

# **Reflexions sur le mythe de la femme fatale: Pierre Louys et la femme et le pantin**

Luisa Assuncao

Submetido em 18 de agosto de 2012.

Aceito para publicação em 6 de novembro de 2012.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 45, dezembro de 2012. p. 157-174.

---

## **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
  - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
  - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
  - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
- 

## **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

## REFLEXIONS SUR LE MYTHE DE LA FEMME FATALE : PIERRE LOUÏS ET LA FEMME ET LE PANTIN

Luisa Assuncao\*

**RÉSUMÉ:** Cette étude a pour but de réfléchir sur le mythe de la femme fatale dans l'époque décadente française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de comprendre le contexte dans lequel le mythe a surgit, les archétypes qui l'engendrent, ainsi que les lieux – physiques et symboliques – et les actions (les mythèmes) qui le caractérisent. Pour cela, il est indispensable d'examiner le rôle de la littérature dans la diffusion du mythe, où il eut une prégnance capitale. Ayant pour objet d'étude l'ouvrage de Pierre Louÿs *La femme et le pantin* (1898), nous proposons de voir comment l'héroïne du roman (*Concha Perez*), se construit dans le texte en tant que femme fatale par excellence.

**MOTS-CLÉ:** Mythe; femme fatale; Pierre Louÿs; *La femme et le pantin*.

### 1. LE MYTHE DE LA FEMME FATALE

Le mythe selon Gilbert Durand est “un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit (1992, p. 64)”. Les schèmes dont parle Durand se définissent par des généralisations dynamiques et affectives de l'image. Ce sont de ces schèmes que naissent les archétypes, définis par Jung comme des “images générales”, “potentialités fonctionnelles” qui “façonnent inconsciemment la pensée” (JUNG *apud* DURAND, 1966, p. 25).

De ce fait, le mythe et l'archétype, d'ailleurs souvent confondus, doivent être compris comme indissociables, car il est impossible d'évoquer l'un sans faire appel à l'autre. Les archétypes sont considérés comme des images, dans un sens beaucoup plus large que celui du mythe qui, lui, recourt à un contexte socioculturel donné.

Pour comprendre le mythe de la femme fatale il convient d'abord de parler des archétypes qui l'engendrent. Anne Higonnet explique que “les archétypes féminins acquièrent une vigueur particulière dans les périodes de crise, soit par un renouvellement des formes ou des thèmes, soit dans une répétition pure et simple” (1991, p. 304). Une de ces époques de crise a été les années 1860 où l'image de la femme était synonyme de servante dans la société. Les filles, épouses et mères devaient demeurer chastes. Là était leur rôle. Ensuite, la fin du siècle se dresse contre ces valeurs et montre une femme qui dépasse les catégories traditionnelles, son surgissement marque la confluence de la modernité, de l'urbanisation.

L'époque est marquée par l'évolution de la structure familiale, par l'émergence des revendications féministes et par la répression de l'homosexualité, tous ces aspects provoquent un bouleversement de la condition du masculin. L'homme de la fin du

---

\* Doutoranda em Estudos Lusófonos na CREPAL/Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3. E-mail: [lf.assuncao@hotmail.com](mailto:lf.assuncao@hotmail.com)

siècle s'interroge sur la nature du féminin, genre qui dans ce contexte appartiendra à une "étrange catégorie" (MAINGUENEAU, 2002, p. 45):

C'est dans un monde entre deux mondes, dans le cadre paradoxal d'une société bourgeoise qui a détruit l'Ancien Régime mais aspire à un ordre stabilisé, dans cet univers où l'honnêteté des femmes honnêtes est sans cesse menacée, que surgit la femme fatale [...] La femme dangereuse y prend l'inquiétant visage de la "demi-mondaine", de celle qui n'appartient ni au monde des prostituées, ni à celui des femmes honnêtes, ni tout à fait au monde des travailleuses, ni tout à fait encore à celui des femmes entretenues. Ni mère, ni épouse, ni prostituée, elle apparaît simplement comme femme (Idem, 1988, p. 44-45).

D'une "panféminisation obsessionnelle", naît la femme fatale, une des figures les plus importantes de la mythologie de la féminité. Comme le signale bien Mireille Dottin-Orsini, cette femme est avant tout la femme fatale-à-l'homme (1993, p. 117), car elle représente la figure du danger, de la déchéance et du malheur du sexe opposé. La femme fatale déstabilise l'homme. Etre sans-lieu, être des carrefours, elle est partout et nulle part, elle est urbaine et nomade et souvent dite comme bohémienne : "elle vit dans un 'non-lieu' qui serait à la fois un lieu et la réserve qui la met en deçà ou au-delà de tout lieu" (MAINGUENEAU, 1999, p. 50). Elle apparaît avec la naissance de l'industrie du spectacle où elle est figure dominante: les cabarets, les cafés-concerts, les opérettes, les théâtres sont les lieux de prédilection de cette femme qui chante et danse. En montant sur la scène elle se fait l'objet de regard, de désir. L'espace scénique semble être l'espace du leurre. Le spectateur est confondu, car elle oscille entre sa personne et son personnage. La femme fatale ne s'enfermant dans aucune des cases que l'homme veut lui désigner, prend forme d'être insaisissable, énigmatique. Son mythe "théâtralise en effet l'échec delà logique de l'Homme quand il prétend appréhender les femmes comme nature" (MAINGUENEAU, 1999, p. 22).

Il n'est pas indéniable que la figure de la femme séductrice maléfique soit aussi ancienne que l'humanité, on peut citer Lilith, la première femme d'Adam dans la tradition juive, qui depuis les débuts de l'écriture dans la période sumérienne, représente la féminité démoniaque, ou encore Ève, la femme tentatrice et corruptrice. On trouve également dans cette catégorie Circé, Dalila, Cléopâtre, Salomé, Hélène de Troie... Dans les récits anciens on peut déjà parler d'une féminisation du péché originel :

Dans la mythologie héroïque, aryenne ou sémitique, la femme a mauvaise presse. Aphrodite est la vraie responsable de la guerre de Troie. Pandore comme Ève est à l'origine de tous les maux dans l'humanité. La fille de Pandore, Pyrrha la Rousse, a partie liée avec le déluge. C'est que la femme est l'alliée du Dragon diluvial (DURAND, 1961, p. 108).

Effectivement, toutes ces femina fatalis sont fortement représentatives de la femme fatale moderne. D'après Dominique Maingueneau ces histoires de femme fatale, soient-elles anciennes ou actuelles, genres et sous-genres :

[...] toutes ressassent une même terreur immémoriale. Si l'on cherche leur commun dénominateur, on trouve cet agrégat de peurs élémentaires qui dans

les mythologies de tous les temps et de tous les pays montrent les mille et un visages d'une indéradicable angoisse de castration (1999, p. 11).

Citons encore la définition du mythe de Mircea Eliade : "le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements" (1989, p. 16). La peur élémentaire de la féminité dessine et forme la mythologie de la femme fatale depuis les premiers récits. Les archétypes la construisent, la composent. On doit savoir que le récit est mythique, "exemplaire", car il raconte les inquiétudes de l'homme : "la rumeur du mythe précède chaque œuvre, fût-ce l'originale" (MAINGUENEAU, 1999, p. 26).

Ce mythe d'origine européenne, très présent en France, est considéré comme une des incarnations les plus persistantes de la modernité:

This preoccupation with evil and destructive women is one of the most striking features of late nineteenth-century culture. The theme was all pervasive, appealing to men of opposing artistic creeds, symbolists and realists, rebels and reactionaries, and penetrating deeply into the popular consciousness (BADE, 1979, p. 6).

