



HAL
open science

La Femme et le pantin selon Pierre Louÿs et Mario Camus. Roman-poème et modernité cinématographique

Dominique Peyrache-Leborgne

► To cite this version:

Dominique Peyrache-Leborgne. La Femme et le pantin selon Pierre Louÿs et Mario Camus. Roman-poème et modernité cinématographique. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 2019, 43 (3-4), pp.331-357. hal-03729262

HAL Id: hal-03729262

<https://hal.science/hal-03729262>

Submitted on 21 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Femme et le pantin
selon Pierre Louÿs et Mario Camus.
Roman-poème et modernité cinématographique

À Michel Delon

Si l'œuvre de Pierre Louÿs reste globalement confinée dans le domaine d'une littérature « fin-de-siècle » connue surtout des spécialistes, il est cependant un texte qui a échappé à un relatif oubli, pour voyager à travers les époques grâce à ses adaptations cinématographiques : il s'agit de *La Femme et le pantin*, roman que Louÿs publie en 1998, à vingt-huit ans. Il n'existe en effet guère d'œuvres littéraires qui aient autant inspiré le cinéma, comme si le thème de la femme fatale continuait de fasciner les réalisateurs, depuis les grands succès des années 1930 (notamment grâce au couple formé par Joseph Von Sternberg et Marlene Dietrich, qui réaliseront ensemble deux chefs d'œuvre autour de ce thème, *Der blaue Engel* / *L'Ange Bleu* en 1930, et *The Devil is a Woman* en 1935).

Si le roman a suscité autant de réécritures, c'est à la fois parce qu'il semble explorer un sujet très porteur, dès la fin du XIX^e siècle, sur les séductrices sulfureuses, et qu'en réalité sa poétique va bien au-delà de ces clichés¹. Le sujet a certes permis aux réalisateurs contemporains d'exploiter le filon de l'actrice sexe-symbole, à la beauté étourdissante et à la carrière exceptionnelle (Marlène Dietrich, Brigitte Bardot...), mais la vraie réussite du roman-source, comme de certaines de ses adaptations cinématographiques, tient surtout au fait d'explorer de manière complexe et subtilement ironique ce qui peut se cacher derrière ces fantasmes « fin-de-siècle » qui continuent d'alimenter les images et les « mythes » de notre répertoire amoureux. Aussi retiendrons-nous, pour cette étude comparée, l'adaptation qui, après celle de Buñuel, souvent commentée, nous a semblé la plus originale sur le plan des nouveaux effets de lecture : celle de Mario Camus. Nous voudrions montrer, à travers l'étude des *leitmotive* poétiques qui parcourent le roman et se renouvellent dans les choix et les inventions du film de 1990, que le « vrai » sujet du texte (ou le plus profond, le plus intemporel aussi), était peut-être moins celui de la femme fatale que celui d'une quête éperdue de la beauté et de la passion (quoique, sur ce dernier point, Louÿs s'en soit souvent

¹ Voir Prunghaud (Joëlle), « De la femme fatale fin-de-siècle à la vamp : apparition d'un stéréotype », in *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, sous la direction de Christian Plantin, Paris, Kimé, 1993.

défendu). Cette quête est doublée, dans le film, d'une lecture finalement politique de l'intime et des rapports amoureux, ainsi que d'un réexamen de la notion de perversité à l'aune de la psychologie moderne. Et c'est en raison de ces autres sujets, de ces voix secondes et secrètes, que le roman, sur lequel nous nous pencherons d'abord, ainsi que sa reconfiguration filmique, peuvent rester d'une complète et fulgurante actualité.

Le roman de 1898 : éros pervers ou lyrisme de la passion tragique ?

Fantasmes « fin-de-siècle » et « Belle Époque »

« La femme fatale n'existe pas » avait écrit Mireille Dottin-Orsini² à propos d'une culture « fin-de-siècle » qui avait multiplié, en art comme en littérature, les figures de femmes « tueuses » et castratrices, les Salomé, les Judith, les Sphinxes et autres vampires³. Tandis que l'époque romantique avait vécu sur l'idéalisation de l'amour et sur la censure de tout ce qui concernait le corps et le sexe, le refoulé, à la fin du siècle, effectue un retour de manière à la fois novatrice (sur le plan esthétique) et réactionnaire (sur le plan des mentalités) : tout se passe comme si écrivains et intellectuels se comportaient en apprentis-sorciers, ne sachant que faire, au fond, de la mise en liberté toute nouvelle (et réduite aux seuls milieux artistes) du discours sur le sexe. Celui-ci fait peur autant qu'il fascine, et la femme fatale (ou l'exutoire qu'elle constitue) est rendue coupable de tous ses méfaits. De là l'essor d'un discours misogyne particulièrement virulent. Le développement de la vie urbaine accentue de surcroît le phénomène, et le fantasme – ou le mythe –, de la femme fatale, d'abord venu de la vie parisienne, prend vite une ampleur européenne⁴ : les lieux de divertissements et de spectacles des capitales et des grandes villes favorisent la visibilité, sinon le pouvoir, de toute une catégorie de femmes (actrices, danseuses, demi-mondaines, chanteuses de cabaret) qui menaceraient d'affaiblir, veut-on croire, un ordre patriarcal miné par la concurrence féminine et par le gaspillage de ses forces vitales dans les plaisirs faciles. À cette visibilité accrue s'ajoutent les débuts des revendications féministes qui semblent aviver les craintes d'un Occident déstabilisé par l'instauration

2 Dottin-Orsini (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993. Voir aussi de la même auteure, *Salomé*, Paris, Autrement, 1997.

3 Voir également Dijkstra (B.), *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Le Seuil 1992 ; et Hilmes (Carola), *La Femme Fatale*, Stuttgart, Metzler, 1990. Enfin, un très beau catalogue, consacré à l'iconographie « fin-de-siècle » de la femme fatale, a été publié par le Groninger Museum en 2002, sous la direction de Hank van Os : *Femmes fatales* [Catalogue of the exhibition of the same name, from 19 January until 4 May 2003 in the Groninger Museum, The Netherlands, and from 17 May until 17 August 2003 in the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, Belgium].

4 Voir sur ce point la synthèse de Guy Ducrey, dans son introduction aux *Romans fin-de-siècle* : « [...] le fantasme, particulièrement subversif, [...] est arrivé par importation de France, mais a su faire école. Les pays germaniques ne seront pas en reste : en Allemagne, il est adopté, comme en Angleterre, dans sa graphie française [...]. La fin de siècle est décidément un mythe voyageur. » Introduction générale, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. XIII-XIV. Voir aussi son Introduction à *La Femme et le pantin*, Paris, Genève, Slatkine, 1996.

insidieuse d'une nouvelle gynécocratie. En témoigne cet article amusé d'un journaliste, publié dans une chronique de la vie foraine parisienne, en 1893 :

J'entrevois l'avenir, j'entrevois que la Femme d'Occident jouera son grand premier rôle dans les destinées de sa race. [...] Aujourd'hui son pouvoir est devenu effroyable – effroyablement délicieux ! Elle tient toute la force – elle commence à vouloir tout le droit. Un jour, elle sera l'absolue maîtresse. Elle courbera sous le joug cet homme d'Occident qui s'affaiblit, qui s'épuise, qui se gaspille en surmenages terribles [...]. Gardant sa force gracieuse, sa résistance exquise, elle grandira toujours dans ce milieu fiévreux où Lui se rapetisse. Elle dévorera l'Homme. [...] Voilà, maîtres, ce qu'il me semble entrevoir dans ce tumultueux gynécée ouvert, dans cet énorme domaine de la Femme libre qu'est le Salon, le Théâtre, le Concert, le Cirque, le Bal en Europe⁵.

La figure sociale et littéraire de la courtisane, enfin, cristallise les discours d'époque sur la mangeuse d'hommes. Or l'on sait, au moins depuis les études d'historiens sur la prostitution et la condition féminine au XIX^e siècle, combien l'imaginaire de la « vamp », popularisé par le texte fondateur qu'est, à bien des égards, la *Nana* de Zola (1880), se situerait plutôt aux antipodes de la réalité socio-historique⁶, tout en étant alimenté par un rapport névrotique bien réel, cette fois, à la sexualité. Alain Corbin l'a montré : dans le cadre d'une société prostitutionnelle, celles que l'art « fin-de-siècle » a mythifiées en « mangeuses » d'hommes⁷ sont plutôt des femmes pour qui la prostitution est le seul gagne-pain, et qui finissent plus souvent leur vie dans la misère que dans l'opulence⁸.

Quand il reprend le thème de la séductrice perverse, Pierre Louÿs est un jeune écrivain issu de la bourgeoisie fortunée, qui a décidé de consacrer sa vie à l'écriture... et à l'érotisme. Il s'est lié d'amitié avec de grandes figures d'intellectuels et de poètes (Mallarmé, Paul Valéry, José-Maria de Heredia, André Gide...) et c'est avant tout un érotomane esthète⁹, qui trouve son originalité dans la recherche (qu'il poursuivra toute sa vie) d'un érotisme littéraire à la fois raffiné et argotique, transgressif et lyrique, déclinant toute la gamme des formes, des genres et des registres linguistiques. Cette variété est visible dès son premier roman, *Aphrodite*, publié en 1896, mais aussi dans diverses petites pièces,

5 Sourya, « Petits théâtres et grandes baraques », *Le Bambou*, n° 2, 1893, p. 127-132 ; cité par Sophie Bash, Introduction à *Lulu*, in *Romans du Cirque*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 597-598.

6 Voir Aron (J. P) (dir.), *Misérable et glorieuse, la femme au XIX^e siècle*, Fayard, 1980.

7 Voir Davey (L.), « La Croqueuse d'hommes : images de la prostitution chez Flaubert, Zola, Maupassant », *Romantisme*, n° 58, 1987, p. 59-66.

8 Ce ne sont guère les courtisanes qui « dévorent » puis ruinent leurs clients, comme le met en scène Zola, mais plutôt les filles de nocés qui se font souvent exploiter par le commerce du luxe qui se nourrit du monde de la galanterie. « Bien loin d'être les véritables "mangeardes", les courtisanes engraisent proxénètes ou tapissiers, sans oublier l'amant de cœur ou la tribade qui, bien souvent, vit à leurs dépens. La fin misérable de la femme galante n'est pas seulement un thème littéraire ; les derniers instants de Lucie Pellegrin, évoqués par Alexis, semblent correspondre au destin de la majorité des femmes de cette catégorie. » Alain Corbin, *Les Filles de noce* [1978], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1982, p. 199-200.

