

Introduction

A Taiwan, jusqu'à présent, il n'existe pas beaucoup d'études sur l'écrivain Théophile Gautier. Un génie talentueux : poète, romancier, peintre, journaliste et critique d'art. L'intérêt de lire ses contes fantastiques réside dans le fait que son œuvre nous plonge dans une vie d'une richesse inimaginable et nous ouvre un nouveau champ de vision. C'est un écrivain digne d'être découvert, connu et présenté à notre pays.

Théophile Gautier est considéré comme un excellent écrivain au 19^e siècle. Baudelaire l'a comparé au soleil et utilisé à son égard toute une série de qualificatifs élogieux : « immensité spirituelle, grand poète, son amour exclusif du Beau, écrivain par excellence, goût inné de la forme et de la perfection dans la forme, un des maîtres écrivains devant la postérité, *un parfait homme de lettres* (souligné par Baudelaire), la magie du langage, un des maîtres les plus sûrs...»¹. L'une des grandes contributions de Gautier est d'avoir préconisé la doctrine de « l'art pour l'art ». C'est bien lui qui la transforme en un slogan fascinant au monde littéraire. Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier s'oppose à l'art utilitaire en trouvant qu'il enlève une partie du plaisir artistique. Il déclare : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin...»². Son but de création est à la recherche de la beauté admirable qui n'implique pas de morale, car, à ses yeux, de « petites tartines morales » provoquent une fadasserie au lecteur et elles le privent du plaisir de la lecture. En d'autres termes,

¹ Noté par André Rétif, « Le Vocabulaire de Théophile Gautier », in *Vie et langage*, août 1972, p.426.

² Théophile Gautier, la préface de *Mademoiselle de Maupin*, in *Théophile Gautier romans, contes et nouvelles*, I, Gallimard, (collection de Pléiade), 2002, P.230.

« l'art pour l'art » est la doctrine de prôner la valeur de l'art, celui-ci ne doit pas être relatif à la morale. Sans considération de la morale, l'homme peut se laisser traîner dans un beau royaume imaginaire et parfait. L'auteur conçoit l'art comme « liberté, luxe, efflorescence »³ et « épanouissement de l'âme dans l'oisiveté »⁴. L'art ne doit pas connaître de limites. Selon André Rétif, les tenants de l'art pour l'art ne jouent pas les règles de leur propre jeu. Ce qui revient à dire que la notion de liberté de création artistique est une notion, dans les faits, variable, selon le lieu d'où elle est émise, au nom du Beau et du « bon goût ». Elle est une invitation à se battre contre la forme vulgarisée qu'elle a prise dans la critique vétilleuse du dilettantisme de bon ton et de bonne société. J'ai donc choisi l'œuvre de Gautier intitulée *Contes et récits fantastiques*, collection de onze contes fantastiques, comme sujet d'études de mon mémoire.

A travers tout le livre, Gautier nous présente la recherche des héros pour la femme idéale. En conséquence, notre sujet est l'image des femmes dans l'œuvre de Théophile Gautier. Nous aurons recours à une étude thématique pour ce sujet. Dans toutes les histoires étudiées, nous observons une relation étroite entre l'héroïne et l'amour. Il semble que le pouvoir de l'amour soit détenu par la femme. La problématique de la femme et du pouvoir fera donc l'objet d'une première partie. Dans cette partie, nous traiterons tout d'abord de la rencontre de deux mondes. La rencontre du héros et l'héroïne est en fait impossible, cependant, le miracle littéraire la rend possible. En effet, leur rencontre est celle de leurs mondes. Quelle cause rend le croisement de ces deux mondes possibles ? Puis nous verrons le thème de l'amour comme transgression et la force de séduction féminine. Dans ce chapitre, nous

³ Jacques Gaucheron, « Ombres et lueur de l'art pour l'art », *Europe*, n° 601, mai 1979, p.77.

⁴ *Ibid.*, p.77.

étudions l'influence de l'amour sur la société masculine et sur la religion ainsi que l'influence de l'amour sur l'individu, c'est-à-dire, le héros. Nous verrons comment Gautier admire la force de l'amour. Est-ce que l'amour est si puissant que le héros et l'héroïne peuvent vaincre tous les obstacles dressés devant eux?

Dans ce mémoire, nous voulons étudier l'imaginaire d'un écrivain masculin autour de la femme. En d'autres termes, nous voulons savoir son impression sur la femme. C'est ce qui fera l'objet d'une deuxième partie, s'intitulant la femme sous le regard de l'homme. L'auteur nous présente sa vision de la femme sous trois aspects assez amusants. Tout d'abord, c'est la femme-objet c'est-à-dire la relation entre la femme et l'objet. Comment l'objet peut être relatif avec la femme? Puis, la femme-œuvre-d'art ou la relation entre femme et œuvre-d'art. C'est la femme ou l'œuvre-d'art? Qui l'emporte dans le cœur de l'homme? Et la cause du triomphe. Enfin, c'est la femme-symbole, nous verrons quelques symboles que l'auteur suggère dans l'histoire.

1. La femme et le pouvoir d'amour

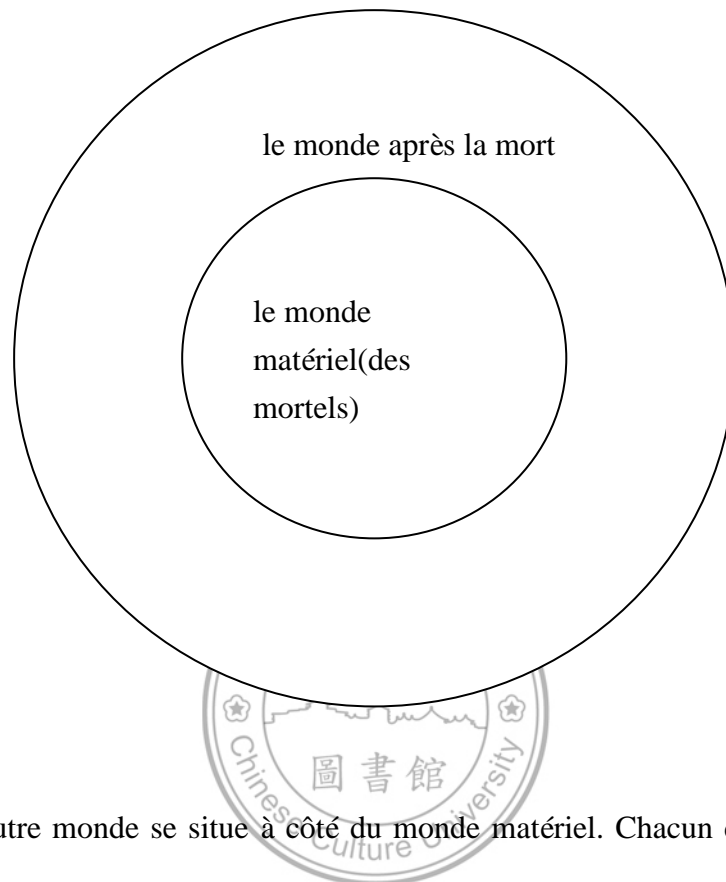
Théophile Gautier exprime dans le recueil de onze contes gothiques *Contes et récits fantastiques* : « la croyance fait le dieu, et l'amour fait la femme » (p.318). La relation entre femme et amour est très étroite. La femme égale l'amour. Sans l'amour, la femme perd sa valeur. Pour la femme, l'amour peut être une force motrice qui lui fait consacrer toute sa vie à la famille. Grâce à l'amour, l'héroïne obtient la force puissante, elle peut traverser les limbes, renaître de ses cendres tel un phénix, fasciner et troubler la vie des hommes. De même, à cause de l'amour, la femme est détruite par son père, par l'autorité paternelle ou religieuse.

a. La rencontre de deux mondes

Ce qui domine dans les œuvres de Théophile Gautier est la hantise de la mort. Il raconte toujours l'histoire d'une héroïne morte qui renaît pour répondre à l'affection folle du héros ou bien un héros transcendant la limite du temps en se plongeant dans le passé pour rencontrer sa bien-aimée. La mort est un des thèmes principaux de *Contes et récits fantastiques*. L'angoisse personnelle de l'auteur liée à la crainte de la mort et à son aspiration pour l'éternité donne un accent poignant à son œuvre. Le monde humain est entouré de l'autre monde. Georges Poulet indique dans *Études sur le temps humain* : cet autre monde « ne contenait pas un passé immobile, un passé mort, mais des forces toujours actives, un passé toujours vivant et mouvant »⁵. Cette région inaccessible est un passé infiniment lointain qui apparaît comme la vraie patrie temporelle pour le héros. Il y trouve le bonheur unique de sa vie. Quelquefois, ce royaume flou pénètre à l'occasion dans le monde des mortels. Ces deux mondes sont

⁵ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, I, Pocket, 1952, p.330.

très proches l'un de l'autre. Le schéma ci-dessous montre le rapport selon l'auteur entre le monde après la mort et celui des mortels :



L'autre monde se situe à côté du monde matériel. Chacun des deux est un cercle concentrique. Quand la notion de temps devient élastique et floue, le réel et l'imaginaire se confondent. Le monde des morts et le monde des vivants vont se croiser, ce qui donne l'occasion de la rencontre entre les vivants et les fantômes. L'héroïne occupe un rôle indispensable dans ce croisement de deux mondes. Généralement, le personnage féminin a un rôle médiateur par qui le héros aperçoit un autre monde où conserve la beauté de l'éternité et de l'intemporalité. La beauté du monde terrestre, ce que l'œil peut percevoir, est destinée à la ruine, et l'objet est soumis au ravage du temps. Pour échapper à cette souffrance continuelle, l'auteur soit crée un héros qui choisit délibérément de s'oublier et vit dans l'imaginaire, soit présente directement une héroïne pour qui l'entrave du temps n'a aucune prise. À travers ses créations, la mort devient moins affreuse. Un des

thèmes favoris de Gautier est le mythe de Pygmalion à savoir la transformation d'une forme artistique en un être vivant, dont célèbrent *La Cafetière* et *Omphale*, la résurrection d'une morte, *La Morte amoureuse* et *Arria Marcella*, ou la rencontre dans la vie réelle d'un être de chair qui ressemble à l'amante idéale du héros, comme l'histoire de *La Toison d'or*. Dans chacune de ces intrigues, il s'agit toujours du croisement de deux mondes entièrement différents. Ainsi, nous allons étudier, ci-dessous, le monde après la mort, l'univers humain, et leur relation complexe.

Le monde de l'héroïne est celui d'après la mort, un monde abstrait et difficile à imaginer. Comme il est impossible de raconter l'expérience de la mort, le monde de la mort devient un mystère attrayant. Tout le recueil de Gautier approfondit la relation entre la femme et la mort et toutes sortes d'images de la femme aux yeux des hommes. Dans *Omphale*, *La Morte amoureuse*, *Le Pied de momie*, et *Arria Marcella*, l'auteur nous dévoile l'image du monde de l'héroïne et celle de l'univers du héros. Le monde de l'héroïne est toujours éternel et intégral alors que celui du héros est abîmé. Cependant, l'image de l'autre monde sous la plume de l'auteur évolue. De *La Morte amoureuse*, *Le Pied de momie*, jusqu'à *Arria Marcella*, nous pouvons trouver une série de changements. Dans *La Morte amoureuse*, l'autre monde est un endroit qui n'existe que dans l'imaginaire, c'est un monde du néant où personne ne peut arriver. La relation entre le monde de la mort et celui du présent ressemble à deux lignes parallèles. Il n'y a pas de croisement. Cependant, dans *Le Pied de momie* et *Arria Marcella*, la barrière entre les deux mondes n'est plus si distincte, les deux mondes peuvent se croiser. D'ailleurs, dans cette évolution, l'autre monde devient de plus en plus concret et se dirige vers la perfection. Au contraire, l'univers du héros reste tout le temps

désordonné, délabré.

Comment le croisement de deux mondes, terrestre et de l'au-delà, est-il possible? Il est rendu possible par l'amour profond des deux protagonistes. L'héroïne morte, seule, ne peut pas rebrousser ce chemin, normalement irréversible, il faut un héros passionnément amoureux pour que se produise ce miracle. L'amour rend la barrière du temps et de l'univers caduc, l'héroïne peut revenir sur terre. Dans *La Morte amoureuse*, l'apparition de Clarimonde bouscule la vie de Romuald. Celui-ci malgré leur « différence », ignore délibérément l'infranchissable, ne veut pas et ne peut pas l'abandonner. Cet amour est ancré dans son cœur : « Cet amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné ; je ne songeai même pas à essayer de l'arracher, tant je sentais que c'était là chose impossible...je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle »⁶. Leur amour accomplit le miracle de la fusion de deux mondes. Et le baiser du héros fait ressusciter Clarimonde : « Ô prodige! un léger souffle se mêla à mon souffle, et la bouche de Clarimonde répondit à la pression de la mienne : ses yeux s'ouvrirent et reprirent un peu d'éclat, elle fit un soupir...» (p.89). Néanmoins, l'amour seul du héros ne suffit pas à produire ce prodige, il y faut encore la réponse favorable de Clarimonde. Dans ce conte, comme ce que nous avons déjà avancé, l'autre monde n'est qu'un espace qui n'existe que dans le vague. Le héros ne peut se rendre dans le monde de l'héroïne. Il ne s'y connaît que par la narration de l'héroïne : « un endroit d'où personne n'est encore revenu ; il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre ; ni chemin, ni sentier ; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile...» (p.93). En bref, l'autre monde est un

⁶ Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, p.78. (Toutes les citations du livre étudiées viennent : la pagination sera indiquée entre parenthèse).

espace de néant et d'obscurité. Là-bas, il n'existe rien de matériel. Tout y est spirituel et abstrait. L'espace est si vide, si noir que la vie ne peut subsister. Seuls les morts peuvent s'y rendre et pour toujours. Pourtant, avec tant de chemins pénibles, Clarimonde revient de ce monde de néant. C'est la puissance de l'amour qui augmente la volonté de Clarimonde et lui donne la force de basculer la mort, car à son avis, « l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre » (p.93). La mort est un royaume impalpable dont seul l'amour peut faire franchir la frontière.

Le Pied de momie, est une autre histoire d'amour. Le héros vient d'acheter un serre-papier dans un magasin de bric-à-brac : « Je rentrai chez moi fort content de mon acquisition » (p.223). Le héros en est « satisfait » et « fier » (p.224) comme s'il possédait une princesse égyptienne. Cet « engouement » (p.224) est une condition favorisant la rencontre de deux mondes. L'autre monde dans *Le Pied de momie* est déjà plus substantiel que celui de *La Morte amoureuse*. Sur le lieu d'espace abstrait, le monde après la mort se change en pyramide souterraine. C'est une nécropole égyptienne qui est un « prodigieux travail que nul œil humain vivant ne devait voir » (p.229). « Le rêve de l'Égypte était l'éternité », déclare le narrateur. Le Pharaon illustre cette sentence par ses propos. Le très jeune âge du narrateur s'oppose aux trente siècles d'Hermonthis, contraste souligné avec stupéfaction par toute l'assistance. Ce contraste est illustré par la différence entre le corps des Pharaons et celui du jeune français. Le corps des Pharaons est insensible aux atteintes du temps : « regarde, ma chair est dure comme du basalte, mes os sont des barres d'acier » (p.231) et « J'assisterai au dernier jour du monde avec le corps et la figure que j'avais de mon vivant » (pp.231-232). Inversement, celui du jeune narrateur est voué à se transformer en poussière, comme l'affirme

le Pharaon, « vous ne savez plus vous conserver » (p.231) et « Alors le vent aura dispersé le dernier grain de ta poussière » (p.232). Bertrand Louët exprime: « Au total, le Pharaon explique le rôle de l'embaumement, de la transformation des cadavres en momie : il s'agit de les rendre éternels, d'empêcher leur mort »⁷. Dans cette nouvelle, l'Égypte et les momies symbolisent l'inaccessible éternité dont rêvent les humains, au sens propre et au sens figuré.

L'itinéraire qui aboutit au centre de la nécropole ressemble à un labyrinthe. Tout d'abord, ce sont « des corridors taillés dans le roc vif » (p.229). Ces corridors, d'une longueur interminable, aboutissent aux « chambres carrées » (p.229), au milieu desquelles sont des puits où ils descendent au moyen de crampons ou d'escaliers en spirale. Ces puits les conduisent dans d'autres chambres. Le monde souterrain se compose de milliers de longs corridors et de chambres carrées. Leur itinéraire dans ce royaume est d'une sinuosité fabuleuse. Ce long zigzag semble sans fin et débouche sur « une salle si vaste, si énorme, si démesurée, que l'on ne pouvait en apercevoir les bornes... » (p.229). L'auteur concrétise le royaume impalpable, le monde sous terre est ainsi matérialisé en « une salle », « des corridors », « des chambres », « d'escaliers en spirale » (p.229). Tous ces substantifs se réfèrent à la vie matérielle par laquelle le poète donne de la substance à l'autre monde. Le monde après la mort obtient le sang et la chair avec cette matérialisation. Il se transforme en un lieu que le héros peut visiter en personne. Il n'est plus un lieu abstrait et immatériel. Cependant, le monde du Pharaon ne ressemble pas à celui des humains. Ross Chambers critique: « ce rêve d'éternité n'est qu'un rêve de pierre : ce qui assure la survie à ces personnages

⁷ Bertrand Louët, *La Cafetière et autres contes fantastiques Théophile Gautier (Livret pédagogique)*, p.30.

immobiles et somnolents et ce qui les prive de toute vie “ vrai ” »⁸. Parvenu dans les tombes souterraines des pyramides, le narrateur sera admis à contempler le « spectacle vertigineux » (p.230) de la vie des morts. Le rêve d'éternité n'est qu'un rêve de roc et de granit rose. Ce sont des statues, noires de naphte et de bitume, au regard « d'une fixité de sphinx » (p.230), entourées de « leurs peuples embaumés » (p.230) se tenant debout dans « les poses raides et contraintes de l'art égyptien » (p.230). Le héros guidé par la princesse Hermonthis, fille d'un Pharaon, explore la pyramide où sont conservés des morts-vivants, c'est-à-dire, les rois du royaume souterrain et leurs peuples embaumés. Avec l'aide de l'héroïne, le héros a la chance de découvrir, épier l'autre monde. Le pied de la princesse Hermonthis lui permet d'ouvrir son champ d'expériences et de s'en sortir grandi.