Il faut bien souligner l'importance de la mythologie classique revalorisée notamment par la psychanalyse à travers les notions de symbole et d'image. Les travaux de Freud, Lacan ou celui de Jung, même s'ils diffèrent sur certains points, se sont appuyés sur le mythe afin de comprendre l'inconscient humain. Pour la psychanalyse, le mythe obtient une valeur symbolique, il peut être compris comme une matrice imaginaire qui se matérialise à partir des récits modèles. La mythologie de la femme fatale doit beaucoup aux relations analytiques qui, censées interpréter les rêves, les fantasmes et les peurs de l'homme, dégagent la figure de la femme dangereuse. Maingueneau remarque que "mythologie de la femme fatale et psychanalyse se nourrissent en effet du même terreau, elles entrelacent leurs légendes" (1999, p. 13).

Gilbert Durand (1964) montre que le péril féminin est représenté dans les légendes et dans les récits mythiques de deux façons pour la psychanalyse:

[...] soit par la femme perfide et séductrice, dont Dalila, Calypso, Omphale sont les modèles, soit par la femme réellement agressive, l'Amazone. Pour le psychanalyste ces deux types féminins sont d'ailleurs conséquence du même complexe de fixation à la mère, mère exclusive et trop tendre qui apparaît confusément dans la conscience comme "gouffre terrifiant", mère qui paralyse le développement affectif normal de l'enfant vers l'homosexualité latente que traduit l'attrance pour les "virago" (p. 108).

Adeptes Junguien, Durand s'interroge sur l'image de la femme double<sup>1</sup> dans son ouvrage *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Il classe la femme fatale – un des profils de la femme absolue – au sein du Régime Diurne de l'Imaginaire<sup>2</sup>, régime qui se

<sup>1</sup> La femme double serait "la femme absolue", archétype mystique, caractérisée par les dichotomies originelles : naissance/mort, vierge/pécheresse.

<sup>2</sup> Qui se distingue du Régime Nocturne de l'image représenté par la figure de la "Magna Mater Deorum", ou "Maria", soit l'antithèse de la femme fatale.

décline en trois domaines d'observation symbolique : nyctomorphes, thériomorphes et catamorphes<sup>3</sup>. Ces trois domaines, en se mêlant, permettent de réfléchir sur la notion d'étrangeté et d'ambivalence de l'archétype. Durand examine la fatalité féminine à partir des personnages de Circé (la sorcellerie) et Calypso (la passion destructrice). La femme fatale représente les mystères du féminin. Elle engendre plusieurs incarnations maléfiques comme par exemple celle de la mère terrible, la vamp, la sorcière et la femme-animale.

Les observations de Durand nous servent d'exemple afin de montrer que le mythe de la femme fatale comporte toute une série d'images prégnantes qui la nourrissent.

## 2. LA FEMME FATALE, UN MYTHE LITTERAIRE

On a vu donc que lorsque l'on parle de mythe, on parle de récit et il devient possible de comprendre que "la littérature et spécialement [le] récit romanesque" est "un département du mythe" (DURAND, 1992, p. 12), ou plus que cela, elle est son "laboratoire", et le lieu de son "épiphanie" (GELY, 2006, p. 16). Marcel Détiéne soutient que le mythe est "illusion" et donc "fiction", le mythe ne devient tel que lorsqu'il est devenu littérature :

La mythologie, habitée par le muthos, est un territoire ouvert où tout ce qui se dit dans les différents registres de la parole se trouve à la merci de la répétition qui transmute en mémorable ce qu'elle a sélectionné. Et le mythe, loin de conférer à la mythologie, l'identité qu'il semble lui devoir, révèle, en allant d'un sens à l'autre, qu'il est un signifiant disponible. Au point que, [pour Aristote], le mythe est donc objet d'invention mais sur un fond d'histoires données par la tradition [...]. Histoires qui ne deviennent des vrais "mythes", ainsi que l'entend la Poétique, qu'une fois devenues tragédies (DETIENNE *apud* GELY, 2006, p. 16).

On est conscient que pratiquement toute la connaissance que l'on a des mythes archaïques – les mythes grecs, égyptiens, orientaux – est originaire de ses représentations par la littérature. C'est Homère, Ovide, Virgile, Sophocle et tous les autres qui nous les racontent par le moyen de la fiction. Cela nous permet de penser que la littérature a effectivement un rôle important en rapport avec le mythe, elle sert d'outil de diffusion de ces récits qui posent des questions fondamentales sur l'existence, même si elle est considérée comme forme dégradante<sup>4</sup>, ou bien comme forme de renouvellement ou d'achèvement du mythe.

C'est à la fin des années 1970 que l'intérêt de l'étude des occurrences des mythes dans la littérature s'accroît et gagne de la crédibilité. La littérature est valorisée en tant

<sup>3</sup> Les images thériomorphes comprennent les bestiaires fantastiques et monstrueux ; les catamorphes correspondent aux images de la chute ; les nyctomorphes sont les images nocturnes. Voir Durand (1992).

<sup>4</sup> Lévi-Strauss (1968) considère que la littérature est une dégradation du mythe. En ce qui concerne le rapport du mythe au roman, il défend de manière radicale que "non seulement il est né de l'exténuation du mythe, mais il se réduit à une poursuite exténuante de la structure en déjà d'un devenir qu'il épie au plus près sans pouvoir retrouver dedans ou dehors le secret d'une fraîcheur ancienne" (p. 105-106); Pour Denis Rougemont la littérature n'est que le "miroir déformant" des mythes, en les dégradant : "lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature". Cité par Pierre Brunel (1992, p. 41).

que véhicule du mythe. Gilbert Durand avec sa mythodologie, propose la mythanalyse<sup>5</sup> qui se consacre à l'étude d'une époque, d'une culture afin de comprendre les mythes (dans un sens anthropologique, sociologique et psychologique) et la mythocritique qui consiste à chercher et à trouver à travers un texte les mythes qui l'ont inspiré et qui permettent de comprendre certains aspects du récit et du propre mythe (en considérant ses transformations). Durand explique que la mythocritique peut très souvent déboucher sur une mythanalyse. La littérature peut servir d'intermédiaire pour l'étude des figures mythiques, en rendant possible la compréhension de la psyché collective.

Ainsi, le mythe est valorisé comme un moyen de comprendre le récit littéraire qui devient donc un dispositif permettant à l'homme de réfléchir sur la société.

Pierre Brunel (1992) est d'accord sur ce point et considère davantage "les éléments mythiques qu'ils [les récits littéraires] contiennent (p. 11)". Brunel soutient l'idée que la littérature est "le véritable conservatoire des mythes", il affirme que "le mythe nous parvient tout enrobé de littérature", c'est pourquoi il peut être considéré en étant littéraire: "le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui" (1992, p. 61).

Régis Boyer présente également la littérature comme étant indispensable au mythe, d'après lui, "il semble bien que tout ce qui est mythique doive, comme par définition, s'exprimer en littérature". Afin de le démontrer, il se pose la question : "à quoi sert-elle, cette littérature, sinon à exprimer, voire à fabriquer des mythes ? (BOYER in BRUNEL 1994, p. 155).

Le mythe de la femme fatale, comme nous l'avons déjà vu, comme tout mythe, interroge l'homme sur des questions fondamentales, questions réveillées par ses peurs et fantasmes. Il convient de citer Hans Robert Jauss (1988) qui définit le mythe littéraire comme "une appropriation croissante d'œuvre en œuvre à travers l'histoire d'une réponse à une grande question qui touche tout à la fois l'homme et le monde" (p. 219).

En ce qui concerne les images de femmes fatales, Mario Praz (1977) remarque que :

Il y a toujours eu des femmes fatales dans le mythe et dans la littérature, car mythe et littérature ne sont que le miroir fantastique de la vie réelle, et la vie réelle a toujours proposé des exemples plus ou moins parfaits de féminité tyrannique cruelle (p. 165).