9 C'est en ce sens surtout qu'on peut rattacher Pierre Louÿs à l'esthétique de la décadence. Voir la lettre de Paul Valéry adressée à Pierre Louÿs et datée du 22 juin 1890 : « [...] car vous êtes un fier *décadent* [...] *décadent* pour moi veut dire, artiste ultra raffiné, [...] et surtout vivant la beauté, attentif à toutes ses manifestations, se mêlant à la vie, toujours par quelque côté original et vibrant. » *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 12.

dialogues, contes, dans ses poèmes (*Les Chansons de Bilitis*, 1895) et surtout dans son abondante production non destinée à la publication¹⁰. Dans ce cadre, le roman de 1898 peut ressembler à une parenthèse : en développant l'histoire d'un riche hidalgo entraîné par une petite gitane dans un engrenage de séduction et de frustration, l'écrivain semble alors se positionner comme le digne héritier « fin-de-siècle » d'une métaphysique « noire » de l'amour, plus que comme le chantre d'Éros. Au-delà des emprunts ponctuels à l'épisode de la Charpillon de Casanova¹¹, ou à la *Carmen* de Mérimée et Bizet¹², c'est en effet au romantisme noir que l'on pense d'abord, à Baudelaire et ses *Journaux intimes*, à Barbey d'Aurevilly et ses *Diaboliques* (1870), ainsi qu'aux romans de la décadence qui déclinent obsessionnellement le répertoire des cruautés féminines et de la déchéance masculine : Octave Mirbeau dans *Le Calvaire* (1886) et *Le Jardin des supplices* (1899), Hugues Rebell dans *La Câlineuse* (1898-1900), puis Heinrich Mann dans *Professor Unrat* (1905) ... On y trouverait aussi l'écho d'un autre texte qui ne sera cependant traduit en français qu'en 1902, *La Vénus à la fourrure* (1870) de Sacher-Masoch, qui alimentera lui aussi l'imaginaire des liaisons sado-masochistes.

Dans ce cadre, les hypotextes les plus structurants, ceux qui organisent presque en continu l'axiologie et la poétique du roman, semblent essentiellement de deux ordres : l'intertextualité baudelairienne et les emprunts au domaine pictural, de Goya à Félicien Rops.

L'imaginaire baudelairien sous-tend en effet le roman, tant sur le plan d'une rêverie sensuelle autour de la « chevelure » ou de la « passante¹³ » que sur celui d'un paradoxal plaisir dans le mal¹⁴. Bien des comportements prêtés aux personnages de Mateo et d'André (les deux protagonistes masculins) font directement écho aux poèmes des *Fleurs du mal* sur la question du sado-masochisme. « L'Héautontimorouménos » pourrait, ainsi, être à l'origine d'une partie de leur élaboration psychologique, au-delà du substrat biographique dont Louÿs s'est inspiré (les déboires amoureux de son ami André Lebey) :

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher
Comme Moïse le rocher !
Et je ferai de ta paupière,

10 Voir sur ce point Pierre Louÿs, *Œuvre érotique*, Jean-Paul Goujon (éd.), Paris, Robert Laffont, 2012.

11 Voir le commentaire proposé par Michel Delon dans sa Préface à *La Femme et le pantin*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1990, p. 17

12 « Autre source, *Carmen*, - non pas la nouvelle de Mérimée, mais l'opéra de Bizet, dont Louÿs était tellement épris [...] » Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs. Une vie secrète* (1870-1925), Paris, Fayard, p. 406.

13 Baudelaire, « La Chevelure », « À une passante », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 26 et 92.

14 Baudelaire, *Journaux intimes (Fusées)* : « Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté. » *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 652 ; Voir aussi *Journaux intimes (Mon cœur mis à nu)* : « Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau », *ibid.*, p. 676.

Pour abreuver mon Sahara
 Jaillir les eaux de la souffrance.
 Mon désir gonflé d'espérance
 Sur tes pleurs salés nagera
 [...]

 Je suis la plaie et le couteau !
 Je suis le soufflet et la joue !
 Je suis les membres et la roue,
 Et la victime et le bourreau¹⁵ !

Don Mateo se fait le porte-voix de vérités prétendument générales sur la cruauté des femmes, que l'Occident courtois aurait fini par exacerber, et qu'il faudrait neutraliser¹⁶. Pourtant, il semble ne pas pouvoir se dérober au plaisir trouble de la souffrance amoureuse et, s'il affirme s'être débarrassé de Conchita, ses contradictions s'égrènent au fil des pages. Aussi apparaît-il finalement comme ce « je » baudelairien de « L'Héautontimorouménos », ressassant avec une volupté triste son martyre amoureux : « Alors, Mateo, précisant chaque détail comme on torture une plaie¹⁷ [...] » ...

Le second principe organisateur est constitué par les intertextes picturaux qui motivent le titre finalement retenu pour le roman. Le premier, explicite, est le tableau de Goya de 1792, *El Pelele*, qui représente de joyeuses jeunes femmes se livrant à un rituel de carnaval, en faisant sauter un pantin de chiffon dans un grand drap tendu. Au point culminant du récit (la scène sadique du chapitre XII, « Derrière une grille fermée »), le tableau est convoqué pour éclairer le sens de la mise en scène organisée par Conchita pour martyriser Mateo, alors que celui-ci espère enfin la rejoindre pour la nuit dans la maison qu'il lui a offerte¹⁸. Proposant une lecture allégorique du tableau, Mateo entend dénoncer cette aliénation qui guetterait tout homme amoureux se laissant assujettir par amour pour une femme :

Connaissez-vous, au musée de Madrid, une singulière toile de Goya, la première à gauche en entrant dans la salle du premier étage ? Quatre femmes en jupe espagnole, sur une pelouse de jardin, tendent un châle par les quatre bouts, et y font sauter en riant un pantin grand comme un homme...¹⁹

La culture « fin-de-siècle » a évidemment été frappée par la métaphore goyesque de l'homme-pantin, et la femme de lettres Rachilde, prêtresse du

15 Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., t. I, p.78.

16 « Ah ! c'est bien le signe suprême de la toute-puissance féminine, que cette immunité dont nous les cuirassons. Une femme vous insulte à la face, elle vous outrage : saluez. Elle vous frappe : protégez-vous mais évitez qu'elle se blesse. Elle vous ruine : laissez-la faire. Elle vous trompe : n'en révélez rien, de peur de la compromettre. Elle brise votre vie : tuez-vous s'il vous plaît ! - Mais que jamais, par votre faute, la plus fugitive souffrance ne vienne endolorir la peau de ces êtres exquis et féroces pour qui la volupté du mal surpasse presque celle de la chair. » *La Femme et le pantin*, éd. Michel Delon, op. cit., p. 115.

17 *Ibid.*, p. 50.

18 Il faut aussi rappeler que Conchita refuse d'ouvrir à Mateo et feint de faire l'amour, sous ses yeux, avec le jeune homme, tout en proférant des paroles de dégoût et de mépris à l'encontre de son amoureux éperdu, invariablement éconduit après avoir été séduit.

19 *La Femme et le pantin*, op. cit., p. 123.

décadentisme, n'a pas hésité à proposer un compte rendu du roman de Pierre Louÿs en interprétant, elle aussi, le tableau de Goya dans le sens d'une guerre des sexes où les femmes mèneraient la ronde du sexe et de la mort :

Il s'inspire du célèbre tableau de Goya : des jeunes folles en jupes rondes et soyeuses, les pieds visibles sous les volants légers, balancent et lancent un pantin veule, une silhouette d'homme correctement vêtu, un pantin aux yeux vides et au corps depuis longtemps vidé. Elles tournent et bondissent autour de lui sur les bords d'un précipice, dont on aperçoit quelques fleurs mièvres, dissimulant l'horreur du dernier vide, celui de la mort²⁰.

Pourtant, la toile de Goya n'a rien, en soi, de vraiment inquiétant. Certes, le pantin de chiffon est doté de grands yeux innocents, presque mélancoliques, rendant possible une lecture seconde. Mais le tableau, plutôt lumineux, propose un chromatisme où les couleurs vives sont en accord avec la thématique de la gaieté carnavalesque, et il est en réalité bien difficile d'affirmer avec certitude que Goya aurait voulu représenter un précipice ; seul le changement de la couleur du sol, aux pieds des jeunes femmes (couleur qui passe du vert au brun) peut suggérer cette dimension macabre. Mais le précipice peut tout aussi bien être uniquement fantasmé par Rachilde, dans la mesure où les contours de l'espace restent flous et stylisés.

Que représente donc *El Pelele* ? un jeu inoffensif et populaire, une allégorie du malheur auquel peuvent être soumis des innocents ballotés par la vie, ou plus précisément l'infortune d'hommes livrés à la cruauté des femmes ? Ou tout cela à la fois ? La « fin-de-siècle », quant à elle, n'a guère hésité à revisiter à sa façon le célèbre tableau. Le second hypotexte du roman (implicite celui-là) provient d'une réécriture décadente d'*El Pelele*, que l'on doit aux dessins et aquarelles d'un des artistes les plus radicaux de la Décadence, Félicien Rops. Celui-ci s'était fait connaître comme illustrateur de Baudelaire, de Barbey d'Aurevilly, ainsi que des revues symbolistes parisiennes, et Pierre Louÿs possédait de nombreuses gravures de l'artiste belge, ce qui rend l'influence très vraisemblable²¹. Or Rops avait réalisé une série consacrée au motif de la « Dame au pantin » : *La Dame au pantin et à l'éventail*, 1873²² ; *La Dame au pantin*, 1877²³ ; enfin deux *Dame au pantin*, comprenant un dessin préparatoire de 1883 et la version définitive de 1885²⁴. Cette série reprend dans un sens tragi-comique et « pornographique » (au sens premier) le motif carnavalesque. L'on y voit, dans les quatre compositions, une grande et forte femme à la poitrine dénudée (donc une courtisane) tenir dans sa main levée un minuscule personnage masculin difforme, doté d'un abdomen trop

20 Compte rendu publié dans le *Mercure de France*, août 1898, cité par Michel Delon, in *La Femme et le pantin*, Dossier, *op. cit.*, p. 186.

21 Dans sa préface à *La Femme et le pantin*, Michel Jarrety signale cette influence (*La Femme et le pantin*, éd. Michel Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 15). Jean-Paul Goujon indique également que Louÿs possédait une collection particulière des œuvres de Rops (*Pierre Louÿs. Une vie secrète*, *op. cit.*, p. 252).

22 Musée Rops de Namur.

23 Collection Babut du Marès, Namur.

24 Collection privée et Musée Rops de Namur

volumineux pour ses membres frêles, et affligé d'une bosse de polichinelle. L'homme ressemble ainsi à une araignée ou à un gros insecte. À la fois ridicule et pitoyable, il agite ses membres et sa canne d'un air désespéré, tandis que la femme pourrait l'écraser, tant la disproportion de taille la rend menaçante et toute-puissante. Dans les compositions de 1877 et 1885, le monocle et le chapeau haut-de-forme du pantin le désignent plus précisément comme un bourgeois « fin-de-siècle », pris dans les rets d'amours vénales qui le ruinent. La dame, elle, s'apparente à une nouvelle Ève décadente, puisqu'elle fait tomber du pantin éventré des pièces d'or, qu'elle recueille dans une grande vasque autour de laquelle s'enroule le serpent de la Genèse. À ses pieds est assis un petit Amour-enfant, en costume de bouffon, et qui tient dans ses mains une marotte à tête de mort. Le sexe et la mort n'avaient jamais fait si bon ménage ; le déni des rapports séculaires de domination patriarcale n'avait peut-être jamais été si puissant. Heureusement, le rire du carnaval et la placidité de l'enfant-bouffon, ce petit Amour aux joues rebondies qui semble plutôt bien portant aux pieds de la « dame », interdisent toute rigidification du sens.

