

PALLIER AUX OUBLIS :
UNE ÉTUDE DU CINÉMA DES FEMMES ARGENTINES
À TRAVERS SA PIONNIÈRE, MARÍA LUISA BEMBERG
ET SON ENFANT CHÉRIE, LUCRECIA MARTEL

JULIE RAVARY-PILON

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
À
L'ÉCOLE DE CINÉMA MEL HOPPENHEIM

COMME EXIGENCE PARTIELLE AU GRADE DE
MAÎTRISE ÈS ARTS (ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES)
UNIVERSITÉ CONCORDIA
MONTRÉAL, QUÉBEC, CANADA

SEPTEMBRE 2012

CONCORDIA UNIVERSITY
School of Graduate Studies

This is to certify that the thesis prepared

By: Julie Ravary-Pilon

Entitled: Pallier aux oubliés : Une étude du cinéma des femmes argentines à travers sa pionnière, María Luisa Bernberg et son enfant chérie, Lucrecia Martel

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts (Film Studies)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

Luca Caminati Chair

Zulma Nelly Martínez Examiner

Peter Rist Examiner

Rosanna Maule Supervisor

Approved by _____
Chair of Department or Graduate Program Director

Dean of Faculty

Date Septembre 14, 2012

RÉSUMÉ

L'idée à la base de ce présent mémoire est de dresser un portrait de l'importante place des femmes cinéastes dans la production cinématographique argentine. Nous présenterons une lecture du cinéma argentin à travers deux de ses réalisatrices à la lumière d'une analyse sociopolitique et historique de l'Argentine de la dictature militaire (1976-1983) passant par la crise économique du nouveau millénaire (1998-2002) jusqu'à aujourd'hui. Les deux réalisatrices à l'étude sont María Luisa Bemberg et Lucrecia Martel. Elles furent sélectionnées pour leur importante influence dans la tradition du cinéma argentin : Bemberg est la première femme à réaliser un long métrage de fiction en Argentine, tandis que Martel est l'une des cinéastes les plus populaires et acclamées de sa génération en Argentine tout comme à l'échelle internationale. Ces deux cinéastes proposent des œuvres cinématographiques se distinguant des modèles canoniques cinématographiques. Bien qu'elles soient issues de deux décennies bien différentes (les années 1980 pour Bemberg et les années 2000 pour Martel), ces deux cinéastes ont su proposer une confrontation intelligente et nécessaire à la culture dominante argentine. Grâce à des concepts théoriques féministes ainsi qu'à une contextualisation de leur époque respective de création, nous serons en mesure de cerner l'apport indispensable de ces deux femmes dans ce cinéma national, mais aussi dans l'imaginaire collectif.

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à plusieurs personnes sans qui ce mémoire ne serait jamais devenu ce qu'il est aujourd'hui. J'exprime tout d'abord ma gratitude à ma fidèle lectrice, ma partenaire affidée, Suzanne Pilon. Je lui suis infiniment reconnaissante pour sa présence, son écoute et sa patience. Je remercie également l'écrivain Gonzalo Aguilar, le professeur Luis Facelli, l'écrivaine Viviana Rangil ainsi que la productrice Lita Stantic. Ils m'ont ouvert leur porte, ils m'ont laissé partager leur univers, leurs connaissances, leurs expériences et leurs précieuses idées. Finalement, je terminerai en remerciant la personne qui a su me choyer de son grand savoir et de ses judicieux conseils lors de chacune des étapes de ce mémoire, Dr. Rosanna Maule. Écrire un mémoire est une expérience formative que l'on n'oublie jamais. Je garderai de celle-ci un souvenir précieux, mais surtout heureux. La rigueur de sa supervision et la générosité de sa direction y sont pour beaucoup. Pour ce, je lui en serai toujours infiniment reconnaissante.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
LE CINÉMA DES FEMMES EN ARGENTINE.....	4
PROBLÉMATIQUES, QUESTIONS ET OBJECTIFS	7
CORPUS FILMIQUE.....	8
REVUE LITTÉRAIRE ET DIVISION DES CHAPITRES.....	10
CHAPITRE I : CONTEXTES DE PRODUCTION : LE CINÉMA DURANT LA DICTATURE MILITAIRE ET LE <i>NUEVO CINE ARGENTINO</i>	22
LE CINÉMA ARGENTIN PENDANT ET APRÈS LA DICTATURE MILITAIRE.....	24
<i>NUEVO CINE ARGENTINO</i> : CRISE ÉCONOMIQUE, LEY DE CINE ET ÉMERGENCE DES ÉCOLES DE CINÉMA.....	29
<i>NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN</i> : ÉVOLUTION ENTRE L'EXTÉRIORITÉ MILITANTE ET L'INTÉRIORITÉ INTIMISTE.....	37
SYNTHÈSE.....	40
CHAPITRE II : MARÍA LUISA BEMBERG, UNE BOURGEOISE ACTIVISTE.....	42
CONTEXTE ET POLITIQUES CULTURELLES : DICTATURE, ÉGLISE, ÉTAT ET CENSURE.....	44
MÉLODRAME, TRANSGRESSION ET PERFORMATIVITÉ.....	54
<i>MOMENTOS</i> : LA PREMIÈRE ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE RÉALISÉE PAR UNE FEMME ARGENTINE.....	57
<i>SEÑORA DE NADIE</i> : LA PRISE DE LIBERTÉ D'UN PERSONNAGE MAIS AUSSI D'UNE ARTISTE.....	62
<i>CAMILA</i> : UNE RÉVOLUTIONNAIRE AU RETOUR DE LA DÉMOCRATIE.....	69
SYNTHÈSE.....	79

CHAPITRE III : LUCRECIA MARTEL : SYNESTHÉSIE ET SUBJECTIVITÉS FÉMININES.....	82
LA MAUVAISE DÉFINITION RÉPANDUE DE L'APPELLATION FÉMINISTE.....	85
LA SUBJECTIVITÉ FÉMININE ET LE DISCOURS FÉMINISTE.....	87
<i>LA CIÉNAGA</i> : L'EXPÉRIENCE DE LA PROVINCE.....	91
<i>LA NIÑA SANTA</i> : ÉVEIL SPIRITUEL ET ÉMANCIPATION SEXUELLE.....	92
IDENTITÉS GENRÉES FLUIDES.....	94
APPÉTENCE SEXUELLE, DÉSIR LESBIEN ET RELIGION CATHOLIQUE.....	99
LA MISE EN SCÈNE DU CORPS ET DISPOSITIF AUDITIF.....	105
SYNTHÈSE.....	112
CONCLUSION.....	115
BIBLIOGRAPHIE.....	120
FILMOGRAPHIE.....	124

INTRODUCTION

[...]feminist film theory operates to open up a critical space that allows women to enter into a dialogue with each other and beyond the discipline. [...]For it reveals the ambiguities involved when women speak within patriarchy as well as how film feminism as a field of knowledge gives representation for better or for worse to the paradox.

(Janet McCabe, 2004)¹

En 2012, près de 120 ans après la création du cinéma, aucune industrie cinématographique nationale ne pouvait encore se féliciter d'observer une parité entre les cinéastes de sexe masculin et de sexe féminin. Au Québec, par exemple, seulement 8 des 58 longs métrages de fiction qui prirent l'affiche entre 2004 et 2005 étaient réalisés par des femmes, soit une proportion de 9,8 %², ce qui est plus de 5 fois inférieur au pourcentage de la population de sexe féminin au Québec qui atteignait un taux de 50,5 % en 2004³. Plusieurs théoriciens et chercheurs se sont principalement penchés sur les facteurs qui font du métier de cinéaste, non seulement l'une des professions les plus inaccessibles pour la femme, mais également pourquoi et comment le cinéma dominant, c'est-à-dire le cinéma narratif traditionnel est, depuis ses débuts, fondé sur un système

¹ McCABE, Janet. *Feminist Film Studies*, Édition Wallflower, Londres, 2004. p. 12-13.

² Selon l'Institut de la Statistique du Québec en 2004, sur les 27 longs métrages destinés au cinéma, 4 étaient réalisés par des femmes, alors qu'en 2005, seulement 1 sur les 24 était réalisé par une femme. Nous avons choisi ces deux années puisqu'elles démontrent bien la fragilité des programmes subventionnaires destinés à encourager la création cinématographique féminine au Québec. (http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/film.htm).

³ Selon l'Institut de la Statistique du Québec en 2004, le Québec comptait une population de 7 535 929 personnes, 3 810 530 étaient de sexe féminin. (http://www.stat.gouv.qc.ca/donstat/societe/demographie/struc_poplt/201_04.htm)

idéologique patriarcal⁴. En 1975, Laura Mulvey suggérait dans un texte des plus influents de l'histoire des études cinématographiques féministes, « Visual pleasures and narrative cinema » (1975), que dans l'industrie cinématographique hollywoodienne, alors que les personnages féminins étaient fixés dans la position du spectacle et de la fétichisation, les personnages masculins étaient, quant à eux, positionnés dans des rôles actifs, commandant l'action de façon à créer un lien d'identification spectatorial. Mulvey dénonçait le système binaire selon lequel l'homme est le sujet/actif et la femme l'objet/passive. La théoricienne encourageait donc les cinéastes féminines vers une désobéissance aux règles formelles conventionnelles et un désengagement envers les codes filmiques qui régissaient le cinéma traditionnel classique. En 1987, Teresa de Lauretis avance pour sa part que le cinéma est une « technologie du genre » qui façonne et naturalise les mythes de la féminité et de la masculinité. Selon la théoricienne, c'est parce qu'il est fondé sur le système idéologique de l'hégémonie dominante patriarcale que le cinéma hollywoodien continue à propager la binarité des positions stéréotypées et problématiques dans sa représentation de l'homme et de la femme⁵.

Alors que la théorie féministe faisait une entrée marquée et surtout marquante dans le domaine des études cinématographiques il y a déjà plus de 40 ans, quelles sont les

⁴ Le terme « Cinéma classique hollywoodien » se retrouve dans la plupart des théories féministes cinématographiques et textes académiques portant sur le cinéma des femmes. Ce terme est idoine lorsqu'il est question de discuter d'un mode narratif alternatif au cinéma classique. Voici une description de ce terme, présentée par David Bordwell et Kristin Thompson dans leur ouvrage de référence *Film Art : An Introduction* (2008 : p. 94.): « The number of possible narratives is unlimited. Historically, however, fictional filmmaking has tended to be dominated by a single tradition of narrative form. We'll refer to this dominant mode as the « classical Hollywood cinema ». This mode is « classical » because of its lengthy, stable, and influential history and « Hollywood » because the mode assumed its most elaborate shape in American studio films. » Précisons que lorsque nous employons le terme « cinéma classique hollywoodien » dans notre étude, nous faisons référence à ce cinéma de domination associé à une hégémonie dominante nord-américaine et états-unienne, ainsi que celle du patriarcat occidental.

⁵ Lorsque nous utilisons le terme « genre » ainsi que « féminité » et « masculinité », nous faisons référence à une identité sexuelle acquise dans un contexte culturel, social et historique particulier tel que l'entend la théorie féministe de la différence sexuelle de Judith Butler et celle de Simone de Beauvoir, et non pas à une identité basée uniquement sur les différences anatomiques innées.

raisons pour lesquelles la situation de la femme dans le médium cinématographique est encore si précaire et que son avenir demeure toujours incertain? Plusieurs chercheurs, critiques et théoriciens du cinéma ont élaboré des recherches éloquentes et une critique nécessaire à l'endroit des représentations problématiques du cinéma dominant. Ils se sont également penchés sur comment l'industrie du septième art présentait un système proscrivant l'accessibilité des femmes au métier de réalisatrice sur plusieurs niveaux. Or, trop peu se sont penchés sur les facteurs sociaux, économiques et culturels qui ont eu un impact positif sur le cinéma des femmes. Il est de notre avis que le champ des études cinématographiques s'intéressant à la situation des femmes cinéastes se doit, à travers ses études et ses recherches, de mettre en lumière les facteurs nationaux ou internationaux, globaux ou locaux, qui permirent la floraison d'une proportion de femmes cinéastes plus égalitaire ainsi qu'un cinéma féminin et/ou féministe riche, complexe et surtout soutenu. De plus, malgré l'apport important des études culturelles et des « queer studies » dans les études féministes depuis les années 1980, il existe toujours à ce jour, un manque flagrant d'attention portée au cinéma des femmes de la part du champ académique des études cinématographiques. En somme, il existe une carence non seulement dans la création cinématographique féminine, mais aussi dans les ouvrages académiques s'étant penchés sur le cinéma des femmes.

L'idée à la base du présent mémoire est, tout d'abord, d'explorer une tradition particulière de cinéma de femmes inspirant et bien portant et de démontrer comment ce dernier se distingue des modèles canoniques imposés par le cinéma dominant. En outre, à travers une étude du contexte de production cinématographique de ce cinéma de femmes, nous serons en mesure de déceler les facteurs sociaux, économiques, politiques et

culturels qui ont pu influencer et permettre l'avènement, l'évolution et le maintien d'une tradition forte, riche et souveraine d'un cinéma des femmes. Ce cinéma est celui des femmes argentines.

LE CINÉMA DES FEMMES EN ARGENTINE

Une intuition, lors du visionnement de plusieurs films réalisés par des femmes argentines, fut notre motivation première d'étudier ce cinéma. Que ce soit à travers des observations de nature quantitative (l'Argentine possède depuis le début du siècle l'un des pourcentages de femmes cinéastes les plus également répartis à travers le monde⁶) ou encore qualitative (tout d'abord notre propre évaluation et intérêt pour la richesse et la pertinence de leur cinéma, mais aussi puisque plusieurs femmes cinéastes argentines jouissent d'une réputation internationale, que leurs films sont distribués dans de nombreux pays et que leurs œuvres sont présentées dans un important nombre de festivals à travers le monde), il nous semble pouvoir avancer que le cinéma argentin présente l'une des traditions contemporaines de cinéma des femmes des plus florissantes à travers le monde. Nous tenterons à travers ce mémoire, en premier lieu, de définir cette tradition et, en deuxième lieu, d'examiner les différents facteurs qui ont été bénéfiques à l'élaboration de ce phénomène. Nous examinerons le travail de deux cinéastes argentines soit María Luisa Bemberg et Lucrecia Martel.

⁶ 11 des 47 longs métrages produits en Argentine en 2001 étaient réalisés par des femmes, pour un total de 23,4 %. Entre 2001 et 2005, 52 des 276 films sont réalisés par des femmes ce qui fait une moyenne de 18,84 % (source: MIRANDA, María Eugenia. *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*, Mémoire de Maîtrise présenté à l'Université de Buenos Aires, 2006).

Nous avons choisi d'étudier particulièrement ces deux cinéastes pour deux raisons. Premièrement, notre intérêt d'analyser un cinéma de femmes dans un contexte national ce qui, dans le cas de l'Argentine, n'a été entrepris que par une seule académique, Viviana Rangil. Et deuxièmement, parce que les œuvres de ces deux réalisatrices comportent des thèmes centraux aux approches féministes au cinéma.

Leurs œuvres ne pourraient être plus différentes; les films de Bemberg représentent l'avènement du cinéma des femmes, mais aussi du cinéma ouvertement féministe tandis que Lucrecia Martel n'aborde pas explicitement des thèmes en lien avec le mouvement féministe et qu'elle ne perçoit pas son cinéma comme appartenant à la tradition du cinéma des femmes. De plus, alors que Bemberg tente de mettre en doute l'idéologie dominante qui régit non seulement sa société, mais le septième art en général en ayant recours à une forme de cinéma « conventionnel », Martel quant à elle offre un cinéma narrativement décousu dont les thèmes présentés sont fondés sur ses expériences intimes et personnelles et dans lequel elle expérimente le potentiel de la bande sonore dans le septième art. Or, c'est en partie ces différences entre leur cinéma qui nous ont amenés à choisir María Luisa Bemberg et Lucrecia Martel pour notre étude : elles sont la preuve que le cinéma argentin propose non seulement une riche tradition de cinéma des femmes, mais qu'il peut se vanter d'être le berceau d'une grande diversité de cinéma autant « féminin » que « féministe »⁷. À la lumière d'une étude de la situation sociopolitique de leur époque respective, du contexte de production cinématographique

⁷ Lorsque nous nous référons aux termes « cinéma féministe » et « cinéma féminin », nous faisons référence au concept proposé par Annette Kuhn dans son texte « Textual politics » (1990). L'écrivaine fait la distinction entre un cinéma féministe qui questionne le cinéma dominant et un cinéma féminin qui serait une construction complètement indépendante du cinéma dominant : « This permits a feminist politics of intervention at the levels of language and meaning, which may be regarded as equally applicable to the language of "cinema" as it is to the written and spoken word. A politics of this kind can have two aspects: it may on the one hand challenge the dominance of certain forms of signification, and on the other move toward the construction of new, non-dominant, forms » (1990: p. 258).

argentin ainsi que d'une analyse des œuvres cinématographiques de ces deux cinéastes, il nous sera possible de déceler les différents facteurs qui firent de l'Argentine un lieu d'hébergement propice à la création de l'une des traditions de cinéma des femmes les plus substantielles à travers le monde.

Nous croyons également que notre étude comparée de ces deux cinéastes appartenant à deux époques distinctes, ce qui n'a jamais été effectué auparavant dans une étude de l'envergure du mémoire que nous présentons aujourd'hui, permettra l'élaboration de nouvelles idées, de points de vue et de potentielles corrélations entre ces deux réalisatrices qui ont toutes deux contribué à faire du cinéma argentin, ainsi que du milieu cinématographique de leur pays mais aussi international, un lieu plus juste et équitable pour la femme.

Il nous semble est important d'offrir une étude telle que celle-ci, tout d'abord parce que très peu d'études féministes se sont penchées sur le cinéma argentin et que comme la lignée de cinéastes argentines ouvertement féministes est mince : peu d'écrivains ont proposé une intégration de Bemberg, la première cinéaste féministe dans la tradition du cinéma des femmes. Finalement, il n'existe quasiment aucune littérature féministe ou étude de genre du cinéma de Martel.

Ce projet de recherche s'inscrit dans la tradition des études culturelles, approche académique dans laquelle plusieurs ont analysé et remis en perspective les formes et les systèmes culturels appartenant à l'hégémonie dominante. L'inspiration de ce mémoire est enfin née d'une passion grandissante pour le cinéma des femmes qui n'occupe toujours pas sa place légitime dans le paysage cinématographique international. De plus, contrairement à une nouvelle position grandissante, autant chez les cinéastes que chez les

académiques, comme quoi le courant théorique féministe est révolue et qu'elle a perdu sa pertinence depuis plusieurs années, nous croyons, après un recensement quantitatif du nombre de femmes cinéastes par rapport aux hommes cinéastes et une analyse du panorama cinématographique contemporain, qu'au contraire l'approche féministe dans la tradition des études cinématographiques est encore et toujours pertinente. Il est de notre avis qu'il est plus que jamais nécessaire de réactualiser le propos féministe afin de rendre la légitimité à un discours sur le cinéma réalisé par des femmes cinéastes dont la situation est fragile et dont l'avenir est toujours incertain.

PROBLÉMATIQUES, QUESTIONS ET OBJECTIFS

La principale problématique qui régit notre mémoire consiste à explorer et analyser les différents éléments et facteurs qui ont entouré, favorisé, mais aussi défavorisé la tradition du cinéma des femmes en Argentine et plus particulièrement de sa pionnière, María Luisa Bemberg et de son enfant chérie, Lucrecia Martel.

Pour réaliser ce projet, notre exploration sera guidée par deux principales questions. Tout d'abord, il s'agira d'analyser les films de ces deux cinéastes par rapport à l'histoire du cinéma des femmes. En visitant un corpus de différentes théories féministes et d'études sur le cinéma des femmes, il nous sera possible de voir comment des théories précises et appropriées au travail de chacune des cinéastes peuvent nous permettre de discuter de leurs œuvres cinématographiques, mais également comment leur travail créatif peut nous permettre de penser ces théories féministes, mais aussi le cinéma des femmes en général.

Une étude du contexte entourant la production des deux corpus artistiques choisis pour notre étude, soit l'Argentine de 1981 à 1984 pour Bemberg et de 2001 à 2004 pour Martel, fera l'objet de notre deuxième question. Celle-ci consistera à relever les différents facteurs qui ont influencé, de façon positive ou négative, leur cinéma respectif.

L'objectif premier de notre recherche est d'offrir une étude recensant un cinéma de femmes qui présente un important potentiel de changements et d'alternatives, questionnant et ébranlant, sur différents fronts, le cinéma dominant. Ceci nous permettra d'avancer certaines hypothèses sur les éléments qui ont contribué à faire du cinéma de certaines réalisatrices argentines contemporaines un corpus cohérent. Les films de Bemberg et de Martel proposent une façon de représenter les femmes dans un médium souvent utilisé pour propager des modèles de féminité et de masculinité dominants et normatifs.

CORPUS FILMIQUE

Le corpus de films visionnés lors de la première étape de cette recherche comprenait tous les longs-métrages de fiction réalisés par des femmes argentines disponibles pour visionnement au Québec. La deuxième partie de la recherche se fit directement en Argentine, lors d'un voyage de recherches et d'entrevues en novembre 2011. Les visionnements au Museo del Cine de Buenos Aires ainsi qu'à l'Universidad del Cine de San Telmo nous permirent de confirmer notre choix d'étudier précisément ces deux cinéastes qui, comme nous l'avons constaté sur les lieux, étaient non seulement les deux femmes cinéastes argentines les plus connues et reconnues internationalement, mais étaient également pour les universitaires, professeurs de l'Universidad del Cine,

administrateurs du Museo del Cine ainsi que pour la communauté académique argentine, les deux ambassadrices les plus influentes du cinéma des femmes en Argentine.

Les trois premiers films de María Luisa Bemberg soit *Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982) et *Camila* (1984) furent alors sélectionnés pour notre étude. Ils représentent respectivement le premier film réalisé par une femme argentine (*Momentos*), un film réalisé durant la chute du régime de la dictature militaire (*Señora de nadie*) ainsi que le premier film applaudi internationalement au retour de la démocratie (*Camila*). Les œuvres de Lucrecia Martel ont, quant à elles, été sélectionnées non pas pour leur contexte historique ou socioculturel entourant la production des œuvres, mais plutôt choisies à travers notre analyse et notre évaluation de leur forme filmique et des thématiques abordées dans celles-ci. Deux des trois longs métrages de fiction de Lucrecia Martel soit *La ciénaga* (2001) et *La niña santa* (2004) constitueront l'objet de notre étude. Le choix d'écartier le troisième long métrage de la cinéaste, *La mujer sin cabeza* (2008), est basé sur le fait qu'on n'y retrouve pas les thématiques narratives et esthétiques que l'on retrouvait précédemment dans *La ciénaga* et *La niña santa*. Par exemple, on ne retrouve pas la thématique narrative de l'expérience sexuelle et spirituelle féminine ou encore l'expérimentation esthétique de la représentation du corps et de la synesthésie et plus particulièrement du son au cinéma qui étaient centraux aux deux premières œuvres de la cinéaste et qui sont, à notre sens, des éléments intéressants et des plus emblématiques de son discours féminin.

REVUE LITTÉRAIRE ET DIVISION DES CHAPITRES

La recherche que nous présentons aujourd'hui est fondée sur des sources primaires et secondaires. Du côté des sources primaires, nous avons d'une part les œuvres cinématographiques des deux cinéastes et d'autre part les entrevues que nous avons conduites durant la dernière année. Le 15 novembre 2011, nous avons interviewé la seule écrivaine s'étant penchée sur le cinéma des femmes en Argentine, Viviana Rangil. Grâce à cette entrevue, nous fûmes en mesure d'obtenir des informations approfondies sur plusieurs concepts en particulier telles que le terme « cultura poscatolica del cuerpo », qu'elle utilise lorsqu'elle discute dans ses livres du cinéma de Lucrecia Martel et qui fut influant dans notre étude de la spiritualité dans l'œuvre de la cinéaste. Du 25 novembre au 13 décembre 2011, lors d'un voyage en Argentine, nous avons conduit deux autres entrevues, l'une avec le professeur de l'Universidad del Cine Luis Facelli et la seconde avec la productrice Lita Stantic qui a produit les cinq films qui constituent l'objet de notre étude. L'entrevue avec M. Facelli nous permit d'obtenir de l'information factuelle précise sur l'émergence des écoles de cinéma après la dictature militaire, tandis que notre rencontre avec Mme Stantic nous donna accès à des documents de tournage inédits et non publiés, mais aussi nous permit d'obtenir un point de vue de l'intérieur d'une des personnes les plus importantes et influentes de la tradition du cinéma des femmes en Argentine. Ces entrevues ont sans aucun doute procuré une valeur ajoutée à notre recherche et à la compréhension de notre objet d'étude.

Parmi les sources secondaires utilisées dans notre étude, nous comptons les ouvrages portant sur le cinéma national argentin. Nous fûmes d'ailleurs choyés par le

récent engouement que la communauté académique porte au *Nuevo Cine Argentino* et qui amena un important nombre d'écrivains à se pencher sur ce cinéma national et son histoire depuis les dix dernières années.

Nous aurons d'abord recours au livre *The Cinematic Tango* (2007) de Tamara L. Falicov explorant l'histoire du cinéma argentin depuis ses débuts. Cet ouvrage offre une lecture des moments importants de la cinématographie argentine à travers les différentes époques historiques du pays. Falicov n'offre pas une analyse approfondie des œuvres, mais son rendement détaillé des faits historiques et surtout des politiques sociales et culturelles fait de son livre un incontournable en matière de l'histoire du cinéma national argentin. *The Cinematic Tango* nous fut des plus profitables lorsqu'il fut question de notre discussion de la réintégration de l'INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) après la dictature militaire ainsi que lors de notre description du contexte culturel dans lequel s'inscrit l'établissement de la Ley de Cine en 1994.

Les livres *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (2008) de Gustavo Aprea et *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias* de Agustín Campero (2008), commandés par l'Universidad Nacional de General Sarmiento pour le 25^e anniversaire du retour de la démocratie argentine, offrent un rendement critique et engagé des différentes époques de productions cinématographiques nationales depuis 1983. Bien que leur analyse soit clairement influencée par le désir de communiquer au lecteur l'importance de la démocratie au bon développement de leur cinéma national, il reste néanmoins que, contrairement à Falicov qui offrait des informations uniquement basées sur des faits recensés, Aprea et Campero avancent des hypothèses intéressantes par rapport à l'impact de la politique sur la

production cinématographique, mais également sur le contenu filmique. Leur travail influença notre étude dans la mesure où plusieurs de leurs idées, mais aussi de leurs témoignages en tant qu'académiques locaux ayant étudié ce cinéma sur les lieux depuis plus de 25 ans, eurent un important impact sur notre lecture du contenu filmique du cinéma de Bemberg et de Martel et nous amenèrent également à vérifier certaines de leurs hypothèses.

Nous eûmes également recours à deux documents recensant un large éventail de statistiques afférentes à la production cinématographique argentine des 20 dernières années. Le premier document s'intitulant *DEISICA 20: Los aspectos económicos y culturales de la industria cinematográfica argentina* (2011) émit par le DEISICA (Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina/Département des Études et Investigations du Syndicat de l'Industrie Cinématographique Argentine) chiffre les 20 dernières années de productions cinématographiques et télévisuelles en Argentine. Ce document offre des données pertinentes à notre étude que ce soit à travers des chiffres de box-office, des détails sur la répartition des subventions accordées par l'INCAA ou tout simplement combien de films furent produits par année en Argentine depuis 1991. Ce document est purement statistique dans la mesure où l'information se retrouve dans les nombreux graphiques et non dans les minces lignes des textes descriptifs qui les accompagnent.

Le second document abordant le cinéma argentin à travers une étude de nature statistique qui fut également primordial à notre analyse de l'impact fort considérable de la Ley de Cine sur la production argentine est l'article de Carolina Rocha « Contemporary argentine cinema during neoliberalism » (2009). L'écrivaine s'attarde également aux

20 dernières années de productions cinématographiques argentines. Or, contrairement au document du DEISICA, Rocha offre une analyse évaluative des chiffres qu'elle recense, ce qui lui permet d'émettre des hypothèses sur les facteurs ayant influencé les creux, mais aussi les points culminants de cette production nationale. Malgré l'aspect quelque peu sommaire de son article, Rocha réussit à développer des idées pertinentes et soutenues sur les effets calculables autant quantitatifs que qualitatifs, entre autres dans la diversification des œuvres qui fut observée après le passage de la Ley de Cine ainsi que des politiques culturelles qui changèrent radicalement le paysage du cinéma national argentin à la fin du 20^e siècle.

