

## ■ Le cinéma, vecteur privilégié du mythe de la femme fatale

### LUÍSA ASSUNÇÃO

Doctorante, Université Sorbonne Nouvelle 3,  
CREPAL Centre de Recherche sur les Pays  
Lusophones, Paris, France.  
lf.assuncao@hotmail.com

*Resumo:* O presente artigo propõe uma reflexão sobre o mito da mulher fatal – compreendida enquanto figura mítica literária do final do século XIX – e sua transposição ao cinema. Esta arte que por possuir um grande poder de simulacro, ilustra de forma extraordinária a propagação infinita da figura simbólica. Apoia-se na linha de estudos do imaginário, proposta por Gilbert Durand e seguida por Michel Serceau, a fim de atestar a relação intrínseca entre o cinema e o mito. Pretende-se mostrar que o cinema está longe de ser um vulgarizador da mulher fatal, mas sim um lugar de revitalização do mito.

*Palavras-chave:* cinema; mito; mulher fatal

*Résumé :* Cet article réfléchit sur la figure de la femme fatale – comprise en tant que figure mythique littéraire de la fin du XIXe siècle – et sa transposition à l'écran. Le cinéma, par son grand pouvoir de simulacre, illustre de façon extraordinaire la propagation inépuisable de cette figure symbolique. En s'appuyant sur la lignée des études de l'imaginaire proposé par Gilbert Durand et suivie par Michel Serceau, nous attestons un rapport intrinsèque entre cinéma et mythe et nous concluons que le septième art est loin d'être un vulgarisateur du mythe de la femme fatale, mais il est le lieu de revitalisation de celui-ci.

*Mots clés:* cinéma; mythe; femme fatale



L'une des caractéristiques majeures du cinéma est le fait de se nourrir de mythes issus des récits littéraires. La notion de mythe est comprise ici comme "un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes" (DURAND, 1992, p. 64) qui tendent à se composer en récit. Un des ces mythes est celui de la *femme fatale* appartenant à l'imaginaire *fin-de-siècle*. La femme qui séduit et qui fait peur est un leitmotiv qui inspire le cinéma surtout dans ses premières décennies. Les héroïnes issues de l'imaginaire de la littérature *décadente* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle fascinent les cinéastes qui les transforment en métaphores du désir. C'est l'éternelle inquiétude de l'homme devant les mystères du féminin, le fameux "continent noir de Freud", qui après avoir bouleversé la littérature et la psychanalyse dans la modernité, séduit le monde du septième art depuis ses débuts.

Au fil des siècles, la figure de la femme fatale est devenue mythique, grâce aux palimpsestes artistiques et critiques qui lui ont été consacrés. Des arts plastiques, à la musique, des arts littéraires au cinéma, elle connaît des avatars divers, des représentations variées, des transmutations. La Carmen de Mérimée semble être la femme fatale ayant le plus grand nombre d'adaptations cinématographiques, au moins quinze réalisations dans différents pays du globe. La tragédie d'Oscar Wilde, *Salomé*, est interprétée par Rita Hayworth en 1953, le récit de la plus fatale des femmes fatales a gagné au moins trois adaptations à l'écran. Citons encore la célèbre *Lulu* de Wedekind qui est interprétée par Louise Brooks dans le film *Boîte de Pandore* (1929). Cette même année, Alban Berg ébauche la composition de son opéra. *La Femme et le Pantin*, roman daté de 1898, signé Pierre Louÿs a gagné au moins six scénarios au cinéma. Nous ne manquons pas d'autres exemples. Toutes ces adaptations illustrent des lectures variées, des interprétations multiples de textes romanesques qui permettent à l'art cinématographique

d'innombrables variations sur un même récit, sur un même thème, sur un même personnage.

Issu de l'imaginaire décadent, époque considérée comme l'âge d'or du mythe en littérature, moment où il apparaît dans un contexte de répétition compulsive, surtout dans la France fin-de-siècle. Dans un contexte de "panféminisation obsessionnelle" (DOTTIN-ORSINI, 1993, p. 13) naît une des figures les plus importantes de la mythologie de la féminité. A cette époque, la femme prend la place d'héroïne romanesque, pendant que l'homme perd son rang de héros absolu. Don Juan paraît être, si non vaincu, du moins affaibli: "La femme fatale est la fauteuse [...] de la folie du héros, de sa dévirilisation" (DURAND, 1992, p.110). Comme le signale Mireille Dottin-Orsini, cette femme est avant tout la femme *fatale-à-l'homme*, car elle le déstabilise et représente la figure de la déchéance et du malheur du sexe opposé. Comme tout mythe, celui de la femme fatale interroge l'homme sur des questions fondamentales, réveillées par ses peurs et fantasmes.