Une axiologie troublée : du paganisme antique à la lyrique courtoise

Cependant, Pierre Louÿs ne partage pas avec Félicien Rops la conception très « fin-de-siècle » d'un érotisme de l'abjection, même s'il le rejoint de manière évidente dans le réemploi fantasmatique, mais aussi ironique, du thème à la mode de la séductrice diabolique. L'originalité du propos repose sur le fait que le romancier a su donner une profondeur particulière à son sujet, qu'il oriente, sans jamais rien expliciter, vers une double axiologie : d'une part une célébration de l'amour physique, qui oscille entre un plaidoyer païen en faveur de la liberté érotique, dans le sillage de Théophile Gautier²⁵, et une mythologie tragique de l'amour-passion ; et d'autre part un esthétisme raffiné, une quête de la beauté conçue comme seul absolu possible en ce monde, et qui s'alimente de ce rapport incandescent à Éros.

Toute la complexité du roman repose ainsi sur le décalage qui est organisé entre le sujet affiché à travers la confession du narrateur principal (Mateo et sa volonté de dénoncer les malheurs de l'amour), et les effets de sens produits par le dialogisme du récit, sans que jamais un narrateur extra-diégétique n'intervienne pour imposer *in fine* un discours d'autorité qui éclaircirait les ambiguïtés des personnages. L'ironie repose sur la polyphonie générée par le dédoublement des points de vue (celui du narrateur extra-diégétique qui évoque l'arrivée d'André en Andalousie ; celui de Mateo qui se lance dans sa grande confession ; enfin les discours rapportés de Conchita). Cette polyphonie fait que le lecteur en sait toujours un peu plus sur les personnages que les personnages eux-mêmes, et ces

25 Émile Verhaeren écrira ainsi à propos du premier roman de Louÿs, *Aphrodite* (1896) : « M. Pierre Louÿs tient de Gautier et de M. A. France, mais il se distingue d'eux par la passion. [...] Il a écrit son livre comme si le christianisme lui était inconnu. » *L'Art Moderne*, Bruxelles, 26 avril 1896 ; cité par Jean-Paul Goujon, *Aphrodite*, éd. Jean-Paul Goujon, Paris, Gallimard, Folio classique, 1992, « Dossier de Presse », p. 368.

points aveugles sont alors mis en relief par les contradictions entre ce que dit Mateo et ce qu'il fait réellement (il poursuit désespérément Conchita tout en disant vouloir s'en délivrer). De là découle aussi la superposition du sujet le plus visible (la dimension masochiste de la passion, la nature « diabolique » de la femme manipulatrice) et du sujet « second » ou « profond » (l'éloge de l'amour et de l'érotisme considérés aussi comme des voies d'accès privilégiées à la Beauté²⁶).

La célébration de la sensualité, déclinée en véritable blason poétique du corps féminin, peut être éclairée par les textes antérieurs de Louÿs. L'écrivain a revendiquée très tôt une inspiration païenne (« Je suis [...] très sincèrement païen de foi²⁷ ») qui cependant n'est pas toujours directement perceptible dans le roman, dans la mesure où celui-ci convoque des références religieuses, associées à la piété profonde vécue dans cette terre d'Espagne où se déroule l'histoire. Mais ce paganisme est néanmoins fondamental dans le macro-texte, très orienté vers la culture antique et sa conception supposée plus libre de l'érotisme. Dans deux de ses autres romans, *Aphrodite. Mœurs antiques* (1896) et *Les Aventures du Roi Pausole* (1900), Louÿs a élaboré plus explicitement une philosophie hédoniste de l'amour, qui se structure autour d'une opposition entre passion et érotisme. Dans *Aphrodite*, sensualité et sexualité sont réhabilitées à travers la condamnation du moralisme chrétien²⁸, tandis que la passion, traditionnellement valorisée en Occident par la culture courtoise, est au contraire remise en cause. Parce qu'elle conduit à l'esclavage amoureux et à l'aliénation de soi, elle est jugée incompatible avec la liberté : l'amour exclusif serait la matière même de toute tragédie. Exaltante, fascinante parce que porteuse, historiquement, d'un idéal culturel très élevé ainsi que d'une très forte intensité émotionnelle, la passion serait pourtant intrinsèquement liée au malheur et à la douleur. Pour sortir de ce dilemme, les romans « païens » choisissent de dissocier l'érotisme de l'amour, en ré-invoquant la libre circulation des courtisanes, propre aux mœurs antiques, et la multiplication des partenaires. L'imaginaire de Pierre Louÿs s'oriente en ce sens vers un pan-

26 « Je reste convaincu qu'il n'y a d'autres sujets que la Beauté, et que la Beauté est faite de la perfection grecque revêtue de la grâce orientale. » Pierre Louÿs, cité par Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs. Une vie secrète, op. cit.*, p. 327.

27 Lettre à X, 20 mars 1897, citée par Jean-Paul Goujon, *ibid.*, p. 9.

28 « L'amour, avec toutes ses conséquences, était pour les Grecs le sentiment le plus vertueux et le plus fécond en grandeurs. Ils n'y attachèrent jamais les idées d'impudicité et d'immodestie que la tradition israélite a importées parmi nous avec la doctrine chrétienne. » Préface de P. Louÿs à *Aphrodite, op. cit.*, p. 35.

érotisme libertaire²⁹ fantasmé sur le modèle d'une antiquité païenne que la fantaisie du *Roi Pausole* transformera, en 1900, en « utopie érotique³⁰ ».

Une réactivation « noire » du mythe de Tristan et Yseut ?

Cependant, dans le secret du texte, le roman de *La Femme et le pantin* ne répond pas complètement à cette axiologie, dans la mesure où l'amour-passion, condamné comme une forme d'aliénation, n'est peut-être que la surface du discours, derrière laquelle se cache une irrémédiable fascination pour cette passion tragique. Cette parenthèse au sein de la production romanesque de Louÿs peut en réalité être considérée comme un de ses plus beaux succès, de même qu'elle constitue le lointain écho, poétique et métamorphosé, de l'unique grande passion amoureuse que l'écrivain ait éprouvée dans sa vie, semble-t-il, celle qu'il voua à la même époque à Marie de Heredia, mariée contre son gré à Henri de Régnier.

Car s'il y a un nouveau mythe héroïque réactualisé dans le roman, et contredisant, finalement, les discours de mise en garde contre la femme fatale, c'est bien le mythe de la passion amoureuse, tel qu'il fut célébré par la lyrique courtoise et la légende de Tristan et Yseut. Nous souscrivons ici pleinement à l'analyse de Hans-Roland Johnsson, qui voit dans le roman « un reflet tardif » de ce mythe³¹. Dans cette nouvelle version « noire » et iconoclaste de *Tristan et Yseut*, le sentiment amoureux est présenté comme une force irrationnelle et toute-puissante, certes absolument contraire au bonheur, mais en même temps bien plus fascinante que le bonheur. Il constitue une expérience existentielle incontournable, une fatalité qui fait pourtant tout le prix de l'existence. Ainsi, ni Mateo ni André ne voudront s'y soustraire, malgré les discours de mise en garde ou de déni. L'amour-passion conduit au malheur ceux qui le subissent, mais il est, en même temps, une sorte d'absolu humain, le seul absolu, peut-être, digne d'être recherché³² avec, pour Louÿs, l'érotisme et l'art, la musique, la poésie.

29 Liberté en réalité sans doute plus masculine que féminine, même si la revendication de liberté est très clairement exprimée par Conchita, à qui Pierre Louÿs fait dire, dans une des métaphores les plus audacieuses du roman : « La guitare est à moi, j'en joue à qui me plaît ! » (fin du chap. XII). Mais cette liberté est très peu pensée sur un plan politique ; Louÿs revendiquait d'être apolitique et, effectivement, on ne trouvera pas, dans *La Femme et le pantin*, de réelle mise en perspective sociologique sur l'inégalité de conditions qui gouverne les rapports de Mateo et de Conchita, inégalité pourtant clairement posée dans l'épisode de la *fabrica*. Comme si les hiérarchies sociales allaient de soi, et comme si, à ce niveau, Pierre Louÿs se gardait bien de vouloir modifier quoi que ce soit « dans une vie qui se défendait de toutes expériences susceptibles de mettre en cause la hiérarchie des sexes [...] » écrit Michel Delon. Préface à *La Femme et le pantin*, *op. cit.*, p. 10.

30 « Tryphème, le royaume de Pausole, est un pays d'Utopie : une Utopie érotique, mais non pas politique. Les innovations politiques et administratives introduites par le roi débonnaire ne servent qu'à garantir la liberté amoureuse la plus complète aux jeunes citoyens [...]. » Giorgio Mirandola, *Pierre Louÿs*, Milan, Mursia, 1974, p. 195 ; traduit de l'italien par Jean-Paul Goujon, « Présentation » à Pierre Louÿs, *Les Aventures du Roi Pausole*, éd. Jean-Paul Goujon, Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 2008, p. 27-28.

31 Hans-Roland Johnsson, *Le Conte de la lyre brisée. Significations et structures dans les œuvres en prose de Pierre Louÿs*, Stockholm, Forskningsrapporteur / Cahiers de la Recherche, n° 11, 2000, p. 203.

32 Bien sûr, au regard de l'ensemble de la vie de Louÿs, cette fascination secrète pour la passion amoureuse ne constituera, nous l'avons dit, qu'une étape, ou une parenthèse. Mais elle s'inscrira comme un moment particulièrement intense et fécond sur le plan poétique (elle produira aussi le très beau poème d'amour *Pervigilium*

Or l'on sait depuis *Tristan et Yseut* que, pour que la passion reste à son maximum d'intensité, il faut que le désir soit inassouvi³³. La passion a donc pour condition paradoxale le manque, la frustration, et tout se passe alors comme si derrière la diabolisation « décadente » de la femme fatale, se faisaient entendre les échos assourdis de l'idéal courtois chanté par les troubadours occitans du XII^e siècle³⁴. Même si Louÿs ne cite pas le répertoire de la *fin'amor* dans le texte, on connaît son goût de l'érudition en matière de poésie. Et dans les derniers mots du roman semble résonner une sorte d'équivalent moderne, en prose, des *Lais* de Marie de France consacrés à Tristan et Yseut :

Ma Conchita, je te pardonne. Je ne puis vivre où tu n'es pas. Reviens. C'est moi, maintenant, qui t'en supplie à genoux.

Je baise tes pieds nus³⁵.

Ces phrases, aussi sobres sur le plan formel qu'elles sont intenses sur le plan émotionnel, rappellent la prosodie et l'effet de miroir qui structure le dernier octosyllabe du « Lai du chèvrefeuille » :

Bele amie, si est de nus

Ne vous senz mei ne jeo senz vus !

Belle amie, ainsi en va-t-il de nous :

Ni vous sans moi, ni moi sans vous³⁶ !

L'on pourrait ajouter que la légende médiévale de Tristan et Yseut, devient progressivement, de Béroul à Wagner, un grand mythe culturel qui trouve son accomplissement, en cette fin de siècle, avec le succès à l'opéra de *Tristan und Isolde* (1865). Or Louÿs n'a cessé de clamer sa passion pour Wagner, et en particulier pour le *Tristan*, qu'il considérait comme l'œuvre d'art la plus parfaite³⁷. Dans l'opéra de Wagner, le thème amoureux devient peu à peu mystique, comme le sont aussi, d'une certaine façon, les paroles de Mateo, et l'acte II du livret consacre le triomphe définitif de l'amour à travers une mort qui le pérennise :

Mortis), au sein d'une vie toute entière dédiée, et en continu cette fois, à une véritable passion pour l'érotisme (nous oserions dire : presque une mystique).

33 « Ce que les amants cherchent, ce n'est pas l'apaisement dans l'union, mais l'intensité de la passion. » Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* [1939, 1956 éd. définitive], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1986, p. 62.