En ce qui a trait aux ouvrages littéraires secondaires, nous soulignerons également deux recueils de textes soit celui édité par Viviana Rangil *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* (2007) ainsi que *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations* (1997) édité par Michael T. Martin. Le livre de Rangil comprend plusieurs textes qui furent pertinents autant pour notre étude du cinéma national argentin que pour celle de l'histoire du cinéma des femmes en Argentine et plus précisément de l'impact de Bemberg et de Martel sur le cinéma argentin. Précisons que ce livre est divisé en trois sections et que l'une d'entre elles porte expressément sur le cinéma de Martel. Rangil, qui signe d'ailleurs un des chapitres sur Martel, est une écrivaine d'origine argentine se spécialisant dans les études latino-américaines ainsi que dans le cinéma des femmes. Elle a en outre publié un recueil d'entrevues intitulé *Otro punto de vista: mujeres y cine en Argentina* (2005), entrevues qu'elle a tenues entre 2000 et 2003 avec les femmes les plus influentes du cinéma argentin dont la productrice de renommée Lita Stantic et les cinéastes Paula Hernández,

Ana Poliak, Vanessa Ragone et Lucrecia Martel, pour ne nommer que celles-ci. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, comme son titre le souligne, offre une exploration des connexions entre le cinéma et son potentiel politique de mobilisation sociale. Plusieurs des textes abordent le cinéma des femmes en Argentine comme outil de résistance au cinéma dominant et comme arme de mobilisation sociale. *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations* nous permettra quant à lui de positionner le cinéma de Bemberg et de Martel dans la grande tradition du cinéma latino-américain. Plus particulièrement grâce aux textes d'Ana M. López, « An "other" history: the new latin american cinema » (1997), et de B. Ruby Rich, « An/other view of new latin american cinema » (1997), nous serons en mesure d'avancer que les œuvres cinématographiques de Bemberg et de Martel sont certes différentes l'une par rapport à l'autre, mais qu'elles peuvent tout de même être comprises comme symptomatiques de l'évolution du cinéma latino-américain, analysé et décrit par Rich comme un cinéma passant de l'extériorité/militantisme vers un cinéma d'intériorité/histoires intimes. López quant à elle s'attarde sur le lien entre le cinéma latino-américain et la situation sociale, politique et économique de la nation dans laquelle le film est produit. Son texte nous permet de positionner le cinéma argentin, et plus particulièrement le cinéma de l'époque de Bemberg, celui de la dictature et de la redémocratisation, dans la tradition du cinéma latino-américain.

Pour la seconde partie de notre revue littéraire nous introduirons les ouvrages qui ont inspiré, influencé ou soutenu notre analyse du discours féministe et de la subjectivité féminine dans le cinéma de Bemberg et de Martel. Cette partie de notre revue littéraire sera divisée en trois sous-sections : premièrement, les théories féministes se penchant sur

l'identité du genre ainsi que les études se penchant sur le féminisme au cinéma et sur le cinéma des femmes en général et deuxièmement des textes portant sur le mélodrame au cinéma. Ces derniers seront pertinents lors de notre analyse du potentiel subversif implicite qu'offrait ce mode narratif et dont la cinéaste a su tirer avantage en période de lourde censure. En dernier lieu, nous aurons recours à des concepts et théories portant sur le son au cinéma. Depuis quelques années maintenant, plusieurs théoriciennes féministes ont étudié la relation du son par rapport au visuel. En se basant sur les concepts psychanalytiques voulant que le visuel possède un pouvoir hiérarchisant, plusieurs théoriciens ont avancé qu'afin de contester la main mise de l'idéologie patriarcale au cinéma, il fallait contester la suprématie du visuel en offrant des œuvres dans lesquelles le son occupait une place formelle et un rôle narratif égal ou supérieur à celui du visuel. Ces concepts seront d'une haute importance lors de notre analyse du cinéma de Martel, qui est reconnue comme une artiste expérimentant et développant une esthétique voire même une « synesthétique » cinématographique axée sur les multiples fonctions, effets et potentiels narratifs de la trame sonore⁸.

Du côté des paradigmes féministes qui influencèrent notre étude, nous nous intéresserons principalement à deux théories bien précises se rapportant à l'identité de genre, soit de la féminité et de la masculinité ainsi qu'au concept de la différence sexuelle présentée dans les ouvrages de deux théoriciennes soit Judith Butler et Luce Irigaray. Butler, dans son concept de la performativisation des genres, suggère que l'identité genrée est construite à travers des acquis et non par des déterminants biologiques innés.

⁸ On comprend ici le terme « synesthésie » comme une perception simultanée de plusieurs stimulants sensoriels. Donc, lorsque nous faisons référence à une « synesthétique cinématographique » nous pensons à un modèle formel cinématographique faisant appel à une pluralité de sens qui ne hiérarchise pas l'expérience de ceux-ci pour autant.

Bref, selon Butler, puisque notre identité genrée, qu'elle soit masculine ou féminine, évolue constamment, il n'existe donc pas d'identité de genre fixe. Alors que Butler encourage la déconstruction du terme « féminin » afin d'abolir la relation binaire entre les pôles genrés, Irigaray de son côté préconise la valorisation de l'identité féminine. Autrement dit, selon elle, il faut conserver la binarité du pôle féminin et du pôle masculin, mais abolir la hiérarchie entre ceux-ci. Irigaray préconise la création d'une nouvelle forme de langage qui permettrait aux femmes de créer leurs propres images à travers lesquelles elles véhiculeraient leur identité sexuée. Ces théoriciennes furent particulièrement choisies puisque l'opposition entre leur concept, c'est-à-dire celui présenté par Butler qui encourage une déconstruction du modèle binaire féminité-masculinité alors qu'Irigaray suggère de maintenir la binarité, la développer et plutôt élever le pôle féminin au statut du pôle masculin, représente plus que bien la différence entre le cinéma féministe déconstructif de Bemberg et le cinéma féminin de Martel. Les deux cinéastes mettent en scène deux formes alternatives au cinéma dominant. Or, le cinéma de Bemberg s'attaque de plein front au modèle idéologique patriarcal afin de le déconstruire alors que Martel tente de réinventer une subjectivité différente et proprement féminine. Les concepts théoriques portant sur les identités genrées étudiées par Butler et par Irigaray nous permettront de comprendre et d'étudier respectivement le discours cinématographique de Bemberg et celui de Martel.

Du côté des études féministes s'étant penchées sur le cinéma, nous aurons recours à trois textes en particulier qui nous permettront de penser les œuvres des deux cinéastes par rapport à la tradition du cinéma des femmes, son histoire, ses praxis et ses différentes approches discursives. Ces textes sont « Visual pleasure and narrative cinema » de

Laura Mulvey, « Rethinking women's cinema » (1990) de Teresa de Lauretis et « Textual politics » (1990) d'Annette Kuhn. Comme souligné plus tôt, le texte de Mulvey fut d'une haute importance dans le milieu des études cinématographiques. Ce texte basé sur des principes psychanalytiques mit en lumière les différents éléments formels et narratifs du cinéma dominant qui propageait une idéologie patriarcale et opprimait la femme en la représentant comme l'objet passif du désir de l'homme. La description analytique du cinéma dominant offert par Mulvey nous permettra de déceler les différents éléments qui font du cinéma de Bemberg et de Martel des alternatives à ce cinéma fondé sur le plaisir masculin.

Teresa de Lauretis dans « Rethinking women's cinema », se penche sur l'influence que peut avoir l'héritage culturel, social et historique d'une femme sur sa pratique créative cinématographique. Les concepts avancés par de Lauretis seront importants lorsqu'il sera question d'intégrer l'identité latino-américaine et argentine dans notre discussion du cinéma de Bemberg et de Martel comme héritage culturel et social au même titre que l'héritage de leur genre féminin. De Lauretis revisite également les problématiques qui ont été au centre des débats sur le cinéma des femmes au cours de l'histoire des études cinématographiques. Bemberg et Martel ont créé leurs œuvres dans deux périodes historiques distinctes et le texte de de Lauretis nous permettra de voir si leur cinéma est symptomatique de leur période respective.

Annette Kuhn s'est également penchée sur la création cinématographique chez les femmes. Kuhn suggère que la tradition du cinéma des femmes peut être divisée en deux catégories soit le contre-cinéma/ cinéma de déconstruction ou le cinéma féminin. Selon elle, il existe des cinéastes qui tentent de s'opposer explicitement au cinéma dominant

(déconstructif) tandis que d'autres tentent plutôt de construire des œuvres qui sont complètement fondées sur des principes narratifs et formels différents, autonomes et indépendants du cinéma dominant (féminin). Plusieurs principes avancés par Kuhn dans ce texte nous permettront de comprendre, de définir et de mettre en perspective le cinéma de Bemberg qui s'apparente au concept du cinéma déconstructif alors que celui de Martel peut être perçu davantage de l'ordre du cinéma féminin.

Pour ce qui est des théories portant spécifiquement sur le mélodrame, nous aurons recours à deux théoriciennes en particulier soit Christine Gledhill et Mary Ann Doane. Le texte de Gledhill « The melodramatic field: an investigation » (1987) explore le mélodrame et l'affiliation de ce mode narratif au domaine culturel féminin. Les idées avancées par Gledhill, selon lesquelles le mélodrame dans son engagement avec le domaine féminin possède le potentiel d'exposer les rouages problématiques d'une société dominée par une idéologie patriarcale, seront déterminantes dans notre analyse de l'emploi de ce mode narratif par Bemberg pour propager son propos féministe en période de lourde censure et de totalitarisme dictatorial conservateur.

L'ouvrage littéraire « Film and the masquerade » (1991) de Mary Ann Doane, portant sur le concept psychanalytique de la *mascarade*, nous permettra de mettre en contexte, et par le fait même évaluer, la mise en scène et l'aspect excès des œuvres de Bemberg par rapport au mélodrame traditionnel. L'étude de la *mascarade* au cinéma présentée par Doane sera également déterminante dans notre analyse de la représentation de la féminité présentée par Bemberg.

Nous terminerons notre revue littéraire avec les deux principaux théoriciens qui influencèrent notre étude de la trame sonore dans le cinéma de ces deux cinéastes et plus

particulièrement chez celui de Martel. Ces deux auteurs sont Michel Chion et Mary Ann Doane.

La terminologie descriptive et analytique de l'élément sonore au cinéma élaborée par Michel Chion dans son livre *L'audio-vision, son et image au cinéma* (1990) et plus particulièrement les idées que le théoricien propose par rapport à l'anacousmètre et son explication de l'effet de la désacousmatisation sur la réception d'un discours filmique nous seront utiles lors de notre description de l'univers sonore dans les films de Martel.

Dans son texte « The voice in the cinema: the articulation of body and space » (1980), Doane examine le son et plus particulièrement son potentiel de désincarnation. Le principe du « fantasmic body » présenté par Doane évoque le pouvoir qu'offre le son aux cinéastes qui, comme Martel, souhaitent expérimenter des représentations des corps qui ne sont pas uniquement fondées sur le visuel et donc sur le plaisir voyeur. Les idées portant sur l'extériorité du visuel et l'intériorité du son mises de l'avant par la théoricienne seront également expédientes lors de l'élaboration de notre hypothèse selon laquelle Martel développe, à travers son usage de la bande sonore, une subjectivité proprement féminine.

Afin de rendre la lecture de la présente recherche dans une structure claire et cohérente, nous diviserons notre étude en trois chapitres. Chacun des chapitres inclut différents concepts théoriques afin de supporter les analyses, hypothèses et argumentations que nous proposons en trois temps dans notre étude.

Le premier chapitre s'intitule CONTEXTES DE PRODUCTION : LE CINÉMA DURANT LA DICTATURE MILITAIRE ET LE *NUEVO CINE ARGENTINO*. Comme nous l'avons souligné plus tôt, un des objectifs premiers de notre recherche porte sur les différents aspects

constituant le contexte de production particulier aux deux cinéastes pour ainsi déceler les éléments qui purent avoir un potentiel influent, négatif ou positif, sur le développement de leur cinéma. Le premier chapitre présente une étude de trois contextes particuliers dans lesquels s'inscrit le cinéma de Bemberg et de Martel. Tout d'abord les conjonctures sociales, politiques et économiques argentines dans lesquelles elles produisirent leur cinéma. Deuxièmement, le contexte de production cinématographique national et les politiques culturelles en place durant l'époque respective des deux cinéastes, et finalement, nous considérerons leurs connexités ou leurs différends par rapport à l'importante tradition du cinéma latino-américain.

Le chapitre II s'intitule *MARÍA LUISA BEMBERG, UNE BOURGEOISE ACTIVISTE*. Dans ce chapitre, nous nous pencherons tout d'abord sur l'activiste féministe que fut Bemberg tout au long de sa carrière. Nous étudierons ensuite l'emploi du mélodrame dans ses films et aussi l'évolution du caractère transgressif féministe durant les changements politiques en Argentine de 1981 à 1984.

Finalement, dans le chapitre III, intitulé *LUCRECIA MARTEL, SYNETHÉSIE ET SUBJECTIVITÉS FÉMININES*, nous proposerons une discussion du caractère féministe et de la subjectivité féminine dans le cinéma de Martel. À travers une étude des identités genrées, de la trame narrative particulière et d'une analyse de la bande sonore, nous tenterons de définir et de contextualiser la place et surtout l'apport de cette cinéaste dans la tradition du cinéma des femmes.

Plusieurs ouvrages et documents littéraires se sont penchés sur la place de la femme dans le monde du cinéma et sur les nombreux facteurs qui proscrivent une répartition égalitaire de l'homme par rapport à la femme dans le métier de la réalisation.

Cependant, peu ont étudié les composantes historiques, politiques, culturelles et économiques d'un cinéma national qui ont pu être bénéfiques à une tradition de cinéma des femmes. Les institutions sont souvent perçues comme des obstacles à l'émancipation de la femme dans sa société. Or, en nous penchant sur la tradition du cinéma des femmes argentines, qui pourtant prit place dans un contexte social longtemps taché, par ses différentes crises politiques et économiques et par l'omniprésence d'une religion catholique conservatrice, nous pourrions étudier une relation rare entre le cinéma des femmes et les institutions qui semble être, sur certains fronts, fortement productive. En joignant à notre étude du contexte de productions cinématographiques argentines une analyse du caractère féministe du cinéma de Bemberg et féminin du cinéma de Martel, notre recherche propose ultimement une comparaison entre les deux artistes féminines les plus importantes de la cinématographie argentine à ce jour afin de peindre un portrait juste et cohérent de cette tradition florissante.

En terminant, précisons que le but de notre étude n'est pas de s'opposer au cinéma réalisé par des hommes ou encore d'encourager une répartition dichotomique du cinéma selon le sexe biologique d'un ou d'une cinéaste. Ceci s'avérerait à reproduire le discours problématique que plusieurs féministes anti-essentialistes ont reconnu dans le déterminisme biologique. Nous souhaitons au contraire offrir une étude recensant un cinéma qui contient une capacité de faire éclater le septième art en offrant de diverses alternatives à la création et l'expérimentation cinématographique et, par le fait même, encourager la dénaturalisation du modèle dominant du cinéma. Comme nous croyons que le concept féminité est construit à travers des acquis sociaux, il était donc évident pour nous que l'étude du contexte social de chacune des cinéastes serait des plus pertinentes à notre compréhension de leur discours et de leurs perspectives cinématographiques.

CHAPITRE I

CONTEXTES DE PRODUCTION : LE CINÉMA DURANT LA DICTATURE MILITAIRE ET LE *NUEVO CINE ARGENTINO*

L'histoire de l'Argentine contemporaine est l'une des plus complexes et des plus mouvementées des 20^e et 21^e siècles. Depuis les 30 dernières années, les Argentins ont essuyé une dictature militaire, la guerre des Malouines, le néolibéralisme radical du président Carlos Menem et une crise économique et sociale massive à l'aube du nouveau millénaire. Tous ces changements eurent naturellement une influence considérable sur le cinéma argentin. Le chapitre qui suit offre un portrait social, politique, économique et culturel de l'époque respective de création des films des cinéastes à l'étude, soit la dictature militaire et le retour à la démocratie pour Bemberg (*Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982) et *Camila* (1984)) et la crise économique et sociale pour Martel (*La ciénaga* (2001) et *La niña santa* (2004)). À la lumière du contexte respectif de la production cinématographique de chacune des cinéastes, il nous est possible de mieux positionner les cinéastes dans l'histoire du cinéma argentin ainsi qu'expliquer comment le mouvement/tradition cinématographique auquel elles appartiennent fut fortement influencé par le contexte sociopolitique du cinéma de l'ère dictatoriale/post-dictatoriale de Bemberg et du *Nuevo Cine Argentino* de Martel. De plus, puisque ce chapitre souhaite examiner deux ensembles de productions cinématographiques en tant que textes culturels et idéologiques, plutôt que de présenter une analyse intrinsèque filmique, il est nécessaire

d'avoir recours aux cadres conceptuels rattachés au *Nouveau Cinéma Latino-Américain*, puisque celui-ci nous permettra d'établir les liens fondamentaux qui existent entre le cinéma et la société dans la tradition de ce cinéma continental. En se basant sur les idées proposées par Ana M. López, dans son texte «An “other” history: the new latin american cinema» (1997), et de B. Ruby Rich, dans «An/other view of new latin american cinema» (1997), nous serons en mesure de positionner ces deux contextes de productions bien différents, soit le cinéma de la dictature et de la redémocratisation et le *Nuevo Cine Argentino* dans la grande tradition du *Nouveau Cinéma Latino-Américain* et ainsi mieux comprendre cette longue tradition du cinéma par rapport à la société dont Bemberg et Martel font partie. Plus particulièrement grâce au concept proposé par Rich, nous serons en mesure d'avancer que le virage du cinéma argentin, passant du cinéma militant (cinéma post-dictatorial/retour de la démocratie) surnommé par l'écrivaine « exteriority » vers un cinéma d'« interiority » caractérisé par des trames narratives et des sujets plus intimes se penchant sur la vie quotidienne (*Nuevo Cine Argentino*), est symptomatique de l'évolution du *Nouveau Cinéma Latino-Américain*⁹. Ceci pourrait expliquer les divergences entre la tendance artistique féministe du cinéma de Bemberg vers le cinéma « deconstructive » alors que le cinéma national de l'époque était dans une période que Rich décrit comme militant/« exteriority » et la tendance artistique féministe de Martel vers le cinéma « feminine », davantage homologue au cinéma d'« interiority » que proposait le *Nuevo Cine Argentino* de l'époque.

Le chapitre se divise en trois sections : les deux premières décrivent les contextes de productions du cinéma de la dictature (1976-1983) et de la redémocratisation (1983-

⁹ RICH, B. Ruby. « An/other view of new latin american cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, édité par Michael T. Martin, Presse de Wayne State University, Detroit, 1997. p. 22.

1989¹⁰) ainsi que du *Nuevo Cine Argentino* (1995 à aujourd'hui). La troisième section offrira une analyse de ces deux contextes de production cinématographique en lien avec la tradition du *Nouveau Cinéma Latino-Américain* et nous permettra ainsi de mieux positionner le cinéma « déconstructif » de Bemberg ainsi que le cinéma « féminin » de Martel par rapport à leur tradition de cinéma national, mais aussi continental.

LE CINÉMA ARGENTIN PENDANT ET APRÈS LA DICTATURE MILITAIRE

Une des périodes les plus marquantes et déterminantes de l'histoire argentine est sans contredit la dictature militaire de 1976-1983. Surnommé par ses dirigeants « *Proceso de Reorganización Nacional* », ce régime fit plus de 30 000 disparus, 15 000 personnes fusillées et 9 000 prisonniers politiques. Durant cette période, plus d'un million d'Argentins fuirent le pays. Cette dictature militaire débuta le 24 mars 1976, alors qu'Isabel Martínez de Perón est déposée par la junte militaire formée d'un représentant de la marine, d'un de l'armée de terre et d'un troisième de l'aviation. L'idéologie nationale-catholique de la junte se voulait protectrice de la morale chrétienne et s'élevait contre les communistes. Dans sa phase extrémiste, la junte promouvait l'intégrisme et l'antisémitisme. Ce parti autoritaire et répressif proscrivait l'éducation et condamnait toute forme d'art dû à leur potentiel subversif. Comme l'écrit Tamara L. Falicov dans son livre *The Cinematic Tango* (2007), cette période historique adoptant des mesures inexorables pour la création artistique eut naturellement des répercussions sur l'industrie cinématographique :

¹⁰ On choisit l'année 1989 comme marquant la fin du cinéma de la redémocratisation puisque c'est durant cette année que Manuel Antín quitta l'Instituto Nacional de Cine et que cet établissement vit son idéologie politique changée radicalement.

The military considered the sphere of cultural production to be a transgressive zone for potential « enemies of the state ». The military's concern for potential violations of national security by the film industry translated into a tightly controlled national Film Institute run by a series of navy commanders¹¹.

Durant cette période, nombreux films furent censurés et plusieurs cinéastes fuirent leur pays de peur d'être arrêtés, torturés ou assassinés. Pensons entre autres à l'un des évènements les plus médiatisés internationalement : l'assassinat du péroniste Julio Troxler, acteur de *La hora de los hornos* (1968) et collaborateur de longue date du cinéaste Fernando Solanas. Troxler fut abattu par le triple A : l'Alliance Anti-communiste d'Argentine. Après cet assassinat et un attentat de kidnapping envers sa personne, Solanas et son *Grupo Cine Liberación* s'exilèrent à Paris pour ne revenir en Argentine qu'au retour de la démocratie en 1983. De sa résidence française, Solanas écrivit plusieurs manifestes réclamant le retour d'Isabel Perón à la tête du pays¹². L'implication politique de cet artiste marquant du cinéma argentin sera évoquée de nouveau dans la section portant sur le néo-libéralisme du président Carlos Menem, envers qui le cinéaste fut l'un des plus grands critiques. On doit majoritairement la chute du régime de la junte militaire à la guerre des Malouines. Ce conflit, se déroulant entre avril et juin 1982 entre l'Argentine et le Royaume-Uni pour l'indépendance des îles Malouines, affecta énormément les troupes argentines qui, devant une opposition internationale grandissante face à leur régime et de peur d'être attaquées sur leur terre, délaissèrent le pouvoir. Raúl Alfonsín fut alors élu démocratiquement par le peuple argentin.

¹¹ FALICOV, Tamara L. *The Cinematic Tango*, Édition Wallflower, Sussex, 2007. p. 41.

¹² BISKIND, Peter. « In Latin America, they shoot film-makers », dans *Sight and Sound*, Londres, Été 1976. p. 11.

À peine dix jours après son entrée au pouvoir le 10 décembre 1983, Alfonsín nomme un nouveau directeur de l'INC (Instituto Nacional de Cinematografía, ancienne appellation de l'INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales)) qui, rappelons-le, était dirigée durant la dictature par un commandant de la marine qui avait comme objectif principal de faire de la production cinématographique une plateforme valorisant l'idéologie de la dictature visant à former une cohésion sociale. Le 21 décembre 1983, le cinéaste vétérinaire Manuel Antín devient le nouveau directeur de l'INC. Antín demeure à la tête de cette organisation gouvernementale de décembre 1983 à juillet 1989, c'est-à-dire pendant la durée exacte du mandat d'Alfonsín. Les résultats de sa gouvernance au sein de l'INC sont sans précédent : il abolit la censure et fait de son but premier le maintien de la plus grande liberté d'expression artistique que la production cinématographique argentine n'ait jamais connue. Grâce à la restructuration de l'INC et de son support aux cinéastes, les films argentins gagnent plus de 200 prix internationaux entre 1983 et 1989, dont un Oscar pour *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), et sont primés dans les plus grands festivals internationaux, entre autres à Berlin (*No habrá más penas ni olvido* d'Héctor Olivera remporte le prix du jury en 1984), à Venise (*La película del rey* de Carlos Sorín remporte le Lion d'Argent en 1986) et à Cannes (*Sur* de Fernando Solanas remporte le prix de la réalisation en 1988). Après son mandat à l'INC, Antín crée en 1991 la Fundación del Universidad de Cine (FUC) dans le district de San Telmo au sein de la capitale argentine. Cette université est d'ailleurs, toujours en 2012, la plus importante institution de formation cinématographique du pays. On retrouvera un portrait plus complet de celle-ci dans la section de ce chapitre portant sur l'ouverture d'écoles de cinéma durant l'ère post-dictatoriale. En premier lieu, voici une description plus précise

du mandat d'Antín et de l'approche de son institution face aux productions cinématographiques durant les premières années du retour à la démocratie. À la lumière de l'analyse de ces différents contextes de productions, il nous sera possible d'offrir une meilleure contextualisation des deux films de Bemberg produits pendant la dictature soit *Momentos* et *Señora de nadie* ainsi que *Camila* produit pendant la première année du retour de la démocratie.

Durant la dictature militaire, l'industrie cinématographique souffre énormément de la censure qui ravagea les domaines artistiques, culturels et créatifs. De plus, l'Argentine en tant que nation voit son image auprès de la société internationale ternie par cette dictature sanglante. La stratégie première d'Antín est alors de promouvoir, à travers les productions argentines, une image positive de la nouvelle démocratie autant au sein de l'État qu'au niveau de l'international. Dans une lettre publiée dans le quotidien argentin *La razón* quelques jours après sa nomination au sein de l'INC, Antín se prononce sur le programme du gouvernement face à l'institution cinématographique :

Al gobierno le interesa mucho apoyar al cine, porque lo considera no solamente un vehículo de cultura sino una comunicación con el mundo, una ventana abierta al exterior para dar fe de la democracia que hemos conquistador¹³./Le gouvernement est très intéressé à appuyer le cinéma, puisqu'il considère qu'il est non seulement un véhicule culturel, mais également un moyen de communication avec le monde entier, une fenêtre ouverte vers le monde extérieur pour attester de la démocratie que nous avons conquise¹⁴.

Autrement dit, pour Antín, le prestige international que les œuvres cinématographiques obtiendraient à travers le bon financement de l'INC, servirait également à rendre le prestige à l'Argentine, ce qu'elle avait perdu aux yeux du monde entier durant la dictature. Il était donc primordial que les films abordent explicitement ou implicitement,

¹³ ANTÍN, Manuel. « Manuel Antín y el INC » dans *La razón*, 26 décembre 1983. p. 5.

¹⁴ Traduction libre.

mais toujours principalement, la dictature. Durant l'année suivant la chute du régime de la dictature militaire, soit 1984, 16 des 26 films qui prirent l'affiche abordaient directement et explicitement la problématique de la dictature et/ou l'un de ces événements marquants¹⁵. Selon Antín et le gouvernement d'Alfonsín, ces œuvres cinématographiques pourraient alors agir en tant que constructeur de la nouvelle identité sociale et agir en tant que défenseur de la démocratie. Bien que l'on puisse approuver le soutien de la démocratie par l'INC et son objectif d'offrir des images collectives fortes et positives, il faut tout de même remarquer que le cinéma du retour de la démocratie fonctionnait, à un moindre niveau certes, mais tout de même, sur le même principe que le cinéma de dictature, c'est-à-dire faire du médium filmique et de la création cinématographique un outil de cohésion sociale et politique. Gustavo Aprea, dans son livre *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (2008), explique que la vision d'Antín du cinéma argentin a, selon lui, découragé l'expérimentation stylistique et narrative comme l'avait fait la dictature militaire 7 ans plus tôt :

Dentro de estas historias (*Camila, La historia oficial, El exilio de gardel, Sur*), que pretendían representar el funcionamiento de amplios sectores de la sociedad, abundaban los personajes “positivos” con los que el espectador debía identificarse emotivamente y que expresaban de manera mas que evidente la opinión de los autores del film. Este tipo de realismo era reforzado por otros componentes visibles en las películas que establecieron el modelo hegemónico para este periodo¹⁶. /Dans ces histoires (*Camila, La historia oficial, El exilio de gardel, Sur*), qui prétendaient représenter le fonctionnement de grands secteurs de la société, abondaient les personnages «positifs» avec lesquels le public devait s'identifier émotionnellement et qui exprimaient de manière fort évidente l'avis de l'auteur du film. Ce type de réalisme a été renforcé par d'autres composantes visibles dans les films qui ont établi le modèle dominant pour cette période¹⁷.

¹⁵ ANDERMANN, Jens. *New Argentine Cinema*, Édition I.B. Tauris, Londres, 2011. p. 3.

¹⁶ APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Presse de Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2008. p. 32.

¹⁷ Traduction libre.

La lignée de films discutés par Aprea a atteint non seulement un succès local en battant des records de box-office, mais a aussi été louangée par la critique nationale et a également obtenu la reconnaissance internationale visée par Antín. Ces films créèrent un précédent important et, par leur succès à tous les niveaux, influencèrent durant plusieurs années le standard artistique en implantant une tradition cinématographique hégémonique régissant sur les prémices d'un cinéma accessible, mais engagé; tendancieux, mais divertissant.