Gilbert Durand identifie la femme fatale, comme étant un mythème de la décadence: "On pourrait l'appeler le complexe d'Hérodiade ou de Salomé ou de Dalila ou de Carmen ou d'Iseult de Kundry ou Brunhilde, etc. Toutes les femmes de cette sensibilité du siècle sont fatales à l'extrême, opposé absolument de la femme romantique" (2011). Lorsque l'on comprend le rôle du mythe d'un point de vue ontologique on peut dire que les récits plus actuels de femme fatale font toujours écho aux plus anciens: avant Carmen il y a eu Salomé, avant Nana il y a eu Circé. C'est grâce à ces appropriations et aux filiations de ces figures mythiques légendaires que le mythe se perpétue et se diffuse. Les récits se répètent, sur d'autres plans et moyens en reprenant et en revêtant les scénarii exemplaires. D'après Dominique Maingueneau ces histoires de femme fatale, soient-elles anciennes ou actuelles, genres et sous-genres :

[...] Toutes ressassent une même terreur immémoriale. Si l'on cherche leur commun dénominateur, on trouve cet agrégat de peurs élémentaires qui dans les mythologies de tous les temps et de tous les pays montrent les mille et un visages d'une indéracinable angoisse de castration (MAINGUENEAU, 1999, p. 11).

Les divers archétypes du mythe de la femme fatale alimentent et sont alimentés par les récits littéraires décadents et font preuve de "l'éternel retour" dont parle Mircea Eliade (1969). Ce dernier est un des premiers mythologues à soutenir que l'espace des récits mythiques des sociétés primitives, occupé par la société moderne et le roman notamment, est la première source de grandes thématiques et de grands personnages mythologiques de la tradition culturelle de l'humanité. Dans ses recherches sur diverses religions, l'anthropologue roumain montre que les racines de ces religions sont les mêmes mais que les thèmes et les mythes qui les concernent peuvent apparaître sous différentes formes.

Le cinéma viendrait donc segmenter ce phénomène. L'adaptation n'est simplement qu'un véhicule des contenus et sujets, y compris celui des mythes inspirés de la littérature. Michel Serceau, dans son ouvrage *Le mythe, le miroir et le divan* (2009), remarque que le cinéma est une invention d'illusionnistes, expression de fantasmagories et de craintes. Il considère que le nouveau média a été "de facto un non négligeable médium du patrimoine littéraire" (SERCEAU, 2009, p.18).

Insistons sur le fait que l'adaptation est au premier chef une opération de lecture qui dépend de la culture et du monde de référence de l'auteur, du spectateur. Donc, si l'art du cinéma a pour tendance à revisiter les mythes, il nous semble que c'est pour les récontextualiser et notamment pour leur redonner de la vitalité, les ranimer. Ainsi, il est possible d'affirmer "qu'il n'y a pas plus en

ce sens de hiérarchie entre la littérature et le cinéma qu'il n'y en a entre les œuvres littéraires lorsqu'on ne les considère plus in abstracto comme les produits d'une écriture", si l'on reprend la remarque de Michel Serceau (2009, p. 227).

Ces histoires de mythes qui nourrissent le cinéma, traduisent les peurs et les fascinations de l'individu. En bénéficiant du «pouvoir d'irradiation des mythes» (BRUNEL, 1992, p. 82), le cinéma, par son grand pouvoir de simulacre avec ses techniques et images mouvantes, illustre de façon extraordinaire la propagation inépuisable de figures symboliques. On peut considérer donc que : « Matérialisant l'ancestrale fascination par le double, catalysant, au carrefour du roman, du conte et du mythe, les formes et contenus de l'imaginaire, il s'est affirmé comme un nouvel, et particulièrement prégnant, adjuvant de la psyché » (SERCEAU, 2009, p.17).

