de « lire » la construction de la relation entre les sexes à travers la vedette de cinéma et sex-symbol B.B. On peut donc reconsidérer ce texte sans le rattacher exclusivement au *Deuxième sexe* pour en valider ou invalider les thèses qui y sont exposées (RODGERS, 2000-2001; WARREN, 1987)¹.

Lorsque le magazine «Esquire» fit paraître en anglais l'article de Simone de Beauvoir *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome* (août 1959), Brigitte Bardot était en train de tourner *Voulez-vous danser avec moi ?* (de Michel Boisrond) et *Babette s'en va-t-en guerre* (de Christian-Jaque).

Elle était alors l'objet d'une vaste traque oscillant entre haine et adoration, au sommet d'une célébrité gagnée surtout grâce aux films *Et Dieu créa la femme* et *Les bijoutiers du clair de lune* de Roger Vadim. La «Reine Bardot» (comme l'appelait Marguerite Duras dans «France Observateur» 23 octobre 1958) était déjà devenue un «phénomène social» selon Raymond Cartier («Paris Match, 20 décembre 1958). Vedette internationale et idole de la jeunesse américaine, ses images dans les magazines et ses apparitions à la télévision, sa vie privée mouvementée créaient la légende tout en divisant les opinions du public et exerçant les professionnels du moralisme.

La structure linguistique de l'essai révèle une texture de deux éléments et montre les faces d'une même monnaie: Brigitte – la femme, la personne – et B.B. – le personnage, la star: l'une renvoie continuellement à l'autre. On y trouve deux dimensions aussi: celle de l'actualité – c'est-à-dire les années Soixante qui commencent, avec l'essor de la modernisation sociale et culturelle – et celle qui tourne le regard vers l'avenir. De qui s'agit-il avant tout? du personnage ou de la personne? Les mots finaux nous font penser au personnage, certainement à travers le mythe incarné, et aux femmes qui découvrent leur

¹ Cf. Catherine Rodgers, *Beauvoir piégée par Bardot?*, *Simone de Beauvoir Studies*, Vol. 17, 2000-2001, p. 137-148; Denise Warren, *Beauvoir on Bardot: The ambiguity Syndrome*, «Dalhousie French Studies 13, Fall/Winter 198, p. 39-50. Dans cette contribution je mets de coté les problèmes, très importants au niveau de compréhension théorique et de réception culturelle, de la traduction en diverses langues, à partir de la première en français: je renvoie au travail d'interprétation et de traduction réalisé par Magda Guadalupe dos Santos.

autonomie sexuelle car “le déboulonnage de l’amour et de l’érotisme est une entreprise qui peut avoir plus de conséquences qu’on ne l’imagine” (BEAUVOIR, 1979, p. 375).

Le texte beauvoirien se fonde essentiellement sur le jeu entre nature et sophistication, c’est-à-dire sur des *artifices*, que j’identifierai surtout aux niveaux suivants: tout d’abord l’artifice caché/montré dans le nom et le prénom. Le «grumeau de sens» (Roland Barthes) du nom se dédouble dans le phonème de B.B. – bébé; et puis, le jeu entre authenticité et construction du mythe dans les expressions de la féminité et dans les représentations du corps.

Il s’ensuit que la «femme-enfant» montre ces caractères: a) amoralité, et non pas immoralité; b) une nouvelle forme d’érotisme et de sexualité; c) un renversement du rapport proie/femme de proie. C’est-à-dire une identité, «formation de compromis» (selon Freud), qui s’écarte des modèles en vigueur et des champs de force sociaux et symboliques. La séduction en tant que situation et modalité de construction des rapports est maintenue, mais les rôles ont été intervertis, et on change la forme et l’action. Cela crée donc une ouverture qui permet le passage de nouvelles façons de se positionner par rapport au pouvoir masculin et de s’en émanciper.

