

Paroles déplacées et *género chico* :
Une lecture de *Yo soy la Greta Garbo* (Antonio Paso, Espagne, 1932) et de *La rival de Greta Garbo* (José O. Sosa Cordero et Manuel A. Meaños, Argentine, 1932)

Evelyne COUTEL

Université Paris IV – Paris Sorbonne – CRIMIC

Les pièces de théâtre *Yo soy la Greta Garbo* et *La rival de Greta Garbo*, respectivement espagnole et argentine, montrent dès leur titre que le cinéma ne se réduit pas au simple fait d'aller voir un film : il implique en réalité une « culture cinématographique », un concept qui souligne combien les films suscitent, en amont comme en aval, un vaste réseau de pratiques et peuvent aussi alimenter les autres formes d'expression artistique. Au début du ^{xx}^e siècle, cette culture cinématographique était en grande partie structurée autour du *star system*, un véritable phénomène social qui s'est développé à partir de 1910 et qui s'est prolongé jusqu'en 1960 environ. Pour reprendre les expressions qu'emploie Edgar Morin dans *Les stars*, le culte de ces dernières prend la forme d'une « liturgie stellaire¹ » : les stars, autour desquelles se forme un « embryon de religion² », sont des mythes qui répondent à un besoin de sacralité. Le *star system* avait sa place à la fois dans la culture écrite (en particulier dans la presse cinématographique qui publiait des interviews, des biographies de stars, et qui commentait les films à partir d'elles) et dans la culture orale (à travers les conversations et les échanges quotidiens).

Représentées et publiées toutes deux en 1932, soit à un moment où le *star system* était à son apogée, *Yo soy la Greta Garbo* et *La rival de Greta Garbo* font partie de cette culture cinématographique et témoignent à leur façon de l'existence d'une cinéphilie populaire, centrée sur le culte des stars.

Les dénominations génériques qui figurent dans les sous-titres de ces pièces (*juquete*, *sainete*) les relient au *género chico* (littéralement « petit genre »), c'est-à-dire à un ensemble de pièces courtes qui, à partir de 1870 et pendant plus d'un demi-siècle, ont conquis le monopole de la scène non seulement à Madrid mais dans toute l'Espagne, atteignant aussi l'Amérique Latine, comme l'atteste *La rival de Greta Garbo*. L'expression *género chico* reflète en elle-même le

¹ Edgar Morin, *Les Stars* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 65.

² *Ibid.*

mépris dont ces pièces ont pu faire l'objet : la critique théâtrale aux aspirations avant-gardistes les a généralement assimilées et réduites à un théâtre léger, frivole et commercial ayant pour seule ambition de faire rire le public et de lui faire passer un moment agréable. Cela revient à ignorer que le *género chico* renferme en fait un patrimoine culturel, ne serait-ce que parce qu'il évoque et accueille d'autres formes d'expression artistique. Ces pièces se présentent en outre comme des « tableaux de mœurs », comme autant de fenêtres sur la société du moment, sur les préoccupations et les conflits qui la traversent. Le *género chico* se revendique ainsi comme un genre réaliste, ce qui ne veut pas dire qu'il est conforme à la réalité mais qu'il donne l'impression de connaître la réalité dont il parle. Les dramaturges ont recours à des personnages-types, c'est-à-dire à des personnages définis à travers une série de caractéristiques sociales, professionnelles ou psychologiques. Sous le prisme de la caricature et de l'excès qui fonctionnent comme des conventions théâtrales, ces personnages-types renvoient à des individus que le public connaît, qu'il a pu observer dans la réalité. Le recours aux types ménage peu de suspense : caractérisés dès le début de façon à être reconnaissables par le public, ces personnages n'évolueront pas et, à travers eux, les dramaturges illustrent des principes moraux et idéologiques qu'ils s'efforcent de faire triompher.

Les deux pièces qui nous intéressent convoquent dès leur titre un type qui dérive de la culture cinématographique de cette époque : la *gretagarbista*, la jeune fille qui copie l'apparence et qui imite les poses de Greta Garbo, la star la plus populaire du moment, dont la carrière à Hollywood commence en 1925 et s'achève en 1941, incluant au total vingt-quatre films (neuf muets et quinze parlants). Nous reviendrons plus tard sur l'image de cette star mais précisons tout de même que le *gretagarbismo* a largement été encouragé par la presse de l'époque, qui contribua à l'organisation de concours de ressemblance et qui, tout au moins en Espagne, publia des portraits de jeunes filles présentant des ressemblances physiques avec cette actrice d'origine suédoise.

Avant de procéder à l'analyse de ces deux pièces, il convient de les résumer brièvement. Dans la pièce espagnole, Facundo est le propriétaire d'une boutique de casquettes située aux alentours de la Plaza Mayor de Madrid. Il a deux filles : Amalia, qui incarne la voix de la raison, l'obéissance filiale, et qui possède la beauté que n'a pas sa sœur Sinda (abréviation populaire de Gumersinda), qui se prend pour Greta Garbo. Celle-ci parvient à être « repérée » par une maison de production hollywoodienne et devient La Pañete, une actrice spécialisée dans des rôles comiques qui font d'elle la risée du public. C'est pour remédier aux difficultés économiques de sa famille qu'elle accepte cette carrière déshonorante. Dans la pièce argentine, la « rivale de Greta Garbo » est Chirola, une repasseuse qui vit avec Empanada qu'elle projette de quitter en acceptant la proposition de Curro, un escroc andalou qui se fait passer pour un producteur et qui affirme à Chirola qu'elle a toutes ses chances de devenir une grande star si elle rejoint la (fausse) académie de cinéma qu'il a montée avec Villanueva. Après maintes hésitations, elle se laisse convaincre par l'exemple d'Elvira, qui a elle-même quitté son compagnon Alfredo pour Villanueva, le complice de Curro. À la

fin de la pièce, les deux filous sont démasqués par Empanada et par Alfredo qui « récupèrent » chacun leur compagne.

Après avoir rappelé combien la parole déplacée constitue un instrument dramatique essentiel du *género chico* et, en l'occurrence, de ces deux pièces, nous nous centrerons plus spécifiquement sur les paroles déplacées des personnages de Sinda et Chirola qui parodient la figure de la midinette ainsi que le *gretagarbismo*. Enfin, nous évoquerons les conceptions sociopolitiques sous-entendues par ces paroles déplacées.

