

## La conversion monothéiste de Pandora - essai sur le film «Pandora» d'Albert Lewin

**Author :** André Stanguennec

**Categories :** [Art & Société](#)

**Date :** 12 décembre 2020

**ANALYSE :** Toute interprétation philosophique du film *Pandora* de Lewin (1951) est affrontée au paradoxe d'une fusion entre un mythe grec en contexte polythéiste (celui de la première femme porteuse de séductions et des malheurs) et une légende européenne du dix-septième siècle en contexte monothéiste réformé et puritain. L'hypothèse qu'[André Stanguennec](#) souhaiterait nous faire partager ici, et qui se veut elle-même fictionnelle mais conceptuellement rigoureuse, est la supposition d'une conversion monothéiste de Pandora entraînant sa réhabilitation, payée au prix d'un amour mortel aux corps mais immortalisant mystiquement les âmes.



*Agrégé et docteur d'Etat, [André Stanguennec](#) est professeur émérite de Philosophie de l'Université*

de Nantes, où il a enseigné de 1969 à 2007 et appartient au Centre CAPHI. Président de la Société nantaise de Philosophie, spécialiste de l'idéalisme allemand et penseur d'une herméneutique contemporaine, il collabore à la Revue philosophique de la France et de l'Étranger et a dernièrement publié [Novalis-Mallarmé. Une confrontation](#) (Éd. Honoré Champion, 2020).

---

## Le problème posé par Pandora

*«Naissant véritablement au monde et aux sentiments avec la découverte de l'amour absolu, Pandora reconquiert d'une certaine manière son libre arbitre, et embrasse avec passion son funeste destin», Ariane Prunet, Flamboyante fantaisie, in Critikat, septembre 2020.*

Posons la question : comment la première femme mythique grecque, Pandora, s'incarnant au vingtième siècle sous les apparences d'une célèbre chanteuse américaine, a-t-elle consenti à aimer d'un amour mystiquement mortel le «Hollandais volant»<sup>[1]</sup>, l'époux qui l'avait assassinée au dix-septième, dans son incarnation de jeune, belle et vertueuse épouse ? Conjoindre le mythe grec à la plus typiquement chrétienne et calviniste des légendes monothéistes ne relève-t-il pas d'une gageure impossible à tenir ?

<https://www.youtube.com/watch?v=Pje7JoO9UEI>

Aucun commentaire, à notre connaissance, ne s'est posé cette question qui nous paraît pourtant fondamentale, tant la construction du film d'Albert Lewin procède d'une cohérence ne négligeant

aucun détail et surtout pas, bien qu'elle soit implicitement présente tout au long de l'œuvre, la motivation mythologique d'une Pandora, passant de son contexte polythéiste grec à un contexte monothéiste, chrétien, empreint, d'un côté, de calvinisme et de prédestination, mais aussi, de l'autre côté, d'une prétention au libre-arbitre comme possibilité de choisir ou de refuser son salut[2]. C'est en ce sens que nous rejoignons Ariane Prunet, lorsqu'elle écrit que «Pandora reconquiert d'une certaine manière son libre arbitre, et embrasse avec passion son funeste destin»[3].

## Du drame du Hollandais volant au retour de Pandora

Depuis le début de leur rencontre, un malentendu réciproque avait empoisonné les relations entre Hendrick van der Zee (le Hollandais volant) et son épouse, un avatar de Pandora, la première des femmes selon le mythe grec que nous rapporte Hésiode. Celle-ci voulait abandonner sa condition de femme divinement belle, mais porteuse de cadeaux maudits, c'est-à-dire des vices féminins cachés et des malheurs destinés à l'humanité par Zeus se vengeant de Prométhée en adressant cette épouse à son frère Épiméthée.