34 Michel Lequenne l'a déjà souligné, en affirmant que le vrai sujet du roman n'était pas celui de la femme fatale ; voir « L'érotisme de P. Louÿs », *Bulletin des amis de Pierre Louÿs*, n° 13-16, 1980 : « [le] jeu [de Conchita] n'est ni sadisme ni sado-masochisme comme on l'a cru par une pente facile, c'est la géniale tactique amoureuse qui seule pouvait faire durer une passion que les différences d'âge et de condition sociale, ainsi que les mœurs - qui ont produit Don Juan, tombeur de femmes - vouaient à n'être qu'une éphémère et lamentable aventure. »

35 *La Femme et le pantin*, *op. cit.*, p. 144.

36 *Lais de Marie de France*, trad. et présentation Laurence Harf-Lancner, Paris, *Le Livre de poche*, coll. « Lettres gothiques », 1990, p. 266-267.

37 « Wagner représentait pour Louÿs, comme pour tant de poètes, l'artiste suprême ». Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs. Une vie secrète*, *op. cit.*, p. 232. Et « Quel est le chef d'œuvre de l'art ? Tristan », Pierre Louÿs, Inédit, 17 février 1893 (coll. part.), cité par Jean-Paul Goujon, *ibid.*, p. 25.

*So starben wir,
 um ungetrennt,
 ewig einig,
 ohne End',
 ohn'Erwachen,
 ohn' Erbangen,
 namelos
 in Lieb'umfängen,
 ganz uns selbst gegeben,
 der Liebe nur zu leben !*
 Nous mourrions ainsi,
 sans séparation,
 ne formant qu'un à jamais,
 sans fin,
 sans réveil,
 sans angoisse,
 anonymes,
 confondus dans l'amour,
 l'un à l'autre totalement,
 pour vivre uniquement pour l'amour³⁸ !

Certes, dans le roman, l'allusion au mythe de Tristan et Yseut se fait légère ; mais elle est néanmoins présente à travers deux éléments : le motif du philtre et le rapport entre frustration et passion. Dans le mythe, le philtre d'amour que boivent Tristan et Yseut est à lire comme l'image des forces mystérieuses du sentiment, plus puissantes que le langage de la raison et de la loi. Le philtre concrétise la supériorité irrésistible du sentiment et du désir, que les amants subissent comme une contrainte extérieure presque magique. Dans le roman, Mateo avoue être subjugué par « la brusquerie de [la] tendresse [de Conchita] », qui « l'affol[e] comme un breuvage³⁹ ». De plus, dans le roman de Bérroul comme dans l'opéra de Wagner, l'amour de Tristan et Yseut n'est finalement pas un amour orienté vers la satisfaction du désir sexuel. Les empêchements qui barrent la voie à sa réalisation sont en même temps ses meilleurs garants et, en ce sens, c'est surtout la mort qui finit par être désirable. Dans le roman, Conchita et Mateo semblent ne pas chercher vraiment à échapper à une spirale infernale qui les entraînera peut-être vers la mort. C'est donc au cœur du désir, dans son principe même, que gît le tragique de l'existence.

Au-delà du principe de plaisir : lyrisme et mystique amoureuse

Dans ce cadre, Mateo est celui qui est conduit, malgré lui, à transformer radicalement sa conception de l'amour, et à passer du libertinage à la passion. Cette passion reprend les caractéristiques de l'amour courtois, et notamment l'isotopie de la vénération religieuse. À plusieurs reprises, le personnage masculin se jette aux pieds de Concha comme aux pieds d'une Madone, il l'imagine en

38 *Tristan et Isolde*, II, 2, édition bilingue, trad. fr. Jean d'Arièges, Paris, Aubier-Flammarion, 1974, p. 156-157.

39 *La Femme et le pantin*, chap. VI, *op. cit.*, p. 77.

« vierge de légendes » et attend de pouvoir la rencontrer comme une « grâce du Ciel⁴⁰ ». Les derniers mots du roman (« Je baise tes pieds nus ») constituent bien le point d'orgue de ce *leitmotiv*. Des métaphores audacieuses associent également érotisme et registre religieux, les seins de Conchita étant adorés comme des « fruits de la Terre promise ». Enfin, les rencontres et les retrouvailles de Mateo et Concha sont évoquées comme des moments magiques et sacrés, de véritables épiphanies :

Elle me parlait à voix basse et pourtant j'entendais sonner chacun de ses mots comme des paroles sinaïtiques dans la rue vide et pleine de lune [...] Sa voix tintait dans un murmure clair comme un carillon de cloches de couvents⁴¹.

Le lyrisme de l'amour revient donc comme une voix seconde, derrière le propos affiché qui consiste à mettre un ami en garde contre l'esclavage amoureux :

Ce qui est vrai, c'est que l'amour n'a pas été pour moi une distraction ou un plaisir, un passe-temps comme pour quelques-uns. Il a été ma vie même. Si je supprimais de mon souvenir les pensées et les actions qui ont eu la femme pour but, il n'y resterait plus rien, que le vide⁴².

Ce lyrisme accompagne une poétique de l'apparition, qui transforme la présence de Concha en un principe d'enchantement total, tant sur le plan esthétique qu'émotionnel, et qui colore de merveilleux tout l'espace du quotidien :

Au lever du soleil, je fis couper toutes les fleurs de trois massifs et je les répandis dans l'allée, sur l'escalier, sur le perron pour faire à ses pas jusqu'à moi une avenue de pourpre et de safran. Je l'imaginai partout [...]. L'âme du jardin et de la maison avait pris la forme de son corps⁴³.

Ces éléments constituent en réalité des clés pour comprendre le comportement des trois personnages (Mateo, Concha, André). Comportements en apparence opposés (du moins pour Mateo et Concha, l'un cherchant la « possession » charnelle, l'autre s'y dérochant), mais en réalité plutôt parallèles, gouvernés secrètement par un même désir d'intensité. Ainsi Mateo confie-t-il, à propos d'un des moments où il espère obtenir de Conchita une rencontre charnelle : « Le présent était si intense que l'avenir et le passé disparaissaient en lui⁴⁴ ». Parallèlement, Concha ne cesse d'affirmer qu'elle lutte contre l'usure et

40 *Ibid.*, p. 85. Il faut aussi rappeler que le prénom Concha a été très probablement choisi pour sa polysémie : s'il évoque une dimension érotique (le sexe féminin métaphorisé par l'image de la conque, du coquillage, métaphore souvent utilisée pour désigner une prostituée), il est également le diminutif de Concepción, prénom à forte connotation religieuse, rappelant « l'Immaculée Conception » qu'est la Vierge.

41 *Ibid.*, chap. VIII, p. 89.

42 *Ibid.*, chap. IV, p. 55.

43 *Ibid.*, chap. VII, p. 82.

44 *Ibid.*, chap. VIII, p. 92.

l'affaiblissement de la passion, et qu'elle veut conserver cette incandescence de l'amour :

Don Mateo, vous ne m'avez jamais comprise. Vous avez cru que vous me poursuiviez et que je me refusais à vous, quand, au contraire c'est moi qui vous aime et qui vous veux pour toute ma vie. [...] Je n'ai jamais aimé que vous. [...] Non seulement je veux tout le bonheur mais je le veux pour toute ma vie⁴⁵.

Bien sûr, Mateo remet en question la sincérité de ces paroles. Mais à ce stade, le dialogisme du roman est tel qu'on ne peut pas non plus accorder un total crédit à son point de vue. De même, dans l'épilogue (qui contient aussi « la moralité de cette histoire », dit le roman), André n'hésitera pas, malgré la longue mise en garde de Mateo, à se rendre au rendez-vous que lui a fixé Concha :

André revint à pied vers la ville. Il était sept heures du soir. La métamorphose de la terre s'achevait insensiblement par un clair de lune enchanté.

Pour ne pas revenir par le même chemin – ou pour toute autre raison, – il prit la route d'Empalme après un long détour à travers la campagne.

Le vent du sud l'enivrait d'une chaleur intarissable qui, à cette heure déjà nocturne, était encore plus voluptueuse.

Et comme il s'arrêtait, les yeux presque fermés, pour jouir de cette sensation nouvelle avec frisson, une voiture le croisa, et s'arrêta brusquement⁴⁶.

André se lance donc à corps perdu dans la même aventure amoureuse et fatale que Mateo et, de ce fait, il devient son double, son prolongement, transformant l'histoire individuelle de l'hidalgo en une histoire à portée bien plus générale. À nouveau revient le *leitmotiv* du paysage enchanté, du moment magique qui entoure l'attente de la rencontre : faire de la vie et de l'amour des œuvres d'art, flamboyantes et transcendant l'existence ordinaire, n'est-ce pas là, pour l'artiste-dandy, le seul et unique désir légitime ? Et Pierre Louÿs n'a-t-il pas, au fond, projeté un peu de lui-même dans ses trois personnages principaux ? N'a-t-il pas voulu suggérer quelque chose d'infiniment subtil sur les contradictions du désir, sur les cheminements tortueux et complexes d'une quête existentielle qui transformerait la vie, définitivement, en poème, fût-ce au prix de tous les risques et de tous les dangers ?

Il ressort de cette hybridation entre hédonisme érotique et lyrisme tragique un langage presque unique en cette fin de siècle, à la fois très direct⁴⁷ et jamais entaché de vulgarité, finalement aux antipodes de l'érotique de l'abjection véhiculée par les voix dominantes de la culture naturaliste et / ou décadente⁴⁸.

45 *Ibid.*, chap. XI, p. 120-121.

46 *Ibid.*, chap. XV, p. 143.

47 Conchita évoque ainsi, de manière très précise, des aspects intimes du corps que la littérature romantique avait censurés : « Tu as mes seins, tu as mes lèvres, mes jambes brûlantes, mes cheveux odorants, tout mon corps dans tes embrassements et ma langue dans mon baiser. » *Ibid.*, chap. VIII, p. 98.

48 Voir ainsi Marc Angenot, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la belle époque*, Éditions Labor, Bruxelles, 1986, p. 97, 128 : « Le culte de la Marie-Madeleine, en 1889, n'a plus rien de sentimental, de

Pour Mateo, le corps nu de Conchita contient toute la beauté, dans ce que celle-ci peut avoir de sensuel, de vivant, et de spirituel à la fois. Pierre Louÿs avait très consciemment tenu à se démarquer, sur ces questions, des idées convenues véhiculées par la tradition. Il écrivit ainsi, dans une lettre à son frère, datée de 1905, et qui peut être considérée comme une véritable profession de foi :

Au moment où je me suis mis à écrire des choses assez vives, j'ai eu à me diriger entre deux écueils que je détestais également : Satan et le cochon.

Méphistophélès est derrière Gretchen, il est près d'Éloa, chez Baudelaire, chez Rops, chez Barbey, chez Mendès. Pour tous, une femme ne peut pas dire : « Je t'aime » sans être poussée par le démon de la luxure, et cela remonte plus haut encore, jusqu'à Cazotte, et cela dure toujours.

Quant au porc, il est derrière Nana, derrière toute l'école naturaliste.

Je n'ai voulu ni de l'un ni de l'autre. J'ai tâché d'écrire des livres sur l'amour et la beauté nues mais pures : ni sales ni perverses [sic]. C'est probablement bien difficile à faire comprendre puisque mes propres collaborateurs s'y trompent eux-mêmes⁴⁹.