Vedette

Simone de Beauvoir compare Brigitte Bardot à deux icônes du cinéma pour en affirmer la spécificité et l’authenticité: Marlène Dietrich et Greta Garbo. En ce qui concerne la «Divine», Beauvoir s’aligne tout compte fait sur l’interprétation de Roland Barthes (1957, p.71)² qui «lisait» son visage-objet comme un moment de transition entre «deux âges iconographiques», de la terreur au charme. Si le visage est «une citation» (BARTHES,

²Roland Barthes, *Mythologies*, 1957, p. 71: *Le visage de Garbo* «concilie deux âges iconographiques, il assure le passage de la terreur au charme. On sait qu’aujourd’hui nous sommes à l’autre pôle de cette évolution: le visage d’Audrey Hepburn, par exemple, est individualisé, non seulement par sa thématique particulière (femme-enfant, femme-chatte), mais aussi par sa personne, par une spécification à peu près unique du visage, qui n’a plus rien d’essentiel, mais est constitué par une complexité infinie des fonctions morphologiques. Comme langage, la singularité de Garbo était d’ordre conceptuel, celle d’Audrey Hepburn est d’ordre substantiel. Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Événement.»

1970, p. 121), celui de BB est, selon Beauvoir, «ce qu'il est», et surtout «il y a quelque chose de hautain dans son visage boudeur».

Dietrich représente le mystère et les moyens fétichistes de la séduction, mais le dévoilement du corps ne dépasse pas son essentielle passivité. BB montre son corps, «ni plus ni moins». Son individualité a la connotation de l'activité: «Elle marche, elle danse, elle bouge» (BEAUVOIR, 1979, p. 369).

J'ajouterais que pour s'approcher de la *femme* BB il faut regarder tout d'abord ses pieds: musclés, flexueux, désarticulés par la discipline dans l'apprentissage et l'exercice de la danse classique. Beauvoir peut dire ainsi que «quand B.B. danse son fameux mambo (*Et Dieu créa la femme*), personne ne croit à Juliette. C'est B.B. qui s'exhibe» (BEAUVOIR, 1979, p. 373). La mobilité et l'aisance des mouvements désinhibés renvoient à une activité et à un caractère de la féminité qui trouble l'érotisme tout en décevant l'attente d'une passivité prévue, ou pour le moins, qui essaie délivrer la féminité de la pesanteur et du raidissement de sa construction hétéronome.

Chaque génération a son propre répertoire de noms de star et le répertoire à son tour est caractéristique de chaque génération. On a affirmé qu'il n'existe qu'une seule star transgénérationnelle, Marilyn Monroe, sex symbol hors du temps. Effectivement BB représente tout à fait *the fabulous sixty*, l'époque du scoubidou, du hula hoop, mais surtout le dépassement de coutumes et de manières d'être et de penser des années cinquante.

S'il est vrai que pour saisir une société il faut analyser ceux/celles que choisit comme célébrités, Beauvoir donne sur BB, tout en remarquant l'accueil différent aux Etats-Unis et dans la «vieille» Europe, et en comprenant par l'intuition les caractères culturels de la vedette BB, par rapport aussi à la lutte entre les deux sexes. Un choc d'imaginaires publics et privés s'est produit dans les années Soixante; pour la première fois, peut-être, le rêve public de l'industrie cinématographique et l'imagination privée du spectateur surstimulé par la télévision ont fusionné, et la perception de la célébrité a changé.

Ambiguïté

À la rigueur, BB est une femme en situation, et surtout elle résulte de l'analyse beauvoirienne ainsi qu'une figure de *transition* entre différents moments de la culture sexuelle, même lorsque Roger Vadim avec son «style analytique» et abstrait «'dé-situe' la sexualité» (BEAUVOIR, 1979, p. 372) et met le spectateur dans la position d'un voyer (*Et Dieu créa la femme*), comme le critique Beauvoir.

Le corps – nous dit Beauvoir dans ses oeuvres – n'est pas une chose, c'est une situation, à la fois une prise sur le monde et une esquisse de projets. C'est en exerçant l'activité sexuelle que les êtres humains définissent les sexes et leurs relations, tout comme ils créent aussi le sens et la valeur de toutes les choses qu'ils accomplissent. La situation comme principe de l'être corporel ne relève pas de la nature ou de l'ordre de l'être, mais elle appartient au monde, elle est essentiellement constituée par les autres. Il faut penser par conséquent la liberté et la situation comme deux notions contemporaines l'une de l'autre.

Or, Brigitte Bardot quitte les artifices (maquillage, bijoux etc.) féminines et se présente «dépourvue de sophistication», en tant que personnage enfantin et troublant, «le plus parfait spécimen de ces nymphes ambiguës» dont écrivent Arthur Miller (*A view from the Bridge*), et Vladimir Nabokov (*Lolita*), pas seulement au cinéma. Femme-enfant, BB lance un nouveau genre d'érotisme sous le signe de l'ambiguïté avant encore de l'authenticité, soulignée plus fortement par Beauvoir.

