

« Transe des sens » : le Brésil brûlant de Vogue Paris

Daniela Novelli

Université de l'État de Santa Catarina (Brésil)

Résumé : Cette réflexion est centrée sur l'édition française du magazine *Vogue* de Juin/ Juillet 2005, entièrement consacrée au Brésil. À travers une perspective théorique basée sur les études de genre et postcoloniales, et le cadre méthodologique proposé par Daniel-Henri Pageaux pour comprendre les représentations de l'image de l'Autre, des analyses de l'édition de mode *Transe des sens* ont pointé de multiples tensions symboliques interculturelles, ethniques, raciales, classistes, sexuelles et de genre, en y révélant une production discursive française située entre phobie et philie. Il s'agit d'un « brûlant » Brésil, représenté par la magie ancestrale du « candomblé », par la territorialisation du plaisir en lien avec le « carnaval », par le trésor transexuel incarné par Roberta Close, mais aussi par la famille « élargie » de célébrités et d'anonymes, dans des contextes dans lesquels le corps [blanc] de la mode est historiquement le « Je-narrateur ».

Mots-clés : Vogue Paris, Brésil, image de l'Autre.

Resumo: Esta reflexão está centrada na edição francesa do periódico *Vogue* de Junho/Julho de 2005, consagrada inteiramente ao Brasil. Por meio de uma perspectiva teórica baseada pelos estudos de gênero e pós-coloniais e da aplicação metodológica proposta por Daniel-Henri Pageaux sobre representações da imagem do Outro, as análises do editorial de moda *Transe des sens* apontaram múltiplas tensões simbólicas interculturais etnicorraciais, classistas, sexuais e de gênero, revelando uma produção discursiva francesa situada entre phobie e philie. Trata-se de um “ardente” Brasil, representado pela magia ancestral do candomblé, pela territorialização do prazer no carnaval, pelo tesouro transexual encarnado por Roberta Close e ainda pela família “alargada” de celebridades e anônimos, em contextos nos quais o corpo [branco] da moda é historicamente o “Eu-narrador”.

Palavras-chave: Vogue Paris, Brasil, imagem do Outro.

Dans le contexte médiatique contemporain postcolonial, il faut tout d'abord prendre en compte la valeur de l'étude de l'image de l'Autre, pour laquelle la mode joue un rôle toujours plus déterminant dans le système symbolique de consommation du corps [blanc]¹ depuis la mondialisation du luxe au XXI^e siècle. Dans cette perspective, même si l'imagologie proposée par Daniel-Henri Pageaux a visé l'étude des images littéraires coloniales, j'essaie de montrer ici² que le dialogue interculturel repérable dans plusieurs pages d'une édition française du magazine *Vogue* entièrement consacrée au Brésil³ peut être vu comme un grand journal de terrain, à comprendre à travers les précieuses contributions théoriques des études de genre et postcoloniales. Il s'agit d'une hypothèse de travail, à partir de laquelle j'ai cherché à identifier toutes les représentations qui ont pu révéler et traduire certains espaces culturels et idéologiques dans lesquels se situaient l'individu ou le groupe qui ont élaboré, partagé ou propagé ces représentations.

Comme le signale Pageaux, « toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs⁴ ». On peut dire que l'image (littéraire ou non) devient l'expression ou la représentation d'un écart significatif entre deux ou plusieurs ordres de réalité culturelle. En effet, l'image se conforme plus ou moins nettement à un modèle, à un schéma culturel qui lui est préexistant, dans la culture « regardante⁵ » : l'imaginaire est « le lieu où s'expriment [...] les façons [...] dont une société se voit, se définit, se rêve⁶ ». Ainsi, des analyses suivantes, issues de l'édito de mode *Transe des sens* chez Vogue Paris sur la culture brésilienne, ont mis en lumière plusieurs tensions interculturelles ethniques, raciales, classistes, sexuelles et de genre, en révélant une production discursive placée entre la phobie et la philie.

1 L'utilisation du terme [blanc], y compris son usage au pluriel et/ou au féminin, vise justement à faire remarquer l'invisibilité sociale et historique attribuée au système de privilège racial du corps occidental de la mode – blanc, non racialisé, incolore, neutre, transparent – par la construction symbolique des différents rapports de domination qui ont été établis pendant des siècles, jusqu'à l'ère contemporaine de l'image médiatique.