Dans *Arria Marcella*, Octavien ressemble au héros de *Le Pied de momie* qui s'éprend du pied de la princesse, Octavien est aussi attiré par l'empreinte du sein d'Arria Marcella : « le plus jeunes des trois (Octavien)...absorbé qu'il était dans une contemplation profonde. Ce qu'il examinait avec tant d'attention, c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse » (p.291). Cette empreinte attire Octavien d'une façon mystérieuse. Il « s'obstinait dans sa contemplation » (p.292). Il ne peut plus apprécier d'autres objets antiques dans le musée. Après être sorti du musée, il ne peut non plus apprécier la belle vue de Pompéi, hanté par l'empreinte d'Arria Marcella. L'entichement pour l'empreinte est telle qu'il tombe amoureux de la femme de ce sein sans l'avoir vue. Un amour sans espoir puisqu'il n'aurait pas l'occasion de connaître l'objet de son amour déjà détruit par l'éruption du volcan. Il ne peut plus dormir la nuit, car il

⁸ Ross Chambers, « Gautier et le complexe de Pygmalion », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, juillet-août 1972, p.651.

est troublé : « Octavien...sentit à l'agitation de ses nerfs que le sommeil ne lui viendrait pas » (p.304). Pour se calmer, il se promène dans la rue, et là, le miracle : il voit la Pompéi ressuscitée. Dans cette scène, Théophile Gautier nous entraîne dans une autre réalité. Il qualifie la nuit en « jour nocturne » (p.304), illusion oxymorique aboutissant à une image contradictoire et frappante. L'écrivain crée ainsi une nouvelle réalité poétique qui suscite un effet de surprise, en ajoutant de la force à la vérité décrite. On retrouve encore la sensibilité à la peinture de l'auteur qui nous plonge dans un cadre en noir et blanc avant de l'animer : « La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre » (p.304), « les parties absentes se complétaient par la demi-teinte, et un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau » (p.304). L'auteur décrit une scène fantastique. La nuit transforme les perceptions habituelles⁹. De « vagues formes humaines dans l'ombre » (p.304) et de « sourds chuchotements, une rumeur indéfinie » (p.305) provoquent un effet inquiétant. Ainsi Octavien éprouve une « angoisse involontaire » (p.305). Puis, il découvre une maison qu'il avait remarquée pendant le jour « dans un fâcheux état de ruine » (p.306) se muant en « un état d'intégrité parfaite » (p.305). Les oppositions explicites illustrent la résurrection de Pompéi.

Marc Eigeldinger donne des indications sur le jour nocturne dans *Arria Marcella* : « Octavien a perdu la notion du temps et se transporte dans le rêve d'un passé identifié avec un non-temps, comme si ce passé se transformait en un éternel présent, au mépris de l'écoulement des siècles »¹⁰. En fait, c'est son

⁹ Cf. Véronique Brémond Bortoli, *Contes et récit fantastiques*, p.187.

¹⁰ Marc Eigeldinger, « *Arria Marcella* et le jour nocturne », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 1, 1979, p.8.

amour qui le fait transporter dans la demeure de l'héroïne : « ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparaient » (p.318). C'est la force de l'amour qui arrive à substituer le soleil à la nuit, à abolir le temps et à s'installer dans le passé.

Dans ce conte, l'autre monde est comme une réplique du monde vivant. Les habitants là-bas gardent tous leur apparence d'avant la mort. À la différence des momies raides et des pharaons vieillis dans la pyramide, ils ressemblent aux êtres vivants. Il est difficile de distinguer leur nature, simple mortel ou fantôme. Pompéi n'est plus des décombres historiques mais retrouve toute sa splendeur d'antan. Octavien croit se promener « non dans une Pompéi morte, froid cadavre de ville...mais dans une Pompéi vivante, jeune, intacte, sur laquelle n'avaient pas coulé les torrents de boue brûlante du Vésuve » (p.307). Le monde de l'héroïne qui réapparaît devant le héros est un passé « vivant », « jeune », et « intact ». Le monde en devient flexible, réversible et immaculé : « rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois » (p.318). Le passé revient intact et pour toujours. « La roue du temps était sortie de son ornière » (p.315). Il ne subit jamais de destruction : « Toute action, toute parole, toute forme, toute pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité » (p.318). Les siècles écoulés se conservent entiers dans une suite de régions concentriques autour du monde matériel. Tout comme son peuple, dans ce pays impérissable, l'héroïne demeure constamment belle, charmante et juvénile. Nulle force ne peut la changer. Elle est délivrée de la contrainte et de l'angoisse de la durée. L'appel de l'homme fait revenir la femme d'un pays lointain, dans le temps et dans l'espace, avec tout son monde.

Mais à l'origine, il faut d'abord que le héros possède quelque objet ou signe pour entrer en contact avec le monde de l'héroïne, comme la tapisserie où vit Omphale dans *Omphale*, le pied de Hermonthis dans *Le Pied de momie* ou l'empreinte creuse d'un sein d'Arria Marcella dans *Arria Marcella*. Avec ces signes le héros trouve sa bien-aimée d'un autre monde ou d'un autre temps. Mais tous les lieux du monde n'offrent pas cette possibilité. Il n'y a que certains lieux de confusion qui sont susceptibles de faciliter la rencontre. Par exemple le magasin de bric-à-brac du *Pied de momie*, le jardin de l'oncle du héros dans *Omphale*, et le Pompéi dans *Arria Marcella*. Étrangement, sous la plume de Gautier, l'apparition de la femme est toujours liée avec un endroit sombre, obscur, décadent, comme si la femme était de nature néfaste et morbide.

À l'encontre de l'autre monde qui se montre d'une perfection miraculeuse et d'une pérennité prodigieuse, l'univers humain se caractérise par le désordre. Ross Chambers exprime dans son récit *Gautier et le complexe de Pygmalion* : « L'univers de Gautier est fortement marqué par l'entropie : ce qui autrefois fut harmonieux et beau, n'y est déjà plus que dépérissement et abandon, annonçant une mort prochaine »¹¹. Le magasin du marchand de bric-à-brac en est un bon exemple. Sa description occupe de longues pages dans *Le Pied de momie*. En réalité, l'auteur commence le récit par ce lieu. Il incarne le rôle intermédiaire reliant le monde réel et celui d'autrefois. Le narrateur qualifie le magasin du marchand de bric-à-brac en « quelque chose qui tient à la fois de la boutique du ferrailleur, du magasin du tapissier, du laboratoire de l'alchimiste et de l'atelier du peintre » (p.219). Pour cette accumulation de lieux, Bertrand Louët a sa

¹¹ Ross Chambers, *op.cit.*, p.641.

propre idée : « L'utilisation d'une série de mots, au lieu d'un seul, permet d'élargir considérablement l'étendue sémantique de la boutique. Ainsi, l'artisanat, l'art et la magie s'y donnent rendez-vous, avec le ferrailleur, le tapissier, l'alchimiste et le peintre, dans un lieu qui est à la fois une boutique, un magasin, un laboratoire et un atelier »¹². Et il ajoute également : « C'est aussi un antre étrange, autrement dit un endroit où des forces mystérieuses, et souvent dangereuses, se tapissent dans l'ombre. L'emploi de l'approximation successive souligne le caractère inépuisable, impossible à cerner de la boutique, dont le contenu est si riche et si varié qu'aucun mot n'est suffisant pour en rendre compte. Elle permet d'en accroître le mystère »¹³. Les objets, ici anciens, sont peut-être moins usés que ceux d'aujourd'hui : « les toiles d'araignées y sont plus authentiques que les guipures, et le vieux poirier y est plus jeune que l'acajou arrivé hier d'Amérique » (p.219). Les notions du nouveau et de l'ancienneté se brouillent entièrement. Le magasin du marchand de bric-à-brac devient paradoxalement la mode. Cette disparité est en vogue sur le plan du monde réel. D'ailleurs, ce magasin de fatras peut susciter la rencontre suave : « Le magasin de mon marchand de bric-à-brac était un véritable Capharnaüm ; tous les siècles et tous les pays semblaient s'y être donné rendez-vous... » (p.219). Quant au mot « capharnaüm », nom propre, est employé comme un nom commun car il est déterminé par l'article « un » et l'adjectif « véritable ». En utilisant un nom propre, Gautier ajoute une dimension spirituelle et biblique à la boutique qu'il décrit. Selon l'évangile de Luc, à Capharnaüm, Jésus extirpe le démon d'un homme qui le défie¹⁴. Les anciens objets retrouvent leur nouveau sens

¹² Bertrand Louët, *La Cafetière et autres contes fantastiques Théophile Gautier*(Livret pédagogique), p.23.

¹³ *Ibid.*, p.23.

¹⁴ Cf. Bertrand Louët, *op.cit.*, p.23.

d'existence dans ce Capharnaüm, lieu d'objets venant tout azimut. Ce pêle-mêle d'objets représente un passé égaré qui a perdu son sens et son harmonie, en même temps, il recrée une rencontre possible entre l'objet et son acheteur. On peut dire que c'est d'un monde négligent et insatisfaisant que naît le vrai bonheur, puisqu'il peut créer une deuxième chance pour des objets anciens et leur nouveaux maîtres. C'est aussi ce fatras qui fait naître le bonheur du héros, car il lui donne l'occasion de rencontrer l'amour. Ce contact temporel entre le héros et l'héroïne est un moment privilégié et impérissable dans le souvenir du héros. Et cette rencontre inimaginable change sa vie pour toujours.

Dans *Omphale*, l'univers du héros, c'est-à-dire le jardin de son oncle, est marqué par la décadence : « quelques vieilles charmilles, dévorées d'insectes et de mousse », « une espèce de cloaque », « quelques pauvres fleurs comme des jeunes filles poitrinaires » et « un bassin couvert de lentille d'eau et de plantes de marais » (p.59). On voit un environnement plein de désolation, de pagaille et de fouillis. Le jardin est une exubérance de la négativité. La vie présente aboutit au déclin et ne se manifeste que par l'usure et l'épuisement. Elle est déjà comme fragmentation et éboulement, pourtant, le jardin est appelé satiriquement « Délices ». Ce nom rend ironique son aspect actuel. S'il avait connu la prospérité une fois, il n'est maintenant qu'une pauvre ruine délabrée. Il est tout ridé, tout fendu, couvert de lèpre, rongé de mousse et de lenticule. Cependant, c'est ce jardin qui permet à notre jeune héros de faire la connaissance de la belle marquise de T^{xxx}, la femme unique qu'il cherche pour le reste de sa vie. C'est ce lieu décadent qui crée le lien avec la belle n'existant plus dans ce monde bas.

Dans *Arria Marcella*, Pompéi, ville ruinée décorée de « colonnes tronquées,

les façades sillonnées de lézardes, les toits effondrés par l'éruption » (p.304) donne un autre exemple. Maintenant, elle est en état incomplet et dispersé. La prospérité des anciens jours disparaît au fil des ans. Elle n'est qu'un fouillis de constructions détruites par le volcan et enfouies dans la lave. D'ailleurs, délabrée, elle est aussi une ville de la dichotomie. Pompéi, cité historique engloutie par l'éruption du Vésuve, est à la fois antique et moderne, chrétienne et païenne: elle est en même temps ville gréco-romaine et débarcadère du chemin de fer. Le train, produit industriel, fait le bonheur des voyageurs venant de loin. Il représente la modernité. En fait, la station de Pompéi symbolise le mélange du temps révolu et actuel. Elle représente le passé et le présent.

En outre, en ce qui concerne la religion, Pompéi est aussi double, chrétienne et païenne : « deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme » (p.294). Une ville pourvue de deux religions opposées est propice aux rencontres fantastiques.

La religion païenne possède une conception différente de la mort. Le contenu des tombeaux le démontre. Au lieu d'un cadavre, les païens ne mettent qu'une pincée de cendres dans le tombeau : « les tombeaux, au lieu d'un cadavre horrible, ne contenaient qu'une pincée de cendres » (p.297). Les cendres ne sont plus le cadavre qui fait peur, mais une idée abstraite de la mort qui n'inspire aucun effroi, aucune terreur et aucune répulsion. Pour les païens, la mort n'est pas la nuit, l'oubli, mais le soleil, le souvenir. La mort n'est pas une fin mais un autre commencement. Toutefois on ne peut jamais remettre le temps dans son ornière. La coexistence des deux croyances préfigure l'amour impossible et le dénouement tragique du retour à la réalité présente.

Les lieux de passage entre deux mondes, un héros, osant rêver, doté d'une volonté forte pour pouvoir sortir de la prison temporelle du présent et se glisser vers d'autres cercles du temps où la vie du passé continue à se dérouler, une situation propice, la nuit ou l'état de somnolence, et surtout une femme, lien de la vie et de la mort pour que se produise le miracle de l'amour.

En fait, la femme, c'est-à-dire l'héroïne, est le premier élément indispensable pour que le héros puisse arriver au royaume de sa belle. Cependant il existe un autre élément pour le croisement des deux mondes. Le héros a besoin de rêver ou d'être dans un état de somnolence pour atteindre temporellement ce miracle. À partir de 1852, des récits plus denses de Gautier, dans un style qui, sans renoncer à l'ironie, devient nettement plus sobre, nous invitent à participer à l'élaboration d'un monde onirique, voire surnaturel¹⁵. En effet, les récits fantastiques de l'auteur font toujours preuve d'une certaine hésitation, en laissant la possibilité d'une explication rationnelle du mystère par le rêve, *Le Pied de momie* nous présente un bel exemple. C'est à la nuit et par le biais du rêve ou de la somnolence du héros que le monde de l'héroïne pénètre dans l'univers du héros : à l'odeur du parfum oriental et doux de ce pied, le héros boit bientôt « à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil...l'oubli et le néant m'inondaient de leurs vagues sombres » (p.224). Il somnole : « mon obscurité intellectuelle s'éclaira, les songes commencèrent à m'effleurer de leur vol silencieux. Les yeux de mon âme s'ouvrirent, et je vis ma chambre telle qu'elle était effectivement : j'aurais pu me croire éveillé, mais une vague perception me disait que je dormais » (pp.224-225). Il ne peut distinguer s'il est éveillé ou non, dans la réalité ou dans un rêve. Et ce même rêve permet au héros de rencontrer des faits

¹⁵ Cf. Peter Whyte, « Du monde narratif dans les récits fantastiques de Gautier », *B.S.T.G.*, 6, 1984, p.4.

merveilleux. Le rêve permet des « sauts de pensée » (p.226), c'est-à-dire des associations d'idées. Le rêve donne de l'« audace » (p.231), et donne du courage au narrateur d'oser demander la main d'Hermonthis. Il permet aussi de comprendre les langues étrangères : « heureusement que cette nuit-là je savais le cophte en perfection » (p.227). Il permet des prodiges, dont celui d'animer une momie ou de réajuster un pied coupé comme s'il s'agissait d'une chaussure : « Elle prit son pied,...et l'ajusta à sa jambe » (p.228)¹⁶. Il permet de se déplacer dans l'espace et dans le temps, puisque le narrateur part en Égypte, à l'invitation d'Hermonthis, proposition qu'il trouve « toute naturelle » (p.228). « Le rêve est une seconde vie », écrit Gérard de Nerval en ouverture d'*Aurélia*. En effet, les artistes se sont souvent plongés dans ce monde onirique qui leur ouvre les portes d'une autre réalité, où les perceptions et la logique diffèrent de celles du quotidien diurne. À partir du XVIII^e siècle, le « songe » perd son caractère péjoratif de vision purement illusoire et chimérique pour devenir « rêve », territoire à explorer. Le rêve devient le moyen de communication privilégié avec cet autre versant de l'univers et de la vie, une expérience proche de celle de la mort¹⁷. De là, l'auteur essaie d'utiliser le rêve pour créer la rencontre de deux mondes. La création de cette impossibilité demande certaines techniques pour laisser le texte vraisemblable. Le rêve est un bon choix. Gautier pense que la raison est un obstacle rendant impossible tout contact avec l'ailleurs. L'œil de l'homme est trop vulgaire pour viser le royaume invisible et impalpable. Il n'y a que les yeux de l'âme qui puissent parvenir à le saisir. En conséquence, les héros créés par l'auteur se plongent volontiers dans un sommeil éveillé.

¹⁶ Cf. Bertrand Louët, *op.cit.*, p.29.

¹⁷ Cf. Véronique Brémond Bortoli, *op.cit.*, p.51.

b. L'amour comme transgression

Nous avons le bonheur de vivre dans une époque où l'on prône l'égalité entre les deux sexes. Pour la femme moderne, elle oublie presque ces jours difficiles où elle n'appartenait qu'aux hommes, son père, son mari ou ses fils. Dans un couple, la femme devait obéir à son mari. Le pouvoir marital la privait avec rigueur à la fois de sa personne et de ses biens¹⁸. Non seulement la loi mais encore des hommes de lettre nous prêchaient la même idéologie. Balzac a écrit : « La destinée de la femme et sa seule gloire sont de faire battre le cœur des hommes... » écrit-il dans *la Physiologie du Mariage*¹⁹. L'image de la jeune fille se qualifiait traditionnellement de « préfemme », ce qui signifie qu'elle est déjà prédestinée à son rôle de future épouse²⁰. Le mariage est la seule valeur de la femme, cependant, le mariage ne signifie jamais le bonheur. La femme mariée n'a pas un instant de liberté, elle n'est pas heureuse. La fille qui ne se marie pas est aussi malheureuse que la femme, car il lui faut respecter la parole de son père. Sous ce système social, l'amour libre lui est interdit, il n'est pas question de joie. Théophile Gautier reflète cette situation de la femme dans ses œuvres. Ses héroïnes, une fois qu'elles cherchent l'amour, vont rencontrer des obstacles venant soit de leur père soit de la religion. Les quatre contes *La Cafetière*, *Omphale*, *Le Pied de momie*, *Arria Marcella* et *La Morte amoureuse* servent de démonstrations.

Prenons Angéla, l'héroïne de *La Cafetière*, comme exemple. Depuis le

¹⁸ Cf. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I*, pp.190-191.

¹⁹ cité par Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I*, p.193.

²⁰ Cf. H. de Montherlant, J. Green, « La jeune fille : sa position dans la société », in *La Femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres*, Librairie C. Klincksieck, 1976, p.31.

début, elle est isolée, séparée du monde. Le héros, Théodore, en est témoin. Dans la soirée dansante, l'ambiance qui entoure notre héroïne révèle un état de mouvement : « Toute l'assemblée se leva. Les fauteuils se reculèrent de leur propre mouvement ; alors, chaque cavalier prit la main d'une dame...Le maestro leva sa baguette...On dansa d'abord le menuet...chaque couple de danseurs, au bout de quelques minutes, se mit à pirouetter comme une toupie d'Allemagne » (p.52-53). Tous les verbes : « se leva », « se reculèrent », « prit la main », « leva », « dansa », « se mit à pirouetter » décrivent des mouvements. Les gens se déplacent sans arrêt. Le temps utilisé par l'auteur est le passé simple qui indique des successions rapides d'événements. Nous pouvons imaginer une scène chaude et animée. Néanmoins, Théodore voit Angéla dans une position opposée à l'ambiance générale : « Je vis quelque chose qui m'était échappé : une femme qui ne dansait pas. Elle était assise dans une bergère au coin de la cheminée, et ne paraissait pas le moins du monde prendre part à ce qui se passait autour d'elle » (p.53). À la différence des danseuses, Angéla est assise. Cette présentation marque une originalité. Les verbes ne « dansait » pas, « était », ne « paraissait » pas, « se passait » sont à l'imparfait, ce qui exprime un état immobile ou un décor. Le contraste entre les autres et cette femme est donc fort. Encore, l'auteur emploie une répétition « ne pas » pour décrire l'état d'immobilité de notre protagoniste. Par le biais de cette répétition de la forme négative, l'auteur suggère qu'Angéla est en marge du monde où elle vit. Il lui est difficile de s'intégrer dans son environnement.

C'est d'abord l'originalité et la différence d'Angéla qui attirent l'attention du héros. Puis, courageuse, Angéla prend l'initiative de danser avec le héros qui n'ose pas lui en faire la proposition. Sa conduite révèle sa volonté de jouir de la

vie. Mais, l'avertissement des autres est immédiat : « Angéla, vous pouvez danser avec ce monsieur, si cela vous fait plaisir, mais vous savez ce qui en résultera » (p.54). Elle continue donc en connaissance de cause, puisqu'elle répond: « N'importe » (p.54). Le destin d'Angéla est tragique : à la fin, elle reprend la forme de cafetière, mais brisée. Comme on l'avait prévenu, le mauvais sort est apparu: ainsi, Angéla a obtenu une nuit heureuse mais éphémère et au prix de sa vie.

