

L'IMAGINATION DE LA FEMME CHEZ THEOPHILE GAUTIER D'APRES QUELQUES CONTES FANTASTIQUES.

Yrd.Doç.Dr. Kubilay AKTULUM*

INTRODUCTION

Dans les contes fantastiques de Gautier, le thème de la femme occupe une place centrale. Plusieurs héros de ces contes rêvent d'une femme, idéale et d'une parfaite beauté. Ce rêve est, bien entendu, celui de l'écrivain qui appose ses visions entièrement subjectives à la femme. L'étude que nous nous proposons ici vise donc à dégager la perception de la femme chez Gautier. Notre travail n'est pas une étude complète à propos de la femme dans chaque nouvelle fantastique mais un effort de mettre au jour les images les plus fréquentes et les plus immédiates attribuées à la femme dans l'imaginaire de l'écrivain. Pour ce faire, nous nous inspirerons, en partie, des travaux de Jean Paul Sartre, de Freud et de Jean Baudrillard.

Le conte fantastique est, semble-t-il, l'un des meilleurs moyen pour l'écrivain de créer imaginativement un monde tout à fait personnel. Ce monde ressemble à l'acte d'imagination tel que le définit Jean Paul Sartre, "un acte magique". "C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire de façon qu'on puisse en prendre possession".¹ L'imagination permet de se retrancher du monde, tout en gardant un lien avec lui. Parmi "l'objet auquel on pense", "la chose qu'on désire", nous comptons en particulier les femmes qu'elles ont été souvent décrites dans les récits fantastiques. L'existence de la femme décrite est de l'ordre de l'image, image sur laquelle sont inscrites les idées et les rêves dominants de l'auteur. Nous lisons

* Atatürk Üniversitesi Fen-Ed.Fak. Fransız Dili ve Edebiyatı Öğretim Üyesi.

¹ Jean Paul Sartre, L'Imaginaire, Gallimard, "Idées", 1940, p. 239.

encore dans l'**Imaginaire** de Sartre: "L'objet en image est irréel. Sans doute, il est présent mais en même temps il est hors d'atteinte. Je ne puis le toucher, le changer de place: ou plutôt je le peux bien, à la condition de le faire irrésolument... Pour agir sur ces objets irréels, il faut que moi-même je me dédouble, que je m'irréalise".² Non seulement la femme, transformée en apparence pure, ne peut exister, mais l'authenticité du héros est mise en doute. Or Sartre dit à propos de l'image que "la faible vie que nous leur insufflons vient de nous".³ "Si nous nous détournons d'eux, ils s'anéantissent... Cet objet passif, maintenu en vie artificiellement... ne saurait remplir les désirs. Pourtant, il n'est pas tout à fait inutile: constituer un objet irréel, c'est une façon de tromper un instant ses désirs".⁴

La Femme-Statue, La Femme-Tableau.

La belle statue revient comme un leitmotiv à chaque évocation féminine. Ce rêve représente l'aspiration vers la beauté féminine idéalisée, et son désir de la voir pétrifiée, morte, immobile, reléguée dans un espace imaginaire. La femme réelle est transformée en quelque chose d'autre, en une image purement artistique. Dans les contes fantastiques aussi bien que dans les oeuvres romanesques et poétiques, toutes les femmes que désirent les héros et décrites comme belles sont, à un moment ou l'autre du récit - habillées ou nues, ou demi-nues - comparées, chez lui, à une statue, transformées en statues ou en tableaux. Telle Clarimonde dans "La Morte Amoureuse", "statue de marbre de baigneuse antique".⁵ Dans "le Roi Candaule", Nyssia a "un corps de statue". Elle apparaît à Gygès: "il crut voir une statue qui venait

² Ibid., p. 240

³ Ibid., p. 240

⁴ Ibid., p. 241

⁵ "La Morte Amoureuse", in **Contes et Récits Fantastiques**, Livre de Poche, 1990, p. 101.

au devant de lui, tant elle était pâle".⁶ Elle se définit elle-même: "Un coeur d'arain habite ma poitrine de marbre".⁷ Arria Marcella a "de beaux bras de statue, froids, durs, rigides comme le marbre". L'empreinte de son sein, conservée dans les cendres du Vésuve, est une sorte de fausse statue: "On eût dit un fragment de moule de statue, brisée par la fonte; l'oeil 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... cette lave, refroidie autour du corps d'une femme, en a gardé le contours charmant".⁸ La princesse Hermonthis dans "le Pied de Momie" est comparée également à une "statue de bronze de Corinthe".⁹ On peut multiplier les exemples. Citons-en ici un que nous tirons de **Mademoiselle de Maupin** où Gautier va plus loin. Ici la femme ne sera plus seulement comparée à la statue mais substituée à elle. Rostte est "une statue dont plusieurs morceaux sont amenés à point, les autres ne sont pas si nettement dégagés du bloc".¹⁰ Plus loin, l'auteur nomme Rostte "la statue", sans plus indiquer s'il s'agit d'une femme; la substitution est totale. Gautier étend la confusion en disant que "le travail n'est pas assez serré", "les contours" ont besoin de l'ongle de l'ouvrier pour atteindre à la pureté qui leur est propre. En quelques lignes, l'héroïne a changé de nature; de jeune fille, elle est devenue marbre, et un marbre imparfait qu'il faudra polir et achever. De la même manière, dans "La Toison d'Or", Tiburce "trouvait des fautes de desseins dans sa maîtresse".¹¹ Même dans la description du tableau, la femme représentée sur la toile est évoquée par rapport à la sculpture. Gautier dit, par exemple, de "La Maîtresse" de Titien qu'elle est "digne d'être modelé sur le marbre du Paraon. La tête un peu inclinée vers l'épaule a la sérénité de l'idéal antique avec ce

⁶ "Le Roi Candaule", *ibid.*, p. 265, 316.

⁷ *Ibid.*, p. 317

⁸ "Arria Marcella", *ibid.*, p. 362

⁹ "Le Pied de Momie", *ibid.*, p. 255

¹⁰ **Mademoiselle de Maupin**, Garnier-Flammarion, 1966, p. 150

¹¹ "La Toison d'Or", *ibid.*, p. 243

vigoureux accent de vie qui est particulier à Titien. Il semble, dans ce beau visage, avoir pressenti le type de Vénus de Milo qui ne fut découverte que plusieurs siècles plus tard".¹² La femme est tour à tour transformée en tableau et en sculpture; la femme peinte semble sculpturale. Elle n'est jamais elle-même.

Si certaines femmes sont identifiées à des statues, les autres posent. La pose voluptueuse d'Arria Marcella rappelle celle de la femme couchée de Phidias; Nyssia du "Roi de Candaule" pose elle aussi. Elle est comparée aux figures des vases étrusques. D'autres femmes posent pour être peintes et tout est mis en place par l'auteur: l'attitude, l'expression, l'éclairage de tableau. L'exemple nous est donné dans "La Toison d'Or", lorsque Gretchen pose devant Tiburce: "La chaste fille fit tomber ses vêtements avec une impudeur sublime, et relevant ses cheveux comme Aphrodite sortant de la mer, elle se tint debout sous le rayon lumineux".¹³ Lorsque Jacintha pose pour Onophrus, Gautier décrit directement le tableau sans se tourner vers le modèle: "Les yeux surtout étaient admirables; l'arc des sourcils était parfaitement bien indiqué...L'ombre des cils adoucissait merveilleusement bien l'éclatante blancheur de la cornée".¹⁴ La femme se confond avec l'objet d'art; le tableau de Jacintha qu'Onophrus peint risque de devenir le double de la femme vivante: "Le sang commençait à courir sous ses chairs, les contours se dessinaient, les formes se modelaient, la lumière se débrouillait dans l'ombre, et une moitié de la toile vivait déjà".¹⁵ Au fil des lignes, on a l'impression que toute femme est factice; la description de la femme se confond avec celle de la toile.

Sculpture <-----> Femme réelle-fictive <-----> Tableau.

¹² Guide de l'Amateur au Musée du Louvre, p. 47

¹³ "La Toison d'Or", p. 243

¹⁴ "Onophrus". in *Récits Fantastiques*, Garnier-Flammarion, 1981, p. 69

¹⁵ *Ibid.*, p. 71

Ce schéma, que l'on peut regarder dans tous les sens, représente la perception de la femme chez Gautier. Chez lui, cette identification de la femme avec le portrait et la statue est un leitmotiv.

La Femme Fantasmée - La Femme Inquiétante.

Gautier appose certaines figures obsédantes au portrait des femmes. La femme en chair et en os, interdite et refoulée, se présente comme un fantasme dans l'oeuvre de l'écrivain. "Le conte fantastique présente en langage écrit un fantasme" écrit Jean Bellemin-Noel.¹⁶ Dans *Le Dictionnaire de Psychanalyse* de Laplanche et de Pontalis, le fantasme est défini comme "un scénario imaginaire où le sujet est présent et que figure l'accomplissement d'un désir".¹⁷ Fantasme, Scénario, Conte: les nouvelles de Gautier présentent toujours le même fantasme: l'être idéal à qui il pourrait s'unir, où l'harmonie durerait éternellement.

Freud met l'accent sur l'intériorité du fait fantastique qui est à rechercher dans la relation du moi à son propre inconscient: est étrangement inquiétant ce qui a subi le refoulement et en a fait retour. Ce retour du refoulé est la condition nécessaire de l'émotion fantastique. Le retour de la revenante ou du refoulé est la conséquence du fantasme de l'écrivain à propos de la femme. Mais voici d'abord le point de vue freudien de ce que celui-ci appelle "une inquiétante étrangeté". Freud présente l'inquiétante étrangeté comme une "variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier".¹⁸ Et Freud retient avec attention un exemple tiré de Scelling dans le dictionnaire de Sanders: "On appelle Unheimlich tout ce qui devrait

¹⁶ "Notes sur le fantastique". in *Littérature*, no 8, Larousse, Décembre, 1972.

¹⁷ Laplanche et Pontalis, *Dictionnaire de Psychanalyse*, "fantasme", p. 152.

¹⁸ Freud, *L'Inquiétante Étrangeté*, Gallimard, Connaissance de l'Inconscient, p.209, 263.

rester caché et qui se manifeste".¹⁹ C'est en se manifestant que la révélation provoque un sentiment d'angoisse, d'interdit. Il existe donc une connotation de transgression dans l'Unheimlich. Chez Freud, le mouvement se fait du caché au découvert dans le cadre de la notion de l'interdit. La transgression est du même ordre; c'est un mouvement qui va soit du mobile à l'immobile, soit du voilé au dévoilé. Dans les contes fantastiques, ce passage au de-là de l'interdit provoque d'une part l'action et d'autre part un sentiment, celui d'une "inquiétante étrangeté". Freud expose sa méthode ainsi: "Notre enquête a été, en réalité, menée sur une série de cas particuliers" dit-il.²⁰ Il distingue les oeuvres de fiction de la vie réelle, tout en utilisant principalement des cas de la littérature fantastique, notamment **l'Homme au Sable** de Hoffmann pour illustrer le concept d'Unheimlich. Il fixe les différents cas à propos du concept d'Unheimlich dont le complexe de castration (la femme inquiétante), la femme fétiche, l'animisme (la femme animée ou le regard de pygmalion) sur lesquels nous nous attarderons.²¹

Octavien dans "Arria Marcella", Clarimonde dans "La Morte Amoureuse", la princesse Hermontis dans "Le Pied de la Momie", sont toutes des revenantes. Le retour de ces revenantes provoque toujours une inquiétude effrayante: "...Une terreur insurmontable s'empara de moi, mes cheveux se hérissèrent sur mon front, mes dents s'entre-choquèrent à se briser, une sueur froide inonda tout mon corps".²² La réapparition d'un cadavre est toujours "inquiétante" dans le sens freudien du mot, car le principe du refoulement qui l'a fait autre, étranger, en rend le surgissement pénible. Baudelaire, dans "La quelle est vraie"²³, exprime son

¹⁹ Ibid., p. 222

²⁰ Ibid., p. 222

²¹ Plusieurs autres cas que Freud fixe à propos du concept d'Unheimlich tels que violence corporelle, double, retour du même, narcissisme, automatisme de répétition, sont bien présent dans l'oeuvre romanesque de l'écrivain.

²² "La Cafetière", p. 55

²³ In "Le Spleen de Paris"

angoisse de la disparition, mais c'est surtout son retour qui provoque "l'inquiétante étrangeté". La revenante est laide et fait peur. Le retour du refoulé est donc selon Freud: "Si la théorie psychanalytique a raison d'affirmer que tout affect d'une émotion, de quelque nature qu'il soit est transformé en angoisse par le refoulement, il faut que parmi ces cas d'angoisse se rencontre un groupe dans lequel on puisse démontrer que l'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau. Cette sorte d'angoisse serait justement l'inquiétante étrangeté...L'Unheimlich n'est en réalité rien de nouveau, mais bien quelque chose de familier depuis toujours, et que le processus de refoulement seul a rendu autre".²⁴ Chez Gautier, la femme immobilisée, réifiée, annihilée réapparaît par les mêmes voies associatives qui ont été suivies dans le refoulement. La féminité, refoulée dans une fixité cadavérique, résurgit par le mouvement.

Or la mobilité est perçue comme angoissante. Les portraits que Gautier trace de ses créatures féminines les plus animées suscitent un effroi pétrifiant. Toute chose, et le corps féminin en particulier, doit être statique. Ni changement, ni évolution, ni mouvement ne sont acceptés, car ce qui bouge provoque le désir qu'il faut fuir.

La mobilité est dangereuse, elle rappelle les serpents sur la tête de la Méduse, dont Freud parle à propos du complexe de castration. C'est un "symbole de l'horreur": "La vierge Athéna le porte sur son vêtement. Avec raison, car elle devient la femme inaccessible qui repousse toute convoitise sexuelle, car elle donne à voir le sexe effrayant de la mère".²⁵ Cette image revient souvent chez Gautier comme une "Méduse de beauté". Dans "Le Roi Candaule", lorsque Gygès contemple Nyssia en train de se

²⁴ *L'Inquiétante Etrangeté*, p. 245

²⁵ Freud, "Sur la tête de Méduse", in *Ornicar* 5, Université de Paris VIII, Hiver, 1975-1976, p. 128.

déshabiller dans sa cachette: "Il crut voir (ses cheveux) se colorer de teintes fauves, s'illuminer de reflets de flamme et de sang, et leurs bouches s'allonger avec des ondulations vipérines comme la chevelure de Gorgones et des Méduses".²⁶ Dans les visages des femmes représentées, il n'en ressort que les cheveux et les yeux; des yeux semblables à ceux de "la tête de Méduse", à la fois pétrifiés et pétrifiant qui masquent quelque chose d'hostile. La description des yeux de Nyssia semble être l'illustration parfaite de cet effroi: tantôt ils promettent une grande jouissance charnelle, "tantôt impénétrables comme des boucliers composés de sept lances superposés des plus durs métaux, ils faisaient tomber vos regards, flèches emoussées et sans force: d'un simple inflexion de sourcil, d'un seul tour de prunelle, plus fort que la foudre de Zeus, ils vous précipitaient du haut de vos escalades les plus ambitieuses dans de néants si profonds qu'il était impossible de s'en relever".²⁷ La tête de Méduse représente l'attraction-répulsion de l'homme face à une femme toute puissante, inquiétante et qui le rend impuissant.

La terreur de la femme castratrice rappelle le mythe de "la mante religieuse" qui "tue le mâle qu'elle aime",²⁸ évoqué par Gautier dans "Une Nuit de Cléopâtre". L'idée d'une femelle démoniaque qui dévore l'homme qu'elle ne séduit pas par ses caresses a frappé l'imagination populaire. Une seule phrase résume ce mythe: "Elle épuise, elle tue, et n'en est que plus belle".²⁹ La crainte du mâle d'être dévoré par la femelle est le principe du complexe de castration. La vision mythique rejoint la théorie psychanalytique. Le mythe de la mante religieuse prend une extension considérable; le vampire qui tue le mâle en buvant son

²⁶ "Le Roi Candaule", p. 325

²⁷ Ibid., p. 280

²⁸ "Une Nuit de Cléopâtre", p. 178

²⁹ Léon Binet, "La vie de la morte religieuse", cité par Roger Caillois, in *Le Mythe et l'Homme*, p. 51

sang, en est un avatar. Clarimonde déclare dans "La Morte Amoureuse": "Je suis poussée hors du tombeau pour chercher le bien qui me fut ravi, pour aimer l'homme que j'ai perdu et pour sucer le sang de son coeur. Quand il est détruit, je dois passer à d'autres et les jeunes succombent à ma fureur".³⁰ Romuald est englouti par le vampire: "Cette femme s'était complètement emparé de moi, un seul regard a suffi pour me changer, elle m'avait soufflé sa volonté, je ne vivais pas dans moi mais dans elle pour elle".³¹ La femme est nuisible; elle épuise l'énergie de l'homme, puis elle l'anéantit.

La Femme Fétiche

L'image de la femme telle qu'elle ressort des contes fantastiques, c'est qu'elle est inexistante, car pétrifiée, vide, artificielle et effrayante. Toujours identique, Gautier tient plus à représenter un type de femme qu'à montrer une femme particulière. La femme est aussi fétichisée, c'est-à-dire surestimée, sacralisée et fabriquée de toutes pièces. A propos de l'étude du fétichisme, nous suivons cette fois l'approche de Jean Baudrillard qui met en évidence une nouvelle approche du fétichisme qui se distingue de la critique psychanalytique.

Jean Baudrillard met en valeur l'étymologie du terme de fétichisme: "Apparu en France au VIII^{ème} siècle, il vient du portugais *feitiço*, qui signifie "artificiel", lequel vient du latin *facticius*, nous trouvons le sens de "faire" et de "imiter" par les signes". Et la femme chez Gautier est fabriquée, nous l'avons dit, artificiellement comme une statue ou peinte comme un tableau. En poursuivant la théorie de Baudrillard, nous lisons que "ce n'est pas un fétichisme du signifié, un fétichisme des substances et des couleurs que l'objet fétiche incarnerait pour le sujet aliéné, c'est un

³⁰ p. 110

³¹ "La Morte Amoureuse", p. 85

fétichisme du signifiant, c'est-à-dire la prise du sujet dans ce qui, de l'objet, est "factice", différentiel, codé, systématisé".³² Pour Gautier, ce ne serait finalement pas tant la femme, comme le symbole de la féminité, que la représentation systématisée d'une femme typique.

Mais le fétiche est aussi l'adoration et la surestimation d'une partie du corps détachée, immobilisée dans l'espace et dans le temps. Il fonctionne comme une synecdoque: C'est le processus mental. De même que cette figure de rhétorique substitue la partie au tout, le fétichisme substitue une partie du corps à la femme dans son intégrité. Le fragment semble être plus intéressant que l'oeuvre achevée. La femme n'est donc jamais intégralement évoquée, mais seulement rendue présente par sa négation même. La femme (le tout) n'existe pas. Elle est remplacée par un fragment, le fétiche, moins pour atteindre celui-ci que pour échapper à celui-là. La femme fétichisée permet d'échapper à la femme en tant qu'autre terrifiant. De fait, le fétiche nous confronte au paradoxe d'un objet insaisissable qui satisfait le désir par son inaccessibilité même. En tant que présence, l'objet fétiche est bien quelque chose de concret, mais en tant que présence d'une absence, il est en même temps immatériel et intangible, puisqu'il renvoie continuellement à un objet qui ne peut jamais être réellement possédé. Chez Gautier, il est impossible d'aimer une femme. Les héros envisagent, chez la femme, à la fois le tout (le type) et la partie (le fétiche). **La Nouvelle Revue de Psychanalyse** concernant le fétichisme propose plusieurs définitions: d'après Roger Dorvy, le fétiche apparaît comme "le substitut de l'objet d'amour".³³ Victor Smirnoff dans son article intitulé "La Transaction Fétichique" explique que "le concept de

³² Jean Baudrillard, "Fétichisme et idéologie: la réduction sémiologique", in **Pour une Critique de l'Economie Politique du Signe**, Gallimard, Tel, 1972, p. 100.

³³ "Contributions psychanalytiques à l'étude du fétichisme", in **Nouvelle Revue de Psychanalyse** no 2, Gallimard, automne 1970, p.118.

surestimation se trouve renforcé par le caractère de valeur substitutive du fétiche, venant remplacer une partie de l'objet, soit par une partie du corps, soit par un attribut qui touche de près au corps. Mais cette valeur n'est acquise que du fait du détachement de cet objet, et c'est cette séparation qui en détermine le caractère fétiche. C'est dire que le fétiche se trouve placé entre l'objet originel et le sujet...L'objet fétiche s'insère dans l'ordre d'appartenance et non pas dans celui de la domination ou de la sujétion".³⁴ Plus de "domination et plus de sujétion", autrement dit, la peur de la castration, la crainte d'être dévoré par la mante religieuse n'a plus de raison d'être dans cet univers fétichisé. Freud considère le fétichisme dans **La Vie Sexuelle** comme le signe d'un "triomphe sur la menace de castration et une protection contre celle-ci".³⁵

Le prototype de l'objet fétiche, chez Freud, est un pied de femme. Le fétiche de pied se retrouve dans plusieurs nouvelles de Gautier. Le fétiche remplace véritablement la femme, "la partie vaut pour le tout"³⁶ comme le dit Victor Smirnoff. C'est l'indépendance de l'objet qui "confère au fétiche une disponibilité qui permet au sujet d'en user à sa guise, et de l'instaurer dans un ordre de choses qui le dégage de tout assujettissement".³⁷ Comme le titre l'indique, "Le Pied de Momie" a pour thème central le pied. Chez un marchand de bric-à-brac, le narrateur achète un pied qui seul l'attire. C'est son amour pour la statuaire qui lui fait acheter ce pied, il le prit "pour un fragment de Vénus antique". Or, "ce n'était pas un pied de métal, mais un pied de chair, un pied embaumé, un pied de momie".³⁸ La momie allie la mort à l'apparence de la vie, immobile et pourtant presque vivante. Les momies s'avèrent être

³⁴ **Nouvelle Revue de Psychanalyse**, no 13, Gallimard, printemps 1976, p. 43.

³⁵ "Le Fétichisme", in **La Vie Sexuelle**, PUF, 1973, p. 135.

³⁶ Op., cit., p. 43

³⁷ Ibid., p. 43

³⁸ "Le Pied de Momie", p. 250

fétichisme du signifiant, c'est-à-dire la prise du sujet dans ce qui
supérieures aux statues, car elles ont "une sveltesse et une
légèreté que n'ont pas les marbres antiques".³⁹ La sveltesse
reproduit un mouvement, c'est un jaillissement immobile, un élan
vers la vie refusée. La momie est véritablement à la limite entre
l'être et le néant, elle fait illusion et ne donne pas d'inquiétude. Sa
perennité immobile assure au héros un désir, une assurance contre
l'impuissance. Le pied assure au héros une garantie contre la
castration si redoutée. Le pied "avait des teintes fauves et rousses
qui donnent au bronze florentin cet aspect chaud et vivace...des
luisants satinés frissonnaient sur ses formes rondes et polies par
les baisers amoureux de vingt siècles".⁴⁰ Ce pied est l'objet perdu
de la femme mutilée, la princesse (la mère) à la fois désirée et
interdite, récupère le substitut de ce qui lui manque: "elle regardait
le pied, car c'était bien le sien, avec une expression de tristesse
coquette d'une grâce infinie; mais le pied sautait et courait ça et là
comme s'il eût été poussé par des efforts d'acier". "Elle prit son
pied...et l'ajusta à sa jambe avec beaucoup d'adresse. Cette
opération terminée, elle fit deux ou trois pas dans la chambre
comme pour s'assurer qu'elle n'était réellement plus boiteuse".⁴¹
D'après Freud, "des membres séparés, une tête coupée, une main
détachée du bras, les pieds qui dansent tout seuls...recèlent un
extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté", surtout comme
dans l'exemple cité où il est accordé au pied une activité autonome.
"Cette inquiétante étrangeté-là découle de la proximité du
complexe de castration".⁴² La Princesse Hermontis, en reprenant
son pied, retrouve la totalité de son corps (de son être). Elle laisse
à la place un autre substitut, une "figurine de pâte verte"
représentant Isis. Le schéma de la nouvelle (le héros rencontre un
pied dont il tombe amoureux, et vit une aventure amoureuse dans
un autre temps) ressemble à celui d'Arria Marcella où le héros

39 *Le Roman de la Momie*, p. 61

40 "Le Pied de Momie", p. 250

41 *Ibid.*, p. 255, 257

42 *L'inquiétante Etrangeté*, p. 250

tombe amoureux d'un buste de femme représenté à la Pompéi, il revit
aussi dans le passé.

Dans les fétiches, c'est l'image figée, la représentation
plastique d'une partie du corps féminin, qui apparaît comme objet
de désir. Octavien n'est guère séduit par la réalité; il est par contre
épris d'une "passion impossible et folle pour tous les grands types
féminins"⁴³ et, plus particulièrement, des morceaux épars.

La Femme Animée ou le Regard de Pygmalion.

Gautier ne se contente pas de décrire une femme idéale, de la
comparer à une statue. Il va plus loin encore. Il s'évertue à rendre
vivante la statue parfaite. Là, nous voyons la présence du mythe de
Pygmalion à propos de la description des femmes. Voici d'abord, en
abrégé, l'histoire de Pygmalion: Dans l'Antiquité, Pygmalion,
sculpteur légendaire de Chypre, se voue à un célibat absolu pour se
consacrer tout entier à son art. Il fit une statue de femme en ivoire,
qu'il nomma Galatée; il la sculpta avec un tel soin qu'il atteignit la
perfection. Elle était si belle que Pygmalion en tomba follement
amoureux. Il supplia Aphrodite d'accomplir un miracle en sa faveur
et la déesse, prise de pitié pour l'infortuné artiste, insuffla la vie à
la statue qui s'anima.

Le rêve de Pygmalion est en effet le mythe évident des héros
de Gautier, il réunit toutes les obsessions: immobilité, la
permanence, la totalité et l'unité.

Gautier, qui déteste du monde extérieur, de la réalité, recrée
un univers idéal, et ce, à partir de son écriture. Le héros cherche
dans l'objet aimé une perfection. D'où, nous assistons sans cesse
à une minéralisation du chair, animation de l'objet d'art. Ce double
mouvement nourrit, d'ailleurs, jusqu'au dernier jour l'écriture de

43 "Arria Marcella", p. 343

Gautier. En particulier, le thème de la femme-statue (de marbre) court tout au long de l'oeuvre de l'écrivain. Chez lui, toutes les femmes que désire le héros sont, à un moment ou l'autre du récit, transformées en statues. L'amour des femmes passe, pour Gautier, par la matérialisation physique de l'objet d'amour en objet d'art et de l'objet d'art en objet d'amour - d'amour concret, physique -. Nous ne rencontrons pas, dans les contes de Gautier, une femme aussi belle qu'un marbre grec. Et le héros tombe amoureux de cet objet d'art, fait de cet objet d'art un objet d'amour.

L'art antique a pervertit les désirs des héros. Le Roi Candaule est plus qu'un amateur éclairé. Il est heureux d'avoir l'art antique sous la main: "*Le jeune roi aimait la peinture et la sculpture plus peut-être qu'il ne convient à un monarque, et il lui était arrivé souvent d'acheter un tableau au prix du revenu annuel d'une ville*".⁴⁴ De tous ses personnages épris du beau - du beau artistique - le plus passionné est Tiburce, le héros du conte "La Toison d'Or": A travers lui, Gautier donne la clef de son dégoût de la réalité et de son amour pour l'art: "*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 vraie... Ses études sur la statuaire antique, les écoles d'Italie, la familiarité des chefs d'oeuvre de l'art, la lecture des poètes, l'avaient rendu d'une exquise délicatesse en matière de forme et il lui était impossible d'aimer la plus belle âme du monde à moins qu'elle n'eût les épaules de la Vénus de Milo*".⁴⁵ On comprend par là que ce n'est pas la femme que Gautier cherche mais la chose. Tiburce, parti en Belgique "*au pourchas du blond*" ne tarde pas à trouver son "blond", mais comme on pouvait s'y attendre, c'est une peinture. C'est la Madeleine de **Descente de Croix** de Rubens, à la cathédrale d'Anvers: "*Il sortit de l'église en portant dans son coeur la flèche barbelée de l'amour impossible: il avait enfin rencontré la passion qu'il cherchait, mais il*

⁴⁴ "Le Roi Candaule", p. 274

⁴⁵ "La Toison d'Or", p. 191

était puni par où il avait péché: il avait trop aimé la peinture, il était condamné à aimer le tableau".⁴⁶ Statue, peinture, ou encore, spectre et vampire, ce sont sous ces apparences que les femmes apparaissent dans les contes fantastiques. Toutes ces femmes figées sont d'une beauté parfaite et dont les héros tombent amoureux, d'un amour si fort que l'écrivain ne peut s'empêcher d'insuffler vie à ces objets d'amour. Il est bien agréable de rendre à l'objet d'amour, au moins pour un instant, la vie et d'en recevoir un baiser. De là, le rêve proprement fantastique d'une animation de l'inerte. Un double désir anime donc l'oeuvre de Gautier: donner la vie, comme Pygmalion, à l'oeuvre d'art, faire d'un objet un être, et rendre la vie aux mortes jeunes et belles.

Gautier recrée la femme perdue à partir d'un simple fragment ayant survécu à l'action du temps, pied de momie ou bloc de lave pompéien; et cette thématique, jointe à celle du désir rétrospectif, constitue chez lui la variante assez particulière du complexe de Pygmalion. Car, il s'agit bien, pour Gautier, de reconstituer, de recomposer la figure même de la beauté idéale sous la forme d'une statue ou d'une peinture afin de la ranimer. La statue, fantôme de pierre identifiée à la beauté, est un messagère de l'autre monde. L'écrivain reconstitue, par son écriture, cette statue désormais brisée afin qu'elle puisse être animée par son amour, revivre parmi nous. Ainsi se confondent, dans la pensée de Gautier, le thème orphique de la morte amoureuse qui parle et le complexe de Pygmalion.

Romuald, dans "la Morte Amoureuse", rêve de ressusciter sa Clarimonde: "*J'aurais voulu pouvoir ramasser ma vie en un morceau pour la lui donner et souffler sur sa dépouille glacée la flamme qui me dévorait*".⁴⁷ Octavien, dans "Arria Marcella", s'est épris de la chevelure d'une morte antique et essaie vainement

⁴⁶ Ibid., p. 206

⁴⁷ "La Morte Amoureuse", p. 97

d'évoquer son ombre mais le sein momifié dans la lave du Vésuve irrite son désir impossible, et sa passion rappelle à la vie la belle morte pompéienne: "On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée, dit Arria Marcella, ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton coeur a supprimé les distances qui nous séparaient".⁴⁸ Et de même, Clarimonde se dit "moi que tu as ressuscitée d'un baiser, Clarimonde la morte, qui force à cause de toi les portes du tombeau".⁴⁹ Ressusciter la morte est plus facile que de faire comme Pygmalion et d'animer tableau ou statue. Octavien a échoué avec la Vénus de Milo: "Un jour, en passant au Musée devant la Vénus de Milo, il s'était écrié: Oh! Qui te rendrait les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre".⁵⁰ Tiburce, dans "La Toison d'Or", n'est plus heureux dans sa folie et ne peut obtenir, lui non plus, un baiser de Madeleine peinte: il a beau s'écrier: "Viens, Madeleine, quoique tu sois morte il y a deux mille ans, j'ai assez de la jeunesse et d'ardeur pour ranimer ta poussière. - Ah! spectre de beauté que je te tiens entre mes bras et je meure!".⁵¹ Les mortes rendent les baisers plus aisément que les femmes, peintes ou sculptées. Les belles ressuscitées s'évanouissent bientôt en poussière tandis que survit radieuse, intacte, la beauté miraculeuse de la Madeleine d'Anvers.

Celui qui a aimé les belles statues, les belles mortes, est à jamais marqué. Octavien traîne une mélancolie à quoi sa femme ne comprend rien: "Un tiroir secret, ouvert pendant l'absence de son mari, n'a fourni aucune preuve d'infidélité aux soupçons d'Ellen".⁵² Romuald, le vieux prêtre, ne cesse de regretter le vampire Clarimonde. C'est un désir de l'impossible que rien de réel ne comble. Le héros veut étreindre, comme Pygmalion., ce qui est à jamais minéralisé, le cadavre-statue, paré des bijoux, des pierres,

⁴⁸ Ibid., p. 359

⁴⁹ Ibid., p. 103

⁵⁰ "Arria Marcella", p. 343

⁵¹ "La Toison d'Or", p. 235

⁵² "Arria Marcella", p. 365

le sein moulé dans le cendre du volcan, la toile peinte dont le baiser rugueux est marqué par les grands coups de brosse du peintre. Tiburce "osa porter une main téméraire sur l'épaule de la Madeleine. Il fut très surpris, au lieu de moelleux satiné d'une épaule de femme, de ne trouver qu'une surface âpre et rude comme une lime".⁵³ Ce que disent ces objets du désir, c'est le passé. L'art, c'est du passé gelé. Momifié, conservé à jamais. En répondant à ce désir de Gautier ce qu'il appelle "le désir rétrospectif". Les héros de Gautier sont les amants des belles du passé: Octavien, comme Tiburce, "s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Aspasia, Cléopâtre, Diane de Pitiers, Jeanne d'Aragon".⁵⁴ Comment les retrouver, si ce n'est par le truchement de l'art du moins en donner un succédané, c'est l'art qui peut faire survivre la beauté. La folie de Candaule c'est le désespoir de ne pouvoir garder pour l'éternité la mémoire de la beauté parfaite qu'il étreint: qu'à défaut, elle survive petitement dans la mémoire de son ami Gygès. On comprend alors que l'éternité de l'art et son animation fantaisiste, ou la résurrection imaginaire des belles mortes, sont les formulations du même désir: garder trace de la beauté passée. C'est ce que dit Gautier dans "La Toison d'Or": "Sans arriver à ce degré d'exaltation, n'avez-vous pas vous même été envahi par un sentiment de mélancolie inexprimable dans une galerie d'anciens maîtres, en songeant aux beautés disparues représentées par leurs tableaux? Ne voudrait-on pas donner la vie à toutes ces figures pâles et silencieuses? Ces yeux, dont l'étincelle scintille plus vivement sous le voile de la vétusté, ont été copiés sur ceux d'une jeune princesse ou d'une belle courtisane dont il ne reste plus rien, pas même un seul grain de cendre... Quel dommage, en effet, que les femmes de Raphael, de Corrège et de Titien ne soient que des ombres impalpables! et pourquoi leurs modèles n'ont-ils pas reçu comme leurs peintures le privilège de l'immortalité? - Le sérail du plus voluptueux sultan serait peu de choses à côté de celui que l'on pourrait composer avec

⁵³ "La Toison d'Or", p. 209.

⁵⁴ "Arria Marcella", p. 343

les odalisques de la peinture, et il est vraiment dommage que tant de beauté soit perdue".⁵⁵ Le rêve de Candaule s'écrit dans toute l'oeuvre de Gautier. Un pareil désir d'éternité, un si étrange rêve de conservation, de minéralisation de la beauté appartient plus à la haine de la vie qu'à celle de la mort. Il faut un singulier amour de l'inerte pour rêver au baiser de l'inerte, à l'étreinte d'une statue. Et cet amour de l'inerte est le thème obsessionnel de toute l'oeuvre de Gautier.

Pourtant, l'aventure amoureuse avec la statue animée est une aventure passagère; elle est vouée à l'échec. La première raison en est que la désagrégation de la femme créée s'avère inévitable dans les contes fantastiques. La femme reconstruite ne peut être durable. Dans "Arria Marcella" "*Octavien sentit se desserrer les bras qui l'entouraient...et le malheureux promeneur nocturne ne vit plus à côté de lui, sur le lit du festin, qu'une pensée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés*".⁵⁶ De même Clarimonde est décomposée en une multitude de débris impossibles à identifier: "*La pauvre Clarimonde n'eût pas été plus tôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tombe en poussière; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés*".⁵⁷ Le cadavre ne peut être éternellement vivant. Les pygmaliens de Gautier se retrouvent face à un échec. Leur rêve d'éternité et de stabilité n'a pas été comblé par la reconstruction. Comme le suggère Gautier, même si la femme soit animée, elle est toujours morte de son vivant. La statue féminine, objet de désir, est fraîche. La main de Clarimonde vivante "*était froide comme la peau d'un serpent et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge*",⁵⁸ dit Romuald, qui constatera plus tard que le bras de Clarimonde morte n'est pas plus froid que n'était sa main.

⁵⁵ "Arria Marcella", p. 208

⁵⁶ Ibid., p. 363

⁵⁷ "La Morte Amoureuse", p. 114

⁵⁸ Ibid., p. 84

Octavien effleure le bras d'Arria Marcella: "*Son bras nu...était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe*".⁵⁹ Fraicheur, blancheur, immobilité, les traits de la femme-statue sont ceux du cadavre. Un noeud serré unit la femme, la mort, la statue.

La deuxième raison de l'échec de l'amour pygmaliennesque telle qu'elle ressort de la lecture des contes, Gauquier l'attribue au Christianisme. Ce fait est nettement suggéré dans "La Morte Amoureuse": "*A dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était un gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était un 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. Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur*".⁶⁰ Romuald a une double personnalité. Il n'a pas d'identité unifiée. Pour permettre à Clarimonde de vivre pleinement comme âme et comme femme, Romuald doit obligatoirement reconstituer l'unité des deux domaines d'expérience entre lesquels il est partagé: domaine "nocturne" où il est gentilhomme et où l'entraîne la morte sous son aspect d'âme "*psychopompe*". Faute de pouvoir réaliser son identité entière, il ne peut conférer à Clarimonde qu'un semblant de vie, une demi-vie; pour que la femme idéale puisse s'incarner au sens propre, il faudrait donc que le curé de la vie réelle puisse vivre dans le seigneur du rêve, que ces deux êtres soient un. Pygmalion doit commencer par reconstruire sa vie afin d'animer la statue qu'il adore. Mais Romuald, même si un instant il semble surmonter cette dualité, ne peut la surmonter et animer totalement la statue. La cause en est évidente: c'est le christianisme qui introduit, entre les mondes où tentent de vivre doublement Clarimonde et Romuald, la

⁵⁹ "Arria Marcella", p. 359

⁶⁰ "La Morte Amoureuse", p. 106. Gautier s'est trouvé amené à esquiver le conflit du christianisme et du paganisme.

barrière infranchissable de la culpabilité et de la mort; c'est donc le christianisme qui condamne les amants à la séparation. On ne peut aimer Clarimonde et Dieu en même temps; on ne peut donc être simultanément un curé de village et un seigneur vénitien. Gautier attribue à l'avènement du christianisme la rupture historique qui coupe l'homme moderne de l'âge d'or antique, et qui du même coup le condamne à la dualité, puisque sa nostalgie pour l'âge d'or prend la forme, désormais coupable, du goût du rêve. Car le christianisme est une religion de la mort, ce dont la figure du prêtre est un symbole parfait: "*Etre prêtre! c'est -à-dire chaste, ne pas aimer...se détourner de haute beauté...ne voir que des mourants, veiller auprès des cadavres inconnus et porter soi-même son deuil sous sa soutane noire*".⁶¹, alors que les religions païennes - religions de l'amour et de la beauté - étaient celles qui rêvaient l'éternité. Mais au XIXe siècle, la religion chrétienne est une religion victorieuse; c'est pourquoi le geste final du conte sera celui de l'abbé Sérapion transformant la femme-statue en un tas "*affreusement informe*"⁶² de cendres, bannissant de nouveau cette âme païenne attirée par la vie vers les limbes inaccessibles de son éternité, condamnant Romuald à une morne solitude. La défaite de Pygmalion coïncide avec la victoire de Dieu. L'entreprise coupable est condamné à l'échec dans "*Arria Marcella*" aussi. Chrétien, Octavien est bien sensible à la vérité chrétienne de la mort, exprimée par le prêtre Arrius, un des "*disciples du Christe*", et d'après laquelle Arria Marcella n'est plus qu'une "*pincée de cendres*", des "*restes informes*".⁶³ C'est pourquoi, tout en se cramponnant à son rêve païen, à cette figure qui le tient embrassé "*de ses beaux bras de statue froids, durs et rigides comme le marbre*",⁶⁴ Octavien sait que ce spectre de pierre ne peut être, au sens propre, une femme. Lecteur des **Derniers Tours de Pompéi**, Gautier ne pouvait pas

⁶¹ Ibid., p. 85

⁶² Ibid., p. 114

⁶³ Ibid., p. 114

⁶⁴ "*Arria Marcella*", p. 362

ne pas voir dans l'éruption du Vésuve le signe d'une intervention dans la vie païenne de Dieu chrétien; c'est cet événement, recouvrant la ville de son "*linceul de cendres*", qui sépare à jamais Octavien et Arria. Événement que reproduit en miniature le geste analogue du chrétien Arrius, réduisant la femme-statue à l'état de "*restes informes*",⁶⁵ abolissant le rêve d'Octavien pour le ramener brutalement à l'univers du jour, des ruines, de l'informe, de la mort: "*Arrius, grâce, mon père, ne m'accablez pas, au nom de cette religion morose qui ne fut jamais la mienne...Ne me replongez pas dans le pâle néant. Laissez-moi jouir de cette existence que l'amour m'a rendue*".⁶⁶

D'une part la décomposition de la femme, et d'autre part le christianisme, voici ce sont ce qui marque l'échec de Pygmalion. Le rêve d'éternité des héroïnes de Gautier n'est donc plus qu'un rêve de pierre: ce qui assure la survie aux personnages immobiles et somnolents du passé est ce qui les prive de toute vie vraie. Seuls les statues ont la possibilité de régner éternellement. Ce n'est donc pas et ce ne peut être l'être, la femme en chair qui vivra longtemps mais les statues. C'est pour cette raison que Gautier reconstruit la femme en la figeant dans un univers codé.

CONCLUSION

La Signification des contes à travers le portrait féminin.

Cette manière de présenter les femmes, leur attribuer des images artistiques, effrayantes ou autres, n'est sans doute pas un jeu gratuit; elle a une signification. L'écrivain, à travers elles, transmet son idéologie personnelle. Le portrait de la femme qui surgit à travers l'écriture de Gautier traduit en réalité le désir de

⁶⁵ Ibid., p. 363

⁶⁶ Ibid., p. 363

l'écrivain de reconstituer un univers qui lui sera propre. Dans son oeuvre, l'écrivain projette un monde de beauté pour échapper au monde moderne, utilitaire et matérialiste. Pour lui, la beauté doit exister jusqu'à l'éternité. Le meilleur moyen pour rendre éternelle la beauté d'une femme, c'est de la figer comme une statue immobile ou un tableau. La femme morte (ou la femme figée) représentée le plus souvent par une représentation plastique, évoque l'immobilité garantie et un éloignement absolu; Omphale est une tapisserie, Arria Marcella, une sculpture et La Madeleine de "La Toison d'Or", un tableau. Dans tous les cas, qu'il s'agisse d'une morte, d'une statue ou d'une peinture, l'écrivain recherche l'immobilité de la beauté. Ce désir, si cher à Gautier, cache une tendance psychique de l'auteur. Comme le dit Georges Poulet dans son **Etudes Sur le Temps Humain**, "ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort".⁶⁷ C'est surtout la peur de la destruction, la révolte contre l'usure temporelle qui se manifeste avec une constance tenace dans toute l'oeuvre de Gautier: "Rien n'est plus intolérable à Gautier que la perception simultanée de l'éternelle beauté et de l'éternel travail de dissolution qui en accompagne la présence", dit encore Georges Poulet. Transitoire, la beauté est instable dans le temps. Pour idéaliser l'objet de son désir, il le détache du présent, voire du temps tout entier pour ne plus discerner que la beauté pure. Le présent se caractérise par l'usure et l'épuisement, l'aboutissement d'un long déclin; il est aussi le marque du désordre, de la fragmentation. La beauté ne peut être gardée intacte que dans la peinture ou la statue. C'est pour cette raison que Gautier désire que toutes les beautés soient immortalisées par l'art. On comprend dès lors le supplice qu'il traduit dans "La Toison d'Or" et dans plusieurs autres contes et ouvrages. C'est la raison pour laquelle Tiburce repousse Gretchen en chair et en os pour tomber amoureux d'un tableau. Dans l'imaginaire de Gautier inversant radicalement les habituelles relations de la nature et de la culture, ce ne sont pas la peinture et la sculpture qui ne parviendraient pas à égaler la

⁶⁷ *Etudes Sur le Temps Humain*, Paris, Plon, 1952, p. 317

beauté de la femme vivante, c'est tout au contraire la femme elle-même qui ne sera jamais vraiment à la hauteur de l'oeuvre esthétique qu'elle devrait représenter en dernière instance. Ici le modèle, et quelle que soit sa beauté, ne sera jamais aussi parfait que sa copie picturale ou sculpturale. La beauté de la femme vivante est éphémère, alors qu'une fois couchée sur la toile, dotée de couleurs et de lumière, la beauté de la femme, idéalisée énormément par l'auteur, demeurera éternellement sans en rien perdre. Gautier ne retire de la femme que sa beauté, la femme réelle, accidentelle et éphémère incarnation phénoménale d'une transcendance esthétique qui la dépasse largement, contingente reproduction de la forme absolue, ne fait que prêter son corps à une représentation qui la précède toujours, qui la surface infiniment. Gretchen, dans "La Toison d'Or", la meilleure figuration possible sur terre du rêve de Tiburce, n'est rien en comparaison du type qu'elle devait réaliser. La femme vivante est morte dès son vivant alors que sa beauté statufiée ou peinte a été rendue immobile et éternelle. Il faut ajouter aussi que cette immobilité tant recherchée par Gautier est mise en valeur par la présence de momies dans son oeuvre. A mi-chemin entre la statue et la femme vivante, la momie est *préservée de la décomposition; elle réalise le voeu de Candaule: "Si je savais...fixer sur le bois un reflet de ce visage céleste...lorsque les hommes des âges futurs rencontreraient quelque morceau de cette ombre pétrifiée de Nyssia, ils se diraient: voilà comment étaient faites les femmes de ce monde disparu"*.⁶⁸ Et bien qu'immortalisée, la momie garde une expression de vie: "*Que disent-elles), puisqu'elles ont encore des lèvres et que leur âme, si la fantaisie lui prenait de revenir, trouverait leur corps dans l'état où elle l'a quitté*".⁶⁹ A cette conviction mélancolique que les vivants sont des morts qui s'ignorent s'oppose la croyance consolante en la vie d'outre-tombe. En réalité, la femme la plus vivante n'est pour Gautier qu'une forme morte miraculeusement

⁶⁸ "Le Roi Candaule", p. 284

⁶⁹ *Ibid.*, p. 284

animée. Spirite, image reflétée dans un miroir, prend la relève des héroïnes maléfiques comme Clarimonde et Arria Marcella. Toutes les trois se présentent aux héros sous les formes les plus vivantes, les plus colorées, les plus belles, et pourtant elles sont les ennemis de l'existence terrestre et de la vie charnelle. Elles ne cherchent qu'à entraîner leur amour dans la mort, dans l'ailleurs intemporel. Spirite est la seule dont le succès est éclatant, elle déclare ouvertement: "*J'espérais vous inspirer le désir de me suivre dans la sphère que j'habite*".⁷⁰ Il est désormais clair que toutes les héroïnes (que ce soit une statue, vivante, un cadavre réanimé ou un tableau qui agit) sont des variations d'une seule obsession: les morts vivants. La passion d'un mortel pour une morte est "*plus noble, plus poétique, plus éthérée, plus rapprochée de l'éternel amour*"⁷¹ que les amours terrestres. En plus, l'amour pour un fantôme permet d'espérer même la conquête de la mort. Et si la mort n'a plus de prise, tout mouvement est exclu, le temps a disparu, et la dégradation des êtres et des choses n'existe plus. Toutes les obsessions de Gautier ont donc été rendues inutiles imaginairement, à travers du portrait des femmes dans les contes fantastiques.

⁷⁰ Spirite, Paris, E.Fasquelle, 1907, p. 162

⁷¹ Ibid., p. 140