2 Il s'agit de la première étape d'un projet de recherche post-doctoral portant le titre *La violence symbolique chez Vogue [Paris]: les façons de voir la(es) latinité(s) à partir du corps [blanc] de la mode au cours du XXI^e siècle*, effectué à l'Université Paris-Sorbonne, sous la supervision de Mme. le Professeur Nancy Berthier, directrice du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC EA 2561) et boursière CAPES BEX 6682/14-6 (Brésil). Révision : Olivier Ghezzi.

3 *Vogue Paris* numéro 858 Juin/Juillet 2005. Édition disponible à la Bibliothèque des Arts Décoratifs (Paris) sur le code JP 168.

4 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 29.

5 *Ibid.*, p. 30.

6 PAGEAUX, Daniel-Henri, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989. SEGURA, Mauricio, *La faucille et le condor: le discours français sur l'Amérique latine, 1950-1985*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 726.

Le candomblé

Le « candomblé », mot fantasme identifié grâce à l'analyse lexicale réalisée au début de cette recherche, pris à la langue du pays regardé sans traduction, sert immédiatement à la communication symbolique. Il devient un bon exemple de l'instabilité culturelle, psychique et politique de l'identité noire, une identité qui, selon Stuart Hall, « doit être apprise et qui ne pouvait l'être qu'à un certain moment⁷ ».

Le candomblé est une religion afro-Bahia proche du vaudou qui peut se corser de rites sacrificiels. Ainsi, chaque vendredi, jour du Orixá Oxalá, l'hommage à la divinité se fait vêtu de blanc en signe de purification, avec récits de mantras en boucle pour se rapprocher d'Oxalá⁸.

En effet, l'occasion de l'année du Brésil en France – 2005 – a été propice, si l'on peut dire, à la « symbolisation dans la rêverie de l'Autre⁹ ». Pour analyser structurellement l'ensemble de l'image dédiée au « candomblé » (y compris son complément linguistique), il faut bien tenir compte que cette production s'inscrit dans un classement différentialiste typique du racisme contemporain. Ce dernier, selon Francesca Scrinzi, ne considère pas forcément les traits physiques ou anatomiques comme étant la cause directe de l'infériorité ou de la mise à l'écart de certain-e-s individu-e-s, mais attribue cette dernière à « des causes désignées comme culturelles [...] ou religieuses, qui sont pourtant naturalisées, soustraites au devenir historique et associées à l'identification de traits somatiques ou vestimentaires “ typiques ”¹⁰ ». À gauche dans l'image, la figure de la top modèle brésilienne Jeisa représente le corps [blanc] de la mode, la figure de la « voyageuse indolente¹¹ » raffinée, en dentelle noire, ses bras et ses jambes légèrement rigides et le regard indéfinissable – l'un des codes distinctifs de l'esprit parisien qui a été constamment proposé par Carine Roitfeld pendant les dix années passées à la tête du magazine français. À droite de Jeisa, une femme noire ou mulâtre semble incarner « le pays où bouillonnent les sangs de la fête, de l'Afrique et des rites ancestraux¹² » : habillée d'un SAUVAGE manteau noir et d'un maillot de bain décolleté, cette femme aux formes généreuses a les cheveux pleins de plumes d'oiseaux et son regard traduit la manifestation spirituelle du rituel.

Il faut d'ailleurs souligner que le discours sur la spiritualité manifestée dans les scènes érotiques a fait partie de l'apogée du discours français sur le « tiers-monde », entre les années 1960 et 1970. Selon Mauricio Segura, ce discours pouvait bien représenter la mauvaise conscience européenne à l'égard de ce « tiers-monde » et d'une « altérité latino-américaine “ exotique ” et “ démunie ”¹³ ».

7 HALL, Stuart, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 22.

8 ROITFELD, Carine, « Transe de sens », *Vogue Paris*, Paris, Les Publications Condé Nast S. A., n. 858, juin-juillet 2005, p. 131.

9 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures...*, *op. cit.*, p. 29.

10 SCRINZI, Francesca, « Quelques notions pour penser l'articulation des rapports sociaux de “ race », de classe et de sexe », *Les cahiers du CEDREF*, 2008, p. 81-99. 22 septembre 2013 < <http://cedref.revues.org.gate3.inist.fr/578#quotation> >.

11 ROITFELD, Carine, « Transe de sens », *op. cit.*, p. 120.

12 VOGUE PARIS, Paris, Les Publications Condé Nast S. A., n. 858, juin-juillet 2005, p. 16, Rubrique « Complices », p. 16.

