

Selina Seibel (Stuttgart)

L'Antiquité séduisante.

La femme fatale mythologique comme défi socio-moral et poétologique dans les nouvelles fantastiques du début du XIX^e siècle

Abstract

This paper examines the poetological and socio-moral subversive power of adultery scenarios in two *contes fantastiques* by Théophile Gautier (*Omphale. Histoire rococo*, 1834) and Prosper Mérimée (*La Vénus d'Ille*, 1835). Central to these scenarios is the figure of the mythological 'femme fatale', who emerges as the seductress and transforms classical literary ideals into a fantastically romantic doctrine. Initially depicted as static art objects (a tapestry and a bronze statue), these 'femmes fatales' come alive to disrupt classical aesthetics and promote romantic ideals. Through a detailed analysis of their materiality and their roles in fantastic adulterous narratives, the article underscores how these figures serve the critique of bourgeois hypocrisy while engaging in an abolition of neoclassical ideals. Ultimately, the adultery induced by the mythological 'femmes fatales' serve as a narrative device to explore the shifting paradigms of antiquity and modernity, as well as the interplay between art, literature, and societal norms.

L'Adultère ! Nous venons d'écrire là un mot qui se prononce rarement, même en ce temps, où la chose est si commune [...]. Adultère vient d'un verbe latin qui signifie altérer, et rien n'altère en effet davantage les choses et les sentiments. (Lucas 1840–1842 : 265)

Dans *La femme adultère*, Hippolyte Lucas attribue à l'adultère, ce mot tabou du XIX^e siècle, une force transformatrice. Dans cet article, écrit pour l'œuvre "panoramique" (Benjamin 1989 : 37) *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle* (1840–1842)¹ – œuvre satirique à laquelle ont également participé Balzac, Gautier et Nodier² – il propose, non sans ironie, une image positive de l'adultère (Nesci 1992 : 16) parce qu'il favorise un changement des mœurs, des coutumes, des affects, et plus largement de la société.

Dans la littérature, la représentation des femmes adultères s'appuie souvent sur le stéréotype de la femme fatale. Ce sont des femmes séduisantes, cruelles, démoniaques, chimériques, combinant la puissance, l'éros et le thanatos (Hilmes 1990 : XIII^s). Avec ces qualités et ces tendances surnaturelles, la femme fatale conquiert la nouvelle fantastique dès le début du romantisme. Cependant, le type de femme fatale que nous regarderons de plus près n'est pas entièrement une création de la modernité,³ mais s'inspire de la mythologie grecque et romaine (ibid. : 7s.). Souvent, les femmes fatales représentées dans l'art ou dans la littérature comme modèle de pensée se trouvent déjà dans les mythes ou la Bible. C'est notamment le cas dans

¹ L'œuvre correspond à une vogue des physiologies, textes satiriques soutenu avec des théories scientifiques dont aussi la *Physiologie du mariage* (1829) de Balzac témoigne d'un succès de scandale (Preiss 1999). Une quantité énorme des manuels traitant le mariage émerge (Kerlouégan 2016 : 75–94).

² Balzac par exemple écrit l'article *Monographie du Rentier*, Nodier l'article *L'Amateur de livres* et Gautier celui intitulé *Le rat*.

³ Sur la notion de modernité chez Gautier, voir entre autres Wörsdörfer (2022 : 338s.).

les deux nouvelles fantastiques, *Omphale. Histoire rococo*⁴ de Théophile Gautier (1834) et *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée (1837).

L'Antiquité, littéralement animée par des figures de femmes fatales démoniaques et séduisantes, devient une protagoniste effrayante de la littérature fantastique et, comme nous le verrons, représente ainsi de manière exemplaire le changement de paradigme poétologique et socioculturel qui se dessine à cette époque-là. Dans *Omphale*, le changement se manifeste, entre autres, par le biais du mari cocu. Cette nouvelle raconte les aventures nocturnes d'un jeune adolescent qui loge dans un pavillon décoré d'une tapisserie sur laquelle sont tissés Hercule et Omphale, un couple d'aristocrates marié et déguisé. La nuit, Omphale devient vivante et se détache de la tapisserie pour faire l'amour avec le narrateur, tandis qu'Hercule, son époux, reste prisonnier de la tapisserie et est contraint d'observer la scène. Dans *La Vénus d'Ille*, le narrateur-personnage, archéologue parisien, arrive à Ille où M. de Peyrehorade marie son fils Alphonse à Mlle de Puygarrig. Cependant, lors des festivités du mariage, les invités et le couple sont intrigués par une statue de Vénus en bronze, récemment exhumé, que M. de Peyrehorade adore passionnément et autour de laquelle se passent des événements étranges. Pendant un match de paume le jour du mariage, Alphonse épouse en quelque sorte la Vénus en glissant l'alliance au doigt de la statue. Celle-ci s'anime et revendique son droit au coït conjugal, tuant ainsi son mari durant la nuit de noces.⁵

Dans ces nouvelles, l'adultère devient une force subversive – sur le plan poétologique et social. La tension entre les ordres sociaux pré- et postrévolutionnaires confère à la femme fatale mythologique une fonction d'expression de l'insécurité sociale – notamment en révélant l'immoralité et l'attitude philistine de la bourgeoisie (Wörsdörfer 2020 : 9). Les deux femmes fatales mythologiques mettent en question et tournent en dérision la sécurité que prétend garantir l'institution bourgeoise par excellence : le mariage. Par ailleurs, puisque les deux figures, Omphale et Vénus, sont d'abord des œuvres d'art, une tapisserie et une statue, elles incarnent une nouvelle approche littéraire qui exploite différemment le potentiel poétique de l'Antiquité. Cette approche réintroduit et parodie des figures mythologiques souvent rejetées par les néoclassiques en raison de leur frivolité et de leur sexualité ambivalente, comme Omphale, ou met en avant leur sous-texte érotique, comme dans le cas de Vénus.