À mon avis ces deux caractéristiques ne sont pas en contradiction si l'on remarque que l'ambiguïté est en rapport pas seulement au corps «presque androgyne» mais plus encore au personnage BB qui sort des clichés et ne respecte pas les conventions et la morale. À ce propos on peut recourir à la signification synthétisée par Merleau-Ponty (1952) lorsqu'il clarifie la distinction entre ambivalence et ambiguïté³.

La première «se réfère à un état où l'on procède par dichotomies absolues, où les alternances sont tranchées et où on ne peut pas pleinement reconnaître que d'un côté comme de l'autre, on se réfère à un même être (ou à un même phénomène)». L'ambiguïté

³ Maurice Merleau-Ponty, *Les relations avec autrui chez l'enfant - 1949-1952*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1951, 1975. Cf. aussi *Résumé des Cours: 1949-1952, Leçon inaugurale à la chaire du Collège*, 1952: « Le philosophe se reconnaît à ce qu'il a inséparablement le bout de l'évidence et le sens de l'ambiguïté. Quand il se borne à subir l'ambiguïté, elle s'appelle équivoque. Chez les plus grands elle devient thème, elle contribue à fonder les certitudes, au lieu de les menacer.»

est «une capacité à assumer non seulement les nuances, mais aussi les phénomènes de *transition (italique L.P)*, voire la cohabitation des oppositions ou des tensions au sein d'un même être (ou d'un même phénomène). On peut reconnaître l'état controversé d'un sujet donné, l'ambiguïté du phénomène, sans vivre cela sous le mode d'une polémique où les choses apparaîtraient au travers d'une dichotomie impliquant un partage tranché entre vérité absolue et pure errance, entre vainqueur et vaincu.»

Ces assertions sont remarquables parce que Merleau-Ponty se réfère directement à Beauvoir et à Sartre: «Etant donné que l'homme doit assumer intégralement sa propre liberté, distinguer le bien et le mal dans son utilisation et inscrire son action concrètement dans le monde, la thèse de la nécessité de 'renoncer à la sécurité' – qu'on trouve dans la subjectivité des morales codifiées et dans l'objectivité de la politique réaliste – apparaît centrale. Derrière le choix on trouve l'*ambiguïté* de la condition de l'homme qui, étant dans le même temps liberté et chose, sujet isolé et coexistant dans le monde avec ses semblables, est exposé à l'échec. C'est ce que développe de Beauvoir dans les essais *L'existentialisme et la sagesse des nations* et *Pour une morale de l'ambiguïté*: 'L'échec décrit dans *L'être et le néant* est définitif, mais il est aussi ambigu' (BEAUVOIR, 1947, p. 17). 'Il n'y a pas de divorce entre philosophie et vie. Au contraire, chaque pratique vivante est un choix philosophique lié à une vision du monde qu'on peut remettre en question. Il en découle la place centrale d'une catégorie analytique – l'*ambiguïté* – qui montre qu'aucune action ne peut-être menée par l'homme sans qu'elle soit en même temps faite contre les hommes'» (MERLEAU-PONTY, 1975).

Authenticité

Selon Beauvoir, Brigitte-BB est «dangereusement sincère» et authentique tout en rejetant l'hypocrisie et les préceptes qui règlent les rapports entre la femme et l'homme.

Cela prête à discussion: l'association de l'artifice à la convention, et son opposition à la nature et au naturel ne risque de produire une critique de l'artifice qui débouche sur des conventions nouvelles qui seront à leur tour dénoncées? Et surtout, le caractère d'authenticité peut se concilier avec le *star system*?

Beauvoir ne doute pas que la star BB est un être «fabriqué», une créature de l'écran et qu'en tant que telle, elle entre dans l'imaginaire sexuel (américain et français). Elle est un personnage créé par Marc Allegret et Roger Vadim; une créature imaginaire, inventée à partir d'un corps qui convient à la circonstance d'un nouveau modèle de femme et de star. Les cinéastes ont inventé le garçon manqué érotique, la femme-enfant, en combinant «le fruit vert» et «la femme fatale»⁴.