13 SEGURA, Mauricio, *La faucille...*, *op. cit.*, p. 25.

En outre, l'association symbolique des bahianaises à la magie, par exemple, répond à un imaginaire qui cherche dans les mythes archaïques l'explication pour ce qui échappe à l'ordre régnant. Dans ce sens, Tânia Garcia a remarqué que le candomblé est le vrai lien des femmes bahianaises au mysticisme, observé par « l'Autre civilisé avec méfiance et détachement¹⁴ ».

Le carnaval

Le « carnaval carioca », l'un des phénomènes brésiliens les plus connus des Européens (des Français en particulier), est, sur le plan symbolique, un espace socioculturel où s'inscrivent différentes représentations de la « mise en imaginaire¹⁵ » populaire produite par Vogue Paris. On peut lire le message linguistique suivant, juste à côté de l'image en noir et blanc : « Isabeli, Rodrigo et Luca aux couleurs de l'école de samba Unidos da Tijuca de retour de carnaval. C'est au Sambadrome, l'une des œuvres majeures de l'architecte Oscar Niemeyer à Rio, que les différentes écoles se retrouvent pour les parades¹⁶ ». Dans cette première image dédiée au « carnaval », les corps [blancs] jeunes des trois mannequins brésiliens – Isabeli, Rodrigo et Luca (tous nommés par leurs prénoms) – semblent plutôt défilier au lieu de simplement marcher sur le trottoir de Rio de Janeiro. Isabeli (qui est aussi en couverture de cette édition) porte des vêtements noirs des marques européennes *Fendi* et *Louis Vuitton* et son corps, placé au premier plan, apparaît encore plus blanc grâce à la forte lumière qui l'éclaire. Rodrigo et Luca, quant à eux, portent toujours les costumes de l'une de plus prestigieuses écoles de samba de Rio : « Unidos da Tijuca ». Leurs présentations sont également légitimées par l'une des œuvres architecturales majeures (et légendaire) d'Oscar Niemeyer, le Sambadrome. Tous ces éléments plastiques et iconiques révèlent surtout un lieu social de privilège annoncé par le corps [blanc] de la mode, signalant la mise en place d'un travail assez méticuleux de production médiatique d'une « différence absolue ». Cette différence est construite d'ailleurs à l'intérieur de la même unité thématique chez Vogue Paris.

Ensuite, une autre image sur le « carnaval », en double page noir et blanc, présente des corps métissés et voluptueux de travestis, sur l'Avenida Atlantica, en les associant à un autre ordre d'interaction conduisant à un processus de « mythification de l'espace étranger¹⁷ », suivie du message : « Happening nocturne entre travestis sur l'Avenida Atlantica, au nord de la plage de Copacabana¹⁸ ». Tandis qu'Isabeli et les autres mannequins marchent ensemble dans la même direction, orientés par le trottoir et la grille du mur, ces figures-là sont anonymes – reconnues en tant que groupe social de travestis – et présentées de façon voyeuriste, dans l'un des points de prostitution et de tourisme sexuel nocturnes les plus fréquentés de la ville de Rio. Ce faisant, le magazine s'approprie symboliquement cette célèbre avenue en tant que « territoire du plaisir », renforcé justement par le contexte culturel du « carnaval », en produisant une vision multidirectionnelle et fragmentée de l'espace urbain,

14 GARCIA, Tânia da Costa, *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*, São Paulo, Annablume; Fapesp, 2004, p. 125.

15 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures...*, *op. cit.*, p. 50.

16 ROITFELD, Carine, « Transe de sens », *op. cit.*, p. 126.

17 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures...*, *op. cit.*, p. 41.

18 ROITFELD, Carine, « Transe de sens », *op. cit.*, p. 141.

génératrice de désordre. Encore au début des années 1950, « l'esthétique réaliste, la vraisemblance narrative ou la fascination devant le « désordre » ont été des éléments constitutifs de l'émergence du discours français sur le " tiers-monde " »¹⁹, comme nous le rappelle Segura.