Les figures de femme fatale sont plus ou moins fréquentes à toutes les époques. C'est la sociopoétique des mythes qui étudiera plus précisément ce phénomène de "fréquence du mythe". Alain Montandon explique dans l'avant propos de l'ouvrage collectif *Mythes de la décadence* que l'approche sociopoétique des mythes "s'intéresse à la manière dont le mythe est repris, réécrit, réinvesti à différentes époques, dans différents sociétés" (2001, p.7). L'approche sociopoétique permet d'examiner comment une période culturelle donnée contribue "à réécrire, à déplier le mythe" (Idem.).

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est considérée comme l'âge d'or de la femme fatale en littérature, le moment où le mythe apparaît dans une répétition compulsive. A cette époque, la femme prend place d'héroïne romanesque pendant que l'homme perd son rang d'héros absolu. Don Juan paraît être, sinon vaincu, affaibli: "La femme fatale est la fauteuse [...] de la folie du héros, de sa dévirilisation" (DURAND, 1992, p. 110).

---

<sup>5</sup> "Mythanalyse" est un mot qui appartient d'abord à Denis Rougemont repris et retravaillé par Gilbert Durand.

Comme le remarque Michel Delon : “Les héros masculins descendent un à un les échelons de la déchéance<sup>6</sup>”.

Les divers archétypes du mythe de la femme fatale alimentent et sont alimentés par les récits littéraires décadents et font preuve de “l'éternel retour” dont parle Mircea Eliade (1969).

En effet, les récits plus actuels de femme fatale font toujours écho aux plus anciens : avant Concha il y a eu Carmen, avant Carmen il y a eu Salomé... C'est grâce à ces appropriations et aux filiations – qui permettent une diffusion – que le mythe se perpétue : “bien que le mythe de la femme fatale ne montre qu'une Sirène de grande ville et de cabarets, ses récits mobilisent les mêmes forces que L'Odyssée, qu'il oriente dans une autre direction” (MAINGUENEAU, 1999, p. 117). La femme séductrice et maléfique apparaît incarnée dans des histoires de personnages divers, portant des prénoms divers, mais qui appartiennent à une même constellation, sémantique et mythologique. Remarquons les allitérations en L comme Lilith, Loulou, Lulu, Lola, Lolita, et les petits noms en C comme Circé, Carmen, Concha, (Miss) Clara...

Durand identifie la femme fatale, comme étant un mytheme de la décadence:

On pourrait l'appeler le complexe d'Hérodiade ou de Salomé ou de Dalila ou de Carmen ou d'Iseult de Kundry ou Brunnhilde, etc. Toutes les femmes de cette sensibilité du siècle sont fatales à l'extrême, opposé absolument de la femme romantique [...] Carmen est la belle incarnation de tout cela et le succès de Carmen, le succès incroyable de cet opéra qui a été un des plus joués au monde, tient à cela. La nouvelle de Mérimée est bien plus ancienne, elle est romantique, mais elle passe inaperçue, il faut que ce soit le livret de Halévy et l'opéra de Bizet qui relancent le mythe et qui soudain le mettent au pinacle<sup>7</sup>.

La littérature fin-de-siècle laisse transparaître nettement une misogynie considérée “base même” (DOTTIN-ORSINI, 1993, p. 23) de l'expression artistique, Durand parle d'une “misogynie de l'imagination” (1992, p. 113). L'association du beau sexe à la pourriture, thème cher à Baudelaire n'est que l'image emblématique de la période décadente. Dans une époque où la femme est confondue avec le mal vénérien de la syphilis, elle est synonyme de dégénérescence. Rollinat en 1883 a écrit “Elle vous vide, elle vous tord/ La chair, l'esprit, le cœur, l'âme ; / La maladie est une femme<sup>8</sup>”.

Le poète est masochiste, il transforme la femme en cadavre pour lui faire peur. La beauté féminine devient synonyme d'horreur. “La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable”, dirait le poète dans Mon cœur mis à nu (BAUDELAIRE, 1975, p. 1199).

Les “immondes charognes” sont souvent identifiées dans les textes décadents. Huysmans (1884) décrit la Salomé peinte par Moreau (Salomé L'apparition) (1876). La danseuse biblique apparaît portant une parure de bijoux qui est interprétée en des “insectes splendides” par l'auteur, “formule rappelant irrésistiblement l'idée de vermine”. Egalement, la figure de la Circé d'Homère inspire les poètes décadents qui inversent son rôle en la métamorphosant en démons : “de l'amoureuse, une courtisane ou une vile prostituée ; et de l'initiatrice, une étrange vierge blanche ou même une

<sup>6</sup> Voir Michel Delon préface de La Femme et le Pantin, (2001, p. 18).

<sup>7</sup> Gilbert Durand, “Les mythes du décadentisme”, conférence disponible sur <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-durand.pdf>, consulté le 28 mars 2011.

<sup>8</sup> Cité par DOTTIN-ORSINI in BRUNEL (Org.), (1999, p. 278).

madone” (STEAD in MONTANDON, 2001, p. 108). On perçoit les échos de la déesse chez Jules Lemaitre, Félicien Champsaur ou encore Octave Mirbeau.

“Tu es un diable” dit Don José en embrassant Carmen dans le roman de Mérimée. La Nana de Zola est la “mangeuse d’hommes”. Nous pouvons citer encore d’autres héroïnes-femmes fatales : Salammbô de Flaubert ; Cécile d’Eugène Sue; Marie Stuart de Swinburne; Salomé de Wilde, Laforgue ou Mallarmé; Madame de Stasseville de Barbey d’Aurevilly ou Hyacinthe de Huysmans.

Pierre Louÿs, le créateur de Concha Perez, ne fait qu’affirmer la force du mythe de la femme fatale qui contamine l’imaginaire décadent. L’héroïne du roman Louÿsien semble être la femme fatale typique fin-de-siècle. Figure moderne, elle représente une des ces bohémiennes andalouses au caractère incompréhensible qui apparaissent et disparaissent dans les rues de Cadix ou Séville. Traits de Carmen, de Charpillon et de Manon Lescaut, Concha s’inscrit dans la lignée des femmes jeunes demi-mondaines qui séduisent des hommes bourgeois mûrs et qui font d’eux de vrais pantins.

### **3. PIERRE LOUÿS ET LA FEMME FATALE**

Pierre Louÿs est un écrivain aux tendances subversives qui s’inscrit dans le cadre des littéraires décadents dont les œuvres reflètent tout l’univers thématique de l’imaginaire de son temps. Personnage énigmatique, Louÿs a été longtemps considéré par certains comme un auteur méconnu. Le fait que les écrits de l’écrivain – lettres, notes et manuscrits – aient été dispersés après sa mort en 1925, laissent à la postérité une image vague et énigmatique. Son œuvre, souvent réduite à l’érotisme et au libertinage, le situait en quelque sorte à la marge des circuits littéraires diffusés à son époque. Si Pierre Louÿs est vu en “érotomane” dans sa poésie plus intime, l’écrivain a cherché avant tout, dans ses œuvres publiées de son vivant, à exprimer d’une manière originale sa fascination pour le féminin.

Son deuxième roman se distingue du cadre antique des Chansons de Bilitis et Aphrodite mais continue à traiter des femmes. La femme et le pantin a été écrit sur une courte période de trois semaines pendant un voyage de l’écrivain dans le bassin méditerranéen. Le “roman espagnol” est publié en feuilleton en juin 1898. Il est ensuite édité en volume au Mercure de France. Il faut noter que Louÿs a hésité sur le titre de son œuvre : L’andalouse, La Sévillane, La Mozita, Concha, Le récit de Mateo ou encore Une femme de quinze ans sont les titres qui ont été envisagés par l’écrivain<sup>9</sup>.