LE *NUEVO CINE ARGENTINO* : CRISE ÉCONOMIQUE, LEY DE CINE ET ÉMERGENCE DES ÉCOLES DE CINÉMA

Un peu plus de 10 ans après le retour à la démocratie et l'apparition de la tradition du cinéma post-dictatorial, on voit apparaître des œuvres cinématographiques bien dissemblables de la tradition militante du cinéma des 10 dernières années. On surnomme cette tradition *Nuevo Cine Argentino*, entre autres puisqu'on remarque l'émergence d'un rejet de la tradition classique cinématographique hégémonique observée dans la génération précédente. En effet, on les rassemble dans une tradition/un mouvement cinématographique majoritairement pour leur dissociation commune au cinéma précédent plutôt que pour leurs similitudes. Leur cohérence réside dans leur opposition. Le terme *Nuevo Cine Argentino* pose un certain malaise chez les cinéastes de cette génération qui ne considèrent pas qu'ils appartiennent à un mouvement aussi homogène par exemple, le *Néoréalisme* italien, la *Nouvelle Vague* française, le *Cinema Novo* du Brésil ou même la *Nueva Ola* du cinéma argentin des années 60. Par contre, il faut tout de même admettre

certaines similarités importantes chez cette nouvelle génération de cinéastes : ils appartiennent en grande majorité à la génération X et ils ont été, par le fait même, les premiers à pouvoir bénéficier de l'émergence des nouvelles écoles de l'ère post-dictatoriale et finalement ils ont pu jouir de la nouvelle législation culturelle, la fameuse Ley de Cine, qui fut instaurée en 1994 et qui, en moins d'un an, doubla le budget alloué à l'INCAA en taxant les capitaux reliés à la distribution cinématographique locale et internationale en terre argentine. On voit dès lors une importante dissociation de la part des cinéastes de l'agenda politique du gouvernement comme l'avait encouragé Antín lors du retour à la démocratie.

Cette section du chapitre décrit la situation socio-économique et politique argentine ainsi que le contexte de productions cinématographiques de ce pays depuis 1995. L'année 1995 fut choisie comme le début de notre étude, puisque bien que la loi fut passée en octobre 1994, 1995 s'avère être l'année où la Ley de Cine prit effet. Cette législation qui demeure l'événement du cinéma national argentin marquant le début de ce *Nuevo Cine Argentino*, est d'ailleurs le premier facteur étudié dans cette section. Le développement des écoles de cinéma comme coefficient dans les prémices des cinéastes de cette nouvelle génération constitue le deuxième facteur à l'étude. Grâce à une entrevue réalisée avec l'archiviste et professeur de l'Universidad del Cine, Luis Facelli, ainsi qu'à deux documents majeurs dans l'étude cinématographique de ce cinéma national, soit le texte de Carolina Rocha *Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism* (2009) et le document gouvernemental *DEISICA 20 : Los aspectos económicos y culturales de la industria cinematográfica argentina* (2010) publié par *El Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina* relatant les

chiffres de la production cinématographique en Argentine de 1990 à 2010, nous serons en mesure d'examiner les retombées concrètes du système de l'éducation du cinéma en Argentine et du système subventionnaire plus que particulier, voire inégalé, du cinéma argentin dès 1995. Tout comme la section précédente portant sur le cinéma argentin pendant et après la dictature militaire, cette étude du contexte de productions cinématographiques nous permet de mieux comprendre les circonstances dans lesquelles Lucrecia Martel créa ses deux premières œuvres et comment le *Nuevo Cine Argentino* peut être compris et étudié dans les barèmes de la tradition latino-américaine du « interiority cinema » proposés par B. Ruby Rich.

En 1989, Carlos Menem et son Parti Judicialiste succèdent à l'Union Civique Radicale d'Alfonsín. Afin de contrer la récession et l'hyperinflation de l'économie argentine que lui a cédées Alfonsín, Menem se voit forcé de délaissier le conservatisme de son parti pour une politique économique orientée vers les marchés. Une de ses tactiques visant à redresser l'économie argentine est de privatiser une majorité de secteurs publics. Dans cette vague de coupures, Menem annule les fonds de l'État accordés par Alfonsín depuis 1984 à l'Instituto de Cine Argentino (ICA). C'est durant cette période que le cinéma argentin atteint les plus bas fonds de son histoire. Seulement 12 films argentins prennent l'affiche en 1990, 17 en 1991, 10 en 1992, 13 en 1993 et 11 en 1994¹⁸. Comme l'explique Rocha, cette période de maigres productions cinématographiques incita le président Menem à changer son programme politique de subventions gouvernementales de l'industrie du cinéma national :

¹⁸ DEPARTEMENTO DE ESTUDIO E INVESTIGACION DEL SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA. *DEISICA 20: Los aspectos económicos y culturales de la industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires, 2011.

The virtual disappearance of the Argentine cinema led the state to backtrack from its initial denial of state funds. Taking into consideration that film is part of the so-called cultural industries and that culture needs to be protected, Law 24,377 which sought to reinvigorate domestic film production was passed in 1994¹⁹.

Cette loi implantée en octobre 1994, mais dont le financement de projet ne débuta qu'en 1995 et qui est toujours en vigueur en 2012, agit non seulement sur la production, mais également sur la distribution. La loi 24377, communément appelée Ley de Cine, s'étend sur quatre fronts. Tout d'abord, elle taxe 10 % de chaque entrée au cinéma, que ce soit sur les films argentins ou les blockbusters étrangers, autrement dit tous les spectateurs, même ceux qui consomment uniquement des films produits à l'extérieur de l'Argentine, financent le cinéma national. Sur le deuxième front, on taxe également 10 % sur toutes les ventes ou locations de VHS, DVD ou Blu Ray. Sur un troisième front, on récolte 25 % des profits nets annuels du comité fédéral de la diffusion des films à la télévision. Finalement, la Ley de Cine impose un « screen quota » à toutes les salles de cinéma du pays afin qu'elles diffusent un minimum de films nationaux²⁰. Après être revenu sur sa décision de 1989 de couper les vivres à l'industrie cinématographique, le gouvernement de Menem décide non seulement de perpétuer la tradition d'Alfonsín, il l'améliore. Les chiffres fournis dans le document produit par la DEISICA indiquent que dès l'implantation de la Ley de Cine, la production cinématographique de 1995 est remontée à 24 films, soit deux fois plus que l'année précédente et seulement deux films de moins que l'année 1984, première année de l'implantation des subventions gouvernementales à la culture par Alfonsín. Depuis, la production cinématographique n'a cessé d'augmenter atteignant 37 films en 1996, 45 en 2000, 65 en 2005 et 84 en 2010. Les parts de marché

¹⁹ ROCHA, Carolina. « Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism » (2009), *Hispania*, vol. 92, No.4, Décembre 2009. p. 841-842.

²⁰ Ibid.

du cinéma argentin, par rapport au cinéma étranger, ont également augmenté de 6,43 % à 28,09 %²¹ entre 1994 et 2010.

Dès 1995, l'INCAA implante des lois et des modèles d'attribution de fonds afin d'encourager la relève ainsi que la production de films à plus petit budget. Agustin Campero explique dans son livre *Nuevo Cine Argentino : de Rapado a Historias a extraordinarias* (2008), les objectifs derrière le décret 531/00 de la Ley de Cine :

Mediante el decreto 531/00, el INCAA puso un límite al monto para créditos y subsidios para que las películas grandes no se llevaran todos los fondos que el estado destinaba al cine, y desde un primer momento se propuso apoyar al cine independiente y estimular las óperas primas²². /Par le décret 531/00, l'INCAA mit une limite au montant des crédits et des subventions afin que les grands films ne prennent pas tout le financement public. L'institution a ainsi cherché à appuyer le cinéma indépendant et à stimuler la production de premières œuvres²³.

La Ley de Cine n'a pas seulement eu un impact sur la quantité de films produits, elle a également amélioré les conditions de la production cinématographique et donc rendu possible un important développement des nouvelles stratégies créatrices ainsi qu'une plus grande liberté créative en permettant une plus large et plus équitable répartition des subventions gouvernementales.

Grâce aux analyses de Rocha et Campero, nous pouvons affirmer que l'implantation de la Ley de Cine a eu un impact direct sur ce qui entoure la production d'une œuvre, comme le financement et la distribution. Ces études nous permettent également d'interpréter les changements et les nouveautés formelles et stylistiques d'un cinéma développé dans une flexibilité productive considérable ainsi que la possibilité

²¹ DEPARTAMENTO DE ESTUDIO E INVESTIGACION DEL SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA. *DEISICA 20: Los aspectos económicos y culturales de la industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires, 2011.

²² CAMPERO, Agustin. *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*, Buenos Aires, Édition Biblioteca Nacional, 2008. p. 41.

²³ Traduction libre.

qu'avait cette génération de cinéastes de confronter les problématiques de leur pays après la longue dictature, et ce, malgré les contraintes économiques substantielles de leur pays.

Un second facteur influença ou plutôt participa à la formation de ce nouveau cinéma argentin : l'émergence des écoles de cinéma après la dictature. Luis Facelli relate l'histoire des écoles de cinéma en Argentine ainsi que l'impact de la dictature sur l'éducation du cinéma à la fin du 20^e siècle :

The first schools appeared in 1957 in two different places. One was in Santa Fe in the North East of the country and it was founded by the filmmaker and film theorist Fernando Birri, it was a film institute in the Universidad Nacional del Litoral. The other one was the Instituto Nacional de Cine (INC) now known as the INCAA, called Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Other emerged in the 60's but in 1976 the military government closed most of the film schools. The films had an engagement with social problems so the military government closed not only the cinema schools but also sociology and philosophy department in universities. With the return to democracy in 1983, there was a general renaissance of culture in Argentine²⁴.

Durant les années 1990, l'école de cinéma devient la plus grande porte d'entrée dans l'industrie supplantant la tradition hiérarchique du plateau de tournage comme lieu unique d'apprentissage cinématographique. La liste de cinéastes ayant gradué durant les années 1990 à la FUC ou à l'ENERC est longue. Voici quelques-uns des noms les plus importants accompagnés, entre parenthèses, de leur année de naissance respective : Lisandro Alonso (1975), Daniel Burman (1973), Israel Adrián Caetano (1969), Albertina Carri (1973), Lucrecia Martel (1966), Celina Murga (1973), Julia Solomonoff (1968), Bruno Stagnaro (1973), Pablo Trapero (1971). Comme souligné plus tôt dans l'introduction de ce chapitre, une grande majorité des cinéastes de ce *Nuevo Cine Argentino* appartiennent à la génération X, née entre 1960 et 1979. Ces derniers partagent non seulement des caractéristiques sociales et des expériences

²⁴ « FACELLI, Luis [Entrevue] », Universidad del Cine, Buenos Aires, 5 décembre 2011.

historiques générationnelles semblables, mais ils furent également la première génération à pouvoir bénéficier de cet engouement social envers l'éducation cinématographique, puisqu'au moment de l'émergence de ces écoles, ils avaient l'âge idéal pour bénéficier des premières années de ces institutions. En 1990, au moment de cette transformation dans l'enseignement et la formation cinématographique, les cinéastes cités ci-haut avaient tous entre 15 et 24 ans.

Le *Nuevo Cine Argentino* se développe durant une période très particulière de l'histoire argentine : la crise économique de 2001. Il est important de préciser que lorsqu'on utilise l'appellation « crise économique de 2001 », on fait référence à la crise économique et sociale qui eut lieu entre 1998 et 2002 en Argentine. Bien qu'on emploie l'année 2001, puisque c'est au mois de décembre de cette année que l'on attribue le point culminant de la crise (soit lorsque le ministre de l'Économie, Domingo Cavallo, imposa la limite des retraits bancaires à 250 pesos par semaine et interdisait les envois de capitaux à l'extérieur du pays), cette débandade sociale et économique avait déjà pris forme durant les années 1990 avec la réforme de Menem. Plusieurs éléments amenèrent l'Argentine dans cette débâcle nationale : l'ultra libéralisme de Menem, l'explosion de la dette extérieure causée entre autres par la parité peso-dollars en 1992 par Cavallo sous le gouvernement de Menem, la dépossession des biens de l'État à travers une privatisation massive des entreprises publiques et la corruption politico-financière en connivence avec plusieurs ministres et gouverneurs de l'État. La crise toucha principalement la classe moyenne qui protesta à travers plusieurs grèves de travail et de manifestations violentes qui firent plus d'une trentaine de morts et une centaine de blessés. Entre 1998 et 2002, sept présidents se succédèrent, le taux de chômage atteignit des statistiques records de

20 % et 14 des 37 millions d'Argentins firent face à des revenus s'abaissant sous le seuil de la pauvreté²⁵. On peut, sans aucun doute, affirmer que cette période fut l'une des plus traumatiques de l'Argentine et que, tout comme la dictature militaire, elle influença l'imaginaire collectif et, par le fait même, le cinéma de l'époque. D'ailleurs, comme l'écrit l'historien Gonzalo Aguilar dans son livre *Other Worlds : New Argentine Film* (2008), l'impact de cette crise eut une répercussion directe sur l'industrie du cinéma et la création cinématographique :

They had to process the impact of changes in a world that was no longer the same. [...] And this is one of the points in which the new cinema has distanced itself almost radically from earlier film: in its relationship to the spectator. Open endings; the absence of emphasis and of allegories; more ambiguous characters; the omission of national, contextualizing information and to avoid preaching to the spectator by rejecting the political and identitarian demand²⁶.

Aguilar souligne le contexte de productions cinématographiques de cet événement comme étant déterminant dans la création des œuvres par exemple, le fait que les cinéastes purent créer durant la crise sans avoir à subir de censure. Il est vrai que l'on peut comprendre et interpréter les fins ambiguës et le manque flagrant de positionnement politique face à la situation (pas de protagoniste ni d'antagoniste distinct comme on en retrouvait dans les films de Bemberg, Solanas et Puenzo dans les années 80) comme symptomatique du fait que les cinéastes étaient, au moment de l'écriture et du tournage, eux-mêmes plongés dans l'incertitude face à l'issue de la crise économique. Par contre, il faut souligner l'inscription du *Nuevo Cine Argentino* dans la grande tradition du *Nouveau Cinéma Latino-Américain* qui avait déjà, depuis les années 80, délaissé l'engagement et l'action politique du cinéma pour un virage vers « l'intériorité ».

²⁵ Statistiques recueillies dans « Crise totale en Argentine » parues dans *Le Monde diplomatique* par Carlos Gabetta dans l'édition de janvier 2002.

²⁶ AGUILAR, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Cinema*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011. p. 30.

La section suivante offre un survol de la tradition cinématographique du *Nouveau Cinéma Latino-Américain* et de ses fondations institutionnelles et esthétiques et permet de contextualiser le contexte de production de Bemberg et de Martel dans le plus grand éventail cinématographique qu'est ce mouvement continental.

NOUVEAU CINÉMA LATINO-AMÉRICAIN : ÉVOLUTION ENTRE L'EXTÉRIORITÉ MILITANTE ET L'INTÉRIORITÉ INTIMISTE

Le *Nouveau Cinéma Latino-Américain* prend forme entre les années 1950 et 1960, majoritairement en Argentine, au Brésil et à Cuba, en réponse à la dépendance économique et culturelle du continent. On valorise l'autonomie du continent afin de contrer le sous-développement. C'est durant ces années que l'on voit apparaître un cinéma de résistance/« hunger cinema » revendiquant la subversion de l'hégémonie hollywoodienne et européenne du cinéma, que l'on assiste également à la création d'une forte tradition de documentaires engagés ainsi qu'à l'écriture de plusieurs manifestes idéologiques et politiques comme *Towards a Third Cinema* (1969) d'Octavio Getino et Fernando Solanas et *For an Imperfect Cinema* (1969) de Julio García Espinosa. Le *Nouveau Cinéma Latino-Américain* est un mouvement très particulier et bien différent des autres « nouveaux cinémas » qui apparurent après la Deuxième Guerre mondiale. Contrairement au *Néoréalisme* italien, à la *Nouvelle Vague* française, au *Neuer Deutscher* allemand et au cinéma *Kitchen Sink* anglais, son objectif ne s'arrête pas à une expression d'un collectif national ou encore à une opposition à la machine hollywoodienne commerciale, le *Nouveau Cinéma Latino-Américain* est à la base un cinéma fortement ancré dans une tradition politique. Ana M. López décrit ce dernier comme suit :

A political cinema committed to praxis and to the socio-political investigation and transformation of the underdevelopment that characterizes Latin America. It is thus one that cannot be properly understood in isolation from political, social, economic, cultural, and aesthetic forces²⁷.

En soulignant l'important lien interdépendant entre ce cinéma et ses différentes sphères sociales et politiques nationales, le concept de López rappelle la centralité de l'adaptation de ce mouvement face aux changements sociaux et politiques des différents pays en positionnant le cinéma comme un déterminant, une réponse voire même un catalyseur dans la définition de l'identité collective et la construction d'un « nationhood ». Les années 1980 furent une décennie déterminante au sein de plusieurs pays latino-américains, que ce soit au Brésil avec la chute de la dictature militaire qui régnait depuis 1964 et qui prit fin en 1985, en Uruguay où après 12 ans de dictature le pays retrouve sa démocratie en 1985 ou encore la chute du dictateur Augusto Pinochet en 1988. Rich observe l'impact de cette ère de changements en Amérique latine sur le mouvement du

Nouveau Cinéma Latino-Américain :

Just as the earlier development of the movement had its roots in the political climates of the distinct nation-states that pass for a single entity under the misleading term of Latin America, and which do nevertheless have a common unity in spite of their different cultures and histories, so too do the films of the 1980s reflect the political circumstances of the continent of their making. The 1980s were a time of sweeping change for a number of Latin American countries. [...] Even so, the 1980s were indisputably different from the 1960s, and filmmakers demonstrated in their narrative strategies that they knew the difference²⁸.

Les changements notables que mentionne Rich sont entre autres la préconisation de la chronique quotidienne plutôt que l'histoire épique à grand déploiement, c'est ce à quoi

²⁷ LOPEZ, Ana M. « An “other” history: The new Latin American cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, édité par Michael T. Martin, Presse de Wayne State University, Detroit, 1997. p. 137.

²⁸ RICH, B. Ruby. « An/Other View of New Latin American Cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, édité par Michael T. Martin, Presse de Wayne State University, Detroit, 1997. p. 281-282

elle fait référence lorsqu'elle propose un passage du *Nouveau Cinéma Latino-Américain* de l'extériorité vers l'intériorité entre les années 1960 et 1980 :

[There is an] evolution from «exteriority» in the 1960s and the 1970s, where political engagement/action against events is the central motif and *raison d'être* of the New Latin American Cinema, to «interiority» in the 1980s, where private life is assigned priority and the emotions demands as much commitment, engagement, and action, as events did a few decades earlier and identity, personal agency, and sexuality are foregrounded²⁹.

À travers cette observation de Rich, on remarque que le cinéma argentin n'a pris ce tournant vers l'intériorité qu'au milieu des années 1990. Une des raisons est sans doute le fait que la dictature militaire proscrit tout avancement/développement artistique entre 1976 et 1983 et qu'au retour à la démocratie, Alfonsín et Antín encouragèrent les productions cinématographiques à promouvoir des idées sociales et politiques de façon explicite dans leurs films. Par contre, nous pouvons affirmer que le cinéma de la redémocratisation, bien que prenant place entre 1984 et 1989, faisait bel et bien partie de la tradition d'extériorité à laquelle fait référence Rich lorsqu'elle discute du cinéma politique ouvertement engagé des années 1960 et 1970 ayant pour objectif une répercussion sociale sur la nation. Bien que les années choisies par Rich ne se transposent pas exactement sur l'histoire du cinéma national argentin, il est tout de même essentiel de tenir compte de la place de ces deux contextes de production cinématographique argentine dans le *Nouveau Cinéma Latino-Américain*.

²⁹ RICH, B. Ruby. « An/other view of new latin american cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, édité par Michael T. Martin, Presse de Wayne State University, Detroit, 1997. p. 22.

SYNTHÈSE

Durant les années 1980, la relation que le cinéma argentin entretient avec la société est homogène et unidirectionnelle. Après des années de censure à servir l'agenda de la dictature militaire, les cinéastes profitent au maximum de leur liberté et du pouvoir dénonciateur que leur offre dorénavant le cinéma. Rappelons que la redémocratisation, aux yeux du peuple argentin, ne signifiait pas seulement un retour à la liberté d'expression après sept années de dictature, mais constituait également une toute nouvelle institutionnalisation de la culture. En effet, la censure pratiquée par la dictature militaire n'était pas un phénomène nouveau du 20^e siècle pour l'Argentine; pensons aux générations d'agressions et d'interventions militaires au cours des années 30 par le dictateur José Félix Uriburu et aussi à Perón qui, entre 1946 et 1955, avait mainmise sur les secteurs culturels et de l'accès à l'information par la censure de la presse. Par contre, au milieu des années 1990, les jeunes cinéastes ne se reconnaissent plus dans ce cinéma ni dans son approche face à la politique, mais semblent davantage être influencés par le nouveau courant du *Nuevo Cine Argentino* qui, depuis les années 80, délaisse le militantisme pour un cinéma plus personnel se penchant sur des histoires plus intimes. Deux facteurs leur permirent de prendre ce virage : la Ley de Cine et l'émergence des écoles de cinéma après la dictature.

Lita Stantic, productrice ayant œuvré dans le cinéma argentin, autant dans le cinéma produit durant la dictature avec le cinéaste Alejandro Doria qu'au retour de la démocratie avec Bemberg ainsi que dans le *Nuevo Cine Argentino* avec Pablo Trapero, Lucrecia Martel et Adrian Caetano, souligne l'importante influence de ces moments d'instabilité sociale pour le processus créatif d'un artiste :

Yo creo que siempre las épocas de crisis son épocas de creación. Es más, digamos, para un chico holandés es más difícil encontrar un tema que para un chico argentino que está en medio de una crisis³⁰. /Je crois que les époques de crises sont à tout coup des époques de création. Par ailleurs, disons qu'il est beaucoup plus difficile pour un cinéaste hollandais de trouver un sujet que pour un cinéaste argentin en plein milieu d'une crise³¹.

Comme le souligne Stantic, l'impact de la dictature militaire et de la crise économique fut colossal dans les transformations du cinéma argentin, tout comme les événements sociaux et politiques sont indissociables et centraux à la grande tradition du cinéma latino-américain. Nous pouvons également constater que les formes/catégories de féminisme qu'aborderent respectivement les deux cinéastes, soit le cinéma féministe « déconstructif » pour Bemberg et « féminin » pour Martel, qui seront d'ailleurs étudiées dans les deux prochains chapitres, peuvent également trouver racines dans la tradition du *Nouveau Cinéma Latino-Américain* qui évolua d'un cinéma explicitement militant et subversif (exteriority) vers un cinéma plus intime (interiority), étant plus propice à l'élaboration d'un univers personnel, s'éloignant de l'hégémonie dominante comme le fait le cinéma dit féminin.

³⁰ « STANTIC, Lita [Entrevue] », Lita Stantic Producciones, Buenos Aires, 29 novembre 2011.

³¹ Traduction libre.

CHAPITRE II

MARÍA LUISA BEMBERG, UNE BOURGEOISE ACTIVISTE

Intento proponer con mis personajes mujeres que de alguna manera transgredan, porque la transgresión es una expresión de libertad.
(María Luisa Bemberg, 1991)³²

*Je tente de proposer des personnages féminins qui, d'une certaine façon, transgressent, puisque la transgression est une expression de liberté.*³³

En 1984, María Luisa Bemberg devient la première femme cinéaste d'Amérique latine à recevoir une nomination aux Oscars dans la catégorie du meilleur film en langue étrangère pour son film *Camila* (1984). Ce film est également la première œuvre cinématographique à être produite depuis la fin de la dictature militaire argentine et devient dès lors l'un des grands chevaux de bataille du directeur de l'Instituto Nacional de Cine, Manuel Antín, qui souhaitait influencer l'opinion que la société internationale avait envers son pays en incitant les films de l'ère postdictatoriale à condamner haut et fort le régime de la dictature militaire qui sévit de 1976 à 1983. En effet, Antín fit de son mandat premier l'abolition de la censure ainsi que le maintien de la plus grande liberté d'expression possible, de manière à prouver au monde entier que son pays venait de prendre un virage sociopolitique déterminant. La critique envers la dictature, que proposa Bemberg dans *Camila*, fut accueillie à bras ouverts par l'industrie cinématographique argentine, mais aussi par la communauté internationale. En effet, la nomination aux

³² PLAZALOA, Luis Trelles. *Cine y mujer en América latina*, Presse de l'Université de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991. p.5.

³³ Traduction libre.

Oscars de *Camila* fut symbolique du retour de l'approbation de la société internationale envers la nouvelle politique démocratique argentine. Or, la cinéaste ne s'arrêta pas à une simple contestation de la succession de dictatures qui ravagèrent son pays; elle y inséra également une critique de deux autorités patriarcales, soit l'État et l'Église catholique, en les présentant comme en connivence dans leur oppression du peuple, surtout dans leur oppression de la femme. Bien que *Camila* soit considérée comme l'œuvre qui fit découvrir Bemberg au public international, la cinéaste avait déjà deux films à son actif. D'ailleurs, ce n'était pas la première fois que la cinéaste insérait dans ses films une critique de la société patriarcale argentine et qu'elle se portait à la défense des droits de la femme. En effet, depuis la fin des années 1960, Bemberg était une activiste féministe majeure de la scène sociale argentine. Elle se proclama elle-même cinéaste féministe dès son premier film, *Momentos* (1981) jusqu'à son dernier, *De eso no se habla* (1993).

Une question demeure : comment une cinéaste a-t-elle pu se hisser au sommet de la production cinématographique nationale en proposant des œuvres illustrant un discours féministe transgressif? Le chapitre qui suit retracera les différents facteurs qui permirent cet avènement. En proposant non seulement une analyse de *Camila*, troisième long métrage de la cinéaste, mais aussi de ses deux premières œuvres, soit *Momentos* et *Señora de nadie* (1982), il nous sera possible d'évaluer et de comprendre les différents événements politiques, sociaux et culturels qui eurent un impact sur la production, la distribution, mais aussi sur le contenu des trois premières œuvres de María Luisa Bemberg. On analysera l'évolution du discours féministe, approche cinématographique encore inédite dans le cinéma argentin de l'époque, en tenant compte de l'intention

distincte de la cinéaste qui était d'offrir une représentation juste et riche des femmes vivant sous l'oppression patriarcale de la société argentine.

CONTEXTE ET POLITIQUES CULTURELLES : DICTATURE, ÉGLISE, ÉTAT ET CENSURE

Une des particularités de cette artiste politisée est que son discours dénonciateur envers le système social patriarcal et l'Église émergea durant l'une des périodes les plus violentes de l'histoire de son pays natal, la dictature militaire. Ceci est d'autant plus surprenant puisque les dirigeants de la junte militaire étaient non seulement appuyés par la haute bourgeoisie, mais aussi par l'Église catholique. D'ailleurs, l'idéologie dominante propagée par les dirigeants de la dictature militaire prônait justement les valeurs catholiques, capitalistes et patriarcales auxquelles Bemberg s'attaquait de plein front.

Afin d'analyser la critique féministe présentée dans les films de Bemberg, il est primordial d'exposer le contexte de production cinématographique en Argentine au début des années 1980, fortement affecté par la censure. Comme souligné dans le premier chapitre, la junte militaire mit en place un bureau de la censure qui régula le domaine des arts et des médias afin de contenir leur potentiel subversif respectif et qu'aucune œuvre ne puisse encourager une déstabilisation de la morale nationale catholique centrale à ce parti autoritaire et répressif. Précisons que Bemberg proposait des films narratifs conventionnels grand public. Contrairement au cinéma féministe d'à travers le monde qui, la plupart du temps, est un cinéma indépendant et « underground », le cinéma de Bemberg était accessible au grand public. Ses films bénéficiaient d'un large réseau de distribution à travers le pays et firent, par conséquent, face à des contraintes beaucoup plus sévères de la part du bureau de censure auxquels firent face par exemple des films d'essais dont le

cercle de distribution se limitait aux musées ou aux maisons d'art privées durant cette période. Tamara L. Falicov dans son livre *The Cinematic Tango* explique le mode opérationnel de la restructuration nationale de la junte militaire et souligne les impacts que celle-ci avait sur le cinéma argentin :

The modus operandi consisted of instilling fear in the citizenry, imposing strict censorship laws and applying brutal forms of repression, torture and death to alleged subversives. [...] During this period of national restructuring, political statements of critical thought in the cultural realm were silenced by the military, and filmmakers applied self-censored to their work to avoid problems or repression³⁴.

Les thèmes proscrits par le bureau de censure variaient entre « violation de l'unité morale de la famille » ou encore « attaque contre l'Église catholique ou les valeurs traditionnelles fondamentales à notre vision du monde³⁵. » En effet, à l'époque de la dictature militaire, le catholicisme faisait partie intégrante de la Constitution et obtenait un support mutuel du régime militaire. Ce dernier obtenait en retour le support de la hiérarchie ecclésiastique.