Ainsi, l'appel au « populaire », dans la version française de Vogue, évoque des fantaisies sexuelles qui sont des différenciations historiques de classe, avec un fort caractère racial. Robert Young a fait remarquer la survie d'une « économie du désir colonial blanc²⁰ » au sein de la colonisation européenne, avec, au centre de ses arguments culturels et esthétiques, la perversité de la logique de la théorie raciale. Il y a, dans l'image des travestis, la féminisation du corps de l'homme noir et l'érotisation du corps métis et mulâtre, soumis au désir explicite de l'homme blanc – ce dernier dans le rôle d'autorité, habillé en policier et légitimé par la supériorité blanche. Il me semble que le choix de montrer des travestis met en évidence une sorte de ligne de partage entre « Je et l'Autre » qui traverse « le système relationnel des personnages²¹ », car ces personnages jouent eux-mêmes la performance identitaire du genre à travers la mise en scène de codes masculins et féminins. Nous retrouvons donc bien certaines représentations de genre traversées par des problématiques de classe et de race, spécifiques à l'histoire socioculturelle de ce groupe au Brésil, et l'analyse de ces représentations nous aide à mieux comprendre pourquoi le racisme est en réalité le fondement d'un « système qui nous permet de distinguer entre le dedans et le dehors, le " eux " et le " nous ", entre ceux qui en font partie et ceux qui n'en font pas partie²² ».

Le trésor

Si les travestis anonymes de l'avenue Atlantica ont été évoqués par Vogue Paris au sein du carnaval brésilien dans *Transe de sens*, le même édito de mode s'approprie aussi l'image de la célèbre « transsexuelle latino » Roberta Close, en l'associant de façon métaphorique au « trésor ».

Roberta Close, à gauche en maillot blanc, ex-mannequin, comédienne, basée entre la Suisse et le Brésil, figure sur la liste des plus belles femmes au monde. Elle est accessoirement la plus célèbre transsexuelle latino, la première reconnue par le gouvernement de Rio. Elle pose dans l'un des temples des minéraux de Rio, Legep²³.

Nous percevons ici le rôle fondamental de la notion de légitimité pour révéler les conditions d'apparition du discours français sur le Brésil, toujours dans un cadre institutionnel précis. Vogue nous amène à définir « les ruptures et les règles qui rendent certain type d'argumentation ou de représentation possible dans un texte et/ou dans une image particulière²⁴ », en mettant en

19 SEGURA, Mauricio, *La faucille...*, op. cit., p. 72.

20 YOUNG, Robert, *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.

21 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures...*, op. cit., p. 42.

22 HALL, Stuart, *Identités et cultures 2...*, op. cit., p. 109.

23 ROITFELD, Carine, « Transe de sens », op. cit., p. 139.

24 SEGURA, Mauricio, *La faucille...*, op. cit., p. 22.

valeur le corps de l'une des « plus belles femmes au monde²⁵ », avec des formes généreuses, les seins et les cuisses mises à nu. Sa peau bronzée est doublement symbolique : d'un côté, elle se rapproche de l'imaginaire européen de « beauté latine » ; d'un autre côté, elle témoigne, à travers l'ethos de la « blanchité²⁶ », du prestige social et du « glamour » dont Roberta Close jouit, entre Suisse et Brésil, depuis les années 1990. Ce n'est pas par hasard que Vogue lui fasse porter un maillot de bain, parce que ce vêtement estival « carioca » est celui le plus classiquement porté lors des concours mondiaux de beauté, ainsi que la pièce maîtresse des spectacles des artistes transsexuels. La couleur de sa tenue peut être comprise comme un signe de plusieurs « valeurs symboliques de la blancheur²⁷ » : lumière, vertu, pureté, exceptionnalité, transcendance, beauté, civilisation, etc. Derrière Roberta Close, une jeune femme mannequin porte une sorte de couronne de mariée, un signe qui peut renforcer toutes les valeurs associées au mariage, mais qui les remet également en cause, puisqu'elle porte aussi des dentelles noires et rouges, évocatrices d'un désir puissant et enflammé dans un contexte assez marqué par la symbolisation portée par l'ambiguïté « trans ». Plus à droite, le corps [blanc], mince et rigide, de la mode – à nouveau incarné par Jeisa – joue encore le rôle majeur du « Je-narrateur » et porte toujours du noir, en opposition directe au blanc de Roberta Close. Plus au fond, le corps bronzé d'un jeune homme mannequin, habillé en slip de bain noir, n'est pas forcément le corps musclé constitutif de toute une imagerie de virilité des jeunes hommes cariocas fréquentant la plage de Copacabana. Ce corps dégage une sensualité plutôt éloignée de la masculinité hétérosexuelle qui habite cet imaginaire.