La parole déplacée comme instrument dramatique essentiel

Sans doute plus que les éléments accessoires (les décors, les vêtements), les paroles prononcées par les personnages jouent un rôle central dans l'impression de réalisme que produit le *género chico*. Comme le dit Serge Salaün, « les *géneros chicos* ont réussi à faire de la langue nationale (le castillan) un instrument dramatique en lui-même, et une source de plaisirs³ ». Le comique de ces pièces dont l'action est ancrée dans les milieux populaires repose sur la transcription et l'expression caricaturale de leur sociolecte qui s'écarte de la norme académique. Le *género chico* rend également compte de la richesse linguistique du pays en accueillant les dialectes (andalou, aragonais...) qui ont chacun leur propre système de normes régionales qui s'inscrivent en marge du standard castillan. La présence de ces dialectes instaure une polyphonie, « une sorte d'exotisme familial⁴ ». Enfin, les paroles des personnages incluent de nombreux jeux de mots qui relèvent d'un usage créatif de la langue. La parole est donc la clef de voûte du plaisir que ce type de spectacle peut procurer aux publics.

À un degré différent, les deux pièces dont il est ici question illustrent parfaitement cette utilisation de la « parole déplacée » comme instrument dramatique. Dans *Yo soy la Greta Garbo*, la parole déplacée tient à l'incorporation de la langue orale des quartiers populaires de Madrid qui, sur le plan phonétique, implique entre autres la syncope de la dentale sonore dans les participes passés et l'apocope de syllabes finales dans des mots comme *nada* ou *todo* :

FACUNDO. –La culpa es del cine, que me la ha trastornao. ¡ En cuanto anuncian una cinta de la Greta Garbo es que ni come, ni vive, ni duerme ! Y no hace más que imitarla, y se pasa el día entre gestos, miradas, actitudes... Na, que

³ Serge Salaün, *Les spectacles en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 185. Cette traduction, ainsi que toutes celles qui suivent sauf mention contraire, ont été faites par l'auteur de cet article.

⁴ *Ibid.*

se sienta a la mesa con un aire de vampiresa frente al cocido que me pone los garbanzos como piedras⁵. (nous soulignons)

La pièce argentine cultive la parole déplacée à travers une gamme de procédés plus large. Plusieurs critiques publiées dans des journaux de Buenos Aires ont souligné l'attrait des dialogues qui, précisément parce qu'ils sont « déplacés », témoignent d'un travail d'élaboration de la part des dramaturges. D'après *Crítica*, ces derniers « ont montré être de fins observateurs des milieux populaires⁶ ». Le plaisir qui émane des dialogues est tantôt lié à des jeux de mots (selon *La Nación*, « Le dialogue est ingénieux à maintes reprises⁷ »), tantôt au dynamisme et à la vivacité des dialogues (d'après *Última Hora*, « Le dialogue est amène, fluide, spontané et efficace⁸ »). *Tribuna Libre* affirma en outre que les acteurs avaient su « profiter des plus fines brèches du dialogue pour y glisser la veine caricaturale⁹ ». Cette pièce est en cela tout à fait représentative du fonctionnement général du *género chico*, où la gestuelle est entièrement subordonnée à la parole : c'est cette dernière qui met le corps en mouvement et qui requiert un jeu expressif, en adéquation avec la dimension caricaturale du personnage-type. Dans ce théâtre, les didascalies servent surtout à souligner le caractère déplacé des répliques qu'elles précèdent.

La rival de Greta Garbo est sous-titrée *sainete sonoro y parlante* (« saynète sonore et parlante »), ce qui exhibe d'emblée la parole en tant que ressort dramatique essentiel de la pièce. Outre la langue populaire, la pièce accueille le dialecte andalou et les accents étrangers, plus précisément l'accent italien. Ce mélange linguistique reflète une réalité sociale, à savoir la présence massive d'immigrés venus d'outre-mer, en particulier d'Italie et d'Espagne, qui a joué un grand rôle dans l'urbanisation de l'Argentine des premières décennies du XX^e siècle. La présence étrangère est ici mise à profit pour donner lieu à une polyphonie linguistique aux effets comiques. La pièce s'ouvre sur les protestations d'Empanada, qui est fortement incommodé par le tapage que provoque Gamberoni, un italien qui, comme le dit la première didascalie, perturbe son voisinage « assassinant un morceau d'opéra ». Tout au long de la pièce, ce personnage parle un espagnol marqué par la phonétique italienne.

Les paroles de Curro, le prototype de l'andalou venu en Amérique du Sud pour s'enrichir, condensent quant à elles les modalités de l'espagnol

⁵ Antonio Paso, *Yo soy la Greta Garbo: vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla*, Madrid, Rivadeneyra, Artes Gráficas, 1932, p. 15. « FACUNDO. – C'est la faute au cinéma, y m' l'a complèt'ment ravagée. Dès qu'on annonce un film de Greta Garbo, elle mange plus, elle vit plus, elle dort plus ! Elle fait que la r'garder et elle passe sa journée dans les expressions, les r'gards, les attitudes... Enfin bref, elle s'met à table face au ragoût avec un air de vamp qui transforme les pois chiches en pierres ».

⁶ Critique insérée en tête de l'œuvre : José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo: sainete « sonoro y parlante » en un acto dividido en tres cuadros*, Buenos Aires, La Escena, 1932.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

d'Andalousie. On le voit par exemple dans cette réplique où il adresse des propos galants à Chirola :

CURRO. –Pienso, sensiyamente, que la gracia no está en er vestío, sino que la yeva usté en eso lamparone que tié usté por ojos... y en ese parmito que tié más garbo que la Greta idem...¹⁰

Si le dialecte andalou est normalement un dialecte parlé, et non écrit, ses particularités phonétiques sont visibles à la lecture : le *seseo* (« gracia »), le *yeísmo*, la syncope de la dentale entre deux voyelles, qui ne se limite pas seulement aux participes passés mais s'étend aux substantifs (« vestío »), l'aspiration du *s* implosif (« eso lamparone »), la neutralisation des consonnes *l* et *r* en position implosive (« er », « parmito »), l'apocope fréquente (« usté », « tié »). Il va de soi que le discours de Curro démythifie radicalement l'image du séducteur romantique.

Pour le lecteur, la transcription de ces particularités phonétiques produit en elle-même un effet comique. Pour le spectateur, c'est le fait de les entendre au théâtre, où elles sont doublées d'une kinésique adaptée, qui provoque le rire. L'acteur qui joue le personnage de Curro doit faire en sorte de les ponctuer et d'adopter un ton qui restituera ce que le dialecte andalou représente dans la conception stéréotypée que le public en a : l'absence de raffinement, l'inculture, la vulgarité et la grossièreté. L'une des répliques de Curro est précédée de la mention didascalique « andaluz neto », ce qui indique combien les répliques devront être prononcées dans une intention caricaturale.

