

2015

Corpus Intactum: La Subversion Corpotextuelle Féminine des Constructions de Dualité et d'Objectivité du Discours Colonialiste dans "Le Pied de momie" et "Le Roman de la momie" de Théophile Gautier

Hannah R. Swan
Scripps College

Recommended Citation

Swan, Hannah R., "Corpus Intactum: La Subversion Corpotextuelle Féminine des Constructions de Dualité et d'Objectivité du Discours Colonialiste dans "Le Pied de momie" et "Le Roman de la momie" de Théophile Gautier" (2015). *Scripps Senior Theses*. Paper 637.

http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/637

This Open Access Senior Thesis is brought to you for free and open access by the Scripps Student Scholarship at Scholarship @ Claremont. It has been accepted for inclusion in Scripps Senior Theses by an authorized administrator of Scholarship @ Claremont. For more information, please contact scholarship@cuc.claremont.edu.

‡ CORPUS INTACTUM ‡

**LA SUBVERSION CORPOTEXTUELLE FÉMININE DES
CONSTRUCTIONS DE DUALITÉ ET D'OBJECTIVITÉ DU
DISCOURS COLONIALISTE DANS "LE PIED DE MOMIE"
ET *LE ROMAN DE LA MOMIE* DE THÉOPHILE GAUTIER**

HANNAH ROSE SWAN

**SUBMITTED TO SCRIPPS COLLEGE IN PARTIAL
FULFILLMENT OF THE DEGREE OF BACHELOR OF
ARTS**

**PROFESSOR NETTLETON
PROFESSOR LEMOINE**

24 APRIL 2015

Sculpter la beauté dans cette forme dure et difficile à travailler du vers, qui est comme le marbre de la pensée.

—Théophile Gautier

(Cité dans *Histoire du Parnasse* p. 8)

Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves.

— Adrienne Rich

(“When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” p. 18)

Remerciements

À la fin d'un travail si longue, il n'y a rien à faire que de décompresser et réfléchir. Pendant ces derniers sept mois, Professeur Claire Nettleton était là, à côté de moi, en me soutenant, m'encourageant, et (quelquefois) me réprimandant quand je l'ai mérité. C'est à elle que je dédie ce thèse parce que sans son aide je n'aurais jamais produit un travail dont je suis tellement fière. Un gros merci aussi, bien sur, à Professeur Lemoine, ma deuxième lectrice et conseillère académique qui me menait à la remise des diplômes. À Professeur Toth, merci pour les ressources, mais surtout pour votre encouragement avec mes études. Merci mille fois à Judy Harvey Sahak pour tout vos connaissances, votre gentillesse, et pour m'avoir introduite au travail de François-Louis Schmied. Merci aussi à mes amis pour avoir prétendu d'être intéressés quand j'ai discuter le rapport de la théorie post-colonialiste aux œuvres de Gautier pendant des heures et des heures... Et merci surtout à Harry King pour avoir toujours été là avec une bouteille de champagne à la fin d'une longue journée de travail. Merci à mes parents pour me laisser prendre toutes les surfaces de la maison (même le sol de la cuisine) avec mes notes, livres, et grandes diagrammes de citations pendant les vacances. Et, finalement, même s'il ne lit jamais ces mots, merci à Professeur Phillippot de Paris III de m'avoir introduit aux œuvres de Gautier et d'avoir inspiré une passion si forte en moi pour 'le diable et l'idée du mal dans la littérature du 19^e siècle.'

Sommaire

Introduction	1
Chapitre I: “Le Pied de momie”	24
Chapitre II: <i>Le Roman de la momie</i>	70
Conclusion	101
Appendice	104
Bibliographie	106

Introduction

Théophile Gautier, écrivain orientaliste incorrigible du 19^e siècle, écrivait à son ami, Gérard de Nerval, en 1843, “Moi je suis Turc, non de Constantinople, mais d’Égypte. Il me semble que j’ai vécu en Orient; et lorsque pendant le carnaval je me déguise en quelque caftan et quelque tarbouch authentique, je crois reprendre mes vrais habits. J’ai toujours été surpris de ne pas entendre l’arabe couramment” (*Correspondance générale* 41). En prenant ces mots, assez choquants pour le lecteur moderne, nous voyons un homme orientaliste et appropriatif qui ne reconnaît les systèmes de pouvoir dans lesquels il participe. Ainsi, mon travail, comme critique de Gautier, était de mettre en question cette apparence. Faut-il le refuser sur-le-champ? Ou est-ce qu’il y a une profondeur derrière le caftan et tarbouch? Dans ma thèse, je propose que malgré les contraintes du discours orientaliste populaire du milieu et de l’époque qu’on voit dans les œuvres de Gautier, nous, comme lecteurs postmodernes, pouvons trouver des moments de subversion. En utilisant les théories féministes, néo-marxistes, et post-colonialistes, nous pourrions faire abstraction des tendances culturelles du temps pour voir le côté subversif dans l’écriture, qui s’inscrit pour la plupart dans les corps momifiés des femmes.

La Vie de Gautier¹

Théophile Gautier est né le 30 août 1811 à Tarbes—une petite ville dans le sud-ouest de la France². Son père, Pierre Jean Gautier, travaillait comme fonctionnaire et sa mère, Adélaïde Antoinette Concarde, était membre de la petite bourgeoisie. Nous voyons les effets de cette éducation dans les plaintes de Gautier pendant toute la vie sur la difficulté de gagner du statut social et la nécessité d'écrire pour l'argent, au lieu de pour le plaisir. Il se plaignait souvent de voir ses amis riches, qui peuvent dédier toutes leurs vies à l'écriture (Laubriet).

Au collège, Gautier a découvert une passion pour les études du latin et du grec ancien. Les influences de la littérature de l'antiquité marquaient ses oeuvres pendant toute la vie, notamment dans *Émaux et Camées* et "Arria Marcella," mais aussi dans sa préoccupation plus générale avec les femmes-statues et le mythe de Pygmalion³. C'est aussi à l'école que Gautier rencontre Gérard de Nerval, qui reste un de ses meilleurs amis pendant toute la vie. C'est Nerval qui a présenté Gautier à Victor Hugo, influence majeur dans la vie littéraire de Gautier⁴. L'épisode le plus célèbre de la vie de Gautier reste, même maintenant presque cent ans après coup, l'avant-première de la pièce en 1830 de "Hernani" par Hugo. Portant son "gilet rouge" notoire⁵, Gautier, et les autres spectateurs

¹ Les informations dans cette partie étaient tirées des sources suivantes: Gautier (1985), Kearns (2007), Laubriet, and Richardson (1959)

² C'est intéressant de noter que Jules Laforgue aussi a grandi à Tarbes.

³ Voir Chambers (1972)

⁴ Le rapport entre Gautier et les romantiques pendant sa vie reste flou. Pendant les années après l'épisode célèbre du gilet rouge, nous voyons un distance qui se développe entre Gautier et le mouvement romantique. Quoiqu'il reste des traces du romantisme dans les oeuvres de Gautier, il essaie quand même de satiriser les nouveaux venus du mouvement, particulièrement dans son oeuvre *Les Jeunes France*.

⁵ Symbole de sa position anti-bourgeoise.

romantiques recrutés par Hugo, combattaient les classicistes bourgeois venu à l'avant-première (physiquement⁶ et oralement). Cette fausse révolution théâtrale du février s'est trouvée dédoublée en juillet, avec la révolution de 1830. Cette révolution, loin du gilet rouge insouciant, était la ruine du père de Gautier, qui, avec la famille, devait quitter Paris pour la banlieue. Théophile, pourtant, restait à Paris. Avec Nerval et Petrus Borel, il a rejoint le salon littéraire connu comme le "Petit Cénacle," le petit frère espiègle du "Cénacle" de Nodier, Hugo, et Musset (entre autres). Ils étaient connus comme plus bohémiens et tumultueux que les romantiques plus âgés ("Cénacle").

Cinq ans après la révolution, Gautier a écrit *Mademoiselle de Maupin*, dont le préface est reconnu comme le début du mouvement philosophique de "l'art pour l'art" et véritable manifeste des Parnassiens⁷. Mieux connu pour avoir écrit qu'il, "n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid" (Mademoiselle de Maupin 62), la préface détaille le rejet par Gautier de l'utilisation de la littérature comme moyen de propager les moraux ou les messages politiques. Fatigué de la répression des critiques littéraire pendant ce temps, Gautier vise aussi dans la préface à riposter au journalisme excessivement moralisateur. Gautier se moque des journalistes, dans une de mes parties préférées de la préface, en écrivant que, "Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète... vous avez essayé de la dévirginer; mais vous n'avez pas assez de vigueur pour cela; l'haleine vous a manqué, et vous êtes retombé pâle et efflanqué au pied de la sainte

⁶ Notamment, Balzac a été frappé à la tête avec un chou.

⁷ Voir Mortelette (2005) pp. 76-86

montagne” (Mademoiselle de Maupin 48). Il suggère que les écrits moralisateurs des critiques viennent de leur aspirations ratées d’être des artistes.

L’année après la publication de Mademoiselle de Maupin, en 1836, Gautier a commencé à écrire des critiques pour *La Presse*, travail peut-être un peu ironique après sa diatribe contre le journalisme de l’époque. C’était le début de toute une carrière de Gautier comme critique d’art et de danse⁸. Le même année, Carlotta Grisi, amour inachèvé de Gautier, a dansé pour la première fois à l’Opéra de Paris.

Cinq ans après le début de ces carrières fût l’avant-première de *Giselle*, le ballet basé sur le livret de Gautier et son premier ballet réalisé sur scène. Grisi dansait le rôle éponyme à plusieurs reprises pendant sa carrière, et il reste son rôle le plus connu. Quoique Gautier n’avait jamais obtenu les affections de Carlotta⁹, il passait la plus part de sa vie avec sa soeur, Ernesta, avec qui il avait deux filles. Malgré la longueur de leur relation, nous pourrions lire les descriptions des deux femmes comme révélatrices des vrais sentiments de Gautier. Sur Carlotta, il écrit qu’elle possède, “une naïveté enfantine, une gaieté heureuse et communicative... cette Grisi bohémienne rêvée par le plus grand poète des temps modernes, et peut-être bien aussi des temps antiques” (*Giselle* 6) et la compare même à la déesse Diane, quoique sa description d’Ernesta comme, “petite, assez potelée, la figure pleine et ronde, un peu courte, les yeux très beaux avec des prunelles

⁸ Gautier est encore le plus connu pour ses critiques de danse. L’héritage de son discours de la danseuse blanche et aérienne reste encore présent dans le discours académique contemporain sur la danse.

