

## All About Eve – *Les Miroirs d’Eve et au-delà*

IOANA CIOVÂRNACHE\*

**Abstract:** *All About Eve – Mirrors of Eve and What Lies Beyond.* Taking as a starting point the play of identifications in *All About Eve*, this paper focuses on theatre as a function in the constitution of the feminine subject. Something emerges in the relation between the characters, but also something is produced beyond this relation. The theatre-function is complemented by the scansion introduced by the mirror; the mirror is a place of disjunction on the journey of the subject. Further on, we look at how this theatre-function has a correspondent in the cinematic succession of repeating, enacting and creating in Mohsen Makhmalbaf’s movie *Nun va goldoon*, which allows its characters to exit the series of identifications.

**Keywords:** mirror stage, self, subject, identification, desire.

Le film de Joseph L. Mankiewicz, *All About Eve*, tourne autour du théâtre, sans toutefois nous montrer un seul instant ses héroïnes sur scène. Le théâtre y est omniprésent, mais en renvoyant toujours à autre chose : soit que les deux personnages-actrices « surjouent » la réalité, qu’elles font semblant d’être à la place de l’autre ou qu’elles essaient de s’insérer plus authentiquement dans leurs propres histoires, elles savent que faire du théâtre les relie à la vie même, davantage qu’à la scène. D’un côté, il y a le théâtre comme métaphore ; de l’autre, le miroir comme instance qui brise l’histoire ou le sens est déjà établi, lieu de constitution ou, par contre, lieu de fuite.

---

\* Membre du Forum du Champ Lacanien – Roumanie ; Collège National « George Barițiu » Cluj-Napoca, ioana\_ciovarnache@yahoo.com

Pour rappel, le scénario est ancré dans le monde du théâtre et la valeur de cet ancrage varie selon les personnages. Margo Channing est une actrice célèbre et la copine du metteur en scène Bill Sampson. Leurs amis très proches sont Karen et Lloyd Richards, dont le dernier est l'auteur des pièces de théâtre dans lesquelles Margo interprète toujours le rôle principal, même si les héroïnes en sont toujours beaucoup plus jeunes que Margo. D'ailleurs, Margo ne se sent seulement trop vieille pour les rôles qu'elle joue – même si pour le public elle paraît ne pas avoir d'âge – mais, aussi, elle se plaint d'être trop vieille pour son copain Bill. Dans cet ensemble vient s'insinuer Eve Harrington, premièrement en humble, quoique fervente, admiratrice du théâtre et de Margo, mais devenant au fur et à mesure une rivale habile de cette dernière. En s'appuyant sur des mensonges et des ruses, elle arrive à être la doublure de Margo sur scène, puis à connaître un succès remplaçant celui de son idole et même à menacer la relation de Margo avec Bill. Vers la fin du film, on la retrouve couverte de gloire, recevant le prestigieux prix Sarah Siddons, mais en même temps seule et démasquée dans ses intentions par l'également habile et cynique critique de théâtre Addison DeWitt. Des reflets qui brisent et recomposent les images pareillement à des miroirs surviennent dans le film de la part de personnages épisodiques, tel Birdie, qui (en début du film) jette un regard sceptique sur le jeu d'Eve, et surtout Phoebe (à la fin), dont l'admiration pour Eve, plutôt qu'innocente, a l'air menaçant et inquiétant.

On raconte à propos de Margo qu'elle avait débuté à 4 ans, quand elle monta sur scène entièrement nue, dans un rôle de fée. Son angoisse de vieillir et de ne plus se retrouver en dehors de « Margo Channing l'actrice » la hante à travers ses querelles avec Bill et avec Lloyd et Karen. « If she can walk, crawl or roll – she plays. » (« Tant qu'elle peut marcher, ou même ramper, elle joue ») – dit Karen à son égard. Mais à la fin du film elle est empêchée de jouer et même renonce volontiers au nouveau rôle dans la dernière pièce de théâtre de Lloyd. Par contre, Eve commence son récit fictionnel d'attachement à Margo en invoquant la pièce de théâtre « Remembrance » (« Souvenir »), et c'est à la fin qu'elle se retrouve « nue », dévoilée de ses mensonges. Pour elle, apparemment, il n'y a d'autre visée que le succès et le prix qu'elle remporte. Mais son but en apparence exclusif et simple s'avère être plus mystérieux.