Selon Berenice Bento, l'expérience transsexuelle révèle la capacité de « resignifier le mâle/femelle²⁸ », montrant son caractère performatif. En outre, toute cette mise en scène a lieu dans l'un des temples des minéraux de Rio de Janeiro, contenant d'immenses pierres précieuses brutes et colorées, ressemblant à d'immenses vagins. On peut dire que le choix de Vogue a privilégié l'esthétique du « kitsch », qui « imite l'effet de l'imitation en privilégiant des réactions émotionnelles²⁹ ». Au-delà du mauvais goût, il s'agit d'une élaboration artificielle, d'une simulation et d'une auto-tromperie, expliquées en grande partie par les conséquences de l'industrialisation. Matei Calinescu affirme que les amateurs du style en question peuvent « chercher du prestige ou l'agréable illusion du prestige³⁰ », ce qui vient parfaitement s'accorder au désir de reconnaissance sociale et d'appartenance impliqué dans la lutte identitaire et politique du transgenre. Tous ces aspects me semblent très pertinents si on

25 ROITFELD, Carine, « Transe de sens », *op. cit.*, p. 139.

26 Le terme « blanchité » (au lieu de « blanchitude ») fait référence à la traduction de *whiteness* adoptée par Horia Kebabza (2006) dans son article « L'universel lave-t-il plus blanc? : “Race”, racisme et système de privilèges » pour éviter le sens unique de positivisation d'une culture ou d'une identité « blanche ». Le choix a été fait également par le collectif *Manouchian* de Said Bouamama, Jessy Cormont et Yvon Fotia (2012), qui a publié le *Dictionnaire des dominations de sexe, de race, de classe*. Cette perspective a été envisagée dans ma thèse : NOVELLI, Daniela, *A branquidade em Vogue (Paris e Brasil): imagens da violência simbólica no século XXI*, 345 p, Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas: Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, 2014.

27 DENNISON, Stephanie, “Blonde bombshell: Xuxa and notions of whiteness in Brazil”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 2013, *Travesia*, 22:3, 287-304. 10 février 2014 < <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2013.804810> >.

28 BENTO, Berenice, *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, Rio de Janeiro, Garamond, 2006.

29 ECO, Umberto, *História da feiura*, Rio de Janeiro, Record, 2007.

30 CALINESCU, Matei, *Las cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Espanha, Tecnos Editorial S.A., 2003.

les replace dans la perspective de la stylisation du corps transsexuel de luxe telle qu'elle est proposée par Vogue Paris : provocation due à des effets presque fantastiques, avec la possibilité d'un sourire subversif au sein même de l'effet « pastiche », là où, par ailleurs, l'original, l'authentique et le réel sont également constitués comme des effets technologiques constructeurs des corps sexués.

La famille

Cette dernière image analysée, en double page colorée, présente la famille brésilienne « au sens large », selon le message linguistique placé juste à côté de l'image : « Au Brésil, la famille au sens large a le goût du sacré. Au centre, Andrea Dellal, ex-mannequin, et la star de cinéma Marcio Garcia en slip de bain blanc³¹ ». Apparemment éclectique, le choix racial assez large met bien en évidence tout un discours basé sur la notion d'hétérogénéité ethnique liée à la formation historique de la nation brésilienne.

Cependant, derrière cette conception élargie de famille, une quasi « frontière invisible » s'impose entre les personnages, du fait de relations hiérarchisées, dans une mise en scène multiraciale qui peut masquer et camoufler certaines inégalités sociales, naturalisées tout au long de plusieurs siècles de domination raciale [blanche]. Le système patriarcal courant dans le Brésil pré-urbain industriel, par exemple, ne pouvait être compris que dans le contexte d'une société esclavagiste-coloniale. Encore une fois, la « *exceptional whiteness* »³² [l'exceptionnelle blancheur] de Jeisa apparaît toute couverte d'un maillot de couleur vert-jungle, d'un grand manteau de laine rustique et de longues bottes en peau de girafe. Son corps [blanc] est mis en valeur au premier plan et, dans cette configuration post-coloniale, le corps de la mode est le seigneur de la « *casa grande* » [maison du maître], parce qu'il représente le privilège d'un « Je-narrateur » colonisateur, voire chasseur. Encore au sein de cet espace symbolique du pouvoir blanc, à droite de l'image, Andrea Dellal, ex-mannequin reconnue dans le milieu de la mode européenne, porte une longue robe décolletée et entièrement brodée, et incarne la femme mondaine de l'élite blanche « carioca ».

