

Réécrire une Espagne exotique : de *Carmen* (1845) à *La Femme et le pantin* (1898)

by

Jelena Radojicic

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfillment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2023

© Jelena Radojicic 2023

## **Author's Declaration**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

## Abstract

La proximité géographique n'implique pas forcément une communauté de vues. Dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, une représentation biaisée d'une Espagne exotique était encore répandue, en dépit du voisinage des deux pays. Ce phénomène est illustré notamment dans deux œuvres qui semblent se répondre : *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée (1803-1870), et *La Femme et le pantin* (1898), de Pierre Louÿs (1870-1925). En prenant en compte les 50 années qui séparent leurs publications, ce projet de recherche se focalise sur la forte similitude entre les deux intrigues, ainsi que sur les choix stylistiques différents, en examinant *La Femme et le pantin* de Louÿs comme une « réécriture » de *Carmen*.

Le premier chapitre aborde l'image erronée offertes des femmes fatales des œuvres, *Carmen* et *Concha*, images proposées par les hommes impliqués. L'absence totale de la femme dans la narration permet aux hommes de fausser ses intentions, même si elles sont toujours claires. En sens inverse, le deuxième chapitre montre comment don José et don Mateo, qui se présentent comme forts et masculins, ne sont que les marionnettes des femmes qu'ils tentent de contrôler. Ils essayent d'inciter la pitié de la personne qui écoute leur histoire alors qu'ils cherchent à justifier leurs actions violentes. Le troisième chapitre s'interroge sur la fiabilité de la narration, en raison de l'histoire unilatérale des narrateurs impliqués, ainsi que de multiples analepses temporelles. Puis, le quatrième chapitre met en avant l'idée que les triangles amoureux qui lient les personnages principaux des deux œuvres ne sont pas sincères. En se servant de deux autres adaptations, nous démontrons que les personnages ne sont motivés que par leurs propres intérêts.

## Acknowledgements

Au département d'études françaises, infiniment patient et solidaire, je tiens à vous remercier de m'avoir donné l'occasion de terminer cette thèse à mon rythme et pour toutes les opportunités que vous m'avez offertes depuis que j'ai franchi vos portes.

To my family and my friends, who have been listening to my ramblings about Carmen for the past few years, thank you for the constant shoulder you offered me in times of joy, frustration, and sadness. This would not have been possible without your support.

Enfin et surtout, je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude à Nicolas Gauthier. Ces dernières années m'ont vraiment mise à l'épreuve, mais votre motivation et votre gentillesse illimitées m'ont aidée à avancer dans la réalisation de ce travail. Votre grâce, vos conseils et votre professionnalisme dans le travail que vous faites ne passeront jamais inaperçus. Votre aide ne sera jamais oubliée.

## Table des matières

Author's Declaration .....	ii
Abstract.....	iii
Acknowledgements.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1 Les femmes ardentes.....	13
1.1 Carmen : un portrait.....	16
1.2 Concha : un portrait .....	21
1.3 Le désir : un élément motivant .....	25
1.4 Carmen et Concha : les femmes véhémentes .....	31
Chapitre 2 L'intervention de l'homme .....	34
2.1 Don José : un portrait pitoyable.....	37
2.2 Don Mateo : un portrait peu convaincant .....	42
2.3 Le déclin des hommes dominants.....	47
2.4 L'homme pantin.....	54
Chapitre 3 Dispositifs narratifs.....	57
3.1 La narration enchâssée.....	58
3.2 Les discours rétrospectifs .....	63
3.3 Un discours performatif.....	71
Chapitre 4 Le dispositif triangulaire .....	78
4.1 Le dispositif triangulaire.....	79
4.2 <i>Carmen</i> de George Bizet : un opéra qui a fait scandale .....	88
4.3 <i>Cet obscur objet du désir</i> de Luis Buñuel : un regard surréaliste sur Concha.....	95
Conclusion .....	103

Bibliographie ..... 113

## Introduction

En 1830, Prosper Mérimée (1803-1870) part en Espagne pour la première fois et, très rapidement, découvre un monde qui deviendra l'inspiration pour son œuvre la plus célèbre, *Carmen*, publiée pour la première fois en 1847. Pendant ce voyage, il fait la connaissance de la comtesse de Montijo, María Manuela Kirkpatrick de Grevignée, la mère de la future impératrice Eugénie, épouse de Louis-Napoléon Bonaparte. Madame de Montijo devient alors la plus importante correspondante de Mérimée pendant les années suivantes, lui exposant des secrets et des côtés plus sombres de l'Espagne, des histoires de bandits et de sorcières (Bataillon, 37). Mérimée se passionne particulièrement pour l'histoire d'un bandit qui a tué sa maîtresse, histoire qui servira d'inspiration pour les personnages principaux, Carmen et don José, de son roman ultérieur *Carmen* (1845). Sous la monarchie de Juillet, Mérimée voyage en Espagne plusieurs fois, toujours pour apprendre. Il se consacre aussi à rechercher les bohémiens, afin d'accroître la connaissance qu'il avait déjà de l'Espagne, ce qui lui a donné le contexte nécessaire pour étoffer sa nouvelle (Sakata, 241). Le 6 mai 1845, Mérimée écrit ainsi ceci à Mme de Montijo :

Je viens de passer huit jours enfermé à écrire [. . .] une histoire que vous m'avez racontée il y a quinze ans, et que je crains d'avoir gâtée. Il s'agissait d'un Jacque [sic] de Malaga qui avait tué sa maîtresse, laquelle se consacrait exclusivement au public. [. . .] Comme j'étudie les bohémiens depuis quelque temps avec beaucoup de soin, j'ai fait mon héroïne bohémienne. (Mérimée, *Correspondance générale*, 1945, 294)

Cet intérêt pour l'Espagne et ces efforts pour en parler en toute connaissance de cause n'ont pas été vains. Selon Sachiko Sakata, « Mérimée est, sans doute, l'un des hispanophiles les plus importants de la littérature française » (Sakata, 242). Différents critiques (dont Léon-François Hoffmann<sup>1</sup> et Marcel

---

<sup>1</sup> Hoffmann, Léon-François, *Romantique Espagne : l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, 1ère édition, 1961, 203 p.

Bataillon<sup>2</sup>) ont souligné l'importance de l'Espagne dans son œuvre, mais aussi l'importance de son œuvre sur la manière dont la France du XIX<sup>e</sup> siècle a conceptualisé l'Espagne, ou certaines de ces facettes. Ceci passe évidemment en bonne partie par la célèbre Carmen. Cependant, ce personnage, plusieurs fois repris et très souvent mentionné, est bien plus complexe et ambigu qu'il n'y paraît, tout comme les deux autres personnages principaux. Ce récit de Mérimée sera au cœur de notre thèse, tout comme le roman ultérieur de Pierre Louÿs (1870-1925) intitulé *La Femme et le pantin* (1898). Ce dernier est une adaptation de *Carmen* qui récrit plusieurs scènes déjà célèbres de l'œuvre parue en 1847, tout en jouant aussi de certains clichés et en développant la dimension satirique de cette histoire connue. Réunies ici, ces deux œuvres nous permettront d'étudier différents enjeux toujours pertinents liés à la perception de l'Autre (une autre nation, un autre individu).

Avant d'aller plus loin, il faut toutefois contextualiser rapidement comment l'Espagne pouvait alors être perçue en France. En raison de leur voisinage, malgré les tensions et les affrontements, il y a toujours eu entre la France et l'Espagne des échanges intellectuels et culturels. Cependant, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas eu de nombreux désaccords et de nombreux affrontements et plusieurs guerres. Ceci a parfois rendu les rapports difficiles et amers. En nous basant sur les recherches et les arguments de Léon-François Hoffmann dans *Romantique Espagne : l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, nous allons exposer les grandes lignes des événements historiques qui ont joué un rôle dans les relations entre les deux pays et sur l'image de l'Espagne chez les Français. Commençons au XVIII<sup>e</sup> siècle : Voltaire et plusieurs philosophes français évoquaient une Espagne « réfractaire aux lumières [, gouvernée] par l'Inquisition ; l'Espagne devient pour eux une nation déchue, retombée dans les ténèbres moyenâgeuses » (Hoffmann, 17).

---

<sup>2</sup> Bataillon, Marcel, « L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance », *Revue de littérature comparée*, vol. XXII, 1948, p. 35-66.

Cette image de l'Espagne n'a vraiment commencé à changer qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, quand les échanges entre les deux pays ont augmenté. Les troupes françaises ont traversé la frontière deux fois en 25 années : d'abord en 1808, comme des agresseurs et la seconde fois, en 1823, pour apporter un soutien aux Espagnols. Dans l'un et l'autre cas, le retour des troupes en France et les informations diffusées par les politiciens ont nuancé l'image de l'Espagne dans l'Hexagone.

Prenons le cas de la guerre d'Espagne de 1808 à 1813, pendant laquelle les Espagnols ont lutté contre les efforts de conquête de Napoléon, ce qui a donné lieu au premier échec militaire de celui-ci. Au fil des affrontements, le regard des troupes françaises sur les Espagnols a changé profondément à cause de leurs efforts héroïques (Hoffmann, 26). Tandis que Napoléon essayait de maintenir l'image péjorative de l'Espagne, avec l'aide de la censure imposée à la presse, les Français qui avaient participé aux combats racontaient leurs expériences et offraient une autre image, nourrissant le stéréotype des Espagnols fiers et courageux (Hoffmann, 16). Puis, en 1823, dix ans plus tard, l'armée française s'est lancée dans une nouvelle mission en Espagne, cette fois-ci en tant qu'allié pour assister les républicains dans une guerre civile contre les militaires libéraux. Hoffmann explique que l'évolution de l'image que les Français se faisaient des Espagnols après ces derniers événements était déterminée par les vues politiques de chaque individu – soit le Français conservateur qui voulait protéger les valeurs traditionnelles contre les *liberalès* extrémistes, soit le Français libéral qui admirait les efforts courageux des progressistes espagnols contre l'Empire (Hoffmann, 37). Néanmoins, commune à tous les Français était la croyance faisant des Espagnols des individus devenant facilement des conspirateurs et refusant d'être gouvernés ; pour les conservateurs, ce caractère insoumis était la raison expliquant l'instabilité et la fragilité de la monarchie, pour les libéraux, il empêchait les progressistes, qui n'étaient pas au pouvoir, de former un gouvernement stable (Hoffmann, 37).

Si les campagnes militaires et les troubles politiques nourrissaient la manière dont la France percevait l'Espagne – notamment avec ces stéréotypes –, les arts contribuaient aussi beaucoup, évidemment, à la perception française de leurs voisins au sud des Pyrénées. Comme Hoffmann l'explique dans son troisième chapitre, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le taux d'analphabétisme diminuait en France, ce qui signifiait un plus grand et plus vaste public de lecteurs, ce qui a contribué à une hausse de l'intérêt pour les cabinets de lecture et les éditions populaires, et aussi à l'apparition du roman-feuilleton. Ces nouveaux consommateurs, qui faisaient partie de toutes les classes sociales, ne cherchaient plus les goûts de l'ancienne aristocratie pour les intrigues menées délicatement et les sentiments subtils (Hoffmann, 48). Ils étaient plutôt attirés par des aventures et des sensations fortes, notamment celles qui restaient malgré tout dans le domaine du possible, dans un contexte reconnaissable. Selon Hoffmann, ces mouvements littéraires ont fait de l'Espagne un cadre parfait, notamment pour la nouvelle de Mérimée (Hoffmann, 51). En raison des événements politiques qui l'ont rendue familière aux Français et des stéréotypes qui se propageaient déjà, « le fait que cette aventure se soit déroulée dans une Espagne reconnaissable empêchait le conte de verser dans l'invraisemblable » (Hoffmann, 48). Ou bien, comme l'écrit Ivanne Galant, l'Espagne était un pays exotique, peuplé de picadors, de danseuses de flamenco, et de Maures, tout en ayant la familiarité et la sûreté d'un pays voisin (Galant, 2018, para 5).

Par conséquent, la grande majorité du peuple français, qui ne connaissait pas directement, de première main, le quotidien des Espagnols, a conçu son image de ce pays au moyen des livres qui répandaient presque uniquement une « magnificence féerique [, une] noblesse et [une] sensibilité langoureuse » (Hoffmann, 19). C'est ainsi que les Français pensaient connaître un pays dans lequel les hommes étaient des chevaliers parfaits, « capables des plus dévorantes passions et par la suite des crimes des plus affreux », pendant que les femmes sveltes étaient mystérieuses, sensuelles, avec

beaucoup d'esprit et de vivacité (Hoffmann, 51). En d'autres mots, il semble que les Français du XIX<sup>e</sup> siècle qui n'avaient jamais vu de leurs propres yeux l'Espagne s'en faisaient une image modelée selon les stéréotypes et les informations disponibles, souvent très contradictoires : comme le résume Hoffmann « d'un côté, mépris pour le pays déchu, tombé dans la stagnation ; de l'autre émerveillement devant le mythe d'un passé héroïque et d'une vie quotidienne pittoresque » (Hoffmann, 24).

Alors que nous considérons ce qui a conduit à cette vision déformée d'une nation entière, il est essentiel de revenir à ce mot « exotique », puisque cette idée d'exotisme – des personnages et du décor – a d'abord attiré les gens vers l'histoire originale de Mérimée. Cette conception est à penser comme un point de vue colonialiste de l'époque : l'exotisme « n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un » (Staszak, 8). Ce classement des cultures et des peuples selon des opinions, ou le fait de les considérer comme exotique dans ce contexte, est le lieu de naissance de multiples stéréotypes et d'idées fausses d'une autre culture. Nous découvrirons que les livres au centre des chapitres suivants illustrent que « les usages du mot exotisme [sont] trompeurs et bien loin de donner une juste mesure du désir de l'Autre » (Fléchet, 21). Les idées introduites par Mérimée et Louÿs, et la manière dont elles sont présentées, ne seraient pas acceptées aussi facilement si elles avaient été écrites de cette manière aujourd'hui. En réalité, le jugement de ce qui est « exotique » vient d'abord de « la bouche et [des] yeux de l'Occidental. Tel fruit, tel bois, tel poisson exotique n'ont rien de lointain ni d'étrange pour les habitants des pays où on les trouve » (Staszak, 9). Même si l'Espagne est un pays voisin, il y a ainsi un mouvement littéraire en France qui s'est permis une certaine distance par rapport à l'Espagne et qui a pris une position de pouvoir plaçant cette dernière dans un tout autre monde, insistant sur son

altérité, en faisant un Autre. C'est donc une construction culturelle biaisée, mais qui était acceptée à l'époque.

*Carmen* est un exemple révélateur de l'ambiguïté des stéréotypes concernant l'Espagne qu'on rencontrait en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Mérimée présente l'amour passionné d'un Basque fier, nommé don José, et d'une gitane espagnole éprise de liberté, Carmen. Le récit tragique est raconté par un bourgeois français qui se souvient de son voyage en Espagne durant lequel il fait connaissance avec le contrebandier don José, ensuite avec Carmen, laquelle l'avait fasciné par sa beauté et son exotisme bohémien. Quelques mois plus tard, le narrateur apprend que don José a été emprisonné et condamné à mort ; il lui rend alors visite en prison. Don José avoue avoir tué Carmen. Il raconte au narrateur sa relation turbulente avec elle, alors qu'elle l'a manipulé pour le dominer. Il explique qu'il était un soldat estimé, mais que, dès qu'il est tombé amoureux de la cigarière, sa vie s'est détériorée et que Carmen a sciemment instigué chez lui une jalousie dévorante, qui a viré à l'obsession et l'a mené à tuer des hommes et à devenir contrebandier, et cela même si Carmen ne se donnait jamais en entier. Il mentionne ses nombreuses tentatives pour la convaincre de quitter cette vie de brigandage et de partir en Amérique avec lui, mais, chaque fois, la jeune femme refusait en lui disant qu'elle ne l'aimait pas. Face à cette résistance, don José est finalement devenu enragé et a tué Carmen.

En observant la description des personnages du roman, on peut déjà remarquer des éléments utilisés par Mérimée qui sont typiques de la représentation de l'Espagne de l'époque. On peut cependant penser que Mérimée n'était pas dupe de ceux-ci. Dans le dossier critique accompagnant une édition récente de *Carmen* (2000), Adrien Goetz explique que Mérimée, qui avait voyagé en Espagne, il faut le rappeler, savait aussi « que ce monde des réprouvés attire la curiosité et la sympathie des lecteurs » (Goetz, 139), ce qui pourrait expliquer son choix d'écrire le récit de Carmen et don José avec ces détails et dans ce décor. Selon Goetz, Mérimée, comme plusieurs de ses

contemporains, était fasciné par diverses œuvres présentant des « bandit[s] d'honneur », comme *Hernani* (1830) de Victor Hugo, *Les Brigands* (1781) de Friedrich Von Schiller et les *Mémoires* (1829) d'Eugène François Vidocq. Il semble s'être tourné vers l'Espagne, en se basant également sur l'ouvrage classique *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820) d'Alexandre de Laborde. Goetz explique que la fille de Laborde a été un des grands amours de Mérimée (Goetz, 139), et que ses nombreux séjours en Espagne lui ont donné une vraie connaissance du quotidien dans ce pays.

Évidemment, Mérimée n'était ni le premier à exposer la femme fatale espagnole ni le premier à décrire la fabrique de tabac à Séville, qui est indissociable de *Carmen*. Par exemple, en 1843, Théophile Gautier, dans *Voyage en Espagne*, avait offert un portrait érotique des cigarières travaillant dans la fabrique de tabac. Comme le personnage de Carmen, la cigarière espagnole de Gautier symbolise la femme idéale des rêves érotiques de maints bourgeois en France (Sentaurens, 459). La *Militona* (1847) de Gautier et la Carmen de Mérimée incarnent des types séduisants qui rendent leurs amants jaloux (Sentaurens, 460). Cependant, c'est Carmen qui est devenue un pilier de la représentation de l'Espagne en France. Ce personnage a pris le dessus sur toutes les autres incarnations de la femme fatale espagnole et est devenu en quelque sorte un stéréotype, particulièrement à propos de Séville : « Le prénom de Carmen n'est pas forcément cité, et, quand il l'est, il désigne par extension toutes les Sévillanes » (Galant, para 25). La nouvelle *Carmen* est ainsi devenue un monument et a même engendré un certain tourisme littéraire à Séville : les voyageurs qui connaissaient la Carmen littéraire « [avaient] tendance à penser que ce personnage est un archétype de la Sévillane [...] créant ainsi une image stéréotypée » (Galant, para 27).

Dans la littérature et la culture, ce personnage a évidemment maintes fois été repris, la plus célèbre reprise étant peut-être dans l'opéra *Carmen* (1875) de Georges Bizet, au moins aussi connu

que le récit de Mérimée. Le succès de cette œuvre montre que même un demi-siècle plus tard, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le thème de la vie espagnole était toujours apprécié du public français. D'autres auteurs continuaient à offrir leur propre interprétation de l'Espagne mythique, comme Pierre Louÿs avec *La Femme et le pantin*, dont l'intrigue emprunte beaucoup à celle de *Carmen*. Louÿs présente une discussion entre un Espagnol, don Mateo Diaz, et un Français, André Stévenol. Don Mateo raconte ses expériences turbulentes avec Concha (ou Conchita), qui a profité de son amour. Au début de l'histoire, André Stévenol voit Concha au Carnaval de Séville : ils semblent séduits l'un par l'autre et Concha lui propose un rendez-vous. Avant d'y aller, Stévenol rencontre don Mateo, ce qui déclenche leur discussion. Mateo lui conseille fortement de ne pas entamer une relation avec Concha, lui disant qu'elle est « la pire des femmes de la terre » (Louÿs, 51). Lui-même un grand séducteur, Mateo explique qu'il est tombé sous le charme de cette cigarière et raconte l'histoire de leur relation à André. Pendant trois ans, Mateo a été obsédé par Concha, assistant à ses spectacles de flamenco chaque soir. Concha se servait de Mateo, recevant de l'argent de lui tandis qu'il tombait peu à peu dans le désespoir à cause du comportement qu'elle avait envers lui. Malgré son mécontentement et malgré tous ses efforts pour la laisser, il n'y arrivait pas et en est venu à la battre avec violence. Après ce récit, Stévenol rend tout de même visite à Concha, pendant que don Mateo écrit une lettre à la jeune femme.

Afin de bien comprendre la décision de Louÿs de reprendre l'intrigue de *Carmen*, qui était déjà devenue un monument dans le monde littéraire, surtout après l'opéra de Bizet, il est utile de dire quelques mots de sa vie et de ses objectifs au moment d'écrire ce récit. Dans son édition de *La Femme et le pantin* de 1990, Michel Delon offre dans sa préface cette description de Louÿs : « Il était 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, 9). Louÿs était connu pour

son intérêt pour l'érotisme, un thème majeur dans plusieurs de ses œuvres, ainsi que pour des passades avec des filles du Quartier Latin et ses longs voyages à l'étranger (Delon,10). L'écrivain Camille Mauclair, qui faisait partie des personnes gravitant dans l'entourage de Louÿs, le décrit comme « Le précieux, hésitant, fugace et fébrile Pierre Louÿs », tout en insinuant que son comportement et son dandysme appliqué sont une manière de masquer ses vulnérabilités (Delon, 10). Plus tard, comme par hasard, la vie conjugale de Louÿs a été polluée par la dépendance à une substance, ainsi que l'amertume. Il est intéressant et important de remarquer que Louÿs insistait toujours sur le fait que la vie de don Mateo n'avait aucune référence autobiographique ; une insistance qui pourrait facilement être remise en question par des lecteurs du roman qui connaissaient aussi ces détails sur la vie de Louÿs (Delon, 9). Ses sources directes étaient ses voyages en Espagne, *Carmen*, les mémoires de Casanova et, la plus importante, son amitié avec André Lebey, à qui il dédicace le livre et qui est l'homonyme du personnage André Stévenol. Selon Delon, Louÿs reprend certains choix narratifs de Mérimée pour montrer à son ami à quoi ressemble un homme qui s'humilie et perd sa masculinité en pourchassant une femme qui ne l'aime pas, mais à laquelle il prête « des qualités qu'elle a rarement, sauf dans le physique où elle les réunit toutes » (Delon, 15). Dans cette perspective, l'histoire de Mérimée offrait une base solide, canevas parfait, qu'il a façonné ensuite et a remodelé vers son propre but.

Les ressemblances entre ces deux textes s'imposent au lecteur. Louÿs avoue que beaucoup de ses idées sont venues d'un épisode des mémoires de Casanova, mais que c'était *Carmen* qui l'a amené en Espagne (Delon, 13). Louÿs montre la Séville de Mérimée en situant son récit dans l'univers des cigarières ; il fait aussi un clin d'œil à Bizet en multipliant les scènes de flamenco. Le personnage de Concha ressemble beaucoup à celui de Carmen, particulièrement en ce qui concerne son pouvoir pour dominer les hommes. Louÿs a aussi retenu un autre élément important du modèle de

Mérimée avec le double registre, ou les deux cadres narratifs : le premier est celui de la discussion entre les hommes français et le deuxième, les récits à proprement parler de Mateo et don José. Néanmoins, Louÿs s'est éloigné de *Carmen* à certains égards, notamment dans son intrigue plus détaillée et dans le dénouement (contrairement à *Carmen*, Concha n'est pas tuée).

L'indéniable parenté des intrigues montre une forme de « réécriture », selon le terme de Anne-Claire Gignoux, au moins à plusieurs égards. Il s'agit de réécriture intertextuelle, et non pas d'intertextualité. Selon Anne-Claire Gignoux, la « réécriture présuppose et exige une intention de récrire. Elle se situe alors autant du côté de la production que de la réception » (Gignoux, 2006, para. 19). Il est certain que la similitude de *La Femme et le pantin* avec *Carmen* était intentionnelle de la part de Louÿs, car ce ne sont pas seulement quelques mots ou choix narratifs qui font penser à *Carmen* ; le phénomène est très développé et il nous semble que tous les lecteurs de *Carmen* pourraient ressentir un sentiment de *déjà-lu* avec certains passages du roman de Louÿs.

Gignoux soulève un autre point important concernant la réécriture : elle « nécessite tout un ensemble de marques matérielles, tangibles et probantes : pas une unique lexie, ni quelques lettres » et doit « former un ensemble s'étendant tout au long d'un texte » (Gignoux, 2006, para. 18). Outre les éléments susmentionnés que Louÿs reproduit à partir de *Carmen*, qui émergent tout au long de son œuvre, *La Femme et le pantin* propose aussi les thèmes les plus importants que Mérimée a introduits dans son roman. *Carmen* sert comme un point de départ pour Louÿs, une base et un cadre.

Dans cette optique, il est essentiel de reconnaître dans les deux œuvres que, pendant qu'une histoire est présentée par les hommes concernés, plusieurs indices s'offrent au lecteur quant à « l'existence » d'une deuxième version de cette même histoire. Plus précisément, une lecture plus minutieuse et attentive révèle des détails qui donnent à penser que les deux écrivains n'auraient pas dévoilé l'entièreté de cette histoire fictionnelle. En d'autres mots, le récit que nous lisons est

fictionnel, mais des indices comme l'absence de la voix des femmes concernées et certains effets de diffraction, nous invitent à lire ces textes comme racontant de manière biaisée et inexacte les histoires (fictives) impliquant Carmen et Concha. Par différents interstices, les œuvres nous invitent à nous questionner sur les récits offerts, voire à nous créer, grâce aux récits, une image de ces événements différente de ce qu'ils en disent.

Pour examiner ce phénomène, nous organisons notre analyse des œuvres à partir du dispositif triangulaire que créent Mérimée et Louÿs, dispositif qui lie les personnages, tout en dépassant le « simple » triangle amoureux, en ce qu'il affecte la narration et le récit lui-même et semble souvent se désagréger au moment où le lecteur l'examine attentivement. Au premier regard, les relations entre les personnages semblent bien claires : le narrateur répète l'histoire d'une femme, qui lui plait, telle qu'elle lui a été racontée par un autre homme qui a tout essayé pour que la femme en question l'aime comme il l'aimait et se laisse sauver de sa vie dangereuse, même si elle ne s'est jamais laissé dominer. Nous voyons le triangle qui se forme entre les personnages : les deux hommes occupent les sommets inférieurs (la base du triangle) et regardent vers la femme au sommet supérieur ; elle est l'objet de désir. Pourtant, il paraît que les trois positions du triangle ne sont pas si simples, puisque chaque fois qu'on s'accroche à un élément de l'intrigue qu'on juge vrai, on trouve un autre détail qui conteste cette présomption.

Pour bien démontrer ceci, les trois premiers chapitres de cette thèse étudieront successivement les trois sommets de ce dispositif triangulaire : les femmes fatales, les hommes pitoyables et les dispositifs narratifs structurant les romans. Dans les trois cas, le récit que les hommes racontent et la fiabilité de leurs arguments seront remis en question selon des détails offerts par les écrivains. Dans le premier chapitre, la femme que les hommes jugent fatale, qui est l'objet de tout leur désir, est décrite comme la raison du chaos dans leur vie. Pourtant, elle montre encore et encore

qu'elle ne veut pas d'un homme pour la posséder ni la dominer. De la même façon, mais en sens inverse, dans le deuxième chapitre, nous exposons comment l'homme présenté d'abord selon une image forte et virile finit par devenir le pantin de la femme qu'il essaie de conquérir, recevant davantage notre pitié que notre respect. Ensuite, le troisième chapitre sera consacré aux dispositifs narratifs qui causent la diffraction entre ce qui se passe entre les personnages dans l'histoire et ce qui est transmis par le narrateur ; deux facteurs majeurs brisent la transmission et dévoilent le jeu avec la fiabilité du récit de Mérimée et Louÿs. Nous proposons ensuite un quatrième chapitre qui aura, d'abord, pour but d'assembler les trois parties du dispositif triangulaire décrit dans les précédents chapitres, de manière à en montrer l'instabilité. Nous consacrerons les dernières pages de ce quatrième chapitre à l'examen de deux autres adaptations, l'opéra *Carmen* (1875) de Georges Bizet et le film *Cet obscur objet de désir* (1977) de Luis Buñuel. Nous essaierons de démontrer que ce dispositif triangulaire, qui est d'abord présenté comme un triangle amoureux entre les personnages et qui semble être au cœur de *Carmen* et de *La Femme et le pantin*, n'en est pas un. En fait, il se révèle être ce qui crée une profonde ambiguïté dans ces œuvres, quant aux motivations et aux gestes des personnages et donc quant à ce qui est vraiment raconté. En nous arrêtant sur qui dit quoi et pourquoi dans ces récits imprégnés de stéréotypes – au premier chef celui de la femme fatale espagnole qui éveille l'amour des hommes, mais ne veut jamais renoncer à sa liberté –, nous allons essayer de déconstruire l'histoire « apparente » dans *Carmen* et dans les autres œuvres étudiées. En d'autres mots, nous allons proposer que l'histoire bien connue, que l'intrigue de ces œuvres, celle qui est restée célèbre et qui semble s'imposer à une lecture superficielle, est incorrecte, ou, en tout cas, n'est qu'une facette de cet amour fictif que l'on croit si bien connaître.

## Chapitre 1

### Les femmes ardentes

Pour mieux comprendre la résonance que Carmen pourrait encore avoir au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, il est essentiel de considérer l'époque. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature française a répandu une représentation de la femme imprégnée d'insinuations paradoxales : « le corps de la femme sert pour tout et son contraire : Nature et Culture, Luxure et Chasteté, Vérité et Mensonge » (Dottin-Orsini, 13).

Ainsi, les écrivains faisaient encore allusion à des archétypes féminins très anciens – dont ceux de la Vierge Marie, de la Muse, de la Madone – idéalisés perpétuellement comme des figures maternelles, pures, rassurantes et lumineuses (Dottin-Orsini, 16). Néanmoins, durant tout le siècle se développe également une image de la femme qui faisait peur, souvent une femme séduisante qui gâchait la vie d'un homme. Cette tendance, à laquelle ont contribué Prosper Mérimée et Pierre Louÿs, est devenue le fondement de ce qu'on appelle la « femme fatale ». Nourri de diverses représentations de certaines grandes femmes retenues par l'Histoire, souvent perçues comme malfaisantes (comme Lucrèce Borgia), des arts (comme le tableau *Œdipe et le Sphinx* (1864) de Gustav Moreau), ou de la mythologie (la Méduse de la mythologie grecque), le cliché de la femme cruelle et diabolique s'est implanté dans la culture et dans les arts occidentaux et est devenu encore plus présent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

En effet, durant tout ce siècle, on a vu une succession de personnages féminins qui ont permis de former une image de ce « type » de femme. Dans son ouvrage, *La chair, la mort et le diable : le romantisme noir*, Mario Praz écrit ceci :

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 et cruelle. (Praz, 165)

Carmen et Concha correspondent bien à ce premier portrait de la femme fatale, même si la première a été conçue avant que le terme ne soit vraiment répandu. En fait, « c'est Mérimée qui a localisé en Espagne le type de la femme fatale » (Praz, 172). Avec Carmen, il a créé un « diable-femme » (Praz, 172) ; ce personnage est aussi une sorcière, et quand don José lui dit qu'elle est un diable, alors qu'il l'embrasse, Carmen est bien l'incarnation de la femme fatale.