La scène finale nous montre une « nouvelle Eve » – Phoebe – éprise du trophée du prix Sarah Siddons qu’ Eve vient de recevoir, s’ admirant dans des miroirs qui multiplient à l’ infini son image. La scène résonne avec celle qui avait marqué le changement de relation entre Eve et Margo, où Eve était surprise par Margo en train de faire des révérences en face d’ un public imaginaire, avec, dans ses bras, le costume de scène de Margo. Ce jeu de fillettes exécuté par les deux femmes laisse une impression étrange, presque angoissante, sur le spectateur. Mais aussi sur les témoins directs. Si Margo regarde, amusée, l’ oubli de soi d’ Eve, à la fin cette dernière est dérangée par l’ adoration de Phoebe – en y sentant (ou bien en *se* sentant) une autre sorte de double que celui qu’ elle avait cherché en Margo. Elle sent que son identification même à Margo rate : Phoebe lui offre une réflexion, qui n’ est pas celle de Margo. Dès lors, le danger pour Eve est de se retrouver côté Phoebe, pendant qu’ elle ne peut plus continuer de s’ évader de sa propre énigme.

Dans un film qui fonctionne comme un miroir inverse à celui-ci, *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, on mentionne que la traduction espagnole du titre *All about Eve* a été faite comme « Eva al desnudo » – soit « Eve dévoilée/ dénudée ». Si le théâtre revêt, les miroirs dénudent, en ramenant le sujet aux rencontres fondamentales.

Dans *All About Eve*, le miroir apparaît en complément des images perfectionnées de ses héroïnes-actrices. Toutefois, juste au dernier moment du film, il devient une contrepartie au discours bien articulé des personnages féminins, ainsi qu’ un élément angoissant et subversif dans l’ histoire jusqu’ là accomplie. Les récits des personnages, leurs conflits et leurs entreprises se déroulent à côté des miroirs. Mais, à l’ opposé de l’ enfant du *stade du miroir* (*infans* – à la rencontre de l’ altérité du langage et en cours d’ accès à une position subjective<sup>1</sup>) qui assume une image spéculaire unitaire et unifiante, on sent résonner ici une instance ultérieure de l’ enseignement lacanien, car les images des héroïnes répliquées par les miroirs renvoient plutôt au signifiant

---

<sup>1</sup> « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu’ elle nous est révélée, dans l’ expérience psychanalytique », communication tenue par Jacques Lacan au début de son enseignement, en 1949, au Congrès international de psychanalyse, à Zurich : J. Lacan, *Ecrits* (Paris : Éditions du Seuil, 1966), 94.

qui vient briser la cohésion<sup>2</sup>. Margo Channing se méfie de son succès ainsi que de l'amour de Bill, car elle appréhende la réponse dans le miroir : son visage « âgé » ; mais aussi dans l'autre miroir qui est l'image de la jeune Eve en train de lui prendre la place. Quant à elle, Eve se retrouve face à son miroir au moment où son image, soigneusement construite, ne tient plus. C'est le moment où la signification de son succès – les applaudissements du public, l'appréciation de la critique, la position de Margo – risque d'être réduite à un objet non plus précieux puisque rien ne se cache plus derrière lui : le trophée encombrant qu'elle va d'ailleurs oublier dans le taxi. Enfin, le troisième moment-miroir, celui de Phoebe au milieu des glaces la dupliquant sans lui répliquer, risque d'être le plus déstabilisant car là seulement l'image est cherchée dans le miroir.



(<https://www.afi.com/news/afi-movie-club-all-about-eve/>)

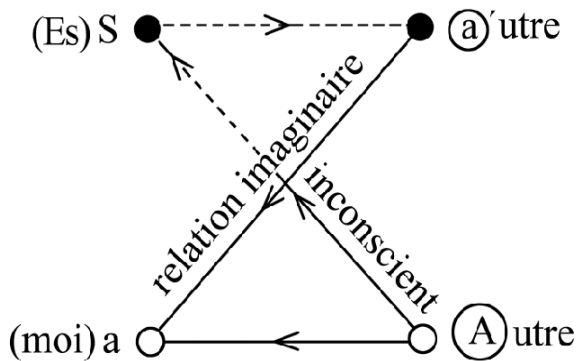
---

<sup>2</sup> Colette Soler, « Le corps dans l'enseignement de Jacques Lacan », disponible en traduction anglaise « The Body in the Teaching of Jacques Lacan » à l'adresse : <https://jcfar.org.uk/wp-content/uploads/2016/03/The-Body-in-the-Teaching-of-Jacques-Lacan-Colette-Soler.pdf>