Au dix-septième siècle, pénétrées des idées de Calvin, les Provinces-Unies hollandaises prônent néanmoins la tolérance religieuse entre les Églises. Associé au pouvoir politique, le calvinisme domine, avec ses principes de prédestination, d'austérité et de vertu rigoureuse. Dans la seconde moitié du siècle, la tendance puritaine du calviniste se fit davantage entendre. L'attitude cruellement puritaine et pour tout dire obsessionnelle d'Hendrick van der Zee doit être comprise dans ce contexte. Ainsi, Pandora, qui s'était projetée dans une nouvelle destinée, espérait partager, en tant qu'épouse, les vertus chrétiennes rigoureuses du calvinisme au sein d'un amour conjugal inattaquable. Mais son mari continuait de soupçonner en elle, comme dans la Pandora grecque, parce que *trop belle sans doute*, une femme trompeuse et vicieuse. Ce double malentendu entraîna la tragédie que nous conte le Hollandais volant. Hendrick crut que sa femme, très belle, mais intérieurement aussi vertueuse que fidèle, s'était comportée comme la Pandora grecque et l'avait trompé durant son absence. Il la tua dans un accès de folle jalousie. Mais, maudissant ses juges humains et son Juge divin, il contesta sa condamnation par les autorités juridiques et religieuses qui l'envoyèrent en prison. C'est là, montre Lewin, que, au cours d'un rêve, lui fut annoncée sa peine par le Tout-Puissant : une errance solitaire sur un bateau surnaturellement conduit par le Pilote Divin et l'autorisant à accoster à un port tous les sept ans afin d'y chercher une femme dont l'amour absolu accepterait de lui sacrifier sa vie. C'était la seule condition, annonça le Juge Suprême, à laquelle le droit de mourir lui serait à lui-même enfin accordé, sinon, l'errance continuerait sans fin.



Venons-en alors à notre hypothèse interprétative qui se veut elle-même une fiction (philosophique) dans la fiction (filmique) : la Pandora grecque, sur laquelle s'étend peu le film de Lewin et moins encore Joëlle Kuhne dans la thèse qu'elle lui a consacrée[4], ne peut, sous les traits de la douce épouse injustement assassinée au dix-septième siècle dans le nord de l'Europe, qu'avoir voulu être une conversion *chrétienne* du personnage grec de la *Première Femme*, fabriquée dans le contexte méditerranéen d'un polythéisme anthropomorphe. Elle avait été sculptée par Héphaïstos à la demande de Zeus, pour servir, sous de belles apparences, mais par les vices cachés et les malheurs naturels qu'elle apporterait aux hommes, la volonté de vengeance du dieu à l'égard de ceux-ci. : «je leur enverrai un funeste présent dont ils seront tous charmés au fond de leur âme, chérissant eux-mêmes leur propre fléau»[5].

Rien ne montre mieux le phallocentrisme radical de la Grèce ancienne que le mythe de l'humanité primitive, limitée à des individus mâles sans vices, sans passions, immortels, auxquels, avant que Zeus ordonne la création de la femme, une nature sans violence ni rigueur prodiguait ses fruits et ses bienfaits sans qu'ils aient besoin de travailler. À cette communauté masculine insupportable à Zeus, et du fait du vol du feu par Prométhée en faveur de ces hommes, celui-ci envoya Pandora, la Première Femme, avec sa beauté séduisante et ses vices d'abord cachés, accompagnée du grand vase, sorte de jarre (plus tard boîte[6]) contenant les maux physiques et les catastrophes naturelles. Désormais, l'humanité bisexuée était destinée à naître et à mourir, de même qu'à souffrir les malheurs amenés par la Femme. Mais dans un tel contexte, voici l'*hypothèse fictionnelle* que semble impliquer le présumé du film de Lewin avec toute sa cohérence, hypothèse que nous faisons nôtre : Pandora comprit qu'elle n'était au fond qu'une victime, un piège fabriqué par le maître de l'Olympe. Elle n'avait donc pas de culpabilité originare au sens où elle n'était nullement responsable des maux qu'elle apportait, se conformant aux ordres de Zeus. C'est ce que souligne Jean-Pierre Vernant : « Pandora n'est pas fautive. Elle a été fabriquée. Elle a été fabriquée, et ensuite elle exécute à la lettre tout ce que Zeus lui ordonne de faire »[7]. C'est précisément là qu'intervient notre hypothèse fictionnelle, faisant comprendre le fascinant paradoxe du film : Lewin sait bien qu'en laissant Pandora dans son contexte grec *historique*, elle n'aurait ni « l'espoir » (*elpis*) ni la volonté d'en sortir et de se choisir un autre destin pour échapper à Zeus.