Évoquant pourquoi Mérimée s'est tourné vers l'Espagne, Praz explique que « idéal exotique et idéal érotique vont de pair [ ; ] l'exotisme est d'ordinaire la projection fantastique d'un besoin sexuel » (Praz, 172). Dans ce cas, il est important de revenir au terme « exotisme ». Cette idée d'exotisme a permis aux écrivains comme Mérimée et Louÿs de contribuer à ce cliché de la femme diabolique, la femme fatale, en utilisant une femme « exotique ». Ainsi, ils ont pu créer le personnage le plus contestable, du point de vue de la morale de l'époque, sans impliquer directement les femmes qui les entourent (dans leur propre environnement français), mais tout en séduisant leurs lecteurs avec une image des femmes de l'autre côté de la frontière. On pourrait ainsi dire que la femme fatale, au moins ici, est celle qui vous donnera juste assez pour vous remonter le moral, mais qui ruinera votre vie une fois que vous la serrerez dans vos bras, ou même dès que vous en serez épris.

En fait, Mérimée donne le ton à son œuvre au moyen d'une épigraphe attribuée au philosophe grec Palladas (V<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.) : « Toute femme est fiel, mais elle connaît deux bonnes heures : au lit et dans la tombe » (Mérimée, 38). Ces mots, qui rapprochent l'amour et la mort, annoncent d'emblée que la femme, ici Carmen, est coupable. De plus, ils exposent très certainement la connotation misogyne du récit à venir. À son tour, Louÿs reprend ce thème en créant Concha à la fin du siècle, décrite, comme l'est Carmen, comme séduisante, et même irrésistible. Cependant, dans les deux cas, très vite, les écrivains donnent à voir chez elles un côté qui tourmente. Ceci constitue

l'élément déclencheur des deux intrigues, construites sur le récit que font des personnages masculins de leurs expériences avec des femmes qu'ils jugent fatales. Le noyau crucial de leurs histoires est que Carmen et Concha les ont rendus fous avec leurs actions manipulatrices et leurs émotions imprévisibles. Si nous poursuivons au XX<sup>e</sup> siècle, le titre d'une adaptation de *La Femme et le pantin* qu'offre Josef von Sternberg en 1935 est tout à fait clair : *The Devil is a Woman*.

Néanmoins, le lecteur pourrait aussi être enclin à interpréter les événements des récits d'une autre manière et à conclure que le principal problème des relations entre don José et Carmen et entre don Mateo et Concha est que les deux femmes ne se soumettent pas aux demandes des deux hommes trop passionnés, ce qui les mécontente, mais accentue aussi leur ferveur. Mirelle Dottin-Orsini soulève cette idée quand elle remarque que Louÿs a utilisé sa position au tournant du siècle pour reformuler les personnages de Mérimée et écrire une histoire « merveilleusement ironique, [qui] montre le conseiller plus faible encore que le conseillé, si bien que, comme le vampire, la femme fatale court toujours » (Dottin-Orsini, 19). Plus précisément, Louÿs s'inspire de l'histoire originale de Mérimée, mais fait de don Mateo, le « conseiller » le plus désarmé et le plus pitoyable des trois personnages principaux (lui, André Stévenol, le « conseillé », et Concha) ; la femme qu'il veut posséder se sert de cette faiblesse, avant de finalement s'enfuir.

Pour exposer une version plus complète de l'histoire de la relation entre les personnages dans les œuvres de Mérimée et de Louÿs, il faut sciemment contourner plusieurs éléments concernant la femme qui sont présents dans le récit dans le but de nier son image. Ceux-ci proviennent en grande partie du mouvement littéraire de ce siècle, alors que, selon Dottin-Orsini, la misogynie est devenue « la base même de l'expression artistique » (23). Ces détails sont plus précisément ceux qui sont toujours présents durant le récit, sans être vraiment démontrés par les comportements de la femme.

L'exemple le plus révélateur est la conception selon laquelle Carmen et Concha ont besoin de ou cherchent l'amour et la protection de don José et don Mateo. Si on prend en compte les traits déjà mentionnés de la femme fatale, il est intéressant de noter que les écrivains choisissent cette combinaison de personnages pour créer un triangle amoureux : la femme forte et libre, l'homme fier et possessif et le narrateur étranger qui s'intéresse à la femme, malgré tous les signaux lui indiquant de garder ses distances. Mérimée et Louÿs créent ainsi deux femmes fatales extrêmement mémorables et les mettent en scène comme l'objet de l'affection non pas d'un, mais de deux hommes. Ces derniers présentent toujours leurs récits d'une manière qui suggère une nécessité de protéger les femmes, de les marier et de les diriger vers une vie plus stable avec eux. Il semble qu'ils n'entendent jamais les protestations de Carmen et Concha, même si celles-ci sont très claires, et ils continuent de faire ce qu'ils veulent, malgré les avertissements des femmes. Une lecture attentive révèle que celles-ci exigent exactement le contraire de ce qui est raconté par les hommes. Ce chapitre va tenter de montrer que ce sont en fait les hommes qui voient – et surtout veulent – cette vulnérabilité chez les femmes pour nourrir leur propre masculinité.

## **1.1 Carmen : un portrait**

Pour bien apprécier ce que nous dit Mérimée de Carmen, il faut d'abord reconnaître la distance qu'il introduit dans son récit en usant de deux relais distincts : le premier est le narrateur « intradiégétique-homodiégétique » (Genette, 256) qui présente son point de vue de personnage sur un autre personnage (Carmen) et le deuxième résulte du fait que le narrateur raconte ce que don José lui a raconté. Par conséquent, il existe une grande zone d'incertitude entre ce qui est transmis au lecteur et ce qui « s'est vraiment passé » avec Carmen, car la voix de cette dernière n'est jamais entendue directement. Même si nous allons aborder le sujet de la fiabilité des personnages masculins, ainsi que

les dispositifs narratifs déployés dans les œuvres dans les chapitres suivants, il est quand même essentiel de souligner ces éléments ici.

La première description de Carmen provient du narrateur, lorsque celui-ci la voit. Ce personnage de bourgeois français se concentre sur le physique de la jeune femme en insistant sur l'idée que sa beauté vient de son exotisme. Mérimée présente une scène presque onirique, créant une aura mythique autour de l'Espagnole : le narrateur se promène au bord d'une rivière à Cordoue et voit des figures blanches qui se baignent dans l'eau, sous la lune. Il affirme que, « avec un peu d'imagination, il n'est pas difficile de se représenter Diane, ou Artémis, et ses nymphes au bain » (Mérimée, 56).

Peu après ce premier coup d'œil, Carmen s'approche du narrateur, qui remarque sa beauté. Il apprend vite qu'elle est bohémienne, un détail qui s'interpose dans la perception qu'il se fait d'elle, puisqu'il lui inspire une certaine défiance, mais qui contribue aussi à l'atmosphère mystique. En effet, le narrateur fait une allusion à la sorcellerie, associe Carmen à une « servante du diable » (59) et commence à craindre sa présence. Ses soupçons instantanés dévoilent une caractéristique vitale du personnage de Carmen : ses origines bohémiennes l'associent d'emblée étroitement à l'image d'une femme fatale. De plus, avec ces nouveaux détails, Mérimée change le centre d'attention, puisque la description de Carmen faite par le narrateur n'évoque plus seulement les stéréotypes concernant les Espagnoles, mais aussi une opinion fortement péjorative des gitanes. Il commence en décrivant la beauté de Carmen, d'une manière qui met en évidence son regard d'étranger :

Pour qu'une femme soit belle, il faut, disent les Espagnols, qu'elle réunisse trente *si*, ou, si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne [...] je vous dirai en somme qu'à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste. C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. (Mérimée, 60-61)

À la fois superficielle et misogyne, cette remarque du narrateur est suivie d'un passage révélant seulement les détails qu'il estime plaisants, mais toujours liés avec quelque chose de négatif. Selon lui, la peau de Carmen a une teinte un peu trop cuivrée, mais « parfaitement unie » et ses cheveux sont un peu gros, mais sont « noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants » (Mérimée, 60). Pour le narrateur, les défauts des traits de Carmen proviennent du fait qu'elle n'est pas de « race pure », ce qui n'empêche pas qu'elle soit « infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation qu'[il ait] jamais rencontrées » (Mérimée, 60). Il lui donne aussi des caractéristiques bestiales : un regard farouche et des yeux de loup (Mérimée, 61).

Dans son chapitre sur l'image des femmes bohémiennes aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, faisant partie d'un volume dirigé par Gérard Loubinoux et Pascale Auraix-Jonchière, Emmanuel Filhol explique ceci :

D'un côté, il y a la Bohémienne rêvée (libre, séductrice : ce que n'autorise pas le code social et moral imposé à la femme), idéalisée, un objet des fantasmes masculins, un personnage à la fois désiré et redouté (elle est supposée transgresser l'interdit) ; de l'autre, la femme réelle, complètement ignorée, le plus souvent détestée et rejetée. (Filhol, 39)

Mérimée montre cette juxtaposition de manière très évidente dans *Carmen*. Le personnage éponyme illustre tous ces aspects, tant les positifs que les négatifs. Dès le début du récit, elle est idéalisée comme une beauté exotique et mystique ; cependant, rapidement le narrateur part avec Carmen, qui se comporte de façon à confirmer les pires stéréotypes concernant ses origines quand elle lui vole sa montre. Il est évident que Mérimée connaît très bien ces stéréotypes, puisqu'il s'était intéressé aux mœurs et à la langue des gitans et avait effectué des recherches extensives sur le sujet. Il élabore ainsi Carmen de façon à ce qu'elle les incarne (Goetz, 139). En fait, il ne se concentre pas sur les épreuves évidentes de la vie de son personnage et dirige plutôt le regard du lecteur vers sa lubricité et ses manières non conformistes. Carmen la cigarière danse et chante dans les rues d'Espagne, ne restant jamais trop longtemps dans une ville, incarnant tout le contraire d'une femme comme il faut. Surtout,

sa liberté est ce qu'il y a de plus fondamental pour elle ; c'est aussi ce qui cause sa fin tragique, en avivant la jalousie de don José.

Don José affirme que, au départ, Carmen ne lui plaisait pas, mais que, très vite, elle trouva une façon de l'enchanter. Son récit aborde divers aspects du caractère et du comportement de la jeune femme, en se focalisant sur ses traits physiques et sur ses caractéristiques bohémiennes. La première fois que don José a vu Carmen, il était devant la fabrique de tabac de Séville où elle travaillait. À l'époque, il était un soldat estimé. Chaque jour, quand les cigarières quittaient la fabrique, une foule d'hommes s'amassait pour les regarder passer. C'est ici que don José la voit pour la première fois : « J'étais donc le nez dans ma chaîne, quand j'entends des bourgeois qui disaient : Voilà la gitana ! Je levai les yeux, et je la vis. C'était un vendredi, et je n'oublierai jamais. Je vis cette Carmen » (Mérimée, 71). Don José poursuit son récit en la décrivant ainsi :

Elle avait un jupon rouge court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa manille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise [,] elle s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue. (Mérimée, 70)

Mérimée choisit une tenue pour Carmen qui accompagne parfaitement l'image déjà établie : la couleur rouge, la mention des trous dans son jupon, les fleurs qu'elle porte, son comportement osé. Il continue à la décrire en la comparant aux femmes de « son » pays, le Pays basque :

Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer. À Séville, chacun lui adressait quelque compliment gaillard sur sa tournure ; elle répondait à chacun, faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie Bohémienne qu'elle était. D'abord, elle ne me plut pas, et je repris mon ouvrage ; mais elle, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, s'arrêta devant moi et m'adressa la parole. (Mérimée, 71)

Carmen répond à tous les hommes, un trait typique des femmes fatales et des bohémiennes, mais, quand elle voit que don José l'ignore, elle commence à se moquer de lui. Ceci annonce en grande partie la source des problèmes dans leur relation tumultueuse : Carmen veut rester libre, mais ne peut

pas s'empêcher de badiner avec l'affection de don José. Emmanuel Flory soulève un point qui nous est ici utile : « Mieux que les liens de mariage, Carmen se satisfait d'une relation illégitime et irrégulière, qui lui convient dans la mesure où elle n'est soumise à aucune loi ni à aucune obligation » (Flory, 373). Plus tard dans le récit, on apprend que Carmen est déjà mariée à un bohémien, mais qu'il ne joue pas un grand rôle dans sa vie, ce qui explique que don José ne savait rien de son existence jusqu'à ce qu'il rejoigne le groupe de brigands dont font partie Carmen et son époux. Jaloux, ne voulant pas partager Carmen, don José tue son mari. Cependant, le mariage sans condition est exactement ce qui plaisait à Carmen et elle ne veut jamais se donner complètement à don José. Celui-ci la traite de diable et l'insulte copieusement, car il pense que ce qu'elle fait avec lui n'est qu'un jeu pour elle et cela le rend fou de jalousie et de colère. Carmen appelle don José son « rom », ce qui veut dire « mari », mais il semble bien qu'elle le dise seulement pour le satisfaire. Chaque fois qu'ils se comportent comme un couple plus traditionnel, Carmen prend ses distances et se trouve un amant avec lequel elle peut marquer son indépendance. Don José cite Carmen :

Sais-tu, me dit-elle, que, depuis que tu es mon rom<sup>3</sup> pour tout de bon, je t'aime moins que lorsque tu étais mon minchorrò<sup>4</sup> ? Je ne veux pas être tourmentée, ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qu'il me plaît. (Mérimée, 104)

Mérimée montre explicitement l'attitude défiante et autonome de Carmen, ce qui la rend inaccessible pour don José. Cette lutte pour obtenir un amour total de Carmen va éventuellement le conduire à la tuer, car elle ne s'abandonne pas à lui et lui ne veut pas la partager.

L'image de Carmen la cigarière n'est pas seulement une incarnation de la femme fatale espagnole et bohémienne : Carmen est devenue un symbole en elle-même. Après la publication de *Carmen*, et surtout après l'opéra du même titre de Georges Bizet, le personnage de Carmen devint

---

<sup>3</sup> *Rom*, mari ; *romi*, femme (Goetz, 83)

<sup>4</sup> Mon amant, ou plutôt mon caprice (Goetz, 99)

immensément connu partout dans le monde et devient un grand type féminin associé à l'Espagne dans l'imaginaire collectif. Mérimée l'a créé en se basant sur une image déjà répandue en France, qu'on retrouve aussi, en partie, dans le personnage de Militona, dans la nouvelle éponyme de Théophile Gautier (1847). Cependant, avec son succès, Mérimée a cristallisé cette représentation de la femme espagnole et a fortement contribué à fonder les racines d'un véritable mythe. Les lecteurs français de l'époque, surtout les bourgeois, pouvaient trouver dans Carmen un type séduisant, dont le caractère idéal dépend en fait de l'exotisme. Carmen s'est imposée comme un monument parmi les représentations des Espagnoles et le reste encore aujourd'hui. Mérimée a mis en scène Carmen, une héroïne de tragédie marquée par l'intensité de deux races et de deux cultures, s'affrontant à travers les thèmes de la séduction, la marginalité, la violence et la sorcellerie (Sentaurens, 457).

## **1.2 Concha : un portrait**

Proposant une atmosphère presque identique à celle déployée par Mérimée dans *Carmen*, Pierre Louÿs a écrit et publié *La Femme et le pantin* un peu plus de 50 ans plus tard. Il a aussi choisi Séville pour décor de son « roman espagnol » qui aborde, lui aussi, le sujet d'un désir trop fort qu'éprouve un homme pour une femme. Louÿs crée un personnage qui décrit la prétendue destruction de sa vie par la femme qu'il aimait, contribuant à son tour à l'archétype puissant de la femme fatale et donnant à voir un « homme-pantin » (Assunção, 51). Il essaye de montrer d'une façon originale la femme conçue par Mérimée, mais en conservant l'insistance de celui-ci sur « les couleurs du pays, l'architecture, la musique, la danse, les bohémiennes, les cigarreras et encore d'autres stéréotypes de l'univers hispanique » (Assunção, 53). En plus des scènes prises directement de *Carmen* (comme lorsque don José et don Mateo entrent dans une fabrique de tabac à Séville et décrivent les milliers de cigarières à demi nues), il existe des exemples plus subtils, mais très importants, dont nous allons

donner un aperçu. Pensons à la forte parenté entre Carmen et Concha, « l'une et l'autre protagonistes de passions fatales, vouant don José et don Mateo, autres doubles symétriques, à la servitude désespérée » (Flory, 373).

Une des caractéristiques les plus connues de Carmen est son origine bohémienne. Concha, quant à elle, n'est techniquement pas bohémienne, mais on pourrait avancer que son essence l'est ; du moins la plupart de ses caractéristiques sont des clichés bohémiens. Emmanuel Flory écrit un chapitre complet sur ce thème dans *La Bohémienne*, l'ouvrage par Auraix-Jonchière et Loubinoux déjà cité. Après avoir commenté la noirceur de la peau de ce personnage, Flory explique que c'est ce qui intrigue don Mateo, exactement comme avec Carmen et le narrateur chez Mérimée. Ensuite, Concha décrit sa vie d'une manière similaire à celle de Carmen : comme cette dernière, elle se déplace d'une ville à l'autre, gagnant sa vie soit en volant, soit en dansant et en chantant dans la rue. Concha indique ceci : « L'année dernière, j'ai couché pendant trois semaines sous le rempart de la Macarena. Je demeurais là, par terre, presque au coin de la rue San-Luis [...] Je sais [...] composer un bouquet, danser le *flamenco* et la *sevillana* » (Louÿs, 88). En examinant ce passage, Flory explique ceci :

Danseuse et chanteuse, errante et mendiante, Concha peut apparaître comme une nouvelle figure de Bohémienne, Bohémienne malgré elle, comme héritière d'un héritage littéraire qui lui incombe, sans qu'elle l'ait sciemment choisi. (Flory, 370)

Louÿs ne dit jamais expressément que Concha est gitane. Néanmoins, son portrait est proche de l'archétype bien connu et le romancier insiste sur certains traits particulièrement évocateurs. En incarnant ainsi l'essence d'une bohémienne, sans que cela soit explicitement dit, Concha fait penser directement à l'héroïne de Mérimée.

Comme dans le cas de Carmen, le lecteur voit Concha pour la première fois dans le roman par les yeux d'un Français, ici André Stévenol, un touriste visitant l'Espagne, qui agit d'abord comme narrateur « intradiégétique-homodiégétique » (Genette, 256). Il la voit d'abord au carnaval à Séville

et la décrit comme « merveilleuse » (Louÿs, 34). Puis, il remarque sa peau, une fusion d'origines mixtes : « Qu'elle fût andalouse, cela n'était pas douteux. Elle avait ce type admirable entre tous, qui est né du mélange des Arabes avec les Vandales, des Sémites avec des Germains et qui rassemble exceptionnellement dans une petite vallée d'Europe toutes les perfections opposées des deux races » (Louÿs, 34).

Ensuite, il continue, plus spécifiquement, avec la description de son aspect physique, en mettant l'accent sur toutes les caractéristiques qui confirment sa déclaration pleine de préjugés : « son corps souple et long était expressif tout entier », « ses cheveux n'étaient que châtain foncé ; mais à distance, ils brillaient presque noirs », « ses joues, d'une extrême douceur de contour, semblaient poudrées de cette fleur délicate qui embrume la peau des créoles. Le mince bord des paupières était naturellement sombre » (Louÿs, 34-35). Comme le narrateur de Mérimée qui décrit Carmen, Stévenol remarque chaque détail de l'apparence de Concha et tombe sous son charme. Il la suit chez elle où il apprend qu'elle est l'épouse d'un général en Amérique : Concha lui donne tout de même rendez-vous le lendemain. Cependant, avant d'y aller, Stévenol rencontre don Mateo qui lui conseille de garder ses distances et qui fait preuve d'une intense rancœur à son égard : « Je n'ai plus qu'un espoir, qu'une consolation au cœur : c'est que le jour de sa mort, Dieu ne lui pardonnera pas » (Louÿs, 51).

Ensuite, don Mateo commence à raconter ses propres expériences avec Concha. Il l'a vue pour la première fois alors qu'elle chantait dans un train. Elle était très jeune, beaucoup plus jeune que don Mateo, mais elle chantait des chansons à la fois passionnelles et indécentes, ce qui l'a beaucoup étonné. Après ce moment, il ne cessa de penser à elle. Une année plus tard, il tombe par hasard sur elle, dans la fabrique de tabac à Séville, où elle travaille. Dans l'ambiance créée par le « harem immense de quatre mille huit cents femmes, si libres de tenue et de propos » (Louÿs, 66), il reconnaît Concha et ils se parlent. Elle lui décrit sa vie pauvre et don Mateo exprime son souci. Dès

ce moment, il semble que Concha décide qu'elle est très intéressée par don Mateo. Dans les jours qui suivent, don Mateo rend visite à Concha et à sa mère et les aide financièrement parce que Concha continue à jouer avec son affection et lui fait miroiter l'espoir qu'ils puissent former un couple. Au cours de leur relation, Concha disparaît plusieurs fois et, à chaque fois qu'elle réapparaît, don Mateo est plus obsédé. De plus, les actions de Concha lui servaient à s'assurer de garder le dessus sur lui : elle utilise la jalousie et l'amour de don Mateo pour qu'il ne la quitte pas, malgré ses écarts et ses provocations qui visent à marquer sa liberté totale. Concha disparaît une première fois, après que don Mateo demande à sa mère de la convaincre de se marier avec lui. Don Mateo pense vraiment qu'il pourrait rendre la vie des deux femmes pauvres plus facile, car il est assez riche :

Hélas ! je revins ; non pas une fois, mais trente. J'étais amoureux comme un jeune homme [...] Il n'y avait jamais d'instant où je ne pusse entrer dans leur chambre. Concha, toujours affectueuse, mais toujours réservée, ne faisait aucune difficulté pour me rendre témoin même de sa toilette. (Louÿs, 78-79)

Cependant, Concha est impossible à conquérir. Elle paraît l'aimer et se montre très contente quand don Mateo vient chez elle, mais elle ne veut pas se donner. Quand elle apprend qu'il veut l'épouser, elle quitte Séville et lui envoie un message : « Si vous m'aviez aimée, vous m'auriez attendue. Je voulais me donner à vous ; vous avez demandé qu'on me vendit. Jamais plus vous ne me reverrez » (Louÿs, 82). Après une année, Concha revient et malgré les efforts de don Mateo pour tourner la page et pour recommencer sa vie sans elle, il retombe sous son charme. Pendant quelques jours, elle lui promet qu'elle va perdre sa virginité avec lui, mais cela n'a pas lieu. Puis, elle disparaît à nouveau.

C'est dans cette partie du récit qu'on rencontre vraiment Concha la danseuse de Flamenco. Ceci est un élément fondamental du personnage notamment parce qu'elle est décrite comme très douée. Les descriptions de son talent comme « flamenca » évoquent son caractère bohémien, car cette danse provient d'un mélange des danses traditionnelles bohémiennes de la région (Louÿs, 108). Don Mateo explique qu'il revoie Concha finalement dans un salon, où elle danse devant des dizaines

d'hommes étonnés. En dépit de sa colère, il revient la voir chaque soir, « comme un enfant soumis, la regarder et l'attendre » (Louÿs, 107). Il raconte qu'elle était une danseuse extraordinaire :

Son triomphe était le *flamenco*. Quelle danse, Monsieur ! quelle tragédie ! C'est toute la passion en trois actes : désir, séduction, jouissance. Jamais œuvre dramatique n'exprima l'amour féminin avec l'intensité, la grâce et la furie de trois scènes l'une après l'autre. Concha y était incomparable [...] On dit qu'il faut huit ans pour former une *flamenca*, ce qui veut dire qu'avec la précoce maturité de nos femmes, à l'âge où elles savent danser elles ne sont déjà plus belles. Mais Concha était née flamenca ; elle n'avait pas l'expérience, elle avait la divination. (Louÿs, 108)

Il décrit les semaines qui passent comme une transe ; il ne peut pas se contrôler et il attend Concha chaque soir, même si elle reste distante. Elle finit par s'adoucir, mais leurs problèmes continuent. Au fur et à mesure que progresse leur relation, les scènes violentes se multiplient. Mateo met finalement un terme à leurs rapports malsains quand il part pour Tanger où Concha ne peut pas le suivre. Après un an de voyage, il revint toutefois à Séville et apprend que Concha est mariée.

### 1.3 Le désir : un élément motivant

Le désir apparaît ainsi comme un élément fondamental, au cœur du portrait de ces deux personnages féminins. Il fait toutefois l'objet d'une mise en récit plutôt complexe. Il est incontestable que les hommes qui racontent leurs expériences ont une perspective fortement dirigée par les émotions fortes qu'ils éprouvent. Ils décrivent leurs propres perceptions de ces diverses expériences avec une femme qu'ils désiraient trop. Dans les deux cas, les hommes sont d'abord attirés par leur exotisme.

Reprenons premièrement le cas de Mérimée qui joue beaucoup avec l'image de la femme bohémienne, laquelle fascine don José autant qu'elle le frustre. Carmen danse et chante pour lui quand ils sont seuls, elle l'appelle son *rom* et son esprit libre fait qu'elle s'amuse de tout et de rien, toujours. Don José raconte ainsi leur première journée ensemble : « Il n'y a pas de tour ni de bêtise qu'elle ne fit. Je lui dis que je voudrais la voir danser ; mais où trouver des castagnettes ? Aussitôt elle prend la seule assiette de la vieille, la casse en morceaux, et voilà qui danse la romalis [...] On ne

s'ennuyait pas auprès de cette fille-là, je vous en réponds » (Mérimée, 84). Il est important de se rappeler qu'avant sa rencontre avec Carmen, don José vivait une vie très stricte et sérieuse, comme cela convenait à un officier important dans l'armée. Le récit donne à penser qu'elle lui a montré une nouvelle conception de ce que son futur pourrait lui offrir. On sait déjà, dès la première scène entre Carmen et don José, qu'il n'était pas vraiment un homme à femmes, et qu'il s'intéressait encore moins aux femmes dominantes comme Carmen.

La fascination pour la nouveauté et l'exotisme de Carmen est surtout montrée par un fort désir physique. Sa description est parsemée de remarques qui montrent l'avidité, le désir qu'éprouve don José pour le corps de la jeune femme. Par exemple, il raconte ainsi la journée qu'ils passent ensemble et où ils ont pour la première fois des rapports sexuels : « Ah ! monsieur, cette journée-là ! cette journée-là ! [...] quand j'y pense, j'oublie celle de demain » (Mérimée, 83). De plus, le simple regard de Carmen a un effet puissant sur don José : « Carmen me reconnut, et nous échangeâmes un regard. Je ne sais pas, mais, en ce moment, j'aurais voulu être à cent pieds sous terre [...] C'est ce jour-là, je pense, que je me mis à l'aimer pour tout de bon » (Mérimée, 80). Le désir physique pour Carmen reste aussi puissant tout au long de leur relation. Même quand ils se disputent, il est omniprésent.

Par ailleurs, le désir et les besoins de don José ne s'arrêtent pas au corps de Carmen. Il veut toujours plus. Comme nous l'avons expliqué auparavant, il ne peut pas se contenter de la relation libre que Carmen lui impose : il la veut comme épouse. Le côté fier et dominant de don José est exposé quand il a besoin de contrôler tous les aspects de la vie de Carmen. Lorsqu'ils vivent ensemble une vie de brigands, dans laquelle Carmen joue le rôle d'espionne pour la troupe, don José la suit toujours. Il ne peut pas la laisser seule, parce qu'il ne peut pas supporter le fait qu'elle passe du temps avec d'autres hommes. Il ne s'arrête pas là. Sa jalousie l'amène non seulement à rester avec

Carmen, puisqu'il ne veut pas la voir avec quelqu'un d'autre, mais aussi à tuer plusieurs hommes auxquels Carmen est liée : le soldat avec lequel il la voit, son mari, chaque homme dont Carmen se sert pour obtenir de l'argent ou des informations pour leur groupe. Cependant, plus don José pousse pour obtenir l'affection complète de Carmen, plus cette dernière se retire émotionnellement.

À défaut d'autres options, il lui demande de s'enfuir avec lui en Amérique, il veut la protéger de leur vie dangereuse de hors-la-loi, mais elle refuse. C'est à ce moment que don José décide de la tuer : « Je suis las de tuer tous tes amants ; c'est toi que je tuerai ». Carmen répond : « J'ai toujours pensé que tu me tuerais » (Mérimée, 108). Mireille Dottin-Orsini explique ainsi le caractère inéluctable de telles vengeances pour les hommes : « Il ne s'agit plus pour l'homme de se contempler cadavre et de se repentir ; il s'agit de transformer une femme en cadavre, non pour la convertir, mais pour lui faire peur et muer sa beauté en objet d'horreur » (Dottin-Orsini, 45). Si Carmen ne veut pas être avec lui, don José ne peut pas lui permettre d'être avec un autre.

Cette scène marquée par l'intensité entre don José et Carmen suscite une autre observation à saveur espagnole : tel le torero dansant autour du taureau – une « créature diabolique » (Allemand, Rouanet et Gleyse, 75) qui le fixe dans les yeux –, don José se tient devant Carmen. Entre le torero et le taureau, il n'y a qu'une seule fin possible, parce que la « peur et la mort sont inséparables de la corrida » (Dupont, 96) et que l'homme ne voit qu'une seule option : brandir son épée, se montrer plus fort et vaincre la bête. Le récit de Mérimée imite cette dynamique : le beau corps sensuel et indomptable de Carmen ne sera plus qu'un cadavre, dépourvu de pouvoir, incapable d'exercer sa domination sur don José, qui ne voit aucun autre chemin à suivre. Pourtant, contrairement au taureau, Carmen a su très tôt que tel serait son destin avec cet homme. Bien qu'elle ne soit pas physiquement imposante comme le taureau, son pouvoir sur les hommes, venant de ses jeux et de ses manigances, est un danger qui doit être conquis pour justifier leur virilité.

Reprenant en plusieurs points le motif de Mérimée, Louÿs propose le récit de don Mateo, dont le désir physique et sexuel est présenté de façon encore plus explicite. La beauté et le charme que possède Concha restent vraiment au centre des pensées de don Mateo. Celui-ci raconte plusieurs scènes où le corps de Concha est littéralement exposé, notamment des scènes où elle danse. Concha suscite de fortes émotions avec son grand talent et Mateo ne peut pas s'empêcher de la regarder avec intensité. Par exemple, voici ce que dit don Mateo à propos d'un soir où il la voit danser dans un salon : « Elle dansait toujours, haletante, échauffée, la face pourpre et les seins fous, en secouant à chaque main des castagnettes assourdissantes [...] les provocations de sa jambe et de son torse visaient quelqu'un au hasard dans la foule des spectateurs » (Louÿs, 103). Don Mateo donne très souvent l'impression qu'il est bouleversé par l'apparence de Concha. Il la regarde danser chaque soir et ne peut supporter qu'elle l'ignore ; il devient même violent avec les autres hommes qui la regardent danser. Son désir pour Concha prend tout le contrôle de son esprit.

Un autre élément qui contribue au désir de Mateo envers Concha est le fait qu'elle ne s'offre pas physiquement à lui. Les scènes du récit qui sont les plus explicites sont celles dans lesquelles Concha aguiche Mateo en lui faisant penser qu'elle se donnera. Dans son enthousiasme et son anticipation, Don Mateo décrit tout son corps. De ce fait, nous voyons comment Louÿs va beaucoup plus loin que Mérimée dans l'utilisation de détails plus érotiques dans ses descriptions des scènes entre Mateo et Concha, ainsi qu'en montrant le point de vue de Mateo ; nous ne voyons certainement pas ce niveau de détails de la part de don José/Mérimée. Par exemple, Mateo dit ceci : « vingt fois je l'interrompis pour poser mes lèvres sur ses bras nus, ses épaules rondes, ses seins fermes, sa nuque brune. Je regardais son corps apparaître de place en place, aux limites du linge, et je me persuadais que cette jeune peau rebelle allait enfin se livrer » (Louÿs, 96). Don Mateo raconte plusieurs scènes similaires, durant lesquelles il essaye de séduire Concha, mais celle-ci reste de marbre, reste

impénétrable. Sa virginité est pour elle un instrument qu'elle utilise à son avantage. Elle est consciente que don Mateo veut la posséder et que sa virginité joue un grand rôle dans ce désir : « [sa virginité] est son trésor le plus précieux et en même temps le gage authentique de son inaliénable liberté. Refusant de se donner, la Bohémienne entend faire comprendre à qui la courtise qu'elle n'appartient qu'à elle-même et reste à jamais maîtresse de son destin » (Flory, 372).

Cette relation est ainsi, d'abord et avant tout, un jeu de pouvoir : don Mateo voulant se rapprocher et Concha se rapprochant parfois, mais toujours pour mieux s'éloigner. L'apogée de l'affrontement survient quand Concha convainc Mateo qu'elle va coucher avec lui et se met à se déshabiller, mais seulement pour montrer un sous-vêtement bien particulier :

Ainsi, elle était venue chez moi, pour s'abandonner, disait-elle. Ses paroles d'amour et ses engagements vous les avez entendus [...] Eh bien, en s'habillant chez elle, cette petite misérable s'était accoutrée d'un caleçon, taillé dans une sorte de toile à voile si raide et si forte qu'une corne de taureau ne l'aurait pas fendue [...] Je doutai un instant si je l'étranglais, puis – vraiment, je vous avoue, je n'en ai pas de honte – mon visage en larmes tomba dans mes mains. (Louÿs, 97)

Dans cette relation d'amour et de haine, Concha s'amuse à faire souffrir sentimentalement Mateo (Assunção, 63). Ce qui est intéressant est qu'il semble que le corps de Concha soit la seule raison pour laquelle Mateo la veut. Il est clair que les deux ne sont pas compatibles, car Mateo se plaint toujours du comportement de Concha. Malgré tout, il est obsédé par elle. Louÿs a écrit ce récit pour un ami qu'il pensait fou d'amour : il voulait lui montrer les conséquences d'une telle passion déraisonnable. Un homme dont l'amour dépasse un niveau gérable vivra inévitablement, selon Louÿs, une tragédie.

Unifiant les deux récits, le désir de ces deux hommes pourrait être divisé en deux aspects intrinsèquement liés : un désir physique et un désir de contrôle. Ce qui les réunit est la nécessité de dominer. En ce qui concerne le premier désir, conquérir les femmes physiquement ou sexuellement équivaut à démontrer un pouvoir évident et concret du corps sur le corps. Don José et Don Mateo

désirent le corps des femmes et deviennent jaloux quand d'autres hommes les regardent. Par exemple, don José raconte sa colère quand il entend d'autres officiers flatter Carmen :

Puis j'entendais encore des officiers qui lui disaient bien des choses qui me faisaient monter le rouge à la figure [...] l'idée me vint trois ou quatre fois d'entrer dans le patio, et de donner de mon sabre dans le ventre à tous ces freluquets qui lui contaient fleurettes. (Mérimée, 80)

Il explique ce sentiment possessif bien avant que la relation entre lui et Carmen ne soit commencée ; dès le début, il veut affirmer son autorité sur le corps de Carmen. De la même manière, Mateo devient jaloux quand Concha danse devant d'autres hommes :

¡ *Qué guapa !* criaient les hommes [...] Elle saluait, encore essoufflée, avec un petit sourire de triomphe et de mépris [...] Tous la connaissaient par son nom. J'entendais des « Conchita ! » qui faisaient passer des frissons depuis mes orteils jusqu'à ma nuque [...] Elle feignit la volupté devant un jeune fat assis avec des femmes, et caressa la joue d'un homme que j'aurais tué. (Louÿs, 103-104)

Comme pour confirmer ses soupçons, Louÿs ajoute une scène qui va beaucoup plus loin, qui est plus extrême qu'auparavant : Concha danse nue devant un groupe d'hommes d'affaires étrangers, lorsque Mateo entre dans la pièce. Sa colère l'amène à renvoyer les hommes et à devenir violent envers Concha. Comme on pouvait s'y attendre, le désir physique mène les deux hommes (don José et don Mateo) au désir de contrôle. Ceci inclut la nécessité d'avoir la femme comme épouse, d'en faire une propriété. Hommes de leur époque, don José et don Mateo demandent à ces femmes de les épouser, parce qu'ils pensent que cela va mettre fin à leurs comportements indépendants. Ce désir de contrôle est souvent masqué par un langage affirmant vouloir les protéger, mais en réalité les deux hommes veulent s'approprier ces femmes. José veut Carmen comme épouse et lui dit que les deux doivent s'enfuir en Amérique ; Mateo explique à la mère de Concha qu'elles vivraient une vie beaucoup plus stable et confortable si Concha l'épousait. Dans les deux cas, ce mouvement tendant à faire de la femme un être passif est contrarié et contredit par les principales intéressées.

#### **1.4 Carmen et Concha : les femmes véhémentes**

Carmen et Concha ne sont pas passives. Au contraire, elles bouleversent de plusieurs manières les codes sociaux et les hiérarchies sexuelles dans les récits. Elles refusent les rôles que les personnages masculins tentent de leur attribuer. Les écrivains en font ainsi de véritables femmes fatales. Aucune de ces deux femmes n'a besoin d'être protégée. Elles démontrent qu'elles peuvent s'occuper d'elles-mêmes sans l'aide (et sans le contrôle) des hommes. Malgré leur pauvreté relative, on ne peut pas dire qu'elles étaient dans un état si déplorable avant de rencontrer les personnages qui deviennent amoureux d'elles. Elles travaillaient comme des cigarières et se servaient de leurs talents pour gagner de l'argent (Concha subvenait aux besoins de sa mère). La pauvreté n'était pas loin, mais ce mode de vie était un choix assumé.

À ce propos, Concha et Carmen ne veulent pas se marier avec les prétendants décrits dans le récit. Elles le montrent clairement à maintes reprises. Nous en donnerons plusieurs exemples dans le prochain chapitre. Pour le moment, nous allons nous en tenir à ceux-ci : « Prends garde de me pousser à bout. Si tu m'ennuies, je trouverai quelque bon garçon qui te fera comme tu as fait au Borgne » (Mérimée, 104). D'ailleurs, Carmen était déjà mariée avec un gitan, le Borgne, mais elle menait une vie indépendante, elle était séparée de lui. Pendant leur relation, don José en était conscient, mais, après avoir tué son mari, il voulait qu'elle change son mode de vie. Dans les récits, don José et don Mateo essaient de décrire des femmes vulnérables, qui ont besoin de leur protection. En réalité, ce qu'ils montrent est qu'ils voient les femmes comme un objet qu'ils croient pouvoir s'approprier. Malgré leur pauvreté, elles ne sont pas des femmes vulnérables ; mieux, elles réussissent à retourner la situation et à conserver le pouvoir dans les relations. La frustration des hommes provient ainsi de ce qu'ils n'acquièrent jamais la domination qu'ils désirent.

On en revient ainsi à la femme fatale. Les personnages masculins décrivent Carmen et Concha comme de telles femmes fatales ; ils leur attribuent un corps idéalisé et un esprit, « naturellement [voué] à la fausseté et à la cruauté, [elles ont] le mensonge à la bouche et les mains tachées de sang » (Dottin-Orsini, 16). Don José et don Mateo les décrivent ainsi pour mieux leur imputer tous leurs problèmes. Ainsi, lors de sa rencontre avec André Stévenol, don Mateo explique qu'il n'est pas heureux et que cela est entièrement à cause de Concha ; pire, il ne pourra jamais plus aimer personne. Il explique que, avant Concha, « l'amour n'a pas été pour [lui] une distraction ou un plaisir, un passe-temps comme pour quelques-uns. Il a été [sa] vie même » (Louÿs, 55). Selon lui, Concha a détruit tout cela. Évidemment, on pourrait voir cette situation d'une autre manière : à mesure que progresse leur relation, Mateo devient toujours plus agressif et tourmenté que Concha, laquelle s'enfuit plusieurs fois.

De son côté, don José dit que Carmen est responsable de son déshonneur et de sa déchéance de sa vie. Chaque fois qu'il devient violent ou qu'il fait quelque chose d'immoral, il rejette la faute sur Carmen. Par exemple, il lui attribue sa vie de brigand, même si on pourrait dire que, s'il doit s'enfuir, c'est parce qu'il n'a pas su se contrôler et a tué un soldat de sa brigade (qui était, il est vrai, avec Carmen). Don José dit au narrateur français : « Monsieur, on devient coquin sans y penser. Une jolie fille nous fait perdre la tête, on se bat pour elle, un malheur arrive, il faut vivre à la montagne, et de contrebandier on devient voleur avant d'avoir réfléchi » (Mérimée, 96). Comme nous l'avons indiqué, les réactions violentes de don José le conduisent à tuer Carmen, mais ce qui est différent dans ce cas est que Carmen accepte son destin ; elle ne veut pas vivre en étant la propriété de don José. Elle refuse les accusations de don José et lui explique qu'il ne peut que se blâmer lui-même pour ses actions et ses présomptions : « Je ne t'aime plus ; toi, tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer. Je pourrais bien encore te faire quelque mensonge ; mais je ne veux pas m'en donner la

peine [...] Carmen sera toujours libre » (Mérimée, 110). Dès sa rencontre avec Carmen, don José sait que, ainsi que les autres Bohémiennes, elle exige sa liberté et il l'explique lui-même au narrateur : « Pour les gens de sa race, la liberté est tout, et ils mettraient le feu à une ville pour s'épargner un jour de prison » (Mérimée, 78).

On pourrait se demander si ces deux femmes, décrites comme fatales, sont vraiment diaboliques. Selon ces récits conçus et proposés du point de vue masculin, Carmen et Concha manipulent ou essaient de manipuler don José et don Mateo. Elles se servent de leur beauté et de l'amour des hommes pour obtenir ce dont elles ont besoin. Hors de leur relation avec les hommes, le mode de vie qu'elles ont choisi réclame une connaissance de divers jeux de manipulation et de séduction ; Concha est une *flamenca* qui obtient de l'argent des spectateurs, qui tombent souvent sous son charme, et Carmen manipule et séduit des hommes puissants pour obtenir de l'information. Ainsi, elles utilisent leurs talents de manière malhonnête pour survivre. En revanche, les deux sont très franches par rapport à leurs attentes, à ce qu'elles font et à ce qui les intéresse lorsqu'elles échangent avec don José et don Mateo. Néanmoins, les deux hommes racontent un récit qui se veut une démonstration de la culpabilité de ces femmes (elles sont coupables d'avoir détruit leur vie), même si, on l'a vu, les choses ne sont pas si univoques.

Douter de ce que les hommes racontent, les blâmer en partie pour ce qui s'est passé, irait à l'encontre de la norme de l'époque, même si Mérimée et Louÿs semblent avoir laissé des indices pointant vers la part de culpabilité de ces deux hommes. De toute façon, en tant que femme au XIX<sup>e</sup>, le comportement de Carmen et de Concha n'était pas correct, pas approprié. Cela nous amène peut-être à saisir ou à mieux cerner l'impact que Carmen a pu avoir sur la compréhension collective de la France à l'époque : qu'une femme ose être si ouvertement libre avec sa sexualité et son besoin de contrôler son propre destin étaient des idées provocantes.

## Chapitre 2

### L'interversion de l'homme

La femme ne se nomme guère « femme fatale » elle-même. Dans la plupart des cas, surtout à l'époque de Mérimée ou à celle de Louÿs, c'est un homme mécontent qui lui donne cette étiquette. Carmen et Concha en sont des exemples parfaits : ce sont deux femmes dont la catégorisation comme femme fatale (en fait, leur portrait tout entier) est basée sur les mots d'un amant méprisé. Pourtant, Mérimée et Louÿs exposent malgré tout un autre côté de cette image : les deux personnages qui jugent ces femmes se présentent eux-mêmes sans cesse sous un éclairage destiné à inspirer la pitié à leur égard et à salir la réputation de la femme ; cependant, en fait, ils salissent plutôt leur propre caractère. Dans les œuvres, l'intention avouée de don José et don Mateo est de décrire à un autre homme comment une femme a gâché leur vie. Ces récits sont donc racontés comme des avertissements, pour convaincre les hommes qui les écoutent, ils mettent l'accent sur les expériences difficiles avec les femmes. Au fil de ces récits, l'image clichée de l'Espagnol fier s'effondre, remplacée par celle d'un homme impuissant, devenu la marionnette de la femme.

Ce renversement de rôles est tout particulièrement le grand thème de *La Femme et le pantin*. Jean-Paul Goujon mentionne ceci, à propos de cette œuvre, dans la présentation d'un autre roman de Pierre Louÿs (c'est-à-dire *Les Aventures du roi Pausole*, paru en 1900) :

Le roman [*La Femme et le pantin*] constituait la démonstration d'une théorie chère à Louÿs : tout amour qui dépasse la simple passion physique est voué à l'échec et ne peut provoquer que souffrances et servitude. On retrouvait là la leçon de Carmen de Mérimée, élaborée dans un style tout aussi sobre, et avec un regard ironique porté sur ce qu'on pourrait appeler le masochisme masculin. (Goujon, 2008, 9)

L'ironie autour du masochisme masculin est montrée dans les deux œuvres à travers le déclin du personnage masculin (don José et don Mateo) alors que son impuissance devient de plus en plus

évidente au travers de sa quête visant à dominer la femme, à la posséder, à obtenir sa loyauté et son corps. Cette fixation est ce qui leur fait perdre de vue leur propre vie. À première vue, Mérimée et Louÿs présentent les Espagnols d'une manière typique du XIX<sup>e</sup> siècle : des hommes puissants et virils et, surtout, des hommes se considérant eux-mêmes comme tels. Néanmoins, ils n'arrivent jamais à complètement posséder la femme qu'ils convoitent. Au fil des récits, ils la poursuivent, d'abord comme des prédateurs chassant une proie, puis comme des amoureux transis, quémendant son amour et ses attentions. Et plus elle refuse, plus ils s'acharnent à la poursuivre.

Selon don José et don Mateo, le fait que les femmes ne se donnent pas s'explique par leurs défauts à elles et non par ceux des hommes. Malgré cela, une hypothèse plus réaliste serait de postuler que les femmes ont maintenu le contrôle de la chasse tout au long de la relation. Elles choisissaient quand les hommes étaient proches, ou plus éloignés, ainsi que quand il y avait de l'affection et de la tendresse entre eux, ou pas du tout. On pourrait comparer ce phénomène aux dynamiques durant les spectacles de flamenco, qui sont si présents dans l'intrigue de *La Femme et le pantin* et dans l'essence de la culture présentée dans *Carmen*, où la femme est toujours inférieure à l'homme, sauf quand elle danse sur la scène (Galiana, 469). Ici, elle peut contrôler ce que le public regarde, ce qu'elle lui fait ressentir, voire quand elle incite en lui la peur en tant que femme fatale. À cet égard, Éléonore Galiana explique ceci : les performances du flamenco sont

composées par et pour les hommes et reflètent une idéalisation de la femme, objet du désir ou de l'amour maternel [...] mais aussi, sur un versant négatif, de la femme érotique [...] Le chant révèle la puissance de ces femmes-sorcières dont la sexualité demeure redoutée en raison de la menace de castration qu'elle brandit. (Galiana, 470)

Les hommes qui la regardent sont complètement fascinés par elle, si nous considérons les descriptions de don Mateo de Concha sur scène. Pourtant, les hommes qui regardent et apprécient la performance de la femme, ici espagnole, considèrent que cette danse est inculquée dans leur culture ; ils ne peuvent pas faire coïncider leur désir, voire le besoin, de cette danse avec la puissance et la sexualité que la

danseuse dégage sur scène. Lorsqu'elle quitte cette scène, les hommes font tout pour s'affirmer à nouveau comme lui étant supérieur, comme on le voit avec don Mateo. Hors scène, les tentatives de la femme pour garder le contrôle de son propre destin deviennent d'autant plus difficiles. Carmen et Concha montrent qu'elles feront tout ce qu'il faut pour garder leur autonomie.

Pourtant, don José et don Mateo ne raconteraient jamais les circonstances de cette manière, car leur objectif est de se montrer, eux, sous un meilleur jour que les femmes. Pour eux et pour l'effet de leurs histoires, la femme est le diable qui les a manipulés et les a fait souffrir. Ainsi, les portraits des deux femmes fatales proviennent des deux hommes qui essayent de convaincre – ceux qui les écoutent et, donc, les lecteurs – de leurs positions d'affligés et de ce que ces femmes seraient la cause de toutes les peines dans leur vie. De plus, en décrivant les femmes ainsi, don José et don Mateo peuvent se présenter eux-mêmes comme des sages. En dépit de l'attrait de ces femmes, ils ont pu voir leur vraie laideur et constater que « sous les parures compliquées de la séductrice moderne, la réalité n'est guère attirante » (Dottin-Orsini, 76).

Cependant, Mérimée et Louÿs créent un décalage dans ce portrait trop simple. Nous allons tenter de donner un aperçu de ce que les deux écrivains donnent à lire, de ce qu'en réalité, don José et don Mateo ne se voient pas clairement eux-mêmes. Ils se présentent comme forts, courageux et attribuent tout événement défavorable au comportement effréné des femmes, comme dans une corrida, où l'homme audacieux fait face à la bête qu'il tente de soumettre, de conquérir. Il danse autour de l'animal qui est très clairement plus gros, plus fort, indompté, mais le rite de passage implique que l'homme doit tenir bon et le déjouer. Cependant, cet homme est le seul à posséder une arme et à connaître les règles du jeu : « la corrida est un combat dont l'un des combattants est mis hors-jeu dès lors qu'il commence à en comprendre les règles » (Porcher, 8). La bête n'est autorisée à jouer qu'une seule fois, « parce que, [l'animal] connaissant les règles, et donc étant mieux informé, il

deviendrait plus malin et donc plus dangereux ou peut-être, au contraire, indifférent au combat » (Porcher, 8). Aux yeux de l'homme, la seule fin en vue est de tuer la bête avant qu'elle ne le déjoue. On pourrait imaginer que dans le cas où l'homme serait blessé, le public l'applaudirait tout de même, pour avoir eu le courage de se tenir debout devant cette bête indomptée. Cette analogie ne veut pas dire que les hommes dont nous parlons ont commencé les relations avec Carmen et Concha avec l'intention que cela se termine mal pour les femmes.

Cependant, une comparaison évidente est que les hommes présentent cette histoire de telle manière que tout ce qui s'est passé peut être ramené à quelque chose que les femmes avaient fait. Dans une corrida, le torero va contre l'animal sauvage et imprévisible. Carmen et Concha sont décrites ainsi par don José et don Mateo et, par rapport à elles, leur comportement paraît ainsi justifiable. Eux-mêmes sont présentés, soit par le narrateur, soit par leur propre récit, d'une manière qui semble viser à inspirer la pitié. Ceci nuit à leur crédibilité et laisse voir la « réalité », c'est-à-dire que la femme n'est pas responsable du bouleversement de leur vie. Une lecture plus perspicace montre le renversement de rôles de ces deux hommes qui vont loin dans leur poursuite de la femme au nom d'un amour qui n'existe que dans leurs rêves.

## **2.1 Don José : un portrait pitoyable**

Comme Carmen, don José apparaît dans le récit de Mérimée à travers les yeux du narrateur-personnage, le Français. Étant donné que le récit ne comporte que trois personnages principaux et porte sur une relation amoureuse entre deux des trois personnages, celui qui agit comme narrateur est le seul qui puisse être considéré comme une tierce partie. Ceci pourrait lui conférer une certaine objectivité ; les choses ne sont pas si simples, nous le verrons dans le chapitre suivant. Cependant, le récit ne nous indique pas clairement qu'il faudrait s'en méfier, car ce narrateur homodiégétique

raconte ses propres expériences en tant que témoin. Pendant son voyage en Espagne, le narrateur rencontre don José en s'arrêtant avec son guide dans une clairière dans une gorge pour se reposer. Ne connaissant pas l'identité de don José, et ignorant qu'il soit en fuite, le narrateur néglige la réaction effrayée de son guide et partage repas et cigares avec l'inconnu. Cette scène est la seule description directe de don José faite par le narrateur et un des seuls moments où son aspect physique est décrit, puisque la majeure partie du roman de Mérimée est focalisée sur le personnage de Carmen et parce que le récit est raconté par don José lui-même. En l'observant, le narrateur remarque que don José est « un jeune gaillard, de taille moyenne, mais d'apparence robuste, au regard sombre et fier. Son teint, qui avait pu être beau, était devenu, par l'action du soleil, plus foncé que ses cheveux » (Mérimée, 41). Chacun – le narrateur et don José – gagne la confiance de l'autre et ils vont ensemble dans une auberge pour passer la nuit.

À ce moment-là, le narrateur est conscient que l'étranger est un brigand, mais sa curiosité prend le dessus. L'atmosphère que Mérimée a créée pour l'entrée en scène de son personnage masculin principal est ainsi fascinante : avec ce mélange d'inquiétude et de curiosité qui accompagne l'énigme que constitue don José dans le premier chapitre, le lecteur veut en savoir plus et veut que le narrateur suive le brigand. On ne sait pas encore pourquoi le guide a si peur de don José, car celui-ci semble très calme et ne paraît pas menaçant. Le narrateur retire une certaine satisfaction d'être en compagnie d'un hors-la-loi, comme s'il participait ainsi, un peu, à la vie aventureuse de celui-ci. Il dit ceci :

Sa présence même était une protection assurée contre toute mauvaise rencontre. D'ailleurs, j'étais bien aise de savoir ce que c'est un brigand. On n'en voit pas tous les jours, et il y a un certain charme à se trouver auprès d'un homme dangereux, surtout lorsqu'on le sent doux et apprivoisé. (Mérimée, 45)

Lors de leur arrivée à l'auberge, le narrateur se voit rappeler encore une fois la menace que représente don José quand, en l'apercevant, la vieille hôtesse pousse une exclamation de surprise. Cependant,

cette réaction est rapidement contrastée par le fait que, lorsque le narrateur demande ensuite à une petite fille de jouer de la mandoline pour eux, celle-ci, au lieu de s'exécuter, demande plutôt à don José de le faire, en disant qu'il est beaucoup plus doué qu'elle. En quelques lignes, don José est ainsi passé de brigand terrifiant à joueur de mandoline de talent apprécié par une petite fille qui ne semble pas effrayée par lui. Ceci indique qu'elle le connaît, comme le fait qu'elle paraît à l'aise d'approcher cet homme si dangereux selon sa réputation. Don José prend la mandoline d'un air de bonne humeur et « chant[e] en s'accompagnant. Sa voix était rude, mais pourtant agréable, l'air mélancolique et bizarre » (Mérimée, 48). Cette chanson basque rend don José très triste. Puisqu'il ne connaît pas encore l'histoire entre lui et Carmen, le narrateur suppose que sa mélancolie vient du fait d'avoir quitté son pays natal, vient de son exil. Le lecteur paraît ainsi invité à prendre en pitié ce brigand. Avec ces quelques traits, Mérimée rend son personnage moins effrayant, presque vulnérable, ce qui permet la possibilité d'avoir une autre vision de lui. Plus précisément, on sait déjà que don José a fait quelque chose qui l'a conduit à fuir. Cependant, puisque l'on ne sait pas encore ce que c'est et puisque l'on a vu une douceur et une tristesse chez lui, on peut en venir à douter que ses actions aient été si graves. Au lieu de craindre don José, le narrateur veut maintenant le protéger. Par conséquent, on peut penser que le lecteur éprouve les mêmes sentiments.

Par la suite, les hommes décident de se coucher. Cependant, le guide veut que lui et le narrateur aillent vérifier que tout va bien avec les chevaux. Comprenant les vraies intentions du guide (se séparer de don José), le narrateur refuse pour ne pas créer de soupçon chez le brigand. Pendant la nuit, le narrateur se réveille et sort de l'auberge ; il voit son guide revenant de quelque part avec son cheval. Il s'avère que le guide vient de signaler à des officiers le lieu où se cache don José. Le narrateur est très fâché et avoue sa compassion envers don José :

Parlez plus bas, me dit Antonio, au nom de Dieu ! Vous ne savez pas qui est cet homme-là. C'est José Navarro, le plus insigne bandit de l'Andalousie. Toute la journée je vous ai fait des signes que vous n'avez pas voulu comprendre.

– Bandit ou non, que m'importe ? répondis-je ; il ne vous a pas volés, et je parierais qu'il n'en a pas envie.

[...]

– Que le diable vous emporte ! lui dis-je. Quel mal vous a fait ce pauvre homme pour le dénoncer ? (Mérimée, 50-51)

Avec cette interaction, il semble que Mérimée essaye de provoquer une certaine sympathie chez le lecteur à l'égard de don José, peut-être même de rendre sa capture regrettable, malgré ce qu'on a appris sur sa vie. Dans cette optique, le lecteur peut louer le narrateur d'avoir signalé à don José l'arrivée des officiers. Avant sa fuite, don José exprime sa gratitude :

Adieu, Monsieur. Dieu vous rende le service que je vous dois. Je ne suis pas tout à fait aussi mauvais que vous me croyez [...] oui ; il y a encore en moi quelque chose qui mérite la pitié d'un galant homme [...] Adieu, Monsieur [...] Je n'ai qu'un regret, c'est de ne pouvoir m'acquitter envers vous. (Mérimée, 52)

Ce discours de don José est essentiel à l'image que Mérimée crée de lui. Même avant l'arrivée de Carmen dans l'intrigue, Mérimée a déjà cherché à faire de don José un personnage en partie honorable, décent, et pour lequel on peut éprouver une certaine affection. Pour cette raison, lorsque le narrateur tombe à nouveau nez à nez avec don José, la situation laisse le premier très perplexe. Il s'agit de la scène où Carmen amène le narrateur chez elle pour lui prédire son avenir et où don José entre dans la pièce violemment. Avant de reconnaître don José, le narrateur est prêt à attaquer l'homme qui offense ainsi Carmen ; quand il se rend compte que c'est en fait don José, il se calme immédiatement. Le narrateur rapporte la scène de façon à la rendre trépidante, mouvementée : tout se passe très vite et peu de mots sont employés pour décrire beaucoup d'événements. En effet, il y a des dialogues dans une autre langue, le narrateur ne présente pas immédiatement don José et situe la scène dans une atmosphère déroutante et une pièce sombre. Pendant quelque temps, le lecteur est perdu dans la confusion, puis, tout à coup, l'identité de l'intrus est dévoilée et on reconnaît ce personnage du premier chapitre qui est, d'une manière ou d'une autre, lié à Carmen. De plus, le

narrateur, et donc le lecteur, ne peut pas comprendre la cause de la dispute entre don José et Carmen, puisqu'elle a lieu en basque. Le narrateur regarde les deux qui se disputent, don José est furieux et sévère avec Carmen, pendant qu'elle pleure et s'accroupit dans le coin de la pièce. À la fin de cette scène, don José entraîne le narrateur hors de la maison.

Après plusieurs mois, le narrateur apprend que don José est en prison et va être pendu. Il se sent coupable car il pense que cette peine découle du vol de sa montre par Carmen. Il rend donc visite au prisonnier. Même en sachant que don José n'est pas un homme innocent et après avoir vu son comportement envers Carmen, le narrateur éprouve encore la nécessité de le consoler. Il veut apprendre son histoire. C'est à ce moment que don José commence le récit de sa relation tumultueuse avec Carmen, lequel devient un dernier plaidoyer, un dernier élément pour susciter la pitié. Mérimée crée, chez le lecteur, un préjugé négatif à propos de Carmen et un préjugé positif à propos de don José, avant de même que ne commence l'histoire des hauts et des bas de leur relation.

En commençant son récit en racontant sa carrière prestigieuse comme soldat, don José se place sous un beau jour, ce qui fait presque oublier que le narrateur l'écoute en tant que condamné à mort. Don José raconte sa rencontre avec Carmen de manière à laisser voir au narrateur que dès le début, il y avait des signaux annonçant que la jeune femme était de mauvaise foi. Comme cela a été mentionné plusieurs fois dans le premier chapitre, don José se voit comme une victime durant toute leur relation. Toutefois, en examinant aussi la description des comportements de Carmen qu'offre don José, il devient de plus en plus clair que les deux personnages sont incompatibles. Don José exige la fidélité et le dévouement de Carmen, ce qu'elle ne peut offrir. Mérimée montre que notre pitié pour don José est aussi ressentie par don José pour lui-même : il se voit lui-même comme la seule victime dans son histoire. Au fil d'une lecture attentive, ce sentiment se dissipe chez le lecteur, car il devient de plus en plus évident que don José est résolu à ne montrer qu'un seul côté de leur histoire ensemble.

En revanche, les lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle auraient peut-être été plus enclins à être d'accord avec don José quand il rejette la majorité de la faute sur Carmen, mais il ne faut pas ignorer l'absence de celle-ci (Carmen). On pourrait aisément défendre que ceci ait été le but de Mérimée : créer un récit erroné offert par cet homme. Reprenons-en les éléments les plus fondamentaux : la nouvelle offre le récit d'un homme malheureux, peu de temps avant sa mort, qui cherche à obtenir la sympathie d'un Français en racontant ses expériences malheureuses avec une femme absente de la scène.

## **2.2 Don Mateo : un portrait peu convaincant**

Contrairement à don José, don Mateo n'est pas un brigand et ne raconte pas ses expériences en tant que prisonnier. Son récit est quand même entrelacé d'allusions qui ont pour but d'inciter la pitié. Don Mateo relate son histoire comme une tragédie dans laquelle Concha est la cause de ses souffrances. Cependant, contrairement à Mérimée, Louÿs ne présente pas la vie de son protagoniste sous un angle pitoyable. À la première rencontre avec don Mateo, les détails qui sont donnés sur lui le présentent comme un homme riche et qui a la réputation d'être un séducteur de femmes. Toutefois, Louÿs construit le discours de don Mateo de manière à laisser voir qu'il tente aussi de susciter la sympathie d'André Stévenol :

Bonjour, don Mateo, dit [André] en lui tendant la main. Je n'espérais pas vous rencontrer sitôt.

– Que faire, Monsieur, quand on est seul, inutile, et désœuvré ? Je me promène le matin, je me promène le soir. Le jour, je lis ou je vais jouer. C'est l'existence que je me suis faite. Elle est sombre.

– Mais vous avez des nuits qui consolent des jours, si j'en crois les murmures de la ville.

– Si on le dit encore, on se trompe. D'aujourd'hui au jour de sa mort, on ne verra plus une femme chez don Mateo Diaz. (Louÿs, 45)

Juste après cette conversation, la vie de don Mateo est décrite avec plus de contexte par le narrateur omniscient<sup>5</sup> :

Don Mateo Diaz était un Espagnol d'une quarantaine d'années [...] Son geste et sa phrase étaient naturellement déclamatoires. Comme beaucoup de ses compatriotes, il accordait une importance extrême aux observations qui n'en comportaient point ; mais cela n'impliquait de sa part ni vanité, ni sottise. L'emphase espagnole se porte comme la cape, avec de grands plis élégants. Homme instruit, que sa trop grande fortune avait seule empêché de mener une existence active, don Mateo était surtout connu par l'histoire de sa chambre à coucher, qui passait pour hospitalière. (Louÿs, 45)

Louÿs choisit de décrire le style de vie et le comportement de don Mateo d'une manière qui rend difficile de ressentir de la sympathie pour lui. Dès que Louÿs cherche à susciter un peu de la pitié envers don Mateo dans la conversation reproduite dans la citation ci-haut, le lecteur veut connaître la raison de sa tristesse. Cependant, juste après, Louÿs crée un doute quand le narrateur décrit la vie de don Mateo, car son apitoiement sur lui-même semble moins sincère après avoir découvert son ego et son style de vie aisé et oisif. Il dit que don Mateo est un homme riche sans « existence active » à cause de sa grande fortune et qu'il fréquente de nombreuses femmes.

Pour mettre le comportement de don Mateo en perspective, le narrateur décrit les vies des autres Espagnols de l'époque, des Espagnols qui ont des statuts sociaux et des styles de vie similaires à ceux de don Mateo. Comme cela est indiqué dans la citation ci-dessus, il explique que leurs gestes, leur manière de parler et de se préoccuper des opinions des autres à leur sujet, parmi d'autres habitudes qui découlent de leur fierté, ont tous pour but de souligner leur supériorité. La suite du texte qui décrit les passe-temps nocturnes du personnage renforce cette image d'un homme fier qui aime bien vivre et qui pense que sa vie intéresse tout le monde. On voit ainsi des côtés moins flatteurs du personnage et on pourrait penser que ces aspects de son portrait (son apitoiement sur lui-même, ses défauts) pourraient nuire à l'estime des lecteurs à son égard.

---

<sup>5</sup> Louÿs s'écarte de la structure narrative fait par Mérimée en ajoutant un narrateur omniscient pour les scènes qui décrivent les expériences d'André Stévenol (nous y reviendrons dans le prochain chapitre).

Contrairement à la première image que Mérimée établit de don José, celle que Louÿs donne de don Mateo ne crée pas un pressentiment quant à la gravité des actions de Concha envers lui. Louÿs introduit de la pitié potentielle, puis change de direction très vite avec les informations qu'il ajoute juste après : Mateo semble vivre dans des circonstances confortables (contrairement à don José, un hors-la-loi qui fait néanmoins preuve de douceur), mais il se comporte comme si sa vie avait été très dure. De plus, Louÿs introduit Concha avant don Mateo. Ceci est essentiel, car on a ainsi un portrait autre de Concha, insistant sur sa beauté, proposé lors de la scène avec André Stévenol, quand il est complètement séduit par elle. On connaît déjà le charme de Concha avant que don Mateo ne commence à raconter ses actions diaboliques. Il faut mentionner que Louÿs lui-même a exprimé un jugement sur son personnage principal masculin, dans sa correspondance, évoquant son aversion pour le comportement de don Mateo et expliquant que ce personnage n'a aucune ressemblance avec Louÿs lui-même (Goujon, 1988, 207).

Les actions de don Mateo sont exagérées, quasi obsessives, quand il tombe amoureux de Concha. Cet homme, connu pour être toujours avec des femmes différentes, passe chaque journée avec Concha et lui donne tout ce dont elle a besoin et envie. Il la supporte financièrement et sa volonté est subjuguée par les promesses de Concha. Cependant, à plusieurs reprises, ces aspirations de don Mateo se révèlent infondées ou impossibles. Il devient de plus en plus évident que Concha ne veut pas se donner. Toutefois, don Mateo reste. Puis, quand Concha disparaît, Mateo la cherche et vit dans un état angoissé jusqu'à son retour. Quand elle revient, il lui demande : « Qu'ai-je fait pour que tu me traites ainsi ? » (Louÿs, 105). Malgré tout, il la suit à nouveau et est prêt à la reprendre quand elle l'abandonne encore. Don Mateo ne peut plus se voir avec une autre femme, même si cette relation n'est jamais pleinement partagée et est fondée sur la nécessité de dominer ce qui est

indomptable. En écrivant ce roman pour un de ses amis fou d'amour, Louÿs voulait lui montrer qu'il est dévalorisant et humiliant de courir après un amour non réciproque (Goujon, 1988, 207).

De toute évidence, don Mateo est conscient de son état. Il consacre une bonne part de son récit à expliquer comment Concha le manipulait pour ses propres intérêts. Il explique que Concha se comportait comme s'il était insignifiant, sauf lorsqu'il semblait sur le point de partir, ou devenait très fâché : alors, elle le consolait et lui disait qu'elle l'aimait. Il faut souligner que, dans les situations où il est évident pour le lecteur que Concha cache quelque chose, don Mateo choisit de ne pas le voir jusqu'à ce qu'il ne soit trop tard. Il découvre aussi à quelques reprises que Concha lui mentait ou encore qu'elle lui disait la vérité simplement pour le blesser. Puis, quand don Mateo semblait assez bouleversé, elle se moquait de sa stupidité et de son refus de voir quelque chose qui était si apparent.

La scène où don Mateo voit Concha en train de danser nue devant un public d'hommes illustre bien ce phénomène. Avant cette scène, Concha est froide envers don Mateo, mais, comme chaque soir, il vient la regarder danser. Elle lui permet de l'attendre dans une salle derrière la scène où se trouvent les proches des danseuses. Don Mateo explique lui-même que ces heures passées dans cette salle « comptent parmi les plus lamentables » (Louÿs, 107) parce qu'il n'avait jamais été un homme qui « [menait] cette vie de bas cabaret et de coudes sur la table, [il se faisait] horreur » (Louÿs, 108). Don Mateo continue en disant que ses seuls instants de joie sont lorsque Concha tourne le dos au public : il a alors « l'illusion passagère qu'elle [danse] de face pour [lui] seul » (Louÿs, 108). Durant le temps que don Mateo passe en attendant Concha, elle ne lui prête aucune attention. Après sa performance, elle part dans une pièce où elle dit que toutes les danseuses se reposent entre les numéros, mais don Mateo ne peut jamais la rejoindre, ou lui poser des questions. Voici ce que dit Don Mateo :

Pendant un mois, il en fut ainsi de nos relations. Elle me tolérait dans l'arrière-boutique de son estrade théâtrale. Je n'avais pas même le droit de l'accompagner à sa porte, et je ne gardais ma place auprès

d'elle qu'à la condition de ne lui faire aucun reproche, ni sur le passé, ni sur le présent. Quant à l'avenir, j'ignore ce qu'elle en pensait ; pour moi, je n'avais nulle idée d'une solution quelconque à cette aventure pitoyable. (Louÿs, 109)

Du point de vue du lecteur, la perte d'estime de soi de don Mateo est très claire. Plus il décrit les circonstances de leur relation, plus il semble obsédé par Concha et incapable de se reprendre en main. Il n'a le droit d'exprimer ni ses volontés ni son dégoût. Quand il a des inquiétudes à cause des autres hommes, Concha le fait souffrir encore davantage avec des mots malveillants. Mais, il continue de venir chaque soir.

Finalement, don Mateo suit Concha dans la pièce où elle disait qu'elle allait dormir et la voit danser nue devant des étrangers. Don Mateo devient fou de rage et supplie Concha de partir avec lui. Cette scène est révélatrice de leur relation puisque Concha a encore le dessus, même après s'être fait ainsi surprendre. Concha critique son refus de voir la vérité pendant le mois qu'il a passé juste en bas de la pièce même où elle dansait nue, attendant qu'elle finisse, mais sans jamais se demander ce qui se passait réellement :

Tous les Espagnols le répètent ; on le sait à Paris et à Buenos-Ayres ; des enfants de douze ans à Madrid vous disent que les femmes dansent toutes nues dans le premier bal de Cadiz. Mais toi, tu veux me faire croire qu'on ne t'avait rien dit, toi qui n'es pas marié, toi qui as quarante ans !

– J'avais oublié.

– Il avait oublié ! Il vient ici depuis deux mois, il me voit monter quatre fois par semaine à la petite salle... (Louÿs, 117)

De plus, Concha rit quand don Mateo dit qu'il est son amant. Pourtant, tout cela change quand don Mateo dit qu'il va la quitter parce qu'il souffre profondément. Subitement, Concha renverse son discours, devenant presque une autre femme. Elle explique que, en fait, c'est elle qui poursuivait don Mateo, mais qu'elle ne pense pas qu'elle le mérite. Elle profite de son amour pour elle pour l'inciter à la pitié et pour rester avec elle. Elle lui promet qu'elle va se donner à lui et se marier avec lui. Elle s'assure que don Mateo se calme avant de continuer avec ses jeux imprévisibles.

Il faut souligner que pendant que Louÿs montre un côté malveillant de Concha, son jugement est toujours plus pointé vers l'homme. L'écrivain semble vouloir montrer que c'est la faute de don Mateo s'il devient un pantin. Louÿs écrit ceci dans une lettre : « N'est-ce pas cela qu'on mérite quand on dit du mal d'une femme ? » (Goujon, 1988, 205). Don José et don Mateo sont ainsi rapprochés par le fait de poursuivre aveuglément une femme et d'ignorer toutes les indications annonçant que celle-ci ne leur donnera pas ce qu'ils veulent. Ils ont plusieurs occasions pour quitter leurs situations, mais ils choisissent de continuer dans leur poursuite. Ainsi donc, à la toute fin, don Mateo envoie une lettre à Concha, après avoir raconté leur histoire tumultueuse au narrateur. Ce n'est jamais une question d'amour ; il s'agit plutôt de la possession de la femme et du contrôle de sa vie. Louÿs dénonce le comportement de son personnage masculin plus que celui de Concha et montre à plusieurs reprises que l'amour n'est jamais présent entre les deux.

### **2.3 Le déclin des hommes dominants**

La virilité de l'homme et la domination masculine sont des sujets essentiels lorsqu'on remet en question les comportements physiques et moraux des personnages masculins. Dans leur étude en trois tomes intitulée *Histoire de la virilité*, Alain Corbin, Georges Vigarello et Jean-Jacques Courtine offrent des éléments utiles pour tracer le portrait de la conception de la virilité dans le monde où évoluaient nos écrivains et leurs personnages. Le grand thème est que la domination, ou la puissance, d'un homme doit commencer envers lui-même : il doit faire preuve de contrôle de soi avant de penser aux éléments extérieurs comme sa taille, ses réussites, ses prouesses sexuelles. Dans la préface, les auteurs écrivent ceci :

La *virilitas* romaine, dont le mot est issu, demeure un modèle, avec ses qualités clairement déclinées : sexuelles, celle du mari « actif », puissamment constitué, procréateur, mais aussi pondéré, vigoureux et retenu, courageux et mesuré [...] le *viril* n'est pas simplement l'homme, il est davantage : idéal de

puissance et de vertu, assurance et maturité, certitude et domination. D'où cette situation traditionnelle de défi : viser le « parfait », l'excellence, autant que l'« autocontrôle ». (Tome II, 2)

Au XIX<sup>e</sup> siècle, tant en Espagne qu'en France, la puissance et la domination de l'homme étaient des éléments cruciaux dans l'organisation de la société et des jeux de pouvoir qui s'y développaient. À part le fait, évident, qu'on se privait ainsi du potentiel des femmes, cette attitude avait une autre conséquence selon les auteurs : la société faisait pression sur les hommes pour qu'ils soient à la hauteur de ces attentes. Les hommes devaient apprendre à prendre le contrôle de leur propre vie, puis de la vie de leur famille.

En ce qui concerne don José et don Mateo, selon cette manière de voir les choses, leur chute est causée par leur manque de contrôle de soi. Autrement dit, ils suivent les femmes même dans les moments où ils savent qu'il vaudrait mieux ne pas le faire. C'est ainsi qu'ils se retrouvent dans des situations difficiles et qu'ils savent qu'ils suivent des chemins qui vont les faire souffrir. Les deux hommes racontent leurs expériences dans le but de dénoncer les actions des coquettes qui sont entrées dans leurs vies : l'un l'offre presque sous la forme d'une dernière confession avant la mort et l'autre, sous celle d'une mise en garde pour un homme plus jeune. Toutefois, ils ignorent leurs propres fautes : ils n'évoquent jamais le fait que, s'ils avaient été plus solides mentalement, ils auraient pu les quitter, se détacher d'elles.

En revanche, dans les deux cas, ces hommes décrivent une vie « avant ces femmes » qui semble destinée à montrer les qualités de la dominance masculine. En premier lieu, don José se décrit comme un soldat loyal, ce qui était l'incarnation par excellence du statut dominant masculin à l'époque, alors que, même en France, le soldat représentait « quelque chose de beaucoup plus profond que le règlement militaire : il [était] le citoyen par excellence » (Maingueneau, 66). Don José se décrit comme complètement dévoué à sa position et trop jeune pour comprendre les Andalouses ; quand il voit Carmen devant la fabrique de tabac, il ne s'intéresse ni à elle, ni aux autres femmes, il ne pense

qu'à son travail (Mérimée, 70). Mérimée inclut ce détail, parce que quand don José laisse Carmen s'échapper quelques pages plus loin, puis tue un autre soldat et déserte l'armée, ses gestes s'imposent comme une déviation complète et soudaine de son allégeance. Don José essaye de rejeter la faute sur Carmen, mais pour un lecteur français de l'époque, un soldat qui tue un autre soldat, puis déserte l'armée sans assumer la responsabilité de ses actions commet « une faute capitale [qui mérite] une exclusion sans appel du corps social » (Maingueneau, 66). Ces actions de don José, alimentées par la jalousie, remettent en question le raisonnement de celui-ci, donc aussi l'histoire qu'il est en train de raconter.

Dans le cas de don Mateo, Louÿs dévoile et critique le masochisme et la masculinité dans le cadre des relations avec les femmes. C'est pour ceci que la domination et la masculinité de son personnage masculin proviennent de choses extérieures : de son argent et de sa vie sexuelle, pas de son caractère. Les premiers détails qu'on apprend sur la vie de don Mateo sont qu'il est riche, donc qu'il n'a pas besoin de travailler, et qu'il passe son temps libre avec diverses femmes. Avant qu'il ne rencontre Concha, sa réputation était celle d'un séducteur. Néanmoins, Louÿs montre comment cet homme qui utilise les femmes est tombé amoureux et a changé complètement à cause d'une femme qui le manipule. Don Mateo raconte à plusieurs reprises les jeux qu'utilise Concha pour le convaincre de rester avec elle. En réalité, ce qu'il dévoile est sa propre impuissance devant cette femme.

En d'autres mots, ces deux hommes possèdent plusieurs atouts pour incarner le stéréotype de l'homme viril. Cependant, Louÿs et Mérimée les rendent éventuellement inaptes à le faire, à cause de leur manque d'« autocontrôle », si nous reprenons le terme employé par Corbin. L'élément le plus évident est que les deux écrivains jouent avec les stéréotypes des hommes espagnols pour préparer le terrain pour une fin de roman dans laquelle l'homme fort s'élève au-dessus de la femme, mais cette fin n'a pas lieu. Ils présentent ces hommes en évoquant à plusieurs reprises leur comportement

typiquement espagnol et des clichés qui font que le lecteur comprend qu'il s'agit d'hommes fiers et passionnés. En fait, Don José et don Mateo sont probablement trop passionnés, ce qui les rend moins crédibles concernant leurs récits sensibles. Pendant leur propre récit, ils se montrent extrêmement fiers et incapables d'accepter qu'ils ne puissent pas posséder celle qu'ils convoitent. Ils sont complètement obnubilés par ces femmes et ne peuvent s'extraire d'une mauvaise relation dans laquelle ils sont constamment frustrés. En d'autres mots, on pourrait penser que ce sont les traits typiquement associés à l'image fière de l'Espagnol qui les maintiennent dans ce cercle vicieux, jusqu'à en venir à s'humilier et à se placer dans une situation désastreuse.

Toutefois, don José et don Mateo se voient comme des êtres dominants, au moins envers ces femmes. Ceci est reconnu dans la manière dont ils en parlent, ainsi que dans leurs raisons pour rester avec elles, même si elles les font souffrir. Tout d'abord, ils racontent leurs expériences comme des hommes sages qui ont survécu à « la Fraude » (Dottin-Orsini, 75). Mireille Dottin-Orsini explique que ce phénomène se produit quand un homme est inquiet par le pouvoir d'une femme ; il utilise alors des mécanismes pour la déshabiller et la montrer déplaisante ; elle est donc la Fraude. Les hommes comme don José et don Mateo montrent leur supériorité avec la « survalorisation, [la] dépersonnalisation, et [la] surféminisation » (Dottin-Orsini, 38) des femmes impliquées pour réduire leur propre vulnérabilité. Dans le contexte des deux récits, don José et don Mateo essayent de démontrer que les seules causes de ce qui leur arrive sont les comportements de Carmen et Concha. En se concentrant sur la sensualité et le libre esprit des femmes, don José et don Mateo transforment les qualités de Carmen et Concha, les attributs qui les ont séduits, en leurs plus grands défauts. Autrement dit, les hommes veulent être dominants, mais pour faire cela ils ont besoin de mettre en pleine lumière les imperfections des femmes.

Il faut souligner que la motivation de ces hommes est leur désir des femmes. Cependant, leur désir omet l'amour romantique, car ils ne le décrivent jamais comme tel. Ce qu'on observe est un désir plus brutal qui découle de leur besoin de posséder et de contrôler les femmes ; leur besoin absolu est de les dominer. Don José ne peut pas supporter l'image de Carmen avec un autre homme, ce qui le conduit à commettre divers meurtres, nous l'avons mentionné. Il risque son bien-être pour dominer la vie de Carmen. Leurs relations intimes ne sont pas suffisantes pour lui ; il doit la posséder exclusivement. Quant à don Mateo, il ne possède pas du tout Concha, et elle s'assure que ça sera toujours le cas, ce qui montre que continuer d'essayer de la capturer est infructueux. Il semble que son obsession soit motivée par l'inaccessibilité de Concha. Don Mateo signale que sa plus grande exigence est d'avoir des relations sexuelles avec Concha pour la dominer. Connaissant sa réputation, ceci n'est pas difficile à croire. De plus, une grande partie de ce qui fait que l'homme se voit dominant est sa puissance sexuelle. Pierre Bourdieu écrit ceci dans *La Domination masculine* : « Posséder sexuellement [...] c'est dominer au sens de soumettre à son pouvoir, mais aussi tromper, abuser ou, comme nous disons, "avoir" [...] Les manifestations (légitimes ou illégitimes) de la virilité se situent dans la logique de la prouesse, de l'exploit, qui fait honneur » (Bourdieu, 25). Pour don Mateo, la subordination sexuelle de Concha est la seule façon de se montrer dominant, face à elle et à ses propres yeux.

Inévitablement, quand don José et don Mateo comprennent que leurs efforts n'ont pas de succès, ils se persuadent que les femmes ont besoin de leur protection, ou de leur aide, même s'ils sont les seuls à voir une vulnérabilité chez Carmen et Concha. Pour mettre ce phénomène en évidence, on peut considérer un compte-rendu de Sophie Rabau intitulé « Le complexe de Don José » (portant sur *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* de Pierre Bayard). L'inspiration de ce complexe provient de la dernière scène entre don José et Carmen dans laquelle il essaye de la persuader de

s'enfuir avec lui en Amérique, où les deux pourraient être en sécurité et où il pourrait la protéger (si Rabau traite de l'ouvrage de Bayard, les remarques que nous retenons portent sur l'œuvre de Mérimée). Pourtant, Carmen n'a pas besoin de la protection de don José, sauf peut-être contre don José lui-même : quand elle refuse, il la tue. En réalité, c'est don José seul qui doit fuir la loi et c'est Carmen qui a dû protéger et sauver don José plusieurs fois. De plus, Rabau souligne qu'une partie cruciale de ce complexe est que la femme ne veut pas la protection de l'homme, puisqu'elle voit que ceci comprendrait aussi sa soumission à son pouvoir (Rabau, para. 28). Plus précisément, quand don José dit « laisse-moi te sauver » (Mérimée, 110), ceci équivaut à « Accepte d'être dans une impuissance telle que tu dépendras de moi au point que tu accepteras de ne plus être toi-même » (Rabau, para. 24). Carmen ne veut pas se soumettre à une loi qu'elle ne reconnaît pas et qu'elle ne respecte pas. Don José essaye de figer Carmen dans une seule position et une seule image, celle dans laquelle elle est sienne et ne fait que ce qu'il veut. Néanmoins, Carmen est en perpétuel changement dans le récit : « Carmen multiplie les versions contradictoires de leurs amours, jouant tour à tour l'infirmière dévouée, la manipulatrice, la gitane fatalement tragique, la bohémienne amoureuse... » (Rabau, para.41). À la fin, quand Carmen refuse encore et encore, don José la tue, car il ne voit aucune autre solution à sa souffrance.

Dans *La Femme et le pantin*, don Mateo utilise sa fortune et son âge pour essayer de persuader Concha qu'il peut lui donner tout ce dont elle a besoin. Ses vraies intentions sont de l'empêcher de travailler comme cigarière et comme danseuse. De plus, pour obtenir la protection et la sécurité que promet don Mateo, elle devra l'épouser. Quand don Mateo voit que ceci ne l'intéresse pas, il demande à sa mère de la persuader. Concha devient très fâchée lorsqu'elle apprend que don Mateo parle de ces choses avec sa mère. Il est vrai que les deux femmes vivent dans la pauvreté, mais, comme Carmen, Concha sait que si elle accepte les demandes de don Mateo, elle sera soumise à

son contrôle. Louÿs ajoute aussi le détail de la différence d'âge : don Mateo est beaucoup plus âgé que Concha. Par conséquent, quand il veut se montrer comme un protecteur, il se présente comme une figure paternelle. Don Mateo sait que Concha n'a pas un père présent, alors il profite de sa position pour éveiller une certaine vulnérabilité chez elle. Il y a une asymétrie indéniable dans leur statut social et financier, qui ne fait que souligner l'effort de don Mateo d'incarner le rôle d'amant ou du protecteur paternel, selon son besoin du moment. Pourtant, ce déséquilibre entre les deux est également un catalyseur des lacunes évidentes et de l'échec inéluctable de leur relation. Avec ces différences drastiques entre les styles de vie, « cet homme mûr et blasé, qui devient rapidement la victime idéale, ne peut en fait comprendre son antagoniste[. Ainsi,] à la fatalité des passions vient ici s'ajouter la fatalité de l'argent et de la condition sociale » (Goujon, 1988, 207). Dans la relation entre don Mateo et Concha, peu importe l'angle que l'on prend, il existe toujours des problèmes tels qu'on peut s'interroger sur la raison pour laquelle don Mateo s'investit autant.

Ce qui reste indéniable dans les deux œuvres est que les hommes ne sont jamais dominants face à la femme. À cause de l'impérieux désir – présenté presque comme une nécessité – d'indépendance de Carmen et de Concha, qui est posé comme un trait de caractère fondamental chez elles, les hommes n'ont aucune chance de les posséder. S'ils pourchassent sans cesse ces femmes, ce n'est pas une vraie domination, pas plus que le fait qu'ils changent complètement leur style de vie, puisque les femmes n'en font pas autant. Le renversement des rôles entre les hommes et les femmes (qui ont le véritable pouvoir) est alimenté par la nécessité chez les femmes de rester libres, ainsi que par le refus des hommes de voir l'impossibilité de posséder ces femmes.

## 2.4 L'homme pantin

Ce sont les effets du désir éprouvé pour Carmen et Concha qui transforment donc don José et don Mateo en pantins. Leur prétention à être avec elles, à les dominer, devient une obsession, ce qui les rend impuissants. Ils perdent leur contrôle de soi et leur virilité en raison des effets de leur profond désir pour elles. Ils ne peuvent voir au-delà de ce désir et c'est la raison pour laquelle elles peuvent les manipuler.

Grâce à sa correspondance, on sait que Louÿs voulait montrer que la faute revient à l'homme qu'il décrit, puisque celui-ci ne peut pas simplement aimer une femme pour ce qu'elle est déjà et gâche la relation, ainsi que sa propre vie, en voulant toujours plus. Il souligne plusieurs fois qu'il ne porte aucun jugement envers Concha, qu'« il nous la montre au contraire perpétuellement mobile, cynique et provocante, tendre et ingénue, et toujours attentive à mettre en valeur ses charmes » (Goujon, 1988, 207). On pourrait très facilement argumenter que Concha est aussi à blâmer pour ses actions manipulatrices et malsaines ; néanmoins l'écrivain dit juger plus sévèrement l'homme qui ne la quitte pas.

Les passions très fortes de don José et don Mateo leur font perdre leur retenue et leur bon sens et ils se retrouvent « pri[s] entre leur désir et leurs craintes » (Assunção, 54). Les auteurs montrent comment les femmes se servent de cette vulnérabilité. Assunção écrit ceci à ce sujet :

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. (60)

Louÿs est déterminé à mettre en pleine lumière cette lutte de l'homme qui veut le corps d'une femme qui ne se donne pas, qui le met dans une position où il la regarde toute nue devant d'autres hommes, mais qui ne se dénude jamais complètement avec lui.

C'est seulement quand don Mateo devient violent que Concha se donne. Il semble qu'en se moquant de don Mateo, Louÿs se moque de ce que la société considère comme érotique en utilisant cet exemple un peu absurde du sadomasochisme. Reprenons d'ailleurs la scène où don Mateo bat Concha : ce n'est qu'à ce moment qu'elle semble enfin se donner, comme si elle incarnait un désir constitué par la « subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination » (Bourdieu, 25). Cependant, en fait, même quand don Mateo pense que c'est la fin du jeu de Concha, qu'il a pu se placer dans une position de dominance directe, en la battant, il n'a pas le dessus. C'est toujours Concha qui détermine la dynamique de leur relation, car elle le manipule et le tourmente pour le conduire à la battre. Concha dit : « Mateo, tu me battras encore ? Promets-le-moi : tu me battras bien ! Tu me tueras ! » (Louÿs, 137). À la fin, don Mateo est épuisé des actions de Concha et il s'enfuit.

Quant à lui, don José ne s'enfuit pas, il tue Carmen. Il donne l'impression qu'il n'y a aucune autre possibilité. Carmen lui dit qu'elle ne veut pas partir avec lui et qu'elle ne l'aime plus, mais don José ne peut pas la voir avec un autre homme. Donc, il dit qu'il veut la sauver, mais, au même moment, il dit qu'il va la tuer. Mérimée donne à voir le raisonnement de l'homme dominant qui réalise finalement qu'il n'est pas dominant : il doit l'agresser pour la sauver, mais sans vraiment la sauver. Il lui donne deux options impossibles : soit elle se donne à don José parce qu'elle l'aime – mais elle ne l'aime pas –, soit elle revendique sa liberté et accepte la morale de don José, donc sa propre impuissance – mais ceci va contre toute son existence et ses origines (Rabau, para. 24). La seule option pour Carmen, dans ce dilemme imposé par l'homme qui ne se contrôle plus, est d'être tuée.

Dans les deux cas, c'est la nécessité de la dominance qui va beaucoup trop loin. En cherchant à obtenir à tout prix l'admiration et la fidélité de la femme, don José et don Mateo se mettent à leurs

pieds. Pierre Louÿs explique son opinion sur le sujet : « L'affection non partagée est un sentiment si étranger à mon esprit qu'il me paraît en dehors des lois de la nature. C'est pourquoi j'ai traité de pantin celui de mes héros qui supplie » (Goujon, 1988, 207). Il signale que la faute n'en revient qu'à don Mateo ; lui, comme don José, est devenu pantin. Le récit que propose le personnage de Louÿs de ses expériences constitue l'essentiel de l'œuvre et vise avant tout à convaincre un autre homme des mauvaises intentions de Concha. Il s'agit toutefois d'un échec ; il ne parvient pas à convaincre André Stévenol. À ce sujet, Louÿs écrit ceci dans une lettre à une Madame Bulteau :

Vous avez sans doute deviné qu'André n'est nullement convaincu par le long sermon de Mateo, ou que, s'il croit l'être et se fait illusion, c'est parce qu'il se connaît mal.

Mais la véritable morale de cette histoire c'est que Mateo lui-même, après avoir revécu pendant trois heures de récit ses trois années de tortures morales, se reprend par cela seul à cette Concha qu'il déteste et lui écrit une lettre passionnée pour lui dire qu'il lui pardonne, qu'il ne peut vivre sans elle et qu'il baise ses pieds nus. (Goujon, 1988, 205)

On ne sait pas quelles sont les dernières pensées du personnage du narrateur dans *Carmen*.

Cependant, dans ces deux intrigues très proches, et si on suit les pensées de Louÿs, don Mateo et don José ne sont pas fiables en tant que narrateurs. Ils pourchassent des femmes inaccessibles et, face à leur impuissance, deviennent frustrés. Ils veulent dominer des femmes indomptables et, dans leurs luttes pour se montrer forts et virils, ils sont humiliés et deviennent des pantins. Ils présentent leurs discours comme celui que font des hommes amoureux de femmes qui ne les respectaient pas.

Cependant, ils montrent encore et encore que leurs priorités étaient plutôt de les posséder et de les contrôler, d'une manière qui ne semblait pas laisser de véritable place à l'amour, même selon les codes de l'époque.

## **Chapitre 3**

### **Dispositifs narratifs**

Carmen et don José, Concha et don Mateo : les histoires de leurs relations et les images de ces personnages, imprégnées de stéréotypes, commencent par se montrer sous un certain visage, mais finissent par donner à voir une apparence bien différente. L'objet de ce chapitre n'est pas traité différemment par les œuvres. En effet, dans les deux cas, le récit repose sur un Français qui agit comme témoin, narrateur et troisième sommet du triangle formé par les relations entre les personnages. Cependant, au fil de la lecture, on en vient à remettre en question sa fiabilité, en raison de son implication dans ces histoires.

Mérimée et Louÿs ajoutent de plus une touche de complexité à la narration de leurs romans en multipliant les relais, ce qui crée une distance. L'histoire vient au lecteur par le biais d'un narrateur (le Français impliqué dans l'histoire), mais celui-ci n'est pas le narrateur du récit qui constitue la majorité du roman ; un autre prend sa place, l'autre personnage masculin impliqué dans le triangle. Cependant, loin de souligner les conséquences de ce transfert de la narration, les écrivains semblent donner à voir les événements de façon apparemment transparente, comme si les deux cadres narratifs, qui s'enchaînent logiquement, étaient équivalents. Cela a des conséquences importantes, puisque les signes que donnent les narrateurs du voile qu'ils jettent sur une facette de ce qu'ils nous décrivent peuvent ainsi passer inaperçus. En d'autres mots, nous devons examiner plus attentivement à qui les écrivains attribuent la parole dans ces romans.

Pour éclairer l'architecture narrative de ces deux œuvres, nous allons examiner deux procédés en particulier, afin de mieux saisir les questions qu'ils soulèvent et les hésitations qu'ils entraînent : le premier est l'utilisation des récits enchâssés, le second est l'utilisation de discours rétrospectifs, à visée performative.

### 3.1 La narration enchâssée

Il ne faut pas sous-estimer l'importance du choix de Mérimée et de Louÿs de ne pas opter pour un narrateur omniscient, et de plutôt proposer un narrateur-personnage, qui semble partial et qui donne la parole à un autre personnage, tout aussi partial. La complexité de la narration dans les romans est l'instigatrice de diverses conséquences, à commencer, tout simplement, par le fait qu'il y a deux narrateurs. Utiliser un narrateur homodiégétique annonce déjà l'idée que celui-ci est plus partial quand il raconte l'histoire qu'un narrateur omniscient qui, normalement, présente les détails de l'histoire sans en être partie prenante, avec une certaine distance, voire une certaine neutralité. Un narrateur impliqué, homodiégétique, est plus susceptible de nuancer l'histoire qu'il raconte avec ses propres opinions sur le sujet, car il en fait partie. Comme le dit Vincent Jouve dans « Qui parle dans le récit », la « façon dont parlent (ou pensent) les personnages renseigne sur ce que pense le narrateur » (Jouve, 85). Le lecteur a ensuite le choix d'être d'accord, ou pas, avec les conclusions de ce narrateur, puisqu'il a tout le roman pour lire et s'habituer à lui et, notamment, à ses rationalisations. La narration enchâssée de Mérimée et Louÿs fait qu'il y a deux narrateurs impliqués dans l'histoire. De plus, les deux narrateurs interagissent : ils expriment non seulement leurs opinions sur ce dont ils parlent, mais ont aussi des opinions les uns sur les autres. Le premier narrateur prépare le terrain pour le second, affectant notre perception du deuxième avant même que ce dernier ne commence à parler.

D'abord, il est important de brosser un tableau des narrateurs qui ouvrent les récits dans nos œuvres. Dans *Carmen*, il s'agit d'un archéologue français qui effectue des recherches sur la bataille de Munda, cruciale dans la carrière de Jules César. Ceci est l'essentiel de ce que nous apprenons sur sa vie. Au tout début du roman, le narrateur explique ainsi sa situation :

Je pensais qu'il fallait chercher aux environs de Montilla le lieu mémorable où, pour la dernière fois, César joua quitte ou double contre les champions de la république. Me trouvant en Andalousie au

commencement de l'automne de 1830, je fis une assez longue excursion pour éclaircir les doutes qui me restaient encore. Un mémoire que je publierai prochainement ne laissera plus, je l'espère, aucune incertitude dans l'esprit de tous les archéologues de bonne foi. (Mérimée, 40-41)

C'est ainsi que, dès la première page du roman, on peut être tenté d'établir un lien entre ce narrateur et Prosper Mérimée, puisque lui-même était fasciné par l'archéologie et avait publié un article intitulé « Inscriptions romaines de Baena », dans la *Revue archéologique* en juin 1844, article où il avait abordé précisément cette question de la bataille de Munda (Goetz, 40). On ne peut pas dire que cette caractéristique du narrateur implique une parole directe ou les opinions de l'auteur – ou que ceci était destiné à être perçu par tous les lecteurs – mais, on pourrait penser que Mérimée construit ainsi son personnage-narrateur en lui donnant vocation à représenter le – à être représentatif du – regard de ses « premiers » lecteurs (les Français de son époque). Ceci est un fait significatif pour la suite, puisque Mérimée aurait pu avoir recours à un autre Espagnol, décrivant sa propre culture, comme narrateur, par exemple. Il a plutôt pris la décision d'utiliser ce narrateur français – en théorie plus proche de ses lecteurs – pour montrer les événements entre un Espagnol et son amante espagnole, événements qui lui ont été racontés par le premier. Cette structure met ainsi en évidence une altérité, une perspective étrangère à laquelle les lecteurs français peuvent facilement s'identifier.

Très rapidement, le narrateur rencontre don José et, comme on l'a déjà mentionné dans le dernier chapitre, apprend que celui-ci est un brigand en fuite. Malgré tout, les deux se parlent et deviennent des amis. À la fin du premier chapitre, le narrateur montre une sympathie inattendue envers ce hors-la-loi : il l'avertit que des soldats arrivent pour l'emprisonner, lui offre des cigares et lui dit « bon voyage ! » en lui tendant la main. Plus tard, quand le narrateur rend visite à don José en prison, leur connaissance, voire leur amitié, est déjà établie. Ceci est important, car c'est à ce point que don José commence à narrer son histoire avec Carmen.

Le récit vient donc de don José, mais à travers le narrateur original, qui, en s'effaçant, transmet l'histoire que don José lui a racontée en prison : il ne se présente que comme un transcripteur et paraît laisser toute la place au prisonnier qui fait son récit. Par exemple, à la page 70, don José, au début de son histoire, fait référence à la scène où il a croisé le narrateur chez Carmen :

J'étais donc le nez sur la chaîne, quand j'entends des bourgeois qui disaient : Voilà la gitanilla ! Je levai les yeux, et je la vis. C'était un vendredi, et je ne l'oublierai jamais. Je vis cette Carmen que vous connaissez, chez qui je vous ai rencontré il y a quelques mois. (Mérimée, 70)

Comme on peut le voir, toute la partie dans laquelle don José parle est racontée à la première personne, d'une manière qui montre que c'est toujours un dialogue entre les deux hommes. Mérimée construit les deux cadres de manière à ce qu'ils s'enchaînent logiquement dans le contexte et que l'intrigue se développe toujours de manière fluide.

Quant à lui, Louÿs conserve la structure des deux cadres narratifs dans son œuvre, mais ne suit pas exactement le modèle de Mérimée, d'abord parce que, dans le cas de *La Femme et le pantin*, la narration du premier cadre se déroule à la troisième personne. Le roman commence par une description du carnaval à Séville pour le *Domingo de Piñatas*<sup>6</sup> et présente André Stévenol, un Français visitant l'Espagne. Après une description détaillée du carnaval et de sa signification pour le peuple, le narrateur introduit Stévenol :

Or, le 23 février 1896, dimanche de Piñatas, André Stévenol voyait approcher la fin du carnaval de Séville, avec un léger sentiment de dépit, car cette semaine essentiellement amoureuse ne lui avait procuré aucune aventure nouvelle. Quelques séjours en Espagne lui avaient appris cependant avec quelle promptitude et quelle franchise de cœur les nœuds se forment et se dénouent sur cette terre encore primitive, et il s'attristait que le hasard et l'occasion lui eussent été défavorables. (Louÿs, 32)

Pendant son séjour à Séville, André va continuer à contempler la ville et les femmes. Nous notons instantanément que Louÿs a choisi d'utiliser un narrateur omniscient, à la troisième personne, mais

---

<sup>6</sup> « C'est le *Domingo de Piñatas*, le dimanche des Marmites, la Grande Fête » (Louÿs, 31).

celui-ci se concentre sur les expériences d'un étranger, qui n'est en Espagne que pour le plaisir, et notamment pour des rencontres amoureuses. Stévenol n'est pas le narrateur, mais, ici, le récit dépend de ses expériences qui permettent la progression de l'intrigue. Si on compare son personnage au narrateur dans *Carmen*, on peut voir que les deux jouent un rôle similaire dans le récit : celui du Français qui écoute l'histoire de l'amour et de la frustration d'un Espagnol.

À partir de cette scène, la narration est menée du point de vue de don Mateo, ressemblant aux scènes de *Carmen* que don José raconte à la première personne. Don Mateo parle de ses expériences avec Concha à la première personne, ce qui différencie cette portion du récit du premier cadre. Don Mateo explique ce qui l'a amené à la fabrique du tabac, où il a rencontré Concha qui y travaillait. Il raconte que, après des années de relations avec de nombreuses femmes, il s'est retrouvé tout seul pour la première fois, sans présence féminine dans la maison :

Le second couvert enlevé, les armoires sans robes, le lit vide, le silence partout : si vous avez été amant, vous me comprenez ; c'est horrible. Pour échapper à l'angoisse de ce deuil pire que les deuils, je sortais du matin au soir, j'allais n'importe où, à cheval ou à pied, avec un fusil, une canne ou un livre ; il m'arriva même de coucher à l'auberge pour ne pas rentrer chez moi. Une après-midi, par désœuvrement, j'entrai à la Fábrica. (Louÿs, 67-66)

Cette citation montre exactement la façon de parler de don Mateo, puisque celui-ci, très souvent, se contredit. En effet, juste avant ce passage, il évoque le fait qu'il n'aime pas discuter des femmes dans sa vie avec les autres, en disant ceci : « j'ai d'ailleurs peu de goût à livrer des souvenirs intimes » (Louÿs, 65). Cependant, la raison pour laquelle il va rester en compagnie d'André est pour lui raconter le temps qu'il a passé avec Concha.

Revenons maintenant sur l'organisation des deux narrations enchâssées (chez Mérimée et chez Louÿs) : les narrateurs du premier cadre partagent leur rôle avec les hommes qui racontent leur récit dans la narration enchâssée, dans la mesure où les deux sont nécessaires pour voir la situation dans son ensemble, pour voir la vérité arbitraire des paroles de chacun. La première narration est une

sorte de point de départ qui donne le ton à l'histoire qui va suivre et travaille à orienter l'interprétation du lecteur sur ce qui se passe ; la deuxième est plutôt le centre de l'œuvre, là où se déroule la majorité de l'intrigue. Selon les termes de Jean Kaempfer et Filippo Zhanghi, il s'agit d'un ensemble formé par un récit-cadre et un récit encadré : le premier « n'est là que pour servir de cadre au récit enchâssé ; le récit-cadre s'efface devant le récit encadré, qui occupe (quantitativement) la place dominante » (Kaempfer et Zhanghi, VII.3.1). Cependant, cette conclusion soulève des questions. Les deux « récits-cadres » (celui de Mérimée et celui de Louÿs) mettent de l'avant une opinion ou plutôt une image, positive ou négative, qu'a le narrateur du récit-cadre à l'égard de l'homme du récit-encadré bien avant que ce dernier ne prenne la parole.

Dans *Carmen*, Mérimée montre une évolution de la manière dont le narrateur perçoit don José. Sa description change au fur et à mesure qu'il passe du temps avec lui, alors que la peur se transforme en amitié et en un certain respect. Cette évolution contribue à changer aussi l'opinion du lecteur et, quand don José commence à raconter son histoire avec Carmen, le lecteur est déjà enclin à penser qu'il peut avoir confiance en ce que dit ce personnage (bien qu'il soit un criminel). En revanche, lorsque commence ce récit, le lecteur a déjà rencontré Carmen, dans le « récit-cadre », quand elle a dupé le narrateur et a volé sa montre, ce qui ne la montre pas sous la meilleure des lumières, ce qui pousse encore davantage le lecteur vers le camp de don José. Par conséquent, cette relation amicale fondée entre les deux hommes établit une perspective potentiellement biaisée sur les événements, elle crée la présomption qu'on peut se fier à l'histoire très émotive de don José.

Chez Louÿs, l'histoire de don Mateo vient beaucoup plus rapidement dans l'œuvre ; le lecteur n'a pas autant de temps pour connaître don Mateo avant qu'il ne commence son discours, par rapport à la manière dont est introduit don José. Le lecteur rencontre Concha en premier, mais rencontre aussi, immédiatement, André dans une scène qui établit le caractère particulier de la sensualité de

cette femme. André veut absolument la connaître, un sentiment que le récit cherche à faire partager au lecteur. De plus, la relation entre André et don Mateo n'est pas du tout celle d'une amitié, contrairement à ce que l'on a observé dans *Carmen*. Il n'y a pas une connexion émotive entre don Mateo et André, quand le premier commence à raconter son histoire, se présentant, presque involontairement, comme un homme qui se résume à dépenser son argent et à rechercher le plaisir avec des femmes.

La narration enchâssée, dans le contexte de *Carmen* et de *La Femme et le pantin*, a ainsi pour conséquence qu'un narrateur n'est jamais seul en racontant sa propre vie, puisqu'il y a dans les deux cas un autre narrateur qui raconte comment il (don José, don Mateo) a raconté sa propre vie. Cela nous donne l'occasion d'interroger peut-être davantage ces personnages. C'est peut-être là le but de ces écrivains : ne pas offrir des narrateurs fiables et jouer sciemment avec cette partialité. Interroger la source principale des informations amène alors le lecteur à remarquer plusieurs autres éléments des récits qui pourraient remettre en question la fiabilité de toute l'histoire.

### **3.2 Les discours rétrospectifs**

Dans son ouvrage *Figures III*, Genette distingue le temps de l'histoire et le temps du récit dans l'œuvre littéraire : « les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit » (Genette, 78). Dans *Carmen* et dans *La Femme et le pantin*, le changement de narrateur est accompagné d'un changement temporel, puisque le récit prend alors la forme d'une analepse. Genette présente ce procédé comme un récit temporel second, « subordonné au premier » (Genette, 90). Le premier cadre est situé dans un premier passé, qui est l'espace-temps principal de la diégèse ; ensuite, le deuxième cadre est constitué par l'analepse, située dans un second passé, plus ancien que le premier. Dans le cas qui nous occupe, on constate

rapidement que ce récit encadré « second » est le véritable cœur de l'œuvre, même s'il est subordonné au premier. Ce n'est pas une stratégie rare, mais il faut la noter pour ne pas négliger la distance qui en découle et parce que ce procédé renforce la distance temporelle entre les événements rapportés et le lecteur, car les premiers sont racontés au passé sous la forme des souvenirs de don José et don Mateo. Par conséquent, le jeu avec le temps dans les deux œuvres pose un autre problème en ce qui concerne la fiabilité des récits de ces deux personnages, puisque, inévitablement, ceux-ci se livrent à une reconstruction du moment vécu, remodelant les événements selon de nouvelles prises de position, selon de nouvelles opinions, etc.

Dans *Carmen*, l'histoire est racontée entièrement comme une série de souvenirs du narrateur. On le constate rapidement, dès la troisième phrase de l'œuvre : « Me trouvant en Andalousie au commencement de l'automne de 1830, je fis une assez longue excursion pour éclaircir les doutes qui me restaient encore » (40). C'est dans ce cadre temporel (automne 1830) que le narrateur rencontre don José, lorsqu'il l'aide à échapper à la loi, qu'il rencontre Carmen et, après quelques mois, qu'il finit par revoir don José en prison. C'est lors de ce dernier événement qu'est introduit le deuxième cadre, celui du récit encadré : l'histoire est maintenant racontée par don José et rapporte des événements encore plus anciens. Au début du récit de don José, celui-ci raconte sa vie en tant que soldat, sa rencontre avec Carmen et sa relation tumultueuse avec elle, jusqu'au moment où il la tue. Mérimée organise son œuvre de manière à ce que les deux récits (celui du narrateur principal et celui de don José) commencent dans deux temps différents ; cependant, plus loin dans l'œuvre, le deuxième cadre comble son retard et rejoint le premier. En effet, éventuellement, les deux narrateurs de chaque cadre se croisent et on arrive éventuellement à une section où les histoires se rejoignent et où les personnages se retrouvent ensemble, en même temps, dans la prison (c'est la fin du récit de don

José, qui rattrape celui du narrateur). Avant d'en arriver là, don José rappelle toutefois ses deux rencontres avec le narrateur :

C'est vers ce temps, Monsieur, que je vous rencontrai, d'abord près de Montilla, puis à Cordoue. Je ne vous parlerai pas de notre dernière entrevue. Vous en savez peut-être plus long que moi. Carmen vous vola votre montre ; elle voulait encore votre argent, et surtout cette bague que je vois à votre doigt et qui, dit-elle, est un anneau magique qu'il lui importait beaucoup de posséder. Nous eûmes une violente dispute, et je la frappai. Elle pâlit et pleura. C'était la première fois que je la voyais pleurer, et cela me fit un effet terrible. Je lui demandai pardon, mais elle me bouda pendant un jour, et, quand je repartis pour Montilla, elle ne voulut pas m'embrasser. – J'avais le cœur gros, lorsque, trois jours après, elle vint me trouver l'air riant et gaie comme pinson. Tout était oublié, et nous avions l'air amoureux de deux jours. (Mérimée, 106)

C'est ainsi que Mérimée joue avec les temporalités dans cette histoire. L'intrigue ne suit pas une ligne droite et le lecteur doit passer d'une chronologie à l'autre pour aligner les événements et se rappeler ses propres réactions. Dans ce cas-ci, il revisite autrement la scène du vol de la montre et de la dispute, scène dans laquelle le narrateur était complètement perdu et ne comprenait pas pourquoi, lorsque don José était arrivé dans la maison, il s'y était comporté d'une manière qui faisait penser à la violence de sa vie de brigand. C'est la première scène dans laquelle le narrateur, auquel pouvait s'identifier le lecteur, craint don José. Maintenant que ce dernier réexplique ce qui s'est passé, fournissant des informations que n'avait pas le narrateur (et donc le lecteur), il éclaire les zones d'ombre et aide à orienter le lecteur dans la chronologie.

En outre, cet éclairage met en évidence l'humanité de don José et la faute de Carmen, en la montrant fouguese et imprévisible, ce qui s'accorde avec le reste de son histoire. Néanmoins, cette allusion au récit du narrateur, qui vient à la fin de celui de don José, rappelle au lecteur l'écart temporel. Il se rend compte du temps qui a passé entre les événements et le moment où don José les relate dans la prison.

Dans le cas de *La Femme et le pantin*, Louÿs ne suit pas exactement l'exemple de Mérimée ; pourtant, le jeu avec le temps est tout de même fondamental dans la conception de cette œuvre. Le premier cadre s'ouvre au carnaval avec André Stévenol qui rencontre Concha. Nous sommes encore

dans le passé par rapport au moment de lecture des premiers lecteurs ciblés, mais, contrairement à ce que l'on observe dans *Carmen*, ceci est un passé tout récent, avec une date très spécifique, le 23 février 1896 (l'année de publication est 1898). Une distance temporelle plus considérable est établie avec le récit encadré, quand don Mateo commence à raconter son histoire avec Concha. Il débute ainsi en disant :

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 approchait de sa fin. (Louÿs, 56)

C'est ainsi que Louÿs indique immédiatement que, dans ce cadre, il s'agit d'un récit constitué des souvenirs de don Mateo. De plus, étant donné que Concha est déjà mariée dans le temps du récit encadrant, il y a assez longtemps que la relation entre don Mateo et Concha est finie.

Tout au long de son récit, don Mateo est très spécifique en ce qui a trait au temps qui passe entre chaque événement : « L'été suivant, je la retrouvai tout à coup » (Louÿs, 65) ; « L'automne passa. L'hiver s'écoula tout entier ; mais mon souvenir ne s'effaçait point d'un détail » (85) ; « Je la revis. Ce fut un soir, au printemps » (86). Bien que ne donnant pas des dates spécifiques, ces indications temporelles dans *La Femme et le pantin* sont plus directes que dans *Carmen* ; de plus, les deux cadres, situés très clairement dans deux temps différents, ne se rejoignent pas comme dans *Carmen*. Le temps est si explicitement et si régulièrement précisé que le lecteur sait toujours où il se situe dans la chronologie du récit de don Mateo. Pourtant, ceci cause un paradoxe. D'un côté, les précisions très fréquentes facilitent le travail du lecteur pour saisir parfaitement la chronologie. D'un autre côté, la mémoire réelle n'est jamais si exacte et les souvenirs ne sont jamais si bien marqués dans la tête d'une personne qui raconte une histoire comme celle-ci. Cette contradiction est centrale dans le jeu avec le temps que Louÿs met en place et ajoute à la distance entre ce qui est raconté par son personnage et ce qui est la vérité dans l'histoire.

On peut dire qu'un problème se présente, en ce qui concerne la crédibilité d'un récit, quand les souvenirs d'un individu (ici, un personnage masculin) sont posés comme l'histoire complète d'une relation amoureuse, sans être remis en question et sans être complétés par ceux de l'autre personne impliquée. Cette affirmation paraît simple, et peut-être indéniable, mais est un des points majeurs à la source des questions qui doivent se poser à la lecture de ces deux récits. Par exemple, si nous revenons à la scène dans la maison dans *Carmen*, cette situation est racontée deux fois. Même si on constate que don José est très violent avec Carmen (ce qui correspond à son statut de brigand effrayant), nous nous laissons persuader par la rationalisation de don José, lorsqu'il raconte ce souvenir après avoir eu le temps de s'expliquer à lui-même ses propres « défauts » et d'avoir trouvé des raisons à ses gestes ; cependant, il n'en demeure pas moins qu'il a été très violent.

Généralement, le temps d'un récit et l'inclusion des différents cadres temporels, en eux-mêmes, ne nuisent pas à la fiabilité du récit. Les écrivains peuvent plonger leurs lecteurs dans un passé quelconque, puis faire des allées et venues vers le présent de la narration sans remettre en question le propos du narrateur. Cependant, ce raisonnement devient moins légitime quand il s'agit de souvenirs, notamment ceux qui exposent les grandes lignes d'une histoire. Dans ce cas, la distance temporelle devrait être prise en compte, étant donné que la mémoire n'est jamais parfaite, un constat qui concerne largement *Carmen* et *La Femme et le pantin*, où les souvenirs forment la structure complète de ces œuvres.

Gérard Genette traite de cette problématique, dans son ouvrage *Figures III*. Il approfondit diverses idées par rapport à la composition des œuvres littéraires et expose très précisément les complications dans le récit que peut causer l'analepse. Sa perspective sur la précarité du jeu avec le temps qu'on trouve surtout dans les œuvres qui intègrent la mémoire du narrateur, ou des personnages, est très révélatrice et englobe un très large éventail d'exemples et d'explications. En

citant Proust, Genette explique clairement la distance créée par les souvenirs racontés dans le récit. Il explique que, traditionnellement, l'analepse « prend le plus souvent la forme du récit sommaire » et peut être ponctuelle, durative, itérative, « sans jamais s'interdire des amorces de mouvement diachronique » (178). Cependant, il explique comment chez Proust, ces méthodes traditionnelles sont perdues, car l'analepse devient narrative et touche à l'ordre de son histoire. Genette en vient à faire le constat suivant : « On ne peut donc caractériser la tenue temporelle d'un récit qu'en considérant ensemble tous les rapports qu'il établit entre sa propre temporalité et celle de l'histoire qu'il raconte » (178). Genette contextualise ensuite ainsi son propos :

Ces interpolations, ces distorsions, ces condensations temporelles, Proust, du moins lorsqu'il en prend conscience [...], les justifie constamment, selon une tradition déjà ancienne et qui ne s'éteindra pas avec lui, par une motivation réaliste, invoquant tour à tour le souci de raconter les choses telles qu'elles ont été « vécues » sur l'instant, et telles qu'elles sont remémorées après coup. Ainsi, l'anachronisme du récit est tantôt celui de l'existence même, tantôt celui du souvenir, celui qui obéit à d'autres lois que celles du temps. Les variations de tempo, de même, sont tantôt le fait de la « vie », tantôt l'œuvre de la mémoire, ou plutôt de l'oubli. (Genette, 180-181)

Toujours en prenant des exemples chez Proust, Genette expose plusieurs détails concernant les analepses et la mémoire, dont certains seront traités plus tard. Il offre ainsi une analyse qui nous permet de donner un aperçu plus juste des obstacles que pose la mémoire dans le cas des récits de don José et don Mateo.

En réalité, la mémoire est imparfaite et facilement trompée, même lorsque l'on pense que tout s'est passé exactement comme l'on s'en souvient. Effectivement, on pourrait être convaincu de se rappeler avec exactitude une situation, mais, en ajoutant les souvenirs des autres personnes impliquées, bien souvent, on découvre ce qui s'est vraiment passé, quelque part au milieu des différentes versions. À cet égard, un récit basé uniquement sur des souvenirs ouvre la porte à beaucoup d'incertitude. Chez Mérimée et Louÿs, comme chez Proust, l'analepse dans les récits n'est pas seulement le récit sommaire, mais le récit central.

Un premier écueil provient du fait que la mémoire n'est pas simplement organisée de manière chronologique. Genette cite Proust qui écrit ceci : « Car souvent dans une (saison) on trouve égaré un jour d'une autre, qui nous y fait vivre... en plaçant plus tôt ou plus tard qu'à son tour ce feuillet détaché d'un autre chapitre » (Genette, 180). Le critique reprend aussi une autre phrase du romancier : « Les différentes périodes de notre vie se chevauchent ainsi l'une l'autre » (180). De plus, comme la mémoire n'est pas chronologique, elle « ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet » (180). Ceci signifie que tous les jours ne sont pas égaux dans la mémoire, puisque, comme Genette l'écrit, « le temps dont nous disposons chaque jour est élastique ; les passions que nous ressentons le dilatent, celles que nous inspirons le rétrécissent, et l'habitude le remplit » (180).

Dans nos récits, Don José et don Mateo racontent leurs histoires avec une certitude qui, à bien y penser, est parfaitement irrationnelle. Tout bien pesé, les auteurs ont construit les récits d'une manière où les narrateurs – masculins – se donnent à maints égards le beau rôle. Leur travail pour raconter paraît beaucoup trop facile : en fait, il est presque impossible que don José et don Mateo se souviennent si exactement de ce qui s'est passé entre eux et Carmen et Concha, du tout début de leur relation à la toute fin de celle-ci. Ces hommes racontent des histoires élaborées et savent toujours, avec la plus grande précision, ce qui s'est passé, quand cela s'est passé et où cela s'est passé. En ce qui concerne *Carmen*, Mérimée n'a pas fait en sorte que les détails concernant les souvenirs trop précis soient remarquables. Toutefois, il faut souligner que le lecteur pourrait quand même se poser plusieurs questions. Est-ce toute l'histoire ? Comment se souvient-il de tout si bien ? Est-ce qu'il embellit (et si oui, qu'est-ce qu'il embellit ?) Ou, même, jusqu'à quel point est-ce qu'il embellit ? Quand on ajoute le fait que le récit au complet, du point de vue du narrateur, est raconté au passé, sa fiabilité devient encore plus improbable.

Le récit de don Mateo, quant à lui, est un cas extrême. Le protagoniste se souvient de tout ce qui s'est passé entre lui et Concha, du moment et du lieu où tout s'est passé, ainsi que de ce qu'il pensait à ce moment précis et de chaque souvenir. Il semble que sa mémoire soit si claire pour cette période de sa vie, qu'il y a des moments dans son récit qui ressemblent à une sorte de transe dans ses propres souvenirs, comme si Louÿs voulait montrer que don Mateo y pense beaucoup trop souvent.

En décrivant Concha en train de danser le flamenco, don Mateo entre dans une rêverie :

Je la vois toujours, avançant et reculant d'un petit pas balancé... 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 belle... Pendant un mois, il en fut ainsi de nos relations. (Louÿs, 109)

La répétition de « je la vois » fait penser à une incantation, comme s'il s'agissait de souvenirs douloureux ou obsessifs de don Mateo. Or, même avec de tels souvenirs de moments qui l'auraient marqué, le fait que don Mateo se souvienne de la chronologique exacte des événements pourrait aussi signifier qu'il y pense très souvent. Il raconte son histoire d'une manière qui lui permet de dire si une semaine, une saison, un mois, ou quelques jours se sont écoulés. En réalité, ceci est fort improbable, sauf si on lit un journal intime, ce qui n'est pas le cadre narratif choisi ici.

Il faut aussi tenir compte de l'oubli : « L'oubli n'est pas sans altérer profondément la notion du temps. Il y a des erreurs optiques dans le temps comme dans l'espace » (Genette, 181). En prenant en compte l'oubli, le travail avec le temps de Mérimée et de Louÿs semble encore davantage devenir un jeu. Curieusement, ou plutôt d'une manière qui n'est pas curieuse du tout, si on tient compte du type de discours que don José propose, il ne se souvient pas des jours qui étaient sincèrement bons avec Carmen ou il ne les mentionne pas. De même, Mateo se souvient de tous les mauvais jours avec Concha, mais, alors que les détails qu'il fournit indiquent une mémoire exemplaire, il ne dit rien des bons moments. Il est difficile de croire qu'il n'omette pas des souvenirs, puisqu'il est obsédé par cette femme dont il n'a que des souvenirs négatifs.

Ce soupçon semble aussi venir à André Stévenol, en fait : malgré tout ce récit, il ne prend pas l'histoire de don Mateo au sérieux et part avec Concha. On peut y voir différentes causes (il ne le croit pas ; il pense que ce sera différent dans son cas), mais il faut quand même noter que l'auditeur fictionnel de don Mateo n'a pas la réaction que celui-ci voulait susciter. À la lumière de ces éléments, on constate que la manière dont le récit est conçu par l'écrivain ne vise pas à présenter le personnage-narrateur comme fiable ; l'auteur introduit un jeu qui laisse à penser que le narrateur raconte de manière biaisée et mensongère — ou, à tout le moins, qu'il offre une image lacunaire, qu'il omet des éléments ou des événements, ou même qu'il modifie l'histoire, que des événements se sont déroulés autrement. Ceci crée une densité dans le texte et laisse entrevoir une possible rupture entre « récit » et « histoire », entre ce que les narrateurs racontent et ce que récit rétrospectif donne vraiment à voir, la « vérité » (ce qui se serait vraiment passé entre les personnages dans l'histoire). En lisant attentivement, on a des présomptions, plus ou moins fortes, qui invitent à considérer que le récit ne colle pas exactement à l'histoire. En fait, Mérimée et Louÿs vont encore plus loin et présentent un récit partial par définition, puisqu'il n'est que celui d'un amoureux malheureux.

### **3.3 Un discours performatif**

Quel est le but des narrateurs et surtout de don José et de don Mateo ? Pourquoi prennent-ils le temps de tout raconter, chacun à un Français qu'ils connaissent en fait très peu ? De toute évidence, les deux ne font pas que parler : ils ont un but. Ils se souviennent, et discutent passionnément, des moments qui leur conviennent, qui les aident à atteindre leur but. De plus, ils ont le contrôle complet du récit. Ils racontent l'histoire uniquement dans leur propre intérêt. Ils choisissent leurs mots et leurs souvenirs pour susciter la pitié chez leur locuteur et le convaincre que la femme dont chacun parle est le diable, tandis que leurs propres actions sont justifiées, malgré leur violence. Il faut noter que c'est

leur dernière chance de défendre leur position, leur masculinité (don José est à l'article de la mort), donc ils se trouvent un public idéal avec les deux bourgeois français, qui connaissent aussi les femmes en question, pour les écouter.

Sur ce point, le fait qu'il s'agit d'un échange entre des individus provenant de deux milieux différents (espagnol et français) est un détail important pour comprendre le but de la conversation. D'un côté, don José et don Mateo présentent presque tous les traits du cliché des Espagnols : le premier est un soldat devenu brigand à cause de son tempérament et de sa fierté. Le deuxième est un homme riche, aussi fier que le premier et marqué par son désir pour les femmes. Les auteurs insistent sur ces traits stéréotypés. De l'autre côté, le premier narrateur de *Carmen* et Stévenol sont des Français et incarnent la figure de l'étranger raffiné.

Le but de leur discours, de leur performance, devient évident très rapidement. Avant même de commencer son récit, don José vise à susciter de la sympathie chez le narrateur, en lui demandant de passer par sa ville natale pour dire à sa mère qu'il est mort :

Je vous donnerai cette médaille... il s'arrêta un instant pour maîtriser son émotion... et vous la remettrez ou vous la ferez remettre à une bonne femme dont je vous dirai l'adresse. – Vous direz que je suis mort, vous ne direz pas comment (Mérimée, 67).

Don José raconte ensuite son histoire pour convaincre le narrateur qui l'écoute de son « innocence ». Au sens strict, il avoue avoir tué Carmen et dit vouloir en assumer les conséquences. Cependant, en vérité, son discours cherche à inspirer de la pitié et à montrer que Carmen l'a rendu dans cet état où il considèrerait n'avoir d'autre choix que de la tuer, ce qui le rendrait « moins » coupable.

De son côté, Louÿs ne crée pas un contraste aussi évident entre les deux hommes, d'abord parce que l'Espagnol n'est pas en prison. Don Mateo a un style de vie privilégié, oisif, relativement calme. Toutefois, il parle à André Stévenol de sa vie intime et de sa souffrance si ouvertement qu'on imagine qu'il croit que Stévenol va forcément être complètement d'accord avec lui. Il ne se retient

pas et il raconte sa vie à un homme qui est dans le fond un étranger et, surtout, dans le but de l'empêcher de voir Concha (officiellement pour le protéger). À la fin du roman, André Stévenol passe toutefois outre l'histoire de don Mateo et va voir Concha, pendant que don Mateo retombe dans ses travers passés et envoie une lettre à la jeune femme.

Inspirer une certaine pitié, c'est cela qui est le but principal et la motivation pour cacher les indices du manque de fiabilité dans la relation des événements. Ensuite, l'autorité en tant que narrateur est le moyen d'affirmer sa propre histoire, de présenter seulement certaines informations et de donner la parole à ceux qu'il choisit. C'est ainsi que l'absence totale de la femme passe inaperçue, à première vue. Ce sont les narrateurs qui s'approprient la parole de la femme, puisqu'elle fait toujours partie de l'histoire, mais que leur contrôle du récit fait qu'ils peuvent choisir quand et comment elle va parler.

Gérard Genette a aussi traité le sujet de la distance qui pourrait être créée par la narration ; citant Platon, il étudie la différence entre les modes narratifs du récit pur et de l'imitation. Il explique que, selon Platon, dans le récit pur, le poète « parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle » (184) ; au contraire, dans l'imitation, le narrateur « s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle » (184). Lorsqu'un narrateur fait croire que c'est un des personnages qui parle et qu'il y a des paroles prononcées, « c'est ce que Platon nomme proprement l'imitation, ou mimésis » (184). En suivant cette logique, la Carmen et la Concha qui sont transmises aux lecteurs sont des imitations, créées par les autres personnages.

En se donnant le droit de parler au nom de Carmen et Concha, les hommes peuvent choisir comment mettre en forme leur personnalité d'une manière qui sert leurs propres buts. Ceci n'est pas nécessairement évident : plus ils intègrent de caractéristiques et de détails dans les dialogues, plus l'absence des femmes passe inaperçue. Dans leurs récits, don José et don Mateo utilisent leur langage

pour illustrer les excentricités, les qualités et d'autres traits de caractère des femmes, mais il ne faut pas oublier que ce ne sont pas les femmes qui parlent. On peut penser que c'est moins dans un souci d'exactitude que dans une stratégie rhétorique visant à convaincre de l'existence de ces traits que les dialogues sont construits.

Par exemple, don José évoque très souvent la culture gitane de Carmen, lui faisant employer beaucoup d'expressions gitanes, comme « Tu es mon *rom*, je suis ta *romi* » (Mérimée, 83). Un autre exemple est quand don Mateo veut très clairement décrire les changements dans le comportement de Concha, puisqu'il vise à la montrer comme étant imprévisible. Dans le portrait qu'il en fait, un jour elle se montre très heureuse et amoureuse de don Mateo, le lendemain elle est très cruelle. Dans les dialogues avec Concha, on voit très bien comment son langage change en fonction de ses brusques revirements. Si nous revenons chez Mérimée, don José explique ainsi cette oscillation d'émotions dans leur relation : « Jamais l'orage n'est si près dans nos montagnes que lorsque le soleil est le plus brillant » (Mérimée, 88). Un exemple révélateur est quand don José décrit le jour où il rejoint Carmen après sa sortie de prison, où il était pour avoir permis à Carmen d'échapper à l'emprisonnement après qu'ils venaient de se rencontrer. Elle semble contente de le voir et quand ils sont seuls, elle l'appelle son « *rom* » pour la première fois. Don José explique : « Elle jeta tout par terre, et me sauta au cou [...] Ah ! monsieur, cette journée-là cette journée-là !... quand j'y pense, j'oublie celle de demain » (83). Néanmoins, le lendemain même, leur relation se détériore déjà. Carmen lui parle ainsi : « Je ne sais pas pourquoi je suis venue, car je ne t'aime plus. Tiens, va-t'en, voilà un douro pour ta peine » (87). Puis, quelques instants plus tard, elle change d'avis en disant : « Eh bien, mon pays, m'en voulez-vous encore ? [...] Il faut bien que je vous aime, malgré que j'en aie, car, depuis que vous m'avez quittée, je ne sais ce que j'ai » (87). Il semble qu'à chaque fois Carmen semble être heureuse avec don José, il devrait être sur ses gardes.

En lisant les deux œuvres, on a vraiment l'impression d'entendre la voix de Carmen et de Concha, puisque ces voix sont dynamiques et captivantes dans les dialogues présentés. On oublie que tout ce qu'on sait d'elles a été filtré par les hommes. Le lecteur connaît seulement les informations que ceux-ci choisissent de rapporter, toujours en fonction de leur but, tout le reste demeure entre les lignes. Citons ici Mireille Dottin-Orsini : « C'est dire que la femme *est* dans l'art, mais sous la forme d'effigie peinte par le désir de l'homme [...] Elle est là, mais qu'elle reste en dehors » (Dottin-Orsini, 23).

Plus on y pense, plus il est difficile de distinguer les éléments auxquels on peut se fier : les hommes partagent ce qu'ils veulent partager, mais il se peut qu'aucune de ces conversations n'ait vraiment eu lieu. Plus il y a de détails dans le dialogue, plus ces conversations sont longues, moins l'ambiguïté devient apparente, alors que, en fait, il devient plus difficile de croire que la mémoire d'un personnage puisse avoir tout saisi. Il y a un tel changement entre la description des hommes et la voix apparente des femmes que les deux auteurs font oublier que, dans les faits, on n'entend jamais vraiment la femme parler. Quand on y pense, ils donnent au lecteur plusieurs preuves du fait que cette histoire n'est pas complètement fiable, mais sous la forme de détails, qui ne sont pas rappelés, qu'il devient très facile d'oublier au fil de la lecture. Les auteurs présentent un récit fictionnel (ce que racontent les narrateurs) à propos d'une histoire fictionnelle elle aussi (la relation problématique entre certains personnages), mais celle-ci n'a peut-être même pas eu lieu – ou n'a pas eu lieu ainsi – dans la fiction.

Wayne Booth explique dans *Distance and Point-of-View* quel peut être l'impact des narrateurs qui ne sont pas fiables. Il précise qu'il devient nécessaire parfois de se méfier de certains narrateurs :

We should remind ourselves that any sustained inside view, of whatever depth, traditionally turns the character whose mind is shown into a narrator; inside views are thus subject to variations in all of the qualities [...] Generally speaking, the deeper our plunge, the more unreliability we will accept without loss of sympathy. (Booth, 77)

Cet argument de Booth soulève quelques questions à propos de nos deux œuvres. En ce qui concerne nos narrateurs, nous ne sommes pas exposés au type exact de narration que décrit Booth (à cet endroit, il traite du monologue intérieur libre). Toutefois, les deux œuvres présentent de nombreux passages où la narration paraît correspondre à ce que décrit Booth. Il semble évident que la décision de Mérimée et Louÿs de donner à lire exclusivement l'homme et son point de vue (et jamais celui de la femme) conduit les lecteurs à être plus enclins à se sentir plus attachés à lui. Même les dialogues qui sont rapportés pourraient être perçus comme n'étant pas de « vrais » dialogues, puisqu'ils sont reconstruits par des personnages, des hommes impliqués dans une relation problématique avec ces mêmes femmes. Dans cette optique, on peut dire que cet argument de Booth s'applique à nos œuvres, car on n'a accès qu'à toutes les expériences et toutes les émotions que ces hommes choisissent de partager. Ceci est le cas pour la majorité des deux œuvres : alors, comme l'explique Booth, nous y sommes exposés longtemps. La narration des événements est aussi lourde d'exagérations et cherche à convaincre les lecteurs d'avoir de la pitié. On ne peut pas dire que les lecteurs se laissent facilement tromper, mais les auteurs créent un contexte de lecture propice à passer outre ces indices, à ne pas y accorder trop d'importance.

Il n'en demeure pas moins qu'une partie de la ligne de communication entre le narrateur et le lecteur est fracturée, ce qui cause une interruption dans la transmission de l'histoire. Des zones floues et des biais dans les récits apparaissent de manière évidente quand on prend en compte, tout simplement, qu'aucun des deux n'est un narrateur impartial, situation qui cause une diffraction, un peu comme lorsqu'on observe un rayon de soleil qui pénètre dans l'eau et qu'on a l'impression que sa trajectoire est déviée. La narration enchâssée créant deux relais pour une seule histoire, la distance temporelle créée par de multiples analepses, la mainmise incontestée des deux hommes sur leurs récits, auxquels ils donnent une visée performative, causent une telle diffraction. Plus on examine les

œuvres, plus on a l'impression que les histoires sont incomplètes, qu'il nous manque des éléments importants ou qu'elles n'ont pas « eu lieu » ainsi, qu'il y a une distance entre le lecteur et les « vraies » histoires.

## Chapitre 4

### Le dispositif triangulaire

La popularité de *Carmen* ne s'est pas démentie depuis un siècle et demi ; elle est notamment alimentée par le fait que l'histoire de Mérimée a été revisitée maintes et maintes fois, sous des éclairages différents. *Carmen* a fait l'objet de plus de 30 adaptations, dont l'incontournable opéra du même nom de Georges Bizet en 1875. On peut même soutenir que cet opéra s'est imposé comme la plus célèbre des adaptations de *Carmen*, grâce à l'impact des compositions musicales de Bizet. *La Femme et le pantin* a aussi donné lieu à au moins cinq adaptations cinématographiques et à un opéra. Mentionnons par exemple les films *The Devil is a Woman* (1935), une adaptation américaine avec Marlene Dietrich dans le rôle de Concha, et *La Femme et le pantin* (1959), une adaptation française où ce rôle est assumé par Brigitte Bardot. En 1977, Luis Buñuel a aussi proposé une adaptation franco-espagnole inscrite dans le mouvement surréaliste et intitulée *Cet obscur objet de désir*. Ici, Angela Molina et Carole Bouquet jouent le rôle de Concha. Nous pourrions développer davantage cette liste des adaptations, plus ou moins directes, de *Carmen*, mais ce n'est pas notre objet.

Dans ce chapitre, nous n'allons pas nous lancer dans une étude minutieuse de ces adaptations en elles-mêmes ; nous voulons plutôt nous en servir pour approfondir l'étude des ambiguïtés présentes dans *Carmen* et *La Femme et le pantin*. Nous allons réfléchir à la présence et à la construction de ces ambiguïtés dans deux adaptations transmédiatiques de ces œuvres, l'opéra *Carmen* de Bizet et *Cet obscur objet de désir* de Buñuel. Pour ce faire, nous allons d'abord revenir sur la construction qui émerge des précédents chapitres, ce que nous avons nommé le dispositif triangulaire, afin d'en offrir un portrait plus précis et plus juste. Il s'agit d'un triangle qui relie trois

personnages (non par amour comme un triangle amoureux classique), mais qui est raconté de l'intérieur, caractéristique dont proviennent bien des conséquences.

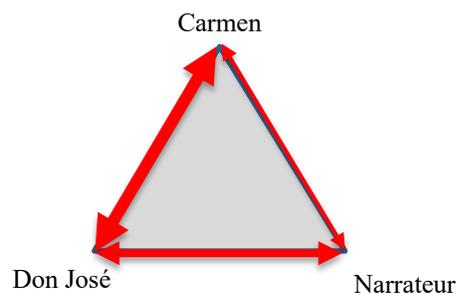
Ensuite, après avoir rapidement présenté les œuvres de Bizet et de Buñuel et en avoir résumé l'intrigue, notre objectif sera d'exposer la manière dont ces œuvres ont inclus et utilisé ce dispositif triangulaire ambigu. Si nous avons choisi ces deux œuvres en particulier, c'est parce que chacune apporte un éclairage différent et utile sur le dispositif triangulaire que nous décrivons. *Carmen* de Bizet, qui a un eu – et a toujours – un impact durable sur la présence du personnage de Carmen dans l'imaginaire collectif, l'utilise en y ajoutant un second triangle qui complexifie les relations, avec un nouveau personnage qui n'est pas présent dans la version originale de Mérimée. Dans la même veine, le point de vue de Buñuel sur le dispositif triangulaire est différent puisque son approche surréaliste accentue la nature satirique de l'œuvre de Louÿs. Cependant, dans les deux cas, tout en réutilisant le triangle amoureux (dans l'intrigue) auquel on pourrait réduire l'histoire de Carmen telle qu'imaginée par Mérimée, les adaptations en ont aussi repris l'ambiguïté fondamentale qui est au cœur de notre réflexion.

#### **4.1 Le dispositif triangulaire**

Nous avons pu le constater, le cliché souvent ressassé du triangle amoureux – impliquant, dans *Carmen*, les trois personnages principaux – est transformé par Mérimée ; ce qu'il propose s'écarte de la forme classique en raison de quelques facteurs. Pour en comprendre l'impact et l'importance, il faut préciser sa place dans le récit. Le thème central du récit est la relation entre Carmen et don José. Mérimée ajoute aussi un autre personnage central, le narrateur français, qui devient de plus en plus connecté aux deux amants et qui s'implique dans leur histoire amoureuse. Le triangle amoureux est établi très rapidement, dès qu'on a rencontré les trois personnages principaux ; il est essentiellement

la base de l'intrigue : le récit de don José porte uniquement sur sa relation désastreuse avec Carmen, tandis que le narrateur présente plutôt le sien comme ses témoignages et ses expériences avec ces deux personnes qu'il a rencontrées durant son séjour en Espagne. Ce triangle est aussi un élément qui est recréé, d'une manière ou d'une autre, dans toutes les versions de *Carmen* que nous avons examinées, particulièrement dans les deux adaptations que nous aborderons un peu plus loin.

Quand la structure du récit et les liens entre les personnages deviennent clairs – grâce à cette image du triangle – il est beaucoup plus facile de les examiner. Dans le contexte de *Carmen*, toute la structure de la nouvelle est basée sur les liens entre les personnages, étant donné qu'il s'agit des récits des personnages concernant leurs expériences ensemble.



Puisque les personnages incarnent les trois sommets, les trois arêtes du triangle représentent leurs relations ou leurs liens ; Carmen occupe le sommet au-dessus des deux hommes. Dans le schéma, l'épaisseur de l'arête entre les personnages représente l'importance de leur lien, le poids de leur relation dans l'intrigue. Donc, l'arête entre Carmen et don José est la plus prononcée, car le récit porte largement sur leur relation ; le deuxième trait le plus épais est celui entre don José et le narrateur, car ils forment entre eux une amitié avant que don José ne commence son histoire ; ensuite, le trait le plus fin est celui entre Carmen et le narrateur.

Les particularités de ce triangle émergent au fur et à mesure que progresse le récit. En fait, plus on l'observe, plus on constate que le triangle amoureux que Mérimée met au centre de sa nouvelle n'est pas vraiment, quand on y réfléchit, construit sur l'amour. Deux caractéristiques de la structure que propose Mérimée font que son « triangle amoureux » ne suit pas le modèle classique, repérable dans plusieurs grandes œuvres (par exemple, dans *Le Conte de deux cités* (1859) de Charles Dickens, *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand ou encore le triangle impliquant Hélène, Pâris et Ménélas dans l'épopée d'Homère de la Grèce antique, *Iliade*). En premier lieu, Mérimée expose un triangle amoureux entre ses personnages principaux où personne n'est amoureux, mais où tous rivalisent pour exercer une forme de contrôle sur quelqu'un d'autre et, en deuxième lieu, le narrateur devient lui-même impliqué dans le triangle amoureux, tout en restant le premier narrateur de son trajet en Espagne. Ces détails ne sont pas immédiatement visibles, puisque Mérimée les incorpore très discrètement, mais ont un impact profond sur l'intégralité du récit.

Un thème qui est récurrent dans *Carmen*, et surtout dans le portrait du personnage du même nom, est qu'elle n'est amoureuse de personne, elle ne veut que sa liberté. À la lumière de ce fait, répété maintes fois dans le récit, on peut se demander comment ce triangle amoureux reste le centre de l'histoire. Ceci est un autre exemple de la manière dont Mérimée détourne le triangle amoureux, ou l'histoire d'amour, classique : on peut même avancer qu'aucune personne impliquée dans le triangle n'est sincèrement amoureuse. Carmen veut sentir qu'elle est responsable de son propre destin. En même temps, il est faux de dire qu'elle n'a aucun sentiment envers don José : Mérimée inclut plusieurs scènes dans lesquelles il semble clair qu'elle a de l'affection pour lui. Par exemple, elle passe toute la nuit avec lui quand il est blessé, s'inquiétant pour lui et le soignant, après quoi elle l'invite à rejoindre le groupe de contrebandiers gitans dont elle fait partie pour échapper à la loi. Néanmoins, après, elle se montre sous un tout autre jour :

Il me semblait que je m'unissais à elle plus intimement par cette vie de hasards et de rébellion. Désormais, je crus m'assurer son amour [...] Quand je lui parlais de cela, elle riait à se tenir les côtés, et me disait qu'il n'y a rien de si beau qu'une nuit passée au bivouac, lorsque chaque rom se retire avec sa romi sous sa petite tente formée de trois cerceaux, avec une couverture par-dessus.  
- Si je tiens jamais dans la montagne, lui-disais-je, je serai sûr de toi ! Là, il n'y a pas de lieutenant pour partager avec moi.  
- Ah ! tu es jaloux, répondit-elle. Tant pis pour toi. Comment es-tu assez bête pour cela ? Ne vois-tu pas que je t'aime, puisque je ne t'ai jamais demandé d'argent ?  
Lorsqu'elle parlait ainsi, j'avais envie de l'étrangler. (Mérimée, 90-91)

Cette dynamique entre les deux se poursuit tout au long de leur temps ensemble ; don José ne veut qu'une chose, que Carmen soit sa femme, alors que celle-ci refuse et s'éloigne de lui plusieurs fois, en remuant le couteau dans la plaie quand elle se montre à lui avec plusieurs autres hommes. En observant leur relation, et la répétition de quelques comportements, on peut facilement penser que Carmen n'est pas la seule qui n'est pas amoureuse : malgré ses propos, don José n'est pas convaincant non plus. La seule chose qui reste constante dans son récit est son désir de contrôler Carmen, d'être celui qui va gagner son cœur ou la changer et commencer une vie de famille avec elle. Ce qu'on voit, même dans l'extrait cité quelques lignes plus haut, est un homme qui est si obsédé par la domination et la nécessité d'appriivoiser cette femme, qu'il oublie son caractère et son désir de rester libre.

La manière dont se développe la relation entre Carmen et don José est apparente, puisque le sujet majeur du roman est leur relation tumultueuse. Ensuite, Mérimée ajoute le troisième sommet au triangle, le narrateur. Cependant, l'implication du narrateur dans cette relation est relativement plus difficile à remarquer, car Mérimée introduit son lien plus subtilement. Néanmoins, c'est la présence du narrateur dans le « triangle amoureux » qui donne sa singularité à la construction offerte par Mérimée. Dans le récit, le narrateur a un lien plus significatif avec don José qu'avec Carmen. Toutefois, le narrateur s'implique lui-même dans le triangle quand il présente Carmen pour la première fois en donnant à voir qu'elle l'intéresse. L'introduction du narrateur dans la vie de Carmen et de don José a lieu tout au début du roman, quand le narrateur fait la connaissance de ce dernier.

Toutes les histoires qu'il entend sur don José ne l'empêchent pas de développer une amitié avec lui. Le narrateur l'aide à échapper aux soldats et, plus tard, se sent obligé d'aller le voir en prison. Entre ces deux événements, le narrateur voit Carmen et tombe sous son charme. Ceci est la seule partie du récit où on voit le narrateur et Carmen ensemble, ainsi que la première et la dernière fois que le narrateur la voit de ses propres yeux. En d'autres mots, l'attraction que le narrateur ressent envers Carmen n'est probablement pas un vrai amour ; selon son récit, il n'y a jamais eu une vraie conversation entre les deux personnages, sauf dans la scène où Carmen avait pour le but de le voler. Le narrateur présente le récit ainsi : l'histoire d'amour tumultueuse entre deux Espagnols qu'il rencontre pendant son séjour, l'homme qui devient son ami et la femme qui lui plaisait aussi.

En concevant le triangle ainsi, Mérimée compromet la fiabilité de son narrateur. Il construit son récit de telle façon que le narrateur est non seulement celui qui raconte la première partie du récit (quand il voit don José et Carmen pour la première fois), mais aussi l'intermédiaire durant la deuxième partie (quand don José raconte ses propres expériences avec Carmen). Ceci fait qu'en réalité, la seule voix qui est entendue directement du lecteur est celle du narrateur. Cet élément, déjà mentionné dans le chapitre précédent, n'apparaît que subtilement, ce qui fait que cette particularité peut être facilement mise de côté par le lecteur. On peut y voir un phénomène relevant de la métalepse narrative, que Genette décrit comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » ; en d'autres mots, quand le narrateur raconte le récit, en changeant de niveau, ou en jouant avec la temporalité (244). Genette offre un exemple similaire au nôtre :

Une figure moins audacieuse, mais que l'on peut rattacher à la métalepse, consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère, à sa source [...] L'archétype de ce procédé est sans doute le Théétète, dont nous savons qu'il consiste en une

conversation entre Socrate, Théodore et Théétète rapportée par Socrate lui-même à Euclide, qui la rapporte à Terpsion. Mais, pour éviter, dit Euclide, « l'ennui de ces formules intercalées dans le discours, quand par exemple Socrate dit en parlant de lui-même : 'et moi, je dis', ou 'et moi, je répondis', et en parlant de son interlocuteur : 'il en tomba d'accord' ou 'il n'en convint pas' », l'entretien a été rédigé sous forme d'un « dialogue direct de Socrate avec ses interlocuteurs » (Genette, 245-246)

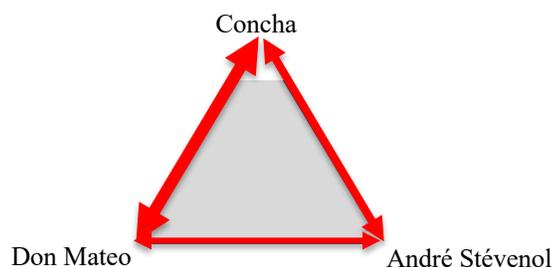
Dans le contexte de *Carmen*, Mérimée fait en sorte que nous oublions parfois que c'est toujours le narrateur – homo- et intradiégétique – qui parle ; comme dans le cas exposé par Genette, le narrateur prend la parole pour don José à la première personne, en devenant quasiment lui et en racontant son récit comme le sien. Il n'en demeure pas moins que le narrateur fait lui-même partie du triangle amoureux du récit qu'il raconte. En faisant ceci, Mérimée ouvre une brèche dans « la frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte et celui que l'on raconte » (Genette, 245). Autrement dit, Mérimée crée une anomalie, une non-conformité, parmi les histoires des triangles amoureux quand il fait que son histoire dépasse la fiction, puisque la narration elle-même est touchée.

Tout en transmettant une histoire, le narrateur forme une sorte d'obstacle entre le lecteur et la « vraie » histoire, puisqu'on n'est jamais certain de la reconnaître dans le récit. Nous ne savons pas si les mots et les conversations que nous lisons ont vraiment eu lieu dans le monde de la fiction, ou si le narrateur modifie l'histoire, en ajoutant ou enlevant des parties de son rapport pour ses propres raisons. Ce franchissement apparaît aussi avec le fait que la voix de Carmen est présentée directement, comme s'il y avait de vrais dialogues dans le récit de don José, même si ce n'est pas le cas (le narrateur rapporterait ce que don José lui aurait dit de ces dialogues). Mérimée joue ainsi profondément avec la narration, au point que la « vraie » histoire semble nous échapper. Mérimée crée un triangle entre ses personnages, triangle qui est supposé être amoureux, mais dans lequel personne n'est vraiment amoureux, et il ajoute un détail supplémentaire en impliquant le narrateur. Tous les trois personnages se rencontrent par hasard, puis ils forment des liens entre eux, aussi par

hasard. Pourtant, tous les trois ne regardent qu'eux-mêmes, au lieu de regarder la personne dont ils sont supposément amoureux, ce qui cause un doute quant à l'intégrité de leurs relations.

En décomposant la structure créée par Mérimée, on pourrait dire qu'il veut plutôt dévoiler les indices à travers les arêtes dans le triangle, c'est-à-dire les rapports entre les personnages. Le récit est principalement une conversation entre deux hommes qui sont déjà des amis. Ils discutent à propos de Carmen qui n'est bien vue d'aucun des deux après les événements racontés. En outre, on se rend compte qu'elle n'est jamais directement présente dans le récit : c'est don José qui a les relations les plus fortes avec les deux autres protagonistes, mais on se fie à un narrateur qui est seulement proche d'un des personnages. Dans ce contexte, Mérimée expose le fait que don José peut dire ce qu'il veut, étant donné que Carmen est morte et que le narrateur est son ami. De plus, le narrateur lui-même n'est pas fiable à cause de son implication dans l'histoire amoureuse.

Ce schéma, qui expose certaines grandes lignes de force dans l'œuvre, devient encore plus remarquable quand on se penche sur comment il a été incorporé dans les adaptations. Comme on pouvait s'y attendre, Louÿs construit aussi un triangle amoureux entre ses personnages. Néanmoins, Louÿs joue avec les liens entre eux, modifiant, en quelque sorte, l'apparence du triangle.



L'épaisseur des arêtes est différente de ce que l'on observe dans le triangle de Mérimée : l'arête la plus prononcée est toujours celle entre les personnages dont la relation est au centre du récit, Concha et don Mateo. Cependant, dans ce cas, le lien entre Concha et André est plus épais que celui entre

Carmen et le narrateur, tandis que celui entre don Mateo et André Stévenol est le plus fin. Pour mettre cette différence en perspective, il faut revoir le développement des relations des personnages. Dans un premier temps, le lecteur rencontre André Stévenol qui voit le personnage de Concha pour la première fois en ville. Il est immédiatement intéressé par elle et les deux décident de se revoir. Quelque temps après, André croise don Mateo, qui lui raconte ses expériences avec Concha pour le prévenir à propos du comportement de cette dernière ; c'est ainsi que le lecteur apprend la connexion entre don Mateo et Concha. Chez Louÿs, les arêtes du triangle sont pratiquement les mêmes que chez Mérimée : l'histoire amoureuse de deux personnes avec une troisième. Néanmoins, l'auteur change des détails très importants qui éliminent des questions qui existent dans *Carmen*. En premier lieu, il y a le fait qu'André Stévenol n'est pas le narrateur chez Louÿs ; ce rôle est plutôt rempli par un narrateur omniscient, qui raconte à la troisième personne, mais du point de vue d'André Stévenol. Ceci est la plus grande différence, parce qu'elle semble éliminer chez Louÿs un des principaux éléments que l'on trouve dans la structure mise en place par Mérimée.

En outre, le lien entre André et Concha est clairement établi dès le début. Contrairement à ce qui se passe dans *Carmen*, où on apprend très rapidement que Carmen dupe le narrateur, André et Concha montrent plus manifestement leur intérêt réciproque ; la manière dont ils se rencontrent, leur curiosité et la persistance des deux pour donner vie à cette relation piquent la curiosité des lecteurs, qui vont apprendre, à la fin du récit de don Mateo, qu'André Stévenol a toujours envie de voir Concha. Alors que ce côté du triangle (le lien entre Concha et André Stévenol) est davantage mis de l'avant dans le récit, la relation entre don Mateo et André Stévenol reste superficielle. Dans *Carmen*, on découvre une amitié entre le narrateur et don José, ce qui n'est pas le cas dans *La Femme et le pantin*, entre André et don Mateo ; Louÿs ne crée pas une relation de solidarité entre eux. Au fil de son récit, don Mateo devient de plus en plus pitoyable et de moins en moins convaincant aux yeux du

lecteur, qui pourrait très facilement imaginer qu'André pense la même chose. Louÿs semble nourrir cette hypothèse en donnant à voir qu'André néglige tous les conseils de don Mateo et va quand même voir Concha.

Néanmoins, Louÿs reprend quelques détails particuliers du dispositif triangulaire de Mérimée, en ne suivant pas le modèle classique du triangle amoureux. Avant tout, personne n'est vraiment amoureux. Encore une fois, on observe une histoire de triangle amoureux, ici encore plus évident à cause du lien plus prononcé entre Stévenol et Concha, qui est le moteur du récit (ce qui fait avancer l'intrigue), mais de toute évidence, l'amour n'est convaincant dans aucun des cas. Le plus déchiffrable est le rapport entre André Stévenol et Concha, du fait qu'ils ne se connaissent pas encore, mais que Louÿs donne forcément beaucoup plus de détails explicites sur leur attirance réciproque. Toutefois, c'est toujours une flamme de passion qui vient juste d'être allumée ; le lecteur attend la fin pour voir ce qui se passera entre ces deux personnages. De plus, le rapport entre André Stévenol et don Mateo ne semble pas une amitié plutôt solide, comme celle entre le narrateur et don José ; on n'est même pas certain que Stévenol aime bien don Mateo. Ensuite, à propos du lien le plus important dans l'histoire, celui entre Concha et don Mateo, Louÿs suit la structure de Mérimée. D'un côté, Concha ne veut que rester libre ; elle garde don Mateo dans sa vie, mais elle affirme son indépendance et sa liberté à chaque fois qu'il s'approche trop d'elle. De l'autre côté, on peut affirmer que don Mateo n'est pas vraiment amoureux de Concha, malgré ses belles paroles : il est plutôt séduit par le défi d'appivoiser Concha et de prendre le contrôle de sa vie.

On peut imaginer un scénario où tout est raconté par la personne qui choisit entre les deux personnages qui forment le triangle (dans notre cas, ce serait Carmen ou Concha), ou un autre récit dans lequel ce serait un narrateur omniscient qui n'est pas impliqué dans le triangle. Mérimée a plutôt décidé de retenir la structure d'un triangle impliquant trois personnages, mais en offrant le récit par

l'intermédiaire d'un narrateur qui est un des sommets du triangle, mais pas celui qui a directement accès aux informations les plus importantes (qui serait la personne qui choisit une des deux autres). De plus, cette personne avec toutes les informations, Carmen, n'est jamais présentée directement. Mérimée complique significativement la transmission des détails de son intrigue et expose plusieurs questions ou plusieurs zones d'ambiguïtés, ou d'ombre dans son propre récit, suscitant, en fait, pour le lecteur attentif, plusieurs questions. Louÿs reprend ensuite ce dispositif triangulaire de Mérimée, en le modifiant pour mettre encore plus en avant l'inauthenticité de l'amour entre les personnages principaux. Maintenant que nous avons essayé de clarifier les choses, nous pouvons examiner comment ce dispositif triangulaire apparaît dans deux autres adaptations, en commençant du côté de l'opéra.

## **4.2 Carmen de George Bizet : un opéra qui a fait scandale**

Aujourd'hui un des opéras les plus joués dans le monde, *Carmen* de Bizet n'a pas immédiatement connu le succès (Rizzi, para. 1). Le soir de la première, le 3 mars 1875, réagissant à certains éléments de l'opéra, perçus comme scandaleux et vulgaires à l'époque, le public est devenu de plus en plus choqué au fil des quatre actes. Bizet et les librettistes Henri Meilhac et Ludovic Halévy, étaient tous très désireux de montrer leur œuvre au public, mais à la fin de la première performance, ils ont été confrontés à de l'hostilité de la part de celui-ci. En 1904, Gustave Charpentier écrit ceci :

En présence du triomphe universel de *Carmen*, qui soupçonnerait l'espèce d'échec que ce chef-d'œuvre eut d'abord à subir ? Le soir de la première représentation, la salle se montra de glace ; les plus belles scènes ne parvinrent pas à l'échauffer – et le lendemain, de la part des critiques, ce ne fut qu'un chœur pour crier haro ! (cité dans Mellouli, para. 20)

Malgré les critiques majoritairement négatives, les commentateurs ont pourtant reconnu le talent évident de Georges Bizet, mort d'une crise cardiaque exactement trois mois après la première de

l'opéra. Après son décès, l'œuvre a été jouée à l'Opéra-Comique à Paris 48 fois, avant d'être arrêtée en février 1876 (Mellouli, para. 14). À l'étranger, les représentations de *Carmen* ont reçu une réaction du public opposée à celle obtenue à Paris et avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'opéra avait été présenté dans de nombreuses villes, dont Bruxelles, Budapest, Saint-Petersbourg, Londres, New York et Prague (Mellouli, para.16). En 1904, Gabriel Fauré écrit ceci dans *Le Figaro* : « il a fallu, avant que chez nous les oreilles, les esprits et les cœurs lui soient définitivement ouverts, que cette musique ait été conquérir, à l'étranger, l'extraordinaire renommée qu'elle en a rapportée » (cité dans Mellouli, para. 1). À Paris, les représentations de *Carmen* n'ont repris qu'en 1883, grâce aux efforts et à l'insistance de Ludovic Halévy (Mellouli, para. 14-18). Toutefois, la gloire de *Carmen* et de Bizet a continué à croître pendant tout le 20<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui. Il s'agirait d'un des opéras les plus joués de l'histoire.

L'intrigue de l'opéra *Carmen* est assez proche de celle du roman de Mérimée, même si on y observe quelques changements importants. L'opéra contient des personnages et des épisodes qui ne sont pas dans le roman, comme on va le constater dans un instant ; on pourrait supposer que le fait que les événements de l'intrigue se déroulent sur scène dans l'opéra impose des variations aux créateurs. L'exemple le plus important, pour le but de cette étude, est le très grand rôle du narrateur, que nous avons déjà beaucoup commenté : il n'apparaît tout simplement pas dans l'opéra, il n'y a pas de narrateur. Bizet trouve d'autres moyens : il utilise divers personnages et donne à voir sur scène des épisodes qui servent à montrer ce que le narrateur « dirait », pour créer le même effet ou exposer les traits des personnages. Le fait que le narrateur de la version originale de *Carmen* n'est pas présent dans l'opéra change l'apparence du triangle créé par Mérimée, mais il y a tout de même un dispositif triangulaire dans cette adaptation.

Le premier acte s'ouvre devant la fabrique de tabac à Séville. Comme dans le roman de Mérimée, un groupe de soldats attend le départ des cigarières. Dès le début, le public rencontre un personnage très important qui n'est pas présent dans la nouvelle de Mérimée : Micaëla, une jeune paysanne qui cherche son fiancé, le soldat don José. On va le voir, elle occupe en fait une des places dans le premier triangle amoureux, avec Carmen et don José. Les soldats disent à Micaëla que don José va venir au changement de la garde, alors elle part. Quand don José arrive sur scène avec les autres soldats, il apprend que Micaëla le cherche. À ce moment, la cloche de la fabrique sonne et les cigarières commencent à sortir sur la place où se trouvent les soldats. Parmi les cigarières, la gitane Carmen captive tous les soldats. C'est au milieu des hommes, pendant qu'ils essayent de la charmer, qu'elle chante un des airs les plus célèbres de cet opéra :

L'amour est un oiseau rebelle / Que nul ne peut apprivoiser [...]

L'amour est enfant de Bohême, / Il n'a jamais, jamais connu de loi, / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime,  
/ Mais si je t'aime, prends garde y toi ! (Bizet, 10-11)

Le seul homme qui ne s'intéresse pas à elle est don José. Carmen lui lance une fleur et rentre dans la fabrique. Micaëla revient alors avec une lettre de la mère de don José. Elle repart et don José s'apprête à lire la lettre, mais, avant qu'il puisse le faire, une bagarre commence dans la fabrique entre Carmen et une autre cigarière. Le combat est interrompu et toutes deux sont interrogées par le lieutenant Zuniga : lorsque Carmen refuse de répondre aux questions, don José reçoit l'ordre de l'emmener à la prison. Néanmoins, don José succombe au charme de Carmen, qui lui donne un rendez-vous, et il la laisse s'échapper. Don José est alors arrêté.

Dans le deuxième acte, Carmen est avec deux autres gitanes, Frasquita et Mercedes, et les soldats rencontrés plus tôt. Elle apprend que don José est sorti de prison. Le torero Escamillo – autre personnage absent du roman de Mérimée – entre avec un groupe d'admirateurs et se vante de ses victoires pour charmer Carmen. Elle lui répond qu'elle est déjà prise. Quand tout le monde est parti,

les contrebandiers Dancaïre et Remendado essayent d'engager Carmen, Frasquita et Mercedes dans leur nouveau plan. Les deux dernières acceptent, mais Carmen refuse parce qu'elle est amoureuse de quelqu'un. Les hommes partent, puis don José arrive. Carmen suscite sa jalousie en lui disant qu'elle dansait avec Zuniga, le lieutenant. Elle danse ensuite pour don José, mais la sonnerie du clairon se fait entendre et don José se prépare à partir à la caserne. Carmen se moque de son obéissance, puis l'encourage à s'échapper avec elle pour vivre une vie libre à la montagne. Don José refuse et Carmen lui dit de partir. À ce moment, Zuniga revient pour tenter de séduire Carmen et, dans une crise de jalousie, don José attaque son lieutenant. Il n'a alors d'autre choix que de rejoindre Carmen et les contrebandiers.

Le troisième acte montre la vie de don José et Carmen avec les contrebandiers. Carmen lui dit que son amour pour lui diminue et qu'il faut que don José parte chez sa mère. Même si son ancienne vie lui manque, don José refuse. Frasquita et Mercedes disent la bonne aventure à tout le monde et lisent les cartes de Carmen : celles-ci montrent la mort pour Carmen et pour don José. Les gitans partent faire de la contrebande, laissant don José seul. Micaëla apparaît alors dans leur repaire en montagne : cherchant don José, elle se cache. Puis, Escamillo, le torero, arrive, cherchant Carmen. Escamillo et don José se battent (ils sont clairement les deux opposants du deuxième triangle) mais Carmen et les autres arrivent et interrompent le combat. Escamillo les invite à sa prochaine corrida avant de partir. Micaëla sort de sa cachette, supplie don José de revenir avec elle et lui dit que sa mère est malade. Malgré sa jalousie violente, il accepte de partir avec Micaëla, mais il prévient Carmen qu'ils vont se revoir.

Le dernier acte s'ouvre à la corrida d'Escamillo, où Carmen est venue au bras de ce dernier. Frasquita et Mercedes l'avertissent que don José est présent, mais Carmen dit qu'elle ne s'inquiète pas. Carmen n'a pas peur et attend don José toute seule. Il arrive et la supplie de partir avec lui.

Carmen refuse et lui dit qu'elle ne l'aime plus, qu'elle est maintenant amoureuse d'Escamillo et qu'elle veut être libre. Don José devient de plus en plus désespéré. Carmen lui jette la bague qu'il lui a donnée ; finalement, don José tue Carmen.

Cet opéra reprend donc les grandes lignes de l'intrigue proposée par Mérimée et ses principaux thèmes. Il reprend aussi le dispositif triangulaire inhabituel qu'a proposé Mérimée. Évidemment, nous l'avons dit, la structure que construit Bizet est différente en ce qu'elle ne présente pas de narrateur. Par conséquent, la question du manque de fiabilité de la narration, causée par l'implication du narrateur dans le triangle amoureux, ne se pose pas ici. Néanmoins, le dispositif triangulaire de Bizet montre l'autre particularité du dispositif proposé par Mérimée : il perpétue le thème d'un triangle amoureux où personne n'est véritablement amoureux et expose l'infidélité émotive des personnages.

En intégrant un deuxième triangle amoureux, Bizet introduit des nouvelles rivalités dans l'histoire : entre don José et Escamillo, ainsi qu'entre Carmen et Micaëla. Il semble que Bizet se serve des personnages adversaires pour mettre en lumière les imperfections de don José et Carmen. Par exemple, le premier triangle montre les jeux de pouvoir et la jalousie entre don José et Carmen, l'autre souligne l'absence d'amour dans leurs relations. Ce premier triangle implique Carmen, don José et Escamillo et mène au décès de la première ; le deuxième implique don José, Carmen et Micaëla, dont les valeurs morales semblent s'opposer aux comportements défavorables (par exemple, son honnêteté contre leur malhonnêteté, ou son altruisme contre leurs comportements égoïstes). Avec le premier triangle, Bizet suit l'exemple de Mérimée, puisqu'aucun des personnages impliqués n'est vraiment amoureux. La Carmen de Bizet ne veut se donner à personne ; elle peut montrer de l'affection envers un homme, mais elle garde toujours sa liberté. De la même façon que ne le fait Mérimée, Bizet montre le jeu de séduction auquel se livre ce personnage : elle attire les hommes, en

leur donnant l'attention qu'ils désirent, et flatte leur orgueil (puisqu'ils pensent que cette très belle femme pourrait leur « appartenir »), mais, quand ils veulent passer à l'acte, elle recule et se tourne vers quelqu'un d'autre.

Une bonne illustration de son comportement apparaît lors de la « fin » du premier triangle : après avoir poursuivi don José et s'être montrée fidèle à lui pendant un temps, tout en rebutant les avances d'Escamillo, Carmen voit ses sentiments envers don José diminuer lorsqu'elle passe de plus en plus de temps avec lui. Le comportement de Carmen change alors : elle joue avec les émotions de don José, en lui disant qu'elle n'est plus amoureuse de lui et en accompagnant Escamillo à sa corrida. Sa relation avec Escamillo est présentée plus comme un moyen de reprendre sa liberté qu'un véritable amour. Le changement rapide et extrême dans son comportement expose le fait que l'amour de Carmen envers don José n'existe pas ; sa priorité était toujours sa liberté. Quant à lui, don José ne semble pas non plus éprouver un amour sain et sincère : il est motivé par son ego et sa jalousie ressemble plus à une obsession, puisqu'il préfère la tuer plutôt que la voir heureuse avec un autre. Enfin, Escamillo n'est pas non plus amoureux de Carmen : il la voit comme une belle femme qui aide son image, la posséder flatte la haute opinion qu'il a de lui-même.

Par ailleurs, l'opéra offre un élément important qui est absent chez Mérimée (et chez Louÿs) : le personnage de Micaëla. Elle est présentée comme l'antithèse de Carmen, et comme son adversaire par rapport à don José. Les points marquants de son caractère sont exactement ce qui « manque » chez Carmen, selon certaines conventions de l'époque : elle est gracieuse et innocente et offre à don José une vie de famille stable. Étudiant la juxtaposition de ces deux personnages féminins, June Dams les catégorise sous deux archétypes :

In most nineteenth-century operas female characters are stereotypical and/or archetypal [...] At first glance, Georges Bizet's operas depict two types of heroines who fall within these categories, the femme fatale and the sentimental heroine. For example, Carmen is a beautiful, elusive and daring gypsy who seduces the soldier Don José. Her opposing female character, Micaëla, is a young naïve and

trusting girl who is also in love with Don José. Carmen, for example, could represent the femme fatale. She is the exotic woman; she is independent, confident and uses her sexuality to her advantage. In contrast, Micaëla could portray the sentimental heroine. She is the ideal nineteenth-century woman; pure, modest, and innocent. (Dams, 1-2)

Ce deuxième triangle, qui inclut Micaëla, Carmen et don José, joue un rôle différent du premier : avec lui, l'opéra montre deux chemins possibles pour le personnage masculin. Le premier est celui vers Micaëla, sa fiancée que sa mère accepte et avec qui il peut continuer sa vie en tant que soldat, qui sera une épouse fidèle et aimante. Le deuxième, celui retenu par don José, est celui qui le conduit vers Carmen et une vie de brigand, de violence et de jalousie, loin de sa famille. Avec le personnage Micaëla, l'opéra de Bizet souligne le fait que ce qui se passe entre don José et Carmen n'est pas de l'amour, puisque le seul personnage dans l'opéra qui paraît éprouver un amour sincère est Micaëla. Dès le début de l'opéra, elle se montre aimable et gracieuse et se présente comme celle qui protège et aide don José quand elle l'attend devant la caserne pour lui donner une lettre de sa mère. Ensuite, nous la voyons se mettre en danger pour implorer don José d'abandonner sa vie de brigand et de retourner dans leur village pour voir sa mère malade.

Bizet reprend la structure du triangle amoureux peu conventionnel qu'on a vue chez Mérimée, triangle dans lequel il n'y a guère de véritable amour. Ce faisant, Bizet entraîne le spectateur à se focaliser sur les valeurs des personnages. Ceci devient de plus en plus clair quand on voit que l'opéra se concentre beaucoup sur la sexualité et la fascination autour de Carmen et ne montre presque pas du tout sa complexité. Pour mettre ceci en perspective, rappelons un exemple dans le roman : Mérimée montre le pouvoir qu'exerce Carmen sur les hommes et, souvent, la présente s'en servant dans le but de voler. En fait, elle est présentée comme faisant partie prenante du groupe de brigands. Cependant, cet aspect de sa vie est éliminé dans l'opéra. Le spectateur regarde comment Carmen peut facilement manipuler les hommes autour d'elle, comment elle agit dans sa relation avec

don José, et comment elle utilise Escamillo, sans montrer comment cette capacité l'aide à survivre. À cet égard, elle paraît plus « simple » que la Carmen de Mérimée.

De plus, on peut dire que Micaëla est positionnée pour être exactement l'inverse de Carmen. Bizet change la construction du récit retenue par Mérimée, en faisant disparaître le narrateur, en permettant à Carmen de parler directement au public et en resserrant l'histoire pour respecter les contraintes de temps. Cependant, il conserve le thème central et la même finale : le crime passionnel. Il montre que le récit présenté par Mérimée porte plutôt sur une passion jalouse qui engendre et nourrit chez certains personnages la nécessité de contrôler et de dominer l'autre et moins sur un amour sincère caractérisé par l'attachement et la tendresse.

### **4.3 Cet obscur objet du désir de Luis Buñuel : un regard surréaliste sur Concha**

À bien des égards, le film de Buñuel semble se rattacher plus directement au roman *La Femme et le pantin* de Louÿs qu'au récit de Mérimée. Il opte pour un chemin plus satirique et scandaleux, comme l'a fait Louÿs, en divergeant quelque peu du ton établi par Mérimée. On a déjà souligné que, environ 50 ans après la publication de *Carmen* de Mérimée et à peu près 20 ans après l'opéra de Bizet, Louÿs a mis beaucoup d'effort à mettre en place un décor de l'Espagne similaire à celui de *Carmen* de Mérimée, même si on peut critiquer le résultat : « this 'Spanish novel' ultimately does not have much to do with Spain. The landscape provides nothing more than an exotic backdrop for an elegant 'case study' of a sadomasochistic relationship » (Kovács, 90). La production franco-espagnole de Buñuel s'inscrit dans la même lignée ; elle garde presque exactement l'intrigue de *La Femme et le pantin*, mais en amplifiant des détails déjà satirisés par Louÿs pour créer une mise en scène surréaliste, tout en conservant le décor du monde espagnol idéalisé, avec des orangers, des guitares, des castagnettes

et des femmes aux cheveux bruns (Kovács, 88). Âgé de presque quatre-vingts ans au moment du tournage, Buñuel est poussé encore une fois par son inspiration envers tout ce qui concerne la « perversité du désir humain », comme l'explique William Rothman en 2001 :

All of Luis Buñuel's films, from his early surrealist classics to the masterpieces he made in Europe late in his career, are compelling, seductive works about the mystery and perversity of human desire. They celebrate human freedom, even as they provoke us to acknowledge how unfreely we actually live—how we conspire with society to keep ourselves from satisfying our natural desires. (Rothman, para. 1)

Il est évident que Buñuel est dans une posture auctoriale différente de celle de Bizet ; il était l'un des réalisateurs prééminents de la cinématographie surréaliste au moment de faire le film qui nous occupe, alors que Bizet doit sa consécration à *Carmen*. Buñuel s'est fait un nom parmi les autres figures éminentes du mouvement et a développé une longue relation professionnelle et personnelle avec Salvador Dalí, qui a joué un rôle significatif dans la réalisation artistique de plusieurs de ses œuvres les plus connues, notamment *Le chien andalou* en 1929 (Carr, 155). Dans les années 1970, déjà vers la fin de sa très riche carrière dans l'industrie cinématographique, carrière qui comptait la réalisation de 30 films avec les noms les plus célèbres de l'époque, Buñuel disait constamment qu'il avait fini, qu'il voulait prendre sa retraite (Carr, 154). Pourtant, il n'arrêtait pas de travailler et a fini par faire deux autres films : *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) et *Cet obscur objet de désir* (1977), son dernier film avant sa mort en 1983 (Carr, 157).

Dans ce dernier film, Buñuel montre comment le désir, poussé à l'extrême, devenant une obsession, mène à la rêverie, mais aussi à un aveuglement face à la réalité ou à une distorsion de celle-ci, d'une manière qui se rapproche de *La Femme et le pantin*. Le film commence dans une gare où Mathieu, l'incarnation de don Mateo, essaye de laisser sa copine, Conchita, qui est couverte d'ecchymoses et qui porte un pansement. Elle court après lui lorsqu'il veut embarquer dans le train ; Mathieu lui renverse un seau d'eau sur la tête pour la dissuader de continuer à le suivre (Buñuel, 10 :10). Mathieu, joué par Fernando Rey, effectue le trajet en train dans son compartiment avec d'autres

passagers, dont un juge et un psychologue, dans une voiture de première classe ; il essaye alors de justifier ce geste irrespectueux dont les autres passagers ont été témoins. Quand Mathieu commence son histoire, le spectateur est projeté dans un flash-back et constate rapidement un détail très particulier dans l'adaptation de Buñuel : deux actrices différentes jouent le rôle de Conchita, Carole Bouquet et Ángela Molina, lesquelles sont fort différentes physiquement. Elles incarnent Conchita à différents moments dans le film, ce que peut voir le public, mais ce que ne semblent pas remarquer les autres personnages, y compris Mathieu (en tout cas, ils ne le mentionnent pas et ne semblent pas en tenir compte). Au début, nous observons que, généralement, les actrices sont associées à un état d'esprit de Conchita et à certains comportements : Bouquet prend le rôle de la Conchita docile et délicate, Molina celui de la Conchita plus fouguese et plus manipulatrice. Alors que, au fil du film, Conchita et Mathieu se rapprochent, nous voyons que les passages d'une actrice à l'autre se font de plus en plus souvent, peu importe les circonstances, et qu'elles ne sont pas aussi nettement associées à un côté de Conchita. Celle-ci, d'une manière bien plus affirmée que Carmen ou que la Concha de Louÿs, est double : pour cette raison, chacun des deux côtés joués par Bouquet et Molina constituera un sommet d'un dispositif triangulaire dont Mathieu sera le troisième sommet.

Dans son histoire, Mathieu explique aux gens dans son compartiment comment Conchita le rendait fou pendant leur relation, durant la vague d'attentats organisés par le GAREJ (Groupe Armé Révolutionnaire de l'Enfant Jésus). Il explique l'avoir rencontrée lorsqu'elle était une femme de chambre chez lui. Quand il a commencé à s'intéresser à elle, elle a cessé de travailler chez lui. Après une période indéfinie, il la revoit travaillant dans un restaurant qu'il fréquente. Elle repousse ses avances en disant qu'elle est vierge. Par la suite, Mathieu la croise dans diverses occasions, dans des villes différentes et parfois avec sa mère pieuse.

Après s'être rencontrés plusieurs fois ainsi, les deux en viennent à se rapprocher et Mathieu commence à fréquenter l'appartement de Conchita et de sa mère. Il s'incruste très rapidement dans leur vie quotidienne et les supporte financièrement. Avec ces scènes dans l'appartement, le public voit très clairement le jeu associé à l'alternance entre les deux actrices. La Conchita jouée par Bouquet est plutôt montrée comme la beauté un peu plus « nordique » : les yeux bleus, des cheveux châtain, lisses et soignés, un corps fin, un tempérament calme. Molina incarne plutôt un stéréotype de beauté espagnole proche de celui illustré dans de nombreuses œuvres, et notamment celles Mérimée et Louÿs : Carmen et Concha ont des traits foncés, des cheveux noirs et épais, un tempérament fougueux. Buñuel use particulièrement de ces connotations et du stratagème consistant à changer les actrices quand Conchita et Mathieu se disputent.

Conchita repousse toujours Mathieu, malgré tous ses efforts, parce qu'elle veut garder sa liberté. Néanmoins, elle s'assure de son attention en lui promettant plusieurs fois qu'elle va se donner à lui, ce qui n'arrive jamais. Un exemple extrême, et peut-être absurde, de cette résistance est lorsque Buñuel reprend une scène du roman de Louÿs dans laquelle les deux personnages sont finalement dans le lit et où Mathieu découvre que Conchita porte une sorte de corset qui va empêcher les rapports sexuels (Buñuel, 56 :19).

Après quelque temps, alors que Mathieu devient de plus en plus frustré, il trouve Conchita en train de danser nue devant des touristes dans une boîte de nuit à Séville (Buñuel, 21 :04). Enragé, il fait une scène, mais il lui pardonne ensuite, encore une fois, et lui achète une maison. Ceci mène à l'apothéose de la relation : Conchita refuse de le laisser entrer dans cette maison, en lui disant qu'elle le déteste et qu'il la dégoûte. Ensuite, elle veut prouver sa liberté et semble avoir des rapports sexuels avec un jeune homme sous les yeux de Mathieu. Au lieu de réagir avec colère, Mathieu prend la décision de ne pas être témoin de ceci et part silencieusement. À ce moment, le rapport de force

s'inverse et Conchita commence à courir après Mathieu. Elle insiste sur le fait qu'elle n'a pas vraiment eu de rapports avec l'homme. Malgré cette explication, Mathieu la bat et Conchita lui déclare : « Maintenant, je suis sûre que tu m'aimes ». Ceci explique l'état de Conchita tout au début du film et cette scène conclut l'analepse.

Le récit reprend ici alors que les passagers écoutent Mathieu dans le train ; Conchita apparaît, portant un seau d'eau qu'elle jette sur Mathieu. À la fin, les deux semblent se réconcilier et se promènent dans les rues de Paris. La toute dernière scène du film les montre devant une vitrine d'un magasin, regardant une femme avec un sac en toile de jute, un sac que les spectateurs ont vu à plusieurs reprises durant le film. Elle sort de son sac une chemise de nuit sanglante, pendant que les haut-parleurs annoncent des attaques du GAREJ, le groupe terroriste. Mathieu et Conchita commencent à se disputer, mais il y a une énorme explosion, qui marque la fin du film, ce qui donne à penser que les deux personnages ont été tués par cette explosion.

Buñuel a assurément suivi les pas de Louÿs, en reprenant son intrigue, mais l'a ensuite située dans un cadre plus moderne. Kovács explique que Buñuel, en introduisant plusieurs détails surréalistes, reprend le thème de la satire que développait Louÿs (Kovács, 95). Contrairement à Mérimée, qui a utilisé un style très direct, sans ajouter beaucoup de détails supplémentaires, pour un récit qui se déploie en trois chapitres concis, Louÿs plonge plus dans les détails. Il se donne l'occasion de remettre en question les actions de ses personnages, principalement en ajoutant diverses scènes qui ouvrent l'histoire jusqu'à la satire, par exemple celle avec le « vêtement protecteur » de Concha (caleçon), que Buñuel utilise aussi (corset).

Comme les œuvres de Louÿs et Mérimée, le film de Buñuel propose une histoire apparemment consacrée à deux amoureux, mais on comprend très rapidement qu'il y a un facteur qui déstabilise le récit. En 1980, Ronnie Scharfman écrit ceci à propos du film :

What is the story? On the most obvious level, it is the banal tale of an older man's obsession with a woman who leads him on without ever granting him sexual satisfaction. But the alternation of women in the major role warns us immediately that we cannot take the story literally. As a love story, it does not make sense to have two women playing the role of the beloved at the same time. What is going on here, we ask, the first time we realize that there are two heroines? The object of desire is being demystified even as it is being pursued. We are confronted with something which looks like a love story but is, in fact, a non-love story, a story of the non-adequacy between desire and its object. But what is "that obscure object"? Is it really a woman? [...] It is through the image of woman that the film seduces us all into participating in the quest for some obscure, unnamed object. The desire becomes our own, its gratification constantly deferred, as the "woman" escapes our grasp. (Scharfman, 351)

Buñuel pose la question de la sincérité de l'amour entre Conchita et Mathieu, car il semble que ce que Mathieu cherche n'est pas du tout la femme sur laquelle il focalise son obsession. Il exprime son amour et sa nécessité pour Conchita, mais ce n'est pas d'elle qu'il a besoin. Le triangle amoureux diffère alors des autres que nous avons rencontrés : Buñuel crée un triangle amoureux entre Mathieu et les deux versions de Conchita, jouées par les deux actrices, versions qui ne seraient que les deux côtés d'une seule femme. La distinction initiale associée au tempérament de Conchita qui signale l'échange d'actrices tombe peu à peu à l'eau, au point que l'échange devient en apparence aléatoire. Ici aussi, on n'a pas affaire à un triangle amoureux classique. Buñuel se sert de cette idée d'avoir deux Conchitas pour montrer le manque de profondeur des sentiments de Mathieu ; il ne voit même pas le changement physique de cette femme qu'il prétend aimer. C'est ce qui ressort de l'analyse de Katherine Singer Kovács :

The use of two Conchas is a brilliant surrealist ploy which disturbs and jars the spectator throughout the movie [...] This distance allows us to gauge the true nature of Mathieu's passion. By means of the random alternation between the two actresses (they sometimes switch in the middle of a scene), Buñuel suggests that once Mathieu has decided to desire Concha, he no longer perceives her at all [...] indeed, what Mathieu wants is not a specific woman, but the obscure object which that woman withholds from him. (Kovács, 92)

Cette dernière idée est importante pour nous : Mathieu ne voit même pas la femme qui est devant lui, ne voit que l'objet qu'il désire posséder. Il essaye d'acheter Conchita à sa mère, sans vouloir l'épouser : « Si je l'épousais, je serais désarmé ». La seule chose qui motive vraiment Mathieu est la possibilité de contrôler Conchita, même s'il se décrit comme un homme amoureux (Scharfman, 354).

Par ailleurs, Buñuel inclut aussi la particularité du narrateur impliqué et fallacieux, même s'il s'agit d'un film. Buñuel établit Mathieu comme le narrateur, car c'est lui qui raconte toute son histoire à ses compagnons de compartiment. Ces personnes n'entendent jamais la voix de Conchita et les seules fois qu'elles la voient directement sont quand Mathieu lui jette de l'eau, puis quand Conchita fait la même chose à la fin du trajet. Certains critiques y ont vu une distance à mettre en relation avec les classes sociales (comme le fait William Rothman). Mathieu fait partie de la bourgeoisie, comme ses auditeurs, mais contrairement à Conchita. On pourrait penser que ce statut social commun les rapprocherait ; cependant, il devient clair que ses compagnons ne sont pas convaincus par son histoire. William Rothman décrit ainsi ce phénomène :

In telling his story, Mathieu is an obtuse narrator who patronizes the film's subjects without recognizing his affinity with them. Mathieu expects his story to vindicate him. Initially, his listeners seem to accept his view that the woman at the train station is a devil incarnate. By the time Conchita punctuates the climax of Mathieu's story by dumping a bucket of water on him, however, we have become fed up with his claims to authority. We can't help but feel that he deserves his comeuppance. While we do not find ourselves rooting for Conchita, but neither do we accept, simply on his authority, that she is evil. (Rothman, para. 6)

Buñuel met en évidence ce statut fallacieux, problématique, du narrateur, puisque le réalisateur est capable de montrer les expressions des passagers pendant que Mathieu parle. Nous voyons à leurs comportements et leurs réactions qu'il va parfois très loin dans ses descriptions. Avec tous ces éléments, Buñuel montre lui aussi comment l'ambiguïté du dispositif triangulaire proposé par Mérimée, avec le narrateur impliqué dans la relation amoureuse, soulève des questions importantes par rapport à la fiabilité de ce scénario répandu, reposant sur une femme qui ne veut jamais se donner et un homme qui fait tout pour l'avoir.

Un dénominateur commun majeur entre ces dispositifs triangulaires est que, bien que les participants se fassent face, ils ne font que se regarder eux-mêmes. Les personnages se décrivent amoureux, mais ne donnent aucune véritable preuve de ce sentiment. Toutes les œuvres présentées proposent plus ou moins un tel dispositif triangulaire dans la lignée de Mérimée, mais chacun montre

clairement un autre aspect qui ne fonctionne pas : le fait que le triangle amoureux qui constitue le récit n'est ni sincère ni fiable. L'amour qui se manifeste est cousu de jalousie, d'arrogance, de luxure, de violence et de périodes d'affection superficielle qui disparaissent dès qu'elle apparaît. Si le film de Buñuel, dans son style et son approche, est très différent du récit de Mérimée, les deux œuvres se rejoignent non seulement dans l'essentiel du scénario, mais aussi dans ces questions problématiques.

## Conclusion

Le monde que décrivent les œuvres que nous avons étudiées – celui des fabriques de tabac avec des femmes à demi-nues, des brigands braves, du flamenco et des toreros – semble être loin de la réalité des lecteurs en France à l'époque où elles ont été publiées. Néanmoins, ces histoires romantiques et ces drames ardents ne sont pas pour autant fantastiques. Les grandes lignes de l'intrigue restent dans le domaine du possible car, si on enlève les traits mentionnés plus haut, pour l'essentiel, les intrigues pourraient prendre place n'importe où, à n'importe quelle époque. Les histoires de Carmen et Concha, ces fantasmes de l'Espagne créés par des Français, ne sont jamais complètement étrangères à la France, ne semblent jamais incompréhensibles. C'est l'une des raisons pour lesquelles *Carmen* et ses différentes adaptations sont toujours bien vivantes : même après plus d'un siècle et demi, on crée encore de nouvelles versions de leur histoire.

Actuellement, la distance temporelle qui nous sépare de l'époque de Carmen et Concha a pour conséquence que la majorité des lecteurs de ces œuvres ne sont pas en mesure de faire la distinction entre les détails parfaitement vraisemblables (ceux qui auraient pu être) et ceux qui ont été ajoutés dans l'intérêt du drame, sans toujours être aussi vraisemblables. Par conséquent, discerner la désinformation de la vérité, ou le cliché de la réalité, devient de plus en plus difficile. Les œuvres très connues ont un effet sur certaines perceptions collectives ; dans le cas de *Carmen* et de *La Femme et le pantin*, on pense d'abord à la perception globale du peuple espagnol, des gitanes et des femmes qui se battent pour leur liberté. Sur ce point, Shirley Neuman écrit ceci :

At issue here is the factuality and the factitiousness of representations: their perceived referential accuracy and their fabrications; the shape given them in view of the audiences for which they are intended; what those audiences understand as factual and as factitious; the social relationships and relations of power which those representations serve to effect or enforce for their readers or viewers. (Neuman, 4)

En d'autres mots, ce qu'explique Neuman est l'importance de pouvoir faire la distinction entre les faits et les mensonges dans la représentation d'un personnage, dans notre cas d'une femme et d'un peuple. Elle explique que tout malentendu dans le public, ou chez les lecteurs, peut avoir un impact plus important que ne pas simplement voir le sujet sous un bon jour, mais cela peut imposer une compréhension déformée de toutes les femmes, ou de tout un peuple. Nous pouvons voir les conséquences de cet argument en suivant la « vie » de *Carmen* dans la durée, en raison de son importance et de ses multiples adaptations, qui ont eu un impact sur l'image de l'Espagne et du peuple espagnol. En dépit du fait que plusieurs aspects de ces œuvres peuvent être compris de manière ironique, voire satirique, en utilisant un tel sujet, avec un tel cadre, avec une femme de ce caractère particulier et pendant cette période, les œuvres contribuent à faire circuler de tels stéréotypes.

Les impressions créées par des histoires comme celles-ci, et leurs répercussions, sont toujours inséminées chez les lecteurs, malgré l'ironie et les ambiguïtés présentes, alors que l'histoire présentée n'est pas complète. Cette réalité est dangereuse, car il reste de la responsabilité du lecteur de trouver des indices indiquant qu'il s'agit d'une histoire déformée. Dans notre cas, notre examen a mis en évidence des « trous » dans les romans de Mérimée et Louÿs, lesquels donnent à penser que cette histoire, qui semble fonctionner, à première vue, ne fonctionne pas du tout, en fait. Au fil de nos analyses, visant particulièrement à approfondir notre compréhension des trois personnages principaux, nous avons constaté à chaque fois qu'il y a un élément important qui est absent ou passé sous silence, même si la narration ignore complètement cette lacune.

Le premier chapitre a abordé l'image erronée créée de la femme par les hommes. En réalité, Carmen et Concha répètent constamment que leur seul vrai désir est la liberté ; cette déclaration apparaît à plusieurs reprises dans les deux romans. Néanmoins, l'absence totale de la femme dans la

narration – en raison de son absence physique lors de la conversation entre les hommes – ouvre la porte pour que ces derniers fassent de son comportement manipulateur et égoïste le thème persistant des récits. Ils ne s’arrêtent jamais vraiment sur leur revendication d’une liberté totale, ne la prennent jamais vraiment au sérieux. En d’autres mots, ils ne l’écourent pas.

Le deuxième chapitre montre quant à lui comment l’absence de la voix de la femme peut aussi nuire à l’image de l’homme. Les deux protagonistes, don José et don Mateo, se perçoivent chacun comme un homme fier et viril. Cependant, une lecture attentive constate que, dans chaque cas, le personnage est le seul à raconter l’histoire entre lui et la femme. Surtout, on observe qu’il s’efforce tellement de justifier ses actions violentes qu’il en vient plutôt à se montrer pitoyable. L’image qu’ils semblent vouloir donner d’eux-mêmes est renversée, notamment en raison de la volonté inflexible de la femme qu’ils veulent dominer, mais devant laquelle ils plient.

Le troisième chapitre expose comment l’absence de la femme – l’absence de son point de vue – réduit la fiabilité de la narration. On se rend compte que la conversation, la source de l’histoire pour les lecteurs, est un échange entre l’homme qui est l’amant et un narrateur qui n’est pas objectif, qui est impliqué émotionnellement face au couple. De plus, leur conversation a lieu bien après les événements racontés. Par conséquent, les deux amants peuvent montrer n’importe quelle version de la femme en embellissant et en salissant n’importe quel détail de l’histoire.

Finalement, le quatrième chapitre expose non seulement le fait que les deux femmes ne sont amoureuses d’aucun des hommes impliqués, mais aussi celui que les hommes qui justifient leurs actions par le fait qu’ils étaient fous amoureux d’elles ne le sont pas non plus, en fait. La grande différence entre les deux scénarios est que les hommes se donnent à eux-mêmes l’occasion de s’expliquer, alors que les femmes restent derrière un rideau et que le lecteur peut seulement imaginer leurs raisonnements. Nous avons utilisé deux adaptations, *Carmen* (1875) de Bizet et *Cet Obscur*

*objet du désir* (1977) de Buñuel, pour nous aider à souligner la présence de ces détails importants qui signalent une histoire incomplète, unilatérale, ou qui n'est pas digne de confiance – un trait qui est souvent négligé lorsque l'on parle de ces œuvres.

Évidemment, l'élément qui revient dans chaque chapitre, et qui cause la plus grande fracture dans la fiabilité de l'histoire, est l'absence complète de la femme, qui est pourtant sa figure centrale. Plus spécifiquement, on note la manière dont est mise en scène leur capacité à agir, ou plutôt l'absence de leur agentivité. Au sens large, l'agentivité signifie ceci : « the capacity to act in autonomous ways, to affect the social construction of one's subjectivity and one's place and representations within the social order » (Neuman, 10). Dans notre contexte, l'agentivité concerne la possibilité que Carmen et Concha soient les « agents » de leurs propres représentations, de leurs histoires, possibilité qui est plutôt escamotée par les deux hommes impliqués qui se l'approprient. Par conséquent, on peut très bien remettre toute l'intrigue en question, y compris les relations entre les personnages et même la suite des événements décrits. En tenant compte de l'inadéquation de l'agentivité du personnage central, on constate très vite que, d'une certaine façon, il manque peut-être la moitié du récit. On peut penser que l'histoire que nous connaissons aurait été différente si la femme avait pu contrôler sa propre représentation : « A gendered interpretation of literary texts ensures that society in general has access to a fair representation of women as the distorted images of women are revealed and critiqued » (Daniels, 112).

Avant d'examiner plus en profondeur la façon dont l'agentivité est un thème récurrent dans *Carmen* et *La Femme et le pantin*, il est très important de noter que cette discussion aurait pu se produire dans n'importe lequel de nos quatre chapitres, puisque cet enjeu a été toujours à l'arrière-plan. La raison pour laquelle nous l'esquissions maintenant, à la toute fin de l'étude, c'est que nous avons choisi de préparer d'abord le terrain le mieux possible. Chaque chapitre a exposé une des

grandes lignes des œuvres : l'image erronée de la femme, les hommes qui ne se voient pas avec lucidité, la narration qui n'est pas fiable et, finalement, les triangles amoureux où l'amour est absent. Nous avons décidé de creuser d'abord chacune de ces facettes de la construction des romans pour saisir toute l'étendue de la problématique entourant l'agentivité des femmes et les répercussions découlent de son absence.

Ce fait clarifié, nous pouvons continuer en prenant pour point de départ que la représentation des femmes est donnée par les hommes ; ce sont eux qui décident comment elles parlent, ce qu'elles disent et ce sont eux qui interprètent leurs actions. Dans cette veine, le jugement de Carmen et Concha est basé complètement sur leur comportement envers les hommes, tel que raconté par ceux. Plus précisément, quand elles sont sympathiques, dociles et prêtes à se soumettre à don José et à don Mateo, ou quand elles se comportent comme leur femme, ils les décrivent comme « bonnes ». Au contraire, quand elles s'enfuient et ne prennent en compte que leurs propres désirs et besoins, elles sont décrites comme « mauvaises ». Dans ces situations, la seule manière de sauver leur réputation est de revenir avec les hommes qui les poursuivent, puis de se soumettre à nouveau à eux. Pour qu'elles se détachent de leur enfance et deviennent des femmes, elles ont besoin de se marier et d'apprendre comment se comporter moralement et spirituellement pour leurs maris : « it is not enough to submit to a husband's authority: instruction at his hands should be willingly sought » (Nyquist, 161).

Dans cette optique, dès le début, Carmen est posée comme « mauvaise ». Elle est aussi un enfant, comme le souligne don José qui explique qu'elle vole, qu'elle séduit, qu'elle ment : « Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si dans sa vie cette fille-là a jamais dit un mot de vérité » (Mérimée, 75). Quand don José appelle Carmen une fille, ou une enfant, il ne le fait pas d'abord par tendresse, ni même pour marquer une réelle différence d'âge. Il le fait surtout pour l'infantiliser, lui enlever son pouvoir et sa capacité à être respectée par ceux qui écoutent ce qu'elle

dit. Il la place intellectuellement en dessous de lui. En revanche, compte tenu de toutes les récriminations qu'il fait, don José doit aussi continuellement clarifier qu'il ne comprend pas le pouvoir qu'elle a sur lui. Il semble que don José veut assujettir Carmen, en même temps que décrire le pouvoir qu'elle a, afin d'expliquer ses propres actions violentes. Il faut alors qu'il démontre toutes les tactiques de Carmen et ses méfaits. Lorsqu'il la rencontre pour la première fois, elle charme tous les officiers de sa brigade, sans même feindre l'innocence : « elle répondait à chacun, faisait les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie Bohémienne qu'elle était » (Mérimée, 71). Pour don José, Carmen est une enfant, mais il est déjà sous son charme : « S'il y a des sorcières, cette fille-là en était une ! » (Mérimée, 78.) Maintenant, son objectif est de la posséder, de l'épouser et de lui faire laisser cette vie qu'il n'approuve pas.

Selon la manière dont don José la décrit, Carmen se rachète un peu lorsqu'elle est avec don José, prenant soin de lui et semblant commencer à se contenter de lui. Au moment où les choses vont mieux, alors qu'il n'y a plus d'autres hommes dans sa vie, elle part en mission pour le groupe de bandits dont ils font tous les deux partie, et don José la retrouve dans les bras d'un officier, le narguant. Ici, don José la décrit de manière plus provocante que jamais pour souligner son « mauvais » comportement, pour montrer qu'il n'avait d'autre choix que d'agir comme il l'a fait (il a tué l'officier). Ensuite, Carmen est montrée comme étant odieuse quand elle lui dit qu'elle n'a plus aucun intérêt pour lui, quand elle ne veut pas accéder aux demandes de don José et quand elle ne veut pas renoncer à sa liberté.

Le point culminant du « mauvais » comportement de Carmen est son refus de quitter le pays avec lui pour commencer une vie calme ensemble ; alors, dans son récit, il n'a pas d'autre choix que de la tuer aussi. Apparemment, toutes ses actions (celles de Carmen) auraient été pardonnées si elle avait laissé sa vie immature derrière elle et si elle s'était contentée d'une vie conjugale respectable

avec don José en Amérique : « Écoute moi ! tout le passé est oublié... Carmen ! ma Carmen ! laisse-moi te sauver et me sauver avec toi » (Mérimée, 110). Toutefois, elle ne le fait pas, ce qui explique que son image restera toujours défavorable dans le récit de son amant délaissé. Don José cherche à convaincre que Carmen aurait dû accepter son offre, que sa vie aurait été meilleure. En revanche, elle dit à cet homme qui la supplie qu'elle en aime un autre, qu'elle préfère le laisser la tuer au lieu de vivre avec lui. Don José dit ceci : « J'aurais voulu qu'elle eût peur et me demandât grâce, mais, cette femme était un démon » (Mérimée, 111).

Concha est soumise aux mêmes jugements : elle est convenable quand elle agit comme une enfant et donne à don Mateo la permission de subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère. Louÿs rend l'infantilisation de la femme plus explicite que chez Mérimée. En fait, c'est l'un des thèmes principaux au début de la relation entre don Mateo et Concha. Dans ce cas, on voit l'infantilisation au sens littéral en raison de leur différence d'âge plus prononcée, ce qui signifie qu'il y a un côté affectueux à sa manière de se référer à elle. Cependant, puisque Mateo franchit la ligne très tôt dans leur relation, révélant que ses véritables intentions sont romantiques, se placer au-dessus de Concha (la poser comme « inférieure ») est un geste qui s'éloigne de l'affection et marque plus l'affirmation de sa domination hiérarchique et intellectuelle sur elle. Pendant la période où don Mateo fréquente l'appartement de Concha et de sa mère, il essaye d'affirmer sa présence en leur montrant qu'il peut subvenir à leurs besoins et Concha fait semblant d'être intéressée. C'est aussi dans cette portion de l'œuvre qu'elle paraît plus enfantine ; par exemple, elle est assise sur les genoux de don Mateo ou elle dort pendant la journée pendant que don Mateo parle avec sa mère. En même temps, don Mateo met l'accent sur son pouvoir financier et social et sur le fait qu'il peut la sauver de sa pauvre vie. Dans ces scènes, la grande différence d'âge entre les deux apparaît de manière très évidente, au point (et sans doute plus encore aujourd'hui) que le lecteur est tenté de se demander si les avances de don Mateo

sont appropriées : « Voici donc le degré de servitude où cette enfant m'avait amené [...] je tenais donc chaque nuit dans mes bras le corps nu d'une fille de quinze ans, sans doute élevée chez les Sœurs » (Louÿs, 99). L'écrivain joue ici dans le registre de la provocation.

Quand don Mateo franchit la dernière étape et demande à la mère d'épouser sa fille, Concha montre son mauvais côté : elle refuse et s'enfuit. C'est maintenant à don Mateo de la retrouver et de la soumettre à lui et, comme don José, il parvient à la retrouver et la suit jusqu'à ce qu'elle revienne. Elle prend alors ce dont elle a besoin, puis elle repart et don Mateo la cherche encore. La séquence se répète plusieurs fois, Concha est glaciale quand il vient la voir danser, parfois méchante. Elle est également « mauvaise » lorsqu'elle refuse continuellement ses avances. Comme chez Mérimée, le récit construit une progression vers un moment particulièrement odieux – pour le narrateur : celui où Concha feint de coucher avec un autre homme devant don Mateo. En fin de compte, quand elle accepte enfin d'être avec lui, elle est tellement insupportable que don Mateo la bat et s'enfuit. Si nous examinons cela de la même manière que nous l'avons fait pour Carmen, Concha n'aurait pu se racheter que si elle avait abandonné ses divergences enfantines, en d'autres mots, que si elle avait cessé de s'individualiser, cessé de danser et d'aller contre les souhaits et désirs de don Mateo. Elle aurait dû accepter d'être avec lui et lui aurait permis de lui apprendre à être une bonne épouse. La liberté que veulent ces femmes n'est donc pas acceptable pour ces narrateurs masculins.

Mary Nyquist argumente, dans un ouvrage consacré à la représentation des femmes dans la culture, que les scénarios tels que ceux que nous exposons donnent l'impression qu'il est naturel qu'elles agissent de cette manière au début. Au cœur des représentations dominantes qu'elle étudie, c'est à l'homme de vaincre ces comportements et d'aider la femme à prendre le bon chemin vers la soumission. Pour dire autrement, c'est ce que l'héroïne veut, elle a seulement besoin d'aide pour le voir :

Before she can lose herself in this way, however, the heroine has to act out hostility towards her destiny as a woman. Initially the heroine strongly resists the hero's overtures, bristling whenever he tries to move in on her. Encoded as rejection of her own femininity and sexuality, this resistance becomes heavily eroticized before it is, finally, over-come. (Nyquist, 164)

Selon ces représentations dominantes masculines, si les femmes permettaient à l'homme de prendre le contrôle, leur vie serait meilleure. Dans le cas de nos œuvres, en donnant ces détails sur la vie et le comportement de ces femmes célibataires, les narrateurs essayent de convaincre leur auditeur (les deux personnages français), et aussi les lecteurs, du fait que leur but était d'améliorer la vie de Carmen et Concha respectivement. Ils semblent penser qu'il est inévitable que la femme cède ; comment ne pas préférer la vie que les hommes offrent ? Par conséquent, lorsque le résultat se révèle différent, ils ne peuvent pas les décrire capables, ni même saines d'esprit, de sorte qu'ils ne les décrivent pas comme des personnes indépendantes. Ils donnent l'impression qu'elles ne connaissent rien du monde tel qu'il est, dans lequel on accepte de bons prétendants et où on apprend qu'une vie libérée de tout contrôle et de règles n'est pas possible. Comme des enfants, elles ne connaîtraient pas assez le monde, la vie, pour avoir leur propre agentivité. Les hommes considèrent être les bons prétendants qui devront parler à leur place. Pourtant, dans notre deuxième chapitre, nous avons montré que don José et don Mateo ne sont pas suffisamment préoccupés par la possibilité d'être le « protecteur » de Carmen et Concha. De plus, ils sont loin d'être les candidats idéaux pour être de bons maris.

En effet, leur principal désir est de les posséder enfin, d'arriver au bout de leurs peines, d'obtenir leurs proies et d'être récompensés. D'une manière tout à fait typique de l'époque, il s'agit ici d'une épreuve que l'homme doit gagner : il veut surmonter l'adversité – notamment celle créée par la femme elle-même – et transformer la proie en épouse. Évidemment, sachant ce qui arrivera à la fin (quand l'homme aura atteint son but et sera « récompensé »), la chasse est érotisée. Les traits séducteurs de Carmen deviennent le centre de son image ; c'est la raison pour laquelle don José

continue de la suivre et c'est ce qui provoque ses réactions les plus violentes. La poursuite de Concha par don Mateo est incontestablement érotique : son principal désir est de coucher avec elle, ce qui le motive à subir et à tolérer ses jeux.

Carmen et Concha ne sont pas dupes et se rebellent en s'enfuyant. Elles affirment qu'elles préfèrent rester pauvres plutôt que de céder au contrôle d'un homme et de ses règles. Elles refusent de succomber à l'idée que quelqu'un d'autre dicte ce à quoi devrait ressembler leur vie. Carmen préfère mourir plutôt que d'être « sauvée » par don José, qui a tué chaque homme qui était lié à elle ; Concha vit un temps avec don Mateo, mais elle continue de garder le contrôle, attisant sa fureur, exigeant sa violence, le poussant finalement à s'enfuir.

Ces femmes ont refusé les demandes des hommes tout au long de leur relation. Elles ont refusé d'accepter le peu d'agentivité qu'ils étaient prêts à leur donner. Si elles avaient cédé, tout aurait été pardonné, semble-t-il. Pourtant, les femmes ne demandent pas ce pardon. Carmen n'a pas besoin du pardon de José. Ce qu'elle veut, c'est la liberté qu'elle réclame, pour laquelle elle mourra. Néanmoins, du point de vue de l'homme, Carmen est-elle maintenant pardonnée dans la mort ? Elle a choisi la mort plutôt que la vie que Jose voulait lui donner, mais elle a également choisi la mort plutôt que de le fuir. Mérimée donne peut-être à penser qu'elle n'est pas entièrement responsable du chaos qui se produit entre elle et don José, mais la seule solution qu'il lui donne pour s'éloigner d'une vie dont elle ne veut pas est la mort.

## Bibliographie

- Allemand, Rémi, Sylvain Rouanet et Jacques Gleyse, « La fête du taureau ou des taureaux dans la fête ? Ethnographie des fêtes votives en zone de bouvino », *Sociétés*, vol. I, n° 107, 2010, p. 73-86. Disponible sur CAIRN : <https://www.cairn.info/revue-societes-2010-1-page-73.htm> .
- Assunção, Luisa F., « L'Image de la femme dans le roman *Le Femme et le pantin* de Pierre Louÿs et dans le film *Cet obscur objet du désir* de Luis Buñuel : une étude comparée », *Revista Electrónica Literatura e Autoritarismo*, n° 17, janvier à juin 2011, p 67-70.
- Bataillon, Marcel, « L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance », *Revue de littérature comparée*, vol. XXII, 1948, p. 35-66. Disponible sur ProQuest : <http://search.proquest.com.proxy.lib.uwaterloo.ca/scholarly-journals/lespaigne-de-mérimée-daprès-sa-correspondance/docview/1293165264/se-2>
- Bizet, Georges, *Carmen*, Paris, Calmann Lévy (éd.), 1885, [Paris, 1875], 68 p. Disponible sur Library of Congress : <https://www.loc.gov/resource/musschatz.10308.0/?sp=39&st=image&r=-0.164,0.036,1.104,0.553,0>
- Booth, Wayne. C, « Distance and Point-of-View : An Essay in Classification », *Essays in Criticism*, vol. XI, n°1, janvier 1961, p.60-79. Disponible sur Oxford Academic : <https://academic.oup.com/eic/article-abstract/XI/1/60/457756?redirectedFrom=PDF>
- Bourdieu, Pierre, *La Domination Masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, 177 p.
- Buñuel, Luis (réalisateur), *Cet Obscur objet du désir*, 1977, GEF-CCFC/InCine, 102 minutes, DVD.
- Carr, Jeremy, « The Discreet Charm of Luis Buñuel: Luis Buñuel: A Life in Letters », *Film International (Göteborg, Sweden)*, vol. VIII, n° 4, 2020, p. 153-158.

- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la Virilité : 2. Le triomphe de la virilité. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, « Histoire de la Virilité », 2011, 512 p.
- Dams, June, « The Femme Fatale versus the Sentimental Heroine in Georges Bizet's Operas: the Characterisation and Performance », *Conference: 5th Global Conference, Evil, Women and the Feminine*, Prague, juin 2013, 11 p. Disponible sur ResearchGate : [https://www.researchgate.net/publication/271965834\\_The\\_Femme\\_Fatale\\_versus\\_the\\_Sentimental\\_Heroine\\_in\\_Georges\\_Bizet's\\_Operas\\_Characterisation\\_and\\_Performance](https://www.researchgate.net/publication/271965834_The_Femme_Fatale_versus_the_Sentimental_Heroine_in_Georges_Bizet's_Operas_Characterisation_and_Performance)
- Daniels, Juliana, « Female Agency and Subjectivity in Some Selected West African War Novels », *International Journal of Humanities Social Sciences and Education*, vol. V, n° 3, mars 2018, p. 112-123.
- Delon, Michel, « Préface », dans Louÿs, Pierre, *La Femme et le pantin*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 7-24.
- Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Éditions Grasset, 1993, 384 p.
- Dupont, David, « Notes sur le relativisme et la tauromachie », *Feuillets psychanalytiques*, 2019/1-2 (n°4-5), p. 91-98. Disponible sur CAIRN : <https://www.cairn.info/revue-feuillets-psychanalytiques-2019-1-page-91.htm>.
- Filhol, Emmanuel, « La Bohémienne dans les dictionnaires français (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) : discours, histoire et pratiques socioculturelles », dans Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Loubinoux (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et Romantismes », 2006, p. 21-43.

Fléchet, Anaïs, « L'exotisme comme l'objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. XI, n° 1, 2008, p. 15-26.

Disponible sur CAIRN : <https://doi.org/10.3917/hyp.071.0015>

Flory, Emmanuel, « Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste : l'archétype de la bohémienne dans *La Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs », dans Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Loubinoux (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et Romantismes », 2006, p. 363-378.

Galant, Ivanne, « Le tourisme littéraire à Séville : exotisme, identité, marketing », *Téoros*, vol. 31 n° 1, 2018. Disponible sur Érudit : <https://id.erudit.org/iderudit/1046286ar>

Galiana, Éléonore, « Se battre pour pleurer : Flamenco et identités sexuées », *Revue française de psychanalyse*, vol. LXXXIII, n° 2, 2019, p. 465-477. Disponible sur CAIRN : <https://doi.org/10.3917/rfp.832.0465>

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1972, 286 p.

Gignoux, Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie*, no 13, 2006. Disponible sur OpenEditionsJournals : <http://journals.openedition.org/narratologie/329>.

Goetz, Adrien, « Préface », dans Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 7-36.

Goetz, Adrien, « Notes », dans Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 7-120.

Goetz, Adrien, « Notice », dans Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 134-147.

Goujon, Jean-Paul, *Pierre Louÿs : une vie secrète, 1870-1925*, Paris, Seghers/J.-J. Pauvert, 1988, 408 p.

- Goujon, Jean-Paul « Présentation », dans Louÿs, Pierre, *Les Aventures du roi Pausole*, Paris, Éditions Flammarion, 2008, p. 5-20.
- Hoffmann, Léon-François, *Romantique Espagne : l'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey/Paris, Presses de l'Université de Princeton et Presses Universitaires de France, « Publications du département de langues romanes de l'Université de Princeton », 1<sup>ère</sup> édition, 1961, 203 p.
- Jouve, Vincent, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de narratologie*, vol. X, n° 2, 2001, p. 75- 90.
- Kaempfer, Jean et Zanghi Filippo, *La Voix narrative*, en ligne : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html#vnbibvnb>. Consulté le 15 mars 2021.
- Kovács, Katherine Singer, « Luis Buñuel and Pierre Louÿs: Two Visions of Obscure Objects », *Cinema Journal*, vol. XIX, n° 1, automne 1979, p. 86-98.
- Louÿs, Pierre, *La Femme et le pantin*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, [Paris, 1898], 214 p.
- Maingueneau, Dominique, *Carmen, les racines d'un mythe*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984, 210 p.
- Mellouli, Maria, « *Carmen* sur les scènes françaises, 1875-1970. Jalons pour l'histoire d'un succès international », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. II, n° 40, 2014, p. 49-62.
- Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, [Paris, 1847], 153 p.
- Mérimée, Prosper, *Correspondance générale : 1844-1846*, éditée par Maurice Parturier, Paris, Le Divan, vol. IV, 1945, 294 p.

- Neuman, Shirley, « ReImagining Women: An Introduction », dans Shirley Neuman, Glennis Stephenson (dir.), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1993, p. 3-18.
- Nyquist, Mary, « Romance in the Forbidden Zone », dans Shirley Neuman, Glennis Stephenson (dir.), *ReImagining Women: Representations of Women in Culture*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1993, p. 160-181.
- Porcher, Jocelyne, « Le travail tauromachique, la souffrance et la mort », Carlos Pereira (éd.), *Toréer sans la mort ?*, Versailles, Éditions Quæ, 2011, p. 4-25. Disponible sur CAIRN : <https://www.cairn.info/toreer-sans-la-mort--9782759209378-page-4.htm>
- Praz, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature de XIX<sup>e</sup> siècle*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Éditions Denoël, 1977, [Firenze, 1966], 492 p.
- Rabau, Sophie, « Le complexe de Don José », *Acta fabula : revue des parutions*, vol. XVI, n° 6, Essais critiques, 2015. Disponible sur Acta fabula : <http://www.fabula.org/acta/document9433.php>
- Rizzi, Sofia, « Did you know that Carmen had a completely disastrous premiere? », *Classic FM*, en ligne : <https://www.classicfm.com/composers/bizet/carmen-bizet-disaster-premiere/>. Consulté en septembre 2021.
- Rothman, William, « *That Obscure Object of Desire* », *The Criterion Collection*, 19 novembre 2001. Disponible sur *The Criterion Collection*: <https://www.criterion.com/current/posts/169-that-obscure-object-of-desire>.
- Sakata, Sachiko, « La cruauté espagnole : agencement et fonctions du cliché dans *Carmen* de Mérimée et *Militona* de Gautier », *Journal of Comparative Literature*, 1994, p. 231-242.

Scharfman, Ronnie, « Deconstruction Goes to the Movies: Buñuel's Cet Obscur Objet du désir », *The French Review*, vol. LIII, n° 3, février 1980, p. 351-358.

Sentaurens, Jean, « Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique : à Séville, toutes les cigarières s'appellent Carmen », *Bulletin hispanique*, vol. XCVI, n° 2, 1994, p. 453-484.