C'est pourquoi nous établirons, en deux étapes, un lien entre la femme fatale, l'adultère et l'antiquité dans son interprétation romantique.⁶ Dans un premier temps, nous analyserons les femmes fatales mythologiques dans leur matérialité en tant qu'œuvres d'art antiques. En effet, dans ces nouvelles, les femmes fatales semblent d'abord appartenir à une esthétique classique spécifique, qu'elles subvertissent en

⁴ D'abord, la nouvelle a été publiée dans le *Journal des gens du mode* le 7 février 1834 sous le titre *Omphale, ou la Tapisserie amoureuse*. En 1839, cinq ans plus tard, la nouvelle est de nouveau publiée, cette fois dans *Une larme du diable*, un recueil de contes fantastiques de Gautier lui-même, sous le titre *Omphale, Histoire rococo*. Ce changement met en relief l'importance du décor et "de la nostalgie" (Montandon 2007 : 371). Gautier (1999 : 50) lui-même définit le rococo de la façon suivante : "Je me sers ici du mot *rococo* faute d'un autre, sans y attacher aucun sens mauvais, pour désigner une période d'art qui n'est ni l'Antiquité, ni le Moyen Age, ni la Renaissance, et qui, dans son genre, est tout aussi originale et tout aussi admirable".

⁵ Un mariage également meurtrier conclut la nouvelle *Lokis* (1869) de Mérimée, mais à travers une métamorphose du mari dans un ours qui déchiète sa femme dans la nuit des noces.

⁶ On ne va pas focaliser les conflits qui s'en enchaînent comme confrontation entre le christianisme civilisé et le paganisme barbare (cf. Cropper 2010 : 188 ; Sprenger 2000 : 26–36 ; Viegnès 1992 : 283–294), mais on va joindre ces approches en développant le potentiel critique et subversif de l'adultère pour toute système socio-moraux régnant en le liant aussi à une esthétique romantique.

même temps. Elles sont sexualisées, puis finalement défigurées par les protagonistes masculins. Dans un deuxième temps, nous examinerons les scènes d'adultère elles-mêmes afin de montrer comment la femme fatale remet en question tant les principes poétologiques que les institutions socio-économiques et politiques. Avant de commencer l'analyse du texte, un bref aperçu du statut du mariage et de l'adultère au XIX^e siècle est nécessaire pour montrer, tant dans le domaine social que littéraire, comment l'institution bourgeoise du mariage peut être subvertie.

1 L'adultère et la femme fatale : subversions et défis socio-moraux et poétologiques

Regardons de nouveau ce que dit Lucas à propos de la femme adultère. Il cite la thèse des historiens selon lesquels l'adultère posséderait un potentiel révolutionnaire et subversif :

Ces singuliers philosophes ont prétendu que l'adultère, comme un rat, a rongé les mailles de l'énorme filet aristocratique par lequel le peuple était emprisonné, c'est-à-dire que les faiblesses des grandes dames, et les convoitises roturières des grands seigneurs, en mêlant un sang vulgaire au pur sang des ducs et des princes, ont porté un coup mortel à l'hérédité des privilèges [sic], et détruit aux yeux des nations les illusions de la noblesse et de la royauté (Lucas 1840–1842 : 271).

Selon cette conception, l'adultère se trouve au cœur de tout changement politique et social et c'est lui qui joue un rôle clé dans les accomplissements de la Révolution française, notamment en abolissant les privilèges de la noblesse. L'adultère, force subversive et érosive, contribuerait non seulement à saper les bases de la généalogie et des valeurs de l'aristocratie, mais pourrait même, selon Lucas, causer la chute de la bourgeoisie.

Après les réformes désacralisantes de la Révolution et l'introduction du Code civil sous Napoléon, le mariage civil commence à l'emporter sur le mariage religieux. Il devient alors une institution étroitement liée à des considérations économiques, notamment à la dot, et non l'avènement du mariage d'amour (Bologne 2005 : 14, 307 et 316–319). Pour les écrivains du XIX^e siècle, le mariage est perçu comme le "symbole même du conformisme intellectuel et moral" (ibid. : 343) ce qui relègue l'amour et le désir en dehors du mariage (Hilmes 1990 : 56). Dès lors, le mariage raté et l'adultère constituent des sujets prépondérants des œuvres littéraires servant comme mécanisme révélateur de l'hypocrisie des valeurs bourgeoises (Tanner 1979 ; Gougelmann / Verjus 1990 : 7–18 ; Hilmes 1990 : 56 ; Laforgue 1998 ; Roy-Reverzy 1997).

Le déclin de l'aristocratie et de l'absolutisme – ainsi que les ruptures socio-politiques, culturelles et idéologiques majeures après la Révolution, – entraînent également des bouleversements sur le plan littéraire : le romantisme, courant artistique du début du XIX^e siècle, qui paraît rompre radicalement avec les idéaux esthétiques du néoclassicisme, exprime cette aspiration à des nouvelles formes – sociales, artistiques et littéraires (Delon 2004 : 49s. ; Pille 2010 : 273–281). Longtemps, le romantisme a été considéré comme une inversion des normes néoclassiques avec ses modèles et règles empruntés à l'Antiquité grecque et romaine. Cela a depuis été réfuté pour l'art (Beyer 2011) et nuancé dans les études littéraires qui reconnaissent que des 'fragments' de l'Antiquité demeurent encore dans la littérature fantastique, du moins pour la fin du XIX^e siècle, où la figure de la femme fatale s'impose.⁷

⁷ Voir à ce sujet l'étude de Jacquier (2010).