Les deux adjectifs qui apparaissent dans le sous-titre de la pièce, *sainete sonoro y parlante*, ont fait l'objet d'un déplacement puisque c'est habituellement dans la presse cinématographique qu'on les rencontre, juxtaposés au terme *cine* et non au terme *sainete*. Ces deux adjectifs prennent ici un autre sens : « *sonoro* » veut dire « bruyant, cacophonique » et « *parlante* » signifie « bavard ». La composante acoustique est donc présentée comme perturbatrice, dérangeante. Cela n'est pas sans convoquer les inconvénients liés à la transition du muet au parlant qui, à cette époque, venait d'avoir lieu et soulevait de nombreux débats dans la presse cinématographique. L'introduction de la parole au cinéma était véritablement problématique. Pour de nombreux spectateurs, elle n'avait pas lieu d'être car le cinéma était muet par essence et la parole lui ferait perdre sa dimension artistique : le fait de ne pas pouvoir parler obligeait les acteurs à développer un jeu subtil, de façon à exprimer des émotions à partir des expressions du visage. Par ailleurs, au début des années 1930, le doublage des films hollywoodiens n'était pas encore généralisé et de nombreux films furent projetés en version originale sous-titrée, ce qui provoqua souvent leur insuccès. De nombreux spectateurs se plaignirent de la prolifération intrusive des sous-titres qui monopolisaient l'attention au détriment de l'image. Dans certains cas, la

¹⁰ José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo*, op. cit., p. 5. « Je pense, tout simplement, que la grâce ne se trouve pas dans la tenue, mais que vous la portez dans ces lampions que sont vos yeux... et dans ce minois qui possède plus de *garbo* que Greta elle-même ». Afin de restituer le jeu de mots nous conservons *garbo* (« grâce », « élégance ») dans la traduction.

mauvaise qualité des équipements n'arrangeait rien. Enfin, à l'instar de ce *sainete*, les films parlants de Hollywood affichent eux aussi une polyphonie linguistique puisqu'ils rassemblent des acteurs anglophones de naissance et des acteurs étrangers qui, bien souvent, ont dû apprendre l'anglais pour pouvoir poursuivre ou entreprendre une carrière à Hollywood. Les accents vont donc être justifiés voire mis à profit en confiant aux acteurs des rôles de personnages étrangers. Rien n'empêche de considérer ce « *sainete sonoro y parlante* » comme une caricature de ces premiers films parlants.

Dans *La rival de Greta Garbo*, les écarts linguistiques affectent le vocabulaire du cinéma, à savoir un vocabulaire qui est intégré au quotidien et qui circule dans la société à travers la culture écrite et orale. Plus qu'au caractère populaire de la langue qu'elle parle, les déplacements effectués par Chirola sont avant tout à mettre sur le compte de sa maladresse personnelle : « ojetivo » (au lieu de *objetivo*), « dentro de un momento va a empezar la "firmación" de la cinta en la que soy "pretagonista" » (« dans un instant le firmage du film où je suis "prétagoniste" va commencer »). La présence des guillemets montre qu'elle emprunte un lexique qui appartient à un milieu artistique et professionnel dans lequel elle n'a pas sa place. Ce lexique cinématographique est malmené par l'espagnol italianisé de Gamberoni : « polícula » (pour « película »), « chinematográfico » (pour « cinematográfico »). Curro défigure lui aussi ce vocabulaire lorsqu'il affirme « vamo a comensá er simulacro de flirmasión » (« nous allons commencer l'simulacre d'flirmage ») ou lorsqu'il évoque la « cámara flirmaora » (au lieu de « filmadora »), une déformation qui peut aussi provenir d'une confusion avec le mot anglais *flirt* ou sa traduction espagnole « flirteo », ce qui traduit les instincts primitifs de ce personnage qui prononce d'ailleurs certains mots anglais en les adaptant à la phonétique andalouse : il s'exclame par exemple « ¡Primé run ! ». Le nom des stars hollywoodiennes n'est pas non plus épargné par la façon dont les personnages les prononcent : « Norma Escharrér » (Norma Shearer), « Jon Jilbér » (John Gilbert), « Betí Consón » (Betty Compson), « Joan Cranfór » (Joan Crawford). Ce procédé apparaît aussi dans *Yo soy la Greta Garbo* où, dans la langue populaire madrilène, Hollywood devient « Jolivú ».

Les paroles déplacées dégradent les modèles idéalisés que le cinéma de Hollywood diffuse à travers les films et la presse cinématographique. Par son espagnol italianisé, le personnage de Gamberoni dégrade le stéréotype du *latin lover* dont l'emblème était Rudolph Valentino, un type masculin particulièrement aimé des femmes pour la tendresse qu'il démontrait face à ses partenaires d'écran et qui fut logiquement incarné par des acteurs latins ou ayant des traits latins. Croyant qu'Empanada lui demande un autographe, il lui répond de s'adresser à son secrétaire :

EMPANADA. – (*Con asombro.*) ¿ Tu secretario ?

GAMBERONI. – Naturalmente. Un astro de me categorías, non puede perdere so tiempos en atendere a sus múltiples admiradores. Chau. E que Dios te ayude...¹¹

Les paroles de ces différents personnages ne font que renforcer la parodie qui, si l'on en croit le titre des œuvres, vise avant tout Sinda et Chirola, dont les paroles déplacées dégradent plusieurs discours ou figures.

Les paroles déplacées de Chirola et de Sinda

Si le cinéma est la forme d'expression artistique que ces deux pièces convoquent le plus, elles font également référence à d'autres genres. Sinda et Chirola assument un discours caractéristique des héroïnes des mélodrames romantiques, dont l'univers mythique des films de Hollywood hérite. On en trouve un exemple dans *La rival de Greta Garbo* lorsqu'il est question d'un duel entre Curro et Empanada qui se disputent Chirola. Celle-ci intervient, prononçant les paroles typiques de l'héroïne qui cherche à interrompre le duel :

CHIROLA. –(*En trágica.*) No, no, ¡ por Dios ! ¡ Qué van a hacer ? ¡ No se pierdan por mí!¹² !

Les doutes qu'elle exprime au moment où elle s'apprête à fuir avec Curro convoquent également les héroïnes des mélodrames qui, dans un discours que seul le public peut entendre, se disent scindées entre le respect des convenances et leur transgression :

CHIROLA. –(*Quitándose el delantal.*) ¡ Nuevamente la traición !... ¡ Y con ésta va la cuarta vez que me pianto !... Estoy tan acostumbrada que ya no siento ninguna emoción... ¡ Qué vachaché, Chirola : es tu sino ! Agarrá viaje y rajá!¹³.