⁹ Nous reconnaissons la figure de Grisi dans le thème du fatalisme de l’amour ou l’amour impossible souvent relèvé dans les œuvres de Gautier. Voir, par exemple, *Une Nuit de Cléopâtre*, “La Morte amoureuse,” ou “La Cafetière.” J’affiche qu’on puisse lire ces figures, soit la femme fatale, soit la femme tragique, comme les représentations de l’amour jamais réalisé de Gautier.

vert de mer et des sourcils noirs en pinceaux, le nez manque de noblesse” (Gautier, cité dans Laubriet) est peu flatteuse. Même en 1866, l’année de la rupture éventuelle de Théophile et Ernesta, il écrivait de Carlotta, “J’ai revu celle qui a été l’unique amour, le seul désir, la vraie inspiration de ma vie et j’ai conçu l’espérance que peut-être me pardonnerait-elle la faute si durement et si longtemps expiée qui l’avait éloignée de moi... Elle est ma lumière, ma force et mon soutien” (Gautier cité dans Laubriet). Les relations de Gautier avec les deux femmes marquent profondément son écriture. Les thèmes de désir et de l’amour inachevé apparaissent dans plusieurs de ses œuvres. De plus, la figure de la danseuse, incarnée sous sa forme idéale chez Carlotta, apparaît souvent dans son travail.

Si la révolution de 1830 était la ruine du père de Gautier, telle était également celle de 1848 pour Théophile. Comme écrit Joanna Richardson dans sa biographie de Gautier, “It was the end of the bourgeois monarchy... It was also the end of Gautier’s carefree existence: his contract with *La Presse* was annulled and left him in debt... And then, on 26 March, his mother died” (85). Trois ans après, il a commencé à travailler comme directeur de la *Revue de Paris*, un poste qu’il gardait jusqu’en 1856. En 1862, il était élu le président de la Société nationale des Beaux-Arts, mais, malgré ces efforts, se trouvait rejeté par l’Académie française trois fois¹⁰. En 1865, Gautier voyait ses efforts continuels d’améliorer son statut social rapportés quand il est devenu membre du salon de la Princesse Mathilde, la fille du frère de Napoléon III. Trois ans après il était nommé

¹⁰ En 1866, 1868, et 1869 (Kearns 149)

bibliothécaire, un poste qui lui donna l'accès au cour de Louis-Napoléon. Mais, après avoir vu ses efforts réalisés, Gautier est mort à l'âge de 61 ans en octobre 1872.

Gautier voyageait beaucoup pendant cette période de sa vie. Il a fait des voyages en Espagne, Algérie, Italie, Grèce, Turquie, Russie et, finalement, en 1869, il a voyagé en Égypte. Après toute une vie passée songeant à ce voyage, fait finalement pour l'investiture du canal de Suez, il ne se passait pas comme Gautier l'aurait voulu. Comme écrit Pierre Laubriet, collaborateur sur l'anthologie de correspondance de Gautier, "le soir même [de son départ de Marseille à Égypte], après le dîner, un coup de roulis le fait glisser dans l'escalier et il s'ensuit une luxation de l'épaule gauche et une fêlure de l'humérus" (Laubriet, cité sur le site web de la Société Théophile Gautier). À cause de ses blessures, Gautier était enfermé dans le bateau pour la plupart de son voyage¹¹.

Les Oeuvres Égyptiens de Gautier

La fascination de Gautier avec Égypte, et l'Orient en général, se reproduit dans beaucoup de ses œuvres. Le premier de ses écrits égyptiens est la nouvelle, "Une Nuit de Cléopâtre," publiée en feuilleton en 1838 dans *La Presse*. Une réinvention romantique (et tout à fait orientaliste) de Cléopâtre, la nouvelle s'ouvre sur Cléopâtre allongée sur son lit dans sa cange¹², en se plaignant contre son ennui. Suivi par Meïamoun, son amant aspirant, elle débarque à son palais d'été. En prenant son bain, entourée par ses esclaves eunuques, elle remarque Meïamoun, caché, qui la regarde. Elle lui promet une nuit ensemble, après laquelle elle va lui tuer. Elle donne un grand festin et les deux se

¹¹ Néanmoins, Gautier écrit beaucoup là-dessus. Voir "Le Nil" dans Gautier (2013) et le traitement très nuancé de Sarga Moussa ("La Double Vue" 2007) sur les écrits de voyage de Gautier.

¹² Une cange est un style de bateau égyptien.

couchent ensemble. Le matin, Marc Antoine apparaît et Meïamoun se tue, en buvant du poison.

Gautier continue à explorer les thèmes égyptiens dans sa nouvelle de 1840 intitulée, “Le Pied de Momie.” L’histoire, contrairement à “Une Nuit de Cléopâtre,” se passe pour la plupart dans le monde occidental. Le narrateur anonyme raconte les événements fantastiques qui se passent après qu’il achète un pied momifié, à servir comme presse-papiers, dans une boutique de bric-à-brac. Quand il rentre à sa maison la nuit, après avoir l’acheté, son sommeil est interrompu par la réanimation du pied et l’apparition d’une jeune, belle femme égyptienne momifiée (et boîteuse), qui se présente au narrateur la princesse Hermonthis, ancienne propriétaire du pied. Le narrateur lui emprunte de l’argent pour racheter le pied et les deux partent pour le monde surnaturel où vivent le père de Hermonthis et les autres peuples souterrains. Là, le narrateur demande au Pharaon la main de la princesse en échange pour le pied, mais le Pharaon se moque de lui et le narrateur vite se réveille dans son propre lit. Il croit qu’il rêvait, mais quand il regarde son bureau, où avant se posait le pied, il voit la figurine verte laissée par Hermonthis.

Dix-sept ans après la publication du “Pied de Momie,” Gautier publie *Le Roman de la momie*, son travail le plus complet et rigoureux sur l’Égypte. Encadrée par une préface qui figure le roman comme la traduction d’un manuscrit trouvé dans la tombe d’une reine égyptienne momifiée, l’histoire se concentre sur la vie de Tahoser, une jeune égyptienne et fille d’un grand prêtre. Aimée par le Pharaon, Tahoser, pourtant, tombe amoureuse avec Poëri, un israélite captif. En se déguisant comme une esclave, elle

s'intègre dans la maison de Poëri. Quand il part pour la nuit, elle le suit et trouve qu'il s'est déjà promis à Ra'hel, une belle femme juive qui habite dans le ghetto juif. Elle s'épanouit et Ra'hel la trouve la prochaine jour, allongée sur terre devant la maison. Elle l'amène dans la maison et la soigne. Quand la jeune fille se réveille, les trois (Poëri, Ra'hel, et Tahoser) décident de vivre ensemble comme mari et femme(s). Pourtant, pendant qu'ils discutent ensemble, Thamar, la vieille servante de Ra'hel, trahit le lieu où ils se cachent au Pharaon, qui cherche Tahoser. Le Pharaon vient, enlève Tahoser de ses amants, et la ramène au palais, où elle reste comme prisonnière. Un conflit fantastique entre le Pharaon et le peuple juif, qui trouve ses racines dans la mythologie biblique de Moïse, se produit quand le Pharaon refuse leur demande d'aller au désert faire un sacrifice. La culmination du roman se produit quand le sorcier juif fait ouvrir un passage dans la mer Rouge qui laisse passer les juifs mais qui se ferment sur le Pharaon et son armée quand ils essaient de les suivre. Tahoser prend le trône vidé par le Pharaon et devient la seule femme enterrée dans la vallée des Rois.

En lisant les œuvres égyptiens de Gautier, nous voyons des thèmes liés aux conceptions d'Égypte dans la conscience populaire de son époque, mais aussi propre à l'écriture de Gautier plus généralement. Par exemple, dans "Une Nuit de Cléopâtre," Gautier propose une vision tout à fait orientaliste de l'Égypte. Le festin de Cléopâtre se lit comme le festin orgiaque orientaliste par excellence—par exemple, sa danse de la mort qu'elle fait pendant la fête rappelle Salomé¹³, l'héroïne de l'orientalisme du 19^e siècle.

¹³ Salomé, fille de Hérode et Hérodiade, est une figure biblique, la plus connue pour sa "danse des sept voiles" mythique et pour avoir demandé à son père la tête de Jean le Baptiste sur un plat. Dans la conscience populaire, elle est connue comme la première "femme fatale." Voir Kultermann (2006) pour un héritage de Salomé dans la culture populaire.

Dans ce sens, la nouvelle fait partie de tout un héritage de la décadence orientale dans l'imagination occidentale. De l'autre côté, nous voyons les traces du fatalisme de l'amour qu'on trouve dans la relation entre Carlotta Grisi et Théophile Gautier. En prenant cette fascination de Gautier, la question se pose, pourquoi Égypte? Selon moi, c'est le côté éternel qui l'attire. Avec la momification, les égyptiens ont vaincu la mort (au moins dans un sens corporel). Pour Gautier, un homme toujours obsédé par la mort, la réalisation d'un rêve de l'éternel doit l'attirer¹⁴. Comme écrit Georges Poulet, dans la première phrase de son étude sur le temps dans les œuvres de Gautier, "Ce qui domine chez Gautier, c'est la hantise de la mort" (*Études sur le temps humain* 278), en soulignant son importance à ses œuvres.

France et Égypte

L'obsession de Gautier avec l'Égypte et la culture orientale plus générale fait partie d'une obsession beaucoup plus étendue et plus ancienne qui envahissait la culture occidentale de l'antiquité jusqu'au 19^e siècle quand Gautier écrit. Comme fait rappeler Christiane Ziegler, la conservatrice en chef du département des antiquités égyptiennes, dans sa préface, "From One Egyptomania to Another," la conception de l'Égypte dans l'imagination occidentale trouve ses racines dans la culture de Rome antique. Les romains, qui règnent sur l'Égypte dès le premier siècle av. J-C, étaient attirés (comme Gautier des milliers d'années après) par la conception égyptienne de l'éternité. Ziegler écrit que les romains ont fondé un nouveau religion, les cultes isiaques¹⁵, qui se basait dans, "the pharaonic myth of Osiris, the legendary king who was murdered and

¹⁴ Voir Poulet (1949) pour une explication détaillée de la fascination de Gautier avec la mort.

¹⁵ Voir Baltrušaitis (1985) pour une exploration plus profondes des cultes d'Isis.

dismembered by his brother Seth, and then resurrected through the intervention of his wife, Isis. The cult of Isis, promising the same resurrection to believers, arrived in the Roman world at a point when the view that life was an end in itself prevailed” (15). Dans la popularité des cultes, on voit la fascination de Gautier reproduite, en suggérant un attrait qui transcende des limites du temps. La popularité de l'Égypte dans la société romaine donne naissance à la diffusion de la culture égyptienne en Europe. Ziegler écrit que, “Italy thus became the country in Europe where original works from ancient Egypt could be studied, together with the far more numerous copies and interpretations produced locally” (17). Mais, quoique Rome devient le centre du proto-égyptologie, Ziegler explique que, “its role was ambiguous. Rome perpetuated a certain vision of Egypt that became confused with the reality. With no links to pharaonic traditions and no familiarity with the land itself, artists and scholars from the Renaissance right up to comparatively modern times were unable to distinguish true pharaonic traditions and sources from Roman copies or interpretations” (19). Ainsi, on voit que la vision populaire de l'Égypte en Europe était vue de l'angle romain et, ainsi, dès l'antiquité, était une invention européenne¹⁶.