Les femmes fatales mythologiques mises en scènes dans *Omphale* et *La Vénus d'Ille* incarnent les doctrines classicistes d'une façon perversée ; elles ne marquent pas la rupture, mais l'inversion des idéaux antiques jusque-là prévalents. Plus qu'un simple motif – ou topos, comme celui de l'amour pour la statue vivifiée,⁸ elles forment le cadre structurel, le tissu et la substance même des deux nouvelles avec leur matérialité artistique. L'antiquité, une morte-vivante, ressurgit ici sous la forme d'une tapisserie ou d'une statue animée. Elle porte en elle la poétologie romantique d'une relecture de l'Antiquité sur le style classique, sans toutefois l'abandonner complètement. En effet, la nouvelle de Mérimée est appréciée par ses contemporains, ils saluent son style et la structure classiciste, mais d'autres lui reprochent d'être un "faux classique" (L'abbé Brémond 1920 ; Borads 2004 : 7s.). L'œuvre de Gautier est empreinte d'un "beau idéal" (von Hagen / Leister 2022 : 15), inspiré de l'esthétique antique, qu'il adopte mais pas sans rupture (ibid. : 17), et il établit dans *Omphale* un cadre classiciste (dégénéré).⁹

2 Des œuvres d'art maltraitées – les femmes fatales antiques et mutilées

Regardons maintenant la représentation de ces femmes fatales dans les œuvres littéraires respectives. Les deux femmes fatales, Omphale¹⁰ et Vénus, ne sont pas introduites comme des personnages fantastiques, mais comme des œuvres d'art, illustrant ainsi l'interdépendance entre les arts et la littérature dans la construction du topos de la femme fatale (Hilmes 1990 : XIII). Elles représentent des œuvres d'art anciennes qui suggèrent une appartenance à une esthétique antique : la tapisserie¹¹ qui montre des scènes mythologiques mélangées, avec Omphale et Hercule (figures grecques) aux côtés d'une Diane romaine,¹² et la Vénus en bronze qui semble également remonter à l'Antiquité romaine. Ces œuvres représentent une esthétique et des personnages antiques – associés à la frivolité, à la sexualité – qui parodient et menacent l'institution du mariage. Cependant, malgré leur enracinement évident dans cette esthétique, ces femmes transgressent ces principes et déconstruisent les modèles rigides des doctrines classicistes, tout en étant elles-mêmes exposées à la vanité et à la mutilation.

Car ces œuvres d'art antiques – ou plutôt semblent comme telles – ne sont pas conservées de manière adéquate comme on pourrait s'y attendre. La tapisserie d'Omphale se trouve au milieu d'un pavillon de style rococo en état de "dégradation complète", "une espèce de cloaque" (Gautier 1834 : 101),¹³ entourée d'un jardin encore plus délabré et insalubre, comme l'indique la comparaison des fleurs qui "penchaient languissamment la tête comme des jeunes filles poitrinaires" (ibid. : 101). Cette longue description initiale aboutit à la conclusion suivante : "[la ruine]

⁸ Le topos de la statue vivante remonte à la mythologie grecque notamment au mythe de Pygmalion. Sur ce topos voir par exemple Chambers (1972 : 641–658) ; Gross (2006).

⁹ Et il ne faut pas voir, certainement pas dans le texte de Gautier, une sorte de littérature utile, n'est-il pas considéré comme le précurseur de l'art-pour-l'art (cf. par exemple von Hagen / Neu 2017 : 6s.).

¹⁰ Les femmes fatales les plus connues de Gautier sont Clarimonde de *La morte amoureuse* (1836) et Arria Marcella de la nouvelle éponyme (1852). Sur leur intemporalité et leur statut ambiguë entre hétéro culturellement éduquée ou concubine antique et noble femme vampire voir entre autres Wörsdörfer (2022 : 342s.).

¹¹ Dans le roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) Gautier présente aussi une tapisserie vivifiée. Mais c'est sa nouvelle *La Cafetière* (1831) qui ressemble structurellement le plus à *Omphale*. (cf. Lowin 1980 : 34 ; Montandon 2007 : 371 ; Pagán López 2006 : 214).

¹² Cette Diane est aussi une maîtresse, à savoir "une des anciennes maîtresses" (Gautier 1834 : 104) de l'oncle du narrateur adolescent. Donc, les portraits dans le pavillon symbolisent l'érotisme des temps passés et en font un lieu d'expérimentation sexuelle.

¹³ Voir aussi von Hagen (2017 : 53s.).

n'inspirait aucun respect, car il n'y a rien d'aussi laid et d'aussi misérable au monde qu'une vieille robe de gaze et un vieux mur de plâtre, deux choses qui ne doivent pas durer et qui durent" (ibid. : 104).¹⁴ Cette remarque ironique, renforcée par le polyptote à la fin de la phrase, souligne les avantages de l'éphémère et les inconvénients de la préservation, tant pour les goûts, les styles et les modèles. Ce passage met en relief la difficulté d'abandonner des modes dépassées et l'importance d'un renouvellement (artistique et culturel).

La Vénus, elle aussi, se trouve dans un milieu dépravé, non pas dans un décor d'une pourriture biologique comme Omphale, mais dans un environnement bourgeois où tout tourne autour de l'intérêt matériel et des rituels vides et hypocrites du néochristianisme. Depuis son exhumation brutale, la statue est perpétuellement menacée de vandalisme (Vogel 2019 : 183 ; Tabrizi 2001 : 278). Le guide du narrateur-archéologue relate le processus frénétique des fouilles archéologiques : "Il donne un coup de pioche, et j'entends un bimm... [...] Nous piochons toujours, nous piochons" (Mérimée 1837 : 411). Puis, une nuit, deux jeunes hommes l'attaquent à coups de pierres, tandis que Mme de Peyrehorade envisage de la faire fondre en cloche pour prouver sa générosité chrétienne. Lorsqu'à son tour le narrateur examine la statue avec M. de Peyrehorade, il est attiré par sa beauté infernale, et le narrateur est prié de grimper sur la statue de Vénus pour analyser les inscriptions¹⁵ : "Je m'accrochai sans trop de façons au cou de la Vénus, avec laquelle je commençais à me familiariser" (ibid. : 419 ; Fortin 2005 : 273s.). Dans cette posture, il semble embrasser et violer la Vénus – un acte en contradiction avec sa défiance affichée envers les femmes et le mariage. C'est dans cette étreinte qu'il découvre d'autres marques indiquant les dommages du corps de bronze : un petit trou au bras et les marques des pierres (Mérimée 1837 : 421s.). Ces défauts ne témoignent pas seulement de la mutilation de Vénus, mais, tout comme ses yeux verts perçants (le vert étant la couleur de la femme fatale, ibid. : 418 ; Vogel 2019 : 280), contribuent également à la faire paraître vivante, comme si elle-même jetait des pierres.