Le mot *sino* renvoie directement à l'œuvre *Don Álvaro o la fuerza del sino*, où la protagoniste Leonor hésite à partir avec son amant Don Álvaro pour échapper au mariage de convenance programmé par sa famille. Ce mot contraste avec un vocabulaire familier.

Les personnages de Sinda et de Chirola constituent tous deux une caricature de la « midinette », une jeune fille sentimentale qui tapisse les murs de sa chambre de photographies de ses stars favorites et qui passe des heures entières devant le miroir à reproduire leurs poses et leurs techniques. Bien souvent, elle aspire elle-même à devenir une star. Le sous-titre de la pièce espagnole (*vida*,

¹¹ *Ibid.*, p. 6. « EMPANADA. –(*Étonné.*) Ton secrétaire?

GAMBERONI. –Natorellément. Oune astré dé mé catégorie né pé pas perdre son temps à s'occuper dé ses moultiples admiraterres. Ciao. Et qué Dié t'aide... ».

¹² *Ibid.*, p. 15. « CHIROLA. –(*Tragique.*) Non, non, mon Dieu! Qu'allez-vous faire? Ne vous sacrifiez pas pour moi! ».

¹³ *Ibid.*, p. 16. « CHIROLA. –(*Ôtant son tablier.*) De nouveau la trahison!... Ça fait la quatrième fois que j'me barre!... J'ai tell'ment l'habitude que j'ressens rien... ».

pasión y triunfo de una estrella de la pantalla) tourne en dérision cette ambition en faisant référence au mystère, un genre dramatique qui, au Moyen Âge, offrait une mise en scène des thématiques ayant trait à la religion chrétienne comme la Passion ou la Résurrection. Au début du ^{xx}^e siècle, ce genre dramatique était récupéré de différentes façons : soit en conservant la fidélité au modèle pour exalter le dogme chrétien, soit à des fins d'expérimentation avant-gardiste (en récupérant les procédés visuels et plastiques des mystères), soit pour remettre en cause l'autorité ecclésiastique. Dans ce cas, le sous-titre qui tire profit de l'analogie entre les dieux et les stars vise à discréditer la protagoniste par le biais du registre héroï-comique qui s'appuie ici sur la transposition du lexique solennel des mystères à la sphère du *star system*.

Les propos de Sinda et de Chirola reprennent le discours-type des midinettes qui, bien souvent, se réfèrent aux stars lorsqu'elles expriment une opinion ou qu'elles tiennent une conversation. C'est ce que fait Chirola qui, ayant bon espoir de parvenir à la gloire, affirme : « Marlène Dietrich l'a bien dit, tout est question de tempérament »¹⁴. Parfois convaincue de pouvoir atteindre leur objectif, les midinettes tiennent tête à leur entourage sceptique, comme le fait Chirola face à Empanada : « On verra c'que tu diras l'jour où tu verras ma photo dans les journaux, sur les boîtes d'allumettes et sur tous les murs de la *ubre* métropolitaine¹⁵ ». Elle écorche également le vocabulaire du *star system* lorsqu'elle se montre flattée par les propos galants de Curro : « J'ai bien mon p'tit charme, mais de là à vous mettre dans cet état... aussi afanatique...¹⁶ ».

La pratique que ces deux pièces cherchent à tourner en dérision est le *gretagarbismo*, Garbo étant la principale référence de ces midinettes. Pour comprendre cette entreprise, il convient de rappeler brièvement ce qu'apporte Garbo et ce qu'elle représente pour ces jeunes filles.

L'arrivée de Garbo à Hollywood a supposé l'apparition d'une image féminine inédite. Avant son arrivée, le cinéma hollywoodien présentait essentiellement deux modèles féminins : l'ingénue et la *vamp* (abréviation de l'anglais *vampire*), qui est « l'une des modalités de la femme fatale¹⁷ », c'est-à-dire d'un archétype qui se veut l'expression à la fois des peurs et des fantasmes masculins. Le mot *vampiresa*, qui est l'équivalent de *vamp* et qui est employé comme synonyme de *mujer fatal*, est récurrent dans les revues de cinématographique des années 1920 et 1930. Très théâtrales et stéréotypées, les vamps étaient le plus souvent interprétées par des actrices latines ou artificiellement latinisées qui, dans les films de Hollywood, étaient opposées aux gentilles ingénues nord-américaines. Cette pratique était très décriée dans les pays latins, à plus forte raison en Espagne étant donné que la figure de Carmen était

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6. Le mot espagnol « *ubre* » employé ici à la place de « *urbe* » (« grande ville ») signifie « pis de vache ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993, p. 274.

l'un des modèles sur lequel Hollywood s'appuyait pour créer ses vamps. En obtenant ses deux premiers rôles dans des films adaptés de romans de Blasco Ibáñez, Garbo était prédestinée à jouer des vamps aux allures « carménesques ». Refusant de perpétuer cette lignée, elle fera en sorte de transcender ce stéréotype en lui insufflant une touche de romantisme et une vraisemblance¹⁸. Le film qui la révéla véritablement aux publics fut *Flesh and the Devil* (Clarence Brown, 1926) où son personnage embrasse son amant (John Gilbert) les lèvres ouvertes (Figure 1).



Figure 1 : Greta Garbo et John Gilbert dans *La chair et le diable* (Clarence Brown, 1926)¹⁹.

Garbo a tous les attributs sémiotiques de la vamp (position horizontale et dominante) mais en même temps son jeu subtil donna lieu à un questionnement autour de ce stéréotype. Si certains journalistes évoquèrent un nouveau concept de vampirisme, le *vampirismo rubio*, d'autres s'efforcèrent de montrer que Garbo n'était pas une femme fatale et qu'elle méritait d'être considérée comme une grande artiste, capable d'interpréter des personnages toujours différents d'un film à l'autre. C'est notamment ce que fait l'écrivain César Arconada dans la biographie qu'il publie en 1929, *Vida de Greta Garbo*, la première biographie de Garbo.

L'apport de Garbo revêt une importance toute particulière dans les pays latins où le public féminin assistait jusqu'alors à sa propre diabolisation et se voyait lui-même en position de femme-vampire²⁰, souvent châtiée ou remise dans le droit chemin par un mariage. Garbo est originaire du Nord de l'Europe, elle

¹⁸ Celui-ci n'est pas spécifique au cinéma muet et perdure encore aujourd'hui sous différentes formes.

¹⁹ Extrait de Clarence Brown, *La chair et le diable* [*Flesh and the Devil*], inclus dans *Coffret La Collection Greta Garbo*, édition prestige limitée, 2005.