La clarification des images admissibles et des représentations cinématographiques proscrites par le régime sont essentielles à notre étude du cinéma de Bemberg, puisque la cinéaste vit ses deux premières œuvres scrutées à la loupe par le bureau de censure. D'ailleurs, le scénario de *Señora de nadie* était le premier que la cinéaste avait soumis au bureau de censure, mais ce dernier en interdit le tournage. Deux aspects du scénario de *Señora de nadie* dérangent le bureau de censure et étaient, selon eux, un danger pour la cohésion sociale visée par le régime autoritaire. *Señora de nadie* porte sur le parcours d'une femme vers l'autonomie et l'indépendance. Dans ce film, la cinéaste s'attaque précisément à l'institution du mariage, représentant celle-ci comme l'antagoniste premier au désir d'émancipation de la protagoniste. Tout d'abord, le régime militaire préconisait la

³⁴ FALICOV, Tamara L. *The Cinematic Tango*, Édition Wallflower, Sussex, 2007. p. 41-42.

³⁵ Ibid. p.43.

famille comme la cellule la plus importante de la société, donc une glorification du divorce ne serait pas tolérée. Deuxièmement, selon le bureau de censure, la sexualité n'était justifiable que dans certaines situations et si elle était suggérée, elle devait être présentée selon des codes moraux conservateurs et catholiques, et elle devait être condamnée lorsque liée à des relations extra ou prémaritales. Puisque l'on retrouvait un personnage homosexuel adjuvant au protagoniste, le tournage du scénario de *Señora de nadie* fut annulé. Il nous semble donc approprié de comprendre son premier film, *Momentos*, comme fortement influencé par l'opposition du bureau de censure face au premier scénario que la cinéaste leur avait soumis deux ans plus tôt. Or, au retour de la démocratie, avec *Camila* elle se permet une attaque plus explicite et vise précisément deux autorités hiérarchiques sociales centrales à l'idéologie protégée par la junte militaire, soit l'Église et l'État, toutes deux étant des institutions publiques basées sur une politique idéologique et socioculturelle patriarcale. Ce film donnera le ton à la critique transgressive et dénonciatrice de ses trois prochaines œuvres : *Miss Mary* (1986), *Yo, la peor de todas* (1990) et *De eso no se habla*; une critique qu'on retrouvait certes dans ses deux premières œuvres, mais qui abordait une plus grande subtilité, que ce soit dans le dénouement de l'histoire ou encore dans la représentation des personnages féminins, de peur de voir son œuvre censurée. Par l'intermédiaire d'une étude comparative des deux époques, soit la période de la dictature et celle de la démocratie, il nous sera possible d'avancer que la critique que Bemberg suggère dans *Camila*, face aux institutions dominantes, propose davantage de thématiques explicitement politiques et opère à travers une critique plus forte et polémique que celle présentée dans ses œuvres précédentes produites durant la dictature.

La première section de ce chapitre retrace l'arrivée de Bemberg au cinéma en tant que première réalisatrice argentine féministe, mais également de son implication dans différentes organisations sociales. Dans la deuxième section du chapitre, on offrira une analyse de *Momentos*, *Señora de nadie* et *Camila*. Ces trois films furent sélectionnés puisqu'ils démontrent bien l'influence de la dictature militaire et de son bureau de censure sur le cinéma de Bemberg. On perçoit entre ces trois films un discours féministe grandissant, délaissant un caractère subtil pour une expression d'idées subversives plus explicites. De plus, comme les trois premiers films de Bemberg appartiennent à la forme narrative qu'est le mélodrame, les études du mélodrame seront on ne peut plus pertinentes dans notre compréhension et notre évaluation de l'évolution du caractère subversif entre les trois premières œuvres de la cinéaste argentine. Comme le suggère Christine Gledhill, le genre narratif qu'est le mélodrame offre un potentiel subversif implicite facilitant les négociations et l'exposition des conflits et problématiques entre les identités culturelles et sociales³⁶. Nous démontrerons également à travers une analyse du discours féministe de Bemberg, que le caractère subversif/transgressif dans les trois premières œuvres de la cinéaste évolua d'implicite et tacite à explicite et tendancieux. En somme, à la lumière de notre étude du contexte social argentin, nous pourrons voir comment les changements politiques ont eu un impact sur l'évolution du discours féministe de la cinéaste.

Momentos et *Señora de nadie* furent sélectionnées puisqu'elles sont les deux premières œuvres de Bemberg produites durant la dictature, tandis que *Camila* fut choisie comme troisième œuvre étudiée puisqu'elle fut non seulement le premier long métrage de fiction à être produit au retour de la démocratie, mais également puisque celle-ci est

³⁶ GLEDHILL, Christine. « The melodramatic field: an investigation » dans *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Édition British Film Institute, Londres, 1987. p. 37.

considérée par plusieurs comme l'œuvre possédant la critique féministe la plus forte du cinéma de Bemberg et qu'elle est encore aujourd'hui l'un des films les plus vus par les Argentins avec deux millions d'entrées en salle l'année de sa sortie.

María Luisa Bemberg est née en 1922 à Buenos Aires dans une des familles les plus importantes de la société argentine, dont la fortune provenait du commerce industriel. Durant les années 1960, à son retour d'Europe où elle et sa famille s'exilent durant le régime de Perón, Bemberg s'impose comme l'une des figures influentes de la défense des droits de la femme en Argentine. Elle est la cofondatrice de l'UFA (Unión Feminista Argentina) et prend part à maintes manifestations et campagnes promouvant la conscience sociale face au rôle de la femme dans la société argentine.

Lorsque Bemberg fonda cette association féministe, il n'existait pas de précédent de cette ampleur, c'est-à-dire un mouvement social dont le principal objectif consistait en la revendication des droits de la femme. Or, notons qu'un nombre important de femmes eurent une influence déterminante dans l'histoire politique de l'Argentine. Soulignons l'apport de deux de ces figures : Eva Perón et le collectif *Madres de la Plaza Mayo*.

L'une des figures publiques les plus connues de l'histoire argentine, homme et femme confondus, est sans aucun doute Eva Perón. Cette actrice de formation épouse en 1945 Juan Perón, qui sera élu à la tête du pays un an plus tard. Eva prit immédiatement un rôle au sein de son entourage politique. Elle participa à sa campagne et mit en place une fondation pour les moins nanties. À la fin des années 1940, Eva possède déjà son culte de la personnalité, son portrait est affiché sur de nombreux immeubles et son nom est sur toutes les lèvres. Malgré l'influence positive que la première dame d'Argentine eut sur la cause des femmes et plus particulièrement sur l'inspiration qu'elle fût pour plusieurs

d'entre elles, Eva refusa à plusieurs reprises de s'associer à un collectif féministe ou même de revendiquer une plus grande place pour les femmes en politique. Au contraire, elle croyait que les femmes se devaient d'accompagner leur homme, mais que les grandes actions et les responsabilités politiques étaient réservées à la gent masculine.

Une autre démonstration de l'impact des femmes dans la politique argentine fut les *Madres de la Plaza Mayo*. Dans son livre *Bodies in Crisis: Culture, Violence, and Women's Resistance in Neoliberal Argentina* (2010), Barbara Sutton se penche sur l'impact des différentes périodes sociopolitiques argentines sur la construction de la femme. Sutton souligne que l'un des plus grands fronts de protestation du régime de la dictature fut mis en place par le collectif fondé par des femmes et intitulé « les Mères de la Place de Mai ». Ce groupe, majoritairement formé de mères qui avaient perdu leurs enfants aux mains de l'armée de la junte militaire, manifestait hebdomadairement à la Plaza Mayo de Buenos Aires

A trajectory of protest and political organizing had long existed in Argentina. Indeed, it was this tradition that the military dictatorship tried to suppress when it came to power in 1976.[...] Mothers of the Plaza de Mayo, whose activism continues today, have also crafted an enduring legacy of protest for women in Argentina. They have influenced activist frames as they politicized motherhood, made organized claims to the state, confronted police and military dictatorship³⁷.

Les observations de Sutton nous permettent de constater que les femmes furent déterminantes dans la tradition de la mobilisation sociale dans l'histoire de l'Argentine. En effet, les *Madres de la Plaza de Mayo* débutèrent leur marche en 1977 et devinrent rapidement le plus important mouvement de résistance face au régime de la dictature militaire. Comme le souligne Bruce Williams dans son texte «Bemberg's third sex: argentine mothers at the dawn of democracy» (2004), malgré le fait que ce collectif ne

³⁷ SUTTON, Barbara. *Bodies in Crisis: Culture, Violence, and Women's Resistance in Neoliberal Argentina* Rutgers University Press, New Jersey. p. 163-164.

revendiquait pas directement les droits des femmes comme le faisait Bemberg, elles firent énormément pour le symbole de la femme et celui de la mère en particulier :

The domain of the feminine, and more specifically, of the maternal, emerged during the “Dirty War” as a unique cultural space; it turned back in a radical dynamic of resistance upon the regime that sought to contain it. The longstanding demonstrations of the Madres de Plaza de Mayo in front of the Casa Rosada, the Argentine white house, revealed the transformative, politicized potential of maternity.³⁸

Madres de la Plaza Mayo nous permettent de constater que la solidarité et l’engagement social en 1970 dans la société argentine interpellaient un important nombre de femmes et que le militantisme féminin était bel et bien présent dans différentes sphères de la société lorsque le premier film féministe, *Momentos*, prit d’assaut les écrans argentins en 1981.

Avant de réaliser son premier film, Bemberg écrit pour le cinéma et la télévision pendant 10 ans. C’est à l’âge de 48 ans, en 1970, que la cinéaste fait son entrée dans le septième art en tant que scénariste pour le film de Raúl de la Torre *Crónica de una señora* (1971). Cinq ans plus tard, elle écrit son deuxième scénario, cette fois-ci pour le film *Triángulo de cuatro* (1975) de Fernando Ayala. L’écriture au cinéma était déjà, depuis plusieurs années, un domaine accessible aux femmes en Argentine. Pensons entre autres à l’œuvre de Leopoldo Torre Nilson *La casa del ángel* (1957) qui fut écrite par sa femme, Beatriz Guido, une écrivaine très connue. C’est devant l’insatisfaction avouée de la transposition de ses scénarios à l’écran par des hommes, que Bemberg décide de se lancer dans la réalisation de son premier long métrage en 1981 avec *Momentos*, un film personnel, voire autobiographique, sur le désir d’émancipation sexuelle d’une femme et de son cheminement vers l’indépendance.

³⁸ WILLIAMS, Bruce. « Bemberg’s third sex: argentine mothers at the dawn of democracy » dans *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol.15, num.1, 2004. p.125.

Bemberg s'impliqua également dans différents organismes socioculturels soutenant les droits de la femme dans la société argentine. Par exemple, en 1988, elle implante au sein du festival international de cinéma de Mar de Plata³⁹, avec sa grande complice la productrice Lita Stantic, une section officielle pour les femmes cinéastes qu'on nomme *La Mujer y el Cine*. Cette section promouvait non seulement les œuvres cinématographiques réalisées par des femmes à travers le monde, mais elle mettait également en place des séminaires proposant des discussions et des réflexions sur la place de la femme au cinéma, mais aussi dans la société en général. Comme l'explique María Eugenia Miranda dans son mémoire *Mujeres cineastas argentinas jóvenes* (2006), la section *La Mujer y el Cine* se transforma au cours des années en une organisation socioculturelle qui avait pour but non seulement l'exhibition d'œuvres cinématographiques réalisées par des femmes, mais également la création d'un espace où l'on discuterait des moyens pour encourager et subventionner les femmes aspirant à la réalisation cinématographique afin de créer une proportion plus égalitaire entre cinéastes hommes et cinéastes femmes :

Allí estos grupos sostienen reuniones, donde discuten problemáticas puntuales: analizan estadísticas sobre cantidad de films estrenados por mujeres, cantidad de cargos ejecutivos en la industria del cine ocupados por mujeres, leyes, políticas o asignaciones de fondos para películas, cantidad de cineastas mujeres con perspectivas de género, leyes de cuotas favorables a directoras mujeres, etc. De esas discusiones surgen acciones concretas que están enfocadas y dirigidas a facilitar la producción y distribución de un cine de calidad dirigido por mujeres⁴⁰. / Ces groupes tiennent des réunions où ils discutent de problèmes spécifiques : analyser les statistiques sur le nombre de films créés par des femmes, le nombre de postes de réalisatrice dans l'industrie du film occupés par des femmes, les lois, les

³⁹ Notons que le Festival International de Mar de Plata est en 2012, le festival de cinéma le plus important en Argentine. Il fut créé en 1954 et est toujours, à ce jour, le seul festival en Amérique latine à être reconnu par la FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) comme un festival de compétition officielle de longs métrages.

⁴⁰ MIRANDA, María Eugenia. *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*, Mémoire de maîtrise, Université de Buenos Aires, 2006. p. 26.

politiques et les allocations de financement pour les films, le nombre de femmes cinéastes avec des intérêts pour les questions de genre, les lois sur les quotas favorables aux cinéastes femmes, etc. De ces discussions surgissent des actions concrètes visant à faciliter la production et la distribution de films de qualité réalisés par des femmes⁴¹.

Après avoir accueilli d'éminentes personnalités telles l'écrivaine Susan Sontag et l'actrice Fanny Ardant, le festival Mar de Plata met fin au mandat de cette section durant son édition de 2007. Les organisateurs justifient leur décision en précisant que plusieurs femmes cinéastes n'inscrivaient plus leur film dans cette section du festival afin de ne plus être limitées à une sous-catégorie. Ce désir de ne plus vouloir être associé avec un cinéma de femmes est une attitude répandue chez les femmes cinéastes contemporaines. Dans le troisième chapitre, nous discuterons de cette réticence grandissante et alarmante chez ces femmes cinéastes puisque Lucrecia Martel a pris elle aussi cette position face à la tradition du cinéma des femmes ce qui à mon sens, et j'en discuterai dans le prochain chapitre, est causé par une mauvaise définition voire un mythe soutenant qu'un cinéma de femmes est souvent interprété comme un cinéma déconstructif féministe qui est automatiquement politisé, tendancieux et misandre.

Avant de poursuivre notre analyse du caractère féministe des trois œuvres à l'étude, il est pertinent de contextualiser les différents facteurs qui permirent à Bemberg de produire des œuvres cinématographiques abordant des thèmes tels la liberté sexuelle et le divorce durant la période lourde de censure qu'était la dictature. Tout d'abord, réitérons que la famille de Bemberg était l'une des plus influentes de l'Argentine, et ce, même durant la dictature militaire. L'influence politique de sa famille, qui appartenait à l'époque à la classe sociale dirigeante, lui permit d'obtenir la faveur des censeurs gouvernementaux de l'époque. Malgré le fait qu'elle reçut plusieurs mises en garde du bureau de censure,

⁴¹ Traduction libre.

ces films réussirent tout de même à prendre l'affiche, traitement de faveur dont plusieurs cinéastes n'appartenant pas à la haute société de Buenos Aires ne purent bénéficier. De plus, rappelons que Bemberg ne reçut aucune aide financière gouvernementale pour ses deux premiers films, elle les finança en grande partie avec ses économies personnelles ainsi qu'avec l'argent de financeurs privés qui étaient majoritairement des amis de la famille Bemberg. Jorge Ruffinelli dans son texte «María Luisa Bemberg y el principio de la transgresión» (2002) souligne le paradoxe existant entre le cinéma de transgression dénonciateur de l'hégémonie dominante patriarcale capitaliste de Bemberg et le fait que cette même institution capitaliste lui permit de réaliser ces films :

La suya es la fascinante historia de una contradicción productiva: si consiguió filmar algunas memorables películas argentinas del siglo XX fue por la capacidad de transgredir, pero esa capacidad era en parte posible gracias a un poder (de clase) cuya misión es contener transgresiones ⁴². / Il s'agit de l'histoire fascinante d'une contradiction productive : il est possible de filmer des œuvres mémorables au XX^e siècle possédant cette capacité à transgresser, mais cette capacité est en partie rendue possible par une forme de pouvoir d'une classe sociale dont la mission est de contenir les transgressions⁴³.

En effet, c'est principalement la position privilégiée de Bemberg dans la grande bourgeoisie, figure de l'hégémonie dominante du pays, qui permit à la cinéaste de produire et de distribuer ses deux œuvres transgressives abordant et félicitant la liberté sexuelle, critiquant la religion catholique et promouvant la séparation matrimoniale dans un pays où le divorce n'était pas légal et où la hiérarchie ecclésiastique coopérait et bénéficiait d'un support mutuel avec la dictature militaire. En somme, son privilège social lui permettait de produire des films, développés selon ce que la censure permettait, et dont le caractère subversif était de plus en plus explicite avec la chute du régime.

⁴² RUFFINELLI, Jorge. « María Luisa Bemberg y el principio de la transgresión » dans *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 27 num.1, automne 2002. p .17.

⁴³ Traduction libre.

MÉLODRAME, TRANSGRESSION ET PERFORMATIVITÉ

Momentos, *Señora de nadie* et *Camila* présentent des personnages féminins qui défient les conventions sociales et culturelles de leur temps. La théorie de la performativité de Judith Butler comme quoi l'identité genrée est construite à travers des expériences et acquis sociaux, nous permettra d'analyser la construction des personnages féminins ainsi que les différentes versions de l'identité féminine que propose Bemberg à la lumière du contexte social argentin.

Selon Butler, la société dominante suggère que les identités féminines et masculines sont construites de façon à ce qu'il existe des vérités et des contrevérités par rapport à ces identités. Ce modèle sert un système de régulation du genre masculin et féminin et proscrit ainsi l'évolution de la performativité de ces identités. Dans *Undoing Gender* (2004), Judith Butler suggère que les termes et les idéologies rattachés aux identités de genre sont foncièrement influencés par le contexte social, culturel, politique et historique dans lequel ils évoluent :

Terms such as “masculine” and “feminine” are notoriously changeable; there are social histories for each term; their meanings change radically depending upon geopolitical boundaries and cultural constraints on who is imagining whom, and for what purpose⁴⁴.

Afin d'étudier les différentes identités masculines et féminines qui régissent les trois premières œuvres de Bemberg, il nous semble donc pertinent d'analyser le contexte sociopolitique argentin dans lequel la cinéaste écrit ses histoires. Les idées présentées dans la théorie de Butler seront d'autant plus importantes puisque notre étude porte sur le

⁴⁴ BUTLER, Judith. *Undoing Gender*, Édition Routledge, New York, 2004. p. 10.

travail d'une artiste qui a plusieurs fois réitéré son désir de présenter aux femmes argentines des modèles d'identité féminine qui étaient absents du grand écran.

L'emploi du mélodrame permet à Bemberg de proposer des modèles de féminité inédits dans le cinéma argentin et de toucher à des identités sexuelles et à des thèmes peu communs dans les films argentins dus aux limitations expressives imposées par la censure de l'époque. Avant d'amorcer l'analyse des trois films à l'étude, il est important de décrire les différents cadres conceptuels qui influencent notre étude du mélodrame dans les films de Bemberg. Soulignons tout d'abord que toutes ses œuvres cinématographiques, mis à part son dernier film *De eso no se habla* appartenant davantage au registre de la comédie, sont considérées comme appartenant à la tradition du mélodrame. En se basant sur les concepts théoriques présentés par Pam Cook dans son chapitre «Melodrama and the women's pictures» (1991) ainsi que ceux proposés par Christine Gledhill dans son chapitre «The melodramatic field: an investigation» (1987), nous serons en mesure d'étudier le potentiel subversif qu'offrit le genre du mélodrame à une cinéaste féministe comme Bemberg durant une période de lourde censure. De plus, grâce au concept de la *mascarade* de Mary Ann Doane, nous serons également en mesure d'évaluer la portée de la mise en scène de la féminité dans les personnages féminins des trois films de Bemberg.

C'est seulement au début des années 1980 qu'on assiste au développement d'un intérêt grandissant pour le mélodrame qui fut longtemps négligé par le corpus académique comparativement aux analyses nombreuses et à l'intérêt accordé à d'autres genres cinématographiques, comme le film noir ou le western par exemple. En effet, le mélodrame fut longtemps relégué à une forme de culture/genre narrative dite « basse », simpliste et peu sophistiquée, majoritairement puisque celui-ci avait comme public cible

les femmes. Comme l'explique Gledhill, les premières études sérieuses de ce genre furent entreprises par les écrivaines féministes qui perçurent dans le mélodrame un important potentiel transgressif qui offrait un espace dans lequel des thématiques « féminines » pouvaient être développées :

Where film theory saw in melodrama's exposure of masculinity's contradictions a threat to the unity of the patriarchal realist/narrative text, feminists found a genre distinguished by the large space it opened to female protagonists, the domestic sphere and socially mandated "feminine" concerns⁴⁵.

Le potentiel d'exposer les éléments problématiques ou les injustices véhiculées par une idéologie sociale dominante ont depuis longtemps été centrales à la forme narrative qu'est le mélodrame.

D'ailleurs, le film mélodramatique possède non seulement le potentiel d'exposer les rouages d'une société basée sur une hégémonie dominante patriarcale, mais il peut également, comme le suggère John Mercer et Martin Shingler dans leur livre *Melodrama : Genre, Style, Sensibility* (2004), permettre d'exposer les fondations idéologiques patriarcales du cinéma classique hollywoodien : « Melodrama offered a striking instance where the filmic system could be seen to buckle under the weight of ideological contradiction, exposing the failings of capitalism and/or patriarchy⁴⁶. » En effet, le mélodrame est un genre narratif en constante relation avec les fondations sociales dans lesquelles il prend racine. Cook avance d'ailleurs l'idée que :

The focus on individuals as the site of sexualised class conflict allowed it to present social struggle and changes explicitly, and, depending on historical and social context, criticise the status quo. The complex narratives of melodrama, deriving from its focus on social transition, the twists and turns of outrageous

⁴⁵ GLEDHILL, Christine. « The melodramatic field: an investigation » dans *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Édition British Film Institute, Londres, 1987. p. 10.

⁴⁶ MERCER, John et Martin SHINGLER, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, Édition Wallflower, Londres, 2004. p. 20.

fortune, provided another level on which simplistic moral content was complexified, and often undermined and contradicted.⁴⁷

En se basant sur le concept selon lequel le mélodrame est un espace propice où la critique sociale peut prendre forme et que la dramatique est fondée directement en lien avec la situation sociopolitique et historique de la diégèse du film et le contexte social dans lequel ce dernier est visionné, il nous sera pertinent d'analyser la portée transgressive des trois premiers films de Bemberg à la lumière du potentiel subversif de son genre de prédilection : le mélodrame. Il est également pertinent de comprendre un développement entre ces films à la lumière des changements sociopolitiques de l'Argentine de l'époque, soit de 1981 et 1984, élément d'analyse qui, selon Cook, est essentiel à la compréhension de la portée subversive d'un film mélodramatique⁴⁸. Notre analyse des trois films à l'étude portera une attention particulière à la construction des personnages féminins, à la représentation de la sexualité et aux éléments/conventions du mélodrame présents dans *Momentos*, *Señora de nadie* et *Camila*.

MOMENTOS : LA PREMIÈRE ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE RÉALISÉE PAR UNE FEMME ARGENTINE

Dès son premier film, Bemberg offre une exploration des thématiques liées à la liberté sexuelle. *Momentos* raconte l'histoire de Lucia (Graciela Dufau), une femme d'une quarantaine d'années qui décide de quitter son mari Mauricio (Héctor Bidonde) pour un homme plus jeune, Nicolas (Miguel Ángel Solá). Ne pouvant plus regarder son mari en

⁴⁷ COOK, Pam. « Melodrama and the woman's picture » dans *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*, édité par Marcia Landy. Wayne State University Press, Détroit. 1991. p. 74.

⁴⁸ Cook écrit « Melodrama's potential for social critique, and its role in siphoning off painful emotions resulting from historical and political change, suggested that the situation was rather more complex. » (1991: p. 67)

face après ses adultères répétés, Lucia quitte son domicile de Buenos Aires et part pour une escapade amoureuse à Mar del Plata avec sa nouvelle flamme. La lune de miel ne durera qu'une semaine. Le caractère enfantin et le besoin de Nicolas de dicter les faits et gestes de Lucia amèneront celle-ci à reconsidérer sa relation avec son nouvel amant et à regretter sa séparation avec Mauricio qui, bien que froid et distant, lui laissait tout de même plus de liberté au sein de leur union. Elle quittera Nicolas et retournera en larmes dans les bras de son mari. Le film se termine avec deux amants, Lucia et Nicolas, en pleurs retrouvant piteusement leur partenaire matrimonial respectif, qui les accueilleront à bras ouverts. Ce dénouement que plusieurs ont interprété comme décourageant l'adultère et la séparation au sein de l'union du mariage est, et nous le prouverons dans notre analyse de l'arc narratif à la lumière de la théorie féministe du mélodrame, davantage une critique de l'oppression de la société patriarcale, représentée par le mari de Lucia, sur l'émancipation de la femme.

La première scène de *Momentos* dans la chambre d'hôtel à Mar del Plata (44 :14-47 :20) illustre bien l'usage des conventions du mélodrame, mais aussi la subversion du « gaze/ gendered look », c'est-à-dire positionner l'homme comme l'objet de désir plutôt que la femme. Bemberg filme le corps masculin, plutôt que le corps féminin, comme l'objet de désir de sa protagoniste, choix formel qui supporte le fait que Bemberg offre une identification/subjectivité directe avec le personnage féminin plutôt que masculin. La cinéaste capture le corps de Nicolas en gros plan, plus particulièrement ses mains, ses bras et son torse, à travers des prises relatant le point de vue de Lucia contemplant son jeune amant. La nudité masculine est également beaucoup plus présente dans le film que la nudité féminine.

La scène débute avec un plan rapproché sur un plateau de thé et de croissants déposé sur le lit. La caméra défocalise lentement. On voit ensuite Lucia sous les draps, couverte des épaules aux pieds, puis toujours dans le zoom arrière, on aperçoit le corps nu de Nicolas qui tient seulement un petit carré du drap sur son sexe. Durant la première partie de la séquence, la caméra demeure en plan large fixe, capturant les corps des deux amants. Nicolas tartine un croissant, ils rigolent ensemble, Lucia pose son pied sur le torse de son amant qui le caresse doucement. On coupe ensuite à un plan moyen de Nicolas qui, prenant un air sérieux, pose une question intime à Lucia. Il lui demande si elle a déjà été amoureuse. Bemberg choisit alors un montage rythmé champ contre-champ en prenant soin de toujours garder à l'écran, en plan moyen, le personnage qui parle. Après leur discussion au lit, on poursuit avec un plan-séquence relatant les différentes activités du couple durant leur séjour. Ils visitent la ville, se promènent sur la place publique, marchent sur la plage et dînent au restaurant.

Deux éléments de cette scène sont symptomatiques du mélodrame cinématographique. En premier lieu, dans le mélodrame traditionnel la subjectivité féminine est très significative et importante au déroulement de l'histoire. Sue Harper dans son texte «Historical pleasure» (1987) souligne la tradition de la subjectivité féminine dans le mélodrame. Elle écrit :

Moreover, what is often referred to as the cardinal sin of male scopophilia does not obtain here. The female stars, as I have shown, function as the source of the female gaze both on screen and in the audience; and males, gorgeously arrayed, are the unabashed objects of female desire⁴⁹.

Par contre, la problématique du discours cinématographique créant un objet désiré (Nicola) et un sujet désirant (Lucia) demeure en place. Bemberg pointe le problème,

⁴⁹ HARPER, Sue. « Historical pleasures » dans *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Édition British Film Institute, Londres, 1987. p. 190.

commute les rôles entre le masculin et le féminin, mais n'offre pas d'alternative concrète visant à détruire la problématique puisque malgré le fait qu'elle conteste le modèle classique cinématographique patriarcal, la cinéaste continue à propager un modèle fondé sur la suprématie du visuel et sur la hiérarchie que procure le regard au cinéma.

En deuxième lieu, le mélodrame est un mode narratif reconnu pour ses excès. Que ce soit à travers l'excès de la mise en scène, de la trame sonore ou encore des dialogues, le mélodrame confine généralement les moments les plus importants ou les informations les plus cruciales de la diégèse à travers une forme excessive de ses différents éléments cinématiques. Comme le souligne Mary Ann Doane dans son livre *Femmes Fatales : Feminism Film Theory, Psychoanalysis* (1991), l'appropriation du regard par un personnage féminin dans le cinéma classique hollywoodien est souvent accompagnée d'un esthétisme excessif : « There is always a certain excessiveness, a difficulty associated with women who appropriate the gaze, who insist upon looking⁵⁰ ». Dans la scène décrite ci-haut, nous pouvons observer que la subjectivité féminine que nous propose la cinéaste est également construite autour de plusieurs formes d'excès. La musique mielleuse, la contemplation exagérée du corps de Nicolas ou tout simplement les propos chargés de sentimentalité que l'on retrouve dans le dialogue sont tous des éléments qui nous poussent à qualifier cette scène d'« excès » et donc de comprendre *Momentos*, ou du moins cette séquence, comme s'inscrivant dans les conventions narratives et formelles du mélodrame traditionnel.