Ce même fétiche, ainsi que le déclin de l'art antique, se manifeste aussi dans *Omphale*. Pour attester de la véracité de ses plaisirs nocturnes,¹⁶ le narrateur-personnage scrute minutieusement la tapisserie, illustrant ainsi sa fascination pour un objet inanimé et donc, pour la femme-objet. Le seul indice qu'il découvre est "que plusieurs fils étaient rompus dans le morceau de terrain où portaient les pieds d'Omphale" (Gautier 1834 : 111)¹⁷ faisant allusions à ses sauts hors de la tapisserie qui détériorent l'œuvre. Les pieds, autre objet de fétichisme, surtout chez les écrivains romantiques (Schuerewegen 1985 : 200–210), constituent aussi un motif structurant dans la nouvelle : à la fin, le narrateur "heurt[a] du pied un gros rouleau tout poudreux et couvert de toiles d'araignée" (Gautier 1834 : 113). Le narrateur frappe litté-

¹⁴ Il y a aussi une amoncellement de tableaux de ce style que Gautier appelle "rococo", par exemple de Boucher, qui soulignent le "très mauvais goût" attribué à cette époque-là (Montandon 2007 : 374s. ; Montandon 2022 : 61).

¹⁵ Sur l'ambiguïté des inscriptions "Cave amantem" et "Veneri turbul" (Mérimée 1837 : 414–421) voir par exemple Cropper (2010 : 186) ; Jeleva (2017 : 46) ; Avni (1981 : 163).

¹⁶ Comme d'habitude dans les contes fantastiques, les événements surnaturels oscillent entre le rêve et la réalité (Downing 2012 : 331–346, 332, 342s.), provoquant ainsi ce fameux moment de doute, décrit et marqué par Todorov (1970).

¹⁷ Voir la description complète du narrateur explorant la tapisserie : "[...] je courus à la tapisserie. Je la palpai dans tous les sens [...]. Je relevai le pan ; le mur était plein ; il n'y avait ni panneau masqué ni porte dérobée. Je dis seulement cette remarque, que plusieurs fils étaient rompus dans le morceau de terrain où porteraient les pieds d'Omphale. Cela me donna à penser" (Gautier 1834 : 111). Cf. aussi von Hagen / Leister (2022 : 11) ; Whyte (1984 : 9).

ralement Omphale, enroulée et vendue par l'oncle, peut-être par jalousie, est désormais délaissée et sale. Cette œuvre d'art associée à l'Antiquité finit dans un état déplorable et indique ainsi la fin des idoles mythologiques et classicistes.

Il en va de même pour la *Vénus d'Ille*. Après la mort d'Adolphe et de son père, la statue antique est transformée – déformée – en cloche (Mérimée 1837 : 436).¹⁸ La femme antique perd ses formes pour servir la raison chrétienne – une vaine tentative d'appropriation et d'assimilation des deux doctrines incompatibles, qui témoignent du dédain pour le néo-catholicisme et le régime bourgeois de Mérimée : "Vous ne pourrez jamais vous figurer ce que c'est aujourd'hui que le néo-catholicisme. Nous marchons à grand pas à toutes les extravagances et si cela dure nous serons avant peu en plein moyen âge" (Mérimée 1995 : 148).¹⁹ L'échec de stériliser ou d'exorciser la Vénus-cloche symbolise la tension entre l'Antiquité et la Modernité. La critique des valeurs bourgeoises et de l'institution du mariage fait littéralement fondre les idéaux stylistiques du classicisme. Ces idéaux sont détournés et parodiés, les mythes antiques ainsi déconstruits et réinterprétés.

3 L'adultère fantastique : les femmes fatales, initiatrices d'amour et de subversion

Analysons à présent l'adultère fantastique dans ces deux nouvelles et son potentiel subversif tant sur le plan poétologique que social. *Omphale* et la *Vénus d'Ille* ne décrivent pas l'adultère comme un acte humain, mais comme un phénomène surnaturel. L'humiliation du héros antique cocu – et, par extension, celle du style classiciste – repose sur deux stratégies : premièrement, la tapisserie n'est pas une œuvre d'art antique et elle ne représente pas une scène de l'Antiquité, mais une scène de déguisement ; deuxièmement, les personnages antiques sont des voyeurs, tandis que la femme antique est une femme fatale voluptueuse.

Après une longue description ekphrastique de son premier domicile, le narrateur d'*Omphale* donne un premier aperçu de la tapisserie : "Hercule filant aux pieds d'Omphale" (Gautier 1834 : 104). Gautier met en scène un épisode mythologique perturbant et subversif, qui remet en question les rôles de genre à travers un jeu de rôles de travestissements érotiques, qui provoque la morale rigide de la bourgeoisie (Rollof 2022 : 163). Il convient de rappeler qu'au XIX^e siècle il y a un changement fondamental dans la mode vestimentaire : elle sert moins à marquer la différence entre les classes, mais celle entre les genres (Vinken 2022 : 33). L'androgynie d'Omphale, l'humiliation d'un héros puissant, traduit l'insécurité sociale de l'époque à travers le prisme de la sexualité (DiLiberti 2009 : 71–74 ; von Hagen 2017 : 55s.). Ce côté masculin et agressif d'Omphale chez Gautier est très marqué, d'autant plus qu'Omphale est stylisée en "mousquetaire" (Gautier 1834 : 105), conférant ainsi à sa beauté érotique une dimension menaçante.²⁰

¹⁸ Cette cloche ne rend pas le sol fertile non plus et semble continuer son influence subversive et maléfique sur les structures sociales d'Ille ; elle détruit les vignes, symbole chrétien : "Mon ami M. de P. vient de m'écrire de Perpignan que la statue n'existe plus. Après la mort de son mari, le premier soin de Mme de Peyrehorade fut de la faire fondre en cloche, et sous cette nouvelle forme elle sert à l'église d'Ille. Mis, ajoute M. de P., il semble qu'un mauvais sort poursuive ceux qui possèdent ce bronze. Depuis que cette cloche sonne à Ille, les vignes ont gelé deux fois" (Mérimée 1837 : 436).

