

JIRÍ ŠRÁMEK

LES «MORTES AMOUREUSES» DE THÉOPHILE GAUTIER

L'image de la femme, présente mais interdite, l'objet-mirage du désir que l'on trouve dans presque tous les contes de Théophile Gautier, devient signe et appelle un déchiffrement. Bien que divers aspects du sujet aient été déjà traités, il n'est pas possible de prétendre que celui-ci n'offre plus matière à recherche. Il est vrai que l'auteur écrivait à une époque où, pour reprendre les paroles de Mario Praz, le sexe fut aussi ostensiblement au centre des œuvres d'imagination comme dans nulle autre période littéraire.¹ Le thème fait partie de la mythologie romantique de l'éternel féminin. Mais dans le cas de Gautier, qui certes n'était pas étranger à l'atmosphère générale, l'expérience subjective et personnelle y semble être pour beaucoup: son amour sans espoir pour Carlotta Grisi, ou bien son traumatisme de jeunesse.² Chez Gautier, la représentation féminine sous la forme de la morte-vivante n'est cependant pas l'image de l'éternel féminin cruel personnifié, encore moins celle de l'amour-passion où la mort est à la fois leurre et ultime vérité. L'objet de la présente étude, plutôt structurale que psychanalytique, est une figure typique de la représentation féminine chez Théophile Gautier, à savoir son mythe de la «morte amoureuse».

Le terrain d'élection sur lequel le mythe gautierien peut se développer est le récit fantastique. Théophile Gautier est l'auteur de huit contes qu'on peut qualifier de fantastiques selon les critères typologiques établis par Tzvetan Todorov.³ En fait, au centre de chacun de ces huit récits

¹ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle, Le romantisme noir*. Paris, Denoël, 1977, p. 13.

² «Si Gautier eut le sentiment, ou fut accusé, d'avoir hâté — ou même provoqué — la mort de la jeune fille pour l'avoir désiré, on comprend mieux la morbidité des thèmes qui parcourent son œuvre (...).» (Joseph Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoublements, essai sur l'oeuvre romanesque de Théophile Gautier*. Minard, 1981, p. 236.)

³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 37.

on trouve une femme qui, souvent, relève elle-même du fantastique. Angéla (*La Cafetière*, 1831) qui, chez Gautier, «ouvre les portes du mysticisme amoureux»,⁴ est le produit d'un rêve ou d'une hallucination. La marquise de T^{xxx} (*Omphale*, 1834) est une femme de tapisserie, une créature d'une sensualité brutale qui, par sa frénésie sexuelle fait songer au vampirisme parce qu'elle absorbe la vitalité des hommes qu'elle a soumis par sa beauté magique.⁵ Clarimonde (*La Morte amoureuse*, 1836) dont la beauté attirante et menaçante fait songer à la «belle dame sans merci», comme Mario Praz caractérise l'image de la femme fatale en littérature,⁶ est une femme-vampire. La princesse Hermonthis (*Le pied de momie*, 1840) est une «statue» vivante, venue de l'Égypte ancienne, son pied — celui d'une momie — étant une réduction du corps féminin en un fétiche fantastique. Arria, la fille d'Arrius Diomèdes (*Arria Marcella*, 1852) est une femme de rêve qui incarne le thème mystique de «l'amour plus fort que la mort».⁷ Une beauté féminine chaste et pure, telle est la comtesse Prascovie Labinska (*Avatar*, 1856) qui s'oppose à la magie au point de la vaincre. Alicia Ward (*Jettatura*, 1856), belle et délicate, est une femme fragile qui se meurt sous le regard de son amant, affecté du «mauvais oeil». Lavinia d'Aufideni (*Spirite*, 1865), la dernière belle venant d'outre-tombe, apparaît dans un «récit exemplaire de l'amour rétrospectif, transposé dans l'espace imaginaire».⁸ Le personnage féminin ouvre et clôt aussi la légende scandinave (*Le Chevalier double*, 1840). Edwige, la femme du comte Lodborg, séduite par le diable, devient la mère d'Oluf que sa naissance mystérieuse met sous l'influence de deux étoiles, l'une bonne et l'autre mauvaise, jusqu'au moment où, après avoir rencontré Brenda, une jeune fille qui l'aime, il se voit appelé, symboliquement, à mettre fin à son dédoublement, à triompher, dans un duel avec lui-même, du côté diabolique de son être. Katy (*Deux acteurs pour un rôle*, 1841) est une femme-ange qui, par son dévouement, sauve des griffes du diable Henrich, son fiancé, attiré par le théâtre auquel il est prêt à sacrifier son amour et son âme.