Le roman commence un mardi de Carnaval, quand le jeune André Stévanol s’intéresse à une belle andalouse mariée et demande des conseils à Don Mateo Diaz, un homme dans la cinquantaine qui lui apprend que cette jeune-femme, appelée Concha Perez, est la même femme qui l’a fait souffrir et qui l’a humilié pendant des années. La femme et le pantin est l’histoire de l’esclavage amoureux de Don Mateo.

Mallarmé dans une de ses lettres à Pierre Louÿs après avoir lu le roman : “roman qui découpe si nettement un fruit de passion savoureux” (*apud* JARRETY, 2002, p. 6). Conçue dans le cadre esthétique fin-de-siècle, cette œuvre s’alimente de la richesse et des contradictions du moment historique français qui la voit naître pour plonger dans l’abîme de la nature de la passion. La femme et le pantin s’inscrit dans les théories du désir qui ouvriront le XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>9</sup> Information prise dans la partie Notice du livre La femme et le pantin (1999, p. 157). Le dernier titre a été annoncé par Le Journal lors de sa publication.



Louÿs a aimé passionnément les femmes, aucun de ses lecteurs ne l'ignore. Dès l'âge de huit ans, il annonce ses goûts "le papier blanc, les vieux livres et les dames brunes" (GOUJON, 1988, p. 10). Intégré aux codes de son époque, cet écrivain dandy affirme avoir "la femme comme sujet préféré, puis unique" (apud MALAIS, 2007, p. 69). Le sujet de la séduction féminine se fait ainsi le pivot de toutes ses œuvres romanesques<sup>10</sup> : Dans Les chansons de Bilitis, celle de Bilitis par Mnasidika; Aphrodite, celle de Démétrios par Chrysis ; dans Les aventures du roi Pausole, celle de la princesse Aline par la danseuse Mirabelle; dans Psyché, celle d'Aimery par Psyché; et citons notamment l'ouvrage qui nous intéresse, La femme et le pantin où Don Mateo est séduit par Concha Perez.

Connu comme un "érotomane sentimental", dans son ouvrage Aphrodite, Louÿs invite ses lecteurs à savourer une fantaisie foisonnante de désir. L'écrivain incite la société à répudier la chasteté puritaine au nom de la beauté et de l'hédonisme. La femme antique peut très bien représenter cette pensée là, puisqu'elle fait partie d'une civilisation idéalisée par une liberté sexuelle. Le côté érotomane de Louÿs, souvent qualifié de pornographique, s'éloigne de ce genre puisque son imaginaire libertin présente des intentions beaucoup plus profondes que la satisfaction immédiate de la libido. L'écrivain embrasse un plus large champ de fantasmes avec ses œuvres qui transgressent la limite entre la passion et le scandale en érotisant la femme, de la lesbienne à la femme énigmatique en passant par la courtisane prostituée. Dans Chansons de Bilitis et Aphrodite la liberté sexuelle est représentée par les lesbiennes et les courtisanes. Dans La femme et le pantin on perçoit des touches de sadisme et de masochisme dans la relation de Don Mateo et Concha Perez. Dans une de ses longues notes intitulée Dans l'historique de PSYCHÉ, l'écrivain a écrit: "[...] j'avais 27 ans, j'avais fait 3 séjours en Algérie, 2 à Séville et un en Égypte, – j'avais écrit Bilitis, Aphrodite et Concha Perez (etc.). Je croyais vraiment tout savoir sur l'inaccessibilité du désir par son objet" (GOUJON, 1918, p. 218). Un tel sentiment entraîne tout naturellement un manque de confiance en l'autre : la femme devient l'inconnue, dont Louÿs entend bien se garder. Lorsque l'on a demandé à Louÿs dans un jeu de société de citer un animal, il a répondu : la femme. Misogynie? Jean-Paul Goujon, spécialiste de Pierre Louÿs, soutient que le doute provoqué par la femme inconnue est chez l'écrivain le "tyran morose du désir" (1998, p. 138). Pour Louÿs la femme est un obstacle, et pour cela elle attire le désir.

La femme confondue réveille le saphisme. L'écrivain préfère se placer en tant que spectateur de ce qu'il méconnaît, comme un voyeur masochiste, il souffre de ne pas pouvoir vaincre son désir. Il s'agit d'une "survalorisation de la femme" qui semble "éminemment gratifiante pour elle, lors même qu'elle n'a que peu de liens avec le réel" (DOTTIN-ORSINI, 1993, p. 339).

[...] écoute bien. La femme est en vue de l'amour, un instrument accompli. Des pieds à la tête, elle est faite uniquement, merveilleusement, pour l'amour. Elle seule sait aimer. Elle seule sait être aimée. Par conséquent : si

<sup>10</sup> Pierre Louÿs commence son activité littéraire avec des traductions d'auteurs grecs, comme par exemple Méléagre (1893). Il ne s'agit pas de ces poètes grecs lus par des collégiens européens dans les manuels scolaires, mais des auteurs décadents qui ont fait partie de la civilisation alexandrine orientalisée, hédoniste, mystique et même sceptique. Mallarmé déclare que Louÿs "a inventé l'Antiquité dans sa propre essence, qui doit nous revenir par la joie créatrice d'enfants, contemporains". Citation prise dans la préface de Michel Bounan dans Pierre Louÿs, Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons de l'éducation, (1996, p. 12).

un couple amoureux se compose de deux femmes, il est parfait; s'il n'en a qu'une seule, il est moitié bien ; s'il en a aucune, il est purement idiot. J'ai dit (LOUYS apud GOUJON, 1988, p. 15-16).

Il est remarquable de noter que malgré le ton érotique employé, les vers de Louÿs font allusion plusieurs fois au corps saint et à la virginité de la femme: "Vierge, c'est le témoin de ta virginité / C'est le rempart du temple intérieur, ô Sainte !" (*apud* GOUJON, 1988, p. 47). L'écrivain a rapporté avoir trouvé sa bien aimée, Marie de Heredia, "miraculeusement vierge", il conçoit la figure féminine comme un être idéalisé et sacré. Que dire de la phrase "et en effet monsieur, elle était vierge" du roman *La femme et le pantin* ? Ainsi comme Marie, Concha Perez se révèle vierge à son amant. Louÿs utilise encore les mêmes adjectifs pour décrire son héroïne romanesque que ceux qu'il avait déjà employés en se référant à Marie : "primesautière, incompréhensible" (GOUJON, 1988, p. 206).

En admirateur avoué de la femme, Pierre Louÿs, "était surtout un homme de son temps, dont la parfaite maîtrise des codes sociaux de la séduction cache parfois mal une angoisse devant tout engagement profond envers une femme (DELON, 1990, p. 9)". Ce n'est pas par hasard que son contemporain Oscar Wilde lui dédie sa pièce *Salomé* de 1893. Pierre Louÿs est un de ces hommes qui éprouvent de la peur vis-à-vis du féminin, il construit toute son œuvre autour de figures féminines mythiques, à la fois virginales, sensuelles et perverses. La fameuse question freudienne : "que veut la femme ?" et qui pousse le mythe, semble être aussi celle de Pierre Louÿs.

Ce n'est pas par hasard que l'héroïne Louÿsienne, reçoit un prénom, un surnom et un nom fort commun dans le monde hispanophone : Conception<sup>11</sup> (Concha) Perez. Elle peut être vue ainsi comme une "femme sans nom" (MAINGUENEAU, 1999, p. 78), ou toutes les femmes. Elle reçoit le surnom Conchita<sup>12</sup>, caractéristique propre d'une femme fatale, comme Carmen (Carmencita) "il y a l'éternel Féminin d'une impossible identité" (MAINGUENEAU, 1999, p. 79). Le prénom, Conception, provient du latin et évoque le mystère religieux. De plus, le mot "concha" rappelle la revue lancée par Louÿs en 1891, "La Conque", dont le titre fait allusion à la coquille d'où naît Vénus et également au sexe féminin. Concha c'est La Femme, tout simplement, celle qui "dans l'espace social se trouve en excès de toute place" (MAINGUENEAU, 1999, p. 78).