²⁰ Les vamps du muet (Theda Bara, Nita Naldi, Alma Rubens, etc.) ont toujours un type latin, par opposition à l'ingénue, qui est généralement incarnée par une actrice étasunienne dont les traits physiques connotent la pureté.

vient d'un pays froid, ce qui fait d'elle une figure exotique pour un public latin. Sa réception se construit à partir d'un réseau d'opposition entre le Nord et le Sud, le chaud et le froid, la passion et la retenue. Les femmes latines peuvent ainsi adhérer aux modèles qu'interprète cette actrice au nom espagnol²¹ et être réellement conquises, séduites, par leur force de domination.

On remarque combien les deux pièces ont complètement évincé la question de la nouveauté du modèle puisqu'elles reprennent toutes deux, sans nuance, le mot *vampiresa*, ce que faisaient aussi les détracteurs de Garbo dans des compositions satiriques qui la réduisaient à ce stéréotype. C'est bien celui-ci qui est convoqué en arrière-plan sur la première de couverture de *Yo soy la Greta Garbo* (Figure 2).



Figure 2 : Première et quatrième de couverture de *Yo soy la Greta Garbo*
[Madrid, Rivadenebra, Artes Gráficas, 1932]

Le mot *vampiresa* apparaît à la fois dans les didascalies et dans les paroles des personnages, par exemple lorsque Tránsito, voisine de Chirola, la rassure quant à ses chances :

TRÁNSITO. – [...] Ayer mismo me repetía Curro, por centésima vez, que vos como vampiresa, no ibas a tener rivales en el biógrafo²².

²¹ C'est Greta Gustaffson elle-même qui, en 1923, choisit d'adopter ce nom dont l'origine reste incertaine. Parmi plusieurs hypothèses, il pourrait être issu du mot norvégien *garbon* qui, dans la mythologie scandinave, désigne un elfe qui danse la nuit sur les montagnes et qui, à l'aube, regagne ses ténèbres.

²² José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo*, op. cit., p. 6. « Pas plus tard qu'hier Curro me répétait, pour la centième fois, que toi, comme vamp, tu n'allais pas avoir de rivale au ciné ».

Le modèle que constitue Garbo est donc dégradé à travers la récupération de ce terme. La parodie du *gretagarbismo*, et de l'imitation de la star en général, passe avant tout par la parole déplacée. Les jeunes filles qui entretenaient le culte des stars avaient pris l'habitude d'incorporer à leurs propos des mots ou des expressions anglaises entendues dans les films. Une didascalie nous apprend ainsi que Chirola parle « avec grande affectation, employant fréquemment des expressions qui prétendent être anglaises²³ ». Bien entendu, la pièce tourne cette pratique en dérision à travers la transcription phonétique d'un anglais mal prononcé, pour ne pas dire complètement défiguré. Chirola s'exclame par exemple « ¡ god esternún ! », ou encore « ¡ Biutiful ! Ol raite ». Les expressions anglaises apparaissent parfois entre guillemets dans les répliques pour marquer le fait qu'elles sont empruntées au monde des films ; c'est le cas lorsque Chirola s'adresse à Curro en ces termes : « Y, decime “mai love”: ¿ dónde me vas a llevar ? » Ou lui répond : « Yes, “mai baby” ».

Dans les films, les mots et expressions prononcées en anglais par des stars comme Garbo produisaient une toute autre impression et pouvaient renforcer l'image de domination féminine que renvoyaient ces actrices. Un article du journaliste espagnol Rafael Martínez Gandía inclut ces expressions anglaises dans la panoplie de la femme fatale des films hollywoodiens qui, d'après lui, se rend arrogante, insondable et mystérieuse en économisant ses mots (il évoque Garbo et Dietrich comme des « ahorradoras de palabras²⁴ »). S'il estime que les femmes ordinaires sont d'un naturel bavard, les paroles de ces actrices sont évasives, monosyllabiques, limitées à quelques mots ou expressions qu'il cite : « “Sí”. “No”. “Ya veremos”. “A las ocho”. “¿ Quién sabe ?”. “Adiós”. “Good night”. “Very well”. “Thanks”²⁵ ». Il affirme en outre que leur voix, trop peu « féminine » à son goût, constitue « el saxofón de las voces femeninas ».

La volonté de tourner en dérision l'incorporation de mots et d'expressions anglaises n'est pas propre aux années 1930 et, en Espagne, on la retrouve sous le franquisme qui, dans sa volonté acharnée de nationaliser la culture à outrance, tentera bien évidemment d'éradiquer cette pratique, comme le montre un test apparu dans la revue de cinématographie officielle du Régime, *Primer plano*. Les questions auxquelles la lectrice est invitée à répondre sont extrêmement dénigrantes et n'ont d'autre but que de lui signifier l'écart qui la sépare des stars qu'elle contemple comme modèles. L'une des questions fait référence à Garbo : « ¿ Cópia o se hace copiar por su modista el último traje o sombrero que exhibe Greta Garbo, sin tener en cuenta que entre usted y la señorita Garbo existe un “poco” de diferencia ?²⁶ ». Trois questions concernent l'inclusion de mots et

²³ *Ibid.*

²⁴ Rafael Martínez Gandía, « Vampiresas y mujeres fatales », *Cinegramas*, n° 1, 9 septembre 1934. « économes de mots ».

²⁵ *Ibid.*

²⁶ [Anonyme], « Señorita, ¿ qué tal le sienta a usted el cine ? ¿ Bien ? ¿ Regular ? ¿ Mal ? », *Primer Plano*, n° 73, 8 de marzo de 1942. « Copiez-vous, ou vous faites-vous copier par votre couturier la dernière robe ou le dernier chapeau qu'arbore Greta Garbo, sans tenir compte du fait qu'entre vous et mademoiselle Garbo il existe “un peu” de différence ? ».

d'expressions anglaises dans les conversations quotidiennes : « ¿ Es usted de las señoritas que repiten constantemente la frase más graciosa dicha por Deanna Durbin en su última película ?²⁷ », « ¿ Dice a cada momento por el teléfono ¡Alló! o, entre sus amistades, “All right”, “Good bye” sin conocer, en muchos casos, su significado y sólo por el motivo de haberlas oído en el cine ?²⁸ ». L'auteur de ce test suggère également aux lectrices les moqueries que cette habitude peut leur valoir si leurs interlocuteurs connaissent l'anglais : « ¿ Es usted aficionada a cantar con mucha pedantería en inglés-camelo delante de sus amigos, sin pensar que puede dar la casualidad de que alguno de ellos sepa este idioma ?²⁹ ».