Les textes qui développent le fantasme de la «morte amoureuse» que Jean Bellemin-Noël définit comme celui de la femme qui revient d'outre-tombe pour séduire le sujet,⁹ y sont relativement nombreux: *La Cafetière*, *Omphale*, *La Morte amoureuse*, *Le pied de momie*, *Arria Marcella* et *Spirite*. Les images distanciées de six femmes imaginaires,

⁴ Joseph Savalle, *op. cit.*, p. 90.

⁵ Nathalie David-Weill, *Rêve de Pierre: La Quête de la femme chez Théophile Gautier*. Genève, Droz, 1989, p. 76.

⁶ Mario Praz, *op. cit.*, p. 163.

⁷ Jean Pierrot, *Merveilleux et fantastique, Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830—1900)*, Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, 1974, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975, p. 173.

⁸ Marc Eigeldinger, «Introduction, Une théorie épaisse du fantastique», in: Théophile Gautier, *Récits fantastiques* (Préface). Paris, Flammarion, 1981, p. 35.

⁹ Jean Bellemin-Noël, «Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)», in: *Littérature*, No 8, décembre 1972, p. 10—11.

d'Angéla à Lavinia, présentent cependant le mythe érotique gautiérien d'une façon très nuancée. Les «mortes amoureuses» sont loin de donner l'image unitaire d'une féminité tyrannique, voire d'être des goules qui sous une enveloppe éblouissante cachent leur vraie figure horrible à la manière de la belle Véronique (*Albertus*, 1832) qui ruine le peintre, prêt à donner son âme au diable pour la posséder, et le paie de sa vie. Elles n'incarnent pas non plus l'archétype d'une féminité rassurante qui promet un sentiment compréhensif et durable. Clarimonde et Lavinia ne sont certes pas de la même farine. Toutes ces femmes sont «mortes», ce qui symbolise leur inaccessibilité, et «amoureuses», c'est-à-dire qu'elles savent susciter un grand amour. Chacune de ces femmes apparaît comme objet de désir. Elle est convoitée en premier lieu pour sa beauté superbe, hors pair. A en croire Nathalie David-Weill, qui réfléchit sur la description de la femme dans les récits gautiériens, l'auteur a son idéal de la beauté féminine qu'il projette dans tous ses écrits : une blonde frêle, aux yeux noirs, vivante et sentimentale.¹⁰ En plus, la beauté féminine se trouve codifiée et chaque couleur annonce un tempérament particulier. La teinte des cheveux signale la composante dominante de la féminité, protectrice ou castratrice. Les brunes sont généralement bonnes, les blondes suscitent des sentiments plus dévastateurs. Les yeux noirs se donnent et absorbent également, alors que verts, ils appartiennent toujours à une femme fatale et que bleus, ils ont la transparence qui est le signe de l'amour véritable.¹¹ La codification des portraits peut expliquer, en partie, leur facture stéréotypée. La couleur des yeux, des cheveux, la carnation de la peau dominant, le tout aboutissant à l'impression générale d'une beauté parfaite. Les charmes ravissants de la femme inspirent à l'homme un sentiment amoureux qui dépasse tout dans son genre et qui devient unique, absolu. Angéla a «des prunelles bleues», des cheveux «d'un blond cendré» et une peau «d'une blancheur éblouissante». Jamais, même en rêve, «rien d'aussi parfait» ne s'est présenté aux yeux du narrateur. La marquise de T^{xxx} figurant sous le costume d'Omphale, maîtresse d'Hercule, a de «beaux cheveux blond cendré», «des blanches épaules», elle est «une belle et charmante femme», «une véritable marquise». Hermonthis est «d'une beauté parfaite», ses yeux «taillés en amande» s'illustrent de «lueurs bleuâtres». Sa peau «café au lait très foncé» traduit ici son origine orientale. Le je-narrateur, fasciné par la beauté exotique de la princesse, demande la main de celle-ci au Pharaon qui refuse avec dédain. Arria Marcella est une brune aux yeux sombres et doux, «d'une beauté merveilleuse». A sa vue, Octavien comprend qu'il a devant lui «son premier et dernier amour». Lavinia est une jeune fille «d'une beauté dont la beauté mortelle n'est qu'une ombre». A sa vue, toutes les femmes que Guy de Malivert a connues s'effacent de sa mémoire. Les «mortes amoureuses» tentent et attirent, elles s'offrent et s'échappent à la fois, chimères d'un amour impossible, absolu et inaccessible. Leur présence fait naître une inquiétude profonde, et même peut tourner à la menace.