Au milieu de la scène, entre « *casa grande* » et « *senzala* » [maison de l'esclave], la star de cinéma Marcio Garcia, qui avait d'ailleurs joué, il y a quelques années, le rôle du jeune indien Peri au cinéma brésilien dans une adaptation du roman *O Guarani* de José de Alencar, incarne à la fois la race des Indiens brésiliens et la race de homme blanc, par la figure stéréotypée du « carioca », portant un slip de bain blanc sur un corps très musclé et bronzé, qui est mis en évidence de manière performative. À gauche de l'image, la version contemporaine de la femme indienne, peau foncée et cheveux noirs raides, qui porte un collier de pierres artisanal et un maillot de bain orange coupé de façon à accentuer sa taille. Cette figure non cultivée, cette métisse aux pieds nus est assise, les jambes ouvertes, et sa nudité s'inscrit dans « l'économie du plaisir et du désir, et dans l'économie du discours, de la domination et du pouvoir³³ ».

31 ROITFELD, Carine, « Transe de sens », *op. cit.*, p. 124.

32 DENNISON, Stephanie, « Blonde bombshell... », *op. cit.*, p. 287.

33 BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Traduit par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007, p. 143.

Plus au fond de l'image, dans la « *senzala* », deux mannequins hommes, peau noire ou mulâtre, sont torse nu et l'un d'eux porte un pantalon blanc, l'un des symboles les plus associés au jeu de « capoeira », héritage culturel africain. On voit également de nombreux autres personnages, qui font partie du personnel de l'hôtel, dont la plupart ont la peau noire, brune ou mulâtre. Si, d'un côté, le contexte social de ces personnages – des *stars* et des anonymes – introduit des éléments qui font partie de la réalité sociale brésilienne, d'un autre côté, Vogue semble être attentif à chaque détail pour faire apparaître, dans cette image en double page, des constructions hyper-réalistes fusionnées avec des perspectives assez fantaisistes. Selon Pageaux, les stéréotypes sont porteurs d'une définition de l'Autre de forme caricaturale et ils tranchent souvent avec le temps du récit au passé, en lui accordant une « portée achronique d'une extrême importance³⁴ » : la chambre d'hôtel a été le lieu choisi pour célébrer la rencontre contemporaine de ces deux endroits symboliques (« *casa grande* » et « *senzala* ») du Brésil colonial – ce dernier représenté au centre de la scène par un vase plein de grands épis de maïs. Cette image-scénario devient pourtant une illustration plus ou moins achevée d'un dialogue entre deux cultures, d'une certaine mise en scène de l'étranger qui est aussi une « mise en forme esthétique et culturelle³⁵ ». Et, sous le discours de « famille élargie », cette chambre d'hôtel semble être régie par une sorte d'« économie domestique³⁶ », d'ordre naturel issu de la sphère privée, familiale et domestique.

Ainsi, nous avons pu remarquer que la « répétition stylisée des actes³⁷ » rencontrée chez Vogue Paris est bien le résultat symbolique des effets de la construction performative d'une « identité brésilienne venue de l'étranger/de l'extérieur » marquée historiquement par la supériorité raciale, sociale, et culturelle du corps [blanc] de la mode et du Je-narrateur de la culture « regardante ». À cette remarque, j'ajoute ce que Nelson Vallejo-Gomez a écrit en 2005, justement l'année du Brésil en France et de la sortie de cette publication de Vogue Paris sur le Brésil :

l'Europe a toujours eu de l'identité en moulinage d'héritages ou en pillages des autres. Elle a toujours su faire de l'autre une sorte de miroir déformé et hésitant de la mise en valeur de sa propre identité. Elle connaît bien l'altérité, la diversité culturelle et linguistique chez elle. Deux Guerres mondiales ont contribué à cet apprentissage. Elle est en voie d'apprendre aussi l'altérité chez les autres et dans le monde³⁸.

Peut-être la version française du magazine cherche-t-elle de manière obsessionnelle à construire symboliquement une certaine identité irrévérencieuse, expression d'une altérité vécue. Dans ce sens, des mots et des images signifiant l'échange et le dialogue y participent fortement, parce

34 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures...*, op. cit., p. 42.