¹⁹ Sur le dégoût de Mérimée pour l'institution du mariage voir aussi Tabrizi (2001 : 281).

²⁰ L'agressivité d'Omphale est soulignée par "sa narine légèrement gonflée" (Gautier 1834 : 105) et "sa lèvre rouge avec ses dents blancs" (Gautier 1834 : 109) ce qui évoque aussi la vampire (Montandon 2007 : 372s.). Montandon qualifie Omphale pour ces raisons de "femme phallique" (ibid. 2007 : 373).

La Vénus, elle aussi, est d'une "terrible beauté", fascinante, effrayante et insaisissable – incarnation de la femme fatale – et décrite comme une "grande femme noire plus qu'à moitié nue" (Mérimée 1837 : 410). Sa taille et sa couleur verdâtre-noirci diffèrent du blanc immaculé des statues grec conservées depuis l'Antiquité. Au lieu de représenter Vénus comme un symbole idéal de beauté et d'amour, Mérimée lui confère une dimension grotesque dans laquelle ces idéaux sont pervertis et déformés jusqu'à devenir inquiétants. Comme Omphale, la Vénus est masculinisée²¹ : elle est dominatrice, prend l'initiative pour sa défense contre les attaqués, réclame son droit de noces. Son physique très lourd et massif s'oppose à l'idéal de beauté de la femme fragile et délicate et conduit à la mort de son mari.²²

La première fois que le narrateur détecte un événement étrange, c'est en se déshabillant (Gautier 1834 : 107). La nudité suggérée du narrateur excite l'être surnaturel, et c'est pourquoi les yeux d'Omphale sont les premiers indices que le personnage de la tapisserie est vivant. Une nuit, le désir semble libérer Omphale de sa position passive voyeuriste et elle se matérialise. La chambre s'anime devant le narrateur effrayé, qui voit en cette femme une figure de la mythologie antique devenue vivante, une incarnation du diable. En réalité, il ne s'agit ni du diable,²³ ni d'un personnage antique. Omphale, en se déshabillant, s'explique :

Je suis la marquise de T***. Quelque temps après mon mariage le marquis fit exécuter cette tapisserie pour mon appartement, et m'y fit représenter sous le costume d'Omphale ; lui-même y figure sous les traits d'Hercule. [...] Moi, qui aime naturellement la compagnie, je m'ennuyais à périr, et j'en avais la migraine. Être avec mon mari, c'est être seule. Tu es venu, cela m'a réjouie ; cette chambre morte s'est ranimée, j'ai eu à m'occuper de quelqu'un. (ibid. : 110)

La scène mythologique est une mise-en-scène trompeuse, Omphale est en réalité une marquise de l'Ancien Régime figée sur toile (von Hagen 2017 : 52). Désormais, le narrateur se retrouve dans le récit érotico-fantastique : son arrivée a provoqué la réanimation de "cette chambre morte", faisant de lui un personnage surnaturel capable de franchir la frontière entre la vie et la mort ; son innocence sexuelle donne un sens à la vie et à la beauté éternelle de la Marquise conservée dans la mort

²¹ Elle a une taille impressionnante ("je ne pouvais juger que de sa hauteur, qui me parut de six pieds environ", (Mérimée 1837 : 416), elle a "quelque chose de féroce" (418) et elle est souvent comparée à des personnages masculins : "c'est encore plus beau et mieux fait que le buste de Louis-Philippe qui est à la mairie" (411) ; "L'attitude de cette statue rappelait celle du Joueur de mourre qu'on désigne [...] sous le nom de Germanicus" (417) ; voir aussi la note de bas en page 22 ; voir aussi Bourdenet (2009 : 141).

²² En outre, la statue évoque le grand et vigoureux Aragonais qui perd au jeu de paume contre Alphonse (Mérimée 1837 : 426 : "[L'Aragonais] était un homme d'une quarantaine d'années, sec et nerveux, haut de six pieds, [dont la] peau olivâtre avait une teinte presque aussi foncée que le bronze de la Vénus" ; 412 : "Au milieu des allées et venues de ses parents, M. Alphonse de Peyrehorade ne bougeait pas plus qu'un Terme.") (Gross 2006 : 117). Son ambivalence du genre se manifeste aussi par le fait qu'elle évoque tout autant la mariée (Mérimée 1837 : 424 : "[Mlle de Puygarrig] [...] pourtant n'était pas exempt d'une légère teinte de malice, me rappela, malgré moi, la Vénus de mon hôte."). Donc, au cours de la nouvelle, la statue semble dans un sens infecter et pétrifier les personnages (Gross 2006 : 117 ; Vassilev 2014 : 359–362). À l'inverse, si les personnages ressemblent à la statue, cela expose aussi leur ambivalence et leur cruauté.