Certaines répliques prononcées par Chirola rappellent directement les conflits qui ont opposé Garbo à ses producteurs. Parce qu'elle n'était pas satisfaite des rôles qu'ils lui confiaient, elle leur donnait du fil à retordre et menaçait de repartir en Europe si elle n'obtenait pas gain de cause. Craignant de perdre l'une des stars qui lui rapportait le plus de bénéfices, la M.G.M. dut lui offrir en 1932 un contrat exceptionnel, qui lui conférait une emprise inédite sur la conception de ses films. Elle obtint notamment le droit de choisir ses partenaires d'écran et les réalisateurs parmi une liste que lui soumettait la compagnie. Chirola revendique des avantages similaires lorsqu'elle affirme à Curro que le « galán » qu'il lui a choisi pour partenaire n'est pas à sa hauteur :

CHIROLA. –(Con énfasis.) Es inútil que insistás. Ya te he dicho que el galán no me gusta. Tiene más almíbar que un chupetín... Una estrella de mi categoría no puede arruinar su “atuación” al lao de semejante “partanaire”.

CURRO. –Bien ; contraremos uno en Joligú...

CHIROLA. –No, no quiero ; los de Jolivú son muy estúpidos. Prefiero los de Joinville... (Mirando el cartelón.) Pero, ese cartel es una miniatura. Y, además, no veo mis fotografías ni mis carteles de propaganda... con el traje de “soairée”. [...] ; Esto no es lo estipulado ! [...] ; Reincendiaré el contrato !

CURRO. – (Aparte.) ¡ Vaya una vaniá !

CHIROLA. –¡ Me divorciaré de tú !

CURRO. –¿ Eh ?

CHIROLA. –Artísticamente hablando³⁰.

²⁷ *Ibid.* « Êtes-vous de ces demoiselles qui répètent constamment la phrase la plus drôle prononcée par Deanna Durbin dans son dernier film ? ».

²⁸ *Ibid.* « Au téléphone dites-vous à chaque fois Allô ! ou, quand vous êtes avec vos amis, “All right”, “Good bye” sans connaître bien souvent le sens de ces expressions et uniquement parce que vous les avez entendues au cinéma ».

²⁹ *Ibid.* « Vous plaisez-vous à chanter de façon très pédante en anglais-baratin devant vos amis, sans penser que l'un d'entre eux peut très bien connaître cette langue ? ».

³⁰ José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo*, op. cit., p. 11.

Les tensions entre Garbo et ses patrons étaient longuement commentés dans la presse et contribuaient à l'image de femme au tempérament fort qu'elle renvoyait. Les revendications que Garbo ou que d'autres stars féminines purent émettre pour s'imposer dans une industrie gouvernée par des hommes sont complètement ridiculisées dans *La rival de Greta Garbo* par les paroles dissonantes des personnages. Tout cela ne fait sens que si l'on tient compte de l'arrière-plan sociopolitique qui sous-tend ces pièces.

Les paroles déplacées et leur contexte sociopolitique

En 1930, un lecteur de la revue *Cinelandia* (une revue qui circulait dans les pays hispanophones) affirmait que pour le public féminin Garbo incarnait un modèle de femme dominatrice : « Greta a vassalisé autour d'elle d'innombrables hommes qui l'admirent extasiés et même des femmes, des femmes qui parlent d'elle avec enthousiasme, reconnaissant en l' "irrésistible" une femme supérieure³¹ ». Il est clair qu'à travers l'imitation des stars, et en particulier de Garbo, les jeunes filles tentaient d'affirmer leur personnalité et de conquérir des libertés. Les deux pièces se font très bien l'écho de cette dimension, même si elles tendent à l'occulter en prêtant aux personnages des paroles qui les ridiculisent. Dans *Yo soy la Greta Garbo*, une confrontation entre les deux sœurs (Sinda et Amalia) montre combien les pratiques de Sinda sont liées à la volonté de s'affranchir des murs du foyer. Amalia dit à Sinda que si elle avait tout son bon sens, elle troquerait sa tenue chatoyante contre un tablier pour se consacrer à des tâches « positives » comme la couture ou la cuisine. Sinda répond qu'elle n'en a nullement l'intention. Son discours est celui que toute *gretagarbista* était susceptible de tenir face à un entourage familial qui la censurait :

SINDA. –Un cólico. Pero ven acá, desgraciá. ¿ Tú te crees que yo me voy a dedicar al fogón ? ¿ Tengo yo cara de friegaplatos ? No, hija, no ; yo pico más alto. Y pa que te enteres, ayer tarde estuve en las oficinas del representante de la Paramount [...] y se habló de mí, y me pidieron que hiciera algo de *La cadena del infierno* o *El presidio*. Unos querían verme en *El infierno* y otros en *El presidio*.

« CHIROLA. (*Avec emphase.*) Pas la peine d'insister. Je t'ai d'jà dit que l'acteur ne m'plaît pas. Il est cucul comme c'est pas permis... Une star de ma catégorie peut pas gâcher sa prestation aux côtés d'un tel "partanaire".

CURRO. –D'accord; on en trouvera bien un à Woliwoo...

CHIROLA. –Non , je veux pas; ceux de Woliboo sont très stupides. Je préfère ceux de Joinville... (*Regardant la grande affiche.*) Mais cette affiche est minuscule. Et pis j'vois pas mes photos ni mes affiches de propagande... en tenue de "soairée". [...] C'est pas c'qui avait été stipulé! [...] J'vais rompre le contrat!

CURRO. – (*À part.*) Qu'est-ce qu'elle en fait des manières!

CHIROLA. –J'vais divorcer de toi!

CURRO. –Hein?

CHIROLA. –Artistiquement parlant ».

³¹ Lettre de *Dagoberto Cervantes*, « Temores infundados », *Cinelandia*, t.IV, n° 4, avril 1930. « Greta ha avasallado en torno suyo [a] muchísimos hombres que la admiran extasiados y aún a mujeres ; mujeres que hablan de ella entusiastamente reconociendo en la "irresistible" una mujer superior ».

AMALIA. –Pero para que no salieras de él.

SINDA. –Y yo fui, y les hice aquella escena de la mujer desmadejá, con aquella mirada, y aquel gesto, y aquel paso... ¡ Bueno pa qué voy a contarte !...³²

Dans la pièce argentine, la « rivalité » avec Garbo est elle aussi associée au désir d'accéder à une vie meilleure. Lasse de consacrer ses journées au repassage et de subir la rusticité d'Empanada, Chirola souhaite devenir star, à l'instar d'Elvira qui a abandonné son métier de couturière et son compagnon Alfredo, dont on apprend qu'il a l'habitude de noyer ses peines dans l'alcool. Si la pièce fait certes allusion à la pénibilité de la vie de ces femmes, le dénouement est tout à fait édifiant : Chirola et Elvira retournent avec leur compagnon respectif qu'elles disent ne jamais avoir oublié, et Chirola affirme même à Empanada : « Je veux repasser ! ... Je te jure que le fer à repasser me manque !³³ ».