Du côté des thématiques sociales présentées dans *Momentos*, il est pertinent de souligner que la classe bourgeoise est représentée comme écrasant les désirs et

⁵⁰ DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism Film Theory, Psychoanalysis*, Édition Routledge, New York, 1991. p. 27.

l'émancipation de la protagoniste. Cette classe, personnifiée par le mari, est critiquée par la cinéaste dans la scène finale, alors qu'on voit Lucia suppliant son époux, tel un enfant, de bien vouloir la reprendre. Précisons que Bemberg est elle-même issue de la bourgeoisie argentine. La cinéaste choisit un dénouement narratif parmi les plus communs du mélodrame, ce qui lui permet de s'approprier le potentiel subversif, mais implicite qu'offre celui-ci et ainsi critiquer l'idéologie conservatrice de la classe dominante sous les radars du bureau de la censure érigé par la junte militaire.

En somme, nous pouvons décrire *Momentos* comme un film étant basé sur un principe de limites et de délimitations de différents systèmes. Premièrement, l'adultère est basé sur une transgression des limites. Deuxièmement, le mélodrame est également fondé sur un drame découlant des limitations d'une société. Finalement, *Momentos* doit aussi être compris et interprété à travers les limites imposées par la dictature qui appliquait une censure morale par le maintien des valeurs familiales, matrimoniales et catholiques, mais aussi une censure socioculturelle à travers la prohibition de toute forme de représentation de la sexualité et de la nudité. Bemberg écrit dans le document de presse que :

Momentos es la historia de una búsqueda para encontrarle un sentido a la existencia y finalmente, la aceptación de nuestras limitaciones⁵¹. *Momentos* est l'histoire d'une quête vers la découverte d'un sens de l'existence et finalement une acceptation de nos limites⁵².

L'histoire du film porte bel et bien sur des thématiques en lien avec les limites personnelles, mais il faut aussi comprendre que les limites et les barrières dressées par le bureau de la censure face au travail de Bemberg font partie intégrante de *Momentos*. Il faut prendre celles-ci en considération lors de l'analyse approfondie de la première œuvre

⁵¹ GEA PRODUCCIONES, Document de Presse de *Momentos*, 1981.

⁵² Traduction libre.

de l'artiste; une œuvre à caractère féministe, certes plus sobre et modérée par rapport aux films de la cinéaste qui suivront, mais tout de même aussi audacieuse sinon plus que ses films de l'ère postdictatoriale, vu la situation et la main mise du bureau de censure sur la production cinématographique de l'époque. Dans *Momentos*, le potentiel subversif du mélodrame classique même avec ses limites, permet à ce film de proposer un personnage féminin portant des valeurs et ayant des comportements associables à la cause féministe. Grâce aux cadres théoriques portant sur le mélodrame que nous avons exposés ci-haut, nous sommes en mesure de conclure que *Momentos* s'inscrit dans la tradition du mélodrame et que Bemberg fait partie des artistes qui ont utilisé l'implicite potentiel subversif qu'offre ce genre pour exposer les idéologies problématiques de la société argentine patriarcale capitaliste, et ce, malgré la lourde période de censure qui sévissait en 1981.

SEÑORA DE NADIE : LA PRISE DE LIBERTÉ D'UN PERSONNAGE MAIS AUSSI D'UNE ARTISTE

Seulement un an après le tournage de *Momentos*, la cinéaste revient à l'assaut avec son deuxième opus, *Señora de nadie*. Déjà, en 1982, on pouvait observer une baisse de l'influence politique de la junte militaire et c'est pour cette raison que le scénario de *Señora de nadie*, malgré l'essuie d'un refus quelques années plus tôt, put finalement être produit. Ironiquement, le film pris l'affiche le jour marquant le début de l'invasion des Malvinas, soit le 2 avril 1982, évènement maintenant reconnu historiquement comme l'élément déclencheur de la chute du régime militaire.

Señora de nadie reprend les mêmes thématiques que Bemberg avait abordées dans son premier film; c'est-à-dire l'indépendance féminine et l'émancipation sexuelle. Par

contre, cette fois-ci, grâce au relâchement de la dictature militaire et, par le fait même, à la déprise du bureau de censure, la cinéaste peut se permettre d'approfondir sur des sujets tabous tels le divorce et l'homosexualité. *Señora de nadie* porte sur le processus de séparation d'une femme au foyer après la découverte de l'infidélité de son mari. Leonor (Luisina Brando) entretient une demeure magnifique, a deux beaux garçons et un mari ambitieux (Rodolfo Ranni). Elle vit le parfait bonheur jusqu'au jour où son univers bascule; elle aperçoit son mari embrasser une autre femme. Elle quitte sa demeure familiale laissant ses deux fils derrière elle. La séparation ne sera pas facile. Leonor devra trouver un emploi pour subvenir à ses besoins et, malgré son nouvel emploi à temps plein, aucune banque ne voudra lui allouer un prêt pour l'achat d'un appartement. Elle vivra « dans ses valises » jusqu'à ce qu'elle rencontre Pablo (Julio Chávez), un jeune homme homosexuel qui a hérité de la maison de sa tante et qui invitera Leonor à vivre sous son toit. Malgré l'aventure d'une fin de semaine qu'elle accordera à son mari qui souhaite la reconquérir, Leonor choisira de rester auprès du nouvel homme de sa vie, Pablo. Malgré le fait qu'ils ne seront jamais plus qu'amis, il est l'homme avec lequel elle a pu s'épanouir et il est un compagnon de vie qui ne la fera jamais souffrir. En d'autres mots, elle refuse de se soumettre à l'idéologie patriarcale qui l'a fait souffrir et l'a si longtemps opprimée. De plus, il semble logique que la femme nouvellement séparée, une mère à la maison qui quitte sa demeure familiale s'identifie à un jeune homme qui tente de vivre son orientation sexuelle dans une nation qui l'opprime.

Contrairement à *Momentos*, les actions de la protagoniste de ce film se verront justifiées dans le dénouement du film. Leonor ne retournera pas auprès de son mari, que Bemberg présente comme incorrigible, insensible au sort de sa femme, voire même

misogyne. Le mari de Leonor est loin d'être représenté comme aussi sympathique que Mauricio dans *Momentos*. *Señora de nadie* débute avec la phase postmariage et développe l'éveil du caractère indépendant néophyte de Leonor. Bemberg présente une nette progression entre la femme mariée au foyer du début et la femme indépendante et autonome que deviendra Leonor à la fin du film. D'ailleurs, la cinéaste choisit de communiquer les traits évolutifs de sa protagoniste à travers le choix des costumes. Au fil de *Señora de nadie*, le style vestimentaire de Leonor se transformera, passant du vêtement simple et conservateur à des tenues plus révélatrices et colorées. Il y a d'ailleurs une scène particulièrement évocatrice de ce choix esthétique dans laquelle Pablo critiquera la tenue maussade de Leonor et lui accoutrera un style vestimentaire qui lui permettra de s'émanciper davantage et de délaisser complètement son identité de femme au foyer dépendante pour celui de la nouvelle célibataire libérée qu'elle est en devenir.

Le choix des costumes dans le mélodrame est d'ailleurs depuis longtemps l'un des éléments cinématographiques les plus imminents et révélateurs utilisés par le genre qu'est le mélodrame pour communiquer des traits de personnages et même parfois pour sous-entendre les développements du récit. Comme l'explique Sue Harper dans son analyse du mélodrame présentée dans son texte «*Torrid passion and doomed desire*» (2003) : «*The costume designs in melodramas often carry subliminal messages about the sexual desires of the protagonists, and they set up a complex costume narrative which countermands some of the potential absurdities of the script*⁵³.» En effet, dans les films mélodramatiques, les costumes évoquent, la plupart du temps, l'évolution de la relation amoureuse et sexuelle des amants. Par contre, il faut souligner que dans *Señora de nadie*,

⁵³ HARPER, Sue. «*Torrid passion and doomed desire*» dans la revue en ligne *Screen Online*. Visité le 4 avril 2012 au <http://www.screenonline.org.uk/film/id/446129/index.html>.

les costumes évoquent également l'évolution des personnages et impliquent à différents niveaux leur caractère transgressif. Le fait que Leonor décide de changer son style vestimentaire sous-entend non pas son désir pour un autre personnage, mais bien le développement de son amour propre. Il est donc intéressant de remarquer que Bemberg ne cautionne pas les accoutrements plus révélateurs de sa protagoniste comme une attitude répressive d'objectivisation sexuelle. Leonor aborde des robes décolletées, des maquillages colorés, des peignures hautes et des foulards de plumes. Doane dans son texte «Woman's stake: filming the woman body» (1991) explique que la fétichisation du corps de la femme à travers les accessoires et les costumes excessifs représente une mise en scène de la féminité qui sert l'idéologie patriarcale, puisque celle-ci éloigne la peur de la castration : « The woman can operate a performance of femininity, a masquerade, by means of an accumulation of accessories-jewellery, hats, feathers, ect.- all designed to mask the absence of a lack »⁵⁴. Plutôt que de présenter la féminité comme une invention fictive et un costume que l'on enfile et dont on peut se défaire, Bemberg présente celle-ci comme procurant un pouvoir de détermination et d'ambition. La *mascarade* de Leonor est représentée comme une alternative saine possédant un pouvoir d'épanouissement pour cette femme dans la quarantaine. La féminisation assumée de la protagoniste est une réponse à la sexualisation stéréotype du corps féminin. Dans *Señora de nadie*, le corps féminin est stylisé, fardé d'un maquillage coloré et habillé de tenues révélatrices : cependant, ce corps n'est pas fétichisé, il permet plutôt au personnage d'explorer et surtout de s'approprier sa féminité.

⁵⁴ DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism Film Theory, Psychoanalysis*, Édition Routledge, New York, 1991. p. 172.

Señora de nadie aborde également des sujets au cœur de la lutte féministe pour les droits de la femme, tels le divorce, le style de vie d'une femme au foyer et le paradigme de la maternité en Argentine. Nous pouvons donc constater l'évolution du discours féministe entre *Momentos* et *Señora de nadie* dans le fait que la cinéaste ouvre la discussion sur davantage de sujets portant sur la réalité d'une femme argentine en 1981. Il faut également mettre en perspective cette attitude avec le contexte social argentin de l'époque. La présentation ci-haut du caractère transgressif de l'émancipation du personnage durant son processus de divorce peut paraître banale, mais l'incidence du propos était beaucoup plus qu'anodine pour la société argentine en 1982. Clara Fontana explique la situation sociale et légale de la femme dans les années 1980 dans son livre *María Luisa Bemberg* :

Desde 1986 se aprobaron leyes como la del divorcio, la patria compartida, la igualdad de los hijos ante la ley, todas comprometidas, al menos, con la igualdad jurídica de la mujer. *Señora de nadie* es de hecho anterior a esos cambios pero refleja un sentimiento de desajuste e incomodidad, de marginación y soledad, que con frecuencia paga la mujer cuando asume su condición de persona⁵⁵./Depuis 1986, on adopte des lois comme celles du divorce, de la garde parentale partagée, de l'égalité des enfants; toutes comprises dans l'égalité juridique de la femme. *Señora de nadie* précède ces changements, mais reflète un sentiment de dislocation et d'inconfort, de marginalisation et de solitude que paie fréquemment la femme lorsqu'elle assume sa condition personnelle⁵⁶.

Fontana soulève un point pertinent et crucial à notre analyse comme quoi la situation de la femme en Argentine au retour à la démocratie était bien différente de celle de la femme au Canada par exemple⁵⁷. Le processus vers l'indépendance de Leonor est bel et bien formé d'embûches et de marginalisation. Par contre, il est important de comprendre la

⁵⁵ FONTANA, Clara. *María Luisa Bemberg*, Centro Editor de America Latina, Buenos Aires, 1993. p. 26.

⁵⁶ Traduction libre.

⁵⁷ Dès les années 1910, plusieurs provinces canadiennes donnent le droit de vote provincial aux femmes et, dans les années 50 et 60, plusieurs lois sur les droits d'une femme mariée ainsi que sur les équités salariales sont passées dans une majorité de provinces canadiennes.

représentation de ceux-ci comme nécessaires à l'émancipation humaine que l'on nous présente à la fin du film. Jessica Stites Mor, dans son texte «Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel» (2007), souligne l'objectif décelable du corpus artistique de Bemberg : offrir des personnages féminins qui s'adressent à un public féminin et s'offrent comme un modèle de libération pour les femmes :

Trabajo en contra de la tradición de las protagonistas que ella veía retratadas como la tonta subordinada totalmente al hombre o desde el punto de vista erótico, intentando escribir de modo de captar a la mujer bajo una luz diferente, con toda la riqueza de la contradicción que debiera implicar⁵⁸./Elle travaille contre la tradition des protagonistes féminines qu'elle a vue dépeinte comme totalement subordonnée à l'homme ou d'un point de vue érotique, tenter d'écrire un mode qui capte la femme dans une lumière différente avec toutes les contradictions que ceci peut impliquer⁵⁹.

Señora de nadie présente des modèles différents d'identités féminines et comme le souligne Stites Mor, cette œuvre tente également de déconstruire les conventions/traditions du cinéma classique hollywoodien voulant réduire la femme en la représentant comme une simple subordonnée aux personnages masculins. Leonor est présentée comme un personnage fort et débrouillard dont le cheminement vers l'indépendance s'achèvera dans le dénouement. En effet, contrairement à Lucia dans *Momentos*, Leonor ne retournera pas dans les bras de son mari. Ce dénouement peut être interprété comme moins symptomatique du mode narratif mélodramatique puisque le film se termine plutôt sur une ouverture dans laquelle le sort de la protagoniste est incertain. Malgré cette ouverture, un fait est certain : Pablo et Leonor ont tous deux transgressé les limites traditionnellement attribuées à leur masculinité et féminité respective par la société

⁵⁸ STITES MOR, Jessica. « Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel » dans *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, édité par Viviana Rangil, Édition Biblos, Buenos Aires, 2008, p. 143.

⁵⁹ Traduction libre.

argentine des années 1980 et, contrairement à *Momentos*, ils la transgresseront jusqu'à la fin et ne reculeront pas devant leur nouvelle réalité. Les conventions du mélodrame offrent un potentiel subversif que l'on peut définir comme subtil et implicite. C'est pourquoi le choix de Bemberg d'offrir dans *Señora de nadie* une ouverture en guise de dénouement suggère un délaissement ou du moins une déviation du genre du mélodrame et par le fait même une évolution du caractère implicite subversif qu'offre le mélodrame (*Momentos*) vers une dénonciation transgressive tendancieuse (*Señora de nadie*). La liberté d'expression de la cinéaste gagna du terrain entre ses deux premiers films et ceci fut sans doute influencé par la débandade, en 1982, du régime de la junte militaire et par le fait même de ses institutions comme son bureau de censure.

En somme, *Momentos* et *Señora de nadie* confrontent l'image traditionnelle de la femme et de ce fait l'idéologie conservatrice du régime de la dictature militaire. Williams souligne l'impact que la période historique argentine eut sur les œuvres de Bemberg, mais aussi comment les films de la cinéaste et surtout les différentes représentations de l'identité féminine purent être influents pour cette société en plein changement :

Although entrenched in a conventional film discourse, these films set into motion the dynamics of diegetic radicalization which would define Bemberg's subsequent work and would anticipate the redefinition of the social domain of the feminine for post-democracy Argentina.⁶⁰

Entre 1981 et 1982, la nation argentine vivait un moment important de son histoire c'est-à-dire la transition entre la dictature et la démocratie. María Luisa Bemberg encouragea cette transition en offrant une redéfinition de la représentation de la femme, de la féminité et de son rôle dans la société argentine.

⁶⁰ WILLIAMS, Bruce. « Bemberg's third sex : argentine mothers at the dawn of democracy » dans *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol.15, num.1, 2004. p. 125.

CAMILA : UNE RÉVOLUTIONNAIRE AU RETOUR DE LA DÉMOCRATIE

Camila représente la première œuvre non censurée de la cinéaste. C'est sans aucun doute l'une des principales raisons pour lesquelles nous retrouvons dans *Camila*, et ce, pour la première fois, l'ardeur et l'ampleur du discours féministe explicite et de la virulence transgressive qui donnera le ton aux œuvres subséquentes de la cinéaste. À travers une étude de la bande sonore dans la scène de l'anniversaire de Camila, à la lumière des conventions cinématographiques du mélodrame ainsi qu'à travers l'analyse de la subversion du « gaze », nous serons en mesure d'offrir une étude comparative des deux versants du caractère féministe transgressif de la cinématographie de Bemberg, soit son cinéma pendant et après la dictature.

Le troisième film de Bemberg est basé sur un personnage historique, Camila O'Gorman, une jeune femme qui fut condamnée à la peine de mort en 1847 par le dictateur Juan Manuel de Rosas pour avoir entretenu une relation illicite avec le prêtre jésuite Ladislao Gutiérrez. La description qui suit est celle de la version présentée dans film de Bemberg et non une récollection des événements historiques réels. Camila (Susú Pecoraro) appartient à l'une des familles les mieux nanties de Buenos Aires. Son père est l'un des grands partisans du régime de Rosas, tandis que Camila condamne les violences et la censure intellectuelle perpétuées par ce régime. Elle tombe sous le charme du père Ladislao (Imanol Arias) lors d'une célébration religieuse durant laquelle il réproouve les agressions armées et l'assassinat des civils perpétrés par l'armée de Rosas. Camila avouera son amour à Ladislao. Les deux amants s'enfuiront dans la région de Corrientes dans le but de recommencer leur vie, tous deux sous une nouvelle identité d'enseignants. Quelques mois après leur fuite, ils seront démasqués par un prêtre de

Buenos Aires en visite à Corrientes. Malgré la bonne foi du commandant du village, leur offrant la possibilité de fuir durant la nuit, Ladislao ne pourra surmonter son sentiment de culpabilité, au grand malheur de Camila qui aurait préféré fuir de nouveau. Ils seront arrêtés le lendemain matin, emprisonnés et condamnés à mort. Avant leur exécution, un médecin découvre que Camila est enceinte, ce qui, selon une loi de l'État, devrait l'exempter de son exécution. Comme le dictateur entend faire abstraction de la loi et tout de même procéder à l'exécution de Camila, son dernier espoir réside dans une intervention de son père, Adolpho O'Gorman qui, grâce à son important statut social, pourrait faire entendre raison à Rosas. Malgré l'imploration de la mère, des sœurs et de l'entourage de Camila, son père refusera d'intervenir afin de maintenir le nom et le statut des O'Gorman qui ont failli, selon lui, être détruits par Camila.

Camila doit être lue à la lumière de la résonance sociopolitique qu'une histoire portant sur les abus de l'Église catholique dans une dictature du 19^e siècle put avoir en Argentine à sa sortie en salle en 1984, l'année marquant la fin de dictature militaire dans ce pays. En 1984, la représentation à l'écran d'un régime totalitaire n'était pas sans rappeler la dictature de la junte militaire dont le peuple venait tout juste de se sortir. D'ailleurs, l'utilisation du slogan « Nunca más /Plus jamais », sur l'affiche promotionnelle de *Camila* fait directement référence au slogan de la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* mis en place par le président Alfonsín le 15 décembre 1983 ayant pour but de faire la lumière sur les crimes contre la personne perpétrés durant la dictature militaire. *Camila* est une œuvre dénonçant les répercussions d'un régime totalitaire sur les droits de la personne, mais également sur la connivence de deux autorités sociales durant ces deux périodes de dictature argentine, soit l'État et l'Église. La

misogynie ainsi que la régulation de la femme perpétuée par l'État et l'Église, deux autorités fortement basées sur un modèle idéologique patriarcal envers les droits de la femme durant la dictature de Rosas en 1847, étaient dangereusement semblables à celles entretenues durant la dictature militaire. Comme l'explique Barbara Sutton dans son recueil de témoignages, la montée de l'idéologie patriarcale et misogyne se fit fortement ressentir durant la dictature militaire et l'abolition de plusieurs droits sociaux acquis par la femme depuis plusieurs années fit reculer sa situation de plusieurs décennies :

The military propaganda was palpable, and it aimed at shaping consciousness, behaviours, and ways of being. [...] Governmental and institutional investment in enforcing certain appearance rules suggest that regulating how bodies look is an important form of social control, of achieving certain kinds of citizens (e.g. compliant), and of enforcing certain kinds of social relationships (e.g. hierarchical, differentiated by sex, adhering to heterosexuality)⁶¹.

Il semblait donc primordial pour la cinéaste de présenter, à cette époque particulière et régressive que fut la dictature militaire pour la situation de la femme, un personnage féminin aussi fort et intransigent face à une telle oppression sociale. Bemberg explique sa perception du caractère transgressif de ce personnage historique : « Camila was a transgressor; she defied nothing less than family, church, and state. And she defied the “father” within each of these: her biological progenitor; Monseñor Ortondo, the church father, and Rosas, the metaphorical father of the nation⁶². » Soulignons que dans cette entrevue, la cinéaste élabore sur sa position par rapport à l'Église catholique qu'elle qualifie de « so powerful and such a negative force in all of Latin America »⁶³. L'opinion de la cinéaste par rapport à cette institution est importante à notre analyse puisque l'on

⁶¹ SUTTON, Barbara. *Bodies in Crisis: Culture, Violence, and Women's Resistance in Neoliberal Argentina* Rutgers University Press, New Jersey. p. 69.

⁶² PICK, Zuzana M. « An interview with María Luisa Bemberg » dans *Journal of Film and Video* num. 44, Fall-winter 1992-1993.p. 79.

⁶³ Ibid. p. 81.

doit considérer le fait que Bemberg interpréta et mit à l'écran l'histoire de Camila O'Gorman à travers une subjectivité non seulement féministe, mais aussi une frustration envers le pouvoir de l'Église catholique sur la société argentine contemporaine.

Afin de démontrer la subversion des conventions du mélodrame ainsi que le travail accompli autour de la représentation du désir et plus particulièrement la redéfinition du modèle du « gaze » perpétué par le cinéma classique hollywoodien, voici une description formelle et analytique d'une séquence clé du film, soit la scène dans laquelle les deux amants se rencontrent pour la première fois (12 :12- 16 :16). Cette séquence fut choisie puisqu'elle représente non seulement le jeu des regards qui se développe tout au long du film, mais également puisqu'elle contient une manipulation de la trame sonore plus qu'intéressante à notre discussion de la subjectivité féminine.

Durant cette scène, l'entourage de la famille O'Gorman est réuni dans la cour extérieure de la demeure familiale pour célébrer l'anniversaire de Camila. La scène débute avec un plan moyen de Camila qui a les yeux bandés. Elle participe à un jeu selon lequel on doit deviner l'identité d'une personne en touchant son visage. On suit les mouvements de Camila dans un panorama horizontal vers la gauche, nous sommes alors en plan large. Du côté du son, on relate seulement l'environnement de la diégèse; on entend les sons ambiants tels les bruits de pas, le chant des oiseaux ainsi que le rire des participants. Camila, les yeux toujours bandés, attrape Ladislao qui semble se questionner sur le geste soudain de la jeune femme qui pose les mains sur son corps. On coupe alors à un plan moyen du visage de Camila qui commence à toucher le visage de Ladislao. Dans un contre-plan, on voit les mains de Camila touchant les pommettes, le nez et la bouche du prêtre qui semble gêné par les doigts de Camila sur son visage. Camila demande à

Ladislao de dire quelques mots de façon à lui donner un indice sur son identité. Ladislao lui souhaite alors un joyeux anniversaire. Elle reconnaît immédiatement la voix du prêtre auquel elle s'était confessée quelques jours plus tôt et dont elle n'avait encore jamais vu le visage. On coupe à un plan moyen de la mère de Camila qui l'invite à couper le gâteau dans la cuisine, mais Camila ne bouge pas, elle fixe le prêtre comme si elle était obnubilée par sa présence. Ladislao entame alors une discussion avec le père de Camila et cette dernière sort du plan. Quelques secondes plus tard, on coupe à une prise de Camila qui fixe toujours le prêtre à travers la fenêtre de la cuisine familiale. On entend la voix des femmes dans la cuisine et débute alors une mélodie de guitare acoustique. On coupe à l'objet du regard de Camila, c'est-à-dire le prêtre dans la cour. On comprend que l'on est dans la subjectivité de Camila, puisque l'on entend toujours l'ambiance sonore de la cuisine et non la discussion des hommes à l'extérieur, malgré le fait que ce soit eux que l'on voit à l'écran. On revient sur un plan moyen de Camila qui fixe toujours le prêtre, la mélodie de la guitare entonne alors toute autre source sonore. Comme le volume de la guitare augmente, sans pour le moins que l'on ne voit la source sonore à l'écran, le spectateur sera porté à comprendre cette source sonore comme extradiégétique. La guitare est un son acousmatique c'est-à-dire que l'on entend le son de celle-ci sans voir la cause d'où elle provient⁶⁴. Le spectateur se verra trompé dans la prise suivante lorsque l'on aperçoit le frère de Camila jouant la guitare que l'on entendait depuis déjà trois prises. Le son appartenait donc à la diégèse. Camila entre dans le cadre et accompagne son frère au chant. On coupe ensuite à un plan moyen de Ladislao. Selon la ligne de mire de ses yeux, on comprend que le plan large de Camila et son frère relate son point de vue. On coupe

⁶⁴ CHION, Michel. *La voix au cinéma*, Édition de l'Étoile, Paris, 1982. p. 30-32.

ensuite à un gros plan du visage de Camila, elle est maintenant devenue l'objet du regard de Ladislao. La scène se termine sur ce gros plan de Camila qui sourit à sa nouvelle idylle.

Cette séquence est représentative du jeu du regard et de l'alternance des positions du regardé et du regardant entre Ladislao et Camila présenté par la cinéaste tout au long du film. Bemberg emprunte les mêmes éléments cinématographiques signifiant la subjectivité, le point de vue et le désir véhiculé par le regard que le cinéma classique hollywoodien repourvoit comme système de prédilection. Contrairement à *Momentos* et *Señora de nadie*, la transgression de ce système ne réside pas dans le fait que Bemberg inverse les rôles, mais plutôt dans le fait que *Camila* propose une pluralité de perspectives : l'homme ainsi que la femme sont parfois regardés, parfois regardant. Le modèle du « gaze » est davantage subversif que celui présenté dans *Momentos* et *Señora de nadie* qui utilisaient le potentiel transgressif implicite qu'offraient les conventions mélodramatiques d'inverser la convention du cinéma hollywoodien classique selon laquelle l'homme regarde et la femme est regardée, puisque *Camila* va même jusqu'à transgresser et ironiser lesdites conventions mélodramatiques. En effet, Bemberg offre une pluralité de perspectives fluides plutôt qu'une simple inversion du modèle binaire et va même jusqu'à, dans un clin d'œil au spectateur, déconstruire les conventions cinématographiques se rattachant à la compréhension d'une subjectivité à travers une perspective sonore, élément, comme nous l'avons souligné plus tôt, plus que présent et symptomatique du mélodrame cinématographique. Laura Mulvey dans son texte «Visual pleasure and narrative cinema» (1975) propose que le modèle classique du « gaze » dans le cinéma hollywoodien de l'homme qui regarde et de la femme qui est regardée est une conséquence directe de l'hégémonie dominante patriarcale : « In a world ordered by sexual

imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy onto the female figure, which is styled accordingly⁶⁵. » Alors que selon Mulvey le cinéma hollywoodien offrait uniquement un positionnement masculin au spectateur et qu'une identification féminine était complètement écartée par ce système, Bemberg, avec *Camila*, propose non seulement un personnage féminin avec lequel la spectatrice peut s'identifier, comme la cinéaste l'avait fait dans ses deux premières œuvres en offrant l'homme comme l'objet de désir et la femme comme génératrice du regard, mais elle propose également une expérience cinématographique dans laquelle l'identification masculine et féminine alterne dans un modèle où le regard et le désir sont d'occurrence fluide et interchangeable. Comme le suggéraient des écrivaines féministes telles que Judith Butler et Luce Irigaray, il faut penser la masculinité et la féminité comme des identités certes différentes, mais tout de même égales. Présenter la femme comme supérieure à l'homme maintient un lien hiérarchique et est tout autant problématique que ce que l'idéologie patriarcale propage depuis des années. Il nous semble donc justifiable de comprendre le discours féministe inséré dans le jeu du regard dans *Camila* comme une proposition davantage recherchée et moins problématique que la « suprématie » du regard féminin dans les deux premières œuvres de l'artiste.