¹⁰ Nathalie David-Weill, *op. cit.*, p. 111.

¹¹ Nathalie David-Weill, *op. cit.*, p. 66.

Clarimonde, la seule «morte amoureuse» gautiérienne ainsi nommée, semble identifier la «morte amoureuse» à la femme fatale qui, dans ce texte, revêt les traits d'une goule. Comme le fait remarquer Jean Marigny, la femme-vampire apparaît dans la plupart des cas comme une nouvelle illustration du thème de la femme fatale.¹² Pour la femme-vampire, la «beauté ensorcelante»¹³ est son arme principale, car à la différence des autres spectres, le vampire dispose d'une enveloppe charnelle qui est parfaitement tangible. La force d'une beauté qui s'impose irrésistiblement est d'ailleurs la qualité qui caractérise la totalité des femmes peuplant les récits fantastiques de Gautier, bien que cette force ne soit pas toujours si dominatrice, voire démoniaque. Le personnage de Clarimonde-vampire n'est cependant pas conçu à l'instar de l'archétype qui à vrai dire n'était pas encore figé. Le vampire qui connaît la parfaite jouissance du corps et auquel la mort réserve une autre vie qui lui permet le commerce avec les êtres humains devient dans le conte de Gautier un artifice qui s'offre très bien à la visualisation du fantasme de la morte-vivante amoureuse.

L'amour que Clarimonde inspire à don Romuald est un amour qui s'adresse à ses sens («une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale», «une charmante créature», «une révélation angélique» avec «une taille et un port de déesse» et dont la «beauté idéale» fait songer au «divin portrait de la Madone», mais aussi «un ange ou un démon, et peut-être tous les deux»). L'amour qu'elle suscite est «insensé et furieux», c'est grâce à la force de celui-ci que Clarimonde est ramenée à la vie. Clarimonde, en revanche, ne personnifie pas la féminité impassible et narcissique qui se suffit à elle-même. Elle semble vraiment avoir besoin de Romuald qui lui aussi représente pour elle un idéal quasi-éternel («je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu», «tu étais mon rêve, et je t'ai aperçu dans l'église au fatal moment»). Clarimonde séduit Romuald par sa beauté, mais, à la différence des vampires traditionnels qui choisissent leurs victimes sans qu'elles aient le moyen de résister, la femme-vampire semble avoir besoin de l'accord, voire de la coopération de l'homme qui devient sa proie. Les actes volontaires de Romuald, étant conçus dans la logique du fonctionnement du mythe, ont en effet leur place ferme dans le développement de l'intrigue fantastique, et cela dès le début de l'aventure dangereuse.

L'apparition inattendue de la belle inconnue dans l'église suffit pour faire naître en Romuald des sentiments qu'il a cru oubliés, et fait sentir son rêve érotique à venir. Celui-ci fera en effet l'impression d'un fantasme «greffé», venu de l'extérieur, et ne traduisant pas les instincts libérés, échappés au contrôle de la conscience de l'homme. Romuald n'accepte pas son rêve tout de suite. Il refuse de se soumettre le jour de son ordination. C'est en vain que Clarimonde l'encourage («si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même», «viens-à moi»,

¹² Jean Marigny, *Le Vampire dans la littérature anglo-saxonne*. Paris, Didier, 1985, p. 629.

¹³ Jean Marigny, *op. cit.*, p. 623.

etc.). Romuald, il est vrai, se sentait déjà prêt à renoncer à Dieu, mais comme obéissant à une sorte d'inertie morale, il se soumet à la cérémonie et se fait ordonner prêtre. Il met par là un obstacle invincible entre lui et l'inconnue, quoi que l'amour soit déjà «indestructiblement enraciné» en lui et qu'il soit désireux de revoir Clarimonde. Son «amour impossible» ne s'oriente que pas à pas vers un idéal inimaginable si ce n'est en dehors du temps et de l'espace. Les différentes étapes qu'il lui faudra franchir sont marquées par divers obstacles andogènes, et exogènes, voire des tabous.

Le premier tabou dans *La Morte amoureuse*, conte qui peut servir de meilleur exemple du mythe gautiérien, est celui du rang social. Un pauvre séminariste, sans argent et sans habit, s'éprend d'une femme richissime et splendide, dont la beauté ravissante ne manque jamais de se révéler dans un cadre somptueux. Le deuxième est le tabou du sexe pour l'homme d'Eglise qui, en plus, assume les diverses tâches de sa profession. Quand il accepte la nomination à la cure de C^{xxx}, il se trouve dans l'impossibilité physique de revoir Clarimonde. Le troisième tabou est celui de la mort qui, dans tout autre texte, signifierait la fin de la narration. La formule du récit fantastique permet au contraire d'en faire le point de départ de l'histoire. Le quatrième tabou est de caractère moral, celui qui interdit à l'homme tout commerce avec l'esprit malin.

Dans *La Morte amoureuse* tous les quatre tabous sont transgressés, l'un après l'autre, et c'est ainsi que Romuald réussit à posséder l'objet de son désir. Ses prises de position intérieures sont visualisées extérieurement par les différents actes, paroles et gestes qui font avancer l'action, étant tous dotés d'une signification symbolique de sorte qu'on peut dire qu'il s'agit là de procédés ritualisés. La causalité logique se combine ainsi dans la narration avec la causalité fantastique, celle qui est due aux effets sans causes explicables naturellement. Le résultat en est que le fonctionnement du mythe érotique dans le texte ne devient jamais «absurde» — le qualificatif visant des effets survenus sans causes définissables. Le centre de la tension dramatique est située dans l'âme du héros qui, d'un côté, a une sorte de liberté de choix, et qui de l'autre, se dédoublant, doute constamment de l'état privilégié dans lequel se déroule «la vie somnambulique» qu'il mène (le jour, il est un pauvre prêtre du Seigneur, et la nuit un gentilhomme fat, connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux). Sa liaison avec Clarimonde qui l'attire mais pour laquelle il lui arrive d'éprouver des frissons d'horreur, reste en dernier ressort ambivalente.

L'ambiguïté psychique de Romuald est la constante du récit. Il n'est pas nécessaire, pour démontrer quelle importance incombe dans ce canevas aux actes de volition, de totaliser les passages scripturaux dans lesquels ils apparaissent. Il suffit de quelques exemples. Au début, les obstacles sont progressivement accumulés, ils s'enchaînent les uns après les autres, avec l'accord passif ou tacite de Romuald, et cela jusqu'au moment où se produit un accident qui marque le point culminant de la chaîne événementielle ascendante — la mort de Clarimonde. Don Romuald, en face de l'impossibilité absolue d'accomplir son désir, se sent-il

libéré de l'angoisse dont il souffre depuis le jour de son ordination, et donne-t-il libre cours à une envie profonde en embrassant Clarimonde dans un geste volontaire et à la fois spontané? En tout cas il ne se rend pas compte de la signification virtuelle de l'acte qu'il est en train de commettre. Obéissant à l'appel de son coeur, il embrasse la morte sur sa bouche froide, charmé par sa «chasteté mélancolique» et sa «puissance de séduction inexprimable», et même poussé par la volonté de lui redonner la vie, si cela était possible. Le baiser devient un geste symbolique, voire rituel, nécessaire pour faire revivre Clarimonde, créature ambiguë qui avait «un peu de Cléopâtre dans sa nature». ¹⁴ Le geste est suivi de la déclaration de Romuald qui fait vœu d'aimer Clarimonde autant que Dieu. Alors que le baiser a redonné vie à la femme, la déclaration d'amour est vouée à unir Romuald à Clarimonde dans une aventure amoureuse fantastique. Clarimonde triomphante obtient ce qu'elle a vainement demandé au moment de l'ordination. Ce jour-là, don Romuald par gestes (cérémonie d'ordination) et paroles (vœu du chasteté) a refusé indirectement Clarimonde, et choisi Dieu. Cette fois, par un rite analogue et sacrilège, il renonce à son devoir de servir Dieu et se met au service de Clarimonde devenue son idole. Les paroles de Romuald déclenchent le mécanisme onirique qui reflète le dédoublement de la personnalité de Romuald qui, désormais, doute de son identité véritable. Mais, si l'on a souvent analysé le dédoublement de Romuald, on n'a pas suffisamment apprécié celui de Clarimonde.

La «morte amoureuse» est en effet un personnage multiple, composite («avoir Clarimonde, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même»). Mais, et cela est le plus important, la femme-vampire ne correspond pas à l'imagerie traditionnelle du vampirisme. Selon la tradition, le vampire est en premier lieu un être diabolique, foncièrement pervers et malfaisant, qui tue sa victime. Clarimonde boit des gouttes du sang de Romuald, tout en l'épargnant («dors, mon seul bien», «je ne te ferai pas de mal»). Romuald sent bien qu'il a tout son amour («la femme me répondait du vampire»). Dans le texte il y a un certain nombre de signes qui renvoient au caractère double de Clarimonde, «femme-vampire amoureuse». Etant une créature du diable, par exemple, elle devrait craindre le symbole de la croix et les reliques de saints. Mais on la voit entrer dans l'église même, pour y être témoin de l'ordination. Est-ce que cela donne à entendre qu'elle n'est pas encore devenue vampire? Cela dépend de l'interprétation qu'on donne à sa «mort» qui cependant ne semble être que l'un de ses avatars. Selon les croyances populaires le vampire n'a pas de reflet, alors que c'est justement dans la glace que Romuald observe les manèges opérés par Clarimonde. Toujours est-il qu'en s'unissant à une femme-démon

¹⁴ Le personnage de Cléopâtre, dont le nom est souvent cité par Gautier, est le signe de la femme fatale — ou mieux de l'amour fatal — dans ses contes fantastiques. Cléopâtre fait partie du «sérail idéal» d'Octavien, et Arria Marcella avait autour de son «bras de Cléopâtre» un serpent d'or. Paul d'Aspremont trouve Alicia — l'amour qu'il a pour la femme va le perdre — sur la terrasse dans «l'attitude de Cléopâtre antique», etc.

qu'il met sur le piédestal réservé à Dieu, Romuald transgresse le dernier tabou. La désunion dans l'identité de Clarimonde fait de la capitulation de Romuald une faute moins grave et plus pardonnable. Si l'amour-péché de Romuald ne se révèle pas fatal pour lui, c'est dans une grande mesure par suite de la division intérieure de la femme-démon qui ne veut pas le perdre. Dans le texte il y aussi la formule de l'onirisme qui se combine avec le vampirisme et qui permet d'interpréter l'aventure coupable de Romuald comme étant une illusion.

Le cadre narratif de *La Morte amoureuse* incorpore un rêve ou une hallucination — il est difficile de faire ici une distinction nette entre les deux par suite de la même structure fondamentale du fantasme mis en jeu. L'onirisme, comme le fait remarquer Marc Eigeldinger, est omniprésent dans les contes de Gautier, dans «les récits du désir impossible».¹⁵ En fait, cinq des six «mortes amoureuses» de Gautier, Angéla, Omphale, Clarimonde, Hermonthis et Arria Marcella, apparaissent en rêve. L'auteur cependant adapte dans ses contes fantastiques la conception du rêve que l'on situe souvent, à l'époque romantique, dans «l'au-delà». Chez lui, le rêve, transparent et jamais hermétique, devient une «seconde réalité» ce qui veut dire une réalité dont l'image dans le texte est mise sur le même pied que celle de l'état de veille, de lucidité. Cela n'empêche pas que le rêve devient un simulacre qui semble connoter la complémentarité et l'imperfection de l'expérience onirique dont le temps reste toujours limité. Aussi manque-t-il au rêve ses traits typiques; il n'a jamais sa logique propre onirique qui, éventuellement, sait déformer l'image de la réalité au point de la rendre méconnaissable, et qui trouve, le cas échéant, son reflet dans le fonctionnement du langage. Le rêve de Romuald est apparemment une figure mise au service de son dédoublement, la représentation de celui-ci. Le monde y est seulement et simplement inversé, celui de l'état de veille et celui de sommeil l'emportent alternativement l'un sur l'autre.

Il y a finalement un critère, assez subtil, qui établit une certaine hiérarchie entre les états de rêve (hallucination) et de veille (lucidité). Il est curieux de constater que toutes les décisions prises par Romuald non seulement le jour (comme celle de mettre fin à son aventure, impossible et angoissante, sur l'instigation de l'abbé Sérapion qui vient assumer le rôle d'intercesseur et qui veut arracher don Romuald au péché), mais aussi la nuit (quand Romuald, lors de sa première visite au palais de Clarimonde, dépose un baiser sur les lèvres de la morte), sont des décisions que prend Romuald-prêtre (qui, dans le second cas, n'est pas encore dédoublé). Il n'est pas non plus sans intérêt, dans ce contexte, de remarquer que c'est la vision de Romuald, avec son angoisse, qui domine la narration donnée à la première personne, et non pas le point de vue du Romuald-mondain, jeune seigneur désœuvré. Le dénouement semble ainsi motivé par les vicissitudes du récit, et non pas par la lutte qui agite le cœur du protagoniste. Si finalement don Romuald se résout à en finir, ce n'est pas qu'il soit saisi d'effroi en constatant la grandeur

¹⁵ Marc Eigeldinger, *op. cit.*, p. 32.

de son péché, mais qu'il est fatigué de l'état ambigu dans lequel il vit depuis plus de trois ans. Romuald n'est pas las de son amour, mais il tire les conséquences du fait que cet amour «impossible» est invivable. Le «réveil» de Romuald symbolise le caractère temporel de l'expérience vécue. Quel rôle joue le temps dans l'amour impossible qu'on interprète comme étant inaccessible et parfait à la fois?

Angéla est la première «morte amoureuse» qui fait pressentir un amour plus fort que la mort. Le conte ne fait qu'effleurer le mythe gautiérien, quand, à la fin du récit, l'hôte dit au narrateur que la tête de femme que celui-ci a dessinée en imitant celle de la belle qu'il avait rencontrée pendant la nuit ressemble à sa soeur Angéla, morte deux ans plus tôt d'une fluxion de poitrine. Angéla, comme l'Égyptienne Hermonthis ou la Pompéienne Arria Marcella, est le rêve d'une femme du passé qui ne vit que l'espace d'une seule nuit. Omphale est une rouée, inoffensive, dont les visites nocturnes se terminent par l'intervention de l'oncle du héros. La seule «morte amoureuse» qui promet de faire durer l'amour impossible est Lavinia d'Aufideni qui se situe aux antipodes de Clarimonde. Si Clarimonde vient d'outre-tombe comme un être du mal pour passer ici-bas une période de temps qui est forcément limitée, Spirite est un être bienfaisant qui participe des forces divines et qui vient pour inviter l'homme qu'elle aime à la rejoindre dans l'au-delà, pour toujours. Amoureuse d'un homme vivant, Spirite, tout comme Clarimonde, veut franchir l'abîme qui sépare les deux mondes et se rendre visible aux yeux de Guy de Malivert. Si d'après le mythe de l'amour plus fort que la mort la personne aimée ne peut pas mourir, l'histoire de *Spirite* semble vouloir prouver que la personne qui n'a cessé d'aimer ne peut mourir. L'amour idéal et durable de *Spirite*, dont l'idée est venue à Gautier assez tard, est l'amour-grâce, celui de corps et d'âme, sans fin. En fait, la notion d'amour impossible chez Gautier, tel que celui-ci se reflète dans l'évolution du fantasme des «mortes amoureuses», fait figure d'une notion richement structurée et diversifiée, allant de l'amour consommé jusqu'à l'amour platonique, de l'amour sensuel à l'amour pur, de l'amour charnel à l'amour spirituel, de l'amour-éclair à l'amour-éternité. Joseph Savalle parle du virage amorcé par l'auteur vers 1838—1840, quand Gautier renie les composantes païennes de sa morale et la sensualité, et quand l'amour se transforme peu à peu du jeu des corps et devient extase de l'esprit.¹⁶

En fait, l'image de l'amour impossible conçu comme un idéal suprême commence à se dessiner dans les contes d'après 1850 qui se distinguent nettement des contes de jeunesse. Dans *Arria Marcella*, Octavien, rêvant des belles femmes du passé, comprend qu'il n'aimera jamais que «hors du temps et de l'espace» ce qui est une bonne définition de ce que devient l'amour impossible gautiérien. Chez Octavien malheureusement l'idéal penche vers le côté charnel de l'amour. Arria que son père Arrius Diomèdes exhorte à laisser ses «impures séductions» et à retourner dans

¹⁶ Joseph Savalle, *op. cit.*, p. 228.

