

**MÉDIA ET
REPRÉSENTATION
DANS LE MONDE
HISPANIQUE
AU XX^e SIÈCLE**



ELOGE DE LA SPECTA-LECTURE le cas de *El beso de la mujer araña*
de Manuel Puig.

Guy THIEBAUT
Université de Bourgogne
(France)

Les réflexions que nous voudrions vous soumettre obéissent en fait à une double nécessité. Elles sont d'abord les conséquences d'une sorte d'obsession qui ne cesse de nous poursuivre depuis que nous avons lu et analysé avec nos étudiants le roman de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. En effet, si l'écrivain compose son œuvre à partir de ses "demonios" personnels, comme dirait Mario Vargas Llosa, pourquoi le récepteur de cette œuvre, qu'il soit lecteur ou critique littéraire, devrait-il faire abstraction de ses "demonios" - d'ailleurs le pourrait-il vraiment - et au nom de quel "objectivisme totalitaire" devrait-il les taire s'ils permettent d'accéder à une meilleure compréhension de cette œuvre. Or, il s'avère que, à la suite d'une série d'événements d'ordre artistique, notre obsession originelle - sinon originale, car sans doute partagée - s'est trouvée ravivée relativement récemment.

En second lieu, et en lien direct avec ce qui vient d'être dit, ces réflexions viseront à définir, sur un plan théorique, le concept de *especta-lector* que nous formulions lors d'un précédent colloque¹. Ce concept, né à l'époque d'une pratique analytique, acquiert *a posteriori* une valeur prémonitoire : reste à démontrer, à partir de critères plus objectifs, si ce concept de *specta-lecture* peut être étendu à d'autres romans, en un mot, s'il est opératoire dans des conditions suffisamment satisfaisantes pour être retenu. Par ce biais, nous rejoindrons en fait un débat fondamental largement développé et impulsé par les romanciers latino-américains en particulier, à savoir les relations auteur-lecteur et le statut que ce dernier peut revendiquer.

Des études nombreuses et diversifiées se sont attachées à montrer la place importante et novatrice qu'occupaient, dans la littérature latino-américaine, les romans de l'argentin Manuel Puig. L'un d'entre eux, *El beso de la mujer araña* - un chef d'œuvre à nos yeux -, a été abondamment analysé et commenté, en particulier sous l'angle des rapports entre cinéma et création romanesque. Il n'est pas besoin

¹ Thiébaud, Guy, "El beso de la mujer araña, novela comprometida", Actes du colloque sur l'œuvre de Puig et Vargas Llosa, *Les Cahiers de Fontenay*, n° 26-27, juin 1982, p. 134.

d'insister ici sur le phénomène même de la narration (ou de l'auto-narration) de films réinventés ou fictifs par l'un des deux protagonistes principaux, Molina, à son compagnon de cellule, et qui servent de base à toute une stratégie de la séduction, grandement facilitée par une identification active aux héros - et aux héroïnes - des productions hollywoodiennes des années 40-50. Rappelons cependant que cette séduction sera une arme à double tranchant puisque Molina, homosexuel emprisonné pour corruption de mineur, cherche à tirer des renseignements sur les activités et les complicités de Valentín, terroriste d'extrême-gauche ; pourtant, les autorités carcérales qui, aux termes du chantage, avaient promis la liberté à Molina contre lesdits renseignements, n'avaient pas prévu que le "séducteur" serait lui-même séduit et qu'il ne souhaiterait qu'une seule chose : rester en prison pour vivre un grand amour avec Valentín.

La base narrative du roman de Puig, paru en 1976, repose sur ce média puissant - voire tout-puissant - qu'est le cinéma, comme cela a déjà été maintes fois démontré de façon détaillée. Il ne s'agit pas pour nous d'ajouter ici un commentaire supplémentaire sur la technique même utilisée par le romancier. En revanche, nous voulons insister sur une constatation qui nous semble importante. Il est en effet singulier d'observer que ce roman se trouve au centre, pourrait-on dire, d'un processus, d'une chaîne événementielle qui peut se résumer de la façon suivante

le film de Jacques Tourneur, *Cat People*, de 1942, bien que réinventé pour les besoins de la cause par Molina¹, est parfaitement identifiable (sans doute le plus facilement identifiable), et dans le même temps où sa narration ouvre le roman - ce que nous appelions "apertura mediatizada"² - il annonce un enchaînement de cinq autres films, réels, fictifs ou recomposés, qui forment la base narrative de *El beso...*, de 1976. Parallèlement, comme si l'idée était dans l'air, notons, pas seulement pour l'anecdote, le *remake* du film de Tourneur, *La féline* de Paul Shrader en 1982. Ainsi, si l'on a pu parler de "la invención de Molina", avec *La Féline*, on peut parler de la "invención" de Shrader, ou, pourquoi pas, de la "specta-lecture" de Shrader. (Pour ceux qui connaissent les deux films, je rappellerai au passage que Shrader n'a repris, telles quelles, que deux scènes du film de Tourneur, celle de la traversée de Central Park et l'arrivée subite du bus, et celle de la piscine).