L'adaptation d'un mythe à l'écran peut être comprise comme une articulation à des thèmes courants de la civilisation : amour, guerre, famille, sexualité... Le mythe, comme exposé d'une question civilisationnelle, sert d'allégorie symbolique pour la représentation cinématographique de ces thèmes qui auront, par tendance, un rapport avec l'actualité.

La reconstruction des grands mythes féminins par le cinéma, réalisée souvent sur un mode parodique des temps modernes, révèle ainsi la nécessaire élaboration d'une mythologie nouvelle au service d'un art nouveau, car comme l'affirme Serceau «chaque époque s'approprie à sa manière une substance mythique. Elle tend à se l'approprier pour en faire sa mythologie propre» (SERCEAU, 2009, p. 17).

L'histoire du cinéma, en revisitant les mythes féminins, et en travaillant ses figures littéraires risque de les muer considérablement. Dans le traitement et dans la

diffusion de ces figures la possibilité est grande, certes, qu'elles deviennent des stéréotypes et même des clichés, cependant il est également possible que ces figures soient en même temps revigorées et rapprochées de l'archétype de référence.

Il n'est pas négligeable que, en ce qui concerne les «mythes d'amour» (SERCEAU, 2009), les figures incarnées par des femmes soient beaucoup plus nombreuses que celles incarnées par des hommes. «Il y a au cinéma, plus de Circé que de Don Juan [...] plus de Manon que de Casanova, plus d'Iseult que de Tristan» (SERCEAU, 2009, p. 249). Ce fait semble être paradoxal car le discours social, qui tient pour l'essentiel à la revendication de la liberté de la femme, ne semble pas s'accorder avec le discours du média, qui par sa dimension spéculaire, veut montrer le corps de la femme, l'érotiser, le rendre objet de désir.

Le cinéma, art moderne, se montre fasciné par la femme fatale, figure typique de l'émergence de l'industrie du spectacle et de l'image industrielle. Elle y apparaît dans toute sa puissance esthétique. L'archétype est porté «à son paroxysme dans l'illusion cinématographique» (MAINGUENEAU, 1999, p. 17). A l'écran la femme est regardée en étant le spectacle même : «cinematic codes, create a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire» (MULVEY *apud* DOANE, 1991, p. 101). En effet, le cinéma «gigantesque appareil de fétichisation et de sexualité» ce qui collabore à l'idée de vecteur privilégié du mythe de la femme fatale.

Dans les premiers films muets hollywoodiens et européens, les mystères féminins sont déjà exaltés, les débuts du cinéma se préoccupaient déjà des corps sensuels qui exaltent les gestes et les émotions. Tandis que la femme est synonyme de la pourriture à la *décadence*, dans le monde du cinéma elles semblent demeurer «l'envers d'un machisme refoulé [...] la fille dominatrice reste une idéalisation qui rend la féminité inaccessible aux

hommes” (VISY, 2007, p. 67). C’est notamment à travers le cinéma, à l’époque d’entre-deux-guerres que le corpus de la femme fatale s’est enrichi.

It’s not surprising that the cinema, born under the mark of such a modernity as a technology of representation, should offer a hospitable home for the femme fatale. She persistently appears there in a number of reincarnations: the vamp of Scandinavian and American silent cinemas, the diva of the Italian film, the femme fatale of film noir of the 1940’s (DOANE, 1991, p. 2).

Avec ses divers avatars, il devient «possible, de suivre dans l’histoire du cinéma, aussi bien que dans celle de la littérature classique, les résurgences, les aléas, les tentatives de dépassement ou de conciliation... de ces figures qui sont des paradigmes» (SERCEAU, 2009, p. 264). On peut considérer que le cinéma reprend l’archétype dans une forme de catharsis moderne et collective. La femme fatale représente un «élément anachronique» au cinéma, transposés à l’écran «ses tenues exubérantes la marginalisent, ravivent le souvenir d’un mythe» (LETORT, 2010, p. 70).

*Carmen* est maintes fois adapté à l’écran. Depuis 1912 la célèbre bohémienne de Mérimée fascine les cinéastes, en étant incarnée par Theda Bara dans le film de Raoul Wash. Une actrice d’origine polonaise Pola Negri est une autre vamp qui a joué le même rôle et devenu populaire dans le film d’Ernest Lubitsch en 1918. Rita Hayworth, après avoir interpréter Gilda, prête également son visage à Carmen en 1948 dans le film américain *Les amours de Carmen* (*The Loves of Carmen*) de Charles Vidor.