Cette idée de "généralisation" de la femme revient assez fréquemment dans le roman de Pierre Louÿs. La scène du "spectacle mélangé" des cigarreras est la preuve de que Concha – ainsi que Carmen dans le roman de Mérimée – symbolise, aux milieux d'elles, toutes les femmes de cet "harem immense", c'est "la femme à tous les âges".

Pierre Louÿs raconte dans son *Journal du Voyage en Espagne*<sup>13</sup> comment il a eu l'idée d'écrire son roman espagnol. C'est lors de son premier voyage en train à Séville en compagnie de son ami André-Ferdinand Herold le 8 janvier 1895 qu'il assiste émerveillé à la dispute d'une gitane et d'une jeune Andalouse. Le jeune écrivain nous

---

<sup>11</sup> André demande à Mateo "Connaissez-vous une sévillane qui s'appelle doña Conception Garcia ?", Mateo répond : "Conception Garcia ! Conception Garcia ! Mais Laquelle ? Il y a vingt mille Conception Garcia en Espagne ! C'est un nom aussi commun que chez vous Jeanne Duval ou Marie Lambert". (LOUYS, 1990, p. 49).

<sup>12</sup> André Stévenol, avant de rencontrer Concha "avait déjà la vision des intimités prochaines ; il cherchait les diminutifs tendres du plus charmant de tous prénoms : 'Conception, Concha, Conchita, Chita'". (LOUYS, 1990, p. 42).

<sup>13</sup> Voir l'annexe présenté dans *La femme et le pantin*, (LOUYS, 1990, p. 165).

fait part de toutes ses impressions sur la bagarre qui a eu lieu au moment où le train s'est arrêté à cause d'une avalanche. Louÿs, qui se plaignait du froid qu'il faisait en "grelottant péniblement", a pu tout de même imaginer son futur roman fasciné qu'il était par les gestes de caractère subversif de ces deux espagnoles. C'est après avoir achevé son manuscrit qu'il déclare avoir eu l'idée du roman à ce moment-là.

Je me rappelle mon arrivée en Espagne en 1895, dans ce train qui est resté 48 heures dans la neige. Mes deux pieds avec leurs bottines de chevreau trempant dans la neige fondue, et un carreau cassé dans le coin où j'étais assis. Je n'ai rien eu et néanmoins... on s'enrhume en hiver, mais La Femme et le Pantin est né ce jour-là (LOUYS, 1936, p. 15).

L'écrivain s'est toujours défendu de toute projection autobiographique<sup>14</sup> dans La femme et le pantin, il ne voulait pas que l'on pense que Mateo lui ressemblait. Il s'avouait incapable d'aimer qui ne l'aime pas (JARRETY, 2001, p. 8), il donnait à son entourage plutôt une image d'un homme à femmes malgré son désir d'un grand et seul amour. Dans une lettre à son frère George Louÿs il se défend :

Je pense à toutes les personnes qui prennent encore La femme et le pantin pour un chapitre de ma vie [...] Or, qu'y a-t'il de vrai, dans ce livre ? Un seul chapitre, le IV [...] jamais une femme ne m'a dit un mot, mais pas un mot de ce qu'entend don Mateo. Pourtant c'est plus vivant, et cela semble plus vrai que la scène du wagon, seule véritable (LOUYS *apud* GOUJON, 1988, p. 206).

Louÿs dédie son roman à son ami André Lebey. "Écrit pour lui seul", ajoute l'écrivain au début de l'ouvrage. La dédicace semble être bien justifiée lorsque l'on apprend que Pierre Louÿs a pu ressentir la dépression de son camarade causée par une liaison amoureuse de soumission à une femme. Lebey déclare que Louÿs désirait le mettre en garde:

Il décida d'écrire un roman afin de me mettre en garde contre une tendresse qu'il savait à la fois trop constante et excessive. Il faut que tu apprennes, me disait-il, à pouvoir, malgré tout, ne plus aimer (DELON, 1990, p. 15).

Pierre Louÿs était fasciné par les tableaux de peintres décadents. L'écrivain avait une grande admiration pour les aquarelles de Félicien Rops, artiste connu pour ses dessins de femmes-vampires, de femmes-sphinges et de femmes-goules. Ces gravures ont certainement inspiré Louÿs, une en particulier, intitulée La dame au Pantin, dans laquelle une femme tient dans la main un pauvre pantin.

<sup>14</sup> On a souvent dit que les œuvres plus célèbres de l'écrivain étaient des parodies de ses aventures amoureuses : "Enfin, qu'en est-il de sa propre vie ? On a dit du très bon roman Trois filles de leur mère, qu'il était une parodie de ses amours avec les trois filles Hérédia. Mais, au-delà même de la littérature et de ses parodies, il y a cette plaisante confidence faite à son frère, le jour où Marie épouse Henri de Régnier : 'ce que c'est que d'avoir un roman à écrire, cela vous dispense de vivre les vrais !'." Préface de Michel Bounan, (LOUYS, 1936, p. 15).

Un tableau de Goya nommée *El Pelele* ou *Le Pantin* semble aussi avoir inspiré l'écrivain<sup>15</sup>. L'édition originale de son livre le reproduisait en frontispice. La toile représente un homme entouré par quatre jeunes filles qui le balancent et le lancent dans une espèce de drap. Il s'agit d'un jeu, qui peut finir par être dangereux. Le pantin est complètement sous le contrôle de ces jeunes filles qui peuvent le faire tomber si elles le veulent bien. D'un côté la grâce du jeu pourrait représenter l'Espagne chaleureuse qui bouillonne de passions, de l'autre côté la chute du pantin pourrait être interprétée comme le danger qu'un homme peut subir en entrant dans ce monde d'amour espagnol.

La tradition du voyage est présente dans *La femme et le pantin* comme dans *Carmen*, où le narrateur recueille le récit de Don José au cours d'un voyage. Le roman appartient au sous-genre de la "españolada". Louÿs semble continuer une tradition déjà habituelle des écrivains du début du XIX<sup>e</sup> siècle comme Prosper Mérimée ou Théophile Gautier et d'autres qui avaient déjà popularisé l'Espagne. Les couleurs du pays, l'architecture, la musique et bien sûr la femme fatale – danseuse, cigarière, bohémienne – des figures typiques de l'univers hispanique. Goujon explique qu'au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les romans français situent généralement la femme fatale dans des pays exotiques.

Dans le récit de Pierre Louÿs, l'exotisme s'inscrit dans les conventions de l'époque, il crée sa propre Espagne motivé par sa passion de voyageur, où il introduit sa note personnelle. L'écrivain décrit une Espagne où l'on voit "toute l'intimité, la vérité, la non chaleur du voyageur qui ne voyage pas pour d'autre que pour lui et quelques amateurs du pittoresque féminin. Ce roman n'est pas l'Espagne, c'est du Pierre Louÿs<sup>16</sup>".

La *Carmen* de Mérimée et celle de l'opéra de Bizet fournissent essentiellement toute une atmosphère au roman de Pierre Louÿs:

Grande passion de Louÿs, [...] *Carmen* de Bizet, qu'il mettait très haut et dont il s'inspirera aussi bien pour *Aphrodite* que pour *La Femme et le Pantin*. Admiration sans doute encore plus littéraire que musicale, Louÿs voyant dans cet opéra l'illustration, à ses yeux exemplaire, du thème de la femme fatale (GOUJON, 2001, p. 89-90).