Camila présente quelques instances ayant explicitement pour but de transgresser les conventions formelles rattachées au mélodrame cinématographique. Grâce à une analyse de la trame sonore dans la scène décrite ci-haut et aux concepts de la désacousmatisation présentés par le théoricien Michel Chion, nous serons en mesure de

⁶⁵ MULVEY, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990. p. 33.

comprendre l'attrape sonore, campée par la guitare, comme beaucoup plus complexe et éloquente qu'une simple tranche humoristique. Voici tout d'abord une description des implications d'une désacousmatisation sur la réception d'une information cinématique par un spectateur présentée par Chion :

Désacousmatisation : Terme volontairement négatif désignant le processus par lequel un acousmètre se matérialise visuellement en anacousmètre dans le champ comme un corps fini dans l'espace, et, du même coup, perd généralement les pouvoirs d'ubiquité, de panoptisme, d'omniscience, d'omnipotence, qu'on lui prête. Cette formulation négative de ce qui pourrait sembler être un processus de révélation et d'achèvement vise, d'une part, à rappeler que dans le processus quelque chose est donné comme perdu, déchu, mais aussi que ce qui est constitué n'est pas un être plein, mais un être "en creux", audiodivisé, voix et corps, son et image, apparaissant comme ce qui ne peut jamais se compléter⁶⁶.

L'audiodivision ou en d'autres mots la désincarnation du son envers son objet souligne la pluralité formelle du médium qu'est le cinéma. Le son est l'un des principaux éléments cinématographiques ayant la possibilité d'hétérogénéiser les composantes du médium. Durant un tel processus, l'objectif du cinéma classique hollywoodien vers l'invisibilité formelle, adjuvant premier du maintien du réalisme de l'univers de la diégèse, est alors compromis. La désacousmatisation durant la scène de l'anniversaire dans *Camila* va à l'encontre de l'illusion d'unification entre l'audio et le visuel. Lorsque le spectateur prend connaissance du tour que la cinéaste a mis en place à travers son travail de la bande sonore, il quitte le monde de la diégèse et est alors ramené au fait que ce qu'il a devant les yeux et ce qu'il capte avec ses oreilles n'est pas réel, mais bel et bien une composition narrative et artistique. Le concept du « fantasmic body » proposé par Mary Ann Doane évoque cette convention du septième art voulant que ce soit le monde présenté dans la fiction qui génère l'image et le son et non l'image et le son qui génèrent la fiction :

⁶⁶ CHION, Michel. *La voix au cinéma*, Édition de l'Étoile, Paris, 1982. p. 38-39.

Classical mise-en-scène has a stake in perpetuating the image of unity and identity sustained by this body and in staving off the fear of fragmentation. The different sensory elements work in collusion and this work denies the material heterogeneity of the « body » of the film⁶⁷.

La désintégration et le démembrement du « fantasmic body » engendrés par la désacousmatisation sont d'ailleurs des phénomènes primordiaux aux discours des théoriciens psychanalystes qui considèrent le démembrement/la castration comme l'une des plus grandes déstabilisations de l'idéologie hégémonique patriarcale du cinéma hollywoodien classique. Soulignons également que la mélodie de la guitare fait précisément référence à la tradition de la musique empathique utilisée dans les mélodrames pour suggérer l'état émotionnel des personnages. Selon Chion, la musique empathique « participe directement aux émotions des personnages, vibre en sympathie avec elles, les enveloppe, les prolonge et les amplifie⁶⁸.» Le choix d'une mélodie mielleuse et romantique est un clin d'œil direct aux conventions sonores et plus particulièrement à la musique empathique fondamentale du mélodrame. Or, comme le souligne Alan Pauls dans «On *Camila*: the red, the black, and the white» (2001), les différentes subversions du mélodrame et le ton parfois moqueur de la cinéaste face à ce genre cinématographique sont une façon de moderniser et de rendre le crédit à un genre que plusieurs ont longtemps dévalué : « *Camila* is a film that has no shame. For María Luisa Bemberg, not to be afraid of excess is to have had the courage to immerse herself in this profoundly devalued genre and to have wrested from its code a truth which is often

⁶⁷ DOANE, Mary Ann. « The voice in the cinema: the articulation of body and space » dans *Yale French Studies*, no.60, New Haven, 1980. p. 47.

⁶⁸ CHION, Michel. *Le son au cinéma*, Édition de l'Étoile, Paris, 1985. p. 22-23.

trivialised⁶⁹. » Plutôt que de travailler implicitement dans le potentiel subversif qu'offre le genre du mélodrame, Bemberg choisit de retravailler ses conventions formelles et narratives. À travers la subversion du « gaze » et le travail de la bande sonore, elle positionne le spectateur et la spectatrice dans un rôle actif, voire même complice du décodage de ce genre cinématographique, afin d'offrir une relecture féministe explicite du potentiel subversif tacite que propose le mélodrame.

Camila est le film le plus connu et, selon plusieurs critiques et académiques, le plus important de la cinématographie de Bemberg. Tourné en 1983 quelques semaines après la destitution du régime de la dictature militaire, *Camila* devient le film le plus important de l'année marquant le retour de la démocratie en Argentine. Ce film, parfaitement représentatif du mandat donné par Antín et l'INC aux cinéastes de l'époque, c'est-à-dire condamner la dictature et offrir à l'Argentine et au monde entier une vision positive de la nouvelle démocratie, est également devenu en 1984 le film de l'histoire argentine à accumuler le plus grand nombre d'entrées en salle, soit 2,1 millions de spectateurs. Notons que grâce à sa nomination aux Oscars pour le meilleur film étranger, lors de la 57^e cérémonie qui eut lieu le 25 mars 1985, le film jouit d'une seconde période de diffusion en salle peu après l'annonce de sa nomination officielle au prestigieux gala. Bemberg souligne d'ailleurs elle-même l'important apport de *Camila* à la distribution internationale des films argentins, lors d'une entrevue en 1991 :

It was the first Argentine film ever seen outside the limited circle of art house cinemas on the East and West Coasts; it was screened all over the United States. People

⁶⁹ PAULS, Alan. « On *Camila* : the red, the black, and the white » dans *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and her Films*, édité par John King, Sheila Whitaker and Rosa Bosch, Éditions Verson, Londres, 2001. p. 117.

who are honest about it acknowledge that *Camila* opened doors for the international distribution of Argentine film.⁷⁰

À travers ce commentaire, on perçoit l'importance que Bemberg accordait à la distribution et l'exportation internationale de ses films. Sans perdre l'essence de son propos féministe, la cinéaste souhaitait offrir avec *Camila*, un film accessible à un plus grand nombre de spectateurs possible. *Camila* ne présentait pas une expérimentation formelle du médium comme plusieurs cinéastes féministes pratiquaient à l'époque. Par contre, et c'est en quoi réside son plus grand apport au septième art : *Camila* est la preuve qu'on peut présenter la genèse du désir dans une perspective féminine et être à la fois le film le plus vu de l'histoire nationale.

SYNTHÈSE

En analysant les trois premières œuvres de Bemberg, nous pouvons affirmer que le caractère féministe, que l'on retrouve dans l'œuvre complète de la cinéaste, a clairement évolué entre *Momentos* et *Camila*. Certes, il y a le facteur de l'apprentissage d'un artiste entre sa première et sa troisième œuvre, mais dans le cas de Bemberg, l'ardeur et l'éloquence de son propos transgressif furent fortement marquées par le déclin de la dictature militaire, au sens où le discours féministe de Bemberg prit une place de plus en plus importante dans son cinéma, au fur et à mesure que le régime de la dictature militaire perdit du terrain entre 1981 et 1984. Dès la fin de la dictature, on peut observer une prise de position à caractère plus universel, délaissant la quintessence personnelle de ses deux premières œuvres. La cinéaste abandonne une narration relatant les conflits intimes d'une

⁷⁰ PICK, Zuzana M. « An interview with María Luisa Bemberg » dans *Journal of Film and Video* num. 44, Fall-winter 1992-1993. p. 81.

femme contemporaine vers l'indépendance pour observer les racines idéologiques profondes qui façonnent les relations de pouvoir et les stéréotypes masculins et féminins de sa société à travers son histoire.

Alors que *Momentos* et *Señora de nadie* étaient campés dans le présent, dans ses œuvres subséquentes Bemberg choisira de visiter plusieurs époques marquantes de l'Argentine, soit la dictature de Rosas avec *Camila*, les années 1940 à l'aube de l'élection de Juan Péron avec *Miss Mary* ou encore les années 1930 dans *De eso no se habla*, ce qui lui permettra de poser des observations revendicatrices féministes sur différents contextes sociopolitiques et ainsi d'offrir une revue historique de l'inscription de la femme dans la société argentine à l'échelle de plusieurs décennies.

Le corpus cinématographique de Bemberg est l'un des plus connus en Argentine. Rappelons que *Camila* fut pendant des années le film argentin le plus vu en Argentine et que tous ses films, y compris ses deux premières œuvres qui connurent une distribution très limitée durant la dictature, attirèrent tout de même plus de 100 000 spectateurs l'année de leur sortie en salle⁷¹. Un des facteurs qui contribuèrent à la grande popularité de ces films est que ceux-ci sont tous campés dans une forme cinématographique conventionnelle. Bemberg est la preuve qu'il est possible d'offrir un discours féministe dans un cinéma « mainstream ». Ses personnages féminins forts, indépendants, s'opposant, à leur façon, aux différents établissements qui oppriment la femme démontrent que de tels sujets et représentation de la femme ont et peuvent toujours interpeller un important nombre de personnes. Le discours transgressif de *Camila* fut amené dans une forme accessible à un maximum de spectatrices et de spectateurs et demeura pendant longtemps le film le plus vu en Argentine.

⁷¹ Informations trouvées dans le logiciel du Museo del Cine de Buenos Aires.

Comme souligné plus tôt, l'instabilité sociopolitique du 20^e siècle en Argentine, et dans le cas de Bemberg plus particulièrement la dictature militaire de 1976-1983, proscrit à plusieurs niveaux le développement d'un discours féministe cinématographique. Il est primordial, dans une discussion du cinéma prédicatif féministe de Bemberg, qui implique en soi également l'avènement de la première femme cinéaste en Argentine, que l'on prenne en considération le contexte sociopolitique particulier de l'Argentine durant les années 1980. Comme nous avons tenté de le démontrer dans ce chapitre, l'étude du cinéma de María Luisa Bemberg, à la lumière de l'influence de son contexte historique et sociopolitique, expose les recours entrepris par une cinéaste et activiste féministe qui souhaitait, en temps de lourdes censures, proposer des œuvres subversives et transgressives à la classe dominante dans un régime totalitaire.

CHAPITRE III

LUCRECIA MARTEL : SYNESTHÉSIE ET SUBJECTIVITÉS FÉMININES

Inevitablemente, [les femmes] promocionás a los personajes de las mujeres porque con eso uno se identifica. Es un movimiento inevitable. Tal vez me interesa porque creo en la problemática de la mujer.
(Lucrecia Martel, 2005)⁷²

*Inévitablement, on [les femmes] fait la promotion des personnages de femmes parce que c'est à eux qu'on s'identifie. Il s'agit d'un mouvement inévitable. Peut-être parce que je m'intéresse aux problèmes de la femme.*⁷³

Lucrecia Martel est sans contredit l'une des cinéastes les plus importantes du cinéma argentin contemporain. Dès son « opera prima » *La ciénaga* (2001), elle attire l'attention de la communauté cinématographique internationale. Martel n'a réalisé que trois films à ce jour, mais elle jouit déjà d'une réputation internationale dans le cercle des festivals (ces films furent sélectionnés, entre autres, au festival de Cannes, de La Havane et de Berlin) et cumule les prix et les rétrospectives (University of California Los Angeles en 2009, Cinémathèque de Melbourne en 2011 et University of Sussex en 2011). Le milieu académique cinématographique argentin et international reconnaît également la richesse de ses œuvres. Que ce soit à travers l'approche féministe de Viviana Rangil, dans une contextualisation historique et sociopolitique dans le livre de Gonzalo Aguilar ou encore dans les écrits formalistes de David Oubiña, les trois œuvres de Martel sont terrains fertiles aux idées et aux analyses de différents champs d'études cinématographiques et socioculturelles.

⁷² RANGIL, Viviana. *Otro punto de vista: mujer y cine en Argentina*. Édition Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2005. p.105.

⁷³ Traduction libre.

En général, le milieu académique reconnaît dans ses œuvres une esthétique particulière fortement construite autour de l'importance des sons et de l'ouïe. La bande sonore révèle souvent davantage d'informations sur la trame narrative et les propos de la cinéaste que les lignes du dialogue ou encore que l'image par exemple. Le son, dans les films de Martel, est un élément très réfléchi et en quelque sorte très frugal au sens où les atmosphères sonores sont fortement recherchées afin qu'elles englobent le spectateur dans une expérience audio plutôt que visuelle de la scène. De plus, Martel choisit de n'insérer aucune musique extra-diégétique dans ses trois premières œuvres ce qui, en un sens, maintient le plus grand potentiel réaliste de la trame sonore. Plusieurs considèrent que les films de Martel offrent au spectateur une expérience cinématographique intéressante et surtout particulière puisqu'elle lui permet d'apprécier le son comme un élément d'importance équivalente au visuel et qui ne doit pas être entendu comme un simple subordonnant au culte de l'image.

Plusieurs écrits féministes ont d'ailleurs souligné la primauté de l'image sur le son au cinéma comme évoquant également une hiérarchie entre les sexes. Laura Mulvey, dans son texte «Visual pleasure and narrative cinema» (1975), souligne que le cinéma classique hollywoodien gît sur le plaisir de regarder. Elle écrit :

The magic of the Hollywood style at its best (and of all the cinema which fell within its sphere of influence) arose, not exclusively, but in one important aspect, from its skilled and satisfying manipulation of visual pleasure. Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order⁷⁴.

Mulvey suggère également que le plaisir visuel que l'on retrouve dans le cinéma traditionnel reflète les rouages de l'ordre patriarcal dominant dans la société et que les

⁷⁴ MULVEY, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, Édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990. p. 30.

études cinématographiques féministes se doivent d'en exposer les mécanismes. Afin de soutenir son argument, elle aura d'ailleurs recours à des écrits psychanalytiques. Mulvey démontrera que le « gaze » et le visuel ont une primauté sur le son dans ce cinéma puisque l'oculo-centrisme offre un pouvoir hiérarchique favorable au patriarcat. Quelques années suivant la publication de cet article, qui demeure à ce jour l'un des plus influents des études cinématographiques, plusieurs théoriciennes féministes proposent des analyses se penchant sur le son, suggérant que si le visuel est masculin, le son, quant à lui, appartient au domaine du féminin. En se basant sur les cadres conceptuels se rattachant au son offerts par Mary Ann Doane dans son texte «The voice in the cinema: the articulation of body and space» (1980), par Kaja Silvermann dans son livre *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988) et par Michel Chion dans son livre *L'audio-vision, son et image au cinéma* (1990) ainsi que sur la théorie du cinéma féminin proposée par Annette Kuhn dans son texte «Textual politics» (1990), nous serons en mesure d'offrir une lecture féministe avérée du cinéma de l'artiste argentine Lucrecia Martel. À travers une analyse de la bande sonore, mais aussi de la construction des personnages féminins, de la représentation de la sexualité et de la spiritualité, nous prouverons que bien que l'artiste ait maintes fois répété qu'elle ne considérait pas ses œuvres comme appartenant à la tradition féministe, *La ciénaga* et *La niña santa* (2003) comptent bel et bien parmi les créations se rattachant à la tradition du cinéma féminin développée par les études cinématographiques féministes. Nous concluons que le cinéma de Martel offre, à l'évidence même, une subjectivité féminine tel que l'entend Kuhn, mais aussi Luce Irigaray et Teresa de Lauretis, de la crise économique et sociale de l'Argentine

particulièrement pour les femmes de la classe moyenne à l'aube du nouveau millénum, groupe démographique dont fait d'ailleurs partie Martel.

LA MAUVAISE DÉFINITION RÉPANDUE DE L'APPELLATION FÉMINISTE

Martel refuse de se qualifier comme une artiste féministe. Elle croit plutôt qu'être une cinéaste de sexe féminin est une composante ayant autant d'influence sur ses œuvres que le fait d'être née dans la région de Salta ou encore d'être issue d'une famille appartenant à la classe moyenne :

Martel dice que su responsabilidad es mantener una visión crítica de mi situación de mujer de clase media argentina. En ese lugar me ubico dentro del cine argentino. Creo que el cine tiene una función política en esos términos ⁷⁵./Martel dit que sa responsabilité est de maintenir une vision critique de ma situation en tant que femme de la classe moyenne argentine. C'est ici que je prends place dans le cinéma argentin. Je crois que le cinéma prend une fonction politique dans ces termes⁷⁶.

Dans le recueil d'entrevues de Rangil *Otro punto de vista: mujer y cine en Argentina* (2005), lorsque l'écrivaine demande à la cinéaste d'où provient son choix de mettre en scène, dans tous ses films jusqu'à ce jour, des personnages principaux féminins, Martel répond :

A mi me interesa el tema de la mujer. Me doy cuenta de que soy mujer y que he vivido toda mi vida como mujer, así que inevitablemente trato de eso[...] Inevitablemente, promocionás a los personajes de las mujeres porque con eso uno se identifica. Es un movimiento inevitable. Tal vez me interesa porque creo en la problemática de la mujer, pero no me parece un objetivo. Creo eso, no me gusta hablar mal del feminismo, porque como movimiento, no lo voy a criticar, porque han logrado muchísimo. Pero mas que atacar el acceso de la mujer a otras cosas, el tema es revalorizar todo lo que hace la mujer⁷⁷./Je suis intéressée par les thèmes de la femme. Je suis une femme et j'ai toujours vécu comme une femme, alors

⁷⁵ OUBIÑA, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Édition Picnic, Buenos Aires, 2007. p. 52.

⁷⁶ Traduction libre.

⁷⁷ RANGIL, Viviana. *Otro punto de vista: mujer y cine en Argentina*. Édition Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2005. p. 105 et 111.

forcément je traite de ce sujet. [...] Inévitablement, on fait la promotion des personnages de femmes parce que c'est à eux qu'on s'identifie. Il s'agit d'un mouvement inévitable. Peut-être parce que je m'intéresse aux problèmes de la femme, mais ce n'est pas mon objectif. Je n'aime pas parler en mal du féminisme, puisque comme mouvement je ne vais pas le critiquer, puisqu'il a accompli beaucoup. Par contre, plutôt que d'attaquer l'accès de la femme entre autres choses, la question est de revaloriser tout ce que les femmes font⁷⁸.

Dans cette réponse de la cinéaste, on retrouve une attitude répandue internationalement par rapport au féminisme comme quoi ce dernier est un terme rappelant une forme de militantisme agressif féminin dépassé. Comme l'explique Rangil dans une entrevue que j'ai effectuée avec elle le 15 novembre 2011, il existe des associations préconçues rattachées au mot « féminisme » et une grande majorité de cinéastes féminines contemporaines d'à travers le monde tentent de s'éloigner de cette étiquette afin d'éviter que l'on parle de leurs œuvres en tant que « cinéma de minorité » et qu'on les regroupe dans un « ghetto » non désiré :

I think that we had a problem with the word feminism for quite a long time. Feminism conjures up very negative associations in people. Very strange associations come to mind in the popular knowledge when you talk about feminism. Feminism is almost the antithesis of femininity and people want to still believe and work with femininity. Femininity is part of the beauty of the world. Femininity is part of how we conceive of relationships, so people don't want to discard femininity and they think that they have to if they adhere to feminism⁷⁹.

En premier lieu, nous pouvons faire un lien direct entre l'interprétation du mot « féminisme » chez certaines cinéastes auxquelles Rangil fait référence et le désir de Martel d'expliquer ses choix d'aborder la réalité féminine dans ses films comme quelque chose de naturelle et d'inévitable, quelque chose qui n'est pas militant et donc qui ne peut être féministe. Lorsque Martel décrit l'univers de ses films, elle fait allusion à une expérience personnelle et fluide et non à une prise de position dénonciatrice et

⁷⁸ Traduction libre.

⁷⁹ « RANGIL, Viviana [Entrevue] », Skidmore College, 15 novembre 2011.

tendancieuse. Sur ce point, elle a totalement raison. Par contre, une erreur fondamentale réside dans sa définition du féminisme, puisque le féminisme transgressif et militant de Bemberg par exemple, et l'univers féminin personnel faisant abstraction du modèle patriarcal autant sur le point de vue narratif que de la forme chez Martel, sont deux catégories dans lesquelles la tradition féministe cinématographique a œuvré afin de redéfinir et de développer de nouvelles stratégies et modes de représentation.

LA SUBJECTIVITÉ FÉMININE ET LE DISCOURS FÉMINISTE

Plusieurs théoriciens féministes se sont penchés sur la question de la subjectivité féminine. Pour le besoin de ce chapitre, nous aurons recours à trois d'entre eux afin d'exposer différents concepts rattachés à cette idée de la subjectivité féminine, soit la théoricienne féministe et psychanalyste Luce Irigaray ainsi que les écrivaines féministes Teresa de Lauretis et Annette Kuhn qui se sont particulièrement penchées sur la subjectivité féminine dans le cinéma des femmes.

Irigaray écrivait en 1977 qu'il était faux de croire que l'émancipation de la femme passait par l'abolition de la différence sexuelle comme l'avait proposé, entre autres, Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949). Elle suggère, au contraire, que plutôt que d'abandonner le signifiant *Femme*, il faut le valoriser et l'élever au même statut que celui de l'homme. Autrement dit, il faut conserver la binarité, mais abolir la hiérarchie entre ces deux identités sexuelles. Afin de se réapproprier ce signifiant, Irigaray préconise la création d'une nouvelle forme de langage qui permettrait aux femmes de créer leurs propres images à travers lesquelles elles véhiculeraient leur identité sexuée. Elle écrit :

In fact, in our cultures woman still often remains the natural pole of a masculine culture[...] Man and woman are culturally different. And it is good that it is so: this corresponds to a different construction of their subjectivity. Egalitarian or separatist strategies cannot resolve such a problem. What can assist the woman in becoming subject is the discovery of the other, the masculine, as horizontally transcendent, and not vertically transcendent, to her. It is not the submission to the law of a Father that can permit woman to become herself, corporeally and culturally, but the conscious and voluntary recognition, in love and in civility, of the other as other. This cultural becoming of the woman will then be able to help the man to become man, and not only master and father of the world, as he has too often been in History.⁸⁰

Irigaray prône non seulement le maintien de la différence entre l'homme et la femme, mais elle condamne les féministes qui considèrent l'identité féminine comme un tout homogène. Dans *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), elle attaque la pensée freudienne et certaines féministes qui tentent de définir la sexualité féminine comme une seule et même expérience. Au contraire, selon Irigaray, la sexualité féminine doit être comprise comme irréductiblement fluide, multiple et hétéroclite. Contrairement aux discours phallogocentriques considérant la femme comme l'« autre », Irigaray propose de concevoir la femme comme l'« autre » de l'« autre »⁸¹. Ainsi, la différence entre les sexes est maintenue, mais n'est plus du ressort de l'ordre de pouvoir hiérarchique patriarcal puisque l'homme est également compris comme l'« autre » de la femme. Irigaray souligne également que pour permettre l'élaboration d'une subjectivité féminine aussi complexe et riche que celle établie pour l'homme par l'homme, on se doit de créer un espace à l'image de la femme dans lequel elle pourra élaborer, à travers ses propres règles, une subjectivité proprement féminine⁸². Ce concept idéologique sera d'ailleurs pertinent lors de notre discussion des différentes identités féminines mutables construites dans les films de

⁸⁰ IRIGARAY, Luce. *Between East and West*, Columbia University Press, New York, 2002. p. 130.

⁸¹ IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris, 1977. p. 96.

⁸² Ibid. p. 75.

Martel qui, à notre sens, renforcent la richesse de la subjectivité féminine proposée par la cinéaste.

Teresa de Lauretis, dans son texte « Rethinking women cinema » (1985) se penche particulièrement sur le médium cinématographique et sur la tradition du cinéma des femmes. Elle avance que les études cinématographiques féministes des années 1970 avaient tendance à restreindre le cinéma des femmes à deux possibilités :

The accounts of feminist film culture produced in the mid- to late seventies tended to emphasize a dichotomy between two concerns of the women's movement and two types of film work that seemed to be at odds with each other: one called for immediate documentation for purposes of political activism, consciousness raising, self-expression, or the search for positive images of woman; the other insisted on rigorous, formal work on the medium- or better, the cinematic apparatus, understood as a social technology- in order to analyze and disengage the ideological codes embedded in representation⁸³.

De Lauretis propose une observation fort importante dans la tradition du cinéma de femmes comme quoi, selon elle, la culture féministe cinématographique, autant du point de vue de la création que de la théorie, semble offrir une désesthétisation féministe plutôt qu'une esthétique proprement féminine. Cette observation nous permet d'ailleurs de mieux comprendre l'opposition féroce des cinéastes femmes contemporaines face à l'étiquette féministe puisque, comme nous pouvons le constater entre autres dans les citations de Martel, la définition du cinéma dit féministe est toujours comprise par plusieurs sur ce modèle féministe bel et bien révolu. Selon la théoricienne, il est primordial de défaire le mythe du cinéma féministe comme déstructurant ou déconstruisant. Il ne faut pas interpréter le cinéma féministe comme une simple opposition, mais comme une culture en soi qui n'a pas de compte à rendre, bref qui est un

⁸³ DE LAURETIS, Teresa. « Rethinking Women's Cinema » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, Édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990. p. 288-289.

art actif et non réactif⁸⁴. Kuhn propose, quant à elle, une division différente du cinéma féministe en deux tangentes :

What I am suggesting is that although part of the project of feminine writing in cinema is obviously to offer a challenge to dominant modes of cinematic representation, its procedures for doing so go beyond deconstruction, in that their references to dominant cinema are oblique rather than direct[...]. This is perhaps the crucial point of distinction between deconstructive texts and feminine texts. Whereas the former tend to break down and challenge the forms of pleasure privileged by dominant texts, the latter set up radically “other” forms of pleasure⁸⁵.

Kuhn souligne également que le cinéma féminin a l’avantage, contrairement au cinéma déconstructif, d’être plus indépendant des textes et des sémiotiques dominants puisque son but premier n’est pas de les contester directement, mais bien de les réinventer et de les dépasser.

Les idées conceptuelles proposées par de Lauretis et Kuhn sont idoines afin de mieux comprendre et d’interpréter les œuvres cinématographiques d’artistes féminines qui, bien qu’elles ne revendiquaient pas explicitement d’idées politiques féministes, ni qu’elles déconstruisaient le médium uniquement afin de contester les rouages d’un cinéma fondé sur un modèle patriarcal, avaient tout de même leur place dans la tradition du cinéma féministe. En analysant la construction des personnages féminins, la mise en scène du corps féminin par rapport à la sexualité et la spiritualité et la composition de la bande sonore, nous pouvons constater que le cinéma de Martel présente effectivement une subjectivité proprement féminine comme conceptualisée par les trois théoriciennes ci-haut mentionnées.

⁸⁴ DE LAURETIS, Teresa. « Rethinking women’s cinema » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, Édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990. p. 308.

⁸⁵ KUHN, Annette. « Textual politics » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990. p. 259 et 264.

Deux des trois longs métrages de fiction de Lucrecia Martel soit *La ciénaga* et *La niña santa* furent choisis pour notre étude. Le choix d'écarter de l'étude son troisième long métrage *La mujer sin cabeza* (2008) est basé sur le fait qu'on ne retrouve pas dans cette œuvre une corrélation, ou du moins une continuité, dans la lignée thématique de l'expérience sexuelle et spirituelle féminine ni l'intérêt de la cinéaste d'offrir un travail et une expérimentation esthétique similaire de la représentation du corps que l'on retrouvait précédemment dans *La ciénaga* et *La niña santa*.

LA CIÉNAGA : L'EXPÉRIENCE DE LA PROVINCE

L'« opera prima » de Martel, *La ciénaga*, prend place dans la région natale de la cinéaste, la région de Salta située à plus de 1 500 kilomètres au nord de la capitale. Dans une villa délabrée, durant la saison des canicules, on assiste aux démêlés, aux moments intimes et aux liaisons maladroites, voire perverses, qui se développent entre les membres d'une famille et leur femme de ménage. L'histoire se déroule sur le ranch de Mecha (Garcíela Borges) et dans la demeure de sa cousine Tali (Mercedes Morán). Nous suivons également les déboires de Momi (Sofía Bertolotto), la fille de Mecha, qui tente tant bien que mal de garder une certaine cohérence au sein de sa famille qui se laisse dépérir dans l'effondrement économique. Cette dernière est amoureuse de leur femme de ménage Isabel (Andrea López) et tente de la protéger de la violence verbale et du mépris que sa mère a envers celle-ci.