Des livres « sur l'amour et la beauté nues [et] pures », ou comment atteindre « le point fixe de la beauté »⁵⁰

De la « Poétique »

De même que le dire de la passion, dans *La Femme et le pantin*, se confond avec la quête de la Beauté, de même la prose romanesque s'unit-elle à la musique du vers. Le roman se fait ainsi roman-poème, au sein duquel lyrisme et musicalité ont pour but de restituer ces moments magiques où l'existence se transfigure.

Sur ce plan aussi, la correspondance et les textes théoriques de Louÿs sont éclairants. À propos des *Chanson de Bilitis*, l'auteur y affirme qu'il a cherché à transformer un sonnet initialement en vers en « sonnet en prose », créant ainsi une prose rythmée, particulièrement musicale⁵¹. « Louÿs, dans une entreprise parfaitement nouvelle, créait le roman par poèmes, qu'il baptisa “roman lyrique” » écrit aussi Jean-Paul Goujon⁵². Enfin, c'est dans son art poétique de 1916 (*Poétique*), que Louÿs considérait comme sa grande œuvre théorique, qu'une conception de la prose-poésie voit vraiment le jour : « Le vers est le secret de la prose », écrit-il dans les notes inédites de ce texte. « Le poète qui n'entend pas le rythme [sic] de la phrase ne sait pas écrire ; non plus qu'un prosateur ignorant de la métrique. [...] La poésie [sic] en prose est plus difficile que la poésie en vers⁵³ ». Des métaphores particulièrement originales viennent aussi

romantique ni de “rédemptionniste”. Il se veut cyniquement immoral, réaliste et trivialement baudelairien. La prostituée vertueuse et la fille repentie ont bien disparu. [...] le sexe naturaliste et moderniste est toujours ignoble [...]. »

49 Lettre du 15 Juin 1905, citée par Jean-Paul Goujon, « Documents », *Aphrodite*, op. cit., p. 361.

50 Lettre inéd. de Maeterlinck à Louÿs, 24 juin 1998 (cat. B. Loliée, 1960, n° 47) : « Je crois que dans *La Femme et le pantin*, vous avez atteint le point fixe de la beauté dans la nouvelle. » Cité par Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs. Une vie secrète*, op. cit., p. 409.

51 « Comprenez : il faut que le public se dise en chœur : “Ce sont des sonnets en prose” ». Lettre inédite à Alfred Vallette, citée dans *Les Chansons de Bilitis*, éd. Jean-Paul Goujon, Paris, Poésie / Gallimard, 1990, p. 324.

52 *Préface aux Chansons de Bilitis*, *ibid.*, p. 24.

53 « Notes inédites à *Poétique* », *Poétique* [1917], éd. Jean-Paul Goujon, Paris, La Vouivre, p. 47.

évoquer, dans le texte publié, cette exigence d'une prose « ensorcelée », « palpitante », où le rythme, le souffle, donneraient vie à l'idée :

V- Placer le mot, c'est écrire. – Le plus pur est-il le plus humble, méconnu sous une loque usée ? Premier secret du style : ensorceler une loque, à la juste place où elle tourbillonne et colore tout à coup sa métamorphose. [...]

VI- Suivre le rythme (sic) qui palpète avec le cœur de l'idée. - Règle fondamentale du vers. Et de la prose. Et de la musique.

Scander la prose. Une page bien écrite est celle dont on ne saurait enlever une syllabe sans fausser la mesure de la phrase. [...]

Percevoir que le rythme n'est pas seul touché, mais que d'obscures sonorités s'éclairent, si la plume tardive insinue, avec tact, une virgule. [...]

IX- Vers ou proses, les poèmes (sic) sont des créatures ; et qui vivent ; qui respirent ; qui sont pleines d'organes ; qui mourraient d'un mot coupé⁵⁴.

Le roman de 1898 peut donc légitimement se lire en fonction de cet art poétique, postérieur mais en réalité en germe de longue date, et qui met au jour les ressorts permanents de la prose : tous procèdent d'une passion pour la musique⁵⁵, d'une prose fondée sur des *leitmotive* incantatoires, des structures anaphoriques, des paragraphes souvent brefs et ressemblant à des strophes ; parfois même si brefs qu'ils en viennent à prendre l'allure de vers libres.

Leitmotive et musicalité

Les effets de *leitmotiv*, organisés en instants magiques, se retrouvent tant au niveau de la structure d'ensemble du roman que de la scansion des paragraphes. Il s'agit des scènes de carnaval, des paysages-états d'âme, enfin des épisodes de rencontres amoureuses qui tous ont en commun de rompre avec le cours banal de l'existence et de convoquer ces « *mundi muliebris*⁵⁶ » dont Baudelaire faisait l'apanage du tempérament poétique ; *mundi muliebris* qui sont dans le roman autant de variations en prose sur certains poèmes des *Fleurs du mal*, notamment, nous l'avons dit, « À une Passante » et « La Chevelure ».

Le carnavalesque, qui suppose, dans son essence même, la transgression et l'inversion du cours ordinaire de la vie, constitue le premier principe poétique du récit, puisqu'il ouvre et, quasiment, referme, le roman. La mascarade colorée, chatoyante, devient l'espace magique dans lequel s'insère la rencontre avec la « Passante », placée sous le signe du masque et du mystère :

[...] quand il vit reparaître soudain la jeune femme dont il avait brisé l'éventail.
Elle était merveilleuse.

⁵⁴ *Poétique, ibid.*, p. 31.

⁵⁵ « Puis-je vous dire [...] que la musique est pour moi l'Art par excellence, et que, trop ignorant pour ordonner des accords, je me rejette sur la poésie » [sic], écrit Louÿs à Valéry dans une lettre datée du 29 mai 1890. Lettre citée par Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs. Une vie secrète, op. cit.*, p. 232.

⁵⁶ Baudelaire, « Un mangeur d'opium », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 499 : « Enfin, je veux dire que le goût précoce du monde féminin, *mundi muliebris*, de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs. »

[...] Le regard par lequel André l'accompagna signifiait simplement : « J'aimerais vous aimer. »

[...]

Il s'écarta du trottoir, se dégagea comme il put, courut dans une contre-allée... mais la multitude qui couvrait l'avenue ne lui permit pas d'agir assez vite, et quand il parvint à monter sur un banc d'où il domina la bataille, la jeune tête qu'il cherchait avait disparu⁵⁷.

Par la suite, les moments de contemplation cosmique vont prolonger la poésie du carnaval et se répéter, eux aussi, à des instants stratégiques. Lors de la première rencontre, dans le train, entre Conchita et Mateo, le paysage prend une configuration extraordinaire, bouleversant l'ordre du monde, créant un *totus simul* qui fait fusionner les sensations contraires, la chaleur espagnole et la neige, la nuit et l'éclat de la lune, le réel et l'illusion :

Le train s'était remis en marche. Nous passâmes Sainte-Marie-des-Neiges dans un paysage de prodige. Un cirque immense de blancheurs sous un précipice de mille pieds se refermait à l'horizon par une ligne de montagnes pâles. La lune éclatante et glacée était l'âme même de la sierra neigeuse et nulle part je ne l'ai vue plus divine que pendant cette nuit d'hiver. Le ciel était absolument noir. Elle seule luisait, et la neige. [...] J'étais seul à voir ce mirage.

[...]

Comme je contemplais la nuit de lune et de neige et que mes yeux se lassaient déjà de son éblouissante blancheur, l'image de la petite chanteuse traversa ma pensée, et je souris du rapprochement⁵⁸.

A la fin du roman, lorsque, malgré les mises en garde de Mateo, André ne cherche qu'à rencontrer à nouveau Conchita, la même transfiguration lunaire signale l'imminence du moment poétique, « la métamorphose de la terre s'achev[ant] insensiblement par un clair de lune enchanté⁵⁹ ».

Le thème baudelairien de la chevelure, enfin, clôture comme une brève fête sensuelle le chapitre VII, qui précède le premier grand épisode de frustration cruelle (le caleçon de chasteté) :

Et renversant la tête elle fit glisser entre les barreaux tous ses cheveux comme un ruisseau de parfums. Je les pris dans mes mains, je les pressai sur ma bouche, je me baignai le visage dans leur onde noire et chaude...⁶⁰

Des « sonnets en prose »

Ces *leitmotifs* se complètent, au niveau de l'organisation interne des chapitres, par la dimension élégiaque portée par les structures anaphoriques. Cette scansion est particulièrement marquée dans l'épisode de la danse de flamenco ; c'est elle qui confère une telle intensité aux propos de Mateo. La voix du personnage se fait vibrante et passionnée, entièrement tournée vers la restitution

⁵⁷ *La Femme et le pantin*, chap. I, *op. cit.*, p. 31, 36.

⁵⁸ *Ibid.*, chap. IV, p. 61-62.

⁵⁹ *Ibid.*, chap. XV, p. 143.

⁶⁰ *Ibid.*, chap. VII, p. 90.

d'une vision d'abord, celle de Concha dansant, puis d'une émotion, celle de l'amoureux cruellement blessé, qui se transforme finalement en un spectateur envoûté, et se répète à lui-même :

Je la vois toujours, avançant et reculant d'un petit pas balancé, regarder de côté sous sa manche levée [...]. Je la vois délicate ou ardente, les yeux spirituels ou baignés de langueur [...]. Je la vois : elle sortait de scène dans un état d'excitation et de lassitude qui la faisait encore plus belle⁶¹.

Hélas ! mon dieu ! jamais je ne l'ai vue si belle ! [...] Jamais je ne l'ai vue si belle⁶² [...].

Poème ou « sonnets » en prose, donc, que *La Femme et le pantin*, où la parole, dense et légère à la fois, ne retient de la vie que les moments où les émotions se rehaussent en fragments d'absolu, en instants de poésie pure, que celle-ci dise l'enchantement des sens ou bien le mystère de la passion et la mélancolie de vivre. Ainsi, le chapitre IX, qui évoque la succession des villes andalouses, à la fois sensuelles et tragiques – à l'image de Conchita –, que traverse l'amant en quête d'oubli, développe-t-il encore ce principe de l'anaphore incantatoire. Le paysage-état d'âme rassemble, en quelques brèves images panoramiques, la beauté des villes andalouses et la quête douloureuse d'une femme toujours en fuite. Le rythme, d'abord régulier, fondé ensuite sur une cadence ascendante puis décroissante, produit des répétitions lancinantes, des alternances d'élans et de retombées mélancoliques :

Je partis pour Grenade, où je m'ennuyai ; pour Cordoue, torride et déserte ; pour l'éclatante Jérez, toute pleine de l'odeur de ses celliers à vin ; pour Cadiz, oasis de maisons dans la mer⁶³.

Le vide et la plénitude se rencontrent ici, en un mariage étrange et douloureux, dans cette évocation fugitive des paysages traversés. Des paysages si pleins de la sensualité du monde, mais si vides de l'être aimé, qu'ils sont autant d'invitations manquées au bonheur, et de réceptacles, en creux, de l'absente ardemment désirée.

***La Femme et le pantin* de Mario Camus : une passion romantique au temps du capitalisme**

De l'écrit à l'écran

Cette dimension poétique a été souvent perçue, à des degrés divers, par les réalisateurs qui ont choisi de porter le texte à l'écran. La fortune du roman, nous l'avons dit, a été grande : adapté d'abord au théâtre, en 1910, par Pierre Frondaie, puis à l'opéra par Riccardo Zandonai en 1928, *La Femme et le pantin* a attiré

61 *Ibid.*, chap. X, p. 109.