35 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures...*, op. cit., p. 43.

36 DELPHY, Christine, « Avant-propos », *L'ennemi principal (Tome 1): économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 1999, p. 8.

37 BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Tradução de Renato Aguiar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 200.

38 VALLEJO-GOMEZ, Nelson, « Europe, une identité kaléidoscope. Plaidoyer pour une dé-nationalisation de la Nation à l'ère du respect de la dignité humaine du point de vue cosmopolitique », *Carnets de Paris*, 1-26. 10 novembre 2015 < <http://nelsonvallejogomez.org/public/Articles/NvgEuropelidentiteKaleidoscope.pdf> >.

que toute culture se définit aussi en s'opposant à d'autres : n'est-il d'ailleurs pas vrai que « les rapports entre l'identité regardante et l'altérité regardée sont toujours complexes³⁹ » ? On a vu que les éléments qui structurent l'image de l'Autre dans *Vogue Paris* – les unités thématiques, le cadre spatio-temporel et le système des personnages – s'inscrivaient dans une perspective regardante, qui prenait l'espace étranger plutôt comme un « lieu de reconnaissance et non de connaissance », marqué par un certain éloignement exotique, souvent plus rêvé que réel, mais non moins révélateur des rapports de domination. Finalement, si la différence de l'Autre est peut-être prise en compte, médiatisée et relativisée par le magazine, c'est l'histoire d'un Brésil métis, plein de désirs, qui est racontée par *Vogue*, entre la phobie (quand « la vérité culturelle étrangère est tenue pour inférieure et négative par rapport à la culture d'origine⁴⁰ ») et la philie (quand « la vérité culturelle étrangère est tenue pour positive et (...) vient prendre sa place dans une culture d'accueil, tenue également pour positive⁴¹ »), ou entre « les espoirs, les stars et les trésors⁴² » d'un certain pays, brûlant.

Bibliographie

- BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Traduit par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- BENTO, Berenice, *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, Rio de Janeiro, Garamond, 2006.
- BUTLER, Judith, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Tradução de Renato Aguiar, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.
- CALINESCU, Matei, *Las cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Espanha, Tecnos Editorial S.A., 2003.
- DELPHY, Christine, « Avant-propos », *L'ennemi principal (Tome 1): économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 1999.
- DENNISON, Stephanie, “Blonde bombshell: Xuxa and notions of whiteness in Brazil”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 2013, *Travesia*, 22:3, p. 287-304. 10 février 2014, <<http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2013.804810>>.
- ECO, Umberto, *História da feiura*, Rio de Janeiro, Record, 2007.
- GARCIA, Tânia da Costa, *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*, São Paulo, Annablume ; Fapesp, 2004.

39 SEGURA, Mauricio, *La faucille...*, *op. cit.*, p. 25.

40 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures...*, *op. cit.*, p. 47.

41 PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures...*, *op. cit.*, p. 48.

42 Titre de la couverture de l'édition française de *Vogue* analysée (Juin/Juillet 2005).

HALL, Stuart, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

NOVELLI, Daniela, *A branquidade em Vogue (Paris e Brasil): imagens da violência simbólica no século XXI*, 345 p, Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas : Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, 2014.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ROITFELD, Carine, « Transe de sens », *Vogue Paris*, Paris, Les Publications Condé Nast S. A., n. 858, juin-juillet 2005, p. 120-143.

SCRINZI, Francesca, « Quelques notions pour penser l'articulation des rapports sociaux de 'race', de classe et de sexe », *Les cahiers du CEDREF*, 2008, p. 81-99. 22 septembre 2013, < <http://cedref.revues.org.gate3.inist.fr/578#quotation> >.

SEGURA, Mauricio, *La faucille et le condor: le discours français sur l'Amérique latine, 1950-1985*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

VALLEJO-GOMEZ, Nelson, « Europe, une identité kaléidoscope. Plaidoyer pour une dé-nationalisation de la Nation à l'ère du respect de la dignité humaine du point de vue cosmopolitique », *Carnets de Paris*, 1-26. 10 novembre 2015, < <http://nelsonvallejogomez.org//public/Articles/NvgEuropelidentiteKaleidoscope.pdf> >.

VOGUE PARIS, Paris, Les Publications Condé Nast S. A., n. 858, juin-juillet 2005, Rubrique « Complices », p. 16.

YOUNG, Robert, *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.