¹⁶ Il faut noter le contexte de la préface de Ziegler. *Égyptomania* est le catalogue d'une exposition d'art inspiré par l'Égypte qui avait eu lieu au Louvre. Le base du travail de Ziegler, avec les autres conservateurs, reste sur la supposition qu'il y a une distinction entre “l'égyptomanie” et l'orientalisme. Jean-Marcel Humbert, conservateur au musée du Louvre, écrit dans sa préface qui accompagne celui de Ziegler, qu'on ne peut pas, “indiscriminately apply the word [Egyptomania] to all things connected with Egypt. A painting of an Egyptian landscape with palm trees and a desert caravan bespeaks Orientalism and Exoticism, not Egyptomania; to travel in Egypt, to have a taste for antiquities, to bring back objects and display them in a curio collection are expressions of Egyptophilia, rather than Egyptomania. The factor that determines whether we may label a work as Egyptianizing is the antiquity of the decorative treatment” (Humbert 21). Selon moi, c'est une distinction assez difficile à faire. À mon avis, l'appropriation et consommation de la culture égyptienne par les européens (même

La popularité de l'Égypte en France atteint son apogée de nouveau à la fin du 18^e siècle quand Napoléon part pour son expédition en Égypte. En 1798, il part en Égypte et le même année fonde l'Institut d'Égypte, la première société égyptologique du monde, divisée en quatre départements: les mathématiques, la physique, l'économie politique, et les arts et littérature (Brier 49). La campagne de Napoléon en Égypte marque le début d'une renaissance d'intérêt pour l'Égypte en France. Les textes publiés d'après la campagne surtout ouvrent l'Égypte aux français. Vivant Denon, artiste et un des savants amenés par Napoléon, publie *Travels in Upper and Lower Egypte* en 1802, qui devient un succès énorme, avec vingt éditions publiées dans des langues différentes. Ses illustrations¹⁷ piquent la curiosité du publique et ouvre la voie à la publication de la *Description de l'Égypte*, un compendium du travail fait par les 150 savants amenés par Napoléon (Brier 60). Comme écrit Bob Brier,¹⁸ "Nothing like the *Description* had ever been attempted. One thousand sets of 21 volumes were printed, each containing nearly 1,000 large engravings... It was not until 1809 that the first installment was published... Bonaparte, losing patience, decreed that the entire project had to be completed by 1811. The deadline was missed by two decades" (Brier 61). Le vrai succès de la *Description* vient de sa dispersion "en feuilleton" (on peut dire) au publique. Chaque semaine

sous un forme "européanisé") font partie du même système de domination que relève Said dans *Orientalism*.

¹⁷ Voir fig. 1 dans l'appendice

¹⁸ Même si je le cite, parce que c'est une bonne référence pour l'histoire de la fascination européenne envers l'Égypte, je dois m'éloigner du livre de Brier. Il écrit sans aucune pensée critique ou réflexive sur son travail, surtout dans un cadre post-colonialiste. C'est vraiment un livre qui cède à la foule ignorante. Il fait éloge même de l'exactitude du travail de Gautier dans *Le Roman de la momie*, en évoquant, selon moi, la citation de Said, qui écrit que, "Orientalism was... a system of truths, truths in Nietzsche's sense of the word" (204). Nietzsche, pour référence, écrit que, "truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are" (cité dans Said 203).

quelques gravures sont sorties, en nourrissant le goût du public pour l'Égypte. Avec la publication de la *Description*, la découverte de la pierre de Rosette en 1799 par Pierre-François Bouchard et le déchiffrement éventuel des hiéroglyphes par Jean-François Champollion en 1824 (Brier 57) continuaient à renforcer la place de l'Égypte dans la conscience populaire de l'époque. Finalement, en 1836, Louis-Phillipe fait ériger l'obélisque de Luxour à la Place de la Concorde—monument qui atteste même maintenant de la fascination européenne avec l'Égypte.

Critiques secondaires de Gautier

À notre époque, dans ce pays anglophone, Gautier n'est presque plus connu. Même en France son nom a cédé à ceux des romantiques plus connus—comme Hugo ou les Dumas—et à sa progéniture intellectuelle—Mallarmé ou Baudelaire. Comme écrit Joanna Richardson, dans sa biographie de Gautier, “Gautier, like his last house, is abandoned; posterity remembers the rose-colored doublet, remembers the name from the programme of *Giselle*; the student has read, it may be, one of the travel books” (11). En prenant cet oubli, la plupart des travaux critiques sur les œuvres de Gautier précèdent l'époque de la critique postmoderne. Les critiques comme Jean Richer, Georges Poulet, et Albert J. George constituent le début de la critique littéraire de Gautier. Ces critiques se concentrent plus sur les grands thèmes chez Gautier (comme son obsession avec le temps et la mort¹⁹) ou son rapport aux mouvements littéraires (spécifiquement le mouvement parnasse²⁰, comme dans le cas de Souriau (1929)).

¹⁹ Voir Poulet (1949)

²⁰ Nous voyons ce genre de critique encore maintenant comme, par exemple, dans l'essai, “1866: The Dream of Stone,” de Barbara Johnson. Elle fait mentionner les œuvres de Gautier seulement dans leur rôle comme prédécesseurs du mouvement parnassien.

Gautier figure beaucoup aussi dans les théories génériques de l'écriture fantastique (voir George 1964)—souvent en tandem (ou opposition) avec E.T.A. Hoffmann (voir l'article, "Brides of the Fantastic: Gautier's "'Le Pied De La Momie' and Hoffmann's 'Der Sandmann'" de Jutta Fortin ou "Gautier, Freud, and the Fantastic: Psychoanalysis Avant La Lettre?" de Nigel E. Smith). L'article de Smith, avec plusieurs autres travaux critiques sur Gautier, comme celui de Poulet dans *Études sur le temps humain*, se concentre surtout sur la question d'un préfigurement du "*unheimlich*"²¹ de Freud dans les œuvres de Gautier. Comme écrit Georges Poulet, "si le fantastique de Hoffmann séduit tellement l'imagination de Gautier, et si lui-même en fait un tel usage dans ses contes, c'est que... ce fantastique a sa base en des phénomènes paramnésiques: 'Ces personnages de Hoffmann, écrira-t-il en 1851, ont quelque chose de *déjà vu* qui vous trouble profondément... vous éprouvez comme l'impression d'un rêve persistant à travers la veille'" (*Études sur le temps humain* 280).

L'écriture de Gautier continue à faire partie aussi du discours de la danse contemporaine. Nous voyons, par exemple, le chapitre de Felicia McCarren dédié à l'analyse de *Giselle*, son rapport aux tendances plus générales de la danse au 19e siècle, et son héritage dans la danse contemporaine. Dans le cadre de ce discours, Gautier est souvent critiqué pour son regard masculin envers la danseuse et son haine contre le danseur.

²¹ *Unheimlich* désigne le sens d'horreur qu'on ressent en rencontrant quelque chose ou quelqu'un qui est familier mais inconnu, ou étrange, au même temps. Par exemple, une poupée qui est vraisemblable peut être considérée "*unheimlich*" parce qu'on hésite entre croire qu'elle n'est pas vivante et croire qu'elle est, peut-être, vivante. Ou bien l'expérience de "déjà vu" qui nous fait hésiter entre le naturel et le surnaturel. Voir Freud (1919) pour son explication psychanalytique.

Maintenant, dans le cadre du discours postmoderne, les critiques de Gautier souvent lui rejettent sur-le-champ comme l'orientaliste misogyne du 19^e siècle par excellence. Nous voyons ce genre de critique, par exemple, chez Madeleine Dobie, qui écrit un chapitre sur les œuvres égyptiennes de Gautier dans son livre, *Foreign Bodies: Gender, Language, and Culture in French Orientalism*. Elle ne trouve aucun aspect rédempteur dans Gautier, qui elle voit comme simple orientaliste qui reproduit les systèmes de domination occidentaux sans y penser. Il y a, bien sur, des exceptions. Notamment, Melanie Hawthorne, dans son article, "Dis-Covering the Female: Gautier's *Roman De La Momie*," écrit une analyse féministe et post-colonialiste provoquant sur le dédoublement de la lecture dans *Le Roman de la momie*, qui a beaucoup m'inspiré pendant mon travail. Elle essaie de montrer les aspects hors du narratif central qui peuvent ajouter un élément de subversion à l'œuvre de Gautier. Jutta Fortin aussi écrit une critique plus nuancée du "Pied de Momie," sur les moyens par lesquels le pied de Hermonthis échappe le système d'échange (tel qu'il soit proposé par Marx) et la domination masculine inhérente là-dedans. Moussa Sarga met en question aussi la nature de l'orientalisme de Gautier. Il montre, en utilisant le récit de voyage écrit par Gautier pendant son voyage en Égypte, la reconnaissance de Gautier de la nature impossible et problématique de sa rêverie orientaliste.

Comme on trouve chez Hawthorne, il y a un discours déjà établi de la méta-lecture dans les œuvres égyptiennes de Gautier. Dans son article, "The Literary Archaeologies of Théophile Gautier," Sasha Colby examine le rapport entre les œuvres de Gautier et l'archaeologie—dans le sens évident (comme la présence de l'égyptologue

dans un narratif), mais aussi dans le sens du processus de lire. Comme Hawthorne, elle essaie d'expliquer les moyens par lesquels il faut "creuser" dans les textes égyptiens de Gautier pour trouver un sens plus profond. Dobie aussi, quoiqu'elle n'est pas "fan" de Gautier, fait référence aussi à cette possibilité d'une "double-lecture" des signes dans *Le Roman de la momie*.

Cadre théorique

Le base de mon travail se trouve surtout dans l'écriture de Edward Said sur l'orientalisme. Écrit en 1979, son livre *Orientalism* est un critique post-colonialiste qui se concentre sur les moyens par lesquels la société européenne au 19^e siècle créait une conception de "l'Orient" ou "le Levant" comme altérisé, en l'opposant avec leur propre société. Comme écrit Said, "Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident'" (*Orientalism* 2). Cette mentalité d'opposition à la fois produisait et justifiait l'impérialisme de l'Occident, en créant un discours qui, comme écrit Said, "when reduced to its simplest form, was clear, it was precise, it was easy to grasp. There are Westerners, and there are Orientals. The former dominate; the latter must be dominated" (*Orientalism* 36). Ce discours colonialiste se trouvait reproduit et renforcé par plusieurs systèmes de pouvoir—intellectuels, politiques, et sociaux. Comme écrit Said, "Knowledge of the Orient, because generated out of strength, in a sense *creates* the Orient, the Oriental, and his world... the Oriental is depicted as something one judges... something one studies and depicts... something one disciplines... something one illustrates... The point is that in each of these cases the Oriental is *contained* and

represented by dominating frameworks” (*Orientalism* 40). Le travail de Said fait partie d’un discours théorique post-colonial plus général, qui se concentre sur l’analyse des structures et systèmes du colonialisme en essayant de les comprendre, à la fois dans leur cadre historique et leurs implications dans notre milieu contemporain. En mettant en question les systèmes de discours implicitement colonialistes dans notre société, les théoriciens post-colonialistes essaient de les faire reconnaître et, ainsi, les déconstruire. Pour mon travail sur Gautier, je m’intéresse le plus à la reproduction des systèmes de domination occidentale dans la littérature orientaliste du 19^e siècle. En prenant le travail de Said, j’examine les tendances orientalistes dans le travail de Théophile Gautier.