La ciénaga n'offre pas réellement de trame narrative précise ou unidirectionnelle; Martel ne développe pas une histoire, mais plutôt une atmosphère et une sensation d'indigence morale, de suffocation et d'étouffement. Joanna Page, dans son texte

«Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel» (2008), suggère que l'assouplissement de la trame narrative du film, au profit d'une histoire plus laxiste, représente une tentative de reproduire chez le spectateur une sensation similaire d'abandon et de désorientation que vivent les personnages de *La ciénaga*⁸⁶. Que ce soit à travers le racisme et l'injustice pérennisés par Mecha à l'endroit d'Isabel ou encore le conservatisme arriéré du mari de Tali qui gère les allées et venues de sa femme, Martel met à l'écran des comportements rétrogrades de la classe aisée en période de débandade économique. En abordant des thèmes narratifs tels que l'oppression sociale d'une certaine classe, le dépassement et la dénaturalisation des rôles imposés, les abus de pouvoir et le racisme dénigrant envers les classes sociales inférieures, Martel suggère, à travers ces éléments du récit, l'invalidité des rouages du modèle néolibéral capitaliste argentin exposée au grand jour par l'avènement de la crise économique. Précisons que le film fût tourné durant l'année marquant le point culminant de la crise sociale et économique du nouveau millénaire, soit 2001.

***LA NIÑA SANTA* : ÉVEIL SPIRITUEL ET ÉMANCIPATION SEXUELLE**

Le deuxième film de Martel, *La niña santa*, a pour lieu principal un hôtel de la région de Salta dans lequel se déroule, sur une période d'une semaine, une conférence médicale portant sur les problèmes liés à l'audition. La cinéaste ne nous offre pas un protagoniste principal, mais plutôt trois : soit la jeune adolescente Amalia (María Alché) qui réside en permanence à l'hôtel, sa mère Helena (Mercedes Morán) ainsi que le docteur

⁸⁶ PAGE, Joanna. «Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel» dans *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, édité par Viviana Rangil, Édition Biblos, Buenos Aires, 2007. p. 160.

Jano (Carlos Beloso) invité à l'hôtel pour y faire une présentation dans le cadre de la conférence. Soulignons également le personnage secondaire de Josefina (Julieta Zylberberg), l'acolyte d'Amalia avec qui elle assiste à des ateliers d'enseignement catholique offerts aux jeunes filles de son âge. Durant ces classes, on apprend notamment aux jeunes filles à reconnaître une vocation commandée par Dieu ainsi qu'à différencier le bien du mal, le bon du mauvais, le divin du mondain. Lors d'une prestation musicale de thérémine sur la place publique du centre-ville, le docteur Jano moleste sexuellement Amalia, prenant avantage de la grande foule attroupée autour du musicien. Il se glisse derrière elle et appuie son sexe bandé sur le derrière de la jeune fille. À première vue, Amalia est choquée et reste figée par le geste de l'homme, mais peu à peu un sourire se dessine sur son visage. Elle vit ce que l'on peut interpréter comme sa première pulsion sexuelle. En se basant sur la définition de la vocation religieuse enseignée dans ses classes de catéchèse, décrivant ce phénomène comme une élévation physique et un désir sans précédent de vouloir intervenir, Amalia confond la sensation corporelle engendrée par sa pulsion sexuelle pour une vocation spirituelle, une commande de Dieu à aider cet homme. Amalia deviendra obsédée par le docteur. Elle l'espionne, elle tente de lui toucher la main dans l'ascenseur, asperge son uniforme d'écolière du parfum de Jano et suit ses moindres déplacements dans l'hôtel. Elle ira même jusqu'à se masturber après l'avoir contemplé dans la piscine, et ce, tout en récitant ses prières. Le docteur entretient également une relation avec la mère d'Amalia, Helena. Cette femme divorcée, qui rêve de sortir de cet hôtel et de redevenir femme au foyer dans une maison familiale, se laissera séduire par le docteur sans savoir que ce dernier est marié et père de famille. Le docteur fera des accroires à Helena durant la semaine, pour ensuite inviter sa famille à le retrouver à l'hôtel

pour la fermeture de la conférence, sous les yeux de la pauvre Helena. Avec cette trame narrative, Martel peut offrir deux formes de subjectivité féminine : celle de la mère et celle de la fille. Ceci lui permet d'explorer deux expériences de désir sexuel féminin chez deux tranches d'âge bien distinctes. Martel accorde une grande importance à la pluralité et la complexité dans laquelle elle met en scène ces formes de subjectivité féminine. En offrant un traitement semblable de la thématique des pulsions sexuelles féminines, elle propose au spectateur une version osée, parfois choquante, mais combien intéressante du désir féminin, sujet qui demeure trop souvent tabou ou pire, présenté comme purement insipide.

IDENTITÉS GENRÉES FLUIDES

Dans *La ciénaga* et *La niña santa*, Martel refuse de réduire ses personnages à une binarité positive/négative de la représentation et du rôle de la femme. La cinéaste offre une pluralité de rôles sans en définir un comme plus sympathique ou noble qu'un autre. De plus, *La ciénaga* et *La niña santa* proposent des modèles identitaires hétérogènes, non conformes aux modèles féminins propres de la culture catholique ou patriarcale très répandus en Argentine. Martel propose une construction plurielle d'identités féminines fluides n'étant pas basée sur une dichotomie des sexes ou encore sur une relation dominante/dominée. Afin d'offrir des observations avérées et fondées sur le caractère féministe résidant dans la construction des modèles identitaires hétérogènes présentés dans le cinéma de Martel, les cadres théoriques de l'écrivaine féministe Judith Butler portant sur les identités genrées (masculines et féminines) en tant que stylisation performative évolutive socioculturelle seront utilisés.

En se basant principalement sur trois écrits de Butler, soit «Sex and gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*» (1986), «Performative gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory» (1988) ainsi que l'éminent *Undoing Gender* (2004)⁸⁷, nous serons en mesure de soulever les points de la théorie de la «performativisation du genre» qui sont pertinents à l'étude de la pluralité des identités féminines dans les deux œuvres de Martel.

La théorie de «performativisation des genres» de Butler est fortement influencée par l'œuvre existentialiste de Simone de Beauvoir qui introduisit la maxime célèbre : « On ne naît pas femme, on le devient ». Cette dernière proposait d'établir une distinction entre le sexe et le genre comme quoi le sexe femelle est inné et qu'il est défini biologiquement par nos chromosomes tandis que le genre féminin, tout comme le masculin, est quant à lui un aspect identitaire qui est graduellement acquis et/ou donné par la société dans laquelle nous évoluons. Déjà en 1986, Butler suggérait que ce raisonnement, quant à elle, avait un potentiel transcendant social et pouvait déstabiliser l'hégémonie dominante patriarcale qui souhaite faire entendre l'identité genrée comme fixe et prédéterminée : « This kind of questioning often engenders vertigo and terror over the possibility of losing social sanctions, of leaving a solid station and place⁸⁸. » Elle écrit également que l'historique de l'idéologie patriarcale fait d'ailleurs partie de l'équation problématique que la théorie de la performativisation du genre souhaite déconstruire : « Gender is not passively scripted on the body, and neither is it determined by nature, language, the symbolic, or the

⁸⁷ Les deux premiers sont les articles novateurs de Butler présentant pour une première fois sa théorie de la «performativisation du genre» tandis que *Undoing Gender* fut sélectionné pour notre étude puisqu'il est non seulement davantage ancré dans l'actualité, mais qu'il agit également à titre de retour rectificatif sur les premiers textes de sa théorie.

⁸⁸ BUTLER, Judith. « Sex and gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex* », dans *Yale French Studies*, num.72, New Haven, 1986. p. 42.

overwhelming history of patriarchy⁸⁹. » Selon Butler, les identités de genre sont construites de façon à se conformer à un modèle qui sous-entend qu'il existe des vérités et des contrevérités en ce qui a trait aux définitions du masculin et du féminin. Cette idéologie contredit l'aspect fluide et évolutif de la performativité de ces identités, mais sert également un système de régulation et de contrôle du genre masculin et féminin. Dans *Undoing Gender*, Bulter avance que bien que les termes et idéologies rattachés aux identités de genre ne sont jamais résolus, qu'ils sont constamment réinvités et qu'ils sont foncièrement influencés par le contexte social, culturel, politique et historique dans lequel ils évoluent :

Terms such as “masculine” and “feminine” are notoriously changeable; there are social histories for each term; their meanings change radically depending upon geopolitical boundaries and cultural constraints on who is imagining whom, and for what purpose⁹⁰.

C'est pourquoi, afin d'analyser l'œuvre de Martel à la lumière de la tradition des femmes au cinéma, il est primordial de s'intéresser à la situation sociale et économique de l'Argentine dans laquelle Martel insère ses personnages et comment ses identités genrées furent influencées par celle-ci.

Afin d'analyser les différentes identités féminines que nous propose Martel dans ses deux films, nous nous concentrerons sur deux personnages par film, soit Mecha et sa cousine Tali dans *La ciénaga* ainsi qu'Amalia et sa mère Helena dans *La niña santa*. La justification de ces choix est basée sur le fait que ces quatre personnages peuvent tous être considérés comme protagonistes principaux dans leur œuvre respective. De plus, ces

⁸⁹ BUTLER, Judith. « Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory » dans *Theatre Journal*, vol.40, num.4. Maryland, Décembre 1988. p. 531.

⁹⁰ BUTLER, Judith. *Undoing Gender*, Édition Routledge, New York, 2004. p. 10.

quatre personnages représentent l'aspect pluriel et la diversité des identités féminines dans les films de Martel auxquels nous faisons allusion.

Dans *La ciénaga*, Martel construit deux personnages féminins principaux, celui de Tali et celui de Mecha. De prime abord, ces deux personnages ont plusieurs choses en commun : elles sont toutes deux issues de la classe aisée, appartiennent à la même tranche d'âge et sont mères de plusieurs enfants. Comme souligné plus tôt, *La ciénaga* ne présente pas le point de vue d'un protagoniste en particulier comme point d'identification au spectateur, mais présente plutôt quelques ellipses dans la vie de plusieurs personnages. Le film est également dépourvu d'une trame narrative classique et n'est pas basé sur le squelette dramatique cause-conséquence. Kuhn fait référence à cette stratégie narrative comme représentant typiquement le procédé du cinéma dit féminin :

What does this heterogeneous narrative voice imply for spectator-text narrative is at work here: identification with characters is impossible, and there is no narrative closure. The narrative processes of ellipsis and accretion offer, on the contrary, the possibility of pleasures other than those of completion⁹¹.

Martel refuse de privilégier le point de vue d'un personnage en particulier. Les personnages de Tali et de Mecha démontrent bien cette propension. Tali se plie à la construction patriarcale traditionnelle de la féminité, sans pour le moins être représentée par Martel comme une pauvre victime de cette construction sociale. Elle est femme au foyer, s'occupe de ses enfants, assure l'entretien de la maison et respecte les exigences de son mari en ne participant pas au voyage en Bolivie qu'elle convoitait tant. Tali est représentée par Martel comme n'étant ni heureuse ni malheureuse de sa situation. Par contre, Tali est très critique du style de vie de sa cousine Mecha. Cette dernière, quant à

⁹¹ KUHN, Annette. « Textual politics » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990. p. 261.

elle, est loin d'être construite sur le même modèle de « bonne mère de famille » comme sa cousine. Mecha ne s'occupe pas de ses enfants, insulte son mari, violente verbalement les deux femmes qui travaillent pour elle et passe ses journées au lit verre de vin à la main. Martel propose deux versions bien différentes de l'icône maternelle. Elle défait ainsi le stéréotype du personnage de la mère en offrant deux alternatives qui sont bien différentes et beaucoup plus réalistes que celui de la bonne mère au foyer joyeuse, réconfortante et soumise à son mari. Bien que Tali semble, à première vue, se conformer au modèle de la bonne mère, sa trop grande focalisation sur son mari et sur l'entretien de sa demeure lui coûtera la vie de son plus jeune garçon. Dans *La ciénaga*, Martel offre deux représentations bien distinctes, mais toutes deux problématiques de l'identité féminine. Le cinéaste écrit ses deux personnages comme improbateurs l'un de l'autre, sans pour le moins donner raison à l'un d'entre eux. Ces films ne présentent pas l'identité féminine comme une nature fixe et immuable, mais plutôt une identité pouvant posséder de multiples facettes.

On reconnaît également dans *La niña santa* une importante diversité entre les personnages féminins d'Amalia et d'Helena. Martel filme les deux personnages de manière très différente, Helena est l'objet du regard tandis qu'Amalia en est le sujet. Helena est regardée par Jano tandis qu'Amalia regarde celui-ci. Martel offre deux points d'identification féminine; la femme est représentée comme regardante et regardée. Ce qui est également fort intéressant est que ces identifications sont, pour le personnage d'Amalia, non seulement multiples, mais également interchangeables et, par le fait même, fluides. Pour la jeune adolescente, ses désirs ne sont pas soumis à une hiérarchie ni à une prohibition. En acceptant son rôle d'objet désiré par Jano et en tentant de nourrir ce

dernier, elle se transforme en sujet désirant. Autrement dit, le point de vue offert par le positionnement de la caméra, par rapport au sujet du regard et à l'objet de celui-ci, disloque les modèles classiques patriarcaux en inversant les offices habituels du cinéma dominant de l'homme qui regarde et de la femme qui est regardée. Un personnage peut être regardé sans être victimisé et il peut également regarder d'une façon non opprimante⁹². Même si Tali et Mecha ainsi qu'Helena et Amalia peuvent sembler être des alter ego, elles ne sont pas emblématiques du bien ou du mal, on explore plutôt leur singularité, tout comme le proposait Irigaray.

APPÉTENCE SEXUELLE, DÉSIR LESBIEN ET RELIGION CATHOLIQUE

La sexualité par rapport à la spiritualité est une seconde sphère thématique abordée dans les deux premiers films de Martel. La cinéaste propose une image de la vocation spirituelle qui n'est ni critiquée ni félicitée. Au contraire, elle choisit plutôt de la lier à l'un de ses principaux concurrents : l'émancipation sexuelle féminine. À de rares exceptions près, dans la tradition cinématographique, ces deux sujets sont habituellement débattus et ne peuvent coexister dans un même personnage, puisque ce dernier ne peut assouvir ces deux besoins simultanément dans une même expérience. Pensons notamment à la dichotomie vierge et putain longtemps utilisée dans le cinéma classique, voulant qu'une femme ne puisse se conformer qu'à deux modèles contradictoires soit celui de la mangeuse d'hommes provocante qui sera éventuellement punie pour son comportement ouvertement séducteur et sexuel et la douce « vierge » qui incarne les valeurs traditionnelles et conservatrices de la mère au foyer, soumise à l'idéologie patriarcale.

⁹² Amalia est tout d'abord regardée par Jano et, par la suite, elle se transforme en sujet du regard.

Miriam Hansen dans son texte «Vernacular modernism: tracking cinema on a global case» (2010) propose, entre autres, une discussion portant sur les films chinois et japonais des années 30. Elle se penche sur la construction narrative se rapportant au style de vie urbaine et moderne et porte des observations sur un personnage nouveau, mais récurrent dans ces films : la mère prostituée :

We could think about the figure of the prostitute-mother as a critical allegory that joins the most extreme instance of commodification of the female body and sexuality with the epitome of unalienated, altruistic love as embodying a key contradiction of capitalist modernity which irrupts in the sphere of intimacy and the life stories of strong-minded women⁹³.

Plus loin dans son texte, Hansen suggère également que ces personnages de mères-putains :

[...] make for an astonishing degree of fluidity, incongruity, and elusiveness in the construction of the female character. [...] They self-consciously put into play the contradictions and constructedness of these ascriptions (media-circulated stereotypes, in particular the dichotomy of the New Woman and traditional womanhood), along with the utopian possibility of breaking with them⁹⁴.

Les observations de Hansen portant sur les personnages féminins dans lesquels cohabitent les deux stéréotypes de mère/vierge et de putain/séductrice, et leur potentiel d'exposer les contradictions et la problématique du modèle dichotomique ancré dans le cinéma classique hollywoodien, peuvent tout à fait s'appliquer au cinéma de Martel puisque celle-ci tente également de rallier le discours religieux de l'émancipation sexuelle en réunissant ces deux expériences et statut dans un même personnage. Soulignons que l'Argentine est encore aujourd'hui l'un des pays où la religion y est la plus pratiquée et où la tradition judéo-chrétienne est toujours bien ancrée dans les mœurs de la société.

⁹³ HANSEN, Miriam. « Vernacular Modernism: tracking cinema on a global case » dans *World Cinemas, Transnational Perspectives*, édité par Nataša Đurovičová et Kathleen Newman, Routledge, New York, 2010, p. 288.

⁹⁴ Ibid. p. 289.

Dans *La ciénaga* et *La niña santa*, alors que les personnages de Momi et d'Amalia vivent des pulsions et des désirs sexuels qui semblent à première vue inconciliables avec la tradition catholique, elles réussiront tout de même à conjoindre ces derniers en vivant pleinement leur émancipation sexuelle tout en maintenant leur allégeance à Dieu. Comme le suggère Rangil dans son texte «En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel», la cinéaste préfère s'éloigner de la représentation binaire de la position féminine dans la religion catholique caractérisée par la Vierge Marie ou la pécheresse Marie Madeleine :

Estos dos modelos contradictorios (la Virgen María y María Magdalena), pero de alguna manera complementarios, no pueden producir otra cosa que no sea una esquizofrenia total, o, en el mejor de los casos, ambigüedad, ambivalencia y confusión. Y son ésas precisamente las características que nos muestra Martel en las mujeres que habitan el hotel de *La niña santa* y la casona de *La ciénaga*.⁹⁵/Il y a deux modèles contradictoires (la Vierge Marie et Marie Madeleine), mais d'une manière complémentaire, ils ne peuvent produire autre chose qu'une schizophrénie totale ou, dans le meilleur des cas, l'ambigüité, l'ambivalence et la confusion. Et ce sont précisément les caractéristiques que nous présente Martel avec les femmes qui habitent l'hôtel dans *La niña santa* et dans la maison de *La ciénaga*⁹⁶.

L'écrivaine a tout à fait raison lorsqu'elle fait allusion à la place problématique historique de la femme dans la religion catholique. Par contre, il semble inexact d'interpréter l'harmonisation de la religion catholique et de l'émancipation sexuelle par Momi et par Amalia comme une expérience ambiguë ou un état de confusion. Au contraire, en faisant complètement abstraction des deux modèles féminins simplistes offerts par la religion catholique, Martel s'autorise à dessiner un nouveau modèle féminin qui peut vivre son émancipation sexuelle en symbiose avec ses croyances catholiques. Encore une fois, on

⁹⁵ RANGIL, Viviana. « En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel » dans *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, édité par Viviana Rangil, Édition Biblos, Buenos Aires, 2007. p. 220.

⁹⁶ Traduction libre.

peut observer que Martel ne suggère pas une contestation face à l'Église catholique, une autorité fortement basée sur un modèle patriarcal, mais qu'au contraire elle développe des personnages féminins qui réussissent à embrasser simultanément leur spiritualité et leur sexualité, suggérant ainsi une possible complémentarité entre ces deux phénomènes.

Du côté de *La ciénaga*, les premiers mots du film sont prononcés par Momi qui remercie Dieu d'avoir créé Isabel, son objet de désir. Malgré le fait que Momi possède des désirs pour une femme, Martel n'aliène pas son homosexualité du discours catholique. Elle ne critique pas les réticences bien connues de cette autorité patriarcale par rapport à l'homosexualité, elle en fait complètement abstraction. Elle concède le droit et le besoin potentiel d'une jeune femme homosexuelle d'avoir recours aux prières. Les prières de Momi ne sont pas une confession ou une demande de pardon, au contraire, puisque pour elle, désirer Isabel n'est pas un péché.

Cette représentation inhabituelle de l'émancipation sexuelle de ces jeunes filles à travers leur foi catholique amène le spectateur à observer de près la mysticité d'une telle expérience pour une adolescente. Aucun antagoniste ni protagoniste ne se prononcera ou n'interviendra dans le désir homosexuel de Momi ou encore sur la mésinterprétation de la vocation spirituelle d'Amalia. Ces deux phénomènes ne sont, encore une fois, ni punis ni félicités, ils coexistent tout simplement. Rangil écrit sur l'abstraction totale de la disconvenance entre pulsion charnelle et devoir spirituel dans l'univers cinématographique de Martel. Lorsqu'elle écrit sur l'approche esthétique et culturelle de la cinéaste argentine par rapport au corps humain et à la représentation sexuelle, l'écrivaine emploie le terme « *cultura poscatolica del cuerpo* », pouvant être traduit en français par la culture postcatholique du corps :

I say *Cultura Poscatolica del Cuerpo* . When you think about a “cuerpo” in Catholic Church, you think about the dichotomy mind versus body. “El cuerpo” is something that is lowly and dangerous and nasty and the pleasures, that the body can have access to, are not permissible. In a catholic way you can think of the body as something that you need to punish because of its tendency to the evil being pleasure. It is the punishment of what is pleasurable. In a *Cultura Poscatolica*, I think that the body acquires more centrality, it is less problematized. The pleasure principle can be more embraced; the body does not need to be restraint and does not need to be punished⁹⁷.

En tentant de rassembler ces deux expériences, soit l’émancipation sexuelle et l’élévation spirituelle, dans une même et unique omniscience, la cinéaste suggère la nécessité de créer de nouveaux espaces culturels dans lesquels situer des formations culturelles émergentes, et ce, spécialement en ce qui a trait au corps. C’est ce à quoi Rangil fait allusion lorsqu’elle parle de la culture « postcatholique » dans les films de Martel. Une culture qui dépasse les barèmes idéologiques proposés par l’Église catholique depuis des siècles. Dans *La ciénaga* et *La niña santa* , la cinéaste ne s’oppose pas directement à ces idéologies punissant les désirs charnels, elle met en place un univers dans lequel cette opposition est révolue et dans lequel les définitions morales et idéologiques de la sexualité par rapport à la religion proposée par Momi et Amalia sont valides, admissibles et acceptées. En d’autres mots, ces films proposent un espace dans lequel une nouvelle subjectivité peut prendre forme. Une forme cinématographique qui peut être qualifiée de synesthétique à travers l’emploi du son ou les éléments tactiles que l’on cadre dans des gros plans contemplatifs. Comme la sexualité et la spiritualité sont deux expériences multisensorielles, la synesthésie permet à la cinéaste de discuter de la sexualité et de la spiritualité avec davantage de liberté, mais aussi de justesse.

Dans son analyse de *La niña santa* , Rangil soulève que l’élaboration de ces espaces de représentation de la sexualité et de la spiritualité, mis en place par Martel, ont

⁹⁷ Entrevue Viviana Rangil, Skidmore College, 15 novembre 2011.

une portée bien au-delà du discours féministe et qu'ils s'appliquent à davantage de champs sociaux :

Se puede decir que *La niña santa* va mas allá de las preocupaciones de un cierto feminismo y que trabaja a partir de la critica feminista para formular una síntesis que apunte a la cohesión social en lugar de enfatizar el conflicto basado en las dicotomías genéricas del cuerpo⁹⁸./On pourrait dire que *La niña santa* va au-delà des préoccupations de certaines féministes et du travail de la critique féministe afin de formuler une synthèse qui signale une cohésion sociale plutôt que d'insister sur un conflit basé sur les dichotomies génériques du corps⁹⁹.

Les observations de Rangil, portant sur le désir de Martel de redéfinir et réinventer une représentation du corps n'étant pas basée sur le modèle générique cinématographique, sont irréfragables. Par contre, l'écrivaine a tort lorsqu'elle décrit l'œuvre de la cinéaste comme dépassant l'agenda féministe puisqu'au contraire, comme le suggère Kuhn, créer de nouveaux espaces, plutôt que de critiquer le modèle dominant existant, est une des idéologies à la base de la pensée féministe au cinéma. En offrant cette schématisation de la sexualité par rapport à la spiritualité, Martel fait complètement abstraction de la rivalité historique nourrie par l'hégémonie dominante entre la révolution sexuelle et l'Église catholique. Comme le suggère Hansen, en offrant un personnage féminin personnifiant deux statuts/identités genrés qui, habituellement, sont établis par la société dominante comme dichotomiques, on expose les constituants problématiques de ces stéréotypes socioculturels qui, comme l'explique Butler, sont trop souvent conçus comme fixes et immuables.

⁹⁸ RANGIL, Viviana. « En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel » dans *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, édité par Viviana Rangil, Édition Biblos, Buenos Aires, 2007. p. 176.

⁹⁹ Traduction libre.

LA MISE EN SCÈNE DU CORPS ET DISPOSITIF AUDITIF

Les deux premières œuvres de Martel proposent une mise en scène sonore développant un discours indépendant et autonome, mais complémentaire à la mise en scène visuelle des corps afin que ces deux derniers collaborent à bâtir une critique subtile des stéréotypes et des préjugés socioculturels des femmes dans la culture argentine. Afin d'offrir une analyse avérée des éléments esthétiques dans les films de Martel, il est primordial d'avoir recours à une analyse descriptive d'une scène qui incarne les observations et les idées que cette section du chapitre souhaite mettre de l'avant. La scène de *La niña santa* se déroulant dans la demeure de Josefina, où ira se réfugier Amalia après son premier rejet de la part de Jano (1 :09 :11 - 1 :10 :10), agira en tant qu'exemple de travail sonore particulier pouvant s'inscrire dans le modèle de la parole-émanation, concept élaboré par Michel Chion, et qui sera idoine lorsqu'il sera question de la fragmentation du « fantasmic body » cinématographique proposé par Mary Ann Doane comme alternative à l'homogénéité du cinéma classique. Nous aurons également recours aux concepts élaborés par Kaja Silverman portant sur le potentiel de désincarnation offert par le son au cinéma et la désynchronisation de la voix féminine comme principe de castration psychanalytique dans son livre *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*.

La scène débute avec un plan large d'ensemble dans lequel on peut voir Amalia et Josefina à la table de la cuisine complétant un devoir. On distingue également la mère de Josefina en arrière-plan. On entend la sonnerie du téléphone. Le frère de Josefina entre dans le cadre et donne le téléphone à sa sœur. La mère s'exclame que leur maison n'est

pas un hôtel et que les gens ne peuvent pas appeler à n'importe quelle heure. Elle s'excuse ensuite à Amalia, réalisant que cette dernière a pour demeure un hôtel. La première coupe du film transite alors vers un plan rapproché superposant Amalia en arrière-plan et Josefina en avant-plan. Amalia est au point, tandis que Josefina ne l'est pas. La coupe n'est pas synchronisée avec le dialogue, c'est-à-dire que l'on coupe sur Amalia avant que la mère n'ait fini son intervention et que l'on comprenne que ses excuses sont dirigées à Amalia. Si l'on se base sur la tradition classique du montage visuel par rapport au dialogue construit majoritairement sur le modèle champs-contrechamps qui tente de maintenir la personne qui parle dans le cadre, on observe que l'image devance les idées contenues dans les lignes du dialogue. Alors que la mère de Josefina continue à se plaindre dans une voix à présent hors-champ, Amalia retourne les yeux vers son devoir pendant quelques secondes, puis chuchote des mots inaudibles pour le spectateur à Josefina alors que celle-ci est toujours au téléphone. Le seul dialogue compréhensible est celui de la mère. La conversation téléphonique ainsi que les chuchotements d'Amalia sont sur quoi le visuel focalise, mais ils restent indécélables pour le spectateur. Après quelques secondes, la mère revient dans le cadre, toujours en bavardant, par contre alors que la seule source de dialogue audible revient visible, Martel coupe immédiatement à un plan rapproché du père de Josefina au bout de la table qui écrit des notes. Les dires de la mère sont alors mis en arrière-plan alors que la conversation téléphonique de Josefina devient soudainement claire et compréhensible. Bref, lorsque Josefina est dans le cadre on ne peut comprendre sa conversation, mais lorsqu'elle est hors-champ on peut entendre clairement ses paroles. On revient au plan rapproché des deux jeunes filles à la table. Amalia est toujours la seule au point dans le cadre. Elle regarde Josefina l'air perplexe comme si elle

aussi venait tout juste d'avoir accès à sa conversation. La mère revient dans l'arrière-plan du cadre, toujours en placotant. Lorsqu'elle entre dans le cadre, Amalia se retourne pour l'écouter. À ce point dans la scène, il y a une multitude de conversations différentes qui s'imposent l'une sur l'autre. On coupe ensuite à un autre plan rapproché réunissant les deux jeunes sœurs et le jeune frère de Josefina. Ils sont tous les trois superposés, la sœur en avant-plan est la seule au point, les deux autres, derrière, ne le sont pas. La prise débute avec la sœur en avant-plan qui chuchote à son autre sœur. Le frère en arrière-plan les interroge sur ce qu'elles se disent. Alors que la sœur et le frère en arrière-plan argumentent sur l'essence de leurs chuchotements, la sœur en avant-plan essuie son peigne à cheveux avec une serviette. La mise en scène fait en sorte que, dès que la sœur en arrière-plan commence à parler, la serviette obstrue l'accès visuel à la bouche de cette dernière; on entend clairement ce qu'elle dit, mais on ne nous permet pas de voir la source qui articule ces mots. Le fait que Martel choisisse de ne pas insérer la personne que l'on entend dans le cadre, qu'elle met en focus les personnages qui ne parlent pas et qu'elle relaye ceux qui dialoguent à l'arrière-plan en gardant leur silhouette floue et que, d'une manière explicite, bloque littéralement l'accès à la source du dialogue dans la dernière prise de la scène, correspond exactement à ce que réfère Chion lorsqu'il écrit sur la parole-émanation dans un cinéma verbo-décentré :

La parole-émanation correspond au cas où une sorte de sécrétion des personnages, un aspect complémentaire de leur façon d'être ou un élément de leur silhouette. [...] Les mots sont généralement compréhensibles de bout en bout, mais ils ne sont pas renforcés par le découpage ou par le jeu des acteurs, ce qui suffit à faire un cinéma qu'on peut appeler verbo-décentré. La parole-émanation fait apparaître la parole comme une expression parmi d'autres du monde sensoriel¹⁰⁰.