En France, on peut citer, entre autres, *Carmen* (1945) de Christian-Jacque avec la vamp française Viviane Romance dans le rôle de l’héroïne et l’adaptation de Godard, *Prénom: Carme* de 1983 avec Maruschka Detmers, film considéré comme un travail plutôt artistique par

ses images. Un an après, en Espagne, apparaît la version de Carlos Saura qui reprend tout l'esprit hispanique du roman de Mérimée et qui exploite de façon profonde la danse espagnole. Carmen est alors interprétée par Laura del Sol et Don José par Antonio Gades.

Toutes ces adaptations ne présentent pas, évidemment, le même niveau d'exotisme et le même jeu de séduction du roman. Tantôt, exagéré, tantôt anéanti, les films provoquent "entre le spectateur et le spectacle, une relation qui, si elle ne renouvelle pas le mythe, en réalimente le questionnement" (SERCEAU, 2009, p. 101).

Violetta, l'héroïne du roman d'Alexandre Dumas fils, *La dame aux camélias*, a eu beaucoup de succès au cinéma en faisant écho au mythe. Elle est aussi considérée une fille de Manon Lescaut – malgré son côté plus sentimentale que cynique (ce qui la différencie de Concha Perez de Pierre Louÿs ou encore de Nana de Zola) – a été très acclamée dans ses diverses versions qui ont fait de cette figure un "stéréotype de ce qu'on a appelé 'prostituée au grand cœur'" (SERCEAU, 2009, p. 277). Michelangelo Antonioni a même essayé de déconstruire la figure de Camille dans son film *La dame sans camélias* (*La signora senza camelia*, 1953).

Nous identifions facilement le surgissement de nouvelles figures qui portent toute l'aura de femme fatale, un mélange de plusieurs héroïnes littéraires. Un bon exemple c'est Lola, la femme fatale de *L'ange Bleu* (*Der Blaue Engel*, 1930), film adapté par Sternberg. L'héroïne littéraire qui fait songer à Circé est «reformulée» à l'écran.

Mi-artiste, mi-prostituée, Lola est un nouvel avatar, ou plutôt une des facettes, de la femme fatale, qui appartient elle-même à une constellation où s'inscrivent la courtisane, la vamp, la femme enfant. Telle qu'elle se situe entre Manon Lescaut, Carmen, Violetta (*La dame*

aux camélias...), Lola est une occurrence de la même figure. Telle qu'elle hiérarchise et dépasse ces divers stéréotypes, elle s'élève au niveau du mythe (SERCEAU, 2009, p. 94).

À la différence de *Carmen*, l'héroïne du roman d'Heinrich Mann n'était pas considérée comme mythique. Cette stature naît avec le film, film fondateur, car on parle déjà d'un «archétype Lola». Cela s'explique par le fait que cette figure en ait engendré des autres. Il faut, bien entendu, rappeler les deux films français *Lola Montès* (Max Ophüls, 1955), *Lola* (Jacques Demy, 1960) qui mettent en exergue le prénom de l'héroïne de Sternberg.

Les réflexions d'Edgar Morin sont intéressantes pour notre réflexion dans la mesure où les *stars* sont envisagées dans une dimension mythique. Afin de définir la star, empruntons la définition d'Edgar Morin :

La star est l'acteur ou l'actrice qui pompe une partie de la substance héroïque, c'est-à-dire divinisée et mythique, des héros de films, et qui réciproquement, enrichit cette substance par un apport qui lui est propre. Quand on parle du mythe de la star, il s'agit donc en premier lieu du processus de divinisation que subit l'acteur de cinéma et qui fait de lui l'idole des foules (MORIN, 2007, p. 33).

Il remarque que l'histoire des stars recommence "à sa mesure l'histoire de dieux. Avant les dieux, avant les stars, l'univers mythique, l'écran, était peuplé des spectres ou fantômes porteurs de prestiges du double" (MORIN, 2007, p. 34). Ces stars, sont avant tout des "stars modèles-de-vie" qui : "[...] correspondent à un appel de plus en plus profond des masses vers un salut individuel, et les exigences, à ce nouveau stade d'individualité, se concrétisent dans un nouveau système de rapports entre le réel et l'imaginaire" (MORIN, 2007, p.35).