Enfin, dans cette chaîne événementielle, on semble parvenir à un achèvement du processus³, avec, en 1986, le film de Héctor Babenco, *The kiss of the Spider Woman*, qui porte à l'écran le roman de Manuel Puig.

Indépendamment de l'intérêt renouvelé, à des périodes diverses, pour le mythe de la femme-panthère ou celui de la femme-araignée, ces mises en abîme successives n'ont pas manqué de nous intriguer, et le film de Babenco nous a véritablement obligé à revenir au roman de Puig.

Le schéma classique que l'on observe généralement dans les relations de la littérature avec le cinéma est celui de romans (plus rarement de pièces de théâtre)

1 Voir à ce sujet, Maryse Vich-Campos, "L'invention de Molina" (à propos du film *Cat People* dans *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig"), in : *Les cahiers de Fontenay*, p. 107-113.

2 Thiébaud, Guy, *Op. cit.*, p. 134.

3 Dans ce processus, nous laissons de côté les adaptations théâtrales en espagnol ou plus récemment en français que nous n'avons pas vues.

ELOGE DE LA SPECTA-LECTURE

portés à l'écran. Or, le point de départ de l'œuvre de Puig est original en cela qu'il inverse ce moule traditionnel puisque nous assistons, au début de *El beso..*, à un film, *Cat People*, porté à l'écriture, si l'on peut dire, déclenchant par là-même la série de narrations de la M.G.M., vous aurez reconnu la Molina-Goldwin-Meyer ! Avec l'œuvre de Héctor Babenco, le schéma classique est rétabli, voire enrichi d'un effet de miroir qui peut donner le vertige si l'on y regarde de près, puisqu'en effet un roman qui intègre à son écriture un média aussi puissant que le cinéma se voit finalement porté à l'écran. La boucle est apparemment bouclée, mais bien des problèmes se trouvent posés. Citons-en un dans l'immédiat, sans vouloir compliquer les choses à plaisir. Molina, en racontant les films, ressentait très clairement la difficulté qu'il y avait à transposer en images langagières des images visuelles ; Babenco, lui, a-t-il réussi à surmonter l'obstacle qui consistait à transposer en images visuelles des images langagières qui se voulaient des transpositions d'images visuelles ?

Lors du colloque de Paris de 1982, nous caractérisions l'œuvre de Puig par le terme combiné de "novela/película" et pour qualifier notre démarche critique nous nous définissions comme *specta-lecteur*. Cela n'obéissait pas de notre part à un désir irraisonné de forger à tout prix un concept nouveau ; celui-ci naissait assez logiquement à partir de la constatation selon laquelle, dans un texte, deux médias - le cinéma et l'écriture romanesque - se rencontraient et s'épaulaient mutuellement pour créer une œuvre originale. Nous pouvons dire *a posteriori* que Héctor Babenco nous a confortés dans notre interprétation, et de façon très immodeste, nous considérerons qu'il a mené jusqu'à son terme la théorie que nous ébauchions alors.

En présence du roman de Puig, nous avons adopté l'attitude de tout spectateur qui entre dans une salle de cinéma. La couverture du livre et le paratexte, dont parlera Jean-Claude Villegas, devenaient ainsi l'affiche publicitaire. On connaît par ailleurs le soin apporté par Manuel Puig dans le choix des couvertures de ses romans.

Le graphisme de "La femme ombilicale", dont parle Michèle Ramond¹, le titre énigmatique qui n'allait trouver sa pleine justification qu'à la fin du roman, comme cela peut être le cas dans certains films, tout nous conduisait à adopter, dès le départ, ce comportement. Nous pénétrions alors dans une salle obscure, ou plus exactement dans une *salle de projections*, au sens technique et psychanalytique du terme.

Voyons comment le phénomène de specta-lecture a pu fonctionner avant d'en donner une définition théorique.