¹⁰⁰CHION, Michel. *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Édition Armand Collin, Paris, 1990.p. 149 et 153.

Alors que le cinéma classique choisit habituellement de ne mettre en évidence qu'un seul élément de la trame sonore, soit le dialogue, et qu'il relaye toute autre forme de source sonore à l'arrière-plan comme dépendante et subalterne du monde fictif créé par le visuel, dans le cinéma de Martel le dialogue n'est qu'un des multiples sons que l'ouïe nous permet de percevoir. Elle construit une forme de plaisir cinématographique qui ne gravite pas qu'autour du visuel et c'est dans ce choix esthétique que l'on comprend le désir de la cinéaste d'offrir une forme cinématographique différente du modèle classique, ce qui lui permet, de ce fait, de construire une subjectivité féminine dans laquelle le son occupe la même importance que le visuel. Nous verrons plus tard que plusieurs théoriciens associent l'ouïe au domaine du féminin et de l'intériorité.

Avant de poursuivre l'analyse du son dans les films de Martel à la lumière des cadres conceptuels de Doane, Silverman et Chion, il est primordial d'offrir une description du principe psychanalytique de la peur chez l'homme de la castration et du démembrement puisque celui-ci est non seulement très étudié dans les théories féministes au cinéma, mais est également fondamental dans l'élaboration des concepts de Doane et Silverman. Mulvey explique l'élaboration du principe de la continuité invisible, de la narration fluide et des procédés illusoire du monde diégétique comme réalistes et réels étant symptomatiques du besoin de l'homme de dissimuler et d'éloigner sa peur de la castration du médium. De plus, comme le suggèrent les théoriciens psychanalystes, la femme, en raison de la disposition de ses organes génitaux, présente également un symbole de castration pour l'égo masculin; Mulvey avance que c'est pour cette raison que les personnages féminins dans la tradition du cinéma classique hollywoodien sont, la plupart du temps, fétichisés, martyrisés et punis :

The structure of looking in narrative fiction film contains a contradiction in its own premises: the female image as a castration treat constantly endangers the unity of the diegesis and bursts through the world of illusion as an intrusive, static, one dimensional fetish [...] The look of the audience is denied an intrinsic force: as soon as fetishistic representation of the female image threatens to break the spell of illusion, and the erotic image on the screen appears directly to the spectator, the fact of fetishisation, concealing as it does castration fear, freezes the look, fixates the spectator and prevents him from achieving any distance from the image in front of him¹⁰¹.

En prenant pour compte que c'est le visuel qui prédomine la narration dans le modèle du cinéma classique hollywoodien et qu'habituellement le son est relégué au rôle de subordonnant dans ce contexte précis, il semble évident qu'un usage novateur du son puisse canaliser une forme significative de résistance au modèle formel homogène dominant. Doane écrit, dans « The voice in the cinema: the articulation of body and space », que lorsque l'on discute de son au cinéma, il est inévitable de faire référence au corps : « Consideration of sound in the cinema engenders a network of metaphors whose nodal points appears to be the body¹⁰². » Le son est également l'un des principaux éléments cinématographiques ayant le risque potentiel et constant d'hétérogénéiser la forme cinématographique, c'est-à-dire d'exposer les divers éléments qui forment sa composition. Révéler ceux-ci au spectateur durant le visionnement d'un film irait à l'encontre de l'illusion d'unification entre l'audio et le visuel que le modèle classique cinématographique tente de maintenir, non seulement à travers la composition sonore, mais aussi à travers le montage invisible, la continuité narrative et la représentation naturaliste. Le terme « fantasmic body » fait directement référence à cette convention classique qui tente de créer l'illusion que c'est le monde présenté dans la fiction qui

¹⁰¹MULVEY, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, Édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990. p. 39.

¹⁰²DOANE, Mary Ann. « The voice in the cinema: the articulation of body and space » dans *Yale French Studies*, no.60, New Haven, 1980. p. 33.

génère l'image et le son et non l'image et le son qui génèrent la fiction et créent ainsi de toutes pièces l'univers de la diégèse :

Classical mise-en-scène has a stake in perpetuating the image of unity and identity sustained by this body and in staving off the fear of fragmentation. The different sensory elements work in collusion and this work denies the material heterogeneity of the « body » of the film¹⁰³.

Si c'était le cas, le spectateur serait constamment en transigeance avec les mécanismes cinématographiques. D'ailleurs, un des procédés mis en place afin d'éviter ceci est d'établir une synchronisation entre le dialogue et l'image, en d'autres mots unifier la voix et/ou le son à sa source. Ce complexe voix-corps, que Chion appelle « anacousmètre », prévient la désintégration et le démembrement du « fantasmic body ». Ce dernier est d'ailleurs un phénomène reconnu par les théoriciens psychanalystes du cinéma comme l'une des plus grandes peurs de l'idéologie hégémonique patriarcale au cinéma. Silverman se penche sur les outils et les ressources créatives qu'offre ce démembrement/désincarnation du « fantasmic body » à un ou une cinéaste souhaitant redéfinir la voix/subjectivité féminine et donc la place des personnages féminins au cinéma. Selon l'écrivaine, c'est uniquement à travers cette désincarnation que la voix féminine peut échapper au modèle hégémonique patriarcal et retrouver la place légitime qui lui est due :

The only way for the woman's voice to escape that semiotics, that obliges the female voice to signify the female body, and the female body to signify lack is to be disembodied. Only then can she escape that anatomical destiny to which classical cinema holds its female characters¹⁰⁴.

¹⁰³DOANE, Mary Ann. « The voice in the cinema: the articulation of body and space » dans *Yale French Studies*, no.60, New Haven, 1980. p. 47.

¹⁰⁴SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1988. p. 76.

L'univers sonore que Martel crée, et qui fonctionne bien au-delà que d'un simple accompagnateur du visuel, lui permet de mettre à l'écran ses idées afférentes au médium filmique en ne respectant pas la convention selon laquelle la source sonore et surtout la source dialogue doivent être visibles à l'écran lorsqu'elles sont entendues. Cette approche et ce traitement du son lui permettent donc d'offrir une expérience davantage féminine du cinéma puisque si le visuel est de l'ordre masculin et qu'il est le sens qui « objectifies » et domine dans la tradition patriarcale, l'auditif appartient, quant à lui, à la tradition féminine. Doane suggère ceci à travers son explication de la dichotomie existant entre l'intériorité et l'extériorité attribuées respectivement à la femme et à l'homme majoritairement en lien avec la disposition différente des organes génitaux : « Because one can hear sounds behind oneself as well as those with sources inside the body (sounds of digestion, circulation, respiration, ect.) two sets of terms are in place in opposition: exterior/front/sight and interior/back/hearing¹⁰⁵. » La primauté du son dans le travail de Martel engendre donc non seulement un plaisir et une expérience typiquement féminine du cinéma, mais réussit également à offrir une représentation du corps, de l'érotisme et de la sexualité incarnés par plusieurs sens, pas uniquement à travers le regard. Doane écrit : « A disconcerted body invited to stretch its sensory capacities beyond measure¹⁰⁶. » On retrouve ce désir chez les personnages de vivre leur sexualité et leur libido à travers un maximum d'expériences sensorielles d'ordres différents chez les deux adolescentes de *La ciénaga* et *La niña santa*. Amalia s'opiniâtre à vivre son émancipation à travers un maximum de sens (elle parfume son chandail de la crème à raser de Jano, touche sa serviette de bain et attire son attention en tapant ses ongles sur du métal alors qu'elle se

¹⁰⁵DOANE, Mary Ann. « The voice in the cinema: the articulation of body and space » dans *Yale French Studies*, no.60, New Haven, 1980. p. 44.

¹⁰⁶Ibid. p.48.

cache derrière une toile de plastique, etc.). Momi, quant à elle, sent les vêtements d'Isabelle et lui caresse le dos lorsqu'elle dort. Soulignons également la scène à tension sexuelle implicite entre José et sa sœur Vero. Alors que celle-ci sort de la douche, son frère va se réfugier dans sa chambre. Couché sur le lit de Vero, José détourne le regard lorsque celle-ci laisse tomber sa serviette exposant ainsi sa poitrine nue. Ici, la tension sexuelle entre le frère et la sœur n'est pas communiquée à travers la façon dont José regarde sa sœur, mais plutôt de la façon dont il touche et sent l'oreiller de cette dernière. À nouveau, le désir sexuel est véhiculé à travers des sens autres que la vue. Ces personnages, en vivant leurs pulsions et leurs fantasmes à travers l'odorat, l'ouïe et le toucher, inversent l'ordre patriarcal qui, comme nous l'avons mentionné plus tôt à l'aide du texte de Mulvey, est une culture centrée sur le culte de l'œil et du regard. Nous pourrions proposer que puisque dans la psychanalyse le regard est considéré comme un outil de pouvoir hiérarchique d'un groupe/personne sur un autre, les désirs et les relations sexuelles dans l'œuvre de Martel peuvent être considérés comme dénaturant ce système de pouvoir habituellement rattaché aux relations humaines sexuelles.

SYNTHÈSE

Dans le présent chapitre, nous avons exploré un corpus de théories féministes provenant de différents courants afin de définir ce qu'est et peut être une subjectivité féminine au cinéma. Les concepts et les idées proposés dans la théorie de performativisation des genres de Judith Butler et de la reconstruction d'une subjectivité féminine conservant son essence de différence de Luce Irigaray, nous ont permis de comprendre la subjectivité féminine, ses paramètres, son potentiel, mais aussi son

importance vitale dans une société qu'on souhaite plus équilibrée et égalitaire. Grâce aux concepts du cinéma féminin présentés par Annette Kuhn, grâce aux idées de Teresa de Lauretis qui comprend le cinéma comme une technologie du genre et qui condamne la désesthétisation du cinéma classique par les féministes, on peut conclure de l'importance de redéfinir la subjectivité féminine dans la tradition cinématographique comme une subjectivité qui atteindrait son indépendance et son plein potentiel seulement lorsque celle-ci régirait ses propres règles et conceptions, plutôt que d'agir uniquement à titre d'alternative réactive du cinéma classique hollywoodien patriarcal. Les idées proposées par Laura Mulvey devinrent également pertinentes à notre étude lorsqu'il fut question de définir ce cinéma de l'hégémonie dominante et les modèles formels et idéologiques sur lesquels ce dernier est basé. En prenant pour compte que le visuel est le sens dominant et qu'il est l'une des composantes de ce cinéma qui assurent et maintiennent une hiérarchie des sexes, une importante cohorte d'études féministes cinématographiques au cours des dernières années se penchèrent sur le potentiel subversif du son au cinéma. L'idée d'explorer les différentes théories du son au cinéma à la lumière des études féministes, découle d'une observation de l'originalité du travail et de la création de la bande sonore et d'un principe de « plaisir » cinématographique fondé sur la primauté du son sur le visuel dans le cinéma de Lucrecia Martel. Cette observation fut consolidée et avérée à travers l'étude des concepts proposés par Mary Ann Doane et sa définition du « fantasmic body », par la théorie portant sur la voix féminine élaborée par Kaja Silverman ainsi que par les idées proposées par Michel Chion à l'effet que le son peut offrir des déstabilisations/subversions formelles aux artistes du médium cinématographique. Le fait que non seulement la cinéaste, mais également une majorité

d'académiques s'étant penchés sur son corpus filmique ont toujours considéré ses films comme n'appartenant pas à la tradition féministe a fortement influencé le désir de proposer un chapitre comme celui-ci. Le travail d'une cinéaste qui ne se considère pas comme une artiste féministe ne signifie pas que cette dernière n'est pas en lien avec cette tradition. Notre définition du paradigme féministe se doit de s'élargir et d'être comprise à travers des concepts comme celui de la subjectivité féminine et non uniquement comme une fougueuse vague de contestation agressive et explicite. Nous partageons l'idée que la vision d'une cinéaste n'est pas automatiquement différente de celle d'un homme. Or, nous avançons néanmoins que si nous adhérons aux idées proposées par Butler et Irigaray, il nous semble essentiel de comprendre l'identité d'une ou d'un artiste comme affectée par son expérience sociale et donc, par le fait même, par son genre.

Grâce à notre analyse de *La ciénaga* et *La niña santa*, nous pouvons affirmer que la perspective autant formelle que narrative dans ses deux films, proposent une subjectivité féminine cinématographique. Il nous semble donc juste et nécessaire que la communauté des études cinématographiques répute cette cinéaste chevronnée dans la tradition des artistes féministes et que l'on considère et que l'on admette l'influence de son genre dans sa création cinématographique.

CONCLUSION

Au cours de la présente étude, il est devenu évident que l'histoire du cinéma national argentin comporte une importante tradition de femmes qui ont œuvré dans la création cinématographique. Du premier film réalisé par une femme en 1981 jusqu'à aujourd'hui, les femmes argentines se sont taillé une place importante dans la communauté internationale du cinéma. Fait qui peut paraître à première vue surprenant si on prend en considération les différents événements politiques et crises sociales que l'Argentine a dû contrer depuis les 30 dernières années. Que ce soit à travers la censure orchestrée par la junte militaire (1976-1983) ou encore la restructuration néolibérale radicale qui mena à une des plus lourdes crises économiques de l'histoire de l'Amérique latine (1998-2002), le cinéma des femmes, mais aussi le cinéma argentin n'était pas prompt à connaître un essor du côté de sa production et de sa distribution cinématographique. Pourtant, à la lumière de notre étude des œuvres des deux cinéastes féminines les plus importantes de l'histoire argentine, María Luisa Bemberg et Lucrecia Martel, nous constatons que ces deux moments déterminants, soit la dictature militaire et la crise économique, furent opportuns à la création d'un cinéma qui, comme nous l'avons prouvé dans notre analyse, tentait de pallier aux oublis de la culture patriarcale catholique et conservatrice argentine.

Notre recherche portant sur l'évolution du cinéma national argentin à la lumière des différents événements sociaux des 30 dernières années, nous a permis de contextualiser l'influence de la politique sociopolitique sur les politiques culturelles, par exemple le bureau de censure de la junte militaire, la ré-affectation de l'Instituto Nacional

de Cine (INC) et l'établissement de la Ley de Cine. Nous avons également proposé une corrélation importante entre le cinéma argentin contemporain et le *Nouveau Cinéma Latino-Américain*. Les études entourant ce dernier proposent une évolution d'un cinéma que l'on qualifie d'extériorité militante vers un cinéma d'intériorité plus intimiste. Il nous semble clair que le cinéma de Bemberg et de Martel s'inscrivent dans la tradition politisée du cinéma argentin en proposant une discussion soutenue des aspects sociaux et politiques de leur pays. Plusieurs ont souligné l'énorme fossé entre leur cinéma. Or, grâce aux idées proposées par B. Ruby Rich, nous pouvons affirmer que le cinéma de Bemberg et celui de Martel se rencontrent dans leur connexité à la tradition du *Nouveau Cinéma Latino-Américain*.

La recherche conduite pour la rédaction de notre deuxième chapitre portant sur les trois premiers longs métrages de Bemberg, soit *Momentos*, *Señora de nadie* et *Camila*, nous ont permis d'évaluer l'impact direct de la lourde censure intentée par la dictature militaire et de la main mise de l'Église durant une période où la liberté d'expression était bafouée. Nous pûmes exposer les effets concrets de cette politique socioculturelle sur l'œuvre d'une cinéaste qui souhaitait véhiculer des propos féministes. Notre lecture de la performativité des identités genrées que nous propose les écrits de Judith Butler et Simone de Beauvoir ainsi que les études du mélodrame élaborées par Christine Gledhill et Mary Ann Doane, nous permirent de démontrer qu'il existe une évolution intéressante du discours féministe de Bemberg qu'on peut comprendre comme parallèle au retour progressif de la démocratie en Argentine. L'œuvre de la cinéaste est d'autant plus fascinante puisque malgré le fait qu'elle proposait un cinéma qui plongeait le spectateur dans une subjectivité proprement féminine, ce qui est loin d'être conforme au cinéma

dominant populaire, elle réalisa l'œuvre cinématographique qui devint, en 1984, la plus vue de l'histoire argentine : le drame historique inspiré de faits réels, *Camila*. María Luisa Bemberg est la preuve qu'il est possible de questionner les conventions misogynes de l'industrie cinématographique et d'insérer un commentaire contre la classe dominante patriarcale catholique, tout en s'inscrivant dans un cinéma narratif conventionnel.

Enfin, notre exploration des deux premières œuvres de Martel, *La ciénaga* et *La niña santa* démontre que malgré le fait que la cinéaste ne revendique aucune intention féministe, nous pouvons tout de même considérer le travail de Martel comme central au cinéma proposant une subjectivité proprement féminine que ce soit à travers sa construction narrative ou encore la forme synesthétique de ses deux premières œuvres. L'univers synesthétique que construit Martel dans ces films lui permet de rendre le contexte social de sa communauté à travers des éléments sensoriels. La cinéaste développe une trame narrative faisant appel à une pluralité de sens tels le toucher et l'ouïe, deux sens qui offrent une alternative à la tradition « oculo-centrique » du cinéma dominant qui est fortement basé sur le potentiel hiérarchisant qu'offre le visuel. À la suite d'une exposition des concepts du cinéma féminin élaborés par Annette Kuhn, de la théorie du son au cinéma présentée par Mary Ann Doane ainsi que des théories de Judith Butler et de Luce Irigaray se penchant sur l'identité sexuelle comme construction sociale acquise, nous avons mis en évidence le caractère féministe se retrouvant dans les deux premiers longs métrages de Lucrecia Martel.

Il est devenu évident au cours de notre étude que le cinéma de Bemberg et le cinéma de Martel offrent une alternative au modèle du cinéma dominant. En démontrant l'impact des éléments politiques, économiques, sociaux et culturels qui influencèrent leur

cinéma, notre étude démontre qu'il est pertinent non seulement d'étudier le contexte de production d'une cinéaste, mais qu'il est aussi nécessaire d'évaluer et de comparer l'apport positif et/ou négatif de divers éléments sur des époques distinctes d'un cinéma des femmes au sein d'une même nation.

L'attitude pessimiste de certaines cinéastes face à l'appellation du cinéma de femmes et surtout du cinéma féministe témoigne plus que bien du manque de conscientisation face à cette cause dans la communauté académique cinématographique internationale. En effet, il demeure à ce jour un manque d'attention important accordé au cinéma des femmes. Notre étude nous a d'ailleurs permis de constater que très peu, Viviana Rangil étant la seule à notre connaissance, ont écrit sur le cinéma des femmes en Argentine ou même sur le cinéma des femmes d'Amérique latine en général. Ce qui est surprenant puisque, comme nous l'avons souligné dans notre introduction, l'Argentine jouit de l'une des plus fortes traditions contemporaines de cinémas de femmes, et ce, majoritairement grâce à la mise en place par l'État de moyens de subventions et de développement de programme d'éducation cinématographique. Une telle tradition de femmes cinéastes proliférées par des institutions étatiques et des subventions gouvernementales mériterait une étude approfondie en soi.

Dans une recherche ultérieure, il serait donc pertinent de se pencher sur le fonctionnement de ce système de production argentin afin de voir si tous les types de cinéma de femmes, tels le court-métrage, le documentaire et le cinéma expérimental, bénéficient également de la mise en place de ces programmes de subventions et d'éducation. Nous pourrions également nous interroger sur un potentiel exil de femmes cinéastes des pays voisins vers l'Argentine, vu ses subventions gouvernementales et son

système d'éducation favorisant la création cinématographique féminine. De plus, une étude sur la réception et la consommation de ces œuvres cinématographiques réalisées par des femmes serait également à vérifier. Et qu'en est-il des films étrangers réalisés par des femmes? Connaissent-ils un succès en salle plus important en Argentine que lors de leur distribution dans d'autres pays.

Au cours de cette recherche, j'ai conclu que le terme « cinéma des femmes » est devenu marginal au sein de la communauté des cinéastes et même du champ des études cinématographiques. Il me fut par contre difficile de déceler si les académiques avaient influencé les artistes à rejeter l'appellation ou si les académiques se sont tranquillement retiré de la discussion, vu le rejet graduel de ce terme par les cinéastes. Or, le problème persiste et ce n'est qu'en réactualisant le débat sur la création cinématographique féminine et en déconstruisant les stéréotypes attitrés au cinéma féministe que nous pourrons réinsérer le cinéma des femmes dans la place qui lui revient. C'est ce que nous avons tenté de faire dans notre étude du cinéma des femmes argentines.

BIBLIOGRAPHIE

- AGUILAR, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Cinema* , Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011.
- ANDERMANN, Jens. *New Argentine Cinema*, Londres, Édition I.B. Tauris, 2011.
- ANTÍN, Manuel « Manuel Antín y el INC » dans *La razón*, 26 décembre 1983.
- APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* , Presse de Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2008.
- BISKIND, Peter. « In Latin America, they shoot film-makers », dans *Sight and Sound*, Londres, Été 1976.
- BUTLER, Judith. « Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory » dans *Theatre Journal*, vol. 40, num. 4, Maryland, Décembre 1988.
- BUTLER, Judith. « Sex and gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex* », dans *Yale French Studies*, num. 72, New Haven, 1986.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*, Édition Routledge, New York, 2004.
- CALEB, Bach. « María Luisa Bemberg tells the untold » *Americas* 46, 20-7, Mars et Avril 1994.
- CAMPERO, Agustin. *Nuevo Cine Argentino: de R apado a Historias extraordinarias* , Buenos Aires, Édition Biblioteca Nacional, 2008.
- CHION, Michel. *L'audio-vision, son et image au ciné m a*, Édition Armand Collin, Paris, 1990.
- CHION, Michel. *La voix au cinéma*, Édition de l'Étoile, Paris, 1982.
- CHION, Michel. *Le son au cinéma*, Édition de l'Étoile, Paris, 1985.
- COOK, Pam. « Melodrama and the woman's picture » dans *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama* , édité par Marcia Landy. Wayne State University Press, Détroit, 1991.

- DE LAURETIS, Teresa. « Rethinking women's cinema » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990.
- DEPARTAMENTO DE ESTUDIO E INVESTIGACION DEL SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA. *DEISICA 20: Los aspectos económicos y culturales de la industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires, 2011.
- DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism Film Theory, Psychoanalysis*, Édition Routledge, New York, 1991.
- DOANE, Mary Ann. « The voice in the cinema: the articulation of body and space » dans *Yale French Studies*, no.60, New Haven, 1980.
- « FACELLI, Luis [Entrevue] », Universidad del Cine, Buenos Aires, 5 décembre 2011.
- FALICOV, Tamara L. *The Cinematic Tango*, Édition Wallflower, Sussex, 2007.
- FONTANA, Clara. *María Luisa Bemberg*, Centro Editor de America Latina, Buenos Aires, 1993.
- FORCINITO, ANA. « Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel » dans *Chasqui*, 35.2, Nevada, 2006.
- GABETTA, Carlos. « Crise totale en Argentine », *Le Monde diplomatique*, Paris, janvier 2002. <http://www.monde-diplomatique.fr/2002/01/GABETTA/16029> visité le 3 janvier 2012.
- GEA PRODUCCIONES, Document de Presse de *Momentos*, 1981.
- GLEDHILL, Christine. « The melodramatic field: an investigation » dans *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Édition British Film Institute, Londres, 1987.
- HANSEN, Miriam. « Vernacular modernism: tracking cinema on a global case » dans *World Cinemas, Transnational Perspectives* édité par Nataša Đurovičová et Kathleen Newman, Routledge, New York, 2010.
- HARPER, Sue. « Historical pleasures » dans *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Édition British Film Institute, Londres, 1987.
- HARPER, Sue. « Torrid passion and doomed desire » dans la revue en ligne *Screen Online*. Visité le 4 avril 2012 au <http://www.screenonline.org.uk/film/id/446129/index.html>.

- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS Y CENSOS. *Incidencia de la pobreza y la indigencia en el total de aglomerados urbanos y regiones estadísticas, primer Semestre 2011*, Buenos Aires, 2011.
- IRIGARAY, Luce. *Between East and West*, Columbia University Press, New York, 2002.
- IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris, 1977.
- KUHN, Annette. « Textual politics » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990.
- LÓPEZ, Ana M. « An “other” history: the new latin american cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, édité par Michael T. Martin, Presse de Wayne State University, Detroit, 1997.
- McCABE, Janet. *Feminist Film Studies*, Édition Wallflower, Londres, 2004.
- MERCER, John et Martin SHINGLER, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, Édition Wallflower, Londres, 2004.
- MIRANDA, María Eugenia. *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*, Mémoire de maîtrise, Université de Buenos Aires, 2006.
- MULVEY, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema » dans *Issues in Feminist Film Criticism*, édité par Patricia Erens, Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1990.
- OUBIÑA, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga*. Édition Picnic, Buenos Aires, 2007.
- PAGE, Joanna. « Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel » dans *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, édité par Viviana Rangil, Édition Biblos, Buenos Aires, 2007.
- PAULS, Alan. « On *Camila*: the red, the black, and the white » dans *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and her Films*, édité par John King, Sheila Whitaker and Rosa Bosch, Éditions Verson, Londres, 2001.
- PICK, Zuzana M. « An interview with María Luisa Bemberg » dans *Journal of Film and Video* num. 44, Fall-winter 1992-1993.
- PLAZALOA, Luis Trelles. *Cine y mujer en América Latina*, Presse de l'Université de Puerto Rico, Puerto Rico, 1991.
- RANGIL, Viviana. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Édition Biblos, 2007.

- « RANGIL, Viviana [Entrevue] », Skidmore College, Saratoga Spring, 15 novembre 2011.
- RANGIL, Viviana. *Otro punto de vista: mujeres y cine en Argentina*. Édition Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2005.
- RICH, B. Ruby. « An/other view of new latin american cinema » dans *New Latin American Cinema, Volume One: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, édité par Michael T. Martin, Presse de Wayne State University, Detroit, 1997.
- ROCHA, Carolina. « Contemporary argentine cinema during neoliberalismo » (2009), *Hispania*, vol. 92, No. 4, Décembre 2009.
- RUFFINELLI, Jorge. « María Luisa Bemberg y el principio de la transgresión » dans *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 27 num. 1, automne 2002.
- SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Édition Indiana University Press, Indianapolis, 1988.
- « STANTIC, Lita [Entrevue] », Lita Stantic Producciones, Buenos Aires, 28 novembre 2011.
- STITES MOR, Jessica. « Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos Feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel » dans *El cine Argentino de hoy: entre el arte y la política*. Édité par Viviana Rangil, Édition Biblos, Buenos Aires, 2008.
- SUTTON, Barbara. *Bodies in Crisis: Culture, Violence, and Women's Resistance in Neoliberal Argentina* Rutgers University Press, New Jersey, 2010.
- WILLIAMS, Bruce. « Bemberg's third sex: argentine mothers at the dawn of democracy » dans *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 15, num. 1, 2004.
- WILLIAMS, Bruce. « In the realm of the feminine: María Luisa Bemberg's *Camila* at the edge of the gaze » dans *Chasqui*, vol. 25 num. 1, mai 1996.

FILMOGRAPHIE

Films à l'étude

BEMBERG, María Luisa. 1981. *Momentos*. DVD: SBP Media.

BEMBERG, María Luisa. 1982. *Señora de nadie*. DVD: Cinemateca Media

BEMBERG, María Luisa. 1984. *Camila*. DVD: SBP Media.

MARTEL, Lucrecia. 2001. *La ciénaga*. DVD: HVE Entertainment.

MARTEL, Lucrecia. 2004. *La niña santa*. DVD: HBO Films.

Films cités

AYALA, Fernando. 1975. *Triángulo de cuatro*.

BEMBERG, María Luisa. 1986. *Miss Mary*.

BEMBERG, María Luisa. 1990. *Yo, la peor de todas*.

BEMBERG, María Luisa. 1993. *De eso no se habla*.

DE LA TORRE, Raúl. 1971. *Crónica de una señora*.

MARTEL, Lucrecia. 2008. *La mujer sin cabeza*.

OLIVERA, Héctor. 1984. *No habrá más penas ni olvido*.

PUENZO, Luis. 1985. *La historia oficial*.

SOLANAS, Fernando. 1968. *La horas de los hornos*.

SOLANAS, Fernando. 1988. *Sur*.

SORIN, Carlos. 1986. *La película del rey*.

TORRE NILSSON, Leopoldo. 1957. *La casa del ángel*.