Donc BB elle-même somme en soi plusieurs artifices.

Le premier se manifeste dans le nom: un acte de *renaming* qui, en se condensant dans les initiales, donne une valeur labiale évanescence et devient une sorte de marqueur ou de *tag*, fortement identificateur. Les deux syllabes *bébé* se révèlent être un copyright unissant sensualité et infantilisme, malice et innocence. La fonction vocative du nom propre se retrouve entièrement sous le pouvoir évocateur du surnom B.B./bébé qui, vu sa physionomie graphique et sonore concrète, peut-être considéré un hyperonyme, et pas simplement un surnom.

Barthes (2002) avait exposé la nécessité d'une érotisation du nom propre qui est «lui même un signe et non pas un indice qui désignerait sans signifier», un élément corporel, un objet du désir, une force de suggestion intransitive et fascinante. Le signe

⁴ Le cinéma se fonde sur le plaisir de regarder, Beauvoir le sait, et il y a un rapport direct entre regard et désir. Mais qui est le sujet de ce regard et qui est l'objet de ce désir? Laura Mulvey affirmait: «Dans un monde organisé autour de la disparité sexuelle, le plaisir du regard a été divisé en actif/masculin et passif/féminin». Le regard masculin est «déterminant et projette ses fantasmes sur la figure féminine qui est définie en conséquence ». Le regard exerce donc un pouvoir: l'homme est le sujet du regard, la femme est son objet. «Conformément aux principes de l'idéologie dominante et aux structures psychiques qui la soutiennent, la figure masculine ne peut pas porter le fardeau de l'objectivation sexuelle». Si l'on va au delà des premières théories de la Feminist Film Theory, on peut affirmer que dans quelques films, le corps érotisé de la femme et son exhibition ne représentent pas sa subordination mais qu'ils deviennent un moyen d'émancipation: ils sont une indication de la "gratification" de la femme et peuvent donc être interprétés de façon subversive. À partir des années quatre-vingt, la FFT a commencé à développer de nouvelles perspectives dans l'étude du rapport existant entre cinéma et désir, ce qui l'a amenée à porter un nouveau regard sur la représentation de l'identité sexuelle. D'une part, Mulvey a modifié elle-même en partie son paradigme, en donnant vie à une spectatrice qui n'était plus liée uniquement à la dichotomie féminin/passif et masculin/actif, mais qui avait une identification mobile. D'autre part, Judith Butler a introduit au début des années quatre-vingt-dix l'idée de *gender* qui «définit les processus identitaires comme des pratiques sociales et performatives uniquement». Suivant cette perspective, le travail sur le film et l'étude de la condition de spectateur n'étaient plus nécessairement le fruit du lien entre le plan discursif et la sexualité biologique, comme dans les théories de la différence sexuelle, mais il devint possible d'aborder de façon plus élastique le rapport entre le corps du personnage (et de la star) et le tissu narratif, en déclinant le désir suivant des formes qui revêtent un caractère spectaculaire, qui interagissent de façon tout à fait particulière avec la *gaze theory* même.

dénotatif devient le signifiant d'un nouveau signe connotatif, producteur d'effets de sens. Si le nom est aussi un portrait, on trouve dans la trame verbale B.B. «le personnage enfantin et troublant» (BEAUVOIR, 1979, p. 366); c'est le coup gagnant d'un caractère, d'un *mythe*. Car en tant que star ayant influencé son époque et en tant qu'objet d'identification et de culte, BB est un *mythe*.

Mais le mythe – comme Barthes l'a remarqué – n'est pas un objet ou un concept, mais une forme puisqu'il «ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère» (BARTHES, 1957, p. 193). C'«est une parole (...) cette parole est un message», un système de communication, une façon de signifier. «Comme système sémiologique» le mythe fait en sorte que le réel et le représenté, l'authentique et le superficiel, l'inter-échange vie/fiction coexistent.

On entrevoit parmi les considérations de Beauvoir que l'on ne peut pas assumer d'une façon unilatérale le concept d'artifice. Ceci est pour la femme (premièrement pour Brigitte-BB), une virtualité et une possibilité (interne) à la qualité du corps; en particulier la capacité de déclinaison, acquisition, dissémination osmotique. Ainsi c'est possible reconfigurer les positions et les modalités soit de résistance soit de pouvoir.