²³ Voir Gautier (1834 : 109) : "– Je crains que vous ne soyez le... le... -- Le diable, tranchons le mot, n'est-ce pas ? c'est cela que tu voulais dire ; au moins tu conviendras que je ne suis pas trop noire pour un diable, et que, si l'enfer était peuplé de diables faits comme moi, on y passerait son temps aussi agréablement qu'en paradis." Néanmoins, Omphale reste un personnage très ambigu avec des traits diaboliques, surtout parce qu'elle ne se montre jamais de derrière ce qui pourrait indiquer qu'elle cache sa "queue de diable" (Montandon 2007 : 372s.) : "Adieu ! dit-elle, à demain. Et elle retourna à sa muraille à reculons, de peur sans doute de me laisser voir son envers." (Gautier 1834 : 111).

(Montandon 1996 : 339) – et dans l'art. Plus encore, la Marquise inverse la relation entre la migraine et l'acte sexuelle, elle prend l'excuse de la migraine pour justifier une relation extraconjugale qui s'établira ensuite avec le jeune apprenti. Quant au mari cocu, il reste prisonnier de la tapisserie, réduit au voyeur humilié – un rôle auquel, comme la marquise le déclare "il est habitué" (Gautier 1834 : 112). Il est donc représenté dans un état d'impuissance ce qui souligne l'érosion de son pouvoir et rend son costume héroïque d'autant plus ridicule.

D'ailleurs, le texte y fait allusion : l'adultère fournit la base de la carrière du narrateur-personnage en tant que "conteur fantastique", décrit comme acte rebelle par excellence causant "le dédain le plus aristocratique" (ibid. : 106). Il s'agit d'un autre clin d'œil ironique aux prétentions bourgeoises et aux valeurs stylistiques de l'Ancien Régime. De plus, cela souligne la mise en abyme du conte fantastique lui-même et la métafictionnalisation de l'écriture, qui est symbolisée par Hercule filant : ce dernier participe à "la production même de la tapisserie dans laquelle il se trouve" (Gordon 1985 : 140).²⁴ Même si l'acte d'auto-héroïsation du marquis échoue (von Hagen 2017 : 66), ce personnage faible contribue à l'élaboration de la propagande de l'écriture fantastique du romantisme.

La *Vénus d'Ille* met en scène d'un côté l'échec et la parodie d'un héros – un héros local et adultère – et, de l'autre côté, transforme le rite initiatique du mariage en un rite meurtrier. Et c'est précisément dans ce mariage que la nouvelle fantastique accomplit de manière culminante les spécificités de son genre. L'incertitude quant à la véracité de l'événement surnaturel, que Todorov identifie comme critère décisif du fantastique, atteint ici son paroxysme, puisqu'il demeure indéterminé si c'est réellement la statue de Vénus qui tue le marié, ou s'il existe une explication rationnelle.²⁵

Dès le début de la nouvelle, les personnages masculins déclarent que le mariage est une inconvenance, qu'il "dérangeait tous [l]es plans" (Mérimée 1837 : 409) du narrateur. Pour M. de Peyrehorade il n'est qu'une "Bagatelle" (ibid. : 413) ; et pour le mari, un événement heureux, pour l'unique raison qu'il lui apportera de la richesse (ibid. : 423).²⁶ Le jour même des noces, il s'engage dans une partie de paume. Pour jouer, il enlève ses vêtements 'dandy' et se transforme en Hercule.²⁷ Cette métamorphose est complète lorsqu'il place l'alliance destinée à sa fiancée avec l'inscription *Sempr' ab ti* au doigt annulaire de Vénus (ibid. : 44, 49–51 ; Pagán López 2006 : 212). Devenant ainsi personnage mythologique lui aussi, il se marie avec la déesse et le jeu de paume devient les célébrations des noces.²⁸ Ces festivités métaphoriques sont décrites avec plus d'enthousiasme que les noces avec Mlle de Puygarrig, qui suscitent un sentiment de dégoût et de farce (Mérimée 1837 : 54s. ; Tabrizi 2001 : 281). En fait, ces deuxièmes noces sont une fête de l'adultère – après tout, le mari se marie deux fois dans la même journée. Avec cette fête de l'adultère, le mariage

²⁴ Il en va de même pour le rouleau qui est vendu à la fin, qui est une "image d'un support à l'écriture" (140s.). C'est le tissu même de la narration qu'Hercule file : "Omphale est non seulement un pastiche du procédé fantastique, mais également d'un style d'époque, le rococo" (Montandon 2007 : 374). Cf. aussi von Hagen (2017 : 67).

²⁵ Todorov 1970 : 29.

²⁶ Alphonse explique au narrateur : "Vous êtes difficiles ; à Paris ; mais tout le monde, ici et à Perpignan, la [Mlle de Puygarrig] trouve charmante. Le bon, c'est qu'elle est fort riche. Sa tante de Prades lui a laissé son bien. Oh ! Je vais être fort heureux !" Voir aussi Cropper (2010 : 185) ; Risco (1990 : 87s.) ; Tabrizi (2001 : 280).

²⁷ Sur cet aspect voir Bourdenet (2009 : 137s.) ; Cropper (2021 : 90).

²⁸ Mérimée s'inspire ici du motif antique du mariage avec une statue. Sur cette tradition, voir aussi Pabst 1955.

n'est pas présenté comme la condition d'une vie épanouie, mais comme événement fatal, destructeur et déstabilisant.

A l'instar d'Omphale, Vénus sert également de symbole poétologique et métafictionnel. Son statut ambivalent – entre objet d'art et être vivant – peut être compris comme commentaire métafictionnel sur les mécanismes du récit fantastique, où l'étrange et l'inexplicable remettent constamment en question les limites de la réalité. Elle subvertit les notions traditionnelles de beauté et d'harmonie et sert d'allégorie aux défis et aux bouleversements auxquels se heurte l'héritage classique dans le monde moderne. Sous cette forme altérée, l'idéal de Vénus n'est plus vénéré, mais remis en question et finalement détruit, ce qui renvoie aux profonds changements dans les idéaux esthétiques et culturels de l'époque.