Le récit de *La femme et le pantin* s'inscrit également dans la filiation de *Charpillon de Casanova*<sup>17</sup> ou de *Manon Lescaut* de Prévost, soit sur la tradition de l'échec de la relation amoureuse et l'inégalité des conditions, soit sur le caractère de l'héroïne femme double et incompréhensible. Ainsi comme dans le roman Louÿsien, "Abbé Prévost fait parler des hommes, pris entre leurs désirs et leurs craintes ; la femme fatale n'est sans doute que la projection mythique de leurs propres contradictions" (DELON, 1990, p. 17). On trouve toujours dans ces récits toujours la voix de l'homme qui raconte sa domination et sa souffrance due surtout au fait que la femme soit énigmatique, voire obscure. Casanova se plaint de la *Charpillon*, "fille incompréhensible et invraisemblable" (DELON, 19990, p. 17). L'Abbé Prévost avait

<sup>15</sup> Don Mateo évoque la toile à André: "Connaissez-vous, au musée de Madrid, une singulière toile de Goya, la première à gauche en entrant dans la salle du dernier étage ? Quatre femmes en jupe espagnole, sur une pelouse de jardin, tendant un châle par les quatre bouts, et y font sauter un riant pantin grand comme un homme..." (LOUYS 1990, p. 124).

<sup>16</sup> Note prise du compte rendu de Rachilde, *Mercure de France*, août 1898 dans Louÿs, 1990, p. 186.

<sup>17</sup> Louÿs écrit à son frère Georges : "la *Charpillon* est réellement le document historique sur *Concha*". Voir la préface de Jarrety dans Louÿs, 2001, p. 8.

déjà annoncé que l'homme de qualité faisait "mille réflexions sur le caractère incompréhensible des femmes". Cependant, il faut tenir compte que le roman Louÿsien inverse la structure de celui d'Abbé Prévost. Dans *Manon Lescaut*, Des Grieux finit par être excusé de sa passion, alors que dans *La Femme et le pantin*, Don Mateo sera condamné à aimer Concha pour toujours, dans une souffrance permanente. Tout cela n'est pas anodin, ces détournements sont là pour donner de la force à la femme fatale cruelle, décadente, dominatrice de son pantin. Concha est bien l'héroïne fin-de-siècle qui présente "ici et là, le même érotisme, tantôt raffiné, tantôt pervers et désenchanté" (JOUANNY, 2002, p. 382).

Dans *La femme et le pantin*, Mateo se référant aux caprices de Concha déclare à André : "après ce qui c'est passé, je n'avais que trois partis à prendre : la quitter, la forcer, ou la tuer. Je pris le quatrième, qui était de la subir" (LOUYS, 1990, p. 107). La Concha Perez de Louÿs tourmente l'homme par sa beauté en même temps qu'elle le détruit avec son jeu diabolique. Mateo déclare au début du roman : "L'histoire est simple, presque banale, sauf un point; mais elle m'a tué" (LOUYS, 1990, p. 70). Un jeu dont la règle est d'accroître davantage sa domination.

C'est une femme cruelle qu'embrasse ardemment Mateo, qui dort dans ses bras mais qui refuse toujours de livrer son corps et qui le provoque en se donnant à d'autres hommes. Concha fait de Mateo l'esclave de sa passion, son vrai pantin. Louÿs met en scène la capricieuse souveraineté de son héroïne tout au long de son roman :

Primesautière, incompréhensible : telle je l'ai toujours connue. La brusquerie de sa tendresse m'affola comme un breuvage. Je la serrai de plus près encore. Sa taille céda à mon bras. Je sentais peser sur moi la chaleur et la forme ronde de ses jambes à travers la jupe.  
Elle se leva.  
Non, dit-elle. Non. Non. Allez-vous-en.  
- Oui, mais avec toi, Viens.  
- Que je vous suive? et où cela? chez vous? Mon ami, vous n'y comptez pas.  
(LOUYS, 1990, p. 77).

Cela résume le comportement stratégique de Concha qui ne cesse pas de se réserver et de disparaître, ces actions, ces mythes<sup>18</sup>, sont typiques d'un personnage de femme fatale. Toute la frustration de Mateo naît des promesses non tenues de Concha de lui offrir sa virginité vicieuse et cruelle : "Mateo, je serai votre maîtresse après-demain" (LOUYS, 1990, p. 89). Concha est même capable de s'habiller d'un caleçon, une espèce de ceinture de chasteté pour résister à son amant et le torturer encore plus<sup>19</sup>. Notons que Concha invoque même la religion comme étant la cause de tous ses refus. La jeune andalouse a un discours de fille chaste pour justifier ses interdits. Juste après

<sup>18</sup> "Au cœur du mythe [...] se situe donc le 'mythème' (c'est-à-dire la plus petite unité de discours mythiquement significative); cet 'atomemythique' est de nature structurale ('archétypique' au sens jungien, 'schématique' selon G. Durand) et son contenu peut être indifféremment un 'motif', un 'thème', un 'décor mythique' (G. Durand), un "emblème", une "situation dramatique" (E. Soriau)" (DURAND 2010, p. 492).

<sup>19</sup> "Cette petite misérable s'était accoutrée d'un caleçon, taillé dans une sorte de toile à voile si raide et forte, qu'une corne de taureau ne l'aurait pas fendue, et qui serrait à la ceinture ainsi qu'au milieu des cuisses par des lacets d'une résistance et d'une complication inattaquables" (LOUYS, 1990, p. 97). Cette scène rappelle celle de Charpillon, laquelle Casanova essaye en vain d'enlever la chemise de la jeune femme.

avoir embrassé Mateo, Concha baise “pieusement” son scapulaire et ensuite elle se refuse à lui en prenant pour prétexte l’impureté de son âme:

Demain, je dirai à mon confesseur tout ce que je ferai dans vos bras pour qu’il m’en donne l’absolution d’avance : c’est plus sûr.

Le dimanche matin, je communiquerai à la grande messe et quand j’aurai dans mon sein le corps de Notre-seigneur, je lui demanderai d’être heureuse le soir et aimée le reste de ma vie. Ainsi soit-il ! (LOUYS, 1990, p. 89).

Cependant, Mateo semble ne pas comprendre le comportement contradictoire de Concha. Celle-ci agit de la façon indigne d’une mozita pleine de vertus :

Je tenais donc chaque nuit dans mes bras le corps nu d’une fille de quinze ans, sans doute élevée chez les Sœurs, mais d’une condition et d’une qualité d’âme qui excluaient tout idée de vertu corporelle – et cette fille, d’ailleurs aussi ardente et aussi passionnée qu’on pouvait le souhaiter, se comportait à mon égard comme si la nature elle-même l’avait empêchée à jamais d’assouvir ses convoitises (LOUYS, 1990, p. 99).

Ainsi, Concha joue son jeu d’apparence. C’est dans ce jeu aussi qu’elle parvient à toujours convaincre don Mateo que c’est elle qui vient à lui. Effectivement, c’est bien elle qui va le retrouver après être sortie de la fabrica<sup>20</sup> et c’est elle encore, qui l’appelle de la fenêtre de sa maison après avoir déménagé :

Don Mateo, vous ne m’aviez 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 veut pour toute ma vie. Souvenez-vous de la Fabrica. Est-ce que vous m’avez emmenée ? Non. C’est moi qui ai couru après vous dans la rue, qui vous ai entraîné chez ma mère et retenu presque de force tant j’avais peur de vous perdre (LOUYS, 1990, p. 120).