Mon analyse spécifique du “Pied de momie” repose sur le travail de plusieurs théoriciens, surtout Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Donna Haraway, Karl Marx, Elisabeth Bronfen, Tzvetan Todorov, et John Berger. Mon travail sur *Le Roman de la momie* est basé dans la théorie de beaucoup des mêmes intellectuels que mon analyse du “Pied de la momie” (comme Haraway, Bronfen, Benjamin et Berger), mais j’ai aussi consulté les œuvres de Domna Stanton, Hélène Cixous, Jacques Derrida, G.C. Spivak, et Homi K. Bhabha. Généralement, mon analyse repose sur un triptyque théorique qui examine les manifestations du regard de l’auteur et le lecteur. Premièrement, j’utilise la théorie néo-marxiste (ou dans le cas de Marx, simplement marxiste) pour analyser le rapport commercial entre la France et l’Orient (incarné dans les œuvres de Gautier dans le regard des personnages occidentaux envers les incarnations de l’Orient). Puis, avec la théorie féministe, j’examine le regard masculin envers les femmes des œuvres et le

système d'échange sexuel. Finalement, j'utilise la théorie post-coloniale pour expliquer et déconstruire le milieu culturel colonialiste d'où Gautier écrit.

Pour mon explication du regard consommateur dans les œuvres, j'utilise le travail des théoriciens (néo)marxistes, comme Marx, Benjamin, Bourdieu, et Berger. Karl Marx était un économiste et philosophe socialiste allemand qui travaillait pendant le 19^e siècle. Connu pour "Le Manifeste de Communisme," *Das Kapital*, et ses théories d'histoire, Marx reste un des philosophes les plus importants qui écrivaient sur la révolution industrielle. La partie de *Das Kapital* intitulé, "The Fetishism of Commodities and the Secret thereof," m'aidait à comprendre la nature des marchandises chez Gautier, surtout en examinant les parallèles entre son traitement fantastiques des "fétiches orientaux" et la théorie de Marx sur les marchandises.

Un néomarxiste, Walter Benjamin est un théoricien allemand des études culturelles et esthétiques et membre de l'école de Frankfurt. Il travaillait pendant les premières décennies du 20^e siècle, jusqu'à sa mort en 1940²². Connu pour son travail sur l'art et la littérature, ses essais "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" et "The Task of the Translator" m'aident à examiner le rapport entre Gautier et l'Orient. En travaillant sur "Le Pied de momie," j'utilise "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" comme un moyen d'examiner la critique de Gautier de la fragmentation et marchandisation des objets orientaux par les français. L'essai lui-même se concentre sur la capacité d'utiliser l'art pour promulguer des idées politiques. Il explique comment la capacité de l'homme de reproduire les objets d'art marque une rupture avec leurs milieux

²² Il s'est suicidé à la frontière de France et Espagne en fuyant les Nazis.

dans le temps et l'espace en enlevant leurs "auras"²³. Pour Benjamin, cette enlèvement d'aura constitue une opportunité de réappropriier l'art pour des mouvements révolutionnaires. Pour moi, pourtant, la signification de l'argument de Benjamin reste dans sa dichotomie de valeur rituelle et valeur d'exhibition. Chez Gautier, dans "Le Pied de Momie," c'est toujours une critique d'enlèvement de l'Orient de son milieu pour sa vente en Europe. Ainsi, j'utilise le travail de Benjamin dans un sens plus néo-marxiste que politique, pour encadrer la critique de Gautier. Je prends en compte aussi, "Paris, Capital of the Nineteenth Century," un essai de Benjamin sur la modernité à Paris au 19^e siècle, qui m'aide à mieux articuler la nature de la marchandise à l'époque de Gautier et les effets du capitalisme sur l'art. L'essai de Benjamin, "The Task of the Translator," était aussi important pour mon travail sur la traduction du roman éponyme du *Roman de la momie* par les hommes colonisateurs.

En examinant la place du regard masculin (et le pouvoir implicite là-dedans) dans les deux œuvres de Gautier, mon travail est informé par des théoriciens féministes, surtout ceux qui travaillent sur l'esthétique et le rapport entre les femmes et l'écriture, comme le font John Berger, Elisabeth Bronfen, Hélène Cixous, Jacques Derrida et Donna Haraway (qui s'inscrit aussi dans le discours post-colonialiste). John Berger, écrivain, théoricien d'art et artiste anglais, est connu pour *Ways of Seeing*, son livre sur le traitement du genre dans l'esthétique occidentale, qui accompagne une série de télévision du même nom. Son écriture sur le regard masculin informait mon travail sur le regard du

²³ Ici, Benjamin réapproprie le terme de Ludwig Klages, un philosophe allemand connu aussi pour avoir créé le terme "logocentrisme" (qui, ensuite, fait partie du phallogocentrisme de Derrida). Voir Hansen (2008) pour plus sur le terme de "l'aura", ses origines, et son utilisation par Benjamin.

lecteur et celui des protagonistes. *Over Her Dead Body*, le livre d'Elisabeth Bronfen, professeur de la littérature anglophone à l'Université de Zurich, sert comme histoire des représentations esthétiques des femmes mortes dans le monde occidental et leurs implications pour la théorie féministe. Pour mes études de Gautier, je trouve ce travail indispensable pour placer Gautier dans l'héritage des représentations des femmes mortes et pour mieux comprendre comment son esthétique peut être lu comme subversif. Cixous et Derrida, deux philosophes français qui font parties du mouvement post-structuraliste, aident à mieux comprendre la translation entre le corps féminin et le texte d'un livre, surtout dans le cadre de la traduction littérale du roman de la momie éponyme. Plus largement, mon travail se situe dans le mouvement post-structuraliste, qui se lie au mouvement post-colonialiste. Les post-structuralistes travaillent contre les binaires hiératiques inhérents aux structures sociaux, culturels, et politiques de notre époque contemporain (comme la division de l'Orient et l'occident dont parle Said), dans une tentative de les faire déconstruire en faveur d'une multiplicité.

Avec le travail de Said, je dois beaucoup de mon analyse post-colonialiste aux œuvres de Haraway, Bhabha, et Spivak. Donna Haraway, théoricienne américaine qui travaille dans les facultés de "History of Consciousness" et d'études féministes à l'université de Californie à Santa Cruz, travaille beaucoup sur l'intersection de la philosophie et la technologie. Elle est la mieux connue pour son travail sur les cyborgs et leurs natures "post-genre." J'utilise son travail sur l'altérisation des primates par les humains dans le discours scientifique (surtout dans le cadre de l'évolution) pour examiner la conception de l'Orient dans le discours populaire du 19^e siècle comme origine des

sociétés occidentaux. Le travail de Homi K. Bhabha, théoricien post-colonialiste et professeur à Harvard, et Gayatri Chakravorty Spivak, une philosophe, théoricienne littéraire, et professeur à Columbia d'origine indienne, sur le subalterne²⁴ m'aidait à mieux comprendre l'hierarchie colonialiste qui sous-tend la culture dans laquelle Gautier écrit.

Énoncé de la Thèse

À travers le travail suivant sur les deux œuvres de Gautier, je relève la question du regard à plusieurs reprises. Par une lecture de près du redoublement et du dédoublement des regards dans la nouvelle “Le Pied de momie” et *Le Roman de la momie*, je crée une nouvelle lecture (qui s'éloigne des lectures qui simplement reprochent Gautier pour son orientalisme), en explorant des moments de subversion dans ses récits. C'est clair, en lisant Gautier, qu'il essaie de critiquer le système colonialiste, mais se trouve toujours figé dans le discours orientaliste répandu de son époque. Quoiqu'il ne l'échappe pas dans ces deux œuvres, je propose qu'en les lisant, nous pourrions voir une subversion des systèmes de domination dans les corps des deux femmes momifiés. Dans “Le Pied de momie,” la domination se révèle sous une forme capitaliste, qui brise l'Orient pour faciliter son entrée dans le système capitaliste. La subversion dans la nouvelle se produit dans les moments de la transcendance des binaires, toujours venants du corps momifié féminin. Dans *Le Roman de la momie*, la nature de la domination est plus nuancée.

Gautier crée un récit qui révèle la (re)production et support de la domination colonialiste

²⁴ Voir “Can the Subaltern Speak?” (Spivak 1988) pour une discussion de l'appropriation du terme “subalterne” par le mouvement post-colonialiste et Zene (2013) pour une exploration de son usage par Gramsci.

par les connaissances scientifiques (et ‘objectives,’ soi-disant). Le corps de Tahoser, la femme momifiée, est figurée comme un texte que les colonisateurs essaient de ‘lire’ mais qui, finalement, échappe aux connaissances établies. De la même façon, les essais des hommes de traduire son texte fonctionne comme un moyen de ‘connaître’ et, ainsi, dominer l’Orient. Dans les deux textes, il y a un rapport étroit entre le corps féminin et le texte, qui crée un sens de la réflexivité du texte et montre la capacité de Gautier de réfléchir aux limites de sa critique. De plus, la textualité des deux femmes les donnent la capacité d’échapper les attentes de l’homme colonialiste, en laissant leur multiplicité et caractères interstitiels triompher sur la pseudo-objectivité des projets coloniaux.

Je propose que Gautier réussisse mieux à écrire une héroïne subversive dans *Le Roman de la momie* grâce à la narration plutôt objective. Quoique “Le Pied de momie” est narré à la première personne, en suggérant un rapprochement à la fois du narrateur, de l’auteur et du lecteur et ainsi une identification inhérente des trois, la narration du *Roman de la momie* est impersonnelle, en donnant l’opportunité pour nous, comme lecteurs, de choisir le personnage avec qui nous nous identifions. Gautier ouvre des espaces marginaux dans lesquels le lecteurs peuvent se déplacer.

Dans mon premier chapitre, je discute les conceptions de l’Orient et la possibilité pour leur subversion dans la nouvelle “Le Pied de momie.” Premièrement, j’utilise l’encadrement physique de la nouvelle pour établir la dichotomie entre l’occident et l’Orient qui est implicite et omniprésent dans la nouvelle, mais aussi comment Gautier la subvertit avec l’espace liminal qui existe entre ces deux mondes. Puis, j’examine les personnages de la nouvelle et leurs rôles symboliques dans l’histoire, pour mieux

comprendre comment Gautier critique l'orientalisme mais aussi la renforce dans son discours. Après avoir établi le cadre de l'histoire et la nature des personnages, j'examine les représentations de la fragmentation dans la nouvelle et leur rapport avec la critique plus générale de Gautier sur la marchandisation de l'Orient. Ensuite, je prend la théorie de Benjamin sur la reproduction de l'art pour expliquer la critique de Gautier envers la fragmentation et marchandisation de l'Orient physique par les européens. Je commente sur la présence des systèmes d'échange variés et puis, en explorant le voyage mystique de Hermonthis et le narrateur, j'utilise les théories post-colonialistes et féministes pour réfléchir sur le rôle subversif de la fin de la nouvelle.

