

**FEMME ET FROIDEUR DANS LES NOUVELLES DE  
THÉOPHILE GAUTIER**

**WOMAN AND COLDNESS IN  
THÉOPHILE GAUTIER'S SHORT STORIES**

**Răzvan VENTURA<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Théophile Gautier présente par ses personnages féminins une vision à même de détruire l'osmose entre le réel et l'imaginaire. La femme de ses nouvelles renvoie aux traits sculpturaux caractéristiques à un art antique : une tension entre le contour et le volume, le manque de couleur, mais surtout la hantise de la mort. Sont ainsi contredites la chaleur du sentiment romantique et le caractère total de la restitution réaliste. Les frontières de l'art de l'écrivain avec la sculpture (la recherche du contour) et avec la peinture (non par couleur, mais par l'éclat) renvoient à l'idée que tout monde, y compris celui littéraire, s'avère être incomplet. La femme infirme ainsi le sentiment de sûreté qu'engendrait le fictif dans l'univers romantique. Ce rapport du personnage avec la sensation est moins lié au fantastique (l'hésitation réel – imaginaire, essentielle pour le fantastique, selon Tzvetan Todorov, n'est pas toujours évidente), qu'à un sentiment moderne de l'incomplétude, qui frôle un certain tragique de son univers.*

*Mots-clés : hantise, froideur, fragmentaire, incomplétude*

**Abstract**

*By the agency of his female characters, Théophile Gautier introduces a vision which is prone to destroy the osmosis between the real and the imaginary. The woman who appears in his short stories reflects the sculptural characteristics of an ancient art: a tension between shape and volume, the lack of color, and especially the obsession with death. Thus, the warmth of the romantic feelings and the complete characteristics of the realistic reproduction are denied. The boundaries that separate the writer's art from the sculpture (search for form) and the paintwork (characterized not by color, but by brightness) render the idea that the world, including the literary one, proves to be incomplete. Thus, the woman reverses the sense of security created by fiction in the romantic universe. The way in which the character perceives the sensation is less related to the fantastic (the hesitation between real and imaginary, which is essential for the fantastic, according to Tzvetan Todorov, is not always obvious), than to a modern sense of incompleteness, that borders a certain tragic aspect of his universe.*

*Keywords: obsessive fear, aloofness, fragmentary, incompleteness*

---

<sup>1</sup> razvan69@clicknet.ro.

Peut-être assez peu d'écrivains français sont si reliés à l'idée de froideur que Théophile Gautier. Le technicisme excessif de son lyrisme a encouragé une telle vision, dont les apôtres semblent avoir laissé de côté un certain caractère unilatéral. Théophile Gautier a acquis ainsi une réputation de technicien de la littérature et de praticien rigoureux de l'art des lettres. Aussi, la clef de lecture d'un tel auteur pourrait-elle être trouvée dans la bizarre « archéologie littéraire » imaginée par Baudelaire dans l'article qu'il lui dédie<sup>1</sup>. Si jamais la langue française arrive à n'être qu'une langue morte, les principes et la grâce de cette langue alors disparue seront ravivés par la création de Théophile Gautier, pense Baudelaire.

La création de Théophile Gautier est structurée autour de la perception du sujet, ce qui fait que l'information qu'on nous transmet soit dès le début sujette à la caution. Gautier exprime ainsi le réel, mais, en romantique, le personnage qui l'exprime la soumet non pas à sa création, mais plutôt à sa perception. La perception de l'objet chez Gautier est surtout un acte du désir, le regard de l'écrivain s'avère être gourmand, mais ce qu'il perçoit semble plutôt le repousser. Et la femme est elle aussi soumise à cette dialectique du désir et du rejet.

### **La pétrification**

La structure fondamentale sur laquelle s'appuie cette figure de la femme est celle de la pétrification. La modernité de Gautier a déterminé sans doute Tzvetan Todorov de l'invoquer afin d'illustrer la suppression de la frontière entre le sujet et l'objet, entre la matière et l'esprit – caractéristique à la littérature fantastique. Ce qui n'implique pas seulement la démarche de ressusciter une matière, mais aussi celle de fixer un contour dans des cadres qui restent vifs tout de même. Premièrement, la femme de Gautier s'apparente à l'immobilité sculpturale par ses traits corrects. Clary, comparée à la Diane antique, a « les mains fines et correctes » (*Laquelle des deux*), Plangon a les pieds parfaits et « des bras ronds et purs comme ceux d'Hébé, la déesse aux bras de neige » (*La chaîne d'or ou l'amant partagé*). Le rapport à l'art classique assure la pérennité et garantit la valeur de l'image, mais en même temps écarte le personnage de la vie. Ainsi, ce n'est pas par hasard que Plangon a « le visage mat et blanc, les bras morts et pendants » et que Ctésias baise « ses bras froids et ses belles mains ». Mais

---

<sup>1</sup> Baudelaire, Charles – *Théophile Gautier dans L'Art romantique – Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1954, p. 1103.

cette manière de cultiver l'image correcte peut aussi ressusciter tel fragment d'histoire : Cléopâtre a « un nez sévère et droit, en façon de camée » (*Une nuit de Cléopâtre*). Les lignes sont découpées avec exactitude, ce qui renvoie à une rigueur de la manière dont ce monde est circonscrit, mais aussi à une hantise de la perfection. Les contours si clairement définis renvoient à la considération du corps humain en tant que moment isolé de l'œuvre d'art, selon l'idée de Vianu qui considérait l'isolation en tant que premier moment de l'œuvre<sup>1</sup>. Gautier ne dissimule nullement son penchant vers l'art plastique au cours de ses évocations de figures féminines. Heureusement pour l'esprit poétique, c'est justement le définitif qu'il fuit dans ses portraits. Il y aurait ainsi une tension entre le contour et le volume du monde environnant, marquée par la manière dont les traits sévères et corrects en tracent les contours. L'univers autour duquel Théophile Gautier applique son pinceau serait ainsi circonscrit par une certaine indétermination que l'écrivain cherche à annuler grâce à la fermeté de tels contours. Mais cette hantise de la ligne est accompagnée par une négation implicite du volume, car la ligne ne suit pas un critère précis. C'est le regard de Gautier qui semble incapable de comprendre tout un volume et s'arrête à la condition de la ligne. Son univers fuit la profondeur de l'espace parce que c'est surtout le sens pictural qui est mis en jeu.

Le mécanisme de l'art de Gautier nie ainsi l'humanité de la femme aimée et le naturel du sentiment. En exhibant l'artificiel du vécu, l'écriture de Gautier fait joindre la mort à l'évocation de la perfection convoitée, car l'essentiel pour l'écrivain semble être de solidifier ces traits corrects.

### **L'éclat du blanc**

Le deuxième trait de la femme chez Théophile Gautier concernerait justement ce sens pictural – il s'agit de la blancheur éblouissante. En soi, le blanc représente une non-couleur, mais le sens pictural de l'écrivain remplace dans ce cas la couleur par l'éclat. Par conséquent, ce n'est pas tant la couleur celle qui carresse le regard chez Gautier, mais l'intensité avec laquelle l'objet s'impose (par éclat) au regard humain. Le corps féminin attire et repousse en même temps, les yeux du mâle le contemplent – mais une certaine froideur du corps l'empêche de le caresser tranquillement. Le héros de *La Cafetière* est ébloui de ce que cette femme qui ne danse pas est la concrétisation de la perfection, avec sa « peau d'une blancheur éblouissante » ; de même, Omphale ravit par « des épaules et un sein d'une

---

<sup>1</sup> Vianu, Tudor – *Estetica*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 93-98.

forme parfaite et d'une blancheur éblouissante » (*Omphale ou la tapisserie amoureuse*) ; telle Anglaise nous montre une « peau d'une blancheur éblouissante à rendre jaune le lait, la neige, le lis, l'albâtre, la cire vierge, et tout ce qui sert aux poètes à faire des comparaisons blanches ; » (*Jettatura*). La blancheur favorise une relation avec un monde de l'au-delà ; en fait, la femme de *La Cafetière* est morte depuis deux ans et Omphale descend purement et simplement d'une représentation du réel – une tapisserie. Le blanc semble « figer » le regard dans une fascination déterminée surtout par une certaine netteté des contours d'un réel mécanique.

Bien sûr, cette non-couleur doit s'imposer aux yeux du lecteur par son éclat, mais aussi par un certain prestige livresque, dont Gautier lui-même est conscient, la preuve en étant la dernière occurrence. L'écriture de Gautier s'avère ainsi être une méta-écriture, par l'intermédiaire de laquelle l'écrivain jette un coup d'œil ironique sur la littérature romantique. La répétition de l'épithète *éblouissante* pourrait s'inscrire au sein du même regard ironique ; il s'agit d'une méta-écriture de l'épithète obligatoire, mais plutôt vide, à même pourtant d'occulter tout autre trait et de justifier ainsi le fragmentarisme de la perception du personnage de Gautier. L'indétermination de ce qui est perçu est ainsi « complété » par l'ommission de ce qui ne l'est pas.

### **La minéralisation**

L'étape suivante dans cette transformation de la femme est la minéralisation. Par la froideur, le minéral contredit la vie ; par sa transparence, il la reflète. Lors d'une soirée, on voit « les épaules des femmes, lustrées, satinées, trempées d'une molle sueur » qui « semblaient des agates ou des onyx dans l'eau » (*Onuphrius*) ; de même, les jeunes filles du Nid de rossignols « étaient devenues pâles comme des agates et presque aussi transparentes ». La fraîcheur s'accompagne ainsi de la solidité minérale et de la transparence de la pierre précieuse, qui rejettent plutôt le récepteur, lequel reste cependant prisonnier d'une fascination de la vie.

Dans la minéralisation il y a sans nul doute un étrange mélange entre le solide et le liquide, entre l'opaque du matériel dur et la transparence de l'éclat de la pierre. C'est l'eau qui humanise cette dureté, en caressant la surface et en pénétrant la matière, en fondant le minéral dans le liquide, en donnant l'illusion de la totale interpénétration : Angela de *La Cafetière* a « des prunelles bleues, si claires et si transparentes, que je voyais son âme à travers aussi distinctement qu'un caillou au fond d'un ruisseau ». Mais cette visibilité s'accompagne d'une distance affective et la transparence est

seulement une illusion. Le regard du héros ressent cette froideur du blanc ; son être se sent rétréci au contact du minéral. Dans la femme n'est plus visible ce sentiment sécurisant de son rapprochement : le blanc luisant blesse presque le regard de l'homme ; et en la touchant, on ressent plutôt l'écart par rapport au corps de l'autre.

### **La pâleur**

À la minéralisation et à la fraîcheur on ajoute un autre trait significatif – la pâleur. La pâleur est un des premiers signes attestant l'écart du personnage par rapport à la vie ; ainsi, dans *Jettatura*, Alicia pâlit (« sous le regard inquiet de Paul et ne conservait de coloré que deux petites taches roses au sommet des pommettes »), elle a froid sans pouvoir se rechauffer ; plus tard, après que le commodore lui eût fait part quant aux sentiments de Paul pour elle, elle est encore « d'une blancheur extrême » et, de plus, « deux petites taches semblables à deux feuilles de rose du Bengale tombées sur une coupe de lait nageaient sur sa pâleur ». Le sang est souvent un élément de contraste ; contemplant le corps inanimé de la belle Clarimonde, le héros de *La Morte amoureuse* juxtapose « La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur... ». La perpétuelle croyance du héros que la vie n'a pas quitté ce corps génère ce mouvement incessant de « réconciliation » entre la vie et la mort ; le sang paraît recirculer sous la pâleur de la mort ; la température du bras semble ne pas avoir pas changé ; les larmes du personnage sont tièdes (la chaleur de la vie jointe à la fraîcheur de la mort) ; un baiser sur les lèvres mortes est à même de rendre la vie à Clarimonde. Cette ambiguïté entre la mort et la vie fait croire le héros de *La Pipe d'opium* qu'une femme « d'une pâleur exsangue » serait une statue et le teint de « cire vierge » revient sous la plume de Gautier (ici, mais aussi dans *Deux acteurs pour un rôle*). Ainsi, le corps féminin aboutit à une condition d'objet ; non seulement il n'est pas destiné à engendrer la vie, mais il semble être un réceptacle de la mort chez Gautier. Le corps tant désiré se rapproche de la condition du cadavre ; aussi, l'esprit du personnage contemplateur ne perçoit-il aucune différence entre le moi et le monde extérieur.

La ressemblance du corps féminin à une statue constitue aussi un reflet de la hantise de la perfection. Regardons « l'exquise perfection des formes de Plangon » (*La chaîne d'or ou l'amant partagé*), que seuls le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles pourraient exprimer ; la « perfection des formes merveilleuses » qui orne le corps de statue de Nyssia

(*Le Roi Candaule*), modélé par la nature comme par jalousie envers les œuvres des sculpteurs grecs ; ou les beaux traits purs du col d'Arria Marcella (*Arria Marcella*). Il ne s'agirait dans ces lignes que des reflets d'une esthétique parnassienne, visibles dans la plupart des cas lorsque Gautier veut concrétiser son admiration pour telle ou telle partie du corps. Mais c'est justement ce sentiment qui fait pétrifier l'organique – l'écriture fige tel trait : les pieds d'une jeune fille de *La Pipe d'opium* ressemblent à « ces beaux pieds de jaspe qui sortent si blancs et si purs de la jupe de marbre noir de l'Isis antique du Musée » ou Nephté a « des bras d'une rondeur exquise et des pieds plus parfaits que les pieds de jaspe de la statue d'Isis ».

Mais tous ces portraits s'écartent de l'organique, ils frôlent une perfection d'automate et ils dépassent la vie de manière à déshumaniser l'univers. De cette manière disparaît la symbiose du sentiment humain avec la nature, le corps est amputé surtout en ce qui concerne la dimension organique. La femme chez Gautier perd toute capacité d'engendrer la vie, sa froideur (souvent) physique se prolonge en ce qui concerne la capacité d'engendrer, elle ne complète pas la vie du héros masculin, mais – plus encore – elle rend compte de l'incomplétude de la vie. La description du corps féminin est essentiellement une forme de monologue chez Gautier ; elle paraît exempte du dialogue intérieur qui caractérise essentiellement toute convoitise amoureuse. D'une part, la chaleur du sentiment romantique est mue vers l'observation détachée et, souvent, partielle – mais sans que l'on explique tel point de vue. De cette manière, la réalité nous est présentée ou restituée d'une manière partielle.

Une explication serait le fait que le corps féminin semble avoir du mal à manifester son appartenance à l'organique. Il n'a le droit de trahir aucune faiblesse, tout en risquant un certain immobilisme. Il faut souligner qu'étroitement lié à la perfection est un certain idéal de pureté que Gautier attribue au monde antique – et c'est pourquoi la vie manque souvent aux corps de ses personnages. Le corps de Clarimonde est semblable à « une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie » ou à « une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine » (*La Morte amoureuse*). Il arrive d'ailleurs qu'une forme soit confondue avec une statue, telle la femme de *La Pipe d'opium*. La statue est le triomphe absolu de la pureté, car Gautier n'éprouve nullement de sympathie pour toute forme de mélange et la *pureté grecque* revient souvent sous sa plume (*Les Roués innocents, Militona*). La réticence manifestée à l'égard du mélange relève d'un classicisme sous-jacent et en même temps constitue une prémisse de l'instauration d'un nouveau monde,

où le plaisir du visuel prédomine devant la pensée. De ce point de vue, on pourrait donc parler d'un anti-classicisme, car le classique préfère le moral à la jouissance des sens, même visuelle, appartenant à la peinture, et de plus il ne privilégie pas le mélange des genres.

Cette esthétique du regard masculin convoitant la femme constitue pourtant en même temps un signe d'incomplétude. Le regard est dirigé seulement vers le fragment, il semble rendre compte de l'incomplétude de l'univers, il sépare plus qu'il n'unifie. Le corps féminin est ainsi source d'inquiétude, il semble avoir du mal à se détacher de sa condition pour se soumettre au regard d'une convoitise, car la description du corps féminin est essentiellement une forme de monologue chez Gautier ; elle paraît exempte du dialogue intérieur qui caractérise essentiellement toute convoitise amoureuse. D'une part, la chaleur du sentiment romantique est mue vers l'observation détachée et, souvent, partielle – mais sans que l'on explique tel point de vue. De cette manière, la réalité nous est présentée ou restituée d'une manière partielle, car la description du corps féminin s'articule autour de ce que nous appellerions un « mythe de l'écriture » . L'écriture de Gautier est foncièrement incomplète, parce que les épithètes sont de nature à ôter au corps décrit l'ingénuité. La démarche de Gautier commence par être représentative, mais elle devient assez vite constructive. La perception de l'écrivain est surtout une perception blessée ; reste alors l'intellectualité de la construction. Chez Gautier la langue ne peut pas exprimer le réel, car il n'y a pas d'information qui soit cohérente. Le réel nous est restitué par fragments, mais il n'est pas source de convoitise – plutôt d'inquiétude.

D'ailleurs, la froideur est encore accentuée par le regard du personnage masculin qui est rarement emporté par la chaleur du sentiment. L'homme se trouve dans la plupart de cas dans l'attente de la femme, mais le sentiment l'emporte peu souvent sur le jugement froid. Aussi, la beauté jouit-elle rarement du prestige de la vie chez Gautier : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même ; » (*La Morte amoureuse*). C'est plutôt la tendance romantique vers le contraste qui pourrait expliquer parfois des images où « un rouge sourire » rejoint « des dents blanches » (*Une Nuit de Cléopâtre*). Ailleurs, Gautier s'avère un peintre à un sens de la couleur beaucoup plus fin et il travaille avec des nuances, tout en accompagnant son sens d'observation de l'allusion livresque : « son teint, ordinairement d'une blancheur de cire vierge, avait pris sous les morsures du froid des nuances de rose de Bengale » (*Deux acteurs pour un rôle*).

Ce sont pourtant ce manque de sûreté et cette incomplétude qui renvoient à une certaine inquiétude de l'écrivain devant le réel et qui assurent la modernité de Gautier. Parnasienne par froideur, romantique par la description, la femme de Gautier est donc tout aussi moderne par la construction qui prend la place de la représentation.

**Bibliographie**

Gautier, Théophile, *La Mille et Deuxième Nuit – Intégrale des nouvelles*, Omnibus, 2011

Baudelaire, Charles – *Théophile Gautier dans L'Art romantique – Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1954

Pandeleucu, Silvia – *Baudelaire, Charles* dans Ion, Angela (coord.) – *Dicționar de scriitori francezi*, Iași, Polirom, 2012

Vianu, Tudor, *Estetica*, ELU, București, 1968