«les limbes du paganisme» avec «ses amants asiatiques» est une sorte de courtisane. Les yeux d'Octave dans *Avatar*, conte qui comporte un changement important du fantasme, en faisant entendre que désormais l'amour impossible n'est réalisable que sans transgression, n'expriment pas «un amour pur, calme, égal, éternel comme l'amour des anges», mais une passion terrestre qui ne désire la femme que pour ses charmes. Dans le texte, il est vrai, cet amour idéalisé, celui entre Prascovie et Olaf Labiniski, est mis en arrière-plan du récit dont le premier plan est dominé par l'amour-passion d'Octave pour la femme d'un autre. La comtesse Prascovie, femme «d'une pureté angélique et chaste comme la neige», ne se laisse pas tromper par l'échange d'âmes opéré par le docteur Cherbouneau pendant le sommeil magnétique. Comme elle a le bonheur «d'avoir trouvé la passion dans le mariage», elle ne cède pas à la passion d'Octave qui s'est emparé du corps de son mari mais non pas de son âme. Ne réagit-elle pas en conformité avec l'idée formulée par Cherbouneau, le mystagogue lui-même, selon laquelle l'esprit est tout et la matière n'existe qu'en apparence?

Pour que l'amour impossible s'éternise et qu'il soit mis à l'abri de tout danger qui risque de le corrompre ou de le supprimer, il faut qu'il soit transféré en dehors du monde matériel. En fait, ce n'est que dans l'histoire de la dernière «morte amoureuse», Spirite, que la condition est remplie. Alors que Romuald-prêtre rencontre en Clarimonde un personnage qui descend dans le monde d'ici-bas, Spirite invite Guy dans un autre monde, elle l'élève, pas à pas, jusque dans les hauteurs de l'amour suprême. Si un pauvre prêtre qui s'éprend d'une femme-démon risque de perdre son âme, un dandy élégant et blasé, qui fréquentait Mme d'Ymbercourt, devenue maintenant symbole d'une liaison ordinaire, se voit appelé à l'amour céleste. Guy de Malivert, tenté par les expériences d'une présence féminine près de lui dont il se doute, tombe, comme Romuald, «sans résistance et au premier assaut». Sa voie cependant se dessine désormais clairement devant lui, sans risques ni hésitations. La seule faute qu'il doit éviter est la tentation du suicide dont l'idée lui vient quand il pense à s'unir ainsi au plus vite à Spirite, mais la femme ne tardera pas à le mettre en garde — ce serait l'échec final. Le dédoublement de Guy qui passe sa vie dans une sorte d'état second qui lui permet de communiquer avec Spirite est une attente où tout caractère d'épreuve finit par s'éclipser. A la différence de Romuald qui vit sa double existence et souffre, intérieurement déchiré, Guy n'est qu'un impatient qui n'a qu'à se soumettre. Il est transporté dans une voie qui mène au bonheur final, sublime et durable. Guy, après sa mort précoce — il est tué par des bandits en Grèce — est apte à vivre son amour dans l'impossible sous la forme de mariage à la Swedenborg — les deux âmes réunies à jamais forment un ange d'amour. La fin de Spirite fait penser aux dernières pages de *Séraphita* (*Séraphitus*) qui laissent ici-bas Minna et Wilfrid, couple qui lui aussi a «entrevu les Hauts Mystères» dans la lumière desquels tout bonheur terrestre s'évanouit. Peut-on dire que *Spirite* symbolise la meilleure représentation de l'amour impossible chez Gautier, qu'il en est le dernier chaînon, jusque-là manquant? L'auteur qui a sup-

primé dans l'histoire de *Spirite* les thèmes de l'angoisse, de la lutte, de l'incertitude qui accompagnent inévitablement ce qu'on appelle la condition humaine, semble faire dans le texte, qui chronologiquement devrait représenter la version définitive de l'amour impossible, fausse route. L'amour impossible, situé dans un espace idéal où il promet de s'accomplir, idéal devenu réalité, perd son charme primitif et sa force incantatoire pour devenir décoloré et fade. Or, *La Morte amoureuse* reste l'image classique et la plus réussie de l'amour impossible gautiérien, une œuvre qui en plus représente une grande réussite de la littérature fantastique en France.