62 *Ibid.*, chap. X, p. 113.

63 *Ibid.*, chap. IX, p. 102.

ensuite les réalisateurs, actrices et acteurs les plus prestigieux. Pas moins de huit adaptations cinématographiques se sont succédé : après *La Femme et le pantin* de l'américain Reginald Barker en 1920, une autre version (portant le même titre) est proposée par le cinéaste français Jacques de Baroncelli, en 1928. *The Devil is a Woman* de Joseph von Sternberg, en 1935, relance le sujet de façon remarquable, sans doute moins par son traitement appuyé de la femme fatale, cependant, que par sa dimension esthétique, jouant, dans une véritable profusion baroque, sur la beauté visuelle du carnaval et des robes froufrouantes de Marlene Dietrich. En 1946, sort également une adaptation égyptienne de Wali Eddina Sameh (*Laabet el sitt / La Femme et le pantin*).

Puis vient le temps des reprises françaises, et Julien Duvivier réinvente une femme fatale moderne incarnée par Brigitte Bardot, dans un film de 1958 (également intitulé *La Femme et le pantin*), où s'accumulent bien des stéréotypes de l'époque sur une présumée guerre des sexes, en réalité surtout destinée à conforter le pouvoir masculin dans une légitimité qui serait indûment menacée. Il faudra attendre 1977 avec le dernier Buñuel (et le choix d'un titre plus suggestif, *Cet Obscur Objet du désir*) pour que se produise une nouvelle complexification du sujet, qui revisite les potentialités du roman-source. Treize ans plus tard, une autre production franco-espagnole, *La Femme et le pantin* de Mario Camus, présente encore un nouveau scénario, à la fois fidèle et modernisé, réalisé par Jean-François Goyet et Edouard Niermans. Moins connu que Buñuel, Mario Camus s'est pourtant illustré dans de remarquables adaptations d'œuvres littéraires, notamment *Los santos inocentes / Les Saints Innocents* (1981) de Miguel Delibes, dans un film de 1984⁶⁴. Le téléfilm consacré à *La Femme et le pantin*, achevé en 1990 (mais diffusé seulement en 1992 à la télévision française), prolonge ce travail sur la littérature, et rassemble, comme Buñuel l'avait fait, culture française et culture espagnole, en choisissant un duo d'acteurs espagnol et français, Maribel Verdú dans le rôle d'une Conchita rebaptisée Estrella, et Pierre Arditi dans le rôle de Mathieu-Mateo⁶⁵. Enfin, la dernière production en date (*La Femme et le pantin*, 2006) est le téléfilm d'Alain Schwarzstein, avec Roger Hanin et Melissa Djaouzi dans les rôles principaux. Séville est remplacée par Marseille, et l'écart d'âge entre la femme et son « pantin » est encore accentué.

Parmi toutes ces adaptations, les deux reconfigurations franco-espagnoles de Buñuel et de Mario Camus nous ont semblé les plus complexes dans leurs « effets de poésie » et dans leur réinterprétation des virtualités du roman. Ces deux modernisations jouent toutes deux, mais selon des registres et des tonalités totalement opposés, sur des *leitmotifs* énigmatiques. Le film de Buñuel ayant été déjà maintes fois commenté, nous nous centrerons essentiellement sur celui de Mario Camus, tout en évoquant cependant ce qui, dans le film de Buñuel, peut expliquer les choix de l'autre réalisateur espagnol, soit dans le sens d'un

64 Pour ce film, Alfredo Landa et Francisco Rabal ont remporté le prix d'interprétation masculine au festival de Cannes. Mario Camus a par ailleurs obtenu un Goya d'honneur pour l'ensemble de son œuvre en 2011.

65 Le téléfilm est diffusé en DVD depuis 2014.

prolongement, soit au contraire dans le cadre d'une nette volonté de démarcation, ouvrant sur des enjeux socio-politiques plus contemporains.

Chez Buñuel, les *leitmotive* (le train, le terrorisme, les motifs animaliers - souris, mouche, porcelet -, les gros sacs de toile que transportent Mathieu et d'autres personnages masculins) composent une vaste orchestration ironique et surréaliste⁶⁶, fondée sur une satire aussi joyeuse que féroce de la grande bourgeoisie patriarcale, sur fond de terrorisme tous azimuts⁶⁷ : le terrorisme extérieur, politique, qui fait exploser un monde moderne encore tout gangrené du poids des traditions (Mathieu vit en plein Paris dans les années 1970 comme un rentier ayant conservé des mœurs d'aristocrate d'Ancien Régime) ; et le terrorisme sans doute intérieur, intime, celui du désir qui reste aliéné, clivé (pour Conchita), ou bien possessif quand il est associé aux habitudes de domination sociale (pour Mathieu). Ainsi, terrorisme extérieur et terrorisme intérieur s'expliquent dans le cadre d'une guerre des classes et des sexes qui, elle aussi, devra finir en une apocalypse joyeuse (l'explosion finale, dans le passage Choiseul, au son de la musique des *Walkyries*).

Cependant, Buñuel, interrogé à plusieurs reprises sur son film, a toujours refusé d'entrer dans des explications logiques qui décrypteraient les effets de sens cachés derrière les scènes incongrues ou derrière le choix des deux actrices pour interpréter Conchita⁶⁸ ; il souhaitait manifestement conserver toute une part d'arbitraire, de hasard, d'irrationnel dans la fabrication du film⁶⁹. Il n'est cependant pas interdit de lire dans cette posture une petite part de jeu et de mystification, car les ajouts de motifs, même sur le mode intuitif et apparemment

66 On consultera notamment, pour l'interprétation de ces *leitmotive* intrigants, l'article de Claude Murcia, « Images à l'image. À propos de *Cet obscur objet du désir*, de Luis Buñuel », *La Licorne*, n° 26, publication en ligne, 24 mars 2006. Voir aussi l'analyse proposée par Arnaud Duprat dans *Le dernier Buñuel*, « Les contradictions de l'énonciateur premier et extra-diégétique dans *Cet obscur objet du désir* », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 234-239.

67 Sur le terrorisme, en lien avec les idéaux révolutionnaires de mai 1968 et avec l'influence du surréalisme, Buñuel s'explique dans *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 152-153 : « Là aussi on ne peut échapper aux phrases de notre jeunesse, à ce que disait Breton par exemple : "Le geste surréaliste le plus simple consiste à sortir dans la rue, le revolver au poing, et à tirer au hasard dans la foule." [...] La symbolique du terrorisme, inévitable en notre siècle, m'a toujours attiré, mais du terrorisme total, qui vise à la destruction de la société, voire de toute l'espèce humaine. Je n'ai que mépris pour ceux qui font du terrorisme une arme politique pour quelque cause. [...] Je ne parle même pas de ces terroristes-là. Ils me font horreur. Je parle de la bande à Bonnot, que j'ai adorée, d'Ascaso et de Durutti, qui choisissaient très soigneusement leurs victimes, des anarchistes français du XIX^e siècle, de tous ceux qui ont voulu faire sauter, en sautant avec lui, un monde qui leur semblait indigne de survivre. Je les comprends, je les ai souvent admirés. Il se trouve qu'entre mon imagination et ma réalité s'ouvre un fossé profond, comme pour la plupart des gens. Je ne suis pas, je n'ai jamais été un homme d'action, un jeteur de bombes, et ces hommes, desquels je me sentais parfois si proche, j'étais incapable de les imiter. »

68 Conchita est en effet incarnée à l'écran par deux actrices au physique très différent ; l'une est dotée d'une beauté sensuelle, très méditerranéenne, et convient au type de l'Andalouse (Angela Molina) ; l'autre actrice, plus inattendue dans le rôle (Carole Bouquet), possède une beauté qui semble plus froide et plus intellectuelle. Simple conséquence due à la difficulté de trouver une actrice correspondant au rôle, selon le cinéaste, ce choix audacieux conduit néanmoins à des effets de sens prodigieusement intéressants pour comprendre le personnage de Conchita comme personnalité clivée ou à multiples facettes, ce qui est bien en phase avec la polyphonie du roman, d'une part, et avec les acquis de la psychanalyse et de la psychologie contemporaines d'autre part.

69 Voir par exemple de Tomas Pérez Turrent et José de La Colina, *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, trad. de l'espagnol par Marie Delporte, préface de Charles Tesson, Paris, Éditions Cahier du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1993, p. 367-377.

gratuit, ont été créateurs de réseaux de connotations fort éclairantes pour notre modernité. Enfin, s'il n'avait pas voulu expliquer les modifications qu'il avait introduites, Buñuel reconnaissait tout de même qu'il avait délibérément modifié la tonalité de l'œuvre, laissant de côté le lyrisme élégiaque du roman pour privilégier l'ironie et la satire : « Assez fidèle au livre, le film présente cependant un certain nombre d'interpolations qui en changent complètement le ton » affirme-t-il dans *Mon dernier soupir*⁷⁰.

L'adaptation de Mario Camus, quant à elle, n'a pas repris ce registre satirique, mais a plutôt opté pour une réinterprétation qui se situe dans la continuité de la poésie tragique esquissée par Pierre Louÿs, tout en réactualisant et en accentuant le cadre socio-politique, tout juste en germe dans le roman. L'histoire se passe à Barcelone, dans une Espagne en proie, comme toute l'Europe, aux restructurations industrielles, et où le personnage de Mathieu passe du statut de riche rentier à celui de directeur des ressources humaines, voué à un management féroce, afin de faire tourner au mieux les rouages de la grande machine capitaliste. Les rôles féminins et masculins sont repensés à partir de cette lecture socio-politique, corrélée à une psycho-pathologie du désir. Ils nous interrogent sur la façon dont les individus deviennent les réceptacles et les propagateurs d'aliénations qui les dépassent, entretenues qu'elles sont par le faisceau des déterminismes sociaux et familiaux. Éléments qui ne sont pas totalement absents, mais simplement posés sans être théorisés, par Pierre Louÿs, comme un matériau inconscient que le texte, revu à la lumière des enjeux du monde contemporain, nous inviterait à explorer plus avant.

Éros esthète : les *leitmotive* poétiques

À côté de cette modernisation socio-psychologique, l'adaptation de Mario Camus semble avoir aussi voulu se réaccorder aux aspects lyriques du texte de Louÿs, et aux grands invariants culturels qui ont propagé, au cours des siècles, l'aura mystique de l'amour, telle que l'a éclairée Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident*. La fidélité à l'esprit du roman, à son lyrisme tragique, tient d'abord à la remarquable utilisation qui est faite, dans le générique, du tableau *El Pelele* de Goya, qui constituait un miroir de concentration dans le roman. Dans le générique, le vertige spatial, représenté par le pantin lancé dans les airs, est redoublé par la lente rotation du tableau : le pantin est filmé d'abord à la verticale, puis de côté, puis à l'envers, comme s'il tournait et comme si tous nos repères mentaux, nos équilibres moraux et psychologiques, notre vision du monde enfin, étaient définitivement mis à mal. Sont ainsi suggérés les sortilèges de la passion, l'envoûtement inquiétant de l'érotisme, la perte du libre arbitre...