Il est sûr que le pouvoir charismatique que les stars de Hollywood comme Garbo ou Dietrich exerçaient sur le public féminin suscitait des appréhensions chez les hommes. En Espagne, la tendance à copier l'apparence et à imiter les poses de Garbo avait été dénommée *gretagarbismo*, un terme qui traduit l'ampleur du phénomène et qui le stigmatise. Ce type de néologisme n'est pas propre à l'Espagne et l'on en trouve également dans la presse argentine, comme dans le témoignage de Timoteo Gómez, un ouvrier qui, entre juin et novembre 1935, a collaboré à la revue satirique *Caras y Caretas* sous la forme d'une lettre qu'il adressait au directeur de cette publication. Dans l'une de ses lettres, il exprime tout son mécontentement face à la place que Garbo a accaparée dans son foyer, en monopolisant l'attention de sa femme et de ses filles. Il précise que les protestations qu'il émet l'exposent à des repréailles : « las mujeres de mi familia, que son todas "gretagarbianas" furiosas, me van a declarar "el enemigo público número 1"³⁴ ». Affirmant que l'art de Garbo se réduit à « colgarse de las cortinas », il s'emploie à ridiculiser à la fois la star et ses imitatrices :

[...] ¿ Se da cuenta usted del infierno en que viviríamos los hombres si a nuestras esposas, hermanas, novias e hijas les dieran por « gretagarbear » en la intimidad ? Primero, que no habría modo de tener un solo visillo sano en toda la casa. Segundo, que viviríamos rodeados de mujeres enigmáticas y atormentadas. Sería cosa que de vuelta a vuelta las encontraríamos con la cabeza entre las manos y la vista perdida en lontananza, soliloquiando de esta guisa :

-¿ Tomaré el colectivo o iré en ómnibus ? ¡ Oh, la duda, la eterna duda !

³² Antonio Paso, *Yo soy la Greta Garbo*, op. cit., p. 19. « SINDA. –Une colique. Nan mais dis voir, malheureuse. Tu t'imagines que j'vais m'consacrer au fourneau, moi ? J'ai une tête de lave-vaisselle, p't'être ? Nan, ma fille, nan ; moi j'vise plus haut. Et pour ta gouverne, hier après-midi j'ai été dans les bureaux du représentant d'la Paramount [...] et on a parlé d'moi, et on m'a d'mandé d'faire un extrait d'*La chaîne de l'enfer* ou du *Bagne*. Les uns voulaient m'voir dans *L'enfer* et les autres dans *L'bagne*.

AMALIA. –Mais pour que t'en sortes pas.

SINDA. –Et toc, j'leur ai fait cette scène de la femme alanguie, avec ce regard, et cette expression, et cette allure... J'te raconte même pas !... ».

³³ *Ibid.* « ¡ Yo quiero planchar !... ¡ Te juro que extraño la plancha ! ».

³⁴ Timoteo Gómez, « Opiniones de un acomodador de cine », *Caras y caretas*, n° 1917, 29 de junio de 1935.

Porque Greta Garbo, como digo, es la mujer que de todo le hace a usted un drama interior. Todo se convierte para ella en insoluble problema psicológico³⁵.

Ces propos sont ceux d'un père de famille qui ne supporte pas que les femmes de son foyer soient devenues moins disponibles, qu'elles n'aient plus toute leur attention pour les tâches domestiques, et aussi face au fait qu'elles s'intéressaient à une femme. Les hommes s'étonnaient face à l'admiration que le public féminin vouait à Garbo. En 1931, un journaliste espagnol affirmait par exemple : « Les femmes adorent Greta Garbo autant voire plus que les hommes. C'est un curieux phénomène, avéré à la sortie de la première au Palacio de la Música : elles, femmes, demoiselles et adolescentes, vantent à haute voix la beauté, l'élégance et la personnalité de la diva. Ce film a eu un grand succès auprès du public ; la critique, cependant, peut trouver dans *L'Inspiratrice* l'une des plus faibles productions de Clarence Brown...³⁶ ».

Les deux pièces reflètent ces phénomènes et tentent aussi de les contrecarrer. À cet égard, la pièce espagnole est moins offensive. Les paroles des personnages sont moins marquées par le déplacement et le dénouement humanise Sinda en donnant à voir sa bonté et sa générosité. Cette pièce fut d'ailleurs rapprochée des *tragedias grotescas* d'Arniches qui marquent une évolution dans le *género chico* car elles dépassent les types figés et dotent les personnages d'une profondeur psychologique. Le pouvoir dénigrant de la parole déplacée peut donc être contrebalancé par cette humanisation du personnage. Cela n'est pas le cas dans la pièce argentine qui, pour sa part, semble avoir à cœur de faire triompher le point de vue des hommes. Chirola s'étant enfuie, Empanada s'adresse à Alfredo en ces termes :

EMPANADA. —¿ Y es así cómo se deja basurear un hombre ? [...] Una mujer ingrata, no vale ni el trago 'e vino que se toma pa olvidarla³⁷.

Cette devise renvoie à un procédé habituel dans le « *género chico* », à savoir la présence d'une phrase qui a un caractère d'adage et que le public aura déjà pu entendre ou lire. Cette phrase peut apparaître plusieurs fois dans la pièce, en subissant parfois de légères variations, de façon à orienter la réception en

³⁵ *Ibid.* « Vous rendez-vous compte de l'enfer où nous vivrions nous, les hommes, si nos femmes se mettaient à "grétagarbéer" dans l'intimité ? Premièrement, il n'y aurait plus moyen d'avoir un seul rideau en bon état dans toute la maison. Ensuite, nous vivrions entourés de femmes énigmatiques et tourmentées.

Il ne manquerait plus que nous les trouvions la tête dans les mains et le regard perdu dans le lointain, soliloquant comme il suit :

-Prendrai-je le bus ou l'omnibus ? Oh le doute, l'éternel doute !

Parce que Greta Garbo, comme je le dis, est la femme qui vous fait un drame intérieur à partir de tout. Pour elle tout se transforme en un problème psychologique insoluble ».

³⁶ [Anonyme], « *Inpiración* », *Cinema: revista española*, novembre 1931. « Las mujeres adoran a Greta Garbo tanto o más que los hombres. Es un caso curioso, comprobado a la salida del estreno del Palacio de la Música : ellas, señoras, señoritas y adolescentes, en voz alta, elogian la belleza, la elegancia y la personalidad de la diva ».