Mon deuxième chapitre se concentre sur *Le Roman de la momie*, le travail le plus détaillé sur Égypte qu'a écrit Gautier. Dans le chapitre, je n'examine que la préface du roman, qui se passe en Égypte du 19^e siècle, pour mieux comparer le rapport "moderne" entre l'Europe et l'Orient, tel qu'il est représenté par Gautier dans ses œuvres. Je commence avec une présentation des critiques secondaires du *Roman de la momie* et du cadre théorique du chapitre, suivi par une explication de l'encadrement colonialiste. Je l'utilise pour montrer comment Gautier établit la pseudo-objectivité des connaissances de l'angle colonisateur dès le début du roman. Ensuite, j'introduis les personnages principaux de la préface pour montrer leur trio des regards (scientifique, masculin ou sexualisé, et commodificateur) et comment ça contribue à la critique de Gautier des institutions intellectuelles dans l'Orient. Puis, j'explique le rapport entre les hommes colonisateurs et le corps féminin momifié dans le cadre d'une "lecture," pour montrer la

textualité du corps féminin dans le roman et comment elle laisse subvertir les systèmes de domination inhérents au discours académique orientaliste.

Chapitre I: « Le Pied de momie »

Introduction

Histoire du désir, du commerce, et du fantastique, la nouvelle “Le Pied de momie” de Théophile Gautier, publié en 1840, devient, néanmoins, une histoire aussi de la subversion. La nouvelle s’ouvre à Paris, avec l’entrée d’un jeune homme (le narrateur de l’histoire) dans une boutique de bric-à-brac. Il achète le pied d’une momie égyptienne d’un vieux marchand mystérieux, qui l’avertit que le père de la momie, le Pharaon, ne sera pas content de son achat. Après être rentré à la maison pour placer le pied sur son bureau, le narrateur sort avec les amis. Quand il rentre encore, une odeur de la momification envahit la maison. Perplexe (et un peu ivre), le jeune homme se couche. Quelques heures après, il se réveille et voit le pied sautant sur le bureau. Puis, une jeune femme momifiée, la princesse Hermonthis—jadis la propriétaire du pied, apparaît, et les deux concluent un marché pour que la princesse puisse récupérer son pied. Ravie de l’avoir encore, la princesse amène le narrateur au monde souterrain où “vit” (plus ou moins) son père, le grand Pharaon. Le Pharaon demande au narrateur ce qu’il veut comme récompense, et le jeune homme répond qu’il veut la main de la princesse en échange pour son pied. Cette réponse fait rire le Pharaon, qui répond que le narrateur, qui a vingt-sept ans, ne peut jamais se marier avec une fille qui a plus que trente siècles. Il serre la main du narrateur de plus en plus fortement, jusqu’au point qu’il se réveille et

se trouve allongé sur son lit à Paris. Mais, quoiqu'il croit d'avoir rêvé tout l'épisode, il reconnaît sur son bureau la petite figurine verte laissée par Hermonthis.

“Le Pied de momie” représente une tentative de la part de Gautier d'écrire une critique anticolonialiste. Il utilise des personnages masculins pour montrer les effets brisants du colonialisme sur l'Orient. Leurs regards comprennent les trois aspects du colonialisme—la masculinité, le capitalisme, et la connaissance de l'Orient (un trio qu'on voit plus tard aussi dans *Le Roman de la momie*). Le corps de la momie de la princesse Hermonthis devient un espace subversif, qui échappe aux regards (qui portent des attentes et désirs) des hommes occidentaux. Tout le discours de Gautier dans la nouvelle autour de Hermonthis indique une compréhension du rapprochement de la domination colonialiste avec la domination masculine. Selon moi, cette compréhension de la part de Gautier des implications répandues de l'altérisation (qu'il relève aussi dans *Le Roman de la momie* dans un forme plus développé) est assez impressionnante pour un homme du 19^e siècle. Mais, malgré les moments de subversion de Gautier, son écriture reste toujours soumise au discours orientaliste du 19^e siècle. La division dans l'encadrement de la nouvelle entre l'ouest “naturel” et l'est “surnaturel” n'échappe jamais la dichotomie du monde conçue par la société impérialiste occidentale. Avec l'échec final du narrateur de surmonter les différences entre son monde et le monde de Hermonthis (pour qu'il puisse se marier avec la princesse), Gautier montre cette impossibilité ultime. Ainsi, nous pourrions lire la structure narrative de la nouvelle comme un reflet de l'impossibilité de Gautier de transcender les contraintes de son milieu culturel en essayant de “écrire l'Orient”. De plus, malgré l'incapacité des hommes européens de contrôler Hermonthis,

à la fin de la nouvelle elle reste soumise aux désirs de son père. Elle est enlevée du système de domination occidentale masculine et remise dans celui de l'Orient.

Ultimement, Gautier crée un récit qui montre à la fois les débuts d'une critique efficace du système de colonialisme et ses effets, que l'on voit mieux développée plus tard dans *Le Roman de la momie*, mais aussi les contraintes idéologiques d'écrire dans le cadre impérialiste du 19^e siècle.

L'Espace dans la nouvelle

Dans la nouvelle, la question d'espace nous indique le rôle de l'Orient dans la conscience occidentale (où il fait partie du système d'échange capitaliste) et celle de Gautier (où il reste comme idéal d'un passé intact, un rêve d'ailleurs). L'histoire se déroule à Paris, dans un monde moderniste et matérialiste. Les quatre espaces majeurs—la boutique, la maison, l'espace « liminal » et le monde souterrain—à la fois délimitent la dualité du monde, telle qu'elle est reconnue par Gautier, et contiennent l'Orient, incarné dans des objets et des personnages de la nouvelle. Les deux espaces du monde physique (ou « naturel », dans le sens de son opposition au monde « surnaturel ») sont des espaces de marchandisation et fragmentation, tandis que le monde Oriental dans la nouvelle est l'espace complet, le monde fantastique des idées et de l'anéantissement de l'individu. Ce n'est que dans l'espace liminal, que visitent le narrateur et Hermonthis en voyageant au monde souterrain, qu'on voit une subversion du binaire orientaliste. En mettant en tension les deux mondes, Gautier met en tension les relations entre la France et l'Orient, spécifiquement dans le cadre de sa critique implicite de la marchandisation de

l'Orient. La dualité d'est-ouest, établie par les espaces, encadre et positionne les regards européens (à la fois masculins, commodificateurs, et colonialistes) de l'histoire.

La Boutique

La nouvelle commence à Paris, en nous plaçant au milieu de l'Occident moderne et, ainsi, en établissant la place de l'Orient dans la société française du 19^e siècle. Le narrateur dit qu'il était, "entré par désœuvrement chez un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot parisien, si parfaitement inintelligible pour le reste de la France... Le magasin de mon marchand de bric-à-brac était un véritable Capharnaüm ; tous les siècles et tous les pays semblaient s'y être donné rendez-vous" (Le Pied de momie 133). Avec ces lignes d'ouverture Gautier présente le ton et les thèmes de la nouvelle. Nous reconnaissons immédiatement notre narrateur : ennuyé, parisien, bourgeois. Entré dans le magasin, « par désœuvrement », on sait qu'il mène une vie de loisir, sans d'autres choses à faire que de flâner dans la ville et entrer dans des magasins par hasard. Puis on reconnaît le cadre: Paris, capital de la modernité de Gautier, qui met emphase sur la spécificité de l'expérience parisien et son rapport avec la reste de la France avec son « argot parisien ». Dans l'assertion du narrateur que la phrase « marchands de bric-à-brac » est, « parfaitement inintelligible pour le reste de la France », on voit à la fois l'orgueil du bourgeois, qui croit vraiment dans l'insularité de son monde, mais aussi Gautier suggère que ce phénomène de fétichiser l'antiquité est spécifique à cette classe urbaine. Gautier choisit d'ouvrir avec ces phrases pour nous indiquer, dès le début de la nouvelle, le placement de l'Orient à la fois dans la ville et dans la vie du narrateur. La description de l'espace indique que la nouvelle sera une

histoire du commerce et établit sa place, spécifiquement, dans le paysage industrialisé de la ville moderne.

Cette boutique, comme « un véritable Capharnaüm », est emblématique de la déterritorialisation de l’Orient dans la société française au 19^e siècle. Référence à la ville biblique où Jésus était poursuivi par une foule de malades qui voulait qu’il les guérisse, à l’époque de Gautier ‘Capharnaüm’ signifie un lieu de désordre ou un endroit plein des objets divers. Dans son article, « Gautier et le complexe de Pygmalion », en examinant la fonctionnement du Capharnaüm dans “Le Pied de momie”, Ross Chambers suggère que « l’univers de Gautier... est fortement marqué par l’entropie... Vivre en désarroi parmi les vestiges épars d’un passé désormais « brisé », c’est pour [Gautier et Nerval] la définition même du *moderne* » (41). Je pense que l’idée de fragmentation est clairement importante ici, mais pour aller plus loin je lance l’argument aussi que ce « Capharnaüm » (terme adoré au 19^e siècle²⁵), représente pour Gautier une sorte de *wunderkammer*, dans le sens que la boutique de la nouvelle comprend « tous les siècles et tous les pays » dans ses murs. Ce n’est pas une métaphore de la vie vécue, « en désarroi parmi les vestiges épars d’un passé désormais ‘brisé’ », mais une synecdoque plus littérale du monde moderne qui est construit d’un passé à la fois fragmenté et entremêlé, en perdant tout son sens. De plus, c’est un monde défini par sa présence physique—c’est à dire, par les possessions matérielles. Hilda Nelson, dans son article « Théophile Gautier : The Invisible and Impalpable World : A Demi-Conviction », nomme ce monde physique (tel qu’il soit conçu par Gautier), « the world of appearances » (821), un nom que je trouve

²⁵ Voir *Madame Bovary* pg. 340 et *Hérodiade* pg. 186 de Flaubert, “Capharnaüm” (poème) de Nerval, et “Du vin et du haschisch” dans *Les Paradis artificiels* de Baudelaire

très pertinent à l'analyse de la boutique. En enlevant les objets de leur milieu, ils perdent leur sens. Ils *apparaissent* comme signes de l'Orient mais avec leur réappropriation par la société française leur signification cesse d'être « sacré » et devient « marchandisé ».

Paris

Après avoir placé le pied dans sa maison, le narrateur sort, en introduisant le système de signification sociale engendré par les regards des autres. Quoique la boutique soit le lieu d'échange commercial et la maison soit le lieu d'exposition, le monde public de la nouvelle est le lieu d'échange social. Le narrateur raconte que « très satisfait de cet embellissement, je descendis dans la rue, et j'allai me promener avec la gravité convenable et la fierté d'un homme qui a sur tous les passants qu'il coudoie l'avantage ineffable de posséder un morceau de la princesse Hermonthis, fille de Pharaon » (138). Ici, nous voyons plus clairement la place de l'individu dans la société moderne. Le narrateur, plein d'orgueil de sa nouvelle acquisition, se promène dans la foule. Il n'a d'autres interactions que le coudolement des autres. Il se voit comme un individu, au-dessus des autres, à cause de son achat. C'est un portrait peu réjouissant de la vie moderne. Comme le pied de son corps, le narrateur est coupé des autres, absorbé dans ses pensées de son place dans l'hierarchie capitaliste. Il continue, en disant que, « Je trouvai souverainement ridicules tous ceux qui ne possédaient pas, comme moi, un serre-papier aussi notoirement égyptien ; et la vraie occupation d'un homme sensé me paraissait d'avoir un pied de momie sur son bureau » (139). Ici, Gautier nous montre encore plus nettement l'effet brisant de la société capitaliste. Le narrateur trouve que « la vraie occupation d'un homme » est non seulement d'avoir un trophée de pouvoir

capitaliste mais de l'exposer pour que les autres puissent le voir. C'est à dire que la vraie occupation est d'utiliser l'argent pour gagner de statut dans la société. Gautier nous donne le sens que le seul moyen par lequel on peut avancer dans l'hierarchie sociale est par l'achat des apparences²⁶. Le narrateur parle même de son, « engouement de récent acquéreur » (139), en ajoutant un côté sexualisé à son obsession. C'est comme la sensualité capitaliste remplace la sensualité corporelle. Le narrateur n'est pas amoureux du pied-même, mais du fait qu'il l'appartient. Dans ce sens, on voit que la valeur du pied pour le narrateur vient des regards des autres.

La Maison

La rentrée du narrateur à la maison après son soirée, marque son entrée dans l'espace fantastique de la nouvelle, où le passé et le présent, le naturel et le surnaturel, le mondial et l'immonde, se mélangent tous. Cet entremêlement s'introduit par les odeurs de la momification, en indiquant le retour au côté ritualiste du pied. Le narrateur raconte que quand il revient à la maison, « une vague bouffée de parfum oriental me chatouilla délicatement l'appareil olfactif ; la chaleur de la chambre avait attiédi le natrum, le bitume²⁷ et la myrrhe dans lesquels les *paraschites* inciseurs de cadavres avaient baigné le corps de la princesse ; c'était un parfum doux quoique pénétrant, un parfum que quatre mille ans n'avaient pu faire évaporer » (139). Nous savons que le monde païen du passé

²⁶ Je dirais que cette observation dédaigneuse de Gautier se lie à ses propres efforts de gagner de statut (sans beaucoup de succès) pendant sa vie. Il passait beaucoup de sa vie en essayant d'améliorer sa place dans la société et se plaignait souvent de sa nécessité d'écrire pour l'argent au lieu de le faire pour plaisir (Laubriet).

²⁷ Le bitume, autrement connu sous le nom asphalté, ici fait référence au fait que le bitume se trouve naturellement en Égypte et était utilisé par les égyptiens pendant le processus de momification.

pénètre dans le monde chrétien du présent. Bien que le narrateur essaye de reléguer le pied à un rôle purement d'exposition, la nature rituelle, liée au processus de momification, qu'on voit dans les références aux « *paraschites* inciseurs », finit par triompher. La vraie raison d'être du pied est comme partie de la momie de la princesse Hermonthis, pas comme presse-papiers. La présence du parfum sert aussi à introduire le monde fantastique. Gautier écrit que, « le rêve de l'Égypte était l'éternité : ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant. Je bus bientôt à plein gorgées dans la coupe noire du sommeil ; pendant une heure ou deux tout resta opaque, l'oubli et le néant m'inondaient de leurs vagues sombres » (139).

Nous savons, malgré le témoignage du narrateur, que l'odeur de la momification ne reste pas avec « la solidité de granit », en nous annonçant le brisement avec les lois du monde naturel et l'arrivée du fantastique. De plus, les odeurs du pied entraînent le sommeil et ainsi l'entrée dans le monde des rêves. Le narrateur, pendant sa sommeil (soi-disant), dit que, « cependant mon obscurité intellectuelle s'éclaira, les songes commencèrent à m'effleurer de leur vol silencieux. Les yeux de mon âme s'ouvrirent et je vis ma chambre telle qu'elle était effectivement : j'aurais pu me croire éveillé, mais une vague perception me disait que je dormais et qu'il allait se passer quelque chose bizarre » (139). Quand le narrateur dit que son, « obscurité intellectuelle s'éclaira », on reconnaît un sous-entendu. Bien que le sens superficiel soit clair—qu'il commence à rêver (ou bien s'éveiller)—je dirais que Gautier nous indique que la vraie clarté intellectuelle se trouve seulement dans le monde des rêves. De plus, il écrit que les yeux de l'âme du narrateur « s'ouvrirent » et qu'il voyait la chambre, « telle qu'elle était

effectivement ». Gautier nous indique que le narrateur ne voyait pas clairement jusqu'à ce moment, que de voir avec l'âme est mieux que de voir avec les yeux. Le narrateur croit qu'il dort, mais Gautier suggère avec sa description que c'est quelque chose au-dessus du simple rêve. Par exemple, le narrateur raconte qu'il sentait, « un sentiment d'attente que rien ne justifiait » (140). Ce sentiment nous indique quelque « sixième sens » qui sort de l'ordinaire, en donnant au narrateur la capacité de percevoir vaguement l'avenir.

Le sentiment d'attente du narrateur est bien justifié quand le pied, jadis stationnaire, commence à bouger et la princesse Hermonthis, boiteuse qu'elle soit, apparaît dans la chambre, en introduisant tous les deux la subversion des projets du narrateur et du marchand. De son lit, le narrateur voit le pied qui, « Au lieu d'être immobile comme il convient à un pied embaumé depuis quatre mille ans... s'agitait, se contractait et sautillait sur les papiers comme une grenouille effarée : on l'aurait cru en contact avec une pile voltaïque ; j'entendais fort distinctement le bruit sec que produisait son petit talon, dur comme un sabot de gazelle » (140). Comme avant, quand le narrateur supposait que le pied de la princesse soit d'une statue, nous pouvons lire le fait qu'il le croyait « en contact avec une pile voltaïque » comme signe de l'étroitesse de pensée moderne. En face d'un objet si *unheimlich*, d'utiliser le terme Freudien²⁸ ("The Uncanny" 2), l'esprit du narrateur cherche à le placer dans le cadre de ce qu'il connaît. Pourtant, le pied échappe encore ses contraintes, parce que c'est la magie, pas une pile, qui l'anime.

²⁸ Voir note n° 21 pg. 13

L'Espace Liminal

L'espace liminal, qui se trouve entre le monde parisien et le monde souterrain, est le seul espace de la nouvelle qui échappe au binaire imposé par l'encadrement orientaliste du discours de Gautier. Le voyage de la maison à la terre éternelle du Pharaon marque l'entrée dans l'autre monde, que nomme Hilda Nelson, théoricienne littéraire, dans son article, "Théophile Gautier: The Invisible and Impalpable World," « the world of pure thought, of the spirit, that invisible and impalpable world behind the world of appearances » (821). Quand Hermonthis et le narrateur partent aller rencontrer le Pharaon, le narrateur dit que, « Nous filâmes pendant quelque temps avec la rapidité de la flèche dans un milieu fluide et grisâtre, où des silhouettes à peine ébauchées passaient à droite et à gauche. Un instant, nous ne vîmes que l'eau et le ciel » (144). Ce « milieu fluide et grisâtre » est un espace purement liminal. Divorcé du matérialisme du monde bourgeois, l'espace « d'entre-mondes » marque un espace d'immatérialité. Ce divorce du monde, accompagné par une compression si nette du temps et de l'espace, fait penser à l'écriture de Gautier sur l'usage des drogues et les hallucinations, surtout l'opium et le hachisch. Dans sa nouvelle, « Le Club des Haschischins », Gautier écrit que, sous l'influence de l'haschisch, il ne se sentait, « plus mon corps ; les liens de la matière et de l'esprit étaient déliés ; je me mouvais par ma seule volonté dans un milieu qui n'offrait pas de résistance. C'est ainsi, je l'imagine, que doivent agir les âmes dans le monde aromal où nous irons après notre mort » (10). La description de Gautier des effets du haschisch reflète celui du milieu liminal dans la nouvelle. Le rencontre avec la mort (incarné dans la destination de la nécropole) et la disparition des liens de la matière

marquent un lien étroit entre l'hallucination et l'espace fantastique de la nouvelle. De plus, dans "Le Pied de momie", le narrateur, au moment d'intervention du fantastique, remarque que « L'odeur de la myrrhe avait augmenté d'intensité, et je sentais un léger mal de tête que j'attribuais fort raisonnablement à quelques verres de vin de Champagne que nous avions bus aux dieux inconnus et à nos succès futurs » (140). L'odeur qui précède le rencontre, lié à la momification, nous fait penser au « monde aromal où nous irons après notre mort » selon Gautier.

En outre, la mention des verres de vin, en tandem avec le rencontre et voyage fantastiques, nous font remarquer la relation du « milieu fluide et grisâtre » avec la nature du monde surnaturel. Le lien entre le vin et leurs effets sur la perception du temps, explorer par Baudelaire (membre du Club des Haschischins²⁹) dans *Les Paradis Artificiels*, se définit par un *échappe*, que Gautier appelle, « l'anéantissement » (Club des Haschischins 5). Baudelaire, écrivant dans la voix du vin, écrit, que, « Notre intime réunion créera la poésie. À nous deux nous ferons un Dieu, et nous voltigerons vers l'infini, comme les oiseaux, les papillons, les fils de la Vierge, les parfums et toutes les choses ailées » (Du vin et du haschisch 4). Comme la description de Gautier des effets du haschisch, pour Baudelaire le vin se lie à cette apesanteur spirituelle. Nelson, dans son article, le décrit comme, « the sensation of getting rid of the *I*, the *moi* becoming the *non-moi*, of being absorbed into the universe, or merging with objects of the material universe... thereby ridding oneself of the feeling of anguish or terror at the thought of or

²⁹ Voir "Spoonfuls of Paradise: An Excerpt from "Cannabis" by Jonathon Green

confrontation with the *néant* » (827). En prenant toutes ces descriptions avec la description de Gautier, nous voyons le caractère hallucinatoire de cet espace.

Pour aller plus loin, le voyage du narrateur, au moment de la reconstruction de la princesse Hermonthis, marque le rencontre avec l'idéal de beauté. Georges Poulet, dans son œuvre sur le temps dans la littérature, décrit l'expérience de Gautier avec la beauté comme, « une perception que recouvre aussitôt une réminiscence. L'idéal, *reconnu* dans le présent, détache l'esprit de ce présent et le laisse comme flottant entre les époques. La notion du temps devient élastique et vague ; le senti et le rêvé se confondent » (*Études sur le Temps Humain* 281). Le narrateur et la princesse flottent littéralement entre les époques et le narrateur raconte que les deux voyageaient avec « la rapidité de la flèche » (144), en suggérant la compression de temps et d'espace. Ainsi, nous pouvons lire la beauté de la princesse comme l'idéal immonde qui introduit le fantastique, comme propose Poulet.

En prenant cet idéal avec la nature liminale de l'espace, on voit une subversion des dichotomies, qui vient du corps de la princesse. Ce n'est qu'au moment de la reconstruction du corps de la princesse qu'elle peut entrer dans ce monde liminal (qui oppose non seulement le monde moderne et colonialiste de l'occident, mais aussi le monde souterrain de l'Orient). En considérant la nature de l'espace, je propose qu'en empruntant la lecture de Laurence Louppe, critique et historienne de la danse, du rencontre entre la danse et la littérature, on voit la vraie nature subversive de la femme momifié du "Pied de momie." Louppe écrit que, "en ce... parcours binaire où nous avons suivi les rapports entre la danse et texte, est apparu un troisième terme, fait de leur

intervalle, un corps interstitiel sans territoire précis, une géographie du transitoire, une simple zone d'échange qui s'active, se consume, et se transforme sans cesse" (99). Dans la nouvelle, l'espace liminal fonctionne comme le "troisième terme" de Louppe, en subvertissant la dichotomie colonisateur-colonisé en faveur d'une lecture dynamique—une multiplicité du sens hors des définitions occidentales. L'espace rappelle la multiplicité du sens relevée dans *Le Roman de la momie* dans le cadre de la traduction du corps et du texte féminin.

Une hésitation Todorovienne

Dans la nouvelle, Gautier établit une hésitation entre la réalité et le surnaturel qui, selon moi, fonctionne comme un moyen d'éloigner le lecteur du narrateur, en créant d'espace pour la subversion. Tsvetan Todorov, théoricien de la littérature du fantastique, écrit, dans son, *Introduction à la littérature fantastique*, sur l'hésitation qui se produit chez le lecteur en lisant un œuvre fantastique. Cette hésitation crée, à mon avis, une plus grande distance entre le lecteur et le sujet du livre, en faisant questionner le lecteur sur la vérité de ce qu'il lit. Quoique Gautier précise que le pied appartient à une momie égyptienne, il n'écrit jamais, « l'Égypte » dans la description de la nécropole, en reproduisant physiquement l'hésitation fantastique telle qu'elle soit proposée par Todorov. Bien que Gautier ne le nomme pas, nous reconnaissons Égypte dans la description de la nécropole, mais un Égypte anonyme. Le narrateur décrit son arrivée, en disant que, « des obélisques commencèrent à pointer, des pylônes, des rampes côtoyées de sphinx se dessinèrent à l'horizon. Nous étions arrivés » (144). Le paysage stéréotypé d'Égypte, utilisant tous les monuments égyptiens qu'adore Gautier, évoque le pays sans

le nommer, en nous indiquant à la fois qu'il y a un entremêlement d'Égypte et la « région vague » de la philosophie de Gautier et que l'hésitation de Todorov est implicites dans ses constructions fantastiques. Todorov, dans sa théorie de la fantastique, écrit que, «Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une de des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous » (29). Dans ce cas c'est nous, comme lecteurs, qui hésitons entre la description clairement égyptienne du paysage et notre compréhension de la nature fantastique du voyage. Soit Égypte est un monde surnaturel, soit le monde surnaturel est basé dans la culture et architecture égyptien.

Lorsque le narrateur et Hermonthis entrent dans la montagne, nous voyons la hésitation Todorovienne entre la nature «scolaire» et la nature «fantastique» de la vision de l'Orient de Gautier. Il décrit l'intérieur de la montagne comme, « des corridors taillés dans le roc vif ; les murs, couverts de panneaux d'hiéroglyphes et de processions allégoriques, avaient dû occuper des milliers de bras pendant des milliers d'années... prodigieux travail que nul œil humain vivant ne devait voir, interminables légendes de granit que les morts avaient seuls le temps de lire pendant l'éternité » (145). L'immensité du travail dans la montagne, prise avec l'admonition de Gautier que « nul œil humain vivant ne devait voir » le travail, suggèrent une origine surnaturelle, quoique les descriptions des «panneaux d'hiéroglyphes» rappellent Nous voyons aussi la thème de « convergence », telle quelle Ross Chambers la définit. L'entrée dans la montagne

marque le vrai, « rencontre du rêve et de la réalité, mais aussi du présent et du passé » (651). Comme Todorov, Chambers suggère une ambiguïté de réalité qui se reproduit dans l'espace physique, tel qu'il soit décrit par Gautier. C'est le moment où un être « naturel » (le narrateur) entre dans le monde surnaturel de la princesse. Le narrateur, comme le dédoublement du lecteur dans l'histoire, oscille entre la croyance en "l'authenticité" de ses environs et sa conviction qu'il rêve.

Les Personnages

Le Narrateur

Dès la première phrase du "Pied de momie," la narration à la première personne mine la capacité du lecteur de trouver une lecture subversive du texte. Dans son texte théorique, "Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle," qui établit la conception de la distance esthétique³⁰, Edward Bullough écrit que, "Distance... is obtained by separating the object and its appeal from one's own self" (91). En appliquant les théories de Bullough au récit de Gautier, on voit comment la narration à la première personne crée un rapprochement entre le narrateur et le lecteur. La distance esthétique n'existe presque pas, avec l'entremêlement du "je" du narrateur avec celui du lecteur. En prenant ce fait, il n'y a pas beaucoup de possibilités ainsi de, comme écrit Nancy K. Miller dans son exploration de ce que c'est de lire comme une femme, "reread as a

³⁰ La distance esthétique est la théorie qu'il y a une distance métaphorique entre la personne qui reçoit un objet d'art ou un œuvre littéraire, et ce qui se passe là-dedans. La distance est "courte" ou "brisé" si, par exemple, le narrateur s'adresse aux lecteurs, ou un acteur dans une pièce 'brise le quatrième mur.' D'autre part, la distance est très proche si, par exemple, la narration est à la première personne. La théorie est basée dans la conception de la 'suspension d'incrédulité' de la part de la consommateur de l'art.

woman... to imagine the lady's place" (292). En enlevant les possibilités pour une lecture subversive, la tâche du lecteur postmoderne devient de plus en plus difficile. La narration nous force à nous identifier avec le narrateur et, ainsi, avec son regard masculin, capitaliste, et colonialiste. Il reste, quand même, des moments où la subversion est inscrite dans le récit, mais elle est toujours encadrée dans le discours orientaliste du narrateur. Comme on voit plus tard dans *Le Roman de la momie*, la narration joue un très grand rôle dans la capacité du lecteur de trouver et s'identifier avec les points de vue altérisés.

Le Marchand

La figure du marchand redouble et renforce le regard commodificateur du narrateur, servante comme méchant de l'histoire et aussi comme symbole de l'esprit moderne envers l'Orient du passé dans le méta-narratif de la nouvelle. Gautier lui décrit comme,

une singulière figure... [avec] un crâne immense, poli comme un genou, entouré d'une maigre auréole de cheveux blancs que faisait ressortir plus vivement le ton saumon clair de la peau, lui donnait un faux air de bonhomie patriarcale, corrigée du reste, par le scintillement de deux petits yeux jaunes qui tremblotaient dans leur orbite comme deux louis d'or sur du vif-argent. La courbure du nez avait une silhouette aquiline qui rappelait le type oriental ou juif (135).

Au début de la description, le marchand est rendu comme une figure chrétienne. Sa « maigre auréole de cheveux blancs » nous rappelle la tonsure d'un moine et le mot « auréole » nous fait penser aux saints ou anges. Mais, malgré ces attributs saints, le

marchand n'a qu'un « *faux* air de bonhomie patriarcale » (souligné par moi). Dans les yeux, le narrateur voit le mal derrière les apparences et c'est dans les yeux qu'on trouve la signification du personnage. Avec les connexions antisémites évidentes entre les yeux, « comme deux louis d'or » et le nez du « type oriental ou juif »³¹, la description du marchand comprend, mais aussi va au-delà des stéréotypes. Selon moi, les images, prises ensemble, fait signaler le rôle du marchand comme symbole de l'échange (à la fois économique et sociale, dans le sens Bourdieusien) de l'Orient dans la société moderne de Paris. Il n'est pas simplement la figure du juif « par excellence, » mais aussi joue un rôle plus allégorique dans l'histoire. Comme montre Maurice Samuels dans son livre, *Inventing the Israelite*, le juif au milieu du 19^e siècle devient symbole du progrès et modernité en France (19).

Le marchand, avec sa boutique plein de curiosités antiques, facilite la vente et ainsi morcellement de l'Orient, en lui rendant l'incarnation du traitement de l'Orient par la société moderne et capitaliste. Pour aller plus loin, je dirais que le marchand, figuré comme juif qui avait, « un air si profondément rabbinique et cabalistique qu'on l'eût brûlé sur la mine, il y a trois siècles » (135), représente pour Gautier la rupture entre la religion païenne de l'Égypte ancien et le christianisme. Le pied de la princesse, pendant leur réunion fantastique, dit à elle que, « 'L'Arabe qui a forcé votre cercueil royal dans le puits souterrain de la nécropole de Thèbes était envoyé par [le marchand], il voulait vous empêcher d'aller à la réunion des peuples ténébreux, dans les cités inférieures » (141).

³¹ Voir *Inventing the Israelite* de Maurice Samuels, pour une explication des stéréotypes des juifs au 19^e siècle et *Orientalism* de Edward Said (spécifiquement pp. 234-235 pour une explication du mythe d'origine juif dans le discours orientaliste et son rapport à la mythologie occidentale de l'Égypte).

La réunion des peuples ténébreux symbolise la triomphe des préchrétiens sur le temps et la mort—leur capacité de conserver le corps et l’esprit après la mort. Ross Chambers lit le juif dans les œuvres de Gautier comme, « un représentant de la tribu d’Israël, ennemie des Égyptiens et de leur rêve d’éternité, et source de la tradition chrétienne » (652).

Ainsi, nous pouvons lire les essais du marchand d’empêcher la princesse comme représentatifs à la fois du brisement chrétien du « rêve d’éternité » des égyptiens et du morcellement et marchandisation de l’Orient par l’Ouest. La représentation du juif par Gautier, malgré les connotations hors de l’antisémitisme pur, fait partie néanmoins du même discours orientaliste dans lequel Gautier se trouve toujours figé.

Nous voyons la condamnation de Gautier de son traitement de l’Orient dans la nature diabolique du marchand (qui se révèle toujours par son regard du capitalisme diabolique). Gautier le décrit, en avertissant le narrateur des dangers d’acheter le pied, comme, « arrêtant sur moi ses prunelles phosphoriques, il me dit avec une voix stridente comme le miaulement d’un chat qui vient d’avaler une arête : ‘Le vieux Pharaon ne sera pas content, il aimait sa fille, ce cher homme’ » (138). Ici on reconnaît la figure du diable dans celle du marchand. Une comparaison entre cette description physique et celle du diable dans *Deux acteurs pour un rôle*, histoire de Gautier d’un acteur qui joue le diable et se trouve remplacé par le diable lui-même, renforce le rôle diabolique du marchand. Dans *Deux acteurs*, au premier rencontre du protagoniste et le diable, Gautier écrit que les yeux du diable, « se nuançaient de teintes vertes et lançaient des lueurs phosphoriques comme celles des chats » (158). Comme le diable dans *Deux acteurs*, les yeux du

marchand sont « phosphoriques » et les deux hommes partagent une nature féline, en suggérant un dédoublement de la figure du diable dans celle du marchand.

Le marchand est souvent décrit comme inhumain ; ses descriptions toujours se lie aux animaux, en rappelant les stéréotypes orientalistes, mais aussi en suggérant un lien étroit entre son regard et son rapport à la princesse. Sa peau est de, « ton saumon » (134), ses mains sont, « onglées de griffes semblables à celles qui terminent les ailes membraneuses des chauves-souris » (135) et tenaient les objets de la boutique comme, « des pinces de homard » (135). Plus loin le narrateur décrit, « ses yeux de hibou » (137) et le marchand parle au narrateur, « avec une voix stridente comme le miaulement d'un chat » (138). Les “yeux d'hibou” surtout révèle la vraie nature du marchand. Comme écrit Domna Stanton, historienne et professeur à City University of New York, écrit, dans son livre *The Aristocrat as Art*, qui se focalise sur les liens entre la conception de l'honnête homme du 17^e siècle avec celle du dandysme au 19^e siècle, “Nineteenth-century writers found convincing explanations for... ocular magic in Mesmer's then popular psychophysiological theories of magnetism... the haunting power of the proverbial evil eye” (152). Les yeux du marchand font partis de son pouvoir magique et masculin (qui s'oppose à la féminité de Hermonthis), en faisant de son regard un symbole phallique³². Madeleine Dobie, professeur à Columbia, fait référence à la nature œdipienne des relations entre le narrateur et le marchand dans son livre *Foreign Bodies*, décrivant le dernier comme, “a disturbing father figure who... follows the young

³² Dans ce sens, on voit un dédoublement de la figure du “père” de Hermonthis. Comme le marchand, le Pharaon justifie son contrôle sur Hermonthis en montrant son pouvoir masculin (c'est à dire phallique).

man through the boutique, silently menacing castration by beating down, ‘the hazardous sweep’ of his tails and surveying his elbows with ‘the anxious attention of an antiquarian and a usurer’” (163). ainsi, en lisant le marchand comme un père diabolique et œdipien, rappelant avec son caractère des animaux de la magie noire, nous voyons la nature phallique de son regard. Comme le père œdipien, il menace le narrateur en le regardant et c’est à travers son regard qu’il voit (et ainsi désire) la princesse Hermonthis.

Hermonthis

La description physique de Hermonthis fait retenir en tête la base de connaissance fondamentalement orientaliste dont laquelle Gautier tire pour son histoire, en créant un regard pour le lecteur qui ne peut pas échapper aux stéréotypes proposés. Il écrit que, “c’était une jeune fille, café au lait très foncé, comme la bayadère Amani, d’une beauté parfaite et rappelant le type égyptien le plus pur... l’on aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe, si la prééminence des pommettes et l’épanouissement un peu africain de la bouche n’eussent fait reconnaître, à n’en pas douter, la race hiéroglyphique des bords du Nil” (141). Comme faisait le narrateur en examinant son pied, la description physique de la princesse représente un pont entre l’idéal de la beauté occidentale et celle de la beauté orientale. Comme le pied, Gautier écrit que, « on aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe », en suggérant une beauté européenne, mais il y a les traits « un peu africain » qui « fait reconnaître » sa vraie nature. La description est problématique—la dichotomie suggérée par le narrateur montre le divorce inhérent à l’histoire entre les deux mondes. La beauté de Hermonthis doit être comprise dans le contexte de la juxtaposition entre les deux cultures, en la

contenant dans un discours orientaliste qui n'échappe jamais, « [the] ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident' » (Said 2).

De plus, quoique je trouve l'écriture de Gautier plus subversive qu'elle apparaît au premier abord, sa comparaison entre Hermonthis et la bayadère Amani est signe de son orientalisme incontournable. Amani³³, membre d'une troupe de bayadères qui a performé en France en août 1838 (*L'Orient* 557), est une femme indienne—pas égyptienne. La comparaison de Gautier est indicative de la tendance occidentale de ne pas reconnaître les différences culturelles dans le terme générique de "l'Orient." La tentative de Gautier d'exprimer la beauté de la princesse par rapport à la beauté d'une danseuse indienne montre le même, « highly artificial enactment of what a non-Oriental has made into a symbol for the whole Orient » que Said trouve dans *The Persians*—la pièce d'Eschyle (21). La mise ensemble de ces deux femmes marquent une substitution d'une généralité pour une reconnaissance de spécificité. Gautier, dans son article pour *La Presse* du 20 août 1838, décrit Amani dans une façon remarquablement similaire à comment il décrit Hermonthis deux ans plus tard. Il écrit que la peau d'Amani, « ressemble... à un bronze florentin » (*L'Orient* 298), que ses pieds, « sont d'une petitesse et d'une distinction extrêmes ; la cheville est mince, dégagée, *l'orteil séparé des autres doigts, en pied d'alouette*, [soulignés par moi] comme dans les anciennes statues grecques » (*L'Orient* 298). En comparant les descriptions des deux femmes, c'est clair

³³ Voir note n° 1 pg. 109 dans *L'Orient* de Gautier (édition de Sophie Basch) pour une explication de l'importance d'Amani et d'Inde dans l'imagination de Gautier

que Gautier a basé le personnage de Hermonthis sur Amani. Toutes les deux ont même des pouces séparés des autres doigts, sur leurs « pieds d'oiseaux ».

Le fait que Gautier regroupe ces deux femmes—une, danseuse indienne, l'autre, momie égyptienne—montre que malgré les moments de subversion dans la nouvelle, l'histoire trouve sa base aussi dans des stéréotypes de l'Orient. C'est à dire qu'elle est une personnage référentielle, composée des références soit 'réelles' (venant de l'Orient dans la conscience populaire) ou 'textuelles.' La description de Hermonthis tire aussi de l'héritage des contes fantastiques—spécifiquement ceux de E.T.A. Hoffmann. Gautier écrit que la princesse parle, « d'un ton de voix doux et vibrant comme une clochette de cristal » (142). Cette image est clairement tirée de « Le Vase d'or », faisant référence au premier rencontre fantastique du protagoniste, Anselme, avec Serpentine, sous sa forme de serpent. Anselme entend, « au-dessus de sa tête l'accord éthéré de trois clochettes de cristal » (248), qu'il se rend compte est le langage de Serpentine. Le chevauchement entre le langage de Hoffmann et de Gautier n'est pas accidentel. Gautier même écrit un article nommé, « Les Contes d'Hoffmann », publié dans le *Chronique de Paris* le 14 août 1836 (« Les Contes d'Hoffmann »). Nigel Smith écrit sur le lien psychanalytique entre « Der Sandmann » d'Hoffmann et « La Morte Amoureuse » de Gautier dans son article « Gautier, Freud, and the Fantastic » et Jutta Fortin dans « Brides of the Fantastic » lie le même conte d'Hoffmann avec “Le Pied de momie” dans leurs traitements de fétichisation des femmes. Dans le cadre de la description de Hermonthis, je propose que le lien entre Gautier et Hoffmann fait signe aux lecteurs non seulement de la nature fantastique de la femme, mais aussi de la textualité inhérente à son personnage. Elle n'est rien que des

références aux autres histoires déjà “écrites,” comme celle d’Amani ou celle de Serpentine.

La fragmentation

Gautier peste contre le morcellement de l’Orient dans « L’Obélisque de Paris », la première partie son poème « Nostalgies d’Obélisques », où il décrit le traitement des deux obélisques de Luxor par les français. Un, qui est placé à Paris lorsque l’autre reste à Luxor, dit, « Sur cette place je m’ennuie / Obélisque dépareillé... Rhamsès, un jour mon bloc superbe, / Où l’éternité s’ébréçait, / Roula fauché comme un brin d’herbe, / Et Paris s’en fit un hochet » (Émaux et Camées 63). L’obélisque, que Gautier fait parler, critique des tendances des français de fragmenter des objets (comme l’obélisque « dépareillé ») de l’Orient pour les utiliser comme des « hochets », c’est-à-dire des objets futiles. Cette critique trouve sa parallèle dans “Le Pied de momie” quand le marchand remarque, « qui aurait dit au vieux Pharaon que le pied de sa fille adorée servirait de serre-papier l’aurait bien surpris, lorsqu’il faisait creuser une montagne de granit pour y mettre le triple cercueil peint et doré » (137). Comme dans « L’Obélisque », Gautier critique l’utilisation des objets sacrés (comme le pied de la princesse) pour des tâches si banales (comme pour serrer les papiers) avec cette déterritorialisation des objets orientaux.

Nous pouvons lire ces critiques du morcellement de l’Orient comme une critique anticolonialiste (contre l’enlèvement des objets de leur patrie), mais il faut aussi reconnaître le mythe d’origine orientaliste inhérent à la critique de Gautier. Donna Haraway, théoricienne féministe et post-colonialiste, dans son essai, “A Manifesto for

Cyborgs”, décrit ce phénomène comme, “an origin story in the ‘Western,’ humanist sense” qui, “depends on the myth of original unity, fullness, bliss and terror, represented by the phallic mother from whom all humans must separate, the task of individual development and of history” (9). Ce mythe envahit le sens de Gautier qu’il y a quelque chose perdue dans la division moderniste de l’Orient—physiquement dans le cas du pied de la Princesse ou les deux obélisques, ou plus ésotériquement, dans la divorce du monde naturel avec le monde surnaturel (comme je montrerai plus tard). Même si Gautier critique le colonialisme, on voit comment sa conception de l’Orient trahit sa propre mentalité orientaliste.

Le pied devient symbole ultime pour Gautier du brisement de l’Orient par la culture occidentale sous le regard commodificateur du protagoniste. Quand il le voit, il le décrit comme, « un pied charmant que je pris d’abord pour un fragment de Vénus antique » (136). Cette erreur du part du narrateur—de penser que le pied soit un fragment d’une statue—montre comment l’objet rituel est dépouillé de ses propriétés sacrés ou magiques et rendu objet d’art (objet profane) par le regard commodificateur du narrateur. Le narrateur veut voir un presse-papiers et ainsi ne voit pas le pied tel qu’il est. Au même temps, c’est l’arrachement du pied de son corps qui provoque l’erreur. Sa disposition dans le magasin marque la transmission d’importance de son rôle rituel quand il était encore attaché au corps momifié à une importance de son rôle dans le commerce. Le narrateur continue dans sa description du pied, en écrivant que le pied, « avait ces belles teintes fauves et rousses qui donnent au bronze florentin cet aspect chaud et vivace, si préférable au ton vert-de-grisé des bronzes ordinaires qu’on prendrait volontiers pour

des statues en putréfaction » (136). On voit ici un entremêlement de corps humain et statue quand le narrateur remarque que le fragment « de statue » (soi-disant) résiste à sembler comme « en putréfaction » et garde son, « aspect chaud et vivace ». Le narrateur compare le pied avec un pied humain, en soulignant comment sa marchandisation le dénature. Jutta Fortin, dans son article, « Brides of the Fantastic », suggère que les qualités vivaces du pied sont exemplaires de son rôle fétichisé dans le sens Marxien (258). Dans “The Fetishism of Commodities and the Secret thereof,” qui fait partie de son œuvre, *Capital: Critique de l'économie politique*, Karl Marx établit la nature de la marchandise comme fétiche, c'est-à-dire, imprégnée avec une signification qui se lie aux relations sociales entre les personnes similaire à la création de signification chez les fétiches religieux. Fortin utilise la théorie de Marx pour établir le rapport entre le pied de Hermonthis et les systèmes de signification sociale dans lesquels il se trouve. Je propose une lecture un peu plus nuancée, parce qu'elle suppose que le pied est imprégné avec une vie autonome pendant le rencontre fantastique, au lieu de cette vie ayant été arraché du pied au moment de son enