

MÉTAMORPHOSES

ANTIQUES ET MODERNES

Choix de textes
accompagnés d'annexes littéraires et artistiques,
présenté par les étudiants de première année
des TD « Édition informatisée des textes littéraires »
2015-2016

Faculté LESLA
Département des Lettres
Édition informatisée des textes littéraires
Année universitaire 2015-2016

UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2

MYTHE DE PYGMALION

LA RELATION DE L'ARTISTE À SON ŒUVRE
LA FEMME-OBJET

LE MYTHE DE PYGMALION DANS *LES MÉTAMORPHOSES* (LIVRE X)

Le mythe de Pygmalion est raconté au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide. Il présente l'histoire d'un homme qui, déçu par les femmes, sculpte de ses mains une créature conforme à ses vœux, puis tombe amoureux de cette statue, qui finalement, grâce à l'aide de la déesse Vénus, devient une femme de chair et d'os. Contextuellement, le texte avance la problématique de la femme-objet et du lien de l'artiste à son œuvre. L'intérêt du texte réside dans son mouvement plutôt unique : il est en effet l'un des seuls à proposer une métamorphose « positive », au sens où l'inanimé devient animé, alors qu'il est fréquent qu'elle soit le résultat d'une punition ou d'un souhait de fuite (on peut penser à Daphné). La puissance poétique de ce mythe est double : il exprime à la fois le désir frustré d'un homme que les femmes ont déçu, et son réveil à l'amour grâce à l'Art et aux faveurs divines qui lui donnent la vie.

Son importance culturelle est encore considérable de nos jours ; le nom « Pygmalion » est d'ailleurs, par antonomase, passé dans le lexique commun, désignant l'attitude d'un homme qui désire éduquer et façonner sa femme à son image. Il incarne l'image du « mentor » ; on parle également « d'effet Pygmalion ». Artistiquement, le mythe a fait l'objet d'une multitude d'adaptations ; on peut penser au XX^e siècle à la comédie musicale devenue célèbre *My Fair Lady*. Du point de vue des sciences sociales, on a tendance aujourd'hui à considérer Pygmalion comme une image de la mécanique patriarcale, au sens où la hiérarchie, fondamentalement verticale, vient de l'homme et descend jusqu'à la femme. Le mythe propose une image de la féminité soumise, laquelle n'a à se soucier que de sa mission naturelle : l'enfantement.

Marion BERTHIER et Alexandre BOUTARD

Cependant, les impures Propétides eurent l'audace de nier la divinité de Vénus¹ ; dès lors, suite à la colère de la déesse, elles furent les premières, dit-on, à prostituer leurs corps et leur beauté ; puis, après avoir perdu leur pudeur², quand le sang de leur visage se durcit, elles devinrent, sans subir grande modification, des rocs rigides³. Pygmalion les avait vues menant leur vie scélérate, et s'offusquait des vices sans nombre transmis à la femme par la nature⁴. Aussi vivait-il en célibataire, sans épouse, et pendant longtemps personne ne partageait sa couche. Cependant, avec un art

¹ Les Propétides sont des femmes vivant sur l'île de Chypre. Elles ne sont connues que par Ovide, qui fait d'elles les premières prostituées, châtimement infligé par Vénus parce qu'elles avaient refusé de célébrer son culte. Pygmalion, en revanche, sera décrit comme vénérant fidèlement la déesse

² Les femmes se livrent à l'exhibitionnisme et se rendent libres sexuellement.

³ Le sang arrête de circuler, rendant ces femmes froides comme la pierre. Elles sont métamorphosées en rochers. On pourrait interpréter cet aspect du mythe comme une condamnation de l'indépendance de mœurs des femmes, associée à l'époque déjà à une forme de prostitution ou de sorcellerie. De plus, c'est l'inverse de ce qui va arriver dans l'histoire qui suit, c'est-à-dire celle de Pygmalion.

⁴ Le texte est ouvertement misogyne : pour Pygmalion, la femme est naturellement vicieuse.

admirable, il sculpta de l'ivoire⁵ pur, lui donnant une beauté avec laquelle nulle femme ne peut naître⁶ ; et il tomba amoureux de son œuvre.

Elle a l'apparence d'une vraie jeune fille, on pourrait la croire vivante et, si la réserve ne la retenait, prête à se mouvoir ; tant l'art se dissimule à force d'art⁷. Pygmalion est émerveillé et les feux⁸ qu'éveille ce semblant de corps emplissent son cœur. Souvent il s'approche, ses mains palpent son œuvre, ne sachant si elle est de chair ou d'ivoire. Et il ne dit plus qu'elle est en ivoire ; il lui donne des baisers, et pense qu'elle les lui rend ; il lui parle, l'étreint, croit sentir ses doigts presser les membres qu'ils touchent et craint que les bras ainsi serrés ne soient marqués de bleus⁹. Tantôt il lui dispense des caresses, tantôt lui offre des présents appréciés par les filles : coquillages, beaux galets, petits oiseaux, des fleurs de mille couleurs, des lis, des balles peintes et les larmes des Héliades¹⁰, tombées des arbres. Il la pare aussi de vêtements, passe à ses doigts des pierres précieuses et à son cou de longs colliers ; il suspend des perles à ses oreilles, des chaînettes sur sa poitrine¹¹. Tout lui sied ; et nue, elle ne paraît pas moins belle¹². Il la pose sur des tapis teints de pourpre de Sidon¹³, il l'appelle la compagne de sa couche, et la dépose, nuque inclinée, sur un coussin de plumes, comme si elle allait y être sensible.

Le jour de la fête de Vénus¹⁴ était très populaire dans toute l'île de Chypre¹⁵. Des génisses, dont les hautes cornes avait été couvertes d'or, étaient tombées sous la lame qui avait frappé leur cou de neige ; les

⁵ Matière organique, facilement modelable et qui symbolise, par sa blancheur, la pureté. L'auteur a probablement choisi l'ivoire car il est plus chaud et sensuel que le marbre.

⁶ Ovide fait ici référence à une beauté surhumaine, la beauté d'une déesse.

⁷ L'artifice de l'œuvre est si parfait que nous ne le voyons plus, nous pensons que l'individu représenté est réel. Il s'agirait d'une forme parfaite de *mimesis*.

⁸ « Les feux » renvoient à l'amour et au désir. L'amour métaphorisé par le feu est un motif récurrent dans la littérature.

⁹ Pygmalion ne distingue plus l'art et la réalité.

¹⁰ Les Héliades, filles d'Hélios et de Clymène, sont les sœurs de Phaéon. À la mort de celui-ci, elles se montrèrent inconsolables, le pleurant sans cesse, de sorte que leurs larmes se solidifièrent en ambre et qu'elles-mêmes se changèrent en aulnes. Ici, les offrandes faites par Pygmalion seraient des bijoux en ambre.

¹¹ La façon dont il la pare pourrait rappeler un acte d'adoration envers une idole, comme dans le culte de Vénus.

¹² Ovide suggère que la statue est intrinsèquement belle de nature, qu'aucun artifice n'est nécessaire. Elle serait donc associée à une divinité, les dieux incarnant topiquement cette beauté surnaturelle.

¹³ Sidon fut la capitale de la Phénicie dans l'Antiquité. Homère a salué l'habileté des Phéniciennes de Sidon, dont la fabrication de teinture de pourpre était réputée.

¹⁴ Les fêtes de Vénus commençaient le premier jour du mois d'Avril. Les jeunes filles, couronnées de guirlandes de fleurs, faisaient des veillées pendant trois nuits consécutives puis elles se partageaient en plusieurs groupes qui se répandaient à travers la ville et dans les alentours pour se rassembler sous des cabanes ombragées de myrte afin d'y former des chœurs.

¹⁵ L'île de Chypre était une province romaine située dans la Mer Méditerranée ; Pygmalion en est le roi.

encensoirs fumaient¹⁶. Son offrande accomplie, Pygmalion s'arrêta près de l'autel et dit timidement : « Dieux, si vous pouvez tout donner, je souhaite avoir pour épouse » – il n'osa dire « la vierge d'ivoire » – « une jeune fille qui ressemble à ma statue d'ivoire ». Vénus en personne qui, toute parée d'or, était présente à ces festivités, comprit le sens de ces vœux et, en présage de la bienveillance divine, la flamme trois fois se ralluma et éleva dans l'air sa langue de feu¹⁷.

Une fois rentré chez lui, il se rendit près de la statue de son amie et, couché près d'elle, la couvrit de baisers : elle lui parut tiède. Il approche à nouveau ses lèvres, et de ses mains lui tâte la poitrine : l'ivoire s'amollit quand il l'a touché, il perd de sa rigidité, se creuse et cède sous les doigts, comme la cire de l'Hymette¹⁸ qui fond au soleil et qui, sous le pouce qui la façonne, prend moult formes et devient d'autant plus propre à l'usage dans la mesure où l'on s'en sert¹⁹. L'amant reste interdit, hésite à se réjouir, craint de se tromper, retire puis reprend à nouveau en main l'objet de ses vœux : c'était un corps vivant, dont les veines palpitent sous son pouce. Alors le héros de Paphos²⁰ conçoit des formules pleines de reconnaissance pour rendre grâce à Vénus. Enfin ce n'est plus une fausse bouche, qu'il presse sous sa bouche ; la jeune fille a senti les baisers qu'il lui donne et elle a rougi, puis, levant timidement son regard vers la lumière²¹, elle a aperçu au même instant et le ciel et son amant. La déesse assiste à l'union qu'elle a accomplie ; et déjà quand les cornes de la lune neuf fois eurent refait un cercle plein²², la jeune femme mit au monde Paphos, une fille dont l'île conserve le nom²³.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, 243-297

¹⁶ Pour les Romains, les rituels de sacrifices bovins étaient très fréquents, ils avaient pour coutume de faire offrande aux dieux, en l'occurrence à Vénus. Les encensoirs étaient des vases perforés suspendus par des chaînettes à l'intérieur desquels l'on faisait brûler de l'encens. La fumée était supposée monter vers le ciel afin de nourrir les dieux.

¹⁷ Le rituel veut que si la flamme se rallume trois fois, le dieu invoqué acquiesce à la demande de son adorateur.

¹⁸ L'Hymette est une montagne située à Athènes, en Attique, réputée pour son élevage d'abeilles produisant du miel et de la cire.

¹⁹ Le sexisme est sous-jacent ici. La femme est présentée comme un objet que l'homme peut façonner à sa guise et de laquelle il peut jouir. On retrouve l'idée, inhérente aux projections culturelles connexes au mythe de Pygmalion, qu'une femme est un être qu'il faut éduquer. Son caractère *doit* impliquer la soumission.

²⁰ Cité de Chypre, consacrée à Vénus.

²¹ La jeune femme naît (littéralement « voit le jour ») sous les baisers de son amant. On note une ressemblance avec le conte, bien ultérieur, de « La Belle au bois dormant ».

²² L'image fait référence à une période totale de neuf lunaisons, soit le temps d'une gestation.

²³ L'île est située sur la côte occidentale de Chypre. A son retour de la guerre de Troie, Agapénor, roi d'Arcadie, échoue à Chypre où il fonde la cité de Paphos. Il y construit un temple dédié à Vénus, instaurant le culte de la déesse sur l'île.

PROLONGEMENTS LITTÉRAIRES

Molière, *L'École des femmes* Une vision scénique de la femme-objet

Dans le cadre des œuvres influencées par le mythe fondateur de Pygmalion, la pièce de théâtre *L'École des femmes* (1662) de Molière nous semble particulièrement intéressante. C'est le rapport de domination masculine sur la femme, constamment réifiée, qui est poussé au paroxysme du ridicule dans cette pièce. Ce qui est en vérité un contrepied au message porté par le mythe fondateur : cette idée que la femme serait plus pure lorsqu'elle est une création de l'homme.

Arnolphe est un bourgeois réactionnaire du XVII^e siècle, effrayé à l'idée d'être cocu. Il est imprégné de l'esprit traditionnel misogyne, adepte de la toute-puissance du père et du mari, il ira d'ailleurs jusqu'à acheter sa future femme (Agnès) lorsqu'elle n'est qu'une enfant, profitant de sa misère familiale pour la pétrir à sa convenance. On est à l'opposé du sentiment amoureux, du coup de foudre présent dans *Pygmalion* d'Ovide ou de l'idéalisme courtois présent chez les précieuses. Agnès est un objet de désir sous contrôle, car il la considère, en tant que femme, comme un être rusé, vénal, naturellement faible d'esprit, créé pour l'obéissance. Le registre burlesque domine, et malgré la naïveté du personnage d'Agnès, c'est Arnolphe qui apparaît comme pitoyable, d'un égoïsme cynique et répugnant.

Cette image de la femme en devenir, façonnée par l'homme sous le regard approbateur d'un être divin, associe la situation du mariage forcé, artificiel et orchestré dans *L'École des femmes* avec le rapport de dépendance qui règne entre Pygmalion et sa création.

Dès la première scène de l'acte premier, c'est sous forme de litanie absurde que Molière attaque Arnolphe dans son égoïsme et son matérialisme décomplexé, même si le personnage tente de faire passer sa possessivité misogyne et malade pour un noble sacerdoce²⁴ chrétien.

Meriem BOUDJEMA et Léo FRENEAT

Acte I, scène 1

ARNOLPHE

[...] Je me vois riche assez pour pouvoir, que je croi²⁵
Choisir une moitié qui tienne tout de moi²⁶
Et de qui la soumise et pleine dépendance
N'ait à me reprocher aucun bien ni naissance²⁷

²⁴ Fonction de ceux qui exercent une mission sacrée.

²⁵ Écrit ainsi dans le texte original

²⁶ L'oxymore renforce le comique de ridicule. Arnolphe préfère son amour propre à l'harmonie d'un amour équilibré et complémentaire entre deux entités humaines libres.

²⁷ Une femme acariâtre pouvait reprocher à son mari la dot qu'elle lui avait apportée, ou se plaindre d'une mésalliance.

[...]

Dans un petit couvent, loin de toute pratique²⁸
Je la fis élever selon ma politique,
C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait
Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.
Dieu merci, le succès a suivi mon attente.
Et, grande, je l'ai vue à tel point innocente
Que j'ai béni le Ciel d'avoir trouvé mon fait²⁹
Pour me faire une femme au gré de mon souhait.
[...]

Acte III, scène 3

ARNOLPHE

Je ne puis faire mieux que d'en faire ma femme.
Ainsi que je voudrai je tournerai cette âme :
Comme un morceau de cire entre mes mains elle est,
et je lui puis donner la forme qui me plait³⁰.

Molière, *L'École des femmes* (1662)

²⁸ Loin de toute relation avec les autres.

²⁹ Dans ce contexte : mon affaire.

³⁰ L'image de la cire que l'on peut modeler à son gré rappelle le mythe de Pygmalion.

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* L'artiste et son œuvre : une appropriation fétichiste ou l'effroi de la perte

Balzac est souvent classifié assez étroitement parmi les réalistes en dépit de l'avis de certains critiques, dont Baudelaire qui écrivait à ce propos, dans *L'Art romantique* (1852) : « J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné ».

Le Chef-d'œuvre inconnu est une nouvelle d'abord parue dans le journal *L'Artiste* en 1831, puis republiée en volume dans *Études Philosophiques* en 1837. C'est en 1846 qu'elle est intégrée à *La Comédie Humaine*. La nouvelle est ce qu'on appelle un « roman d'artiste », genre très à la mode alors, mettant en scène la vie de peintres. Le contexte des extraits que nous reproduisons est le suivant : l'intrigue se déroule en 1621 à Paris. Nicolas Poussin, jeune peintre, rencontre Porbus qui est alors un artiste reconnu. Lors de leur rencontre, Porbus se trouve, dans son atelier, en présence d'un vieux maître, Frenhofer, dont la verve et le génie causeront l'admiration passionnée du néophyte Nicolas Poussin. Le maître travaille depuis dix ans sur une toile, sans parvenir à atteindre la perfection absolue qui est son idéal artistique. Il lui faudrait pour cela trouver le modèle parfait. Nicolas Poussin lui propose alors que son amante, Gillette, une femme d'une admirable beauté, pose pour lui, à la condition qu'une fois terminée, le vieux Frenhofer leur montre son chef-d'œuvre : *La Belle Noiseuse*.

Le texte, dans le cadre de l'étude du mythe de Pygmalion, est parfaitement intéressant : il parle avant tout du rapport qui lie l'artiste à son œuvre et de la difficulté de s'en défaire émotionnellement, pour l'exposer aux yeux du monde. La relation avec le mythe de Pygmalion est saillante à plusieurs endroits du récit, qu'il soit fait allusion à la couleur d'ivoire de la peau de *Marie*³¹, au fait *a contrario* qu'elle n'ait pas ce « tiède souffle de la vie », ou bien qu'on nomme explicitement le nom du « seigneur Pygmalion » afin d'en faire la louange. En raison de ces identifications nettes aux divers éléments du mythe, il est clair que l'écriture du *Chef-d'œuvre inconnu* a été influencée par Ovide ; et la nouvelle, bien qu'elle s'ancre résolument dans l'univers pictural, conserve ses connexions (notamment parce qu'en plusieurs endroits il est dit que le relief est une affaire sculpturale) avec l'univers des sculpteurs. Son écho est indéniable.

Nous avons choisi cette nouvelle parce qu'elle traitait d'une problématique fondamentale à la compréhension du mythe de Pygmalion : le lien que l'artiste développe avec son œuvre et la manière dont ce lien influence, par effet de boomerang, le rapport que l'artiste entretient avec le monde.

Marion BERTHIER et Alexandre BOUTARD

³¹ Dans le tableau peint par Porbus, *Marie l'Égyptienne*.

Frenhofer fait la critique du tableau de Porbus Marie l'Égyptienne. D'après lui, l'artiste a copié la nature attentivement, mais n'a pas réussi à restituer la vie :

Ta bonne femme n'est pas mal troussée³², mais elle ne vit pas. Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie ! Vous colorez ce linéament avec un ton de chair fait d'avance sur votre palette en ayant soin de tenir un côté plus sombre que l'autre, et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé le secret de Dieu³³ !... Prrr ! Il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue ! Regarde ta sainte³⁴, Porbus ? Au premier aspect, elle semble admirable ; mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps. C'est une silhouette qui n'a qu'une seule face, c'est une apparence découpée, une image qui ne saurait se détourner, ni changer de position. Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau ; l'espace et la profondeur manquent ; cependant tout est bien en perspective, et la dégradation aérienne est exactement observée ; mais, malgré de si louables efforts, je ne saurais croire que ce beau corps est animé par le tiède souffle de la vie³⁵. Il me semble que si je portais la main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre ! Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée pourpre les veines et les fibrilles³⁶ qui s'entrelacent en réseaux sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine. Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre³⁷. Ta création est incomplète. Tu n'as pu souffler qu'une portion de ton âme à ton œuvre chérie. Le flambeau de Prométhée s'est éteint plus d'une fois dans tes mains, et beaucoup d'endroits de ton tableau n'ont pas été touchés par la flamme céleste.

³² Signifie « pas mal exécutée ». Frenhofer parle de Marie, la figure représentée par Porbus sur son tableau.

³³ Référence à la mimesis. On retrouve l'idée que la perfection ne peut qu'être une œuvre divine : l'homme ne peut que l'approcher sans l'atteindre.

³⁴ La sainte ramène à une image de la virginité et de la pureté, comme dans l'histoire de Pygmalion.

³⁵ Référence explicite au mythe de Pygmalion, dans lequel l'incarnation humaine est caractérisée par une tiédeur qui contraste avec la froideur de la pierre. Frenhofer remarque, en somme, cyniquement, qu'il n'observe qu'une « nature morte ».

³⁶ Petites fibres musculaires.

³⁷ Les techniques artistiques du peintre manifestent les limites de son pouvoir de création ; limites que les Dieux ne connaissent pas et qui révèlent la vanité humaine à travers son échec.

Nicolas Poussin entend la critique du vieux maître et entre en scène. Fasciné par la verve du vieillard et son talent de peintre, il exprime sa volonté de découvrir son œuvre, pensant être en présence d'un dieu de la peinture :

Montrer mon œuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois la perfectionner encore³⁸. Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini. Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait !³⁹ Quoique j'aie trouvé le moyen de réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature, ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur. Ah !

[...]

Le vieillard fit une pause, puis il reprit : — Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille ; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature ? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché⁴⁰ !

Décidés à découvrir La Belle Noiseuse, l'œuvre secrète du vieillard, Nicolas Poussin et Probus réfléchissent à un stratagème d'échange : ils le trouvent en la personne de Gillette, l'amante du jeune peintre.

— Le jeune Poussin est aimé par une femme dont l'incomparable beauté se trouve sans imperfection aucune. Mais, mon cher maître, s'il consent à vous la prêter, au moins faudra-t-il nous laisser voir votre toile.

Le vieillard resta debout, immobile, dans un état de stupidité parfaite.

— Comment, s'écria-t-il douloureusement, montrer ma créature, mon épouse ? déchirer le voile sous lequel j'ai chagement couvert mon bonheur ? Mais ce serait une horrible prostitution ! Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. La faire voir ! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? [...] Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue. La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants⁴¹ ! [...] Veux-tu maintenant que je soumette mon idole aux froids regards et aux stupides critiques des

³⁸ Le lien de l'artiste à son œuvre semble proche du fétichisme. Il y a en lui ce désir de garder secret ses fruits créatifs, de manière à ne rien partager des délices dont il jouit. Laisser parvenir le regard de l'Autre jusque sa création, ce serait accepter d'en perdre une partie.

³⁹ Comme dans le mythe de Pygmalion, le but recherché est que l'œuvre d'art prenne vie.

⁴⁰ Référence explicite aux sentences du texte fondateur. Pygmalion représente ici cet idéal « mythique » dont rêve le vieillard et qui symbolise l'aboutissement suprême de l'acte artistique.

⁴¹ Frenhofer parle de la femme qu'il a peinte comme de son épouse, sa créature. On retrouve la notion de femme-objet, destinée uniquement à l'homme auquel elle s'est liée. La peur de la « perte » (au sens de déchéance de pureté) est prédominante. Le regard des autres hommes sur cette femme est tabou.

imbéciles ? Ah ! l'amour est un mystère, il n'a de vie qu'au fond des cœurs, et tout est perdu quand un homme dit même à son ami : — Voilà celle que j'aime !

Frenhofer finit par accepter l'accord, et la beauté de l'amante de Nicolas Poussin lui permet d'achever son œuvre rapidement. Néanmoins, lorsque le jeune Nicolas et Probus découvrent La Belle Noiseuse, la déception que lit le vieux maître sur leurs visages le pousse au désespoir et il finit, après qu'il a incendié son atelier, par se donner la mort. Il n'y avait, sur le tableau, qu'« un pied nu » au milieu d'un « chaos de couleurs ».

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*,
La Comédie Humaine (1846), tome 4

Charles Bukowski, « La machine à baiser », Femme-objet / Femme-passion

Charles Bukowski est un auteur américain dont l'œuvre s'inscrit dans la seconde partie du ^{xx}e siècle ; bien qu'il en ait fermement renié l'affiliation, les critiques l'ont associé au mouvement *beat*, aux côtés de romanciers et poètes comme Ginsberg ou encore Kerouac. Sa renommée s'est construite autour de la large diffusion, notamment en Europe, de ses recueils de nouvelles. Le sexe, l'alcoolisme et la misère y tiennent une place prégnante. Bukowski est également l'auteur d'une œuvre poétique considérable.

« La machine à baiser » est la quatrième nouvelle du recueil des *Contes de la Folie Ordinaire*, publié en 1972. Ce texte provocateur retrace l'histoire de compagnons de boisson qui, un soir de semaine, entendent parler d'une « machine à baiser » révolutionnaire. Pensant qu'il s'agit d'une escroquerie, ils ne montrent d'abord aucun enthousiasme. Ils finissent pourtant pour céder à l'appel du sexe et vont à la rencontre d'un savant allemand, Von Brashlitz qui leur dévoile son invention exceptionnelle.

Nous avons sélectionné ce texte parce qu'en dépit du thème commun, celui de la femme-objet, les deux histoires opposent deux visions fondamentalement contraires de la féminité. Il y a chez Pygmalion la projection d'une femme soumise et chez Bukowski celle de la femme-passion – c'est-à-dire celle qui, sans se soucier des retombées sociales, brisera le dogme sous la pression de l'amour –, inévitablement punie. La nouvelle n'est pas écrite en lien direct avec le mythe d'Ovide, on retrouve néanmoins ce thème féminin fondamental et ces idées qui s'y rattachent : la femme devrait, sous peine de « rejet », correspondre à des normes de discrétion et de soumission. Son éducation la retranche dans une posture de soutien plutôt que d'actrice. « La machine à baiser » transpose une version alternative de la femme, davantage en lien avec les Propérides du mythe, au cœur d'une société plus contemporaine, dans laquelle sa trop grande liberté entraîne une mort sociale, qu'elle soit métaphorique ou non. Cette réécriture, crue et cynique, intronise l'amour marginal : il semble être le seul véritable, notamment parce qu'il se joue loin des formations sociales figées.

Marion BERTHIER et Alexandre BOUTARD

« Je connais un type qui a une machine à baiser. Pas ces gadgets merdiques, comme les pubs des pornos, tu vois, ces espèces de thermos avec chattes amovibles en viande hachée, complètement bidon. Non, ce type a vraiment inventé un truc. C'est un savant allemand et nous, je veux dire le gouvernement, on a mis la main dessus avant les Russes. Garde ça pour toi.

— Bien sûr, Tony.

— Von Brashlitz, il s'appelle. Le gouvernement a essayé de le reconverter dans l'ESPACE. Rien à faire. C'est un cerveau, mais il n'a que sa MACHINE À BAISER dans le crâne⁴². En même temps, il se prend

⁴² Il y aurait un premier rapprochement possible avec le mythe : la création devient l'objet d'une passion qui s'exerce au détriment de la vie sociale. On observe chez Pygmalion un phénomène identique.

pour un artiste, il répète qu'il est Michel-Ange⁴³... On lui verse trois cents tickets⁴⁴ par mois pour qu'il s'en sorte sans finir à l'asile⁴⁵. Au début, ils l'ont surveillé, puis ils en ont eu marre, ou ils ont oublié, en tout cas ils lui envoient toujours le fric et dix minutes par mois tu as un civil qui vient lui causer et qui fait son rapport comme quoi le type est cinglé. Alors Von Brashlitz se balade de ville en ville en traînant sa grande malle rouge⁴⁶. Finalement un soir il débarque ici et commence à picoler. Il raconte qu'il n'est plus qu'un vieux bonhomme et qu'il cherche un coin tranquille pour ses recherches. J'ai essayé de le freiner, il passe tellement de tarés dans le coin, tu sais...

— Ouais.

— Sur ce, il se pinte pour de bon, mec, et finit par lâcher le morceau. Il a fait les plans d'une femme mécanique qui te baise mieux que toutes les grandes putes de l'Histoire ! Tout ça sans tampax, sans emmerdes, sans baratin⁴⁷ !

— Ça, c'est la femme que j'ai cherchée toute ma vie⁴⁸. »

Les protagonistes payent enfin Tony pour qu'il révèle l'emplacement de la « machine à baiser ». Le narrateur et Mike l'Indien rencontrent Von Brashlitz, derrière la porte 69 (référence érotique).

Et voilà le vieux cochon, avec son verre de schnaps à la main et ses lunettes à double foyer, on se croirait dans un vieux Fritz Lang⁴⁹. Il y a

⁴³ Deuxième rapprochement possible, grâce à la notion d'artiste-créateur : Von Brashlitz et Pygmalion ont tous les deux créé une œuvre magistrale. Cette référence à Michel-Ange (qui a été, entre autres, sculpteur) est, dans ce contexte, parodique.

⁴⁴ Désigne trois cents dollars.

⁴⁵ Le risque de folie est souvent évoqué quand il s'agit de parler de créateurs géniaux. On peut penser à Pygmalion qui perd presque la raison quand il se livre, dans le texte-source, à des jeux érotiques avec sa statue, dont il n'arrive plus à distinguer « si elle est de chair ou d'ivoire ». On comprend, dans le texte de Bukowski, que Von Brashlitz abuse sexuellement de sa machine. Il y a un délire lié à l'idée de propriété, en vertu des pouvoirs que le statut de créateur confère

⁴⁶ C'est dans cette malle qu'est contenue la « machine à baiser ». Sa couleur rouge rappelle la passion...

⁴⁷ Un élément central se dessine : cette énonciation de « motifs de dégoût » suppose que la femme est rendue attrayante parce qu'elle n'est pas vraiment une femme. Cette créature artificielle est délestée volontairement de ses « défauts » biologiques (menstruation) ; elle est aussi délestée de ses « défauts » de caractère : il n'y a plus de comptes à rendre pour obtenir ce que l'on veut : la disponibilité est supposée totale. La retraite de Pygmalion est justifiée par son dégoût du vice des femmes ; c'est peut-être d'ailleurs pour cela que sa création est « lissée ». Ovide dit : « il sculpta de l'ivoire pur, lui donnant une beauté avec laquelle aucune femme ne peut naître ». Ceci peut être rapproché de la phrase de Bukowski : « Il a fait les plans d'une femme mécanique qui te baise mieux que toutes les grandes putes de l'Histoire ! » : on a dans les deux cas des structures qui mettent en avant ces femmes artificielles, les élèvent au-dessus des vraies femmes puisqu'elles ont été créées dans un but précis.

⁴⁸ Derrière le cynisme, on distingue l'idée que les femmes sont la source de quêtes chimériques et nécessairement décevantes.

⁴⁹ Réalisateur Allemand, d'origine autrichienne, qui a été naturalisé américain en 1935. Adulé par la Nouvelle Vague (en particulier François Truffaut, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard), il est notamment connu pour *Métropolis* (1927), qui est classé au « Registre international Mémoire du monde » de l'UNESCO.

déjà quelqu'un, une petite nana, trop jeune à mon goût, l'air filiforme et costaud à la fois.

[...]

« Messieurs, ma fille, Tania...

— Hein ?

— Oui, je sais, je sais... J'ai l'air... bien vieux... c'est comme le mythe du Noir qui ne débande jamais, il y a aussi le mythe du vieil Allemand qui baise toujours. Vous pouvez me croire, c'est ma fille, Tania. »

Tania rigole :

« Salut les jeunes ! »

[...]

« Messieurs, je suis un *artiste*, et un inventeur ! la MACHINE À BAISER existe, c'est ma fille, Tania⁵⁰...

— On ne plaisante plus, Von ?

— Plus du tout ! Tania ! Viens t'asseoir sur les genoux du monsieur ! »

Tania se lève en riant et saute sur mes genoux. Ça, une MACHINE À BAISER ? Je n'arrive pas à y croire⁵¹ ! Sa peau est en peau, en tout cas ça y ressemble, et sa langue qui se promène dans ma bouche, elle n'est pas mécanique, chacun de ses mouvements répond aux miens, unique.

Me voilà très occupé, j'arrache sa blouse, je m'infiltrer du côté de sa petite culotte, plus excité que jamais, et là nous perdons les pédales ; on se lève et je la prends debout, les mains pendues à ses longs cheveux blonds [...].

A la suite du refus d'obéir de Tania, Von Brashlitz devient furieux. Pour montrer à son créateur qu'elle ne lui est plus soumise, elle décide de tuer Mike l'Indien en arrachant intégralement ses organes sexuels. Le narrateur prédit l'arrivée des forces de l'ordre.

Aussitôt dit, aussitôt fait, et ces cons de flics se ramènent.

⁵⁰ Il s'agit ici d'une provocation. En dépit de toute vraisemblance, Tania est bel et bien une machine. La suite de la nouvelle le confirme.

⁵¹ Si l'on rapproche le mythe et la nouvelle, on a trois éléments qui distinguent la portée des textes : le premier, c'est que Pygmalion n'arrive pas à réaliser que sa statue est devenue une vraie femme, alors que chez Bukowski, le narrateur ne parvient pas à réaliser que celle qu'il prend pour une vraie femme est en fait une machine. Le deuxième élément, c'est qu'on a deux types de femmes qui sont représentées : une soumise, et une passionnée. Tania va tomber amoureuse du narrateur, et cet amour qu'elle n'est pas censée ressentir la poussera à la désobéissance. Le troisième élément découle du second : dans le cas de Pygmalion, la créature aime son créateur ; concernant Bukowski, on a un transfert qui s'opère, puisque Tania tombe amoureuse du narrateur et se met à haïr les autres hommes, son créateur compris. On observe donc un décrochage et une rupture thématique. Dans un cas, la femme reste et enfante, dans l'autre, moins idéal patriarcalement, la femme meurt, à cause de sa révolte contre le pouvoir de l'homme, et plus spécifiquement de son créateur.

[...]

Tania vient s'asseoir sur mes genoux :

« Ils vont me tuer. Je t'en prie, ne sois pas triste⁵². »

Je ne réponds pas.

Von Brashlitz se met à couiner, en montrant Tania : JE VOUS LE DIS, MESSIEURS, ELLE N'A PAS DE CŒUR ! UNE SALOPERIE QUE J'AI SAUVÉE D'HITLER ! Je vous le dis, ce n'est qu'une MACHINE !

Ils restent tous plantés, personne ne croit Von B.

C'est tout simplement la plus belle machine, et la plus belle « femme » qu'ils ont jamais vue.

« Et merde, bande de crétins ! Toutes les femmes sont des machines à baiser⁵³, vous ne comprenez donc rien ? »

Charles Bukowski, « La Machine à baiser »,
Contes de la folie ordinaire (1972)

⁵² Expression paradoxale d'un sentiment : Tania dit elle-même un peu plus tôt dans le texte : « Je suis heureuse. Pourtant... en principe, je ne suis pas vivante. Tu comprends, n'est-ce pas ? » La notion d'humanité ne serait pas un don des Dieux, comme le suggère le mythe d'Ovide, mais bien un legs humain.

⁵³ Projection d'une notion cruciale qui rallie les deux textes autour de cette thématique de la femme-objet. Dans le cas de la nouvelle, il y a une fusion qui s'opère, au sens où l'idéal se confond avec la réalité, au point que Brashlitz perd le contrôle, en partie à cause de l'ivresse, certes, mais on peut aussi y voir une émergence de la frustration masculine.

Allan Edgar Poe, *Le Portrait ovale* Quand la métamorphose s'inverse

« Le Portrait ovale » appartient au recueil des *Nouvelles Histoires extraordinaires*, publié en 1857 par le poète et nouvelliste américain Allan Edgar Poe. La traduction française est due à Charles Baudelaire, grand admirateur de Poe⁵⁴. *Le Portrait ovale* raconte l'histoire d'un homme blessé et de son domestique, qui s'installent pour une nuit dans un château étrange et abandonné des Apennins. La nuit, ne trouvant pas le sommeil, le maître contemple le portrait d'une jeune fille et découvre ensuite, avec effroi l'histoire de ce tableau : sa réalisation a causé la mort du modèle. On peut rapprocher cette nouvelle du mythe de Pygmalion puisqu'on y voit un processus de métamorphose complètement inversé : quand la statue passait de l'inanimé à l'animé et de la création à la vie, la jeune femme de la nouvelle passe de l'animé à l'inanimé : elle était un modèle vivant et n'est plus qu'un portrait.

Nous retrouvons dans cette nouvelle la première thématique évoquée pour le mythe de Pygmalion, qui est celle de la relation entre homme et femme : la description de cette relation est dans le prolongement de la vision patriarcale avec une jeune femme qui est soumise à la volonté de son mari : elle n'aime pas son art mais elle pose tout de même pour lui car elle s'y sent obligée. Mais surtout, on voit aussi que la femme n'est pas dénommée : telle la statue, elle reste anonyme. Ainsi, elle n'a qu'un rôle secondaire, comme nous l'avons vu dans le texte-fondateur : la statue n'était que là pour combler le vide amoureux de Pygmalion, aucune autre fonction ne lui était attribuée (à part servir et donner une descendance à son mari). Ici, la femme n'est qu'un intermédiaire pour faciliter l'extase artistique de son mari.

C'est cette extase artistique qui constitue la deuxième thématique de notre mythe fondateur : le rapport de l'artiste à son œuvre. On voit que le tableau prend de plus en plus de place dans notre récit, en même temps que la femme en perd de plus en plus. Il y a donc un rapport conflictuel entre les deux relations, alors que le mythe nous proposait une relation qui en amenait une autre : la relation créateur / création était la première dans le mythe et laissait sa place à la relation amoureuse. Alors qu'ici, la femme disparaît au profit de la création : il y a donc une opposition et une impossibilité à ce que les deux puissent coexister. Pour aller plus loin, on peut dire que la femme ne pouvait être présente dans les deux relations : elle ne peut être la femme amoureuse et concrète, et en même le modèle dans la création. Comme la création est vue en tant que prolongement de l'homme, Poe a définitivement fait le choix de mettre au-dessus le prolongement : veut-il nous dire que la création artistique amène plus de bonheur, de joie et d'accomplissement que l'amour ? C'est d'autant plus cela que la chute de l'histoire va nous sembler percutante et impressionnante : au moment précis où l'artiste dit que son œuvre est « la Vie elle-même », sa femme meurt. Elle ne peut donc vivre dans ce monde où son amour est vaincu par la création artistique. il y a dans le texte une antithèse amour / art qui soulève beaucoup de questions.

Nous pouvons alors nous interroger sur la *mimesis*⁵⁵ : est-ce cette recherche effrénée de la reproduction parfaite dans l'art qui amène le peintre à ce délaissement amoureux ? En tout cas, la peinture a remplacé le rôle de la femme dans notre texte : le peintre est « extasié », il détourne son

⁵⁴ La traduction actuelle est toujours celle de Baudelaire ce qui montre la qualité de cette version.

⁵⁵ Bien que le concept de *mimesis* (imitation) soit présent dès l'Antiquité, il a été théorisé à la Renaissance, dans le domaine des arts plastiques, notamment par le peintre italien Alberti, pour qui l'art devait être « une fenêtre ouverte sur le monde ». La *mimesis* dans la peinture a été préconisée pendant de très nombreux siècles.

regard amoureux de sa femme pour le poser inconditionnellement sur sa création. Ainsi, une confusion se met en place entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas : la création qui est du domaine de l'abstrait va prendre la place de la réalité elle-même. Ce texte reprend donc les thématiques de notre mythe pour lui donner une tournure dramatique : la relation artistique a une place plus que dominante, au point d'effacer tout le reste. Poe qui est lui-même un créateur, puisqu'il crée des romans, se place dans une réflexion métalittéraire : lui-même qui crée des œuvres qui doivent paraître réelles pour plaire à son public se confronte au principe de *mimesis* et, dans cette nouvelle il le remet en question en le poussant à l'extrême, jusqu'au point où il menace la vie.

Marjolaine BRISET

Le narrateur, qui vient de contempler longuement le portrait ovale, se sent « subjugué » et « épouvané » :

[...] Je cherchai vivement le volume qui contenait l'analyse des tableaux et de leur histoire. Allant droit au numéro qui désignait le portrait ovale, j'y lus le vague et singulier récit qui suit :

« C'était une jeune fille d'une très rare beauté, et qui n'était pas moins aimable que pleine de gaieté⁵⁶. Et maudite fut l'heure où elle vit, et aima, et épousa le peintre⁵⁷. Lui, passionné, studieux, austère, et ayant déjà trouvé une épouse dans son Art⁵⁸ ; elle, une jeune fille d'une très rare beauté, et non moins aimable que pleine de gaieté : rien que lumière et sourires, et la folâtrie d'un jeune faon ; aimant et chérissant toutes choses ; ne haïssant que l'Art qui était son rival ; ne redoutant que la palette et les brosses, et les autres instruments fâcheux qui la privaient de la figure de son adoré. Ce fut une terrible chose pour cette dame que d'entendre le peintre parler du désir de peindre sa jeune épouse⁵⁹. Mais elle était humble et obéissante⁶⁰, et elle s'assit avec douceur pendant de longues semaines dans la sombre et haute chambre de la tour, où la lumière filtrait sur la pâle toile seulement par le plafond. Mais lui, le peintre, mettait sa gloire dans son œuvre, qui avançait d'heure en heure et de jour en jour...
– Et c'était un homme passionné, et étrange, et pensif, qui se perdait en

⁵⁶ Cette description de la jeune fille va nous être répétée quelques lignes plus loin : l'auteur insiste donc sur le fait qu'elle suit les normes esthétiques et morales de notre mythe fondateur. Elle est belle et aimante (il la définit, un peu plus bas, comme « aimant et chérissant toutes choses »).

⁵⁷ L'auteur veut nous montrer dès le début que l'histoire va mal se finir : c'est une mise en garde sur le fait que la relation amoureuse avec cet homme qui est voué à son art ne lui apportera que malheur et tristesse.

⁵⁸ L'homme qui vient d'épouser la jeune fille est en fait déjà marié à quelqu'un d'autre : l'Art, son art. Il entretient donc déjà une relation fusionnelle avec l'Art, ce qui fait que la jeune fille ne pourra faire face et casser cette relation.

⁵⁹ L'auteur nous montre la rivalité entre l'Art et la jeune épouse. La confrontation entre les deux types de relations est ici présentée : l'une ne peut pas aller avec l'autre, contrairement à ce qui se passe dans le mythe d'Ovide, où l'art débouche sur l'amour.

⁶⁰ Bien que la jeune fille haïsse l'art de son époux, elle correspond au modèle de la « femme parfaite » donc elle va accepter de se prêter à la passion de l'artiste.

rêveries ; si bien qu'il ne *voulait* pas voir⁶¹ que la lumière lui tombait si lugubrement dans cette tour isolée desséchait la santé et les esprits de sa femme, qui languissait visiblement pour tout le monde, excepté pour lui. Cependant, elle souriait toujours, et toujours sans se plaindre, parce qu'elle voyait que le peintre (qui avait un grand renom) prenait un plaisir vif et brûlant dans sa tâche, et travaillait nuit et jour pour peindre celle qui l'aimait si fort, mais qui devenait de jour en jour plus languissante et plus faible⁶². Et, en vérité, ceux qui contemplaient le portait parlaient à voix basse de sa ressemblance, comme d'une puissante merveille et comme d'une preuve d'amour non moins grande de la puissance du peintre que de son profond amour pour celle qu'il peignait si miraculeusement bien⁶³. – Mais, à la longue, comme la besogne approchait de sa fin, personne ne fut plus admis dans la tour ; car le peintre était devenu fou par l'ardeur de son travail, et il détournait rarement ses yeux de la toile, même pour regarder la figure de sa femme. Et il ne *voulait* pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient *tirées* des joues de celle qui était assise près de lui⁶⁴. Et, quand bien des semaines furent passées et qu'il ne restait plus que peu de chose à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glâcis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. Et alors la touche fut donnée ; et alors le glâcis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais, une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il fut frappé d'effroi ; et, criant d'une voix éclatante : « En vérité, c'est la *Vie* elle-même !⁶⁵ » il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : – elle était morte ! »

Allan Edgar Poe, « Le Portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires*,
Traduction de Charles Baudelaire, 1857

⁶¹ Le verbe « vouloir » est mis en italique et il est accompagné de la négation « ne...pas » : Poe insiste bien sur le fait que le peintre dans sa folie créatrice est dans le déni de la réalité, puisqu'il n'a pas le désir de voir que sa femme dépérit à cause de son délaissement.

⁶² La description de la jeune fille continue mais plus le texte avance plus on voit la jeune fille perdre de sa beauté et de son éclat. Elle est atteinte par la relation artistique ce qui fait qu'elle commence à dépérir.

⁶³ On a un éloge de l'art et de la mimesis, mais dans l'esprit des commentateurs, elle est une preuve de l'amour du peintre pour son modèle.

⁶⁴ Le peintre met tellement de passion dans son art qu'il ne détache plus les yeux de sa toile : la peinture de la femme prend la place de la femme.

⁶⁵ Là on voit bien la transformation de la femme en portrait, avec l'utilisation du mot « Vie » (qui est accentué par l'italique et la majuscule). L'art s'est accaparé la vie, et celle-ci a quitté le modèle.

PROLONGEMENTS ARTISTIQUES

Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée* L'idéal féminin prenant vie

Jean-Léon Gérôme est un peintre membre de l'Académie Française et fait figure, à la fin du XIX^e, de peintre officiel, considéré comme l'artiste international le plus célèbre de son temps. Il compose avant tout des scènes religieuses ou mythologiques qui connaissent le succès aussi bien en France qu'aux États-Unis.

À partir de la lecture du mythe de Pygmalion, il produira un tableau en 1890. La peinture représente Pygmalion embrassant sa statue, Galatée⁶⁶, venant à la vie.

La scène représente l'atelier de Pygmalion ; quelques indices nous le montrent : le marteau près de son pied ayant probablement servi à sculpter la statue, les quelques peintures et sculptures à l'arrière-plan et l'escabeau derrière la statue.

Galatée, présente au centre du tableau, commence à prendre vie comme en témoigne le haut de son corps animé ayant pris une couleur chair contrairement au bas de son corps encore de marbre avec sa couleur blanchâtre. Elle entoure Pygmalion de son bras et pose sa main sur la sienne, ce qui indiquerait un amour partagé. On remarque une forte dominance de la couleur blanche de son corps, opposée à la peau mate de son sculpteur : Galatée devient un symbole de pureté. Notons par ailleurs que Galatée signifie « à la peau blanche comme le lait » et que l'idéal féminin, dans la seconde moitié du XIX^e, appartenait aux femmes ayant la peau très blanche. De plus, son visage nous étant caché, Galatée peut ici représenter un idéal féminin inaccessible.

Près d'elle se trouve son créateur. L'élan des jambes et l'exagération des mouvements des vêtements traduisent bien cet amour fougueux et démesuré qu'éprouve Pygmalion. De plus, le marteau posé par terre pourrait laisser imaginer qu'il était en train de continuer à la travailler mais que, pris par l'émotion de la voir vivre, il en jette son outil à terre et se précipite pour l'embrasser. La présence de Cupidon, fils de Vénus, renforce cette idée d'amour passionné et rappelle que la naissance de Galatée est due à la déesse. Les objets à l'arrière peuvent être perçus comme des symboles d'interprétation. Les masques de tragédie grecque (sur la droite) peuvent illustrer le « masque de la vie » : toute notre vie, nous portons des masques, mais l'amour nous les fait tomber. Le bouclier peut représenter celui de Persée avec la tête de la Gorgone au centre, symbole d'héroïsme et d'amour car il a tué Méduse pour épouser Andromède, celle qu'il aime.

Marion BERTHIER et Alexandre BOUTARD

⁶⁶ C'est Rousseau qui donnera, dans sa pièce *Pygmalion* (1762) le nom de Galatée à la femme anonyme évoquée dans le mythe d'Ovide.



Pygmalion et Galatée, Jean-Léon Gérôme, 1890

Huile sur toile, 88,9 x 69,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Hamilton Luske et Ben Sharpsteen, *Pinocchio* Une créature qui doit mériter son incarnation humaine

Pinocchio est le deuxième film d'animation de Walt Disney, sorti en 1940 et inspiré du conte de l'italien Carlo Collodi écrit en 1881, *Avventure di Pinocchio, storia di un burattino*.

Pinocchio est un pantin créé par Gepetto, fabricant de jouets. Ce dernier souhaite que le pantin devienne un vrai petit garçon. La Fée Bleue anime alors le pantin, lui donnant le défi de prouver qu'il mérite d'être un humain : il ne deviendra un vrai petit garçon, en chair et en os, que s'il se montre digne de l'être. Au début très turbulent, le pantin finit par sauver Gepetto parti en mer le chercher. La Fée Bleue lui accorde alors de devenir pleinement humain.

Le lien entre créateur et créature semble intéressant dans le sens où il est lui-même créateur, c'est-à-dire que par la seule force de l'amour filial, la créature est humanisée après avoir réussi à sauver son créateur. La notion de construction artificielle est présente, mais, contrairement au mythe de Pygmalion, ici la créature ne se construit pas entièrement grâce au créateur. Gepetto est seulement un créateur matériel et on peut dire que Jiminy Cricket (le personnage qui incarne la conscience morale de Pinocchio) est son créateur spirituel. Pinocchio ne se soumet à aucun moment à Gepetto. De plus la métamorphose se fait en trois temps, le bois devient un pantin grâce à Gepetto, le pantin est animé par la Fée Bleue puis il devient humain grâce à ses propres décisions – et un peu de magie.

Les échos entre le mythe de Pygmalion et l'histoire de Pinocchio sont nombreux : la fabrication artificielle d'un simulacre d'être, et le désir de son créateur de le voir accéder à une véritable humanité ; La Fée Bleue, qui semble être une nouvelle image de la Déesse Vénus malgré son physique beaucoup moins divin ; la métamorphose finale. Cependant les différences sont tout aussi nombreuses, d'abord par la différence entre les deux relations : le mythe met en avant l'aspect érotique, absent dans l'histoire de Pinocchio ; de surcroît, dans le film d'animation la morale prend une place importante : le droit à l'humanité se mérite grâce aux actes accomplis par la créature.

Emma ROBAT et Pierre-Andrea FRAILE



Pinocchio, Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, 1940

Film d'animation, 88 minutes, Walt Disney Productions

Les images montrent, dans l'ordre, les trois étapes de l'accession de Pinocchio au statut d'être humain.

Hans Bellmer, *La Poupée*

La création : un pouvoir individualiste et destructeur

Hans Bellmer est un peintre, sculpteur et photographe franco-allemand du XX^e siècle (1902-1975). Il est repéré très tôt par les surréalistes à Paris. L'homme chez les surréalistes est souvent représenté par un mannequin, c'est une façon de le déshumaniser pour l'ausculter. Lorsqu'Hitler arrive au pouvoir, Bellmer va à l'encontre du mythe de perfection anatomique du III^e Reich pour au contraire s'intéresser au démembrement, à la déconstruction et la reconstruction du corps. Cette photo nous montre le corps plus ou moins démembré d'une poupée, posée sur les marches d'un escalier. Hans Bellmer met à nu les jointures du corps pour le reconstruire selon son propre point de vue. L'œuvre atteint sa qualité d'objet grâce aux pulsions inconscientes du créateur.

Hans Bellmer se livre à une reconstruction subjective du corps, le travail sur les jointures à boules rejoint l'anamorphose, c'est-à-dire la déformation réversible d'une image à l'aide d'un système optique. Le corps se transforme dans des combinaisons sans fin. C'est le désir qui permet de produire ces métamorphoses du corps féminin. Il s'agit de la construction d'une femme aux possibilités anatomiques multiples. Le corps est déstructuré, la poupée est amputée à mi-jambe, les articulations sont remplacées par des boules ; le but étant que le corps féminin puisse être offert dans tous les sens selon le caprice du créateur. Nous sommes dans un principe de réversibilité, tout peut redevenir encore autre. Le ventre peut changer d'aspect, la forme des épaules et les seins aussi. Nous sommes dans une métamorphose continue. Le sculpteur utilise des rotules pour permettre les jeux d'inversion.

Ainsi, en se rapprochant du mythe, on voit que Pygmalion lui non plus ne reproduit pas un corps selon la vraisemblance mais le manie selon ses désirs. La poupée représente ici un inépuisable objet de rêve. Mais surtout, la femme est rendue à l'état d'objet, elle n'atteint jamais le statut de réalité. Elle n'est qu'une représentation de celui qui l'a créée. Nous étudions en fait ici l'anatomie du désir : en voulant se rapprocher du fantasme on crée une nouvelle réalité. L'image de la femme désirée est conditionnée par l'homme qui désire. On peut aussi voir dans l'œuvre de Bellmer une férocité, un élan du mal comme puissance créatrice. Une corde est attachée au genou de la poupée, comme pour montrer la non liberté, l'impuissance, la réduction à l'état d'objet. Ainsi, Jean Brun écrit à propos de l'artiste qu'il « ressemble à un Pygmalion qui aurait voulu scier les barreaux de la cage du toi et de celle du moi afin de permettre toutes les aventures hors des structures anatomiques ». Son œuvre constitue « la plus extraordinaire illustration du désir contre la réalité⁶⁷. »

De plus, on sait que le surréalisme est l'un des mouvements qui ont le plus célébré la femme. Elle est à la fois une source d'inspiration et une muse, tout en étant aussi maîtresse et sorcière. Mais malgré les nombreuses célébrations qui sont faites en son honneur, elle est rarement considérée comme la créatrice ou l'actrice, et se trouve souvent réduite à l'état d'objet⁶⁸. C'est de cette vision dégradante que Bellmer nous fait part. Le visage est sombre, les yeux sont clos, la poupée semble presque morte. Le désir peut également être dangereux ; il peut s'assimiler à la domination, et dévier vers des formes plus sombres. Le créateur cherche à réduire l'autre, à l'assimiler à soi et pour soi, à le rendre tel qu'il le souhaite en lui enlevant toute liberté. L'artisan

⁶⁷ Jean Brun, « *Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer* », *Obliques*, numéro spécial sur Hans Bellmer, Nyons, Éd. Borderie, 1975

⁶⁸ « La femme objet », *Le surréalisme et la femme*, <<http://surrealismeandfemme.e-monsite.com/pages/la-femme-objet.html>> (consulté le 27/05/2016)

est criminel, puisqu'il tue la liberté de celui qu'il façonne. Dans cette photographie, Bellmer a tué la vie pour chercher autre chose : sa quête est infinie.

TOUSSAINT Rosalie



La Poupée, Hans Bellmer, 1935-1936

Bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussure, chaussettes,
61 x 170 x 51 cm, Centre Pompidou, Paris (France)