Or, il n’y a pas que l’image et il n’y a pas que l’imaginaire dans le miroir. Il y a la vision, il y a le sujet qui voit, il y a la surface du miroir et son au-delà où se forme l’image, et enfin il y a l’être du sujet – objectivé dans l’image. Aussi, il y a l’autre et un manque. En effet, ce qui se passe au moment de l’aperception dans le miroir, nous dit Lacan, « c’est tout de même essentiellement un phénomène de conscience, ça n’est pas une image réelle »<sup>3</sup>. De plus,

...ce que la conscience en reconnaît est d’abord et avant tout méconnaissance, que ce n’est pas dans la voie de la conscience que le sujet se reconnaît. Il y a autre chose et un au-delà, et cet au-delà pose du même coup et par là même la question de sa structure, de son principe et de son sens, étant fondamentalement méconnu par le sujet, hors de portée de sa connaissance.<sup>4</sup>

C’est exactement au niveau de ce processus d’identification – que le théâtre fait possible par sa nature, mais qui se joue aussi en-dehors du théâtre dans ce film – que nous devons questionner la différence entre les deux femmes : Margo et Eve.



<sup>3</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II*, « Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », leçon du 8 décembre 1954.

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre IV*, « La relation d’objet », leçon du 21 novembre 1956.

Dans son séminaire « La relation d'objet », Lacan discute le schéma qui inscrit le sujet dans son rapport virtuel à l'Autre :

...c'est de l'Autre [A] que le sujet [S] reçoit – sous la forme d'une parole inconsciente – son propre message. Ce propre « message » qui lui est interdit, est pour lui déformé, arrêté, capté, profondément méconnu par cette interposition de la relation imaginaire entre  $a$  et  $a'$ , c'est-à-dire de ce rapport qui existe précisément entre ce moi et cet autre qu'est l'objet typique du moi, c'est-à-dire en tant que la relation imaginaire [ $a \leftrightarrow a'$ ] interrompt, ralentit, inhibe, inverse le plus souvent, et profondément méconnaît – par une relation essentiellement aliénée – le rapport de parole entre le Sujet et l'Autre, le grand Autre en tant qu'il est un autre sujet, en tant que par excellence il est sujet capable de tromper.<sup>5</sup>

La relation imaginaire s'établit entre le moi –  $a$  – et l'autre –  $a'$  – comme objet typique du moi. Ce rapport interrompt et inhibe le rapport du sujet – S – au grand Autre – A – lieu des signifiants. Seulement s'il peut passer en-dehors de la relation imaginaire entre  $a$  et  $a'$  le sujet peut être capable de duper. En parlant de la situation analytique, Lacan dit que le schéma L « fait intervenir et s'entrecroiser la relation symbolique et la relation imaginaire, l'une servant en quelque sorte de filtre à l'autre »<sup>6</sup>.

Or, si les héroïnes se figent à des moments dans cette relation imaginaire<sup>7</sup>, elles ne semblent pas y rester longtemps – cela semble aller de soi pour Margo, mais qu'en est-il de la plus « improbable » Eve – celle qui semble tout perdre et même se perdre à la fin ? Est-ce que cette perte pourrait devenir la condition d'un recouvrement ?

Être dupe – « jouer le jeu selon la structure d'un discours »<sup>8</sup> – semble tout à fait valable dans le cas de Margo : elle dupe Lloyd de ne pas avoir su qu'Eve avait lu son rôle en tant que sa doublure, mais elle le fait en se laissant elle-même duper. Elle repense, réécrit et joue les paroles et les idées de ses

<sup>5</sup> Jacques Lacan, « La relation d'objet ».

<sup>6</sup> Jacques Lacan, « La relation d'objet ».

<sup>7</sup> « Le moi est un objet et un objet qui remplit une certaine fonction que nous appelons ici fonction imaginaire », et aussi: « ce moi n'est pas ce "Je"/(...) il est un objet particulier à l'intérieur de l'expérience du sujet » : Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II*, « Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse ».