Et Brigitte Bardot-BB peut contribuer à reconfigurer la bio-dichotomie masculin et féminin.

Mais le texte très riche pose beaucoup de questions corrélées: est-ce que Simone de Beauvoir met par conséquent tout ensemble, aussi bien l'authenticité que les procédés artificieux du personnage B.B., sans déplacer l'acceptation même d'authenticité?

Est-ce que l'échange tout a fait particulier se produisant entre la vie et la fiction et surtout l'inversion des rôles sexuels, pouvaient constituer (et peuvent constituer aujourd'hui encore) «le passage» vers une émancipation des jeunes femmes, au-delà de Brigitte/B.B.? Je voudrais remarquer que se délier des artifices de la feminité construite en fonction du désir masculin veut dire saisir authenticité, mais au même temps prendre jusqu'au fond la condition d'ambiguïté – le noeud et le chiffre au même temps de la condition de la femme

qui veut se délier de la soumission au regard masculin dans le but de la ‘jouer’ dans un processus d’action et d’autonomie ⁵.

OUVRAGES CITÉS

BEAUVOIR, Simone de. **Brigitte Bardot et le syndrome de Lolita**, dans Claude Francis et Fernande Gontier. **Les écrits de Simone de Beauvoir**. Paris : Gallimard, 1979, p. 363-376

BEAUVOIR, Simone de. **Brigitte Bardot**. traduction de Piero Del Giudice. Milano: Lerici, 1960.

BEAUVOIR, Simone de. **Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome**. Traduction de Bernard Fretchman. London: Deutsch, Weidenfeld & Nicolson, 1960.

BEAUVOIR, Simone de. **Brigitte Bardot e la sindrome di Lolita**. Dans l’anthologie rééditée plusieurs fois: BEAUVOIR, Simone de. **Quando tutte le donne del mondo...**, a cura di Claude Francis e Fernande Gontier, traduction de Vera Dridso, Bianca Garufi et Vittoria Nencini Baranelli. Torino: Einaudi, 1982, pp. 11-23.

BEAUVOIR, Simone de. **L’invité**. Paris : Gallimard, 1943

BEAUVOIR, Simone de. **Le Deuxième sexe**. Paris : Gallimard, 1949

BEAUVOIR, Simone de. **L’Amérique au jour le jour**. Paris : Gallimard, 1954

BEAUVOIR, Simone de. **La force de l’âge**. Paris : Gallimard, 1960

BEAUVOIR, Simone de. **La force des choses**. Paris : Gallimard, 1963

BARDOT, Brigitte. **Initiales B.B.** Paris: Grasset, 1996

Roland Barthes, **L’empire des signes**, Genève, Skira, 1970, p.121

BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris : éditions du Seuil, 1957

BARTHES, Roland. **Proust et les noms**. Oeuvres complètes III. Paris: Éditions du Seuil, 2002

BUTLER, Judith. **Body that matter**. On the Discursive Limits of “sex” (Corpi che contano. I limiti discorsivi del “sesso”) New York & London: Routledge, 1993

⁵ La dimension du *mimétisme* utilisée parfois par les femmes n’est pas présente ou explicite, à ce qu’il paraît, dans le texte de Beauvoir, *après* lequel on se demande qu’est-ce que veut dire aujourd’hui accepter les artifices de la féminité pour produire le « déboullonage de l’amour et de l’érotisme »

DE LAURENTIS, Teresa, **Sui generis. Scritti di teoria femminista**. Traduzione italiana Liliana Losi. Milano: Feltrinelli, 1996

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Les relations avec autrui chez l'enfant** - 1949-1952. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1951, 1975

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema, "Screen" 16 (3), **Autumn** 1975, p.6-18 Traduzione italiana Piacere visivo e cinema narrativo, in "nuova dwf", 8, luglio 1978

RIHOIT, Catherine. **Brigitte Bardot. Un mythe français**. Paris: Olivier Orban, 1986.

RODGERS, Catherine. Beauvoir piégée par Bardot?, **Simone de Beauvoir Studies**, Vol. 17, 2000-2001, p. 137-148

WARREN, Denise. **Beauvoir on Bardot: The ambiguity Syndrome**, Dalhousie French Studies 13, Fall/Winter 198, p. 39-50.