Elle agit ainsi afin d’ensorceler encore plus son amant. “Le pantin ne se fait vraiment l’esclave de la femme qu’au moment où la femme est parvenue à le faire devenir pantin” (JARRETY, 2001, p. 19). Le drame se construit donc en deux actes qui illustrent sa “ténébreuse dramaturgie”. Concha se porte vers Mateo ces deux fois, mais par deux fois aussi elle disparaît. Il faut signaler que ces départs énigmatiques ont toujours un rapport avec les aides financières de Mateo. Dans un premier temps, en proposant d’assurer une meilleure qualité de vie à la jeune andalouse, Mateo la fait fuir. Concha fuit une seconde fois lorsque Mateo donne de l’argent à sa mère. L’héroïne ne semble dans un premier moment ne pas vouloir être réduite à l’image de courtisane par son amant, elle n’accepte pas son argent et refuse le rôle de femme soumise: “Je ne veux pas qu’on m’achète comme une poupée au bazar” (LOUYS, 1990, p. 78). Cependant, Concha, à la fin du roman, ne manque pas de demander de l’argent à Mateo qui est déjà complètement soumis : “Voici mon degré de servitude [...] Je passe sur les

---

<sup>20</sup> La fabrica est considérée un lieu “mythémique” de cette femme fatale espagnole décadente. Lieu typique adopté auparavant par Mérimée dans Carmen.

perpétuelles demandes d'argent qui interrompaient sa conversation et auxquelles je cédaï toujours (LOUYS, 1990, p. 98)". Concha s'établit dans la longue tradition de ces femmes destructrices qui mènent leurs relations amoureuses à l'échec, ayant pour cause l'inégalité des conditions.

L'andalouse de *La femme et le pantin* profite du fait que l'homme soit plus âgé qu'elle. Les déchirements du vieillissement de son amant se dérovent derrière son jeu cruel. Mateo ayant été "subitement vieilli" par Concha "dans une petite mort symbolique" (JARRETY, 2001, p. 24-25).

Le chapitre IV s'ouvre sur une déclaration de Mateo qui nous révèle son désarroi:

Il y a trois ans, Monsieur, je n'avais pas encore les cheveux gris que vous me voyez. J'avais trente-sept ans ; je m'en croyais vingt-deux ; à aucun instant de ma vie je n'avais senti passer ma jeunesse et personne encore ne m'avait fait comprendre qu'elle s'approchait de sa fin (LOUYS, 1990, p. 55).

Par ses caprices, la jeune fille de 15 ans provoque chez Mateo un sentiment d'impuissance sexuelle:

Ce que je pleurais, Monsieur, c'était ma jeunesse à moi, dont cet enfant venait de me prouver l'irréparable effondrement. Entre vingt-deux et trente-cinq ans, il est des avanies que tous les hommes évitent. Je ne pouvais pas croire que Concha m'eût ainsi traité si j'avais eu dix ans de moins (LOUYS, 1990, p. 97).

Lorsque Concha s'exhibe avec Morenito derrière la grille, une scène cruelle qu'elle décrit plus tard comme une "comédie", elle provoque et blesse Mateo par l'allusion à la jeunesse de ce "petit brun": "Le voilà, mon amant ! Regardes comme il est joli ! Et comme il reste jeune, Mateo!" (LOUYS, 1990, p. 127).

L'héroïne de *Louÿs* se caractérise encore par son côté masochiste. Michel Delon (1990) définit le récit de Pierre Louÿs comme "l'analyse d'une perversion" (p. 9). Dans une relation d'amour et de haine, Concha s'amuse à faire souffrir sentimentalement Mateo et à se faire souffrir physiquement. C'est quand Mateo la frappe brutalement qu'elle s'exclame : "Oh ! Mateo ! Comme tu m'aimes !" (LOUYS, 1990, p. 133). Et c'est aussi en ce moment-là qu'elle lui demande pardon pour tous ses actes cruels : "Pardon, Mateo ! Pardon ! je t'aime aussi..." (LOUYS, 1990, p. 133).

Dans cette perspective, on perçoit en Concha une femme aux motivations obscures oscillant entre le pur et l'impur. Sa manipulation intéressée et avouée se mélange à un sentiment innocent.

On a vu que la femme fatale se développe dans un monde de théâtralité. Cette théâtralité déjoue la structure théâtrale classique "qui sépare le réel et le fictif, l'être et le paraître" (MAINGUENEAU, 1999, p. 153). Sylvie Jouanny décrit l'héroïne de *Louÿs* comme une "femme-actrice". Concha semble jouer un rôle, elle se montre masquée et secrète, révélant une duplicité de tempérament. Jouanny remarque que le récit ne cesse d'en faire un personnage de théâtre : l'imaginaire masculin transforme le personnage féminin en objet du regard (JOUANNY, 2002, p. 384).

Effectivement on peut examiner le personnage du roman dans cette perspective. Don Mateo est témoin de la représentation de Concha. "La passivité qu'il témoigne

passer par la sidération d'une vision qui l'attache, et par laquelle Concha en même temps lui échappe dans un spectacle qui l'exclut " (JARRETY, 2001, p. 15).

Le roman commence dans un décor carnavalesque, toute la ville a "changé de costume" (LOUYS, 1990, p. 31). Cette femme-actrice naît dans cet imaginaire plein de fantaisie et de masques. Concha "y apparaît travestie sans que l'on sache toujours ce qui est réalité et masque" (JOUANNY, 2002, p. 383). Concha ne cesse pas de se métamorphoser. On la voit enfant, perverse, angélique et prostituée. Mateo ne réussit jamais à vraiment démasquer Concha, même pas à la fin du roman :

Jamais elle n'avait pris ce ton, si ému et si simple, pour m'adresser la parole. Je crus avoir enfin dégagé son âme véritable du masque ironique et orgueilleux qui m'avait celée trop longtemps et une vie nouvelle s'ouvrit à ma convalescence morale (LOUYS, 1990, p. 124).

Pierre Louÿs semble faire de constantes références à la conception théâtrale. Mateo annonce : "en suivant mon récit, vous allez de scène en scène, savoir qui est Concha Perez" (LOUYS, 1990, p. 97). Ces scènes sont souvent marquées par un ton de dramaturgie. Pour Mateo, la manufacture de tabac est un "spectacle" de femmes que l'on "prendrait pour des actrices en costumes de mendiants" (LOUYS, 1990, p. 67). En espérant avoir Concha dans ses bras pour la première fois, le héros entre chez elle "comme un amoureux de théâtre" (LOUYS, 1990, p. 92). Plus spectateur qu'acteur, Mateo contemple le corps de la jeune andalouse "à travers une moustiquaire blanche comme une apparition de théâtre derrière le rideau de gaze" (LOUYS, 1990, p. 96). À Cadix, Mateo assiste encore un spectacle de Concha qui danse nue devant des étrangers, à ce moment-là Mateo se souvient :

Hélas ! Mon Dieu ! Jamais je ne l'ai vue si belle ! Tout son corps était expressif comme un visage, plus qu'un visage, et sa tête enveloppée de cheveux se couchait sur l'épaule comme chose inutile. Il y avait des sourires dans le pli de sa hanche, des rougissements de joue au tournant de ses flancs ; sa poitrine semblait regarder en avant par deux grands yeux fixes et noirs (LOUYS, 1990, p. 113).

"Chose inutile", cela nous rappelle Salomé, corps dansant, "femme-sans-tête", alors que l'homme est "la tête pensante". L'héroïne n'est que corps, que sexe, pour son spectateur<sup>21</sup>.

Notons encore les scènes derrière les barres de fer. Ce ne serait qu'un "lieu théâtral", un "lieu emblématique de la faute et par conséquent le lieu littéraire le plus apte à décrire la femme-fatale" (JOUANNY, 2002, p. 384). C'est dans le chapitre XII intitulé Scène derrière une grille fermée que Mateo voit Conchita avec Morenito. Cette scène n'est que "l'ultime affront d'une distance par laquelle elle soumet le regard de l'amant à la loi de son propre désir".

---

<sup>21</sup> Dottin-Orsini remarque le "spectacle fantastique" de Concha qui ne devient que la représentation du sexe aux yeux de Mateo lorsqu'elle danse nue sur la scène (2003, p. 160).