4 Conclusion

Les femmes fatales sont symptomatiques d'une compréhension littéraire qui appréhende différemment le potentiel poétique de l'Antiquité. Ces mythes érotiques ne se limitent pas à un simple usage dans les nouvelles fantastiques, ils sont également parodiés : l'Antiquité est soit un pur déguisement (*Omphale*), soit détournée de manière grotesque (*Vénus*). Dans l'élaboration parodique d'une protagoniste à la fois terrifiante et fascinante, inspirée des mythes antiques, il faut lire une re-sémantisation des modèles antiques qui annonce l'érosion des idéaux littéraires et classicistes et ouvre la voie à un nouveau mode d'intertextualité et d'intermédialité. Par leur mise en scène parodique, ces femmes fatales issues de la mythologie antique dévoilent le côté mystique du mariage chrétien, tout en le désacralisant, montrant ainsi "son obsolescence" (Sprenger 1999 : 193) et mettant en lumière le pouvoir créateur de l'adultère.

Bibliographie

- Avni, Ora (1981) : "Et la chose fut. La 'Vénus d'Ille de Mérimée'", dans : *Poétique* 12, 156–170.
- Benjamin, Walter (1989) : *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*. Trad. par Jean Lacoste. Paris : Cerf.
- Beyer, Andreas (2011) : *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. Munich : C.H. Beck.
- Bologne, Jean-Claude (2005) : *Histoire du mariage en Occident*. Paris : Hachette.
- Borads, Éric (2004) : "Sur un aspect du 'style sec' de Mérimée", dans : *Littératures* 51, 7–17.
- Bourdenet, Xavier (2009) : "'Cave amantem': le masculine dans 'La Vénus d'Ille'", dans : Ferguson, Gary (éd.) : *L'Homme en tous Genres : Masculinités. Textes et Contextes*. Paris : L'Harmattan, 135–148.
- Chambers, Ross (1972) : "Gautier et le Complexe de Pygmalion", dans : *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 72.4, 641–658.
- Cropper, Corry (2010) : "Haunting the Nouveaux Riches : Bohemia in Mérimée's 'La Vénus d'Ille' and 'Carmen'", dans : *Nineteenth-Century French Studies* 38.3–4, 183–198.

- Cropper, Corry (2021) : "Tennis killed me'. Sport as failed ritual in the works of Prosper Mérimée", dans : Curto, Roxanna / Wines, Rebecca (éds.) : *Pour Le Sport : Physical Culture in French and Francophone Literature*. Liverpool : Liverpool University Press, 77–94.
- Delon, Michel (2004) : "Du classicisme au romantisme", dans : *Magazine Littéraire* 427, 49–50.
- DiLiberti, Julia (2009) : "Vampires suck but not as much as the men who use them. The narratological strategy of the vampire chez Gautier", dans : Hoft-March, Eilene / Holland Sarnecki, Judith (éds.) : *Aimer et Mourir. Love, Death, and Women's Lives in Texts of French Expression*. Cambridge : Cambridge Scholar Publishing, 66–97.
- Downing, Lisa (2012) : "Gendered Constructions of the Nightmare in French Nineteenth-Century Medical Writing and Fantastic Fiction", dans : *French Studies* 66.3, 331–346.
- Fortin, Jutta E. (2005) : "Intellectualization in Mérimée's 'La Vénus d'Ille'", dans : *Nineteenth-Century French Studies* 33.3–4, 273–286.
- Gautier, Théophile (1999) : "Un tour en Belgique", dans : Théophile Gautier (éd.) : *Caprices et zigzags (1852)*. Paris : Phénix éditions, 1–100.
- Gautier, Théophile (2007) : "Omphale. Histoire rococo", dans : Montandon, Alain et al. (éd.) : *Théophile Gautier. Œuvres complètes. Section I. Tome I*. Paris : Honoré Champion, 101–113. [1834]
- Gordon, Rae Beth (1985) : "Encadrer la tapisserie amoureuse", dans : *Bulletin de la société Théophile Gautier* 7, 135–150.
- Gougelmann, Stéphane / Verjus, Anne : "Écrire le mariage en France au XIX^e siècle. Introduction", dans : Gougelmann, Stéphane / Verjus, Anne (éds.) : *Écrire le mariage en France au XIX^e siècle*. Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne, 7–33.
- Gross, Kenneth (2006) : *The Dream of the moving statue*. Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press.
- Hilmes, Carola (1990) : *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart : Metzler.
- Jacquier, Jacqueline Alida (2010) : *Fragmentierte Antike. Auf den Spuren einer modernen 'chrêsis' in Charles Baudelaires Fleurs du mal*. Heidelberg : Winter.
- Jeleva, Alexandra (2017) : "Un silence éloquent. Narration et fantastique dans 'Fragolette' (1829) de Latouche et 'La Vénus d'Ille' (1837) et 'Lokis' (1869) de Mérimée", dans : *Quêtes Littéraires* 7, 43–50.
- Kerlouégan, François (2016) : "Codes et manuels conjugaux. Prescrire, penser, écrire", dans : Gougelmann, Stéphane / Verjus, Anne (éds.) : *Écrire le mariage en France au XIX^e siècle*. Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne, 75–94.
- L'abbé Brémond (1920) : "Chronique des lettres", dans : *Le Correspondant*, 25 novembre 1920.
- Laforgue, Pierre (1998) : *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*. Paris : PUF.