<sup>8</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XII*, « R. S. I. », leçon du 11 novembre 1974.

rôles afin de leur donner de la vie, elle s’accommode même de son absence du spectacle le soir où elle est empêchée d’arriver au temps à la gare, et puis elle surprend ses amis en renonçant au nouveau rôle dans la pièce de Lloyd, en faveur d’Eve. Le processus peut lui échapper, mais pas complètement (comme c’est le cas avec Lloyd : « I shall never understand the weird process by which a body with a voice suddenly fancies itself as a mind. Just when does an actress decide they’re her words she’s saying and her thoughts she’s expressing? »). Par contre, elle peut assumer sa défaite lorsque cela signifie *se faire la dupe* afin de trouver l’issue. Ce « bizarre processus » lui semble méconnu lorsqu’elle pose la question à propos d’elle-même :

So many people know me. I wish I did. I wish someone would tell me about me. You’re Margo. Just Margo. And what is that? Besides something spelled out in light bulbs, I mean. Besides a temperament, which consists mostly of swooping about on a broomstick and screaming at the top of my voice.

Mais elle y réussit quand même – en « jouant » Margo Channing sur la scène, et aussi ailleurs. Karen reprend : « Lloyd says Margo compensates for underplaying on stage by overplaying reality » – voire, *être dupe de*, mais en même temps s’ancre dans la vie. Et elle réussit cet ancrage parce qu’elle réussit à rester sur les traces de son désir.

Ce n’est pourtant pas le cas d’Eve – on n’est jamais sûr de la valeur qu’elle donne à ses ruses, ni de ce qui l’anime. Elle a besoin de créer un « souvenir » au début de l’histoire. Puis, elle feint d’être humble avec Margo ou Karen, elle feint d’être amoureuse de Bill ou Lloyd, et même feint un cynisme qui l’approche d’Addison. Mais une fois que ces feintes tombent, elle n’y est plus. Seulement en jouant « elle donne la représentation de sa vie ». Elle est, décrite par Addison, un « être improbable », comme lui. Il la nomme aussi : une tueuse. En reprenant les mots d’un autre tueur, un qui est vrai – le personnage Lacenaire du film de Marcel Carné, *Les enfants du paradis* : « Les acteurs ne sont pas des gens. C’est tout le monde et personne à la fois. »

Cependant, dans le cas du *théâtre comme fonction*, être une tueuse ne remplit pas cette fonction, être « tout le monde et personne à la fois » ramènerait Eve du côté de Phoebe et la ferait tomber par les miroirs. Nous pouvons nous questionner sur la fonction que le théâtre joue pour les deux

personnages féminins du film, Margo et Eve. Certainement il s'agit d'un fonctionnement différent pour chacune. (Ou encore, pour le critique Addison DeWitt qui avoue avoir vécu comme un moine trappiste au sein du théâtre.) En nous référant encore au film d'Almodóvar, on pourrait reprendre les mots d'Agrado :

Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.

– C'est lorsqu'on ressemble à ce qu'on a rêvé d'être qu'on est le plus authentique.

Ce n'est qu'à la fin, lorsqu'elle est confrontée à son propre Eve – Phoebe –, qu'on peut entrevoir quelque chose de différent, peut-être quelque-chose de plus près de la vraie Eve : elle rentre dans son rôle de Margo, mais cette fois-ci elle le fait sans ruse.

Pour avancer dans cette question de la fonction du théâtre dans les identifications du sujet, nous allons nous référer à un autre film, qui mêle documentaire et film expérimental : il s'agit du film *Nun va goldoon*, qu'on a traduit *Un instant d'innocence*, du réalisateur iranien Mohsen Makhmalbaf. Au début du film, le réalisateur reprend une histoire de sa jeunesse, lorsqu'il n'était pas cinéaste, mais un jeune homme de 17 ans qui voulait renverser le régime du chah et qui blesse accidentellement d'un coup de couteau un policier, lors d'une tentative de pillage d'une banque. Il veut faire un film sur l'histoire, mais il n'aboutit pas à une reconstitution des faits, et il finit par amener les événements à se (ré)écrire d'une manière totalement différente.

Makhmalbaf invite d'abord l'ancien policier qu'il avait blessé à participer au tournage du film. Tous les deux trouvent des jeunes hommes pour jouer leur rôles respectifs, et les instruisent quant au mode dont les choses se sont passées, mais à ce but ils doivent rester collés à leur ancien « soi » : le policier se souvient qu'il était tombé amoureux d'une fille qui passait chaque jour par son poste, lui demandant l'heure. Lors de l'incident, il voulait lui faire cadeau un pot avec une fleur, et cela l'avait empêché de réagir à l'attaque du jeune Makhmalbaf. En même temps, à l'insu du policier, la fille était, en effet, la cousine et l'amie du jeune Makhmalbaf et aidait celui-ci à distraire l'attention du policier. Dans le film, le policier et le réalisateur ont des parcours séparés, chacun instruisant son alter-ego à lui, tandis que la jeune fille qui jouerait la cousine de Makhmalbaf reste avec « le jeune Makhmalbaf » et, donc, connaît



toute l'intrigue. Toutefois, la symétrie n'est pas parfaite : tandis que le policier et le réalisateur se sont choisis de jeunes acteurs auxquels ils veulent faire reconstituer leurs personnages d'une histoire ratée, la fille n'y est pas : la cousine refuse de participer au film, ainsi que de permettre à sa propre fille de jouer son rôle. Elle ne veut pas que l'histoire se répète ; par conséquent, la fille qui jouera la cousine de Makhmalbaf ne sera pas le double de la cousine, mais l'amie du garçon qui jouera le jeune Makhmalbaf. Au moment du tournage, lorsque le vieux policier se rend compte que dans sa jeunesse il avait été la victime de cette intrigue et que la fille dont il rêvait était en effet la partenaire de son assaillant, il veut changer le cours de l'histoire-récit-film qui risque ainsi de redevenir événement, en instruisant son « jeune policier » de menacer la fille du pistolet, au lieu de lui donner la fleur – en tant que reconstitution des faits, la souffrance surgit de nouveau. De l'autre côté, si Makhmalbaf le réalisateur garde son scénario à la lettre des faits du passé, il préserve son personnage à l'abri de toute culpabilité ; « le jeune Makhmalbaf » doit cacher sous un pain le couteau dont il va procéder à l'attaque, mais quand même il hésite à utiliser ce couteau. Choisi par le réalisateur Makhmalbaf parce que lui aussi « il veut sauver le monde », ce jeune Makhmalbaf-acteur prononce la même phrase, mais apparemment sa signification est différente.

À partir de ce moment, les choses ne se déroulent plus conformément aux faits du passé, ni conformément aux intentions apparentes du réalisateur Makhmalbaf ou de son rival – le policier. Les trois jeunes acteurs se retrouvent confrontés à l'imprévu et jouent, ou plutôt ils agissent selon des règles qui ressortent de ce contexte nouveau : vieux ennemis marqués par un incident violent, idéaux dont les jeunes acteurs eux-mêmes (dont le jeu va au-delà du scénario et de leurs héros défaillants) sont animés, et méconnaissance quant aux buts de l'histoire.

Comme dans *All About Eve*, la relation imaginaire entre les personnages, entre chacun des personnages et son « auteur », ainsi qu'entre les personnages et leurs scénarios est sauvée par quelque chose qui ne se trouve qu'au-delà. Le théâtre comme désir, le désir de jouer est réitéré tout au long du film : la fille de la cousine fait semblant d'avoir déjà reçu son rôle quoique cela ne lui soit pas permis. À ce désir ne répondent ni la fatalité du scénario avancé par le réalisateur, ni les intentions de rébellion à moitié formulées par le policier déçu, ni la violence qui semble imminente. Par contre, coincé entre ces murs



(<https://www.imvbox.com/watch-persian-movie-iranian-movies/a-moment-of-innocence-noon-o-goldon>)

fictionnels, image de l'impasse dans lequel se retrouvent les trois jeunes acteurs dans la scène finale, ce désir prévaut et fait irruption en guise de nouveauté qui sauve. Comme Margo, les jeunes acteurs arrivent à réécrire les mots de sorte qu'ils deviennent les leurs et que le public ne quitte pas la salle.

## BIBLIOGRAPHIE

Soler, Colette. *The Body in the Teaching of Jacques Lacan*, available online at <https://jcfar.org.uk/wp-content/uploads/2016/03/The-Body-in-the-Teaching-of-Jacques-Lacan-Colette-Soler.pdf>

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre II*, « Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », [Staferla.free.fr](http://Staferla.free.fr)

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre IV*, « La relation d'objet », [Staferla.free.fr](http://Staferla.free.fr)

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre XII*, « R. S. I. », [Staferla.free.fr](http://Staferla.free.fr)

*Ioana Ciovârname* (b. 1981) is a translator and a teacher of philosophy. Her interest in psychoanalysis dates back to 2012. She is also a member of the Romanian Forum of the Lacanian Field.