J'arrive : la grille était fermée [...]

Elle approcha de la grille, toujours souriante et sans hâte : “baisez mes mains” me dit-elle. La grille demeurait fermée.

“À présent, baisez le bas de ma jupe, et le bout de mon pied sous la mule [...]

C'est bien, maintenant, allez-vous en”.

“[...] Tu ne veux pas t'en aller ! cria-t-elle. Tu ne veux pas t'en aller ? Eh bien ! tu vas voir !”.

Et dans un appel de triomphe, elle cria :

“Morenito ” !

Mes deux bras tremblaient si forts, que je secouais les barres de la grille où s'étaient crispés mes poings (LOUYS, op. cit., p. 126-127).

Ainsi, le roman de Pierre Louÿs se montre implacablement construit et tient son énigme :

Le personnage littéraire se prête évidemment à un questionnement particulièrement riche : femme, femme-fatale, femme double – être profond au rôle –, femme de théâtre, lieu magique du jeu, de l'illusion et de la lorgnette. La dualité de la femme de spectacle invite nécessairement le regard du spectateur à pénétrer dans les coulisses : dans celles du théâtre- ainsi de la loge-, comme celles du roman- ainsi des mises en abyme (JOUANNY, 2002, p. 129).

Nous avons vu que le mythe de la femme fatale est le produit d'une constellation d'images, d'archétypes de femmes séductrices et maléfiques, toutes relevant d'une même peur immémoriale. La littérature fin-de-siècle reproduit en boucle des histoires de femmes fatales et fait preuve du retour de l'archétype de la femme belle et cruelle des commencements.

Pierre Louÿs est un des ces auteurs hantés par le féminin. Comme l'affirme Maingueneau, pour que ces histoires de femmes fatales voient le jour “ il faut bien que la population masculine contienne des créateurs qui jouent de la peur” (1999, p. 15). Concha Perez est un personnage littéraire, fille d'autres femmes fatales, soit des romanesques comme Carmen ou des légendaires comme Circé. L'écrivain exploite avec profondeur les mythèmes propres au scénario de la femme fatale décadente. Concha est danseuse et chanteuse, mondaine et nomade, femme-enfant et perverse, provocante et chaste, séductrice et vénéneuse qui évolue dans le monde “ordinaire” d'une Espagne exotique. La cigarière de Séville représente toute la nature ambivalente du féminin.

## RÉFÉRENCES

BADE, P. *Femme Fatale, Images of Evil and Fascination Women*. Londres: Ash and Grant, 1979.

BAUDELAIRE, C. Mon cœur mis à nu. In : *Œuvres Complètes*, t. I. Paris: Gallimard, coll. Pléiade, 1975.

BOYER, R. Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire? In: BRUNEL, P. (Org.), *Mythes et Littérature*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

BRUNEL, P. (Org.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Paris: Éditions du Rocher, 1999.

- \_\_\_\_\_. (Org.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mythocritique: Théorie et parcours*. Paris: PUF, coll. Ecriture, 1992.
- DOANE, M. A. *Femmes fatales: feminism, film theory and psychoanalysis*. New York: Routledge, 1999.
- DOTTIN-ORSINI, M. *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris: Grasset, 1993.
- DURAND, G. *De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Dunod, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Introduction à la mythodologie, Mythes et sociétés*. Albin Michel: 1966.
- \_\_\_\_\_. *La sortie du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: CNRS Éditions, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*. Paris: José Corti, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Les mythes du décadentisme*, disponible sur <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-durand.pdf>, consulté le 28 mars 2011.
- \_\_\_\_\_. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire: Introduction à une Archétypologie Général*. Paris: Dunod, 1992.
- ELIADE, M. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, Folio, coll. Essais, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969.
- GELY, V. *L'invention d'un mythe, Psyché: Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de fiction de La Fontaine*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- GOUJON, J-P. Art et esthétique: les lettres de Pierre Louÿs à son frère. In: *L'esthétique dans les correspondances d'écrivains et des musiciens XIX-XX<sup>e</sup> siècles*. Paris: Presses Paris Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2001.
- \_\_\_\_\_. La genèse de la Femme et le Pantin, d'après des documents inédits. In: *Estudios de lengua y literatura francesas n<sup>o</sup> 2*. Cadix: Universidad de Cádiz, 1988.
- \_\_\_\_\_. Le droit de refuser les grandes passions : fantasmes et séduction chez Pierre Louÿs. In: BENOIT, C., REAL, H. (Org.). *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*, v. 2. Valencia: Editorial Universidad de Valencia, 1998.
- \_\_\_\_\_. Pierre Louÿs, *Une vie secrète (1870-1925)*. Paris: Seghers/Pauvert, 1988.
- HIGONNET, A. Femmes et Images : Apparences, Loisirs, substance. In: FRAISSE G., PERROT M. (Org.). *Histoire des femmes en Occident, Le XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Plon, coll. Tempus, 1990.
- JOUANNY, S. *L'Actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle*. Genève: Droz, 2002.
- LEVY- STRAUSS, C. *L'origine des manières de table*. Paris: Plon, 1968.
- LIPOVETSKY, G. *La troisième femme, permanence et révolution du féminin*. Paris: Gallimard, coll. nrf essais, 1997.
- LOUÏS, P. *Aphrodite, mœurs antiques*. Paris: Calmann-Lévy, 1947.
- \_\_\_\_\_. *La femme et le pantin*. Préface de Michel Bounan. Paris: Éditions du Nord, 1936.
- \_\_\_\_\_. *La femme et le pantin*. Préface de Michel Delon. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La femme et le pantin*. Préface de Michel Jarrety. Paris: Librairie Générale Française, coll. Classiques de Poche, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons de l'éducation*. Préface de Michael Bounan. Paris: Allia, 1996.
- MAINGUENEAU, D. Esthétique de la femme fatale. In: ANDRE, J.; JURANVILLE, A. (Org.), *Fatalités du Féminin*. Paris: PUF, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Féminin Fatal*. Paris: Descartes & Cie, 1999.

STEAD, E. Mythes de la décadence. In: MONTANDON. A. (Org.), *Clermont-Ferrand*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

*Recebido em: 18/08/2012*

*Aceito em: 6/11/2012*

*Publicado em: 27/03/2013*

## **REFLECTIONS ON THE MYTH OF THE FEMME FATALE : PIERRE LOUÏS AND THE WOMAN AND THE PUPPET**

**RESUMO:** *O presente estudo pretende refletir sobre o mito da mulher fatal na época decadente francesa do final do século XIX. Tem-se por objetivo compreender o contexto no qual o mito surgiu, os arquétipos que o compõem bem como os lugares, – físicos e simbólicos – e ações (os mitemas) que o caracterizam. Para isso, é indispensável examinar o papel da literatura na veiculação do mito, onde teve uma importância capital na época. Tendo por objeto de estudo a obra de Pierre Louÿs *La femme et le pantin* (1898), propomos identificar como a heroína do romance (Concha Perez), se constrói no texto enquanto mulher fatal por excelência.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Mito; mulher fatal; Pierre Louÿs; La femme et le pantin.*

**ABSTRACT:** *The present study intends to reflect upon the myth of the femme fatale in the French decadent period in the end of the 19th century. The objective is to perceive the context in which the myth came to light, the archetypes which compose it, as well the places - physical and symbolic - and actions (mythemes) that characterize it. For this, it is indispensable to examine the role of literature in conveying the myth, since it was overly explored in books of that time. The object of study is the work of Pierre Louÿs *La femme et le pantin* (1898), we propose to identify how the heroine of the romance (Concha Perez), is constructed in the text as the ultimate fatal woman.*

**KEYWORDS:** *Myth; femme fatale; Pierre Louÿs; La femme et le pantin.*