Cette déstabilisation du rapport à l'espace et au monde s'accompagne, toujours dans le générique, d'un motif musical lancinant, un son électronique qui semble emprunter ses effets, par moments, au Cristal Baschet, et qui concorde

⁷⁰ Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, op. cit., p. 309.

bien avec la suggestion de l'envoûtement. Ce même *leitmotiv* sonore, lent et mélancolique, reviendra ensuite, avec des variantes, lors des scènes de cristallisation amoureuse ou des scènes particulièrement intenses et troublantes : par exemple, lors de l'apparition d'Estrella dans l'appartement des prostituées, où Mathieu la retrouve pour la première fois après l'avoir suivie dans la rue ; puis dans la chambre d'Estrella, après une dispute qui se termine par un regain de flamme amoureuse.

Par la suite, les divers motifs musicaux orchestrés par José Manuel Pagan et les deux chansons qui accompagnent les danses d'Estrella (« Por Primera Vez » de Manuel Molina Jimenez et « Audi Potuchadi » d'Antonio et Paco Gabarre), vont eux aussi participer à ces effets incantatoires. Après le générique, le premier grand *leitmotiv* à la fois visuel, musical et dramatisé, est engendré par la première scène de danse, particulièrement longue, et à laquelle trois autres danses vont faire écho, en se développant sur le même fond musical.

La première danse d'Estrella a lieu à la piscine, déserte en cette saison. Et c'est au milieu de ce vide (comme dans l'ouverture du roman, où André se plaint du vide des journées ordinaires) que surgit la beauté. La jeune fille, toute de blanc vêtue (elle apparaîtra ensuite en noir quand elle deviendra l'instigatrice du rapport pervers), danse au son d'une musique diffusée par son magnétophone. La caméra effectue alors des allers-retours entre Estrella et Mathieu, pour se focaliser sur le visage du personnage masculin. Celui-ci, immobile, se met à regarder longuement la scène. D'abord amusé puis plus grave, son regard devient presque douloureux, fasciné.

La seconde danse, accompagnée de la même musique, commence à nouveau sur la plage, près de la piscine où Estrella se trouve cette fois en compagnie de la bande des jeunes gens désœuvrés, un peu voyous, qui forme son entourage proche. Mathieu, qui n'a pas revu Estrella depuis qu'elle l'a quitté sans crier gare, en partant de l'hôtel après leur rencontre amoureuse, la retrouve en train de danser, comme la première fois, dans les locaux déserts de la piscine.

La troisième, qui est une des scènes les plus sombres et les plus torturées du film, transpose en les conjuguant les motifs empruntés au chapitre X (scène où Mateo surprend Conchita en train de danser nue devant deux Anglais) et au chapitre XII, qui constitue l'apogée de la spirale sado-masochiste. Dans ce dernier chapitre, Conchita contraint Mateo à observer, derrière la grille fermée de la maison qu'il a achetée spécialement pour elle, une scène d'amour feinte avec le Morenito, alors qu'il s'attendait enfin à des retrouvailles définitives avec elle. Dans le film, Mathieu découvre que celle qu'il aime n'est pas à son cours de danse, contrairement à ce qu'elle lui a dit, mais qu'elle se livre à un commerce tout à fait particulier, où la danse confine à la prostitution : Estrella danse nue, au son de la même musique qu'au début, à l'intérieur d'une sorte de grande cage

grillagée, derrière laquelle l'observe tout un public masculin. Ses amis d'enfance, les « mauvais garçons », se chargent d'organiser et de monnayer le spectacle⁷¹.

Enfin, la dernière scène de danse, toujours sur le même *leitmotiv* musical, montre une Estrella transformée en une starlette de cabaret parisien, se produisant sur scène dans des endroits chics, et devenue suffisamment riche pour se payer un chauffeur et homme à tout faire, qui l'accompagne dans ses tournées : Mathieu lui-même. Dans tous les cas, le pur plaisir esthétique, la fascination produite par l'alliance entre la beauté plastique de la danse, l'érotisation du corps féminin et l'intensité émotionnelle du chant, superposent à la trame narrative, aussi tragique et torturée soit-elle dans ses implications subjectives et éthiques, un pur théâtre des sens, qui est à lui seul sa propre justification, et qui inscrit dans le film, au-delà de l'histoire racontée, ce « point fixe de la beauté » que recherchait Louÿs.

La seconde série des épisodes associés à un *leitmotiv* musical (cette fois celui du générique) relève des scènes d'amour, qui sont aussi de grands moments d'esthétisme. On y voit les corps ondulants des deux amants se détacher en ombres chinoises sur les souples et fines étoffes des rideaux, de l'intérieur de la chambre de l'hôtel, puis de l'extérieur. Il s'agit là d'un tour de force qui réussit à maintenir une forme de fidélité à l'esprit du texte, tout en lui étant totalement infidèle sur la forme. En effet, dans le roman, Conchita maintient intact le désir de Mateo par la frustration qu'elle lui impose en refusant de faire l'amour avec lui. Au contraire, dans l'adaptation de Camus, les choses vont très vite entre les deux personnages, qui décident de se rendre dans un hôtel de luxe excentré, loin des regards, pour laisser libre cours à une longue rencontre érotique qui abolit momentanément le cours de la vie sociale. Seule semble alors compter cette apothéose de la chair, au milieu d'un univers où tout ne serait que luxe et volupté : des fleurs, des étoffes soyeuses, des effets de clair-obscur enchantent ce moment où le corps est roi, où la sensualité est reine. Estrella ne cherche donc pas à conserver sa virginité pour enchaîner Mathieu, ce qui pourrait apparaître dans les années 1990 comme bien anachronique, elle le séduit au contraire par cette incandescence érotique qu'elle lui offre. Mais, après la déception que la jeune femme éprouve face à un Mathieu qui s'endort et cesse de lui lire les poèmes qu'elle aime tant, la magie de la rencontre s'éteindra pour elle et sera suivie d'une fuite engendrant alors le mécanisme de la poursuite et de la frustration, comme dans le roman.

Le recueil de poèmes d'Estrella, métonymie d'un grand amour perdu ?

« Donner un sens magique à [sa] vie »

La fidélité à l'esprit du texte tient donc à la quête esthétique et à la conception de l'érotisme qui sont poursuivies à travers le traitement des scènes de danse ou d'amour. Dans le livre comme dans le film, le moment de la beauté

71 Fou de douleur, Mathieu chasse le public de voyeurs, comme l'avait fait Mateo-Mathieu dans la scène des *Inglès* (chez Louÿs comme chez Buñuel). Là encore, la modernisation conserve la structure diégétique du texte source.

parfaite, intense, a lieu à travers la sensualité des corps, considérée comme un véritable événement esthétique, comme « l'un des beaux-arts » pourrait-on dire en invoquant De Quincey. On notera aussi que ce thème de l'enchantement poétique qui, dans le roman, n'appartient qu'au discours de l'esthète masculin (à travers le point de vue de Mateo, d'André ou du narrateur extra-diégétique), peut se lire, dans le film de Camus, comme un principe définissant tous les « acteurs », y compris Estrella (et peut-être surtout Estrella). Si Mathieu se montre fasciné par la danse de la jeune femme, celle-ci affirme, de son côté, qu'elle ne demande « pas grand-chose », seulement la passion totale, « que ça [la] brûle partout », car elle cherche à « donner un sens magique à [sa] vie ».

Son comportement énigmatique peut ainsi trouver plus d'une explication, au-delà du désir d'induire une relation faite de domination, de souffrance et de revanche. Le néo-romantisme un peu infantile dont elle fait preuve dans sa demande d'absolu explique sa passion pour la danse (comme chez Conchita), mais aussi et surtout l'élément rajouté dans le film, et donc probablement hautement signifiant, sa passion pour la poésie. En effet, le recueil de poèmes qu'elle emmène partout semble une des clés de la modernisation du personnage, comme s'il était au cœur de la vie intérieure et secrète d'Estrella. On le voit dès la première scène d'amour à l'hôtel. Estrella tire de son sac plusieurs livres : le premier, bien en évidence, est *La Femme et le pantin*, référence explicite au texte-source ; le second, celui qu'elle aime tant, est au contraire beaucoup moins aisément identifiable, car la caméra passe très vite, ce qui renforce l'aura mystérieuse du livre. Un arrêt sur image permet cependant de reconnaître le titre : *Los Versos del Capitan*, recueil de poèmes d'amour de Pablo Neruda, publié en 1952, mais dont Estrella n'évoque ni le titre ni l'auteur. Cette poésie amoureuse provoque l'agacement de Mathieu qui se dit incapable d'apprécier de telles fadaïses, alors que la lecture de ces poèmes suscite chez Estrella un véritable transport émotionnel. Quand la jeune femme demande à Mathieu de lui lire des extraits, elle semble rechercher à travers eux la magie en acte (où passion amoureuse et poésie ne feraient plus qu'un), la même peut-être que celle que Mateo, dans le roman, recherchait à travers la contemplation du corps de Conchita.

Sans doute avons-nous là, également, une piste d'interprétation pour comprendre la portée générale de la modernisation cinématographique. Estrella place dans son recueil de poèmes tous ses désirs d'amour, de beauté et d'émotions, mais sans voir (du moins au départ) que son exigence d'absolu recèle quelque chose de fondamentalement destructeur : pour autrui, d'abord, qui devient l'instrument d'une quête qui le dépasse, et sans doute pour elle-même, ensuite, car elle s'enferme dans un manège pervers et compulsif qui ne pourra probablement jamais la satisfaire. Dans son goût pour les aventures érotiques (son escapade à l'hôtel avec un inconnu, à la fin, répète l'aventure initiale avec Mathieu), Estrella semble se caractériser par une sorte d'idéalisme juvénile et maladif, qui serait peut-être, au fond, surtout le fruit d'un manque, d'une plénitude

perdue, impossible à combler. Idéalisme dont on sait, au moins depuis le romantisme allemand⁷², qu'il peut coûter la vie, et qui se retourne, ici, en perversité pathologique. Tout se passe alors comme si Camus et ses scénaristes cherchaient implicitement à rendre hommage, au-delà de la réécriture d'un unique roman, à ces derniers feux du romantisme, qui refusaient déjà de s'éteindre avec la Décadence, et qui pourraient bien connaître, aujourd'hui, un intempestif regain de flamme.

« *Le roman familial du névrosé* »

Mais ce n'est peut-être pas tout. Au-delà du culte romantico-juvénile de la passion amoureuse, que peut encore signifier cette soif d'absolu qui est si étrangère à Mathieu, peu versé, lui, dans le sentimentalisme ? Est-ce seulement le signe de la jeunesse ? Est-ce lié à la recherche d'un contrepois spirituel aux conditions de vie médiocres qui sont réservées à ceux qui n'appartiennent pas à la classe des dominants, celle qu'incarne au contraire Mathieu ? Probablement un peu tout cela, mais un indice semble suggérer que le livre, et l'idéalisme dont il est le support, sont peut-être aussi reliés à autre chose. Cette hypothèse de lecture est induite par une brève séquence, presque subliminale, où l'on voit néanmoins, en gros plans, plusieurs petites photos accrochées sur le miroir mural de la chambre d'Estrella. Celles-ci la montrent, bébé ou enfant, dans les bras de son père, dont on apprend, par la mère, qu'il est mort depuis longtemps. Or la mère s'empresse d'ajouter qu'Estrella ressemble à son père, qu'elle est autoritaire et fantasque comme lui, comme lui attachée à ses livres et à ses lubies. La mère affirme qu'elle a brûlé toutes les affaires de son époux décédé, même ses livres, comme pour effacer tout souvenir. Ce qui expliquerait aussi pourquoi Estrella ne supporte pas le geste de Mathieu, quand celui-ci jette le livre de poèmes dans le feu de la cheminée, exaspéré par les demandes maniaques et réitérées de lecture à haute voix de la part d'une Estrella qui refuse, en plus, de faire l'amour avec lui. Comme si Mathieu avait répété, alors, le geste destructeur de la mère, entravant le travail normal du deuil.