Ava Gardner incarnant Pandora dans le film d'Albert Lewin (1951)

Tout se passe donc comme si elle avait gardé pour son usage personnel cet « espoir » (*elpis*)

jusqu'alors resté au fond de sa jarre[8], et qu'elle ait décidé d'en user pour essayer de sortir de la malédiction attachée à sa condition de belle poupée fabriquée pour tromper les hommes. C'est peut-être là le sens du vase antique brisé que l'archéologue Geoffrey Fielding cherche à réparer au début du film : Pandora a brisé le vase qui scellait son destin grec et, munie de «l'espoir» (*elpis*) qui y demeurerait, en a fait librement usage pour elle-même. À ce début répond la scène finale où Geoffrey achève de reconstituer le vase grec par un dernier morceau en déclarant : «c'était le dernier fragment. C'est fini». C'est bien l'archéologue qui, avec le Hollandais volant, détient la connaissance du mythe de Pandora et de son vase, et qui, de personnage en personnage, d'événement en événement, va reconstituer en pensée et en *discours* (*logos*), *l'unité archaïque* (*archè*), d'abord brisée, du destin de Pandora. Mais cette unité retrouvée et reconstruite entraîne aussi une autre brisure, celle de l'éclatement du sablier que détient le Hollandais dans sa cabine, c'est-à-dire du temps profane, au bénéfice de l'Éternité sacrée retrouvée.

## **Le film *Pandora* comme nouvelle fiction mythique d'une fusion mystique**

Le film nous propose une nouvelle fiction mythique, inédite et inouïe, celle d'une Pandora que l'on imagine espérant, mue par son *elpis*, un autre destin, dans un autre monde, où le destin de la femme après Ève est sans doute la conséquence d'une *faute*. Or, il ne s'agit plus d'un *défaut* préfabriqué comme celui de la Pandora grecque, mais d'une liberté responsable qui, à force d'amour et de fidélité, peut *espérer* le pardon et le salut de son âme immortelle. Il s'agit bien évidemment là d'une fiction filmique, mais qui nous semble donner toute sa cohérence à la surprenante démarche de Pandora dans le film de Lewin. Malheureusement, la première tentative, faite par l'héroïne au dix-septième siècle, a échoué cruellement, car son époux hollandais n'a d'abord vu en elle que la réédition maligne d'une Pandora séductrice, en deçà même de la figure de l'Ève judéo-chrétienne dont sa religion lui imposait le récit culpabilisant. S'il ramène d'ailleurs sans doute la figure de l'Ève chrétienne à un avatar de la Pandora grecque, c'est par une confusion paganisante qui, abstraction faite du crime qu'elle motive pratiquement, est déjà un sacrilège quant au sens du dogme vétéro-testamentaire. Au fond, Hendrick n'est sans doute pas un chrétien convaincu de l'indépendance des dogmes fondateurs de sa foi, tel que celui d'une Ève créée par Dieu de la côte d'Adam. Il y a bien avant le siècle de Calvin tout un courant hérétique qui fait d'Ève une résurgence d'autres formes païennes de la Première Femme, telle la Lilith d'origine sumérienne, encore présente dans les courants juifs de l'époque médiévale[9].

On en faisait parfois la première femme d'Adam, avant Ève[10], et dans la fiction filmique, Hendrick semble s'être arrêté à Pandora qu'il a substituée à Ève en la projetant dans son épouse. Auquel cas, la fiction délirante, qu'il représente dans son tableau au début du film, avait quelque chose

d'exact puisqu'il s'agissait bien en effet de Pandora, mais, redisons-le, d'une Pandora qui, justement, *espérait* pouvoir échapper à son destin de femme maudite. Si d'ailleurs Hendrick s'est mis à peindre, c'est sans doute pour rompre sa solitude absolue en évoquant sur la toile les personnages et objets inscrits dans son drame. D'où, dans l'épisode du crime du dix-septième siècle, deux illusions qui se croisaient alors : Pandora espérait illusoirement qu'elle allait être acceptée moralement par Hendrick en changeant un destin païen pour un destin chrétien, et elle échoua ; de son côté, Hendrick crut illusoirement saisir dans le comportement de son épouse la mauvaise Pandora (ou la mauvaise Ève) fabriquée par Zeus et son crime consacra aussi son échec. Malentendu réciproque fatal.

Les deux protagonistes devront reprendre l'un et l'autre leurs projets afin de se retrouver l'un par l'autre de façon absolument positive et c'est tout le déroulement du film de Lewin qui nous fera assister à ce salut mutuel dans un amour quasi romantique – nous écrivons *quasi romantique* car cet amour entre individus d'exception dépasse finalement l'antinomie entre polythéisme grec et monothéisme judéo-chrétien, par un acte passionnel à la fois libre et mystique dans lequel chacun décide d'accepter la mort de son corps comme condition *sine qua non* de l'union indestructible des âmes dans l'éternité. Mais cet accès à l'éternité, fruit d'une liberté absolue des individualités mises en rapport, est tissée dans l'étoffe d'un ciel surréaliste, bien au-delà des contextes grecs et chrétiens. Ce *romantisme* transgresse héroïquement les limites et les interdits religieux au sein d'un nouveau mythe vécu qui fait éclater les deux précédents, comme il a fait éclater le sablier d'Hendrick à la fin du film. Ainsi, la Pandora de Lewin aurait cherché courageusement à échapper à son destin grec en épousant d'abord un chrétien, pour adopter un autre destin, moralement sublime, mais mortel. Du moins sera-t-il mortel quant au corps, puisque ce sont deux âmes immortelles qui seront enfin unies éternellement. On peut évidemment estimer qu'ils finissent par gagner ainsi, au prix de leur vie terrestre, l'immortalité céleste d'une union exceptionnelle, dans les hauteurs où règne ce mélange *d'air et de feu* qu'on nomme parfois l'*éther*.



C'est que l'énigme que présente de façon voilée le film de Lewin consiste bien, redisons-le, à faire fusionner deux héritages apparemment inconciliables, celui de la Pandora grecque, dans son contexte de mythologie polythéiste, et celui de la douce épouse hollandaise, dans un contexte monothéiste chrétien, austèrement et violemment antipaganiste. Or, et telle est la génialité du film, *c'est la même Pandora qui cherche à se libérer – au début très difficilement – de son destin grec pour tenter à nouveau, après le cruel échec de sa première union avec son époux hollandais, de réussir enfin sa relation amoureuse et salvatrice avec cet époux retrouvé, en acceptant la mort, prix à payer pour leur salut commun.*

On remarquera évidemment, dans la fiction lewinienne, la réelle cruauté, pour ne pas dire l'atroce férocité du Dieu chrétien, par les conditions effroyables qu'il impose ici au couple pour son pardon et son salut. De Nietzsche à Jung, cette cruauté du Dieu juste et juge a été soulignée sans complaisance dans l'histoire judéo-chrétienne. Lewin auquel son éducation d'intellectuel juif n'a rien laissé ignorer de ces critiques, met en scène cette révolte du Hollandais et la punition infligée. On a en effet peu, voire pas, noté dans les commentaires la critique, sous-jacente au *scenario*, de l'austérité calviniste et de la cruauté du Dieu judéo-chrétien, exigeant le sacrifice, non seulement du coupable *mais de l'innocent(e), comme il l'avait fait de son Fils*. En tant qu'objet de réflexion philosophique, la cruauté du Dieu judéo-chrétien, si différente, n'est pas moindre que celle des dieux grecs à l'égard de Pandora.



Or, nous ne pensons pas que, comme le soutient Joëlle Kuhne dans sa thèse, Pandora fasse partie des «personnages d'eau»<sup>[11]</sup>. L'auteure semble oublier (?) que la Pandora grecque est une créature faite d'argile, certes humidifiée, mais cuite et séchée au feu d'Héphaïstos, puis envoyée *sur la terre* parmi les hommes, accompagnée d'un grand vase *de terre cuite* où sont enfermés les maux destinés aux mortels par Zeus. On sait que c'est, non pas Prométhée – trop intelligent aux yeux de Zeus – mais son frère Épiméthée, peu prévoyant, auquel est destiné le cadeau. Cette interprétation de Joëlle Kuhne, nous semble une lecture très contestable du mythe d'origine, au bénéfice d'une imprégnation excessive par l'élément aquatique, engloutissant finalement les deux héros après leur avoir servi de milieu de communication. L'élément marin n'est point ici une origine féérique ou une nature première, mais un milieu de médiation ou de communication, voire d'accomplissement *final* des destins. À cela s'ajoute que tous deux, le Hollandais et Pandora, sont l'un et l'autre dominés au sein de leur culture respective par les éléments proprement divins que sont, non la terre et l'eau, mais *l'air et le feu*. Dans la religion polythéiste de Pandora, Zeus détient la puissance du feu qu'il consent parfois à communiquer (à Héphaïstos pour sculpter Pandora) ou qu'il se fait voler (par Prométhée, ce qui est à l'origine de l'histoire de Pandora). Quant à l'air, c'est sur ordre de Zeus que les vents, confiés à Éole, sont libérés sur la terre. Enfin, l'association des vents, de la foudre et de l'éclair est le propre du maître de l'Olympe. Le naufrage dû à la tempête qui est le dernier épisode du film est d'ailleurs, réédité par le Dieu chrétien, un châtement que connaît bien Pandora dans le monde des Héllènes, monde essentiellement maritime. Ce naufrage mortel, lui aussi, manifeste comme une sorte de rappel, que l'air et le feu sont les éléments supérieurs à la terre et à l'eau, déclenchant les catastrophes au sein de ces derniers.

**Lire aussi :** [Foi, croyance et dialectique du sens](#) (André Stanguenec)

Quant à la religion judéo-chrétienne, il va de soi que, là encore, mais de façon différente, le Dieu tout-puissant a créé d'abord la lumière et la terre à partir du souffle aérien de sa Parole, le Verbe divin : «que la Lumière soit et la lumière fut»<sup>[12]</sup>. La terre était d'abord vide et sombre, entourée des eaux sur lesquelles planait l'Esprit. La terre et l'eau sont dès l'origine soumises à ce qui est plus haut et plus puissant qu'elles deux : Adam est fait de glaise et Ève est façonnée à partir d'une côte d'Adam. Le mythe adamique converge ici partiellement avec le mythe de Pandora. C'est pourquoi Jean-Pierre Vernant affirme que « *Pandora* est, en termes et en pensées mythologiques grecs, un peu le pendant ou le parallèle de l'histoire d'Ève»<sup>[13]</sup>.

C'est d'ailleurs, d'une certaine façon, l'oubli de cette dépendance constitutive de la terre et de l'eau mortelles à l'égard de l'air et du feu immortels qui entraîne chez les deux personnages, le

drame tragique qui les tourmentera. Pandora semble avoir oublié sa dépendance divine en se livrant à ses entreprises de séduction trop humaines, misant sur son corps terrestre et ses formes, de même que sur l'orgueil et les ruses liées à son pouvoir de conquête : ce sont encore ces passions qui l'ont d'abord fait séduire, dans le film, le poète alcoolique, le coureur automobile, et le matador trop orgueilleux. Ici, l'on songe à la Pandora de Gérard de Nerval : «une comédienne qui fit tourner les têtes, qui aime collectionner les pantins au propre comme au figuré, qu'ils soient ceux de Nuremberg ou ses admirateurs, dont le narrateur lui-même»<sup>[14]</sup>, celle qui a «tous les dons» (*pan-dora*) distribués par tous les dieux.



Le thème des réincarnations successives de l'âme sera d'ailleurs aussi abordé dans le dernier film de Lewin, *The living Idol* (1957), dans lequel une voix *off* rappelle à trois reprises la phrase de Socrate dans le *Phédon* de Platon : «c'est un fait que, de chacune des âmes, on pourrait alléguer qu'elle use un grand nombre de corps»<sup>[15]</sup>. Rappelons, pour mieux comprendre cela, qu'au moment où une conscience se réincarne elle oublie ses incarnations passées dont la finalité lui devient alors non consciente, bien qu'elle soit régulièrement troublée par tout ce qui, dans son incarnation nouvelle, peut lui rappeler obscurément des objets ou des êtres rencontrés autrefois et sa nouvelle forme de conscience lui fait souvent nier violemment cette ancienne identité<sup>[16]</sup>, comme Pandora Reynolds refusera d'abord de se reconnaître dans l'image de la Pandora grecque peinte par Hendrick. On pourrait, à ce sujet, rappeler la division des parties de l'âme, mise en place dans la Psychologie de l'Académie après Platon, à partir de Xénocrate, entre l'âme rationnelle et l'âme irrationnelle<sup>[17]</sup>, que semblait retrouver aussi le *Faust* de Goethe :

«Deux âmes hélas ! se partageaient mon sein et chacune d'elles veut se séparer de l'autre : l'une, ardente d'amour, s'attache au monde par le moyen des organes du corps ; un mouvement surnaturel entraîne l'autre loin des ténèbres, vers les hautes demeures de nos aïeux.»[\[18\]](#) (Goethe, *Faust*, traduction de Gérard de Nerval)

En effet, Pandora est attachée, d'une part, aux passions mondaines, *épathumia* et *thumos*, appétits et colères, et, d'autre part, liée à un désir de nature rationnelle et hyper-rationnelle, comme celui qui meut les savants, les philosophes et les mystiques. Ce désir relève des deux facultés supérieures de l'âme, la *dianoia* discursive et le *nous* intuitif[\[19\]](#). Plus tard, c'est effectivement par son pressentiment intuitif, presque inconscient, et par une curiosité intellectuelle, consciente, motivée par l'archéologue, qu'elle pourra amorcer l'inversion de son salut et envisager son union avec le chrétien Hendrick dont elle comprendra – de manière alors pleinement consciente, en lisant le manuscrit qu'a traduit ce dernier – qu'elle est son épouse réincarnée au vingtième siècle. Psychologiquement, c'est là, en opposition aux deux parties inférieures de l'âme, celle des appétits charnels et de la colère orgueilleuse, que se situent les deux parties psychologiquement supérieures selon Aristote, l'âme rationnelle discursive, celle que cultive surtout l'archéologue Geoffrey, et l'âme purement intuitive, celle que les chrétiens rapprochent du savoir mystique, qui guidera et entraînera la fusion d'Hendrick et de Pandora. C'est par une vue intuitive immédiate que le Hollandais, qui est aussi peintre, reconnaîtra son ancienne épouse, celle qu'il a cruellement assassinée trois siècles auparavant.

Pandora semble d'abord attachée à son rôle d'idole et de star cruelle ou en tout cas indifférente, et pourtant, comme le souligne Justin Kwedi, «cette indifférence est en fait une attente qui s'ignore pour un amour réel»[\[20\]](#). Le terme d'*attente* semble ici particulièrement pertinent, car il s'agit bien de l'espoir (l'*elpis* d'Hésiode), une attente de l'inversion positive de son destin. À travers les traits de Pandora qu'il était en train de peindre sur sa toile au début du film[\[21\]](#), Pandora Reynolds, encore attachée à son côté inessentiel, en effet passionnellement terreux et aquatique, tout en reconnaissant son apparence ne reconnaît pas d'abord ce qui est son *essence* mythique et macule de blanc le visage peint. Hendrick transforme alors cette tache blanche en «œuf blanc», indiquant qu'il s'agit de l'œuf de l'humanité et d'une Pandora qui est encore *en puissance* (*en dunamei*) au stade de l'œuf, sous les traits de Pandora Reynolds : «plus tard, je tâcherai de vous peindre sans perdre le symbole ; je pourrai peindre sous votre apparence la déesse que tout homme désire en

secret». Plus tard, en effet, il lui sera confirmé par la traduction de son histoire manuscrite en présence de Geoffrey, que Pandora y est à l'état de germe, exigeant – avec son «attente» (*elpis*) – d'accomplir son destin d'amour mortel.

Pandora n'a-t-elle échappé au sort que lui imposait son origine grecque, archaïque et polythéiste, que pour succomber à un sort non moins cruel, la condition imposée au Hollandais par le cruel et unique Dieu chrétien, la mort, condition d'accès à l'Éternité ? Nous concluons plutôt qu'elle a gagné par là une éternelle union des âmes à laquelle son «espoir» (*elpis*) la faisait avec raison aspirer. «Parce que nous vivons à une époque où on ne croit plus à rien» (l'archéologue Geoffrey), dans une époque nihiliste où les dieux grecs se sont irréversiblement «éloignés» (Hölderlin) et où «Dieu est mort» (Nietzsche) en tant que son successeur chrétien trépassé, Lewin nous propose «un mythe syncrétique»<sup>[22]</sup> auquel, par la force totalisante de son génie, il nous fait croire... le temps d'un film.

---

[1] A. Lewin s'est manifestement inspiré de la version donnée par Wagner dans son opéra *Le Vaisseau fantôme* qui traite de thèmes ici repris : l'errance du Hollandais condamné pour blasphème, la rencontre soudaine d'une nouvelle femme, le sacrifice de cette dernière, et la rédemption des deux personnages par l'amour.

[2] A. Lewin (1894-1968) est une figure très peu habituelle dans le monde des producteurs et des réalisateurs hollywoodiens. Diplômé de Harvard en littérature anglaise, il a enseigné quelque temps Shakespeare à l'Université du Missouri. Réalisateur de seulement six films personnels en quinze ans (1942-1957), il a fait du sujet de chacun d'eux un complexe de références littéraires, picturales et mythologiques traitées avec un soin perfectionniste en ne négligeant aucun détail de dialogue, de couleur, d'éclairage et de plan. Ces qualités sont particulièrement éclatantes dans *Pandora* (1951), comme le soulignent Marie-Claude et Pierre-Henry Frangne : «un univers d'entre-expression où tout est conspirant, où tout communique selon une démesure qui agace et fascine à la fois», in *Avez-vous vu Pandora ? Remarques sur le cinéma d'Albert Lewin*, en ligne, p.97.