Dès la première ligne du roman, nous sommes en présence d'une voix qui raconte une histoire ; quelques pages plus loin, nous apprenons qu'il s'agit du personnage de Molina relatant un film. Mais Molina racontant *se raconte*. Il se projette en projetant sur l'écran noir de leurs nuits blanches des images langagières qui auront le double effet de faire appel à l'imaginaire de Valentín et de développer une stratégie de la séduction. En même temps que l'activité ludique de la narration filmique, Molina donne à voir un spectacle où il se met en scène. Le lecteur, dans ce cas, lit un spectacle où le narrateur est en état d'être vu. Mais ce premier niveau, ce premier schéma se complète ou se complique par le fait que le statut de spectateur que Valentín assume, au moins au début, s'assimile à celui du lecteur du roman lui-même. Or, il se trouve que

1 Ramond, Michèle, "La femme ombilicale", *Les cahiers de Fontenay*, p. 155-159.

Valentín rejette ce rôle plus ou moins passif, et qu'en fonction de sa personnalité, de son idéologie, de sa culture personnelle, il cherche à intervenir dans le cours même des récits de Molina, ce qui ne va pas sans heurts car Molina risque de se voir dépossédé de son pouvoir de narrateur omniscient face à un personnage qui revendique une liberté nouvelle. Par ce biais et le jeu subtil de la séduction et de l'identification, Valentín spectateur devient participant du spectacle narré par Molina. Ainsi Valentín, personnage fictif de Puig, devient-il également le personnage de la fiction de Molina.

La superposition de ces deux plans de la fiction a au moins une conséquence importante : la fiction 2 - les narrations de Molina - apparaît comme plus fictive que la fiction 1 - l'intrigue romanesque du roman de Puig. Dans ces conditions, les personnages de Molina et de Valentín donnent au lecteur l'illusion qu'ils sont moins fictifs ou plus "réels" dans la narration de Puig que les personnages des narrations filmiques de Molina, même si ceux-ci intègrent des éléments de la personnalité ou du caractère de Molina et de Valentín. Sans trop schématiser, nous pouvons admettre que les relations qui s'établissent entre ces deux personnages sont du même type que celles qui s'instaurent entre un média et un spectateur ou un lecteur de ce média. En fait, elles symbolisent les rapports privilégiés qui peuvent se nouer entre un auteur, Manuel Puig en l'occurrence, et le récepteur de cette œuvre. Pour notre part, en plus des divers niveaux d'interprétation qui ont pu être dégagés par la critique au sujet de ce roman, nous concevons *El beso de la mujer araña* comme une vaste allégorie illustrant les rapports auteur/lecteur, ou specta-lecteur, tel que nous le définirons par la suite.

La critique a souligné de façon unanime la grande liberté, en particulier la liberté d'imagination, que Puig accordait au destinataire de son œuvre. En effet, l'auteur s'efface derrière ses personnages, et la technique du dialogue, qui est la structure de base, lui interdit d'intervenir en tant que tel dans le corps d'une narration qui, apparemment, n'appartient qu'à ses protagonistes.

En ce qui concerne ces derniers, l'absence de descriptions physiques, loin d'être un handicap, permet au lecteur - ou l'y oblige - de composer lui-même les types humains en compagnie desquels il souhaite se trouver. De même, le lieu carcéral est tellement neutre, dépouillé, bien qu'habilement suggéré, qu'il favorise une mise en scène très libre. D'autres exemples pourraient être avancés qui nécessiteraient une étude minutieuse du texte impossible à mener ici ; mais nous privilégierons ces deux-là, peut-être les plus superficiels ou les plus "visibles", car ils sont les éléments moteurs, mais non uniques, de notre specta-lecture.

Puig nous permet de mettre un peu ou beaucoup de nous-mêmes dans ses personnages, selon la force plus ou moins grande du *processus d'identification* qui s'impose à nous ou sans doute que l'auteur nous impose sous couvert de grande liberté. Quoi qu'il en soit, ces êtres de papier, nous les nourrissons de notre sensibilité, de nos fantasmes, de nos craintes et de nos joies, en un mot de notre histoire personnelle, de notre propre spectacle. Même si nous cherchons à éviter de tomber dans le piège du psychologisme, reconnaissons que des romans comme celui de Manuel Puig nous incitent ou nous invitent à la transgression. En définitive, le specta-lecteur de *El beso...* ne peut que s'exclamer : "Molina et Valentín, c'est moi !".

Mais, qu'en est-il lorsque ce même roman est porté à l'écran ? Avec *The kiss of the Spider Woman*, Héctor Babenco détourne à son profit la liberté d'invention,

ELOGE DE LA SPECTA-LECTURE

d'intervention, de création, dont nous jouissons en tant que specta-lecteur du roman. Avec son film, il nous propose et nous impose sa propre specta-lecture de *El beso de la mujer araña* ; nous nous sentons alors comme privé de ce droit à l'imagination que Puig nous octroyait. Et quels que soient l'intérêt et la qualité de ce film, un sentiment de frustration peut nous envahir. Nous sommes placés dans la même position que Molina, narrateur tout-puissant, craignant de se voir dépossédé de son pouvoir par Valentín.

Au niveau des protagonistes, par exemple, sans vouloir forcer l'interprétation, nous pouvons dire qu'objectivement Babenco restreint notre liberté - mais c'est la représentation cinématographique qui oblige à ces contraintes - en imposant sur l'écran la figure de William Hurt qui devient, par ce biais, le meilleur Molina possible, en raison de l'effet de réel plus grand dans un film que dans un roman. Ce qui n'enlève rien - disons-le clairement au passage - à la performance d'acteur de Hurt, récompensé à juste titre.

Il nous faut cependant reconnaître qu'en retrouvant après coup le roman de Puig, nous aurons du mal, au moins pour un temps, à nous défaire de l'image de Molina/Hurt. Que l'on nous comprenne bien, il ne s'agit pas pour nous de dire que H. Babenco a eu tort d'adapter le roman de Puig et que sont à bannir les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires : la liberté de tout créateur est respectable. Mais, indépendamment du fait que peu de ces adaptations peuvent être considérées comme des chefs d'œuvres, car elles ne correspondent pas, entre autres, à la specta-lecture que nous avons pu faire personnellement de tel ou tel roman porté à l'écran, nous voulons souligner ici, en tant que lecteur critique ou specta-lecteur, la marge de liberté plus grande qu'offre un média (en l'occurrence le roman de Puig) par rapport à un autre média (le film de Babenco).

Un exemple précis illustrera de façon convaincante les limites, ou les contraintes, du film par rapport au texte écrit. En aucun cas le roman de Puig ne peut être interprété comme une apologie de la cause terroriste ou comme un plaidoyer pro homo. Or, de fait, on constate que dans le film de Babenco, par la mise en scène et le jeu d'acteur, le personnage de Molina écrase littéralement celui de Valentín. C'est le droit le plus strict du cinéaste d'avoir fait ce choix, mais nous devons mettre en relief un manque de fidélité au texte d'origine, surtout auprès de spectateurs du film qui, ne connaissant pas le roman, auraient ainsi une vision erronée du projet initial de Puig.

Une autre comparaison entre les deux œuvres nous permettra d'exprimer notre insatisfaction, notre sentiment de frustration lors du visionnement du film. Prenons le cas précis des scènes d'amour entre Molina et Valentín. Dans le roman de Puig, rien n'est décrit, rien n'est montré, comme pour entourer ces moments intenses d'une intimité plus grande où les quelques paroles échangées sont pleines de tendresse. Ce qui frappe, à la lecture des scènes, c'est le nombre important de répliques blanches, transcrites par des points de suspension. Ce non-dit, qui s'assimile au non-vu, évite avec une habileté remarquable tout racolage, tout voyeurisme, même si, dans ces blancs typographiques, l'imagination du specta-lecteur s'engouffre et peut se donner libre cours : au lecteur de "se faire son cinéma", comme l'on dit communément.

Or, que se passe-t-il chez Babenco ? A moins de rendre ces blancs typographiques par le noir total (peu de cinéastes se risqueraient à abuser d'un tel procédé lors de

scènes longues), le metteur en scène est contraint de montrer, de donner à voir, quoique dans une semi-obscurité, l'union des deux hommes, semi-obscurité obligée par l'absence de lumière dans la cellule car les prisonniers sont privés d'électricité à partir d'une certaine heure, mais imposée également par un réflexe d'auto-censure. En revanche, en ce qui nous concerne - mais chacun ses obsessions -, ces scènes lues dans le roman nous les avons vues paradoxalement en pleine clarté, en dépit des conditions matérielles décrites préalablement, car la symbolique révolutionnaire dont elles étaient chargées les rendaient lumineuses et belles.

Nous pourrions, sans doute, multiplier les exemples et les comparaisons entre le film de Babenco et le roman de Puig, qui tous conduiraient à mettre en évidence les limites ou les difficultés objectives rencontrées lorsque l'on passe d'un média à l'autre.

Finalement, la *specta-lecture*, qu'est-ce que c'est ?

Avant d'être un concept, c'est une réalité que nous avons rencontrée et que nous avons explorée à travers le roman de Manuel Puig. Elle est née de la rencontre de deux événements qui marqueront, pensons-nous, le XX^{ème} siècle : l'émergence - pour ne pas dire l'omniprésence - des modes de communication les plus variés ("specta") et la reconnaissance, exprimée par Cortázar ou Borges, pour rester dans le domaine hispanique, du lecteur comme être participant de la fiction même. Elle s'est trouvée confortée par cet enchaînement, qui ne nous paraît pas fortuit, des mises en abîme que nous avons mis en évidence de *Cat People* à *The kiss of the Spider Woman* en passant par *El beso de la mujer araña*. Elle prend appui également sur la citation suivante de Borges, que nous prenons plaisir à rappeler

Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des "Mille et Une Nuits" ? Que Don Quichotte soit lecteur du "Quichotte" et Hamlet spectateur d'"Hamlet" ? Je crois avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs¹.

La complémentarité des deux paramètres que nous avons signalés plus haut explique, en partie, pourquoi les romanciers contemporains ne peuvent plus écrire et n'écrivent plus comme auparavant. Et, dans le même temps, nous pouvons affirmer que, pour sa part, le lecteur ne pourra plus appréhender une réalité littéraire comme auparavant. Pratiquer la *specta-lecture*, c'est, en quelque sorte, investir l'espace littéraire à chaque fois que l'auteur et/ou son texte nous en offrent l'opportunité. Ainsi donc, *la liberté d'écrire* que l'écrivain a conquise à la pointe de sa plume ou grâce à la force de frappe de sa machine à écrire a-t-elle entraîné dans son sillage *la liberté de lire* du lecteur. Pouvoir mettre en pratique la *specta-lecture* sur un texte romanesque implique forcément que ces deux libertés, complémentaires, puissent s'exercer pleinement. Et, si vous me permettez de poursuivre dans mon délire herméneutique, nous voudrions suggérer qu'être en mesure ou non de pratiquer la *specta-lecture* pourrait être un critère supplémentaire permettant de définir la qualité d'une œuvre.

L'activité de la *specta-lecture* que nous avons mise en évidence à partir d'un texte romanesque qui intègre le film n'est sans doute pas exclusive de ce type de roman : elle

¹ Borges, Jorge-Luis, *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1957, p. 83

ELOGE DE LA SPECTA-LECTURE

s'exerce, à des degrés divers, à chaque fois que nous lisons. Nous faisons de la specta-lecture sans le savoir dans la mesure où le texte que nous parcourons est ressenti avec notre vécu personnel, notre propre "spectacle", si l'on veut. A chaque fois que nous nous *représentons* la scène, que nous la *visualisons*, nous mettons en scène notre propre lecture d'un texte qui, à la limite, bien qu'écrit par un auteur unique, est amené à connaître des specta-lectures diverses (qui ne débouchent pas forcément sur un film, mais sur notre propre cinéma).

Autrement dit, les rapports entre auteur et lecteur qui ont toujours intrigué les écrivains (un roman n'existe que dans la mesure où il est lu), mais qui ont pris un relief plus marqué dans les dernières décennies, en particulier dans le roman latino-américain, pourraient bien, avec cette théorie de la specta-lecture, se trouver renforcés. Le *lector hembra* de Cortázar ou le *personnage fictif* tel que le décrit Borges, font preuve d'une activité réelle et créatrice qui les rapproche un peu plus du créateur suprême qu'est le romancier. Et la frontière qui les sépare tend à se laminer sous le coup de ces deux activités complémentaires mais non interchangeables. Lire, ce n'est pas écrire ; mais *specta-lire*, c'est s'approcher, consciemment, au plus près de cette ligne de démarcation. Si nous lisons, c'est pour *percevoir* (percer et voir) les intentions d'un auteur. Le lecteur est voyeur ; le specta-lecteur aime voir et *se voir* sur l'écran du texte et de son imagination, dans le miroir que lui tendent certains auteurs comme Manuel Puig. Aller au-delà de ce miroir, c'est atteindre le mystère de la création, c'est vivre "la historia de un deicidio".

Dans ces conditions, specta-lire, c'est être complice du déicide, c'est s'approcher au plus près du créateur, à défaut d'être celui-là.