Le livre de poèmes pourrait donc être lu comme la métonymie d'un grand amour perdu dans l'enfance, et serait révélateur de ce rapport tragique au père qui l'aurait laissée doublement démunie, et peut-être plus démunie encore sur le plan affectif que sur le plan financier. Dans ce cas, la quête délirante, chez Estrella, d'une passion aussi absolue qu'impossible, du fait de sa radicalité et de la frustration qu'elle engendre, s'expliquerait en partie comme une forme de sublimation inaboutie de la quête du père, sublimation malheureuse et devenue de

72 Ce n'est pas tout à fait un hasard si la culture symboliste francophone découvre à cette époque le romantisme allemand. Maeterlinck traduit et publie, en 1895, les *Fragments et Les Disciples à Saïs* de Novalis. Or Novalis avait développé dans ses *Fragments* une mystique de la mort comme absolu : « Mourir est un véritable acte philosophique » écrit-il. « On ne mérite que par la mort l'essence supérieure (la mort réconciliatrice ou expiatoire). » Ou encore : « La mort est le principe romantisé de notre vie. La mort est la vie. La vie fortifiée par la mort. » Novalis, *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, trad. Maurice Maeterlinck, préface de Paul Gorceix, Paris, José Corti, 1992, p.137, 236, 292.

ce fait pathologique et perverse. Le manège toxique s'enracinerait dans un traumatisme familial, jamais guéri et non repéré, tout en s'aggravant ensuite des aliénations engendrées par la violence des rapports de force, tant sur le plan social que sexuel, ainsi que par le désœuvrement auquel est livrée une jeunesse sans avenir et sans travail⁷³. Buñuel nous orientait aussi (et tout aussi discrètement) dans ce sens, et c'est peut-être lui qui a inspiré Camus et ses scénaristes sur ce point, dans la mesure où le film de 1977, tout en refusant la veine lyrique, avait néanmoins choisi d'ajouter une note tragique au milieu de la satire, celle du suicide paternel (alors que l'on sait simplement que le père est mort chez Louÿs et Camus, laissant ainsi les deux femmes dans le besoin).

Le rapport au deuil semble ainsi induire la quête inconsciente d'une figure de substitution. Chez Buñuel, la différence d'âge, très marquée, va dans ce sens, Conchita affirmant ne pas aimer les jeunes gens, et disant aussi, au lit avec Mathieu, qu'elle craint d'être malade du cœur, comme son père⁷⁴. Chez Camus, Estrella ne parle pas de son père, mais l'espace intime de sa chambre, les photographies du « temps perdu », parlent sans doute pour elle. À aucun moment le film ne se livre à un quelconque dogmatisme et, en cela, il reste parfaitement fidèle à la stratégie du roman, mais cette lecture d'une perversion issue du « roman familial du névrosé » éclaire l'un des ajouts les plus convaincants du film, articulé à la dimension poétique des *leitmotive* musicaux qui en soulignent la gravité tragique.

Les dernières séquences du film de Camus nous montrent une Estrella condamnée à répéter mécaniquement, et probablement sans fin, le scénario névrotique de la séduction-frustration, auprès d'amants de passage qui, comme Mathieu au départ, semblent simplement en quête de bonne fortune, et auxquels elle va demander ces instants magiques qu'ils ne comprendront pas... Tout semble alors suggérer que ni les partenaires amoureux ni Estrella ne sortiront jamais satisfaits de ces manèges stériles.

Par un jeu de renversement ironique, le destin de Mathieu, quant à lui, fait au contraire signe vers une plénitude retrouvée, mais c'est au prix d'une déchéance sociale et d'un parcours de plus en plus prononcé vers l'abandon de

73 Car, comme chez Louÿs et comme chez Buñuel, Estrella appartient à la classe des laissés-pour-compte, ce qui pourrait la placer dans un état de semi-dépendance, à la fois agressive et humiliée, vis-à-vis d'un riche amant habitué aux rapports de domination – sexuelle autant que sociale –. Le conflit de sexes est alors très clairement intégré dans la question des rapports de classes, même s'il ne lui est pas réductible. Cette lecture socio-politique que propose Camus est visible dans l'extension qu'il fait de l'entourage d'Estrella, peuplé de mauvais garçons désœuvrés ou vivant d'expédients (comme l'argent empoché grâce aux danses érotiques d'Estrella dans les parkings désaffectés).

74 Diverses scènes buñueliennes semblent en effet suggérer cette dimension, comme si, au fond, l'amour du père, vécu sur le mode du deuil et du manque, était pour Conchita « cet obscur objet du désir », le désir inconscient de recréer un grand amour régressif et sans sexualité. D'où l'incompatibilité des désirs entre les deux personnages, puisque, pour le Mathieu de Buñuel au contraire, « l'obscur objet du désir » semble être ancré dans l'imaginaire de la défloration, associé à la représentation assez classiquement patriarcale de la « possession » du corps féminin. De plus, pour Conchita, le désir inconscient ou semi-conscient d'un grand amour « paternel », absolu et déssexualisé, se double d'une revendication, très consciente, de liberté et de non « possession » par autrui de son corps.

toute forme de possession, de toute vanité. Ses derniers mots (« parce que je suis heureux, monsieur, parce que je suis heureux ») résonnent comme un paradoxe tragique : comment est-il possible de trouver ainsi le bonheur, dans la défaite et le renoncement ? Mathieu a en effet tout perdu, sa position sociale de décideur, sa situation de « mâle dominant », et son moi intime de séducteur égocentrique. Il est devenu le docile chauffeur d'Estrella, qui la suit partout et l'attend patiemment, même quand elle passe une soirée intime avec d'autres hommes. La mine défaite, la barbe mal rasée, la parole rare et lasse, il répète, pourtant, qu'il est heureux ; paradoxe incompréhensible aux yeux de celui qui incarne la sagesse ordinaire, Luis, l'ancien fidèle chauffeur de Mathieu, quand celui-ci était « Monsieur l'ingénieur ». Signe physiologique de cette émancipation paradoxale : tant qu'il était l'incarnation de la réussite et du pouvoir, Mathieu avait un talon d'Achille, une fragilité (ses allergies au pollen, aux poils d'animaux, à la poussière, etc., qui le poursuivaient partout) ; mais il s'en trouve subitement délivré quand il s'affranchit des normes sociales et accède à cette vérité du « moi », à cette plénitude « nue » du sentiment.

Ainsi, suprême ironie fondée sur un double renversement de situation, tant social que psychique, c'est bien celui qui ne croyait pas à l'amour qui l'a finalement rencontré – mais dans le dépouillement et le sacrifice –, tandis que celle qui le cherchait ardemment finit, certes, par réussir une carrière de danseuse dans le strass et les paillettes, mais sans combler le vide de son cœur.

Nous voudrions donc insister, pour conclure, sur la grande réussite, à tous les niveaux, de la réécriture de Mario Camus, aussi bien dans sa fidélité à l'esprit du roman que dans ses distorsions et ses écarts. Tandis que Pierre Louÿs, dans le sillage de Baudelaire, pouvait encore penser les rapports sentimentaux selon une métaphysique du mal, insistant sur les contradictions inhérentes au cœur humain et sur une cruauté particulièrement exacerbée chez la femme, cet « abominable » être de nature selon Baudelaire⁷⁵, Mario Camus nous conduit plutôt sur la voie d'interprétations psycho-pathologiques bien davantage en accord avec les avancées de la sociologie et de la psychanalyse modernes. Et la vraie fidélité tient, selon nous, à l'intelligence avec laquelle les ajouts personnels (les scènes érotiques à l'hôtel, la lecture du recueil de poèmes) proposent une interprétation approfondie de ce qui a été trop rarement décelé dans le roman de Pierre Louÿs, cette quête de la beauté et de la passion comme absolus, et cet existentialisme tragique qui en est le risque, ou le prix à payer. À côté des aliénations du présent, engendrées par les antagonismes de classes, qui y sont dénoncées, le film réenchante les fulgurances intemporelles de l'amour et continue de faire de la passion une des rares expériences un peu mystiques qu'il soit encore possible de vivre ; une expérience capable de transcender et de dépasser toute autre

75 « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable », écrit Baudelaire dans ses *Journaux intimes* (*Mon cœur mis à nu*), *op. cit.*, t. I, p. 677.

expérience ; une expérience plus forte que le goût du pouvoir, plus forte que le simple hédonisme charnel, et peut-être, même, plus forte que le bonheur. Un état non pas « fort comme la mort » pour reprendre un titre de Maupassant, mais finalement dangereusement proche de celle-ci, car aussi absolu et intransigeant.

Quant à la vision du monde qui est proposée, elle constitue une lecture politique, à la fois de notre modernité et d'un écrivain qui se voulait pourtant, lui, totalement apolitique. La reconfiguration cinématographique se donne à lire, cette fois, comme le prolongement inversé des choix existentiels du dandy : celui-ci posait, comme des données immédiates du réel, les hiérarchies de classes, sans chercher le moins du monde à les remettre en cause, tant elles restaient finalement confortables pour lui. Chez Mario Camus au contraire, la critique implicite d'un certain idéal masculin (et d'une nouvelle forme insidieuse de phallocratie) se lit à travers l'arrière-plan historique (la restructuration industrielle, la grève dure des employés de l'usine que Mathieu entend bien réprimer) qui est comme l'écho modernisé de l'épisode de la *fabrica* dans le roman. L'adaptation de Camus semble ainsi vouloir nous dire que tout art est, indirectement, politique, et que le roman, à travers ses données objectives, en « savait » peut-être plus, ou en « disait » objectivement davantage, que son auteur lui-même, de même que celui-ci avait amené ses lecteurs à en savoir un peu plus sur ses personnages qu'eux-mêmes ne voulaient bien en dire. Comme l'écrivait Jean Bellemin-Noël dans *Psychanalyse et littérature*, le propre de la littérature est de produire toujours « du sens en excès », car « le poème en sait plus que le poète. [...] Le fait littéraire ne vit que de receler en lui une part d'inconscience, ou d'inconscient⁷⁶ ». C'est aussi cette part d'impensé, à la fois individuel (celui de Pierre Louÿs) et collectif (de notre modernité), que Mario Camus a su nous faire pressentir, en replaçant sous les feux des projecteurs les parts d'ombre de nos passions, qui sont aussi, sans que nous le sachions, les parts d'ombre de nos sociétés prétendument rationalistes. Les idéologies dominantes ne sont jamais que le masque, ou la surface, de réalités autrement plus troublantes, et les personnages de Mathieu et d'Estrella semblent nous prouver que nous sommes tous, à quelque moment de notre vie, ce pauvre *pelele* qu'avait peint Goya, pantin des autres et de nous-mêmes, jouet des rapports de forces au sein de la vie sociale, mais aussi de cet inconscient qui est notre tyran intérieur, notre monstre intime et familier.

Dominique Peyrache-Leborgne
Université de Nantes

⁷⁶ Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1978, p. 7.