Il nous parle d'une dialectique d'interpénétration, il explique : "La dialectique de l'acteur et du rôle ne peut rendre compte de la star que si la notion de mythe intervient. Malraux le premier, l'a mise en pleine lumière : "Marlene Dietrich n'est pas une actrice, comme Sarah Bernhardt ; c'est un mythe, comme Phryné" (MORIN, 2007, p. 38).

Serceau (2009) affirme que l'aura de l'acteur ou de la star peut être appréhendée par le cinéaste comme un matériau. Il en fait délibérément un outil de représentation et de lecture. L'auteur utilise également l'exemple de Sternberg et de Dietrich, il cite le film *The devil is a woman* (1935) adapté du roman *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louÿs, afin d'expliquer que Marlene Dietrich avait elle-même, au moment où fut entrepris le tournage de ce film, une aura déjà constituée. Depuis *L'Ange Bleu*, dont la dimension mythique était née de la rencontre entre une actrice, un texte et la recherche d'un cinéaste.

Pour mieux comprendre cette question, il est intéressant de commenter la naissance du "mythe Marlene Dietrich". Avant *L'Ange Bleu* l'actrice allemande était encore une "étrangère", n'ayant joué que dans des petites pièces théâtrales et dans des films allemands mineurs. Sternberg, exigeant, prend beaucoup de temps à trouver son interprète pour l'adaptation du roman d'Heinrich Mann. Après avoir vu d'innombrables candidates au rôle, c'est la valeur picturale de Marlene, qu'attire son attention.

Je choisis la meilleure que je pus trouver. En effet, j'étais loin d'oublier que le public accueillerait assez mal mes expérimentations cinématographiques si je ne lui donnais pas matière à saliver d'admiration. Il n'avait pas été facile de dénicher une actrice susceptible de ce chargé de ce fardeau, car les attributs dont j'avais besoin demandaient autre chose qu'une simple beauté fracassante (STERNBERG, 1989, p. 250).

Sternberg cherchait une femme fatale comme celle des romans et des peintures décadentes. Il se souvient, dans son autobiographie, qu'à l'époque où il voulait adapter l'histoire du professeur Rath, Berlin "était une évocation sortie de Goya, Beardsley, le Marquis de Baryos, Zille, Baudelaire et Huysmans" (STERNBERG, 1989, p.159). L'atmosphère était encore bien chargée de l'image de la femme belle et cruelle.

C'est dans cette Berlin de 1929 que vivait "la femme qui devait charmer le monde". Le livre d'Heinrich Mann dressait un tableau magnifique d'une femme amoralisée dont la chair cause la chute d'un professeur de collège. Mes associés m'avaient dit que ce portrait de la putain séductrice trouvait ses racines dans l'histoire personnelle de l'auteur. Vrai ou faux, on m'avait présenté une dame allemande d'âge mur, imposante et digne, et supposée être l'original, avec l'idée qu'elle pourrait tenir le rôle de la femme fatale. Mais, comme la plupart de celles qu'on me proposait, alignées devant moi, elle n'aurait pu jouer Circé que devant un aveugle. Et, tandis que je me mettais à dicter le scénario, chacun introduisait sa petite amie dans le bureau afin qu'elle y dévoile des charmes qui, regroupés dans un seul individu, auraient pu être fort désirables (STERNBERG, 1989, p. 261).

Il devait encore trouver sa Lola, nom que le cinéaste voulait donner à son héroïne en pensant à Lulu de Wedekind. Il avait déjà un modèle de silhouette en tête dont les mensurations figuraient, selon lui, dans l'œuvre de Félicien Rops. "Même si mon modèle a vécu dans un autre siècle et un pays différent, il me fallait trouver son sosie à Berlin" (STERNBERG, 1989, p. 261).

Le 5 septembre 1929, Marlene joue un rôle court mais crucial au théâtre la pièce *Zwei Krawatten* (Deux cravattes). Sternberg est dans la salle. Il avait enfin trouvé la "boule de féminité", comme il le dit, vitale pour son film. C'est le départ de Marlene pour Hollywood.

J'avais baraté un océan, et il en était sorti une femme destinée à charmer le monde. Dans chaque histoire, il n'y a pas que le dessus et le dessous, mais un millier de facettes, et de grandes chances pour qu'aucune ne soit complètement digne de foi. Celle qui concerne ma relation avec Frau Dietrich a été racontée jadis, par une caméra, dans sept films, et je ne m'étonnerais pas si c'était la moins crédible de toutes (STERNBERG, 1989, p.275).