³⁷ José Osvaldo Sosa Cordero, *La rival de Greta Garbo*, op. cit., p. 17. « EMPANADA. —C'est comme ça qu'un homme s'laisse piétiner ? [...] Une femme ingrate, elle vaut même pas l' verre de vin qu'on prend pour l'oublier ».

transmettant un « message », une moralité à laquelle le public est invité à adhérer. Par exemple, dans une saynète d'Arniches intitulée *Los ambiciosos (Del Madrid castizo)*, les dialogues font apparaître la phrase *el dinero no es la felicidad* (« l'argent ne fait pas le bonheur ») ou *la felicidad del mundo no está en el dinero* (« le bonheur du monde ne réside pas dans l'argent »). Dans *La rival de Greta Garbo*, la phrase d'Empanada remplit une fonction « moralisatrice » similaire. Elle est en outre récupérée par Alfredo à la fin du premier tableau, juste avant que le rideau ne tombe, ce qui accentue cette valeur :

ALFREDO. – [...] Y es que voy creyendo lo que me dijiste hace un rato ; ¡ una mujer ingrata, no vale ni el trago 'e vino que se toma pa olvidarla !

EMPANADA. – [...] Tenés razón... ¡ tenés razón³⁸ !

Cette phrase édifiante laisse peu de place à l'ambiguïté et, à travers elle, les dramaturges établissent une complicité ou une connivence entre les deux personnages et le public masculin, ce dernier étant invité à s'identifier au point de vue transmis par Empanada et Alfredo.

À la fois dans les films et par ses choix de vie (elle n'était pas mariée et portait des vêtements d'homme), Greta Garbo représentait pour de nombreuses jeunes filles de l'époque un modèle d'indépendance. Ce tempérament, associé à une silhouette androgyne, la situait, pour l'époque, en marge de la féminité. Il n'est pas étonnant que son imitation ait suscité des réactions, la *gretagarbista* se confondant avec l'image de la femme moderne, celle qui posait le plus problème parce qu'elle condensait des caractéristiques considérées comme masculines : cheveux courts, consommation d'alcool et de tabac, ou encore une silhouette longiligne jugée incompatible avec la maternité.

En Espagne, où la condition féminine avait connu des progrès (la concession du vote en 1931, le divorce en 1932), la femme moderne restait un modèle fortement indésirable, à combattre. Si la Seconde République reconnaissait des droits aux femmes, elle continuait à promouvoir le rôle de l'épouse-mère dévouée et docile sous l'influence des théories de Marañón qui associaient la féminité à la maternité, faisant de cette dernière un principe qui légitimait l'accès des femmes à une protection sociale et à des droits civiques.

En Argentine, les limites étaient encore plus fortes, surtout si on compare avec le pays voisin, l'Uruguay : en Uruguay, les femmes accédèrent au vote en 1932 tandis qu'en Argentine elles durent attendre jusqu'en 1947 pour que ce droit leur soit concédé. Le cas du divorce est encore plus probant : en Uruguay il fut adopté en 1907 (avec des limites) et seulement en 1954 en Argentine, puis abandonné un an plus tard jusqu'en 1987. Malgré tout, l'existence de ces débats suffisait à provoquer des craintes chez les hommes attachés à leurs prérogatives. Il est significatif que *La rival de Greta Garbo* soit apparue en 1932, soit l'année

³⁸ *Ibid.* « ALFREDO. – [...] C'est que j'commence à croire c'que tu m'as dit t'aleur; une femme ingrata, elle vaut même pas l'verre de vin qu'on prend pour l'oublier.
EMPANADA. – Tu as raison... Tu as raison ! ».

où le projet de loi sur le vote manqua d'être adopté en Argentine (il atteignit la majorité à la Chambre des députés mais non au Sénat).

Malgré leur apparence frivole, ces deux pièces de théâtre que nous avons étudiées sous l'angle de la « parole déplacée » témoignent des conflits provoqués par une culture cinématographique qui, à travers le charisme des stars, éveillait les désirs d'indépendance d'un large public féminin. Ces deux pièces sont en outre apparues au milieu de l'ère du *woman's film*, encouragée par la crise de 1929 : estimant que les femmes constituent une part importante (sans doute majoritaire) du public de cinéma, les studios soucieux d'assurer leur survie se montrent complaisants envers le public féminin en proposant des scénarios qui « posent la question de l'identité féminine à l'intérieur du patriarcat³⁹ », faisant abstraction de l'opposition des secteurs conservateurs et religieux. C'est à travers la parole déplacée que *Yo soy la Greta Garbo* et *La rival de Greta Garbo* déforment l'idéal incarné par la star et se jouent des jeunes filles qui se l'appropriaient. La parole déplacée s'impose donc comme un outil redoutable pour atténuer le potentiel subversif des films.

³⁹ Voir Isabelle Dhommée, *Les cinq « empoisonneuses » : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente. Analyse du phénomène social de la star*, Thèse de doctorat, Paris III, 2000, p. 370.

Bibliographie

[Anonyme], « Inspiración », Cinema: revista española, novembre 1931.

[Anonyme], « Señorita, ¿ qué tal le sienta a usted el cine ? ¿ Bien ? ¿ Regular ? ¿ Mal ? », Primer Plano, n° 73, 8 mars 1942.

BROWN Clarence, La chair et le diable [Flesh and the Devil], Coffret La Collection Greta Garbo, édition prestige limitée, 2005.

DAGOBERTO CERVANTES [pseudonyme], « Temores infundados », Cinelandia, t. iv, n° 4, avril 1930.

DHOMMEE Isabelle, Les cinq « empoisonneuses » : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente. Analyse du phénomène social de la star, Thèse de doctorat, Paris III, 2000.

DOTTIN-ORSINI Mireille, Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle, Paris, Bernard Grasset, 1993.

GÓMEZ TIMOTEO, « Opiniones de un acomodador de cine », Caras y caretas, n° 1917, 29 juin 1935.

MARTÍNEZ GANDÍA Rafael, « Vampiresas y mujeres fatales », Cinegramas, n° 1, 9 septembre 1934.

MORIN Edgar, Les Stars [1957], Paris, Editions du Seuil, 1972.

PASO Antonio, Yo soy la Greta Garbo: vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla, Madrid, Rivadeneyra, Artes Gráficas, 1932.

SALAÜN Serge, Les spectacles en Espagne, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

SOSA CORDERO José Osvaldo, La rival de Greta Garbo : sainete « sonoro y parlante » en un acto dividido en tres cuadros, Buenos Aires, La Escena, 1932.