- Lowin, Joseph G. (1980) : "The dream-frame in Gautier's 'Contes fantastiques'", dans : *Nineteenth-Century French Studies* 9, 28–36.
- Lucas, Hippolyte (1840–1842) : "La femme adultère", dans : Curmer, Léon (éd.) : *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*. Tome III, Paris : J. Philippart, 365–395.
- Mérimée, Prosper (1951) : "'La Vénus d'Ille'", dans : Martineau, Henri (éd.) : *Mérimée. Romans et nouvelles*. Paris : Éditions Gallimard / Bibliothèque de la Pléiade, 409–436 [1837].
- Mérimée, Prosper (1995) : "Lettre LVIII à Madame de Montijo. Samedi, 23 mars 1844", dans : Schopp, Claude (éd.) : *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*. Tome I. Paris : Mercure de France, 146–149.
- Montandon, Alain (1996) : "Le temps, le masque et la mort", dans : *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 18, 335–346.
- Montandon, Alain (2007) : "'Omphale'. Introduction", dans : Montandon, Alain et al. (éd.) : *Théophile Gautier. Œuvres complètes*. Section I. Tome I. Paris : Honoré Champion, 371–377.
- Montandon, Alain (2022) : "Théophile Gautier et les saisons", dans : von Hagen, Kirsten / Leister, Corinna (éds.) : *Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien. Théophile Gautier und die Ästhetik der Moderne*. Berlin : Erich Schmidt, 61–71.
- Nesci, Catherine (1992) : *La femme mode d'emploi. Balzac, de la 'Physiologie du mariage' à 'La Comédie Humaine'*. Lexington, Ky. : French Forum.
- Pagán López, Antonia (2006) : "Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique", dans : *Anales de Filología Francesa* 14, 199–216.
- Papst, Walter (1955) : *Venus und die missverstandene Dido: Literarische Ursprünge des Sibyllen- und des Venusberges*. Hamburg : Cram, de Gruyter.
- Pille, René-Marc (2010) : "L'émergence de la polarité classicisme-romantisme dans l'espace européen (1820–1830)", dans : Bonnecase, Denis / Genton, François (éds.) : *Ferments d'ailleurs : Transferts Culturels entre Lumières et Romantismes*. Grenoble : ELLUG, 273–281.
- Preiss, Natalie (1999) : *Les physiologies en France au XIX^e siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*. Mont-de-Marsan : Éditions interuniversitaires.
- Risco Salanova, Maria Cristina (1990) : "Noces sanglantes chez Mérimée. 'La Vénus d'Ille' et 'Lokis'", dans : *Littératures* 22, 83–91.
- Rolof, Volker (2022) : "Theater, Theatralität, Traum", dans : von Hagen, Kirsten / Leister, Corinna (éds.) : *Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien: Théophile Gautier und die Ästhetik der Moderne*. Berlin : Erich Schmidt, 157–167.
- Roy-Reverzy, Eléonore (1997) : *La mort d'éros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*. Paris : Sedes.
- Schuerewegen, Franc (1985) : "Histoires de Pieds: Gautier, Lorrain et Le Fantastique", dans : *Nineteenth-Century French Studies* 13.4, 200–210.

- Sprenger, Scott M. (1999) : "Figures du fantastique. La logique du mariage raté chez Gautier et chez Zola", dans : *Bulletin de La Société Théophile Gautier* 21, 191–207.
- Sprenger, Scott M. (2000) : "Consumation as catastrophe. Failed union in Prosper Mérimée's 'La Vénus d'Ille'", dans : *Dalhousie French Studies* 51, 26–36.
- Tabrizi, Akbar Asghari (2001) : "'La Vénus d'Ille' de Prosper Mérimée. Le Vandalisme et le muflisme punis", dans : *Les Lettres Romanes* 55.3–4, 277–282.
- Tanner, Tony (1979) : *Adultery in the novel. Contract and Transgression*. Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press.
- Todorov, Tzvetan (1970) : *La littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Vassilev, Kris (2014) : "'La Vénus d'Ille' ou l'étouffement de l'illusion référentielle" dans : *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 114.2, 359–362.
- Viegnes, Michael (1992) : "Le retour des anciens Dieux. La rêverie mythologique dans 'La Vénus d'Ille de Mérimée'", dans : *Nineteenth-Century French Studies* 20.3–4, 283–294.
- Vinken, Barbara (2022) : *Ver-Kleiden: was wir tun, wenn wir uns anziehen*. Salzburg : Residenz Verlag.
- Vogel, Juliane (2019) : "Funde in Schichten. Stratografische Überlegungen zu Stifter und Mérimée", dans : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 44.1, 176–190.
- Von Hagen, Kirsten / Neu, Stéphanie (2017) : "Einleitung : Théophile Gautier. Zwischen Romantik und Moderne", dans : von Hagen, Kirsten / Neu, Stéphanie (éds.) : *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*. Bonn : Romanischer Verlag, 5–24.
- Von Hagen, Kirsten (2017) : "Die Frau als Kunstwerk oder der gewobene Text: Gautiers 'Omphale'", dans : von Hagen, Kirsten / Neu, Stéphanie (éds.) : *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*. Bonn : Romanischer Verlag, 45–68.
- Von Hagen, Kirsten / Leister, Corinna (2022) : "Théophile Gautier. Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien", dans : von Hagen, Kirsten / Leister, Corinna (éds.) : *Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien: Théophile Gautier und die Ästhetik der Moderne*. Berlin : Erich Schmidt, 7–27.
- Whyte, Peter (1984) : "Du mode narratif dans les récits fantastiques de Gautier", dans : *Bulletin de La Société Théophile Gautier* 6, 1–19.
- Wörsdörfer, Anna Isabell (2022) : "Im Widerstreit der Zeitregimes. Gautiers Femme fatale als Symptom der Moderne", dans : von Hagen, Kirsten / Leister, Corinna (éds.) : *Ein Akteur zwischen den Zeiten, Zeichen und Medien: Théophile Gautier und die Ästhetik der Moderne*. Berlin : Erich Schmidt, 337–361.
- Wörsdörfer, Anna Isabell (2020) : "Steinerne Weiber und lebendige (Venus-)Statuen. Zur Einführung", dans : Wörsdörfer, Anna Isabell (éd.) : *Steinerne Weiber und lebendige (Venus-) Statuen : phantastische Frauengestalten der deutschen, spanischen und hispanoamerikanischen Romantik im Vergleich*. Wetzlar : Phantastische Bibliothek Wetzlar, 8–11.