À la différence de son amante nocturne courageuse, le héros est plutôt pusillanime. Il prend peur et s'évanouit. Mais sa réaction n'est pas blâmable, car il ne pense jamais que la belle Angéla est en réalité un objet sans vie. Le lendemain, le héros apprend que la belle de la nuit précédente a la même apparence que la sœur de l'hôte. Mais, la vraie Angéla est déjà morte. C'est une nouvelle à la fois surprenante et déprimante pour un amant. Le héros trouve qu'il n'y a plus pour lui de bonheur sur terre. Est-ce que la fille de la soirée, dont le nom est Angéla, est la sœur de l'hôte? L'auteur ne nous donne pas de réponse claire, Angéla reste mystérieuse. En tout cas, la relation entre Théodore et Angéla est destinée au tragique. Pour Angéla, c'est son monde qui l'empêche de suivre le penchant de son cœur ; pour Théodore, c'est la réalité de la femme qui condamne son amour. Leur amour est doublement interdit. Leur amour ne peut combattre et troubler l'ordre social.

Généralement, il n'existe pas beaucoup d'analyse psychologique sur la femme dans les œuvres de Gautier. La femme est vue sous le regard de l'homme qui vit une expérience fantastique, à une seule exception près, *Omphale* où est exposé le sentiment féminin. L'auteur montre les sentiments et la situation de la

femme mariée à travers l'aveu d'Antoinette. Antoinette est une fantôme antique qui séjourne dans une tapisserie. La nuit, elle sort de la tapisserie pour raconter jour et nuit son chagrin d'amour, car elle ne peut endurer la douleur et l'ennui du mariage : « Il y a bien longtemps que cette chambre n'a été habitée. Moi, qui aime naturellement la compagnie, je m'ennuyais à périr, et j'en avais la migraine. Être avec son mari, c'est être seule » (p.65). Cette parole nous révèle son dégoût et sa solitude dans la vie conjugale. Elle est déprimée dans une vie morne et souhaite par dessus toute une vie animée. Sa vie conjugale est doublement languissante car même en présence de son mari, elle se sent encore seule.

Elle méprise le manque de connaissance de soi et la vanité de son mari : « Je suis la marquise de T^{xxx}. Quelque temps après mon mariage fit exécuter cette tapisserie pour mon appartement, et m'y fit représenter sous le costume d'Omphale ; lui-même y figure sous les traits d'Hercule. C'est une singulière idée qu'il a eue là ; car, Dieu le sait, personne au monde ne ressemblait moins à Hercule que le pauvre marquis » (p.65). Le mariage la fait appartenir à un tel homme, l'héroïne découvre ainsi le sentiment d'abandon. Obsédée longtemps par l'amertume, elle meurt de souffrance. Quoique morte, elle est toujours frustrée de ce qu'elle a vécu, de sorte que son âme reste et erre dans le monde des humains. Elle habite dans la tapisserie en attendant l'arrivée de la nuit pour se déverser dans la plainte d'amour ou plutôt du manque d'amour.

Mais la femme n'appartient qu'à son mari, même après sa mort. En d'autre terme, Antoinette appartient déjà à l'oncle du héros lorsqu'elle se marie avec lui. Cette femme est donc doublement interdite : elle est à son oncle, elle n'est pas de ce monde. En l'aimant, le héros viole la barrière séparant la mort de la vie et la

morale sociale. Malgré la grandeur de l'amour pour le héros, il doit se plier aux règles sociales et morale. Tout doit revenir à sa normalité. C'est la raison pour laquelle les deux amants se séparent à cause de l'intervention de l'oncle du héros.

L'oncle est pour le héros une sorte de maître et de père dont il est dépendant : « dans le jardin de mon oncle » « des anciennes maîtresses de mon oncle » « Les *Délices* de mon oncle ». Une répétition sans cesse de « mon oncle » marque l'importance de ce parent, puis les adjectifs possessifs montrent l'idée de possession. Cet oncle est le roi dans son royaume. Le jardin, les femmes, tout lui appartient. Pour le héros, il lui paraît que son oncle est un père qu'il veut combattre et remplacer. Cependant, dans le conte de Gautier, le Père est un arbre qui ne peut pas être abattu et parvient toujours à déjouer la tentation de la Mère, un *Edipe* incomplet. La Mère échoue tout le temps.

Si le sort de la femme mariée est à plaindre, comme ce que montre l'histoire d'« *Omphale* », le destin de la jeune fille qui ne se marie pas n'est pas plus heureux. Par le biais du pied momifié de l'héroïne, la princesse Hermonthis, dans *Le Pied de momie*, Gautier nous montre le malheur de la jeune fille célibataire. Dans ce conte, le héros est amoureux de la momification d'un pied. Concernant ce pied, Gautier dépeint en détail ces doigts, son pouce, et sa plante. La peau de ce pied est fine, délicate, et parfaite. Sur quoi elle marche sont les tapis de peaux de panthères les plus moelleux et les nattes des roseaux les plus fins. La peau de panthère et les roseaux fins demande une fabrication longue et patiente, un traitement du temps et de main-d'œuvre. Les deux choses exquises démontrent l'amour du père de la princesse Hermonthis, vieux Pharaon de la

Haute-Égypte, à son égard. Le vieux Pharaon s'occupe avec affection de sa fille, il lui donne la vie la plus luxueuse sur le plan matériel (meilleurs vêtements, logement, nourriture...). Tout ce qu'il offre à la princesse marque aussi sa noblesse. Il veut le meilleur au monde pour lui mais aussi pour sa fille. Sa fille doit mener une vie digne de son statut royal. C'est une vie d'apparat, une vitrine en représentation permettant de faire un bon mariage.

Pourtant, l'amour du père devient un obstacle lorsque la princesse va chercher son amour. La princesse Hermonthis est amoureuse du héros et elle veut l'épouser, mais, elle se voit obligée de renoncer à son dessein à cause de l'opposition de son père. La raison du refus avancé par le Pharaon contre ce mariage est la différence d'âge : « Vingt-sept ans! et il veut épouser la princesse Hermonthis, qui a trente siècles!...la disproportion est trop forte, et puis il faut à nos filles des maris qui durent, vous ne savez plus vous conserver » (p.231). Le roi trouve qu'il est trop jeune pour être le mari de sa fille. En réalité, la raison du refus du Pharaon, c'est que le héros n'est pas de leur « race ». Un gendre égyptien lui plâtrait d'avantage. La princesse ne peut que s'incliner devant la décision de son père. Elle abandonne son amour. Son père, représentation du patriarcat, contrecarre sa recherche de l'amour. Elle ne peut choisir son époux selon sa volonté. Il lui est impossible de résister contre la volonté de son père.

Selon Jean Bellemin-Noël, dans *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, le vieux marchand et le Pharaon sont unis par une sorte de complicité dans le texte. Ils représentent une image du père capable de donner et de reprendre l'objet perdu de la mère mutilée. À son avis, la princesse Hermonthis est la mère à la fois désirée et interdite, morte et amoureuse, qui

recupère le substitut de ce qui lui manque et laisse à la place l'image de la Grande Mère, la castrée/castratrice. La castration féminine est métaphorisée par son statut de « morte » et le pouvoir dangereux par rapport au fils est métaphorisé par sa « résurrection » fantastique. Certains critiques ont envisagé l'hypothèse selon laquelle le « pied de momie » n'était que le phallus du héros, arraché au vieux marchand. Et le héros est identifié avec une figure paternelle du fait qu'il porte chez lui « une robe de chambre à grands ramages qui lui donnait un air très pharaonesque » (p.228). Jean Bellemin-Noël expose que ces remarques montrent l'ambivalence des « objets » au sens analytique du terme : il est évident qu'il faut accepter la domination du Père (surmoi) et l'imiter (idéal du moi) quoiqu'il se retourne finalement contre le sujet (castration par le Pharaon) ; le sujet n'est jamais assuré de la possession de son phallus, il a du mal à accepter la loi de l'interdit de l'inceste et il tente en vain de combler la béance symbolique de la castration²¹. Jean Bellemin-Noël cite J. Laplanche : « le Père est censé défendre le fils contre la tentative incessante de la Mère pour le réabsorber »²². Ce n'est pas par hasard que le héros est toujours présenté comme très jeune. Toutes les « mortes amoureuses » de Gautier trouve place dans une constellation qui est celle d'un Œdipe inaccompli, incomplet par insuffisance de la position paternelle.

Les contes précédents nous montrent l'appartenance des femmes aux hommes. Le même sort arrive à l'héroïne dans *Arria Marcella*. Octavien traverse la limite du temps à la rencontre d'Arria Marcella dans le monde du passé. Les

²¹ Cf. Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier) », *Littérature*, 8, décembre 1972-janvier 1973, pp.10-11.

²² J. Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, P.U.F., 1962, p.42. noté par Jean Bellemin-Noël, *op.cit.*, p.12.

yeux de l'héroïne parlent de son sentiment, chagrin et ennui : « des yeux sombres et doux, chargés d'une indéfinissable expression de tristesse voluptueuse et d'ennui passionné » (p.314). Dans cette phrase, l'auteur emploie deux oxymores « tristesse voluptueuse » et « ennui passionné » en vue de faire ressortir le caractère et l'aspiration de l'héroïne, dont il n'a pas expliqué l'origine, mais fait deviner par ces mots : « ta pensée s'est élancée ardemment vers moi, mon âme l'a senti dans ce monde où je flotte invisible pour les yeux grossiers... On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée... » (p.318). Avant de rencontrer Octavien, elle s'ennuyait ; elle avait une vie sans amour et sans plaisir, d'où sa tristesse. Mais la pensée d'Octavien transcende le temps et atteint l'héroïne. C'est cet état d'extrême d'amour qu'Arria Marcella recherche. Sa conviction est justement « la croyance fait le dieu, et l'amour fait la femme » (p.318), autrement dit, l'amour est sa religion. Une femme dépourvue d'amour perd sa valeur d'existence. Mais ce à dont elle aspire est contrecarré par la volonté de son père : « Arrius, grâce, mon père, ne m'accablez pas, au nom de religion morose qui ne fut jamais la mienne ; moi, je crois à nos anciens dieux qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir ; ne me replongez pas dans le pâle néant. Laissez-moi jouir de cette existence que l'amour m'a rendue » (p.320). Elle veut « la vie », « la jeunesse », « la beauté », et « le plaisir », la réalisation de soi-même que son père rejette.

Arria Marcella a une autre religion que celle de son père. À l'origine, Arria Marcella et son peuple croyaient aux mêmes dieux. Néanmoins, son père et son peuple changent de croyance, alors qu'Arria Marcella souhaite conserver sa foi originelle. De la sorte, elle devient une hérétique dans son monde. Aux yeux du père, sa fille est « une impie » (p.320). Les Dieux qu'elle vénère sont « des

démons » (p.320). À cause de la différence de religion et de sa réalité, Arria Marcella est destinée à échouer. Pour désabuser le héros, le père d'Arria Marcella lui dit que sa fille est une « larve...plus hideuse qu'Empouse et Phorkyas » (p.322)²³. Dans sa bouche, Arria Marcella n'est plus une fille délicate mais une tentatrice diabolique pour les jeunes hommes. Fidèle à son amour, Arria Marcella continue à aimer jusqu'à être réduite en « une pincée de cendres » (p.321) par son père. Ce dénouement tragique est le résultat du conflit entre deux religions. Non seulement le patriarcat mais encore la religion persécutent le désir et le rêve de la femme.

Dans *La morte amoureuse*, l'auteur nous présente aussi le même harcèlement religieux contre la liberté de l'amour, par le personnage de l'abbé Sérapion. Avec les « traits austères » (p.131), comme le représentant du christianisme, il prend les hérétiques pour les croyants du démon, car les chrétiens ont un Dieu unique. Après la mort, l'âme du juste va au paradis, par contre, l'âme du pêcheur va en enfer. Seul le diable reste sur terre (il peut alors prendre n'importe quelle apparence pour tromper les vivants), dont l'héroïne, Clarimonde. La cérémonie de l'ordination du héros est exactement un combat entre l'homme d'église et l'attraction diabolique de la courtisane²⁴. Malgré une lutte intérieure féroce, le héros devient quand même prêtre. La force du Dieu gagne et l'héroïne échoue.

²³ Empouse est le nom générique des filles d'Hécate. Ce sont des démons séducteurs qui prennent la forme de belles jeunes filles pour séduire les voyageurs et sucer leur sang.

²⁴ Cf. Hermine Riffaterre, « Love-in-Death : Gautier's *Morte amoureuse* », *New York literary Forum*, 1980, p. 67.

L'abbé Sérapion se prend pour l'apôtre de Dieu. Il joue toujours le rôle de conseiller lorsque le héros "s'égare" : « Prenez garde, mon frère, et n'écoutez pas les suggestions du diable...faites-vous une cuirasse de prières, un bouclier de mortifications et combattez vaillamment l'ennemi ; vous le vaincrez » (p.80). Quand le héros est malade, l'abbé Sérapion se soucie de son état et le soigne. Pour le héros, l'abbé Sérapion est protecteur mais aussi persécuteur : « L'abbé Sérapion avait dans le regard quelque chose de pénétrant et d'inquisiteur qui me gênait. Je me sentais embarrassé et coupable devant lui » (p.90). Pour l'abbé Sérapion, le héros est comme un enfant qui a besoin d'être conduit, d'être enseigné. L'abbé se veut être son père, son professeur, voire même son juge.

Concernant Clarimonde, l'avis de l'abbé Sérapion est catégorique : il compare sa fête à des « abominations des festins de Balthazar et de Cléopâtre » (p.91). Il qualifie même, les esclaves basanés parlant un langage inconnu dans les festins de Clarimonde comme ayant « tout l'air de vrais démons » (p.91). Il évoque Clarimonde en ces termes : « On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne » (p.91)²⁵. Aux yeux de l'abbé Sérapion, Clarimonde est liée à Satan. L'abbé Sérapion se présente comme le porte-parole de Dieu, il va combattre l'influence néfaste de Clarimonde sur le héros comme un combat entre Dieu et le démon. Il se montre de nouveau afin de sauver la vie du héros lorsque Romuald décide d'abandonner sa vie pour Clarimonde.

²⁵ Belzébuth est une divinité philistine honorée dans la ville d'Eqrôn, connue essentiellement par une mention dans le Deuxième livre des Rois, où le roi Ahzariah d'Israël est maudit par le prophète Élie pour avoir sollicité son oracle au lieu de s'adresser à Yahwe. Yahwe est le nom de Dieu dans la Bible hébraïque. Quant à ce passage, des théologiens et mystiques chrétiens l'ont identifié à Satan.

Jean Bellemin-Noël indique le rapport de ce conte avec le complexe d'Œdipe. Il déclare que cette histoire rêvée par le jeune homme est un jeu modulé de la relation avec la Mère désirée/désirante, et avec le Père jaloux/jaloué ; drame de la castration toujours active. Sans doute, l'abbé Sérapion joue l'image du Père, Romuald, le fils. Clarionde est la Mère. À la fin du conte, l'abbé Sérapion délivre Romuald de l'emprise maternelle de Clarimonde grâce à un véritable viol de la tombe où elle repose. Le viol de la sépulture est une agression sexuelle contre la morte. Il suffit de lire la description de l'abbé œuvrant avec sa pince pour desceller la dalle, puis avec sa pioche pour le comprendre : « il ruisselait de sueur, il haletait, et son souffle pressé avait l'air d'un rôle d'agonisant...Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange » (p.103). Le corps de Clarimonde tombe en poussière après que ce « père » l'a aspergé d'eau bénite en traçant une croix²⁶. Clarimonde n'échappe pas à son destin de femme tentatrice, donc coupable. On pourrait aussi dire que le Père réussit à défendre le fils contre la séduction incessante de la Mère.

Les luttes des femmes sont infructueuses : Angéla ignore le conseil de ses compagnons et en meurt, la princesse Hermonthis ne peut violer l'ordre de son père et quitte son amant, Arria Marcella se transforme en cendre par son père et Clarimonde en poudre à cause du rite d'exorcisme de l'abbé Sérapion. Au cours de son attente et de sa recherche de l'amour, les femmes s'opposent à toute sorte de règles, sociales, morales et religieuses : Angéla contre le système social, la princesse Hermonthis le pouvoir patriarcat, Arria Marcella le patriarche et la religion et Clarimonde la religion. Tous ces systèmes représentent des contraintes

²⁶ Cf. Jean Bellemin-Noël, *op.cit.*, pp.11-12.

pour la femme. Elle doit se soumettre aux règles. Toute tentatrice de révolte est vouée à l'échec, à la punition éternelle.



c. La force de la séduction féminine

Dans l'œuvre de Gautier, la femme est une attraction mortelle pour les hommes. Sa beauté devient une arme puissante pour contrôler les hommes. Cependant, chez Gautier, se bornant à très peu de psychologie féminine, on ne peut savoir si l'héroïne attire exprès le héros de toute son arme corporelle. La séduction de l'héroïne est accomplie lorsqu'il voit sa beauté à la première vue. Le héros perd sa raison et devient de plus en plus fou sous le charme de l'héroïne. Le héros ressemble à une proie dans un piège qui n'a aucune chance de s'échapper, comme Romuald dans *La Morte amoureuse*, Octavien dans *Arria Marcella*, et le jeune héros dans *Omphale*.

La Morte amoureuse raconte l'histoire singulière et effrayante du héros, Romuald, fortement attiré par l'héroïne Clarimonde. L'auteur y met en scène un narrateur-personnage autodiégétique, que le narrateur cherche à persuader de la réalité de sa vie fantastique. Selon Peter Whyte : « Romuald cherche à donner à sa vie un sens et à en tirer une conclusion morale, empiète sur le mode narratif du récit secondaire, non seulement parce que celui-ci prend la forme d'une rétrospection anachronique, établissant entre l'ordre du discours et les aventures racontées une discordance temporelle, mais encore parce que le statut temporel du discours y est ambigu, s'appuyant sur une double focalisation »²⁷. La plus grande partie du récit est focalisée par le prêtre en tant que jeune homme, mais sur le plan idéologique le commentaire est à mettre sur compte du vieillard. Il existe deux éléments de focalisation : un moi agissant et un moi réfléchissant, acteur et narrateur à la fois. Romuald, toujours au désespoir, a beau faire la morale, car il ne peut guère être question de faire profiter son interlocuteur d'une sagesse chèrement acquise,

²⁷ Peter Whyte, *op.cit.*, p.10.

comme il le prétend. Notre héros, Romuald, un modèle d'innocence, au contact de Clarimonde, se dégrade et plonge dans une chute lente mais sûre.

Avant d'aimer Clarimonde, le héros menait une vie calme, douce et pieuse pendant vingt-cinq ans, loin de toutes mondanités. Devenu vieillard de soixante-dix ans, il repense à son passé : « J'étais jamais allé dans le monde ; le monde, c'était pour moi l'enclos du collège et du séminaire » (p.72). « L'enclos du collège et du séminaire » indique une vie quotidienne en vase clos, étroite où préside Dieu. Romuald, se dévouant à sa foi et comme tous ceux qui consacrent leur vie à la religion, ne remarque pas son manque, jusqu'à sa rencontre avec Clarimonde.

La rencontre amoureuse entre Romuald et Clarimonde, n'est pas dépourvue de dramatique. Cela se passe à l'ordination du héros. Le jour où Romuald doit épouser corps et âme la foi et être un serviteur de Dieu que la tentatrice apparaît. Tout d'abord, c'est la beauté de Clarimonde qui choque Romuald : « une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale » (p.73). « La beauté idéale », « un port de déesse », « une reine avec son diadème », les expressions hyperboles qui révèlent la pensée du héros pour cette « apparition ». Elle est une belle dame, jeune et noble. Son apparence pour le héros a une importance incalculable. Romuald est alors parcouru par de nouveaux sentiments, notamment un mélange de tensions, de troubles et de désarroi psychologique : « une angoisse effroyable » (p.75). Dans cette première rencontre, on voit un double rôle chez Romuald : un acteur et un narrateur. L'acteur joue et le narrateur raconte l'histoire. La confusion de l'acteur et du narrateur nous entraîne dans le cœur même du héros. L'amour est une expérience inconnue et nouvelle pour lui. C'est la raison pour laquelle il en a peur. D'ailleurs, il se voue à Dieu et il doit rester chaste. Il lui

est interdit d'aimer une femme. L'amour dans ce bas monde lui est barré, mais son désir naissant en décide autrement.

La vue de la beauté de l'héroïne lui a déjà causé le choc et la peur au cœur, la rencontre de deux regards va déclencher une autre tempête psychologique. Les regards qu'échangent mutuellement l'héroïne et le héros provoque chez lui un grand désarroi spirituel. Son corps et son âme entrent en guerre en suivant les regards changeants de l'héroïne. Pour Clarimonde, le regard est un moyen de troubler Romuald, déjà celui-ci commence à se révolter intérieurement contre la cérémonie de son ordination. L'héroïne provoque son envie de rompre le déroulement de la cérémonie et de renoncer à la prêtrise avec un regard « tendre et caresse » (p.76). Puis, suivant l'évolution de la cérémonie, l'expression de l'héroïne se transforme en « un air de dédain et de mécontentement » (p.76). Sous la fascination du regard de Clarimonde, le héros s'agite : « Je fis un effort suffisant pour arracher une montagne, pour m'écrier que je ne voulais pas être prêtre... » (p.76). La lutte entre l'âme et le corps est âpre et cruelle. Il vit comme dans un cauchemar où l'on crie mais sans que personne n'entende et sans pouvoir se réveiller. Ensuite, pour encourager le héros, Clarimonde lance « une œillade pleine de divines promesses » (p.76). Promesses divines peut presque remplacer la divinité, puisque Romuald se sent prêt à « renoncer à Dieu » (p.76). Cependant, son corps accomplit les gestes rituels. Suivant le déroulement, la belle lui jette « un coup d'œil si suppliant, si désespéré, que des lames acérées me traversèrent le cœur » (p.76-77). Ce regard le met dans un état douloureux. Dans ces intervalles, ce sur quoi nous voulons mettre l'accent, c'est la relation entre le regard de l'héroïne et le sentiment du héros. La belle domine et le héros est dominé. Nous présentons le schéma ci-dessous pour bien marquer ce rapport :

♀ Le regard de l'héroïne:

tendre et caressant → dédain → une œillade de promesse → un coup d'œil suppliant et désespéré

♂ Le sentiment du héros:

la révolte naissante → la croissance d'envie de se révolter contre la cérémonie → prêt à renoncer à Dieu → douleur

Tout cela est l'effet du regard, comme dit le héros : « un seul regard avait suffi pour me changer » (p.78). Le héros ressemble à un pantin contrôlé par des fils invisibles du regard de la belle.

Pourtant le regard n'a pas atteint son but : empêcher Romuald d'être prêtre. Le regard ne provoque que le trouble dans l'âme du héros. Pour l'attirer encore plus, Clarimonde saisit le héros avec sa main, ce qui est leur premier contact corporel. Cette main est « froide comme la peau d'un serpent, et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge » (p.77). L'impression antithétique, « froide » et « brûlante », montre l'opposition entre le corps de la femme et la perception de l'homme. Paradoxalement, la froideur brûle et suscite davantage le désir. Avec ce contact, c'est l'aggravation des symptômes amoureux : « Je faisais la plus étrange contenance du monde ; je pâlais, je rougissais, j'avais des éblouissements...j'aurais été incapable de retrouver tout seul le chemin du séminaire » (p.77). Avec le regard de Clarimonde, il ne pouvait dominer son sentiment ; maintenant, avec le toucher, c'est son corps qu'il n'arrive plus à soumettre à sa domination. Il « perd son chemin ».

De plus, le toucher de Clarimonde fait d'avantage douter le héros sur sa vocation religieuse. Romuald se met à regretter sa décision d'entrer dans la vie

ecclésiastique. Au lieu d'être « plein de joie et d'impatience » et « avec une ardeur fiévreuse » comme avant, il se découvre un avenir horrible : « ne voir des mourants » « veiller auprès de cadavres inconnus » et « porter soi-même son deuil sur sa soutane noire » (p.78). Avant la rencontre fatale avec Clarimonde, il était heureux avec son Dieu et plein d'espoir dans la voie de la prêtrise. Mais, après cette rencontre, Ce sont les images comme « l'ombre glacial », « des mourants », « cadavres inconnus », toutes liées à la mort et à l'obscurité qui représentent cette voie, comme si la vie désormais était sans vie.

Pour bien indiquer ce décalage psychologique, l'auteur a souvent recours à l'antithèse pour souligner son paradoxe. De même, il utilise des situations antithétiques pour montrer l'écart entre son fantasme et la réalité. Romuald rêve d'une autre position sociale : « Si je n'eusse pas été prêtre, j'aurais pu la voir tous les jours ; j'aurais été son amant, son époux... au lieu d'être enveloppé dans mon triste suaire, j'aurais des habits de soie et de velours... comme les beaux jeunes cavaliers » (p.79). Entre le prêtre et le cavalier vaillant, l'un habillé d'un triste suaire et l'autre de soie et de velours, le contraste est saisissant. Dans sa vision actuelle de la vie de prêtre, la vie recluse n'est qu'une funeste prison, son tombeau pour ainsi dire. Il voit, par fenêtre, la vie extérieure qui s'avère si différente de celle de l'intérieur : « la nature faisait parade d'une joie ironique. La place était pleine de monde » (p.79). Dehors, c'est une scène mouvante et vivace. Cette vie, cet entrain et cette gaieté font ressortir la solitude du héros et son vide. Il envie ce monde d'envies. Tous ses désirs, toute sa jalousie, tout son changement viennent de la rencontre avec Clarimonde. Sans une parole, mais un regard et un attouchement, suffisent à changer le cap de la vie du jeune novice. Mais, l'influence de Clarimonde ne s'arrête pas là et la conduite de Romuald va devenir

encore plus irrationnelle qu'auparavant.

La mort de Clarimonde transforme Romuald d'un bout à l'autre. Véronique Brémond Bortoli déclare : « c'est ici la seconde rencontre entre Romuald et Clarimonde qui, à chaque fois, se heurtent à un obstacle infranchissable : la religion d'abord, puis la mort »²⁸. Mais, à travers l'imaginaire fantastique, l'amour peut se montrer plus fort que la mort même et cette scène funèbre se transforme en rencontre amoureuse. Le décor, la disposition de la pièce et du lit ressortent le corps de Clarimonde. La chambre de Clarimonde s'imprègne dans une ambiance de flou par la « pâle lueur » (p.87), le « demi-jour » (p.87), « la veilleuse au reflet jaune » (p.87). Le lit sur lequel repose le corps de Clarimonde est décoré de « rideaux de damas rouge à grandes fleurs, relevés par des torsades d'or » (p.87). Par contre, la couleur dominante chez Clarimonde est la couleur blanche : « Elle était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante » (p.87), « les belles lignes onduleuses comme le cou d'un cygne que la mort même n'avait pu raidir » (p.87), « on eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile » (p.87). Le voile blanc, le cou d'un cygne et la statue sont en contraste avec le pourpre sombre de la tenture. Et le jeu des couleurs met en valeur le corps parfait de Clarimonde et attire encore plus le regard attentif du héros. Il a du mal à se comporter comme prêtre après l'avoir vue, il perd toute emprise sur lui-même lorsqu'il revoit Clarimonde à la veillée : « je pleurais aussi fort que lui, car j'avais compris que la morte n'était autre que cette Clarimonde tant et si follement aimée » (p.86). Romuald va alors avoir un comportement dérangeant et dérangé. L'amour l'a rendu aveugle et il est désormais fou de douleur. Il laisse aller sa peine et se met à pleurer alors que sa fonction ne l'autorise pas à faire ces

²⁸ Véronique Brémond Bortoli, *op.cit.*, p.98.

démonstrations de sentiments. Du prêtre servant Dieu, il devient esclave amoureux pleurant sa belle.

Pour le héros, le cadavre de Clarimonde n'est pas horrible, mais attrayant : « la mort chez elle semblait une coquetterie de plus » (p.88). Même morte, Clarimonde séduit le héros : « cette perfection de forme », « la forme charmante de son corps », « la pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés », « ses longs cheveux dénoués », « la nudité de ses épaules », « l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bras » (p.88). Tous les termes attachés à Clarimonde marquent la séduction d'une femme. À la vue de ce cadavre qui ressemble plutôt à un corps d'une fille endormie, le héros s'excite : « Mes artères palpitaient avec une telle force, que je les sentais siffler dans mes tempes, et mon front ruisselait de sueur comme si j'eusse remué une dalle de marbre » (p.88). Cette excitation le présente comme un nécrophile, c'est-à-dire, amoureux d'un cadavre, il est attiré érotiquement par le corps inerte et sans vie. L'amour transgresse la séparation du monde des morts d'avec les vivants.

Vivant avec Clarimonde ressuscitée, la décadence de Romuald s'accélère. Pour elle, il se détourne de Dieu et devient blasphémateur. Et il ose lui dire : « je ne craignis point pour la consoler de proférer un effroyable blasphème, et de lui dire que je l'aimais autant que Dieu » (pp.94-95). Romuald s'abandonne à la coquetterie, aux caresses et à la voix douce de Clarimonde. Il s'égaré complètement. Son blasphème est un crime, il devient un criminel aux yeux de la religion. Pendant cette période heureuse, il imagine (en rêve pourrions nous même dire) et commence à se dédoubler : « Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il

était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion » (p.97). Le jour, il est un prêtre du seigneur, chaste, occupé par la prière et des choses saintes ; la nuit, dès qu'il a fermé les yeux, il devient un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens, et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant. Il vit constamment dans les limbes.

Un jour, en coupant un fruit, il se blesse le doigt et Clarimonde se met à lui sucer la plaie « avec un air d'indicible volupté » (pp.99-100). En suçant le sang du héros, elle n'est plus une noble et élégante dame mais devient « féroce » (p.99) et « sauvage » (p.99). Ces deux adjectifs qualifiant généralement des animaux montrent l'abâtardissement en bête du comportement de Clarimonde, c'est une « vampire femelle » comme dit l'abbé Sérapion. Malgré cette découverte, le héros ne peut se retenir de l'aimer et il donne volontiers tout son sang dont Clarimonde a besoin afin de soutenir son existence factice. Il sait qu'il va mourir pour elle. Le pouvoir qu'exerce Clarimonde sur lui est tel, d'innocent et fervent serveur de Dieu, Romuald se laisse échoir d'abord comme nécrophile, puis dépérir comme victime d'un monstre. Il n'est pas la première victime de Clarimonde, et ne sera pas non plus la dernière. Sous la plume de Gautier, la femme est belle, immortelle, mais monstrueuse.

À la fin, l'abbé Sérapion intervient, et Clarimonde tombe en poussière. Quand l'abbé Sérapion déterre le corps de l'héroïne, Romuald voit dans ce geste du vandalisme : « Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange...l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège » (p.103). Dans son cœur,

Clarimonde est la victime tandis que l'abbé Sérapion un meurtrier. Après cela, il regrette d'avoir écouté l'abbé Sérapion : « je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore » (p.104). Maintenant, il a soixante-dix ans, mais, il n'oublie pas Clarimonde un seul instant. Comme il dit : « La paix de mon âme a été bien chèrement achetée ; l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien » (p.104).

L'ultime blasphème est que la femme-vampire est presque l'égale de Dieu! Sans elle, il n'y aurait pas de décadence ni de chute, mais sans elle, il n'aurait pas pu goûter au plaisir de l'amour et au flamboiement du feu de l'enfer.

Une autre histoire témoigne du même pouvoir de l'amour. Dans *Arria Marcella*, Octavien tombe amoureux de la femme dont le moule est tiré. Pas d'échanges de regards donc ni, même, d'attirance pour l'apparence, puisque ce n'est qu'un morceau de lave. Son amour pour cette empreinte ressemble à un coup de foudre qui l'empêche de visiter le musée. Il pleure lorsqu'il arrive au lieu de découverte de l'empreinte : « ses yeux se trempaient de furtives moiteurs...une larme en retard de deux mille ans tomba...» (p.299). Sa conduite irrationnelle vient de son engouement pour l'empreinte. Jusqu'ici, *Arria Marcella* ne se présente pas devant le héros, elle n'a pas d'occasion de séduire Octavien. Mais, le cœur du héros est déjà séduit.

Puis vient la rencontre : la nuit, se promenant seul dans la rue de Pompéi, Octavein voit Pompéi d'antan ressucité. À cette vision, « il éprouvait une espèce d'angoisse involontaire » (p.305), Le doute et le trouble l'occupent jusqu'à l'apparition de l'héroïne qui va changer son angoisse en admiration. À ses yeux,

Arria Marcella est : « une créature d'une beauté merveilleuse » (p.314). Il vient de franchir un seuil qui le sépare de son propre passé : « À dater de ce moment, les charmants visages qui avaient attiré son œil se dispersèrent comme les étoiles devant Phœbé ; tout s'évanouit, tout disparut comme dans un songe » (p.314).

Puis vient le regard envoûtant: « Il avait reçu au cœur comme une commotion électrique, et il lui semblait qu'il jaillissait des étincelles de sa poitrine lorsque le regard de cette femme se tournait vers lui » (p.314). En la regardant, « il comprit qu'il avait devant lui son premier et son dernier amour » (p.315). Les souvenirs de toutes les femmes qu'il a cru aimer disparaissent. Son âme redevient vierge de toute émotion antérieure. Complètement absorbé par ces yeux, il oublie totalement son désarroi et son effroi précédents. Fasciné, Octavien « décide à ne s'étonner de rien » (p.316). Le verbe « décider » exprime la volonté personnelle. Dans cette situation fantastique, Octavien espère dominer son idée, son sentiment et il veut bien saisir tout ce qui se présente devant lui. Cette rencontre ne serait plus seulement un rêve ou une illusion, mais une vraie aventure dans la vie.

Pour Octavien, ce qui l'émeut, c'est l'héroïne qui se pare. Il voit d'abord Arria Marcella couchée dans une pose voluptueuse sur un lit quand il arrive dans sa chambre. Il la dévore entièrement d'un regard amoureux dans les détails de ses habillements quand elle se change et revêt la parure : « ses chaussures, brodées de perles sur chaque plateau...tremblaient dans la lumière au long de ses joues pâles »(p.317), « un collier de boules d'or...circulait sur sa poitrine » (p.317), « une bandelette noir et or passait et luisait...dans ses cheveux d'ébène, car elle avait changé de costume en revenant au théâtre » (p.317), et autour de son bras « un serpent d'or, aux yeux de pierreries, s'enroulait à plusieurs reprises » (p.317). Il se

livre aux délices de l'amour avec l'héroïne mais l'apparition surprise du père d'Arria Marcella rompt leur joie. À la fin le père fait « remourir » sa fille en la réduisant en une pincée de cendres.

Octavien persévère dans son amour : « il retourna secrètement à Pompéi et se promena, comme la première fois, dans les ruines, au clair de lune, le cœur palpitant d'un espoir insensé, mais l'hallucination ne se renouvela pas...Arria Marcella resta obstinément dans la poussière » (p.323). Mais l'image d'Arria Marcella le poursuit pour toujours. Il ne pourra plus se remettre dans la vie réelle. Il est constamment obsédé par la belle figure d'Arria Marcella bien qu'il se marie avec une jeune et charmante Anglaise, Allen, qui est folle de lui.

Dans ce conte, Arria Marcella ressemble à une ensorceleuse, qui par voie mystérieuse, accapare tout entier le héros. Tandis qu'elle ne cherche qu'un amant pour s'amuser, le héros se perd dans son amour pour elle. Disparue à jamais, présente toujours, l'amour perdu reste seul et unique.

Omphale raconte l'expérience fantastique de la jeunesse du narrateur. Le héros venant de sortir du collège est hébergé chez son oncle. Dans la chambre où il est logé, il existe une tapisserie représentant Hercule et son amante, Omphale. Cette tapisserie est en réalité une allégorie : Hercule correspond à l'oncle et Omphale est Antoinette (la marquise de T^{xxx} après son mariage), son ancienne femme. La nuit, Antoinette saute sur le parquet pour déclarer son amour pour le jeune héros. Ne pouvant pas combattre sa fascination, le héros se soumet au pied de cette belle apparition. Cependant, l'interruption de son oncle met fin à leur délices amoureux. Le héros reste lié pour toujours à l'image de la belle

Antoinette.

Dans cette histoire, on constate la fascination que l'héroïne exerce sur deux hommes, neveu et oncle. Quand Omphale se détache du mur et saute légèrement sur le parquet devant le héros, ce dernier, plein de stupéfaction et de crainte, imagine qu'elle est le diable et espère sortir de ce cauchemar. Elle dissipe la crainte du héros par sa beauté persuasive : « Pour montrer qu'elle ne se vantait pas, Omphale rejeta en arrière sa peau de lion et me fit voir des épaules et un sein d'une forme parfaite et d'une blancheur éblouissante » (p.65). La marquise de T^{xxx} fascine le jeune homme en utilisant ses armes propres. Puis, elle se lance dans un beau discours : « Elle éludait les unes, répondait aux autres d'une manière évasive, mais avec tant d'esprit qu'au bout d'une heure je n'avais pas le moindre scrupule sur ma liaison avec elle » (p.67). Par le verbe « éluder » et l'adjectif « évasive », nous pouvons savoir que l'héroïne ne parle jamais en toute franchise envers le héros. Quand l'héroïne parle avec le héros, elle ne répond jamais directement aux questions posées par le héros ; elle lui parle au contraire d'autres choses pour changer de sujet de conversation et ainsi détourner l'attention du héros. Elle ne parle que de sa solitude et de son amour pour le héros. Cela est le seul contenu de ses conversations. Face à l'héroïne, le héros ne la contredit jamais et tombe même dans le piège de l'amour tendu par la redoutable marquise. Il est attiré par sa conversation, d'abord par sa belle voix : « Une petite voix flûtée et perlée résonna doucement à mon oreille » (p.64), son air de parler : « d'une manière moqueuse et mignarde, dans un style à la fois élégant et familier, et tout à fait grande dame, que je n'ai jamais retrouvé depuis dans personne » (p.67) et puis son apparence : « C'était bien une belle et charmante femme réelle, une véritable marquise » (p.67). Pour cette belle, il

viole l'institution maritale et la morale. Il se réjouit de ses caresses en se sentant pourtant coupable envers le mari de sa belle, mais ses paroles diminuent plus ou moins le scrupule et l'inquiétude du héros. Dans cet amour, la marquise de T^{xxx} ressemble à une initiatrice qui conduit le jeune héros à goûter le fruit de l'amour.

Pour son oncle, Antoinette possède toujours son pouvoir attractif. Son interruption en est une bonne preuve. Il n'est pas content du choix de son ancienne maîtresse, et il est jaloux de son neveu : « Cette marquise de T^{xxx} est vraiment folle ; où diable avait-elle la tête de s'éprendre d'un morveux de cette espèce? » (p.68). L'expression familière « un morveux de cette espèce » montre son dédain envers le héros qui est à la fois plus beau et plus jeune que lui. Il ne peut pas accepter que la femme qu'il a autrefois possédée aime d'autres hommes même si elle est déjà morte. Il souhaite exercer ses droits de propriété, veut encore posséder la femme malgré la mort. Ainsi, il sépare les deux amants. Au contraire du héros, il est aussi rompu dans le jeu de l'amour que la marquise de T^{xxx}, mais même délaissée, abandonnée, il veut la garder pour lui tout seul.

Dans les trois contes fantastiques, Gautier ne met pas l'accent sur les caractéristiques personnelles des trois héroïnes, il ne montre que leur beauté rare, attrayante et fatale. On ne peut distinguer les différences de chaque héroïne et leur moyen de séduction. On ne voit que dans l'amour, le rôle de la femme est souvent celui d'une dompteuse, d'une dangereuse qui fait connaître la peur et la joie du vertige. Succombant à la tentation charnelle, l'homme oublie tout. Maître de ce monde, l'homme n'est plus raisonnable lorsqu'il rencontre sa bien-aimée. Cependant, celle-ci, sous la physionomie agréable et le contour charmant, a un autre visage, une autre identité, fantôme, vampire, même diablesse. Dans la guerre entre l'homme et la femme, la femme est la

conquérante dans les contes fantastiques. Le héros se soumet tout le temps aux pieds de l'héroïne. L'homme sera toujours obsédé par la beauté ténébreuse et fatale de son amante. L'homme donne la mort à la femme, la femme contamine la vie de l'homme. Même morte, la femme reste vivante. Mais, devant l'ordre établie, l'amour est éphémère. Son règne ne dure qu'un instant. La femme dangereuse est toujours condamnée à disparaître. Malgré un beau songe imaginaire et éphémère, la vie retourne à la normalité. Le héros doit continuer sa vie tout seul.



2. La femme sous le regard de l'homme

Dans les œuvres littéraires, comment est représentée la femme? Comment un auteur masculin modèle son héroïne? Est-ce que l'image que crée l'auteur correspond au sentiment de l'homme? Toutes ces questions vont être étudiées dans cette partie. Les écrivains romantiques aiment chercher leur aspiration dans le mythe en sorte que l'image cruelle, méchante et dangereuse des déesses influence la création de leur personnages féminins dans leur œuvres. À part cette image négative, l'auteur masculin crée de même leur héroïnes rêvées et imaginaires sur lesquelles des hommes satisfont leurs fantasmes. L'homme espère que la femme reste toujours belle et jeune. Donc, l'auteur insiste sur sa beauté, sa fragilité et sa tendresse. Mais, la femme peut aussi devenir source de malheur. Surtout, la plus belle femme est toujours indomptable.

a. Femme-objet

La position sociale de la femme est toujours inférieure à celle de l'homme. Elle doit être tendre et serviable inlassablement. Elle n'est qu'un objet qui appartient à son maître, voire, un objet interchangeable. Dans le présent livre, la femme peut se figer en un objet, et un objet peut se métamorphoser en femme. La relation entre la femme et l'objet est bien révélée dans *La cafetière*, *Le Pied de momie*, et *La Chaîne d'or*.

Le monde sous la plume de Gautier est un monde fluide de métamorphoses. Par métamorphose, on entend un changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable.

L'idée de la métamorphose existe depuis l'antiquité. Le pouvoir de métamorphose appartient aux dieux. Ils peuvent transfigurer des objets selon leur gré. Dans le domaine de la littérature orientale, la métamorphose est, généralement, tantôt l'homme qui se transforme en certains animaux, par exemple, le grillon, le corbeau ; tantôt des fleurs, par exemple, le chrysanthème, la pivoine, qui se changent en belles filles. Les objets inanimés ne peuvent que se transfigurer en animaux. Leur métamorphose peut durer longtemps. Et l'objet métamorphosé a sa propre conscience. C'est tout le contraire que l'on retrouve dans le texte de Gautier. Dans l'histoire de Gautier, il n'y a que l'objet qui prend la forme de sa maîtresse défunte. La métamorphose ne dure qu'une nuit comme par exemple celle d'Angéla dans *La Cafetière*.

Le cadre de *La cafetière* est simple, et l'histoire courte. Le héros, Théodore, est le narrateur qui raconte son aventure inconcevable. Il est invité à passer quelques jours dans une terre au fond de la Normandie. L'auteur préfigure déjà un dénouement maléfique en choisissant la Normandie comme lieu de l'histoire. Cette destination n'est pas innocente dans le déroulement de l'intrigue. Dans les contes de Gautier, la fin dramatique est liée à l'ambiance qui entoure le héros. Presque toutes les histoires des contes fantastiques de Gautier se finissent mal. La fin tragique est souvent suggérée à travers quelques insinuations, entre autres la situation de la mise en abyme. Par une peinture, une pièce de théâtre, ou une petite histoire dans le texte, l'auteur révèle à la dérobée la fin. Ici, c'est à travers le temps et le lieu que l'auteur annonce le malheur du héros avec sa bien-aimée. La Normandie est moins fertile que les autres régions de France. Ce n'est pas un lieu rêvé à cause du mauvais temps et de la pluie constante. La mer, comme le ciel, n'a pas un éclat bleu mais gris. Ce n'est donc pas un bon lieu pour déployer une

histoire heureuse. Au début de l'histoire, le changement de temps au cours de son voyage préfigure déjà l'amour éphémère du héros : « Le temps, qui, à notre départ, promettait d'être superbe, s'avisa de changer tout à coup, et il tomba tant de pluie, que les chemins creux où nous marchions étaient comme le lit d'un torrent » (p.49). Un mauvais temps propice au fantastique. Car la pluie, symbole d'une nature hostile, installe une atmosphère inquiétante. D'ailleurs, le torrent qui tombe sur les chemins routiers vont tomber aussi sur les chemins de l'amour et les innovent.

Chez son ami, la chambre où s'installe le héros est grande : « La mienne était vaste » (p.50). Quant à sa chambre, il a l'impression d'entrer dans un « monde nouveau » (p.50) et au « temps de la Régence » (p.50). Deux expressions soulignent l'importance du dépaysement pour la mise en place du fantastique. On le retrouve sous différentes formes dans presque tous les contes. Pour que la magie s'opère, il faut d'abord que le héros entre dans un monde qu'il ne connaît pas. Afin de bien montrer l'arrangement subtil de l'auteur pour la création fantastique, nous allons recourir à une analyse stylistique du texte. Déjà, la décoration de la chambre est démodée : « les meubles surchargés d'ornements de rocailles du plus mauvais goût, et les trumeaux des glaces sculptés lourdement » (p.50). Cette chambre semble être habitée et inquiétante. Cette impression est principalement donnée par la présence d'objets intimes et d'usage quotidien (robes, éventail, tabatière, objets de toilette) et par des indications temporelles : « La toilette couverte de boîtes à peignes, de houppes à poudrer, paraissait avoir servi la veille...une tabatière d'écaille ouverte sur la cheminée était pleine de tabac encore frais » (p.50). Puis, l'auteur emploie deux comparaisons qui mettent en parallèle, sur le même plan, un événement possible « trembler comme la feuille »

(p.50) et un événement impossible « le lit s'agitait sous moi comme une vague » (p.50) pour accentuer le doute sur la réalité et mettre en place une atmosphère fantastique. Puis la prétérition et le conditionnel, tous les deux appartenant à la rhétorique de la persuasion, en insistant sur l'inhabituel, rend au contraire le vraisemblable de ce qui arrive, puisque la vigilance rationaliste se trouve endormie : « je n'ose pas dire ce qui arriva, personne ne me croirait, et l'on me prendrait pour un fou » (p.51). Par « je n'ose pas dire ce qui arriva », cette tournure souligne le caractère incroyable de ce qui va être dit et nous prépare à accepter le récit. Puis, elle crée une complicité entre le narrateur et le lecteur. Tous deux partagent la même stupéfaction face aux événements rapportés. D'ailleurs, « croirait » et « prendrait », deux verbes au conditionnel, permettent au narrateur de formuler par avance une hypothèse sur la réaction qu'aurait son auditoire en écoutant le récit. Cette participation nous invite à répondre qu'il ne prendra pas le narrateur pour fou et, donc, à accepter pour vrai ce qu'il va entendre, avant même d'en connaître la teneur²⁹. Enfin, c'est dans ce lieu contradictoire - nouveau et démodé - que naît l'événement fantastique. L'événement surnaturel, l'animation d'objet, est raconté comme s'il s'était réellement produit sur le mode réaliste. Les objets s'animent selon un ordre concerté, de manière à mettre en place une scène, celle d'un groupe prenant le café autour d'un bon feu : les bougies s'allument toutes seules, le soufflet, les pincettes et la pelle relancent le feu, la cafetière se met à chauffer et les fauteuils se mettent en place autour du feu. Cette scène crée chez le lecteur un effet d'attente. En d'autres termes, face à ce spectacle, on s'attend à voir surgir les convives. Le narrateur établit une parallèle entre la description de la toilette des objets. La disposition des objets suggère la présence des personnes qui les utilisent. Et on s'attend presque à voir apparaître ces

²⁹ Cf. Bertrand Louët, *op.cit.*, pp.4-5.

personnes³⁰. En effet, la cafetière « se jeta en bas d'une table où elle était posée, et se dirigea, clopin-clopant, vers le foyer où elle se plaça entre les tisons » (p.51). Cette cafetière est justement l'héroïne de la métamorphose.

À la suite de l'agitation des meubles, ce sont des personnages qui continuent de créer l'événement encore plus intéressant. Le plus ancien personnage des portraits saute par terre. Il relâche toutes les figures renfermées dans la peinture avec une clef qu'il tire de la poche de son pourpoint. Tous les personnages commencent à danser. Face à ce spectacle inconcevable, le héros décrit ses impressions à l'aide de nombreuses formes négatives pour décrire le spectacle du bal qui intervient devant ses yeux : « Je ne savais que penser de ce que je voyais » (p.51) « je ne puis m'empêcher de rire » (p.52) « Je ne pouvais moi-même en détourner mes regards et m'empêcher de suivre » (p.52). Deux phrases manifestent l'impuissance du héros, qui est le jouet des événements. Sa volonté lui échappe malgré lui. Il est poussé à agir malgré la conscience du caractère incongru et stupéfiant de ce à quoi il assiste puis participe. Ces tournures nous persuadent à nouveau en créant une connivence avec lui, que le narrateur partage ses sentiments³¹.

Ensuite, il aperçoit une belle fille, qui ne prend pas part aux danseurs, assise dans une bergère au coin de la cheminée : « Je vis quelque chose qui m'était échappé : une femme qui ne dansait pas...Jamais, même en rêve, rien d'aussi parfait ne s'était présenté à mes yeux » (p.53). Elle a « une peau d'une blancheur éblouissante, des cheveux d'un blond cendré, de long cils et des prunelles bleues,

³⁰ Cf. Bertrand Louët, *op.cit.*, p.6.

³¹ Cf. *Ibid.*, p.7.

si claires et si transparentes, que je voyais son âme à travers aussi distinctement qu'un caillou au fond d'un ruisseau » (pp.53-54). Bertrand Louët nous donne cette analyse : « Le champ lexical des parties du visage d'Angéla est bien sûr très présent (peau, yeux, cils, prunelles), mais le champs lexical dominant est celui de la clarté et de la transparence (blancheur, blond, claires et transparentes, je voyais), sur lequel est fondé le parallélisme final. Le parallélisme final confronte deux tournures comparatives (si...que, aussi...que) qui mettent en relation d'une part les yeux et l'âme, d'autre part un ruisseau et un caillou. La seconde comparaison est ainsi une image qui reprend la première, pour souligner l'extraordinaire transparence d'Angéla. Elle est lumineuse et innocente (elle n'a rien à cacher)³². Elle se présente comme un modèle de beauté occidentale. En fait, elle est la cafetière. La cafetière va vers le foyer et se place entre les tisons. Elle se transforme en femme à l'insu du héros qui va s'éprendre d'elle. Elle sera son idole et sa bien-aimée éternelle. Ils dansent ensemble toute cette nuit. Le héros éprouve l'émotion la plus suave. Le héros brûle de désir pour cette fille. Dès l'aube la belle fille retombe dans sa première nature, en cafetière : « L'alouette chanta, une lueur pâle se joua sur les rideaux. Aussitôt qu'Angéla l'aperçut, elle se leva précipitamment, me fit un geste d'adieu, et, après quelques pas, poussa un cri et tomba de sa hauteur » (p.56). Cette alouette qui chante peut être associée au chant du rossignol dans *Roméo et Juliette*. Ces oiseaux annoncent aux amants que leur nuit d'amour est achevée. Dans cette histoire, une cafetière se métamorphose en femme, redevient cafetière et se brise. À la fin, le dessin de la cafetière fait par le héros se transforme en dessin de jeune fille. Dans les deux cas, la métamorphose ne se déroule pas toujours dans le même sens. Bertrand Louët indique : « Le jeu fantastique qui permet de passer de la cafetière à la femme, et inversement, est très

³² Bertrand Louët, *op.cit.*, p.8.

subtil et laisse planer le doute, constitutif du genre fantastique. L'apparition de la jeune femme est postérieure à celle de la cafetière animée. On peut donc légitimement se demander si elle n'est pas rêvée par le narrateur. Mais la fin du récit vient contrebalancer cette hypothèse en montrant que la femme rêvée a réellement existé, qu'elle a donc pu revenir sous la forme d'un fantôme »³³.

La Cafetière est une histoire typique de métamorphose dans un cadre fantastique. Par la métamorphose, la femme est liée à un objet. Une cafetière en porcelaine est fragile. Elle symbolise aussi la fragilité et la tendresse de la femme. Le dénouement de la cafetière, comme la fin de sa maîtresse, est tragique et elle n'a pas d'occasion de revenir puisqu'elle est déjà brisée. Il est intéressant de chercher la raison de cette transformation. Certains pensent que les objets ont une capacité d'enregistrement. Ils peuvent garder en mémoire les souvenirs de leur maître. Certains estiment que l'objet peut garder un morceau de l'âme de son créateur. Si un créateur possède une passion extrême pour sa création, son âme s'y imprègne. Certains trouvent que l'objet inanimé offre aux âmes dans le monde humain une habitation. Toutes ces explications vont dans le cas qui nous occupe ici, mais tout ce qu'on sait, c'est que la cafetière prend forme et vie de son ancienne maîtresse déjà décédée. Avec la métamorphose fantastique, l'objet se charge en femme pour goûter au plaisir de la vie, ou peut-être qu'aux yeux des hommes, chaque femme a un côté objet.

Dans *Le Pied de momie*, c'est l'argent qui crée une relation entre le corps de la femme et l'objet. Le héros achète le pied momifié de la princesse Hermonthis dans un magasin de bric-à-brac. Ce pied va un peu plus tard entraîner l'aventure

³³ Bertrand Louët, *op.cit.*, p.9.

du héros. Ross Chambers critique dans *Gautier et le complexe de Pygmalion*: « le pied de momie ne peut être que la “ muse ” incomplète d’un art purement velléitaire, caractérisé par l’inachevé...Il reste cependant ceci – léger indice pouvant encore inciter l’homme moderne à la recherche du passé perdu – que le passé, s’il a subi d’une façon si désastreuse les effets du temps, n’en a pas moins survécu »³⁴. Le premier signe de cette survie est le parfum, doux et pénétrant : « que quatre mille ans n’avaient pas pu évaporer » (p.224) et le pied de momie, autrefois baigné dans des aromates, continue à dégager : « Le rêve de l’Égypte était l’éternité : ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant » (p.224). Il rajoute encore : « l’objet lui-même possède cette même dureté marque de durabilité ; et il a fait preuve du même don de survie »³⁵. Cette odeur endort le jeune homme.

C’est dans son rêve que la bizarrerie a lieu. Tout d’abord, les meubles ont l’air calme. Mais, au bout de quelques instants, cette tranquillité est rompue: « ma vue se porta par hasard vers la table sur laquelle j’avais posé le pied de la princesse Hermonthis...il s’agitait, se contractait et sautillait sur les papiers comme une grenouille effarée » (p.225). Selon l’idée de Ross Chambers, dans toute cette histoire, « Gautier s’amuse à évoquer avec une grande virtuosité, un univers qui n’a d’autre “ loi ” (si l’on peut dire) que celle du disparate. C’est ce thème qui va se cristalliser autour du pied de momie, fragment absurde, ayant perdu sa fonction, dépareillé, et tout juste bon à servir de serre-papier »³⁶. Et elle traite ce pied : « Clopin-clopant, arrive donc l’apparition de la princesse

³⁴ Ross Chambers, « Gautier et le complexe de Pygmalion », *Revue d’Histoire littéraire de la France*, n° 4, juillet-août 1972, p.650.

³⁵ *Ibid.*, p.650.

³⁶ *Ibid.*, p.649.

Hermonthis. Quand, dans *Le Soulier de satin*, Prouhèze privée de sa chaussure ou Rodrigue unijambiste boitent, c'est en signe du fait qu'ils appartiennent déjà à moitié à l'autre monde...Hermonthis boite pour une raison symétrique: elle n'a pas, comme Rodrigue, un pied "dans la tombe", mais hors de la tombe, dans le monde des mortels. Ce n'est pas son "éternité" qui est compromise, mais son bonheur »³⁷.

La princesse Hermonthis se dirige vers la table où le pied de momie s'agite et frétille et essaie d'obtenir qu'il revienne à elle. Elle emploie la douceur de l'argument pour le convaincre : « la princesse disait d'un ton de voix doux et vibrant comme une clochette de cristal » (p.227). Elle s'adresse à son pied avec une tournure affectueuse : « mon cher petit pied » (p.227). Elle lui reproche de la fuir, ce que est une pose typique du marivaudage, d'autant qu'elle sait que son pied ne la fuit pas³⁸. Mais il résiste à sa maîtresse et répond « d'un ton boudeur et chagrin » (p.227), il prend aussi des poses pour se faire consoler, pour attendrir la princesse. Il lui dit : « Vous savez bien que je ne m'appartiens plus, j'ai été acheté et payé...Avez-vous cinq pièces d'or pour me racheter ? » (pp.227-228). C'est l'argent qui paye le droit de la possession. Il donne une vie à part au pied, et celui-ci n'appartient plus à son ancienne maîtresse. Sans ces cinq louis, la princesse ne peut pas retrouver son pied. Au moment où le héros achète le pied, la princesse perd possession de son pied. Le pied est en réalité la métonymie de l'héroïne. L'achat et la vente du pied suggèrent le fait que la princesse est comme un objet d'échange pour les hommes. À cause de l'argent, le pied se doit être séparé de sa maîtresse puisqu'il a maintenant un nouveau maître.

³⁷ Ross Chambers, *op.cit.*, p.650.

³⁸ Cf. Bertrand Louët, *op.cit.*, pp.28-29.

La preuve la plus symbolique pour indiquer que le corps est un objet qui peut s'acheter, est la prostitution. Gautier a étudié ce sujet et l'a transformée en une belle histoire, *La chaîne d'or*. Le sentiment entre les prostituées est complexe. Chez elles, il arrive d'être rivales, de se jalouser, de s'insulter, de se battre ; mais elles savent de même constituer un contre-univers où elles retrouvent leur dignité humaine³⁹. De la basse prostituée à la grande hétaïre, il y a quantités d'échelons. L'hétaïre est la prostituée grecque de rang élevé. La différence essentielle entre les deux est que la prostituée fait commerce de sa pure généralité si bien que la concurrence la maintient à un niveau de vie misérable tandis que l'hétaïre s'efforce de se faire reconnaître dans sa singularité. Si elle y réussit, elle peut aspirer à de hautes destinées. La beauté, le charme, la séduction sexuelle et la distinction sont nécessaires pour elle. C'est sa réputation qui lui confère une valeur marchande. Elle ne renie pas la féminité qui la voue à l'homme, au contraire, elle la renforce avec un pouvoir magique lui permettant de prendre les mâles dans son piège. C'est dans l'hétaïre que les mythes masculins trouvent leur plus séduisante incarnation : elle est idole, inspiratrice, et muse.⁴⁰ Nous allons étudier la relation entre l'hétaïre et ses clients, elle et son amant, elle et ses amies, et des hétaïres par Plangon, Bacchide, Ctésias, Lamie, et Archenassa dans *La Chaîne d'or*.

Plangon, esclave affranchie exerçant le métier d'hétaïre dans le Milet, surnommée Pasiphile, est une belle illustration de ce qu'on vient d'avancer. Elle fascine les hommes par sa beauté : « Plangon la Milésienne fut en son temps une

³⁹ Cf. Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p.435.

⁴⁰ *Ibid.*, pp.441-442.

des femmes les plus à la mode d'Athènes...tout le monde en raffolait. Sa beauté, semblable à celle d'Hélène aimée de Paris, excitait l'admiration et les désirs des vieillards moroses et regretteurs du temps passé » (p.105). Bien entendu, elle a beaucoup de clients : « le seuil de Plangon fût plus adoré qu'un autel de la grande déesse ; toutes les nuits des amants plaintifs venaient huiler les jambages de la porte et les degrés de marbre avec les essences et les parfums les plus précieux » (p.106). Pour des hommes, elle est une « idole », « la reine des orgies » (p.107). Mais, dès qu'elle est amoureuse, elle devient fidèle, et agit comme une femme vertueuse : « Plangon ne sortait plus que pour aller au bain, en litière fermée, soigneusement voilée, comme une honnête femme ; Plangon n'allait plus souper chez les jeunes débauchés et chanter des hymnes à Bacchus, le père de Joie, en s'accompagnant sur la lyre » (p.107). Depuis le jour où elle s'éprend de Ctésias de Colophone, Plangon retrouve la virginité et la pudeur.

Son amant est « un jeune enfant si beau qu'on le prendrait pour Hyacinthe, l'ami d'Apollon : une grâce divine accompagne tous ses mouvements, comme le son d'une lyre » (p.110). Ses amies sont jalouses : « Hélas! Hélas ! Plangon la belle, votre bonheur ne doit pas durer ; vous croyez donc que vos amies Archenassa, Thaïs, Flora et les autres souffriront que vous soyez heureuse en dépit d'elles? » (p.111) Les conseils expriment justement la relation entre l'hétaïre et ses amies. Elles se comparent les unes aux autres. Elles sont rivales et jalouses du bonheur des autres. C'est la raison pour laquelle Plangon préserve son amant de la vue de ses amies. Quand ses amies lui rendent visite, elle lui dit : « Va t'en, ami...je ne veux pas que ces femmes te voient ; je ne veux pas qu'on me vole rien de ta beauté, même la vue ; je souffre horriblement quand une femme te regarde » (p.111). Elle a peur que ses amies lui volent son bonheur.

Elle est possessive de l'objet de son amour. Mais Ctésias ne se retire pas aussi vite, ainsi, Lamie et Archenassa ont le temps de le voir et le reconnaître . Elles lancent « de côté son coup d'œil venimeux » (p.111). Elles sont vicieuses comme des serpents. Lamie dit à Plangon qu'elle a entendu qu'elle ne sortait plus parce qu'elle était défigurée par la maladie. À la voir si resplendissante, elle embrasse Plangon « avec des démonstrations de joie exagérée » (p.111). Puis hypocrite, Archenassa révèle que Ctésias de Colophon est l'amant de Bacchide de Samos. Les deux amies de Plangon se retirent après « en riant, satisfaites d'avoir laissé tomber dans le bonheur de Plangon un caillou qui en troublait pour longtemps la claire surface » (p.112).

Considérée comme un amusement par les hommes, que cherche l'hétaïre lorsqu'elle tombe amoureuse d'un jeune homme? Pour son jeune amant, ce dont elle veut tirer c'est le plaisir de l'amour unique révélé par Plangon. Par conséquent, elle est pleine de déception lorsqu'elle apprend que Ctésias a aimé éperdument une autre femme pendant l'année où il est resté à Samos. Elle lui demande de s'en aller pour toujours. À son avis, l'intérêt de sa vie est détruit. Elle se sent trompée. Elle croit être « la première aimée de Ctésias » et « son initiatrice aux doux mystères. Ce qui l'avait charmée dans cet enfant, c'étaient son innocence et sa pureté ; elle retrouvait en lui la virgine candeur qu'elle n'avait plus. Il était pour elle quelque chose de séparé, de chaste et de saint... Un mot de son amie avait détruit cette joie; le charme était rompu, cela devenait un amour comme tous les autres, un amour vulgaire et banal... » (p.115). Son amour pour Ctésias ressemble à un homme qui désire une vierge. Ce sont sa candeur, son innocence et sa virginité qui la fascinent. Elle espère qu'elle est sa première femme, sinon, le délice et le plaisir de l'amour sont abîmés.

Quelle est la relation entre l'hétaïre et son jeune amant? L'hétaïre occupe une position supérieure, son amant une position inférieure. Face à la colère et à l'injonction de Plangon, Ctésias, étonné, est « comme une morne et pâle statue » (p.114). Toutes les nuits, il pleure sur le seuil de sa bien-aimée comme « un chien fidèle qui a commis quelque faute et que le maître a chassé du logis et qui voudrait y rentrer » (p.115). Plangon a un caractère masculin. Elle est ferme, impassible et impitoyable tandis que Ctésias, morne et pâle, qualification normalement pour une femme. Leurs rôles sont inversés. Il implore son pardon en espérant retrouver son amour. Plangon accepte à condition d'avoir la chaîne d'or de Bacchide comme gage.

Bacchide correspond à l'image intelligente de la femme aux cheveux noirs. Elle est une beauté d'un genre tout différent de celui de Plangon: « elle est grande, svelte, bien faite ; elle a les yeux et les cheveux noirs...Sa peau est d'un brun plein de feu et de vigueur, dorée de reflets blonds...» (p.121). Sa chaîne est une autre bonne preuve de l'intelligence. Elle n'est pas un simple collier mais une véritable chaîne aussi grosse que celle dont on attache les prisonniers condamnés. Bacchide ajoute tous les mois quelques anneaux à cette chaîne. Quand elle dépouille ses clients nobles et riches, elle allonge sa précieuse chaîne avec de l'or. Cette chaîne est “sa caisse de retraite”, « quand elle sera devenue vieille, et que les amants, effrayés d'une ride naissante, d'un cheveu blanc mêlé dans une noire tresse, iront porter leurs vœux et leurs sesterces chez quelque hétaïre moins célèbre mais plus jeune et plus fraîche » (p.117). Même réputée, une vieille femme perd sa “valeur” (de marchandise). Pour la conduite de Bacchide, le narrateur approuve sa sagesse : « Prévoyante fourmi, Bacchide, à

travers sa folle vie de courtisane, ... pense que l'hiver doit venir et se ramasse des grains d'or pour la mauvaise saison » (p.117). Comme une fourmi, Bacchide montre de la prévoyance, de la circonspection, et de la prudence. Elle sait se préparer pour son dénuement des dernières années « car une courtisane n'a pas d'enfants, pas de parents, pas d'amis, rien qui se rattache à elle, et il faut en quelque sorte qu'elle se ferme les yeux à elle-même » (p.117). La séparation par le monde présente la condition marginale et affligée de la prostituée. Elle est tout seule, une fois vieillie.

L'hétaïre amoureuse est comme toute femme amoureuse. Fort contente et pleine de joie à la vue de son ancien amant, Bacchide est surprise de son changement. Modèle des élégants autrefois, Ctésias devient négligé dans sa toilette comme le fils d'un paysan. Suffoqué par des sanglots, il s'appuie contre l'épaule de Bacchide et se met à pleurer amèrement. Il se conduit aussi comme une femme pleurnicharde. Il lui dit ce qui s'est passé entre lui et Plangon et sa décision de se tuer s'il ne peut pas retrouver de nouveau l'amour de Plangon. Indulgente, Bacchide lui donne sa chaîne d'or et lui souhaite le bonheur avec Plangon. Avec cette chaîne, Ctésias retrouve l'amour de Plangon et reprend la vie avec elle.

Plangon est si touchée par la générosité et la magnanimité de Bacchide qu'elle lui offre deux unions de perles parfaitement rondes et du plus bel orient et lui demande de vivre ensemble avec eux. Elle va partager avec Bacchide tout ce qu'elle possède, y compris son amant. Ainsi, les trois personnes vivent ainsi un ménage à trois, heureux.

Aux yeux des hommes, les femmes sont comme des objets. Dans *La Cafetière*, l'objet prend l'apparence de sa maîtresse décédée pour vivre une nuit d'amour et se brise au lever du jour. Plangon et Bacchide, deux hétaires renommées, sont considérées par leurs clients comme objets à haut prix, elles accaparent et affichent de belles et précieuses parures pour rehausser encore plus leurs propres « valeurs », et les objets deviennent leurs preuves d'amour. Ce sont de différents types de femmes-objets qui essaient de vivre pleinement leur vie dans un monde qui leur est hostile.



b. Femme-œuvre-d'art

Pour Théophile Gautier, l'amour pour les femmes ne se caractérise pas seulement par l'amour mais aussi par une passion folle pour les œuvres-d'art, pour autant ses héros recherchent tout le temps la beauté parfaite du corps des femmes. Ce devrait être une sorte de production esthétique, une image picturale ou, mieux encore, une forme sculpturale dont le héros est épris. Dans ces conditions, désirer une femme, c'est d'abord l'esthétiser, car dans l'idéal imaginaire de Gautier, ce ne sont pas la peinture et la sculpture qui ne parviennent pas à égaler la beauté de la femme vivante mais c'est tout au contraire la femme elle-même qui n'est jamais à la hauteur de l'œuvre esthétique⁴¹. Ce genre de furie et de manie devient, cependant, un obstacle, dans la recherche de bonheur du héros, de sorte qu'il ne peut mener une vie normale et aimer la femme de la réalité. Il ne vit que dans l'ambiance idéale et charmante créée par les artistes. C'est la naissance de la maladie artistique du héros. À travers Tiburce dans *La Toison d'or*, Octavien dans *Arria Marcella*, et le roi Candaule et Gygès dans *Le Roi Candaule* l'auteur dévoile la relation entre la femme idéale et la femme réelle.

La Toison d'or est par excellence le récit des rapports de la concurrence de la peinture et de la femme. Alain Buisine affirme : « Car s'il est vrai que le texte s'attache fidèlement à une seule femme, par contre, il parvient à mentionner, en quelques cinquante-cinq pages, pas moins de vingt-trois peintres : Raphaël, Titien, Corrège, Rubens, Michel-Ange, Jordaëns, Quintin Metzys, Otto Venisus, Van Dyck, Sneyders, Van der Heyden, Teniers, Abraham Bosse, Terburg,

⁴¹ Cf. Alain Buisine, Préface de *Contes et récits fantastiques*, pp.8-9.

Gaspard Netscher, Gabriel Metsu, Rembrandt, André Rico de Candie, Bizzamano, Ingres, Delacroix, Boucher, Van Loo. Une telle saturation picturale ne pouvant que déséquilibrer l'unique présence féminine, constitue le sujet même du récit exposant la femme à l'épreuve de l'idéal artistique »⁴². D'abord, le héros se définit par « fort singulier », « la bizarrerie », « original » (p.169). Posé et tranquille, il s'intéresse peu aux affaires, ce qui le différencie de ses contemporains. En fait, Tiburce est beaucoup influencé par les romans et les tableaux. De là son dégoût envers la réalité : « la réalité lui répugnait, et, à force de vivre dans les livres et les peintures, il en était arrivé à ne plus trouver la nature vrai » (p.170). À ses yeux, les belles femmes les plus connues souffrent de la comparaison avec des œuvres-d'art : « Les Madones de Raphaël, les courtisanes du Titien lui rendaient laides les beautés les plus notaires... » (p.170). Il lui est impossible « d'aimer la belle âme du monde à moins qu'elle n'eût les épaules de la Vénus de Milo » (p.71). En fait, la déesse est la manifestation de la beauté parfaite et harmonieuse que Tiburce cherche en vain dans le monde, car elle n'appartient pas au monde réel mais au mythe. Dans cette nouvelle-là, l'auteur emploie des termes liés à l'art pour montrer le goût de Tiburce : « de statuettes » « de plâtres moulés » « de dessins » et « de gravures » (p.71). L'accumulation de ces substantifs met non seulement l'accent sur sa connaissance pour l'art mais fait aussi ressortir son caractère quasi-maniaque pour la création. Tiburce présente le désir d'être peintre à son insu.

Las de sa solitude, il décide de chercher sa maîtresse dans la vie. Un ami peintre l'emmène au musée. Là, le peintre lui montre les toiles de Rubens et il y voit la femme dont il rêvait. À ses yeux, l'œuvre d'art prend des caractéristiques

⁴² Cf. Note de *Contes et récits fantastiques*, pp.561-562.

humaines : « ces formes rebondies » « ces chairs satinées » « ces carnations épanouies » « cette santé luxurieuse » « la peau de ses figures » (pp.172-173). Toutes ces citations confondent la peinture et la femme vivante, avec ces substantifs et ces adjectifs, la femme créée par le peintre devient presque tangible. De quoi le trouble du héros : la femme sur le tableau est tellement vivante que le héros ne peut plus distinguer la réalité de l'imaginaire. Il tombe amoureux de cette image.

Chez Tiburce, la vision idéale et esthétique précède la perception de la femme réelle. Sa passion relève d'un désir purement pictural. C'est donc normal qu'il ne trouve pas la femme rêvée dans la réalité, puis il "rencontre" sainte Madeleine dans *La Descente de croix* de Rubens au musée. Cette peinture représente Saint Christophe et un ermite en prières. Le Saint Christophe est une figure colossalement monstrueuse avec une exagération de muscles abondants. Madeleine occupe la partie inférieure gauche du tableau. Elle « contemple avec une expression de volupté douloureuse » (p.184) son amant, Saint Christophe, dont tout le sang a été versé jusqu'à la dernière goutte, pour le salut du monde. Ce qui rend Madeleine très visible, ce sont ses cheveux blonds et sa peau d'une blancheur éblouissante. La blancheur de sa peau et la blondeur de ses cheveux frappe Tiburce : « Tiburce éprouva un éblouissement vertigineux, comme s'il eût regardé dans un gouffre de lumière » (p.182). C'est le coup de foudre, tout s'efface autour de lui ; il se fait un vide complet. Les cheveux d'or et les yeux bleus de Madeleine correspondent à l'espérance inavouée de notre héros. Madeleine est une image insaisissable qu'il poursuit de toute l'ardeur d'une imagination amoureuse. Maintenant, il se trouve face à face avec son rêve secret. Ce n'est pas la femme qu'il trouve mais la peinture : « il avait enfin rencontré la

passion qu'il cherche, mais il était puni par où il avait péché : il avait trop aimé la peinture, il était condamné à aimer un tableau » (pp.184-185). On récolte ce qu'on a semé. L'amour n'est jamais un crime, c'est l'objet de l'amour qui choque.

Ébloui par cette révélation inégalable, Tiburce connaît la jalousie pour la première fois : « Tiburce se sentait jaloux du Christ » (p.183). Il veut que Madeleine lui rende un amour égal. Sa passion anormalement folle le transforme en épieur fanatique : il scrute la beauté de Madeleine, à l'aide de fortes lorgnettes, dans « les touches les plus imperceptibles » (p.187) Il admire « la finesse du grain, la solidité et la souplesse de la pâte, l'énergie du pinceau, la vigueur du dessin, comme un autre admire le velouté de la peau, la blancheur et la belle coloration d'une maîtresse vivante » (p.187).

Sans le bonheur de Pygmalion, qui arrive à réaliser son amour grâce à la Vénus qui transmute sa création en femme vivante, l'amour de notre héros est désespéré. Triste et déçu, il décide de chercher dans tous les coins de la cité la copie vivante de sa Madeleine. Il la trouve en la belle Gretchen, la plus pure des filles ; à la fois sans goût pour les romans et dépourvue de contact avec les hommes. Gretchen possède un « charmant regard bleu, un délicieux visage encadré d'opulentes touffes de cheveux blonds, un sourire ingénu sur les lèvres les plus fraîches du monde » (p.187), et a une beauté spirituelle. L'auteur ne décrit pas avec soin la physionomie de Madeleine comme dans ses autres contes fantastiques. Elle n'est pas concrète, mais comme une lumineuse apparition. Par la description que Gautier nous donne, nous ne savons pas clairement en détail l'apparence de Madeleine. Nous savons seulement qu'elle est blonde et qu'elle a

la peau blanche. Madeleine est le type de beauté prisée de toute une époque. À la différence de Madeleine, l'écrivain emploie beaucoup de détails pour décrire Gretchen. Comme le caractère d'une personne est en rapport avec l'environnement où elle vit, l'auteur décrit encore la chambre de Gretchen pour compléter le portrait. Sa chambre révèle justement son caractère. C'est une chambre « douce et tranquille ; rien n'y attire l'œil ; tout est calme, sobre, étouffé » (p.191) et elle « n'est pas d'un effet plus virginalement mélancolique : c'est la sérénité de l'innocence qui préside à tous ces détails de charmante propreté » (p.191). Gretchen est une jeune fille ayant les caractéristiques de la douceur, de l'innocence, de la modération, de la sobriété, et de la placidité. Elle connaît « tous les points possibles de broderie » (p.194) et sait « préparer, d'après les recettes particulière, milles petites friandises fort recherchées » (p.194). Gretchen correspond, en effet, à la femme idéale du XIX^e siècle. Pour son bien-aimé, elle montre le zèle le plus actif, le dévouement le plus intrépide, le sang-froid le plus étonnant. Face à Tiburce mélancolique, elle fait preuve de tolérance et de bonté en le consolant avec toute la sollicitude. La broderie, la cuisine, la bonté, et la tolérance sont les qualités nécessaires pour une femme vertueuse. Même le narrateur conseille à Tiburce de choisir cette fille aimable. Gretchen est à la fois consolatrice et intelligente. Pour Tiburce, elle est le meilleur choix comme épouse.

En dehors des qualités déjà mentionnées, Gretchen a une autre qualité, c'est de lire peu : « Il n'est donc pas étonnant que Gretchen, dans une atmosphère si morale, soit restée étrangère à toute idée d'amour...Elle n'a pas lu de mauvais romans ni même de bons » (p.195). Pendant tout le XIX^e siècle et au début du XX^e, voire jusqu'après la Première Guerre mondiale, les lectures féminines font

l'objet d'un contrôle attentif. Le roman représente un degré maximal de danger. Aux yeux de l'église et de la société, les romans corrompent la morale et la vertu féminines. C'est pourquoi l'église les condamne selon un code moral d'inspiration rousseauiste : « une honnête fille ne lit point de livres d'amour »⁴³. Gretchen, fille qui lit peu et mène une vie simple, est une bonne fille vertueuse se conformant aux règles de la société et de la religion. À travers Gretchen, l'auteur fait montrer la conception moraliste de son époque. Pourtant, toutes ces qualités ne suffisent pas à attirer Tiburce. Gretchen n'est que l'incarnation de son idéal. Autant dire que la femme réelle, éphémère, ersatz d'une transcendance esthétique qui la dépasse largement dans le cœur du héros, qu'elle ne fait que prêter son corps à une symbolique qui la surpasse infiniment. Gretchen n'est rien qu'un calque de la rêverie de Tiburce : « il ne l'aimait pas, mais du moins elle lui rappelait son rêve comme une fille qui rappelle sa mère adorée qui est morte » (p.203).

Les deux personnages, Madeleine et Gretchen, représentent la belle typique dans l'œuvre de Gautier. Elles ont des traits caractéristiques communs : des cheveux blonds, la peau blanche, et les yeux bleus. En réalité, les héroïnes de Gautier n'ont pas leurs propres caractéristiques. Même on peut dire que toutes ses héroïnes sont vagues. Il ne décrit que des caractéristiques corporelles communes que présentent les hommes de son temps.

Comment dans ces conditions Gretchen peut rendre caduc l'amour immodéré que Tiburce porte à la Madeleine de Rubens? Intelligente, elle n'a

⁴³ Michela de Giorgio, « La Bonne Catholique », in *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX^e siècle*, tempus, 1991, p.217.

d'autre solution que de devenir le modèle de son amant et relève le défi qui lui incombe : « Si je ne puis être votre maîtresse, je serai du moins votre modèle » (p.217). Elle comprend, en connaissance de cause, que l'amour de son amant n'est en fait qu'une passion pour l'art. C'est une ultime tentative de la part de Gretchen. Pour rejoindre l'image de cette femme désirée qu'elle devait être depuis le début, elle incarne le modèle préféré de Tiburce lequel ignore lui-même qu'il a tant de plaisir à la peindre. Pygmalion à l'inverse, Tiburce ayant terminé un tableau élégant remédie à sa frustration et le guérit de sa folie pour l'art, il peut enfin vivre son amour avec une femme de chair et sang.

Dans *Arria Marcella*, le héros, Octavien, ne ressemble pas à Tiburce qui est trop influencé par les romans et les chefs-d'œuvre de grands maîtres antiques. Mais, il en a une conception proche tandis que Tiburce cherche sa femme idéale dans le monde artistique, Octavien la cherche dans l'époque du passé. Il se confie à ses amis : « Pour Octavien, il avouait que la réalité ne le séduisait guère » (p.303). Il n'aime pas les choses qui manquent d'idéal et de grandeur. Cependant, les beautés dans le monde ici-bas sont d'une banalité extrême car elles sont entourées de gens ridicules : « il y a autour de toute beauté trop de détails prosaïques et rebutants ; trop de pères radoteurs et décorés ; de mères coquettes, portant des fleurs naturelles dans de faux cheveux ; de cousins rougeauds et méditant des déclarations ; de tantes ridicules, amoureuses de petits chiens » (p.303). Il cite « des pères », « des mères », « des cousins », « des tantes », comme bagatelles désagréables et repoussantes. Les quatre substantifs, quatre types dans le monde social affadissent le délice de l'amour. Les femmes sur terre sont si insatisfaisantes qu'il jette son dévolu sur les belles des tableaux. Une gravure à l'aqua-tinte, d'après Horace Vernet ou Delaroche suffit pour entraîner

chez lui « une passion naissante... Aussi s'était-il épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire » (p.303).

Il cherche sa belle dans ses songes et dans les siècles passés. Octavien tombe enfin amoureux d'une belle hors du monde, Arria Marcella, fantôme de Pompéi. Dans la chambre d'Arria Marcella, Octavien avoue son amour : « À mon dégoût des autres femmes, répondit Octavien, à la rêverie invincible qui m'entraînait vers ses types radieux au fond des siècles comme des étoiles provocatrices, je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace. C'était toi que j'attendais... » (p.319). Jusqu'à la fin de cette histoire, il ne peut aimer une femme réelle dans le monde humain. Le fantôme Arria Marcella est sa seule passion. La mort ne lui fait pas peur, ce qui l'effraye, c'est le changement, l'aliénation pouvant arriver d'un instant à l'autre dans le monde concret sur terre. Il aime, ainsi, non une vraie femme, mais une révélation, une illumination, déjà affranchie de toute barrière, de toute contrainte, de toute corruption. Son image est enracinée dans le cœur d'Octavien et le hante pour toujours. Avec cette empreinte, le bonheur terrestre est à jamais interdit pour Octavien.

Une folie artistique très proche se manifeste également dans *Le Roi Candaule*. Dans cette nouvelle, il existe deux protagonistes masculins. L'un est le roi Candaule, l'autre son chef des gardes, Gygès. Empereur des braves Sardiens, le roi Candaule, adroit à tous les exercices du corps, est un amateur d'art. Il a un goût particulier pour l'art antique qui va jusqu'à pervertir ses désirs. Au lieu d'être un peintre éminent, le roi Candaule n'est au plus qu'un amateur

éclairé : « Il préférerait bâtir des palais pour lesquels ses conseils ne manqueraient pas aux architectes, faire des collections de statues et de tableaux des anciens et des nouveaux peintres... » (p.244). En fait, il veut aussi être artiste : « On disait même que Candaule, chose peu décente pour un prince, n'avait pas dédaigné de manier de ses mains royales le ciseau du sculpteur et l'éponge du peintre encaustique » (p.244). Au sujet des femmes, grâce à sa richesse et à sa position royale, il fait amener dans ses palais « les plus belles esclaves de Sour, d'Ascalon, de Sogd, de Sakkes, de Ratsaf, les plus célèbres courtisanes d'Éphèse, de Pergame, de Smyrne et de Chypre » (p.250). Neuf noms de lieux énumérés pour montrer que le roi possède des femmes venant de tout horizon. En fait, il les possède comme un collectionneur mais ne les aime pas.

En attendant, le jeune roi a la chance d'obtenir la fille de Mégabaze, Nyssia, une beauté sans tâche. Selon la rumeur, elle est « douée d'une pureté de traits et d'une perfection de formes merveilleuses » (p.235). Aucun homme ne peut se vanter de connaître de Nyssia autre chose que la couleur de son voile. Malgré ce mystère ou plutôt à cause de ce mystère, la réputation de Nyssia ne tarde pas à se répandre dans toute la Lydie⁴⁴ et à y devenir populaire. Puis la confirmation des rumeurs : « Nyssia était réellement au-dessus de sa réputation, quelque grande qu'elle fût » (p.246). Vis à vis de sa femme, Candaule éprouve une félicité de propriétaire : « il éprouva une espèce de délire de possession, comme un prêtre ivre du dieu qui le remplit » (p.250). Une comparaison incongrue qui met sur le même pied la joie d'acquisition et l'extase religieuse. En tout cas, un prêtre ne doit garder Dieu n'en pour lui-même, ainsi il a « honte

⁴⁴ Pays d'Asie Mineure à l'ouest de l'Anatolie. La Lydie est associée au mythe d'Héraklès et d'Omphale, à celui de Tantale et de Pélops, ancêtres des Atrides.

d'accaparer un si riche trésor pour lui seul » (p.251). C'est une honte d'artiste qui veut faire partager sa découverte : « Ainsi, dans Candaule, l'enthousiasme de l'artiste avait éteint la jalousie de l'amant ; l'admiration plus forte que l'amour » (p.252). Souple, flexible, il veut la transformer en un objet dur, fixant sa beauté dans la durée.

Le roi prend sa femme comme un modèle qu'elle ne souhaite pas ; il lui demande de se tenir dans toutes les positions en restant immobile pendant des heures entières. Souvent il lui demande de « laisser couler sur ses épaules les flots de ses cheveux » (p.253) ou de « poser sur son front une couronne de lierre et de tilleul » (p.253) ou de « se coucher sur une peau de tigre aux dents d'argent » (p.253) ou de « se tenir debout sur la conque de nacre » (p.253). Ceci reflète toutes les compositions imprégnées du goût de la Renaissance. Le roi, lui-même, s'absorbe dans une muette contemplation avec sa main traçant en l'air de vagues contours comme un peintre esquissant quelques projets sur tableau. Le roi est l'exemple parfait des artistes ou des poètes cherchant à saisir, à fixer et à rendre ainsi éternelle la beauté.

Le roi a besoin d'un confident pour partager sa joie et sa fierté de posséder une telle merveille. Gygès, son chef des gardes, se prête le mieux pour ce rôle. Celui-ci est tout heureux car il avait vu, avant le mariage de son maître, les joues de Nyssia. De loin, le visage découvert, par un coup de vent de Nyssia lui est apparu. Cette rencontre a pour lui « quelque chose de fatal et d'arrangé par les dieux » (p.237). « Fatal » et « arrangé », deux adjectifs qui annoncent le tragique du dénouement. Gygès reste immobile « à l'aspect de cette Méduse de beauté »

(p.237)⁴⁵. Il est médusée par cette beauté qui marque du sceau du maléfice et du malheur. Pour lui, Nyssia est un « grand escamoteur », un « monstre de beauté », une existence « surhumaine » (p.237). Il fait, sans pouvoir en venir à bout, tous ses efforts pour l'effacer car l'amour qu'il éprouve pour Nyssia lui cause « une secrète terreur » (p.237). Il se décide à garder cet amour secret, éternel, et personnel. Il n'ose pas l'aimer comme femme réelle, mais il l'aime, comme l'abstrait, comme l'idéal monstrueux.

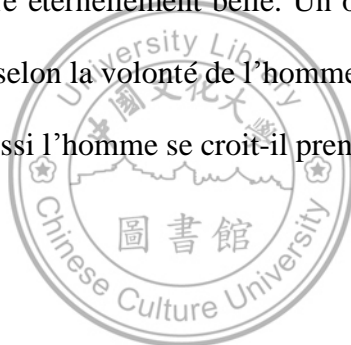
Les deux personnages, Tiburce et le roi Candaule, deviennent victimes de leur désir. Avec l'aide de son amante qui l'aime, Tiburce, se guérit de sa névrose artistique en peignant Gretchen qui se transforme en image parfaite qu'il adore. Quant au roi Candaule, il n'est ni peintre ni sculpteur et erre perpétuellement au bord de son désir fantaisiste dont la folie est de vouloir éterniser une beauté trop parfaite. Mais Nyssia ne veut pas être éternisée par l'art, elle ne veut que la vie et le pouvoir. Leur différence provoque à la fin la mort du roi. L'art, tout comme une médaille qui a son revers, est à la fois une souffrance et un baume, un mal et un remède. Il cause la folie des héros, en même temps, il peut les guérir, à travers l'exécution de la création artistique. Par contre, le héros sans talent est condamné à mourir comme le roi Candaule.

Pourquoi l'art a-t-il tant de charme pour les héros de Gautier? Dans *La Toison d'or* : « tous vos peintres et vos poètes étaient malades du même mal que

⁴⁵ Dans la mythologie grecque, Méduse, appelée aussi Gorgo, est l'une des trois Gorgones. Elle est une créature fantastique malfaisante. Méduse est une belle jeune fille dont Poséidon s'éprend. Séduite ou violée par le Dieu dans un temple dédié à Athéna, elle est punie par la déesse qui la transforme en Gorgone. Ses cheveux deviennent des serpents et désormais son regard pétrifie tous ceux qui le croisent. Selon certaines versions, c'est Aphrodite qui, jalouse de sa chevelure et de sa beauté, change ses cheveux en serpents.

vous : ils ont voulu faire une création à part dans la création de Dieu.— Avec le marbre, avec la couleur, avec le rythme, ils ont traduit et fixé leur rêve de beauté : leurs ouvrages ne sont pas les portraits des maîtresses qu'ils avaient, mais de celles qu'ils auraient voulu avoir, et c'est en vain que vous chercheriez leurs modèles sur la terre » (p.205).

Finalement, l'amour de ces trois hommes, au lieu d'être l'amour pour la femme, est en réalité l'amour de ce qui leur manque, le pouvoir de donner la vie comme la femme. Ils cherchent donc en contrepartie la création des objets d'art. La chair est éphémère, destinée à altérer, vieillir et se corrompre. Si la femme se désincarne, elle peut être éternellement belle. Un objet artistique représentant la femme garde sa beauté selon la volonté de l'homme sans la noirceur et la menace qu'elle porte en elle. Aussi l'homme se croit-il prendre la revanche.



c. Femme-symbole

Le rôle de la femme est ambivalent. La femme est à la fois Ève et la Vierge Marie. Elle est une idole, une servante, la source de la vie, une puissance des ténèbres ; elle est la guérisseuse et la sorcière ; elle est la proie de l'homme, elle est sa perte, elle est tout ce qu'il n'est pas et qu'il veut avoir, sa négation et sa raison d'être. Pour un homme, la femme est multiple. Dans ce chapitre, nous allons analyser la fantaisie de l'homme pour la femme à travers des symboles dans *Arria Marcella*.

L'essentiel du contenu d'*Arria Marcella* est assez simple mais fantastique. Le jeune Français Octavien, découvre dans un musée de Pompéi un moule de sein en lave et en tombe amoureux : « c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse ; on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte ; l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque » (p.289). Son amour pour cette empreinte creuse est en apparence sans raison. C'est un coup de foudre, une passion soudaine. Il ne peut pas et ne veut pas tourner son regard. Il regarde tout droit cette gorge en pierre comme s'il pouvait voir l'âme de la maîtresse de cette empreinte. La nuit, en se promenant dans la rue de Pompéi, il voit la ville antique qui revient comme elle l'était autrefois avant l'éruption du Vésuve. Il fait la connaissance d'un Pompéien, Rufus Holconius, et il rencontre la maîtresse de l'empreinte creuse dans le musée, Arria Marcella. Invité chez elle, il se livre aux délices d'un amour parfait. Mais, l'apparition du père d'Arria Marcella, chrétien sévère, interrompt cruellement le rendez-vous des amants. La jeune fille retombe en cendres et

Octavien, revenu à la vie réelle, reste obsédé par l'image de sa belle disparue.

Le cadre d'*Arria Marcella* est particulièrement propice aux préoccupations constantes de Gautier : la hantise de la mort, du surnaturel, l'angoisse de la durée de vie limitée des hommes, la nostalgie d'une beauté, d'un amour éternel... Le héros, sans avoir connu la femme, est tout de suite saisi par l'empreinte de son sein, un fétichiste parfait. Ce morceau de cendre noire coagulée prend une existence significative, car il met l'accent sur une relation entre l'empreinte et le passé. Le morceau de lave, qui existe dans le monde du héros, remplace un objet absent qui séduit Octavien. Pour le héros, ce moule de lave évoque un beau passé. Grâce à ce moule, Octavien peut avoir une proximité ou un contact avec le temps révolu. Henk Kars critique dans ses études : « Dès l'ouverture de texte on voit fonctionner, sur le plan référentiel, une sorte de *métonymie*... Dans un premier temps, le narrateur semble vouloir masquer cette métonymie, en insistant, au moyen de termes à première vue métaphoriques, sur la littéralité des mots *forme et rondeur* »⁴⁶. Pour son analyse, il cite : « cette noble forme...est parvenue jusqu'à nous » (p.291) et « la rondeur d'une gorge a traversé les siècles » (pp.291-292). Henk Kars affirme plus tard : « Mais on apprend plus loin que l'empreinte excitait chez Octavien des élans vers un idéal rétrospectif et qu'ensuite ce désir rétrospectif se réalise fantastiquement. En fait, donc, cette métonymie référentielle, perçue rétroactivement comme telle par le lecteur, se révèle indiquer le déclenchement d'un processus fantastique de rapprochement entre le héros et l'objet de son désir »⁴⁷.

⁴⁶ Henk Kars, «Le sein, le char et la herse, description, fantastique et métadiscours dans un récit de Théophile Gautier [*Arria Marcella*] », *C.R.I.N.*, n° 13, 1985, p.86.

⁴⁷ *Ibid.*, pp.97-98.

Dès le début, le texte parle beaucoup de volcan, et on y trouve des indices qui lient le volcan à la femme. D'abord, la fécondité. Le chemin de fer par lequel le héros va à Pompéi longe presque toujours la mer. Ce rivage, en effet, est formé de « coulées de lave et de cendres volcaniques » (p.292). La lave du volcan forme le rivage : le volcan est la mère et le rivage, sa progéniture. Le volcan est la cause des richesses de la terre et protecteur du sol fécond. Puis le report devient plus explicite puisque c'est le morceau de cendre qui garde l'empreinte d'un torse féminin : des cendres du volcan a enveloppé jadis la forme du corps féminin et celle-ci a imprimé dans la lave son cachet de beauté. Dans le récit qui suit, le volcan fait référence aux idées et aux formes de l'héroïne. Surtout, si l'on confronte les descriptions du paysage dominé par le Vésuve et les portraits d'Arria Marcella, on constate que de nombreux détails se répondent.

Certaines expressions, par exemple, humanisent le paysage volcanique : « de l'autre côté, de belle collines au lignes ondulées et voluptueuses comme des hanches de femme... » (p.294). Cette humanisation semble répondre à l'aspect lithique d'Arria Marcella. Les couleurs notées pour le Vésuve d'un côté et pour Arria Marcella de l'autre, présentent de curieuses correspondances. Les nombreuses notations concernant la noirceur du paysage volcanique font écho à la couleur noir des cheveux et des yeux de l'héroïne. Le contraste que produit le « ton foncé » (p.292) du rivage du volcan avec « le bleu du ciel et le bleu de l'eau » (p.292) sera repris dans le portrait de l'héroïne, lorsque le narrateur nous parle de « ses cheveux se répandaient comme un fleuve noir sur l'oreiller bleu » (p.319). Notons d'autres couleurs correspondantes : la « vapeur blanche sortir du haut du mont » (p.293) et les « stries de laves bleues, roses, violettes, mordorées

par le soleil » (p.293). À ces indications de couleurs répondent à distance d'autres qui concernent Arria Marcella : le « pourpre enflammée » (p.314) de sa bouche, la blancheur du visage, la pâleur de ses mains et des pieds, le « rose mauve » (p.314) de sa tunique, l'or de ses parures et d'une bandelette et puis une « vapeur rose » (p.318) qui monte à ses joues pâles⁴⁸. Selon Henk Kars : « D'autres détails viennent renforcer ce système abondant de correspondances »⁴⁹. D'après son indication, le terme « plutonien » (p.293) s'ajoutant à l'élément « noir » déjà nommé, connote mythiquement le royaume intemporel des morts qu'habite Arria Marcella. Des renvois correspondants dans les portraits d'Arria Marcella seraient : « ses cheveux...noirs comme ceux de la Nuit » (p.314), « son bras nu...froid comme...le marbre d'une tombe » (p.318) et « le fleuve noir » de ses cheveux, qui rappelle l'association avec le Styx, fleuve des enfers.

En outre, un rapprochement entre « la grande forge du Vésuve halète et fume à deux pas de là » (p.293) et « On n'entendait plus qu'un bruit confus de baisers et de soupirs » (p.319) est teinté d'érotisme. Après cela il est légitime de suggérer que le feu symbolise la passion amoureuse, charnelle en particulier. Plusieurs éléments dans les portraits d'Arria Marcella indiquent métaphoriquement le feu : « l'ardeur vivace »(p.314), la « pourpre enflammée »(p.314) de sa bouche, « sa tête ardente » (p.315), son regard « lourd et brûlant comme un jet de plomb fondu » (p.315). On connaît l'ambivalence de ce symbole du feu : principe divin et principe infernal, il peut être une force bienfaisante, productrice, mais aussi une force dangereuse, destructrice. Cette ambivalence est clairement indiquée par le texte, dans la description du volcan.

⁴⁸ Cf. Henk Kars, *op.cit.*, pp.94-95.

⁴⁹ *Ibid.*, p.95.

Le Vésuve est par exemple « une grande forge » (p.293) et « d’humeur débonnaire ce jour-là » (p.294), ce qui explique son bienfait et sa productivité ; d’autre part de « Pompéi ensevelie à ses pieds » (p.294) suggère sa férocité⁵⁰. Henk Kars ajoute : « Les portraits témoignent d’une ambivalence comparable. Arria Marcella semble être toute organisée en contradictions, et sa description en oxymores »⁵¹. Ci-dessous les portraits contradictoires selon l’idée de Henk Kars :

(elle était)	brune	↔	pâle
(dans son visage)	d’un ton mat	↔	brillaient
(ses yeux)	sombres	↔	doux
	tristesse	↔	voluptueuse
(sa tête)	calme	↔	passionnée
	froide	↔	ardente
	morte	↔	vivace
(sa pose)	sereine	↔	voluptueuse

Le fait qu’Arria Marcella est d’abord un morceau de lave n’est pas gratuit. La nature de la lave est paradoxale : elle est liquide, elle détruit, refroidie, mais elle forme un sol fertile. La lave détruit la vie d’Arria Marcella, ensuite, elle se solidifie autour de son corps, en adopte passivement la forme en devenant un « moule de statue ». Le moule, précisément, est un outil de production, ou plus exactement, de reproduction. Et c’est ce moule qui déclenche le désir et l’imagination du jeune homme, et ce sera ce même moule qui engendra au final la résurrection de la jeune femme.

⁵⁰ Cf. Henk Kars, *op.cit.*, p.96.

⁵¹ *Ibid.*, p.97.

À part cela, la femme est pourvue d'un autre signe, le cercle. Le cercle est d'abord la forme ronde. Il symbolise la renaissance et l'immortalité. L'auteur donne la description d'« un *collier* de boules d'or...*circulait* sur la poitrine...une *bandelette* noir et or passait et luisait par place dans ses cheveux d'ébène...autour de son bras...un serpent d'or *s'enroulait à plusieurs reprises et cherchait à se mordre la queue* » (p.317, nous soulignons). L'idée du cercle est triplement indiquée dans cette citation : le collier, la bandelette et le bracelet d'or en forme de serpent.

La complication apportée à la forme circulaire par l'enroulement du serpent peut nous ramener d'abord à la thématique sexuelle. D'une part, le serpent est un symbole phallique connu ; d'autre part, sa forme enroulée peut être une représentation de la vulve⁵². Le symbolisme du serpent est d'une ambivalence particulièrement riche. Le serpent joue un rôle-clé dans la renaissance et fait l'objet d'une grande vénération et des cultes les plus divers. Il est un symbole universel que l'on peut retrouver dans de nombreux mythes et cultures. Loin de cette image maléfique qu'on tentera de lui attribuer, il incarne aussi l'immortalité, l'infini, et les forces sous-jacentes menant à la création de la vie. Aussi est-il le symbole de la vie, de la régénérescence, de la fécondité, de la lumière mais il est aussi le signe de la mort, du mal, des forces maléfiques, de l'ombre. Le serpent a aussi un rôle de protecteur. En Égypte, il protège les Pharaons. Dans la Bible, le serpent symbolise la tentation, et provoquera la chute d'Adam lorsqu'il goûte avec Eve aux fruits de l'arbre de la Connaissance⁵³. La

⁵² Cf. Henk Kars, *op.cit.*, p.101.

⁵³ Cf. <http://cosmobranche.free.fr/MythesSerpent.htm>

forme du bracelet d'Arria Marcella, un serpent qui se mord la queue, symbolise un cycle d'évolution refermée sur lui-même. Ce symbole renferme en même temps les idées de mouvement, de continuité, d'autofécondation et, en conséquence, d'éternel retour, de l'alternance cyclique⁵⁴. Ce bracelet d'or porte à croire que la fin de cette aventure ne signifie pas la fin définitive d'Arria Marcella. Son bracelet préfigure qu'Arria Marcella pourra renaître de ses cendres. Pour elle, la fin n'est jamais la fin mais un recommencement où elle va chercher de nouveau la joie de la vie et de l'amour.

Toujours dans ce même thème du serpent, notons que ce symbole peut également faire apparaître Arria Marcella comme un être maléfique, une sorcière. En effet, son père lui reproche : « le temps de ta vie n'a-t-il pas suffi à tes déportements, et faut-il que tes infâmes amours empiètent sur les siècles qui ne t'appartiennent pas » (p.320) et « Deux mille ans de mort ne t'ont donc pas calmée, et tes bras voraces attirent sur ta poitrine de marbre...les pauvres insensés enivrés par tes philtres » (p.320). Arria Marcella, par le biais de sa séduction maléfique, attire les hommes en méprisant le temps linéaire du Dieu. Comme le serpent, elle fascine sa proie par le regard : « Octavien n'écoutait plus et ne regardait plus...tout s'évanouit, tout disparut comme dans un songe...Il avait reçu au cœur comme une commotion électrique, et il lui semblait qu'il jaillissait des étincelles de sa poitrine lorsque le regard de cette femme se tournait vers lui » (p.314) De même, on note : « la belle Pompéienne...lançait sur Octavien...le regard velouté de ses yeux nocturne, et ce regard lui arrivait lourd et brûlant comme un jet de plomb fondu » (p.315).

⁵⁴ Cf. Henk Kars, *op.cit.*, p.102.

Parallèlement à ses parures, l'auteur développe celles du cercle dans l'empreinte creuse de la gorge de notre héroïne. C'est le demi-cercle formé par la rondeur du sein vue en creux. Un demi-cercle est une forme ouverte, inachevée. Par rapport à un demi-cercle, le cercle plein peut représenter la perfection, l'harmonie, et le désir réalisé⁵⁵. La progression vers cette plénitude est peut-être marquée d'abord par l'image de la roue. Ce cercle se présente au début avec la roue du train dans le présent qu'Octavien prend pour Pompéi : « ses grandes roues rouges » (p.292). Cette roue évoque l'association des « birèmes et les trirèmes sous les remparts de la ville » (p.294) d'autrefois, puis « ces ornières de char creusées dans le pavage cyclopéen » (p.294) d'aujourd'hui que le héros regarde dans des rues de Pompéi. Après, des roues deviennent encore plus concrètes avec « des bruits de roues se firent entendre, et un char antique...s'engagea dans la rue » (p.307) et « les pierres...entre lesquelles roulent les roues des chars » (p.316). À la fin, en passant par une métaphore qui porte directement au niveau de l'interprétation des événements d'Octavien: « Pour lui, la roue du temps était sortie de son ornière » (p.315). Cette phrase révèle ce qui arrive au héros : il transcende la limite du temps en arrivant au temps d'antan de la belle femme dont il est amoureux. Du demi-cercle que représente l'empreinte creuse d'Arria Marcella au cercle que présentent les roues du char, on voit l'évolution vers l'irréel, le rêvé. Par les roues, l'image de la plénitude s'accomplit⁵⁶.

Une histoire fantastique dans laquelle le jour et la nuit s'entrecroisent. Dès l'avant-aventure fantastique : « Le jour était tombé et la nuit était venue, nuit

⁵⁵ Cf. Henk Kars, *op.cit.*, p.101.

⁵⁶ Cf. *Ibid.*, p.101.

sereine et transparente, plus claire, à coup sûr, que le plein midi de Londres » (p.301). La nuit plus lumineuse que le jour! Elle promet l'inattendu, la nouveauté, comme la réplique d'Octavien à son ami qui dit : « Peut-être y a-t-il du nouveau sous la lune! » (p.296) Puis la pré-rencontre avec la femme rend caduque la séparation entre la vie et la mort. La ligne de démarcation n'est pas si nette dans le monde de l'héroïne : « le païen décorait des images de la vie les sarcophages et les urnes...ces monuments funèbres si gaiement dorée par le soleil et qui, placés sur le bord du chemin, semblent se rattacher encore à la vie » (p.297). Les signes s'inversent sous l'effet du soleil, symbole de la vie. Par l'inversion, la mort reçoit les attributs de la vie. Il paraît signifier la résurrection de l'héroïne.

Dans ce conte, la femme s'assimile au volcan et au serpent. Tous les deux étant des symboles religieux ; deux symboles riches, et ainsi paradoxaux. La femme est parfois méchante parfois débonnaire. Elle dévore comme le serpent, mais elle est également maternelle, elle peut produire. Avec le symbole du cercle, la femme devient immortelle et elle peut renaître des cendres. Toutes les images que l'homme perçoit chez la femme la rende dangereuse mais attirante, présente mais insaisissable.

Conclusion

Gautier a écrit dans ce livre : « On n'est véritablement morte que quand n'est plus aimée... » (p.318). L'auteur attache la femme à l'amour. L'héroïne est une production imaginaire de l'écrivain. Elle reflète le désir de l'homme pour la femme mais elle répond davantage à une peur profonde de l'homme.

Toutes les héroïnes sont du monde des morts. La mort chez elles forme un prestige irrésistible pour le héros. La femme, imaginaire ou bien qui n'existe plus dans le monde humain, suscite d'avantage l'engouement des héros. Chez Gautier, un héros peut ne pas être beau et jeune. Mais une héroïne doit toujours posséder ces deux qualités. Influencé par les caractéristiques du canon de la beauté du 19^e siècle, la plupart des héroïnes dans son œuvre ont une peau blanche et des cheveux blonds. Mais, à bien des regards, la belle de l'auteur ne correspond pas complètement à l'idée de son époque. Quelquefois, ce qui attire les yeux du héros chez l'héroïne, c'est une beauté fantasque et étrangère, même laide dans l'idée des gens ordinaires. Sans raison et sans cause, le héros tombe amoureux de l'héroïne. Pour l'héroïne, l'amour la rend puissante et elle peut se détacher de la chaîne de la Mort et revenir dans le monde humain. Cependant, pour le héros, l'amour est le commencement de sa chute. Ébloui par l'amour, le héros ne peut que s'égarer en suivant son amante nocturne en faisant des gestes insensés, et aller même jusqu'à abandonner sa vie. L'héroïne ne demeure jamais en harmonie avec son monde lorsqu'elle cherche à jouir de son amour avec le héros. Elle se heurte toujours à l'obstacle social, ainsi son ambition amoureuse se termine en échec éternel. Malgré la force puissante, elle succombe toujours aux mainmises du patriarcat et de la religion. Ceux-ci crient le triomphe à la fin de l'histoire. Et la tentatrice est condamnée à disparaître. Tout revient à la règle normale,

en apparence. Cependant, le héros garde en secret la nostalgie pour son amante disparue. Il se détache mentalement de son orbite ordinaire. Son amante nocturne emporte avec elle tout son entrain et tout son rêve.

La mort chez la femme ressemble à un prestige pour l'homme. Par contre, la corruption du corps féminin fait peur à celui-ci. Donc, le héros dénie constamment la réalité féminine. Il garde une distance avec la femme réelle puisqu' elle ne lui inspire aucun plaisir d'amour. Il se réfugie volontiers dans la peinture et la sculpture. Pour lui, le vieillissement et la corruption du corps de la femme sont comme un avertissement pour sa propre situation dans le futur. Donc, il voue son amour à une femme imaginaire, c'est-à-dire, une révélation qui garde toute la beauté de la femme et qui ne change pas. Ce n'est pas l'échec de la peinture face à la femme, mais au contraire, c'est la femme qui n'est pas à la hauteur de cette première.

Dans une histoire fantastique, la métamorphose joue un rôle indispensable. C'est un thème cher à un écrivain gothique. Elle marque aussi une liaison étroite entre la femme et l'objet. Un objet qui se transforme en une belle femme accentue l'incompréhensibilité de la femme pour l'homme. Le jeu de la métamorphose indique que la femme possède une autre réalité derrière l'apparence. L'homme se plonge dans le doute, car il ne peut savoir si son amante est une femme réelle ou irréelle et quand son amante va revenir à sa forme première. Au sens figuré, la prostituée indique un autre côté d'objet de la femme. La prostituée a un rôle ambivalent dans ce livre. Elle est à la fois le jouet de ses clients et l'amante sincère de son amour. Elle a un corps sali et une âme pure. Pour gagner sa vie, une prostituée vend son corps à tout ceux qui peuvent la payer. Mais pour son amour, elle garde toujours un cœur généreux et sacrifié. L'écrivain transforme la prostituée en une pureté incarnée afin de satisfaire

son désir et à sa vanité masculine.

Chez les personnages féminins, on observe aussi une idée de renaissance. Par l'image du serpent et du cercle, l'auteur révèle une vie sans fin de ses héroïnes. Malgré un dénouement tragique des héroïnes mortes, Gautier symbolise quand même une vie éternelle de ses protagonistes féminins. La fin de ses héroïnes dans ses contes fantastiques ne signifie pas une disparition pour toujours. À travers des symboles, elles peuvent renaître de leurs cendres dans une autre aventure d'amour. Le dénouement de l'histoire n'indique qu'une fin triste du héros, car il doit revenir à l'orbite de la norme humaine. Derrière l'histoire, on peut imaginer un autre commencement de l'héroïne. Par un autre symbole, le volcan, Gautier exprime une ambivalence du caractère de la femme : méchanceté et bonté, destruction et fécondité, noirceur et lumière. Comme un volcan, la femme détruit mais aussi nourrit des vies. C'est le paradoxe de la femme!

En somme, Gautier ne veut jamais donner des caractères personnels à ses héroïnes. Elles ne sont qu'une image vague. Ses héroïnes ne sont ni le produit de son observation ni de son expérience mais de ses fantasmes qu'il partage avec ses contemporains. Peut-être, comme ses héros, il rêve de la femme idéale, mais par crainte originelle, il garde une distance avec les femmes réelles, c'est la raison pour laquelle ses héroïnes sont toutes parfaites, mais floues, vagues et lointaines.

À travers l'étude des contes fantastiques, nous découvrons que l'auteur essaie de créer un royaume qui peut conserver toute la beauté de la femme grâce à son écriture. Un autre thème important chez Gautier est la mémoire. Par des souvenirs, l'homme peut conserver son amour pour toujours et l'amour devient éternel. Le

souvenir prolonge son amour. Le corps peut disparaître, l'objet peut être perdu, ce qu'il y a de plus durable, c'est notre mémoire, notre souvenir. Nous sommes seuls maîtres de nos souvenirs, personne ne peut nous les voler. C'est à travers le souvenir et la nostalgie que les belles héroïnes arrivent à s'éterniser. On ne peut revivre le temps passé, la mémoire reste la seule réalité, elle redonne vie à ce que l'on a vécu. Selon Gautier, conserver la mémoire d'une belle femme déjà éternisée par objet est le meilleur hommage qu'un homme peut rendre à la femme.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvre de Théophile Gautier

Contes et récits fantastiques, Brodard & Taupin, Le livre de poche, 1990.

Théophile Gautier romans, contes et nouvelles, I, Gallimard, collection de Pléïade, 2002.

Ouvrages sur Théophile Gautier

Boschot Adolphe, *Théophile Gautier*, Bruges et Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1933.

Delvaille Bernard, *Théophile Gautier*, Tirage(s) Limité(s), 2003.

Larguier Léo, *Théophile Gautier*, Tallandier, 1948.

Tild Jean, *Théophile Gautier et ses amis*, Albin Michel, 1951.

Ouvrages sur l'histoire de la femme

Beauvoir Simone (de), *Le Deuxième sexe*, Folio, 1976.

Giorgio Michela (de), « La Bonne Catholique », in *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX^e siècle*, tempus, 1991, pp.203-239.

Higonnet Anne, « Femmes et images **apparences, loisir, subsistance** », in *Histoire des femmes en Occident IV. Le XIX^e siècle*, tempus, 1991, pp.303-308.

Montherlant H.(de), Green J., « La jeune fille : sa position dans la société », in *La Femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres*, Librairie C. Klincksieck, 1976, pp.31-45.

Morris Desmond, *The Naked woman : a study of the female body*, Thomas Dunne Books, 2004.

Ouvrages sur Contes et récits fantastiques

Bellemin-Noël Jean, « Notes sur le fantastique (testes de Théophile Gautier) », *Littérature*, 8, décembre 1972-janvier 1973, pp.3-23.

Book Claude-Marie, « Théophile Gautier et la notion de progrès », *R.S.H.*, octobre-décembre 1967, pp.545-557.

Brémond Bortoli Véronique, *Gautier Contes et récit fantastiques*, Hachette, 2006.

Chambers Ross, « Gautier et le complexe de Pygmalion », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, Juillet-août 1972, pp.641-658.

Decottignies Jean, « À propos de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier : Fiction et idéologie dans le récit fantastique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, Juillet-août 1972, pp.616-625.

- Eigeldinger Marc, « *Arria Marcella* et le jour nocturne », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 1, 1979, pp.3-13.
- Gaucheron Jacques, « Ombres et lueur de l'art pour l'art », *Europe*, n° 601, mai 1979, pp.74-83.
- Gordon Rae Beth, « Encadrer *La Tapisserie amoureuse* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 7, 1985, pp.135-150.
- Kars Henk, « Le sein, le char et la herse, description, fantastique et métadiscours dans un récit de Théophile Gautier [*Arria Marcella*] », *C.R.I.N.*, n° 13, 1985, pp.86-109.
- Lowin Joseph, « The Dream-Frame in Gautier's *Contes fantastiques* », in *Nineteenth Century Studies*, 9, 1980, pp.28-36.
- Louët Bertrand, *Gautier La Cafetière et autres contes fantastiques*, Hachette, 2000.
- Rétif André, « Le Vocabulaire de Théophile Gautier », in *Vie et langage*, août 1972, pp.425-432.
- Poulet Georges, « Chapitre XIV » in *Études sur le temps humain*, I, Pocket, 1952, pp.317-345.
- Riffaterre Hermine, « Love-in-Death : Gautier's *Morte amoureuse* », *New York literary Forum*, 1980, pp.65-74.
- Schapira Marie-Claude, « Le Thème du mort-vivant dans l'œuvre en prose », *Europe*, n° 601, mai 1979, pp.41-49.
- Steinmetz Jean-Luc, « Gautier, Jensen et Freud », *Europe*, n° 601, mai 1979, pp.50-56.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970.
- Ubersfeld Annie, « Théophile Gautier et le regard de Pygmalion », *Romantisme*, n° 66, 1989, pp.51-59.
- Whyte Peter, « Du monde narratif dans les récits fantastiques de Gautier », *B.S.T.G.*, 6, 1984, pp.1-20.

Sites d'Internet

<http://cosmobranche.free.fr/MythesSerpent.htm>

Ouvrages traduits

《 裸女：女體的美麗與哀愁 》，德斯蒙德·莫里斯著，陳信宏譯，臺北市：麥田出版：家庭傳媒城邦分公司發行，2005。

《 第二性 》，西蒙·波娃著，陶鐵柱譯，臺北市：貓頭鷹出版：城邦文化發行，1999。

《 厭女現象—跨文化的男性病態 Misogyny : The male malady 》, David D. Gilmore 著, 何雯琪譯, 臺北市: 書林, 2005。