Marlene Dietrich ne fait qu'alimenter son statut de mythe dans la suite de sa carrière avec Sternberg. "Le talent de Sternberg et la rencontre de Marlene Dietrich ne sont pas tout dans un phénomène dont ils ne sont que la cristallisation" (SERCEAU, 1999, p. 93). Elle, qui porte un prénom de contraction de "Marie Madeleine", finit par faire écho au mythe de la femme fatale.

Après Lola-Lola de *L'ange Bleu*, elle incarne beaucoup d'autres rôles de vamp, de femme du spectacle, des cabarets, mondaine, courtisane, infidèle et cynique comme par exemple, dans *Cœurs Brulés* (Morocco, 1930), dans *Blonde Venus* (1932), ou dans *L'impératrice rouge* (1934), tous films de Sternberg.

Après le boom des femmes vamps, Edgar Morin remarque que le *star-system* renaît dans les années 1950 (MORIN, 2007, p. 30-31) avec un nouveau stéréotype de femme fatale: le "*bridigisme*". A l'écran, la femme divine donne place à la gamine érotique. Brigitte Bardot est l'exemple le plus légitime de représentation de l'érotisme et de l'enfantillage, de la félinité et de l'innocence : "Sa beauté, toute en courbes et en ondes, tranche avec la beauté sophistiquée et voilée de Marlene Dietrich "(BERGER, ESCHBACH, TEMPLIER, 1999, p. 102). Les rôles que B.B. joue tournent souvent autour du *streak-tease*. Les vêtements ne sont plus des appareils de séduction, désormais, c'est la nudité qui compte.

C'est surtout avec Vadim que Bardot incarne le style lolita. Trois ans avant de jouer Eva (prénom non-anodin) dans la peau de Concha Perez, la femme fatale de Pierre Louÿs, l'actrice avait joué un des rôles le plus sensuel ou sexuel de sa filmographie. Dans *Et Dieu... créa la femme* (1956) elle interprète Juliette Hardy, une jeune orpheline qui séduit tous les hommes de Saint-Tropez. Les séquences du film mettent en valeur tout l'érotisme et la beauté du corps de B.B.

Remarquons que le caractère infantile de Brigitte Bardot est encore une variante du grand archétype de la femme fatale. Dottin-Orsini en parle :

“Fatale” : “marquée par le destin”, dit le dictionnaire, mais un double sens : soit soumise à ce destin, soit envoyée par lui pour entraîner la perte des hommes, c'est-à-dire incarner leur destin [...] cela implique qu'elle puisse être l'instrument inconscient d'une force qui la dépasse, donc irresponsable. Cette irresponsabilité se manifeste dans la variante “femme-enfant” de la femme fatale, incarnée au cinéma par Louise Brooks puis Brigitte Bardot (DOTTIN-ORSINI, 1999, p. 279).

Il convient de citer Simone de Beauvoir, qui à l'époque s'exprime sur le phénomène B.B. qu'elle appelle le “Lolita syndrom”. Aux yeux de Beauvoir, B.B. incarne la femme moderne et la beauté naturelle :

Brigitte Bardot est *une nouvelle Ève qui combine “le fruit vert” et la “femme fatale”*. Elle est le plus parfait spécimen de ces nymphes ambiguës. Vue de dos, son corps mince et musclé de danseuse est presque androgyne. La féminité triomphe dans sa gorge ravissante. Les longues tresses voluptueuses de Mélisande glissent sur ses épaules, mais sa coiffure est celle d'une gitane. [...] Elle est sans mémoire, sans passé, et, grâce à cette ignorance, elle garde la parfaite innocence qui est inhérente au mythe de l'enfance. [...] Elle est boudeuse et capricieuse. [...] On la décrit comme un être instinctif, qui suit aveuglément

*ses impulsions [...] Elle est fantasque, changeante, imprévisible dans ses humeurs, et bien qu'elle conserve la limpidité de l'enfance, elle en a également gardé le mystère. Tout compte fait, une étrange créature, et cette image ne s'écarte pas du mythe traditionnel de la féminité. [...] La plupart des gens n'ont pas le courage de limiter la sexualité à ce qu'elle est et d'en admettre le pouvoir. La rédemption définitive d'une vedette se fait par le mariage et la maternité. Brigitte ne parle que vaguement de se marier. [...] B.B. a dit "Je veux qu'il n'y ait ni hypocrisie, ni sottises à propos de l'amour". Le déboulochage de l'amour et de l'érotisme est une entreprise qui peut avoir plus de conséquences qu'on ne l'imagine. Aussitôt qu'on touche à un mythe, tous les mythes sont en danger* (BEAUVOIR, 1959).

Ce que Bardot exprime par son physique et son comportement, à la fois dans la vie réelle et dans la fiction, cristallise la mutation d'une culture qui connaît comme jamais auparavant l'émancipation des mœurs de la femme. Elle représente tout à fait la femme libre et dangereuse des récits judéo-chrétiens.

Il convient de citer Gilles Lipovetski qui, dans son ouvrage *La troisième femme : Permanence et révolution du féminin* (1997), soutient le fait que les stars féminines comme Marlene Dietrich, Brigitte Bardot, Sophia Loren ou Marilyn Monroe "dans une synthèse inédite de sensualité et d'innocence, de sex-appeal et de vulnérabilité, de charme et de tendresse, d'érotisme et de gaieté", ont créé l'archétype de *l'après femme fatale* (LIPOVETSKI, 1997, p. 175).

Nous comprenons par conséquent, que le cinéma est un art qui rend possible une revivification des récits, des mythes. Le septième art fait surgir l'héroïne femme fatale "plus physique et donc plus attirante, sexe-symbole, la vamp reste au total fille d'Ève" (SERCEAU, 2009, p. 284). En effet, la femme fatale de l'écran est aussi la femme star, la déesse du *star system*. Dans une dialectique de l'acteur et du rôle, les interprètes féminines se confondent avec

leurs personnages de femme fatale. Les personnages s'humanisent. Les vamps, les *good-bad-girls*, les divas, les vedettes bébés forment *le mythe du star system* (MORIN, 2007, p. 34).

Ainsi, il est possible affirmer que l'art cinématographique permet que d'autres filiations du mythe surgissent. Les images mouvantes des actrices-stars, dans la peau des personnages femmes-fatales, sont imaginées pour fasciner le regard du spectateur en même temps que l'héroïne même aux yeux de son amant. Dans la dialectique cinématographique, les films font écho au mythe en les prolongeant. Nous comprenons que le septième art fonctionne donc comme un vecteur à travers lequel les métamorphose du mythe littéraire (re) prend vie.

## Referências

BEAUVOIR, Simone de. *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. New York: Arno Press and The New York Times, 1959.

BERGER, Cécile, ESCHBACH, Stéphanie, TEMPLIER, Julien, "B.B.". In : BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris : Éditions du Rocher, 1999.

BRUNEL, Pierre, (dir.). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Paris : Éditions du Rocher, 1999.

DOANE, Mary Ann. *Femmes fatales: feminism, film theory and psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris : Grasset, 1993.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. "Femmes Fatales". In : BRUNEL, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Paris: Éditions du Rocher, 1999.

DURAND, Gilbert, "Les mythes du décadentisme", conférence disponible sur <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-durand.pdf>, accès en 20 août 2012.

DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire: Introduction à une Archétypologie Générale*. Paris: Dunod, 1992.

ELIADE, Mircea. *Mythe de l'éternel retour*. Paris : Gallimard, 1969.

LETORT, Delphine. *Du filme noir au néo-noir: Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941, 2008)*. Paris : L'Harmattan, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *La troisième femme, permanence et révolution du féminin*. Paris : Gallimard, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Féminin Fatal*. Paris : Descartes & Cie, 1999.

MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Éditions du Minuit, 2007.

SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège : Éditions du Céfal, 1999.

SERCEAU, Michel. *Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*. Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

STERNBERG, Joseph von. *De Vienne à Shanghai : Les tribulations d'un cinéaste*. Paris : Flammarion, 1989.

VISY, "Sémiologie et esthétique de la femme dominatrice dans le film muet". In : *Ecce Femina*, (direção Michel Constantini). Paris : L'Harmattan, 2007.

[Recebido em 29 de abril de 2013  
e aceito para publicação em 1º de julho 2013]