[3] Flamboyante fantaisie, Ariane Prunet, in *Critikat*, septembre 2020, en ligne.

[4] J. Kuhne, *Pandora. Albert Lewin. Thèse.*, éditions du CEFAL, Collection *Analyse de film*, 2004. Cette thèse relève de «l'analyse anthropofilmique» (*op.cit.*,p.29), c'est-à-dire de l'analyse des films de fiction comme instrument de connaissance anthropologique.

[5] Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, vers 58.

[6] Selon D. et E. Panofsky, 2014, c'est Érasme qui aurait proposé de transformer cette «jarre» en une «boîte». Cf. *La Boîte de Pandore. Les métamorphoses d'un symbole mythique*, Paris, Hazan, Ch.II. L'origine de la boîte : Érasme de Rotterdam, p.17-28.

[7] J-P. Vernant, conférence au lycée de Sèvres, 2003, en ligne.

[8] Cf. Hésiode, *Les travaux et les jours*, vers 89-99 : « Seul, l'espoir (*Elpis*) retenu dans l'infrangible demeure, resta à l'intérieur, au-dessous des lèvres de la jarre et ne s'envola point au dehors ; car elle avait refermé le couvercle par-dessus ». En vérité, *elpis* signifie plus largement «attente» d'un avenir, mais qu'il s'agisse d'espoir ou de crainte, c'est une attente inquiète qui tourmente l'âme et donc en ce sens un «mal être». Les animaux ou les hommes avant l'apparition de la Femme vivent dans l'instant présent sans l'inquiétude de cette attente qui tourmente l'âme. Notons qu'*Esperanza* est le nom du petit port espagnol où se déroule le film.

[9] Curieusement le radical du vocable sumérien auquel est lié le prénom *lil*, signifie *vent et tempête*.

[10] Notamment dans *L'alphabet de Ben Sira*, au dixième siècle, reposant sur deux lectures successives de passages de la Genèse en rapport avec la succession Lilith-Ève.

[11] Cf. J.Kuhne, *Pandora*, *op.cit.*, pp.29-32.

[12] *Genèse*, I, 3 : «*Fiat Lux et facta lux*».

[13] J-P.Vernant sur *Pandora*, conférence citée, en ligne.

[14] Cf. l'analyse de la *Pandora* de Nerval, par Philippe (*sic*), janvier 2014, en ligne. C'est en 1982 que Jean Guillaume a établi la version finale du texte de Nerval (*La Pandora*) dont il avait donné une première version en 1968 (*Pandora*).

[15] Platon, *Phédon*, 87d.

[16] On ne peut que rapprocher cette attitude de la « « (dé)négarion » opposée initialement par la conscience aux révélations troublantes de son inconscient refoulé selon Freud. Cf. sur ce point l'analyse de J. Hyppolite dans son «*Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud*», in *Figures de la pensée philosophique*, I, Paris, PUF, 1971, p.385-396.

[17] Aristote nous rappelle cette division dans sa *Psychologie*, *De anima*, III, 9, 432 a, 24-26.

[18] Faust, traduction de Gérard de Nerval, cité en exergue de la nouvelle « Pandora », in *Aurélia*, précédé de *Les nuits d'octobre, Pandora, Promenades et souvenirs*, Paris, Gallimard, Folio/classique, 2005, p. 73.

[19] Dans l'acte d'intuition intellectuelle il y a identité du connaissant et du connu. (Aristote, *De anima*, III, 4, 430 a, 2-4). Transposé par analogie, dans l'acte d'intuition amoureuse il y a identité de l'âme aimante et de l'âme aimée. De même que l'intuition intellectuelle nous fait accéder à

des vérités éternelles que nous contemplons, de même l'union amoureuse des âmes les transporte dans l'éternité. On conçoit facilement que cet acte implique la mort, c'est-à-dire l'abandon de nos liens matériels avec le corps.

[20] Présentation et commentaire, Critique de film, 28 janvier 2015, en ligne.

[21] Une peinture à la manière de Chirico peinte par Ferdinand Bella.

[22] M-Cl. et P-H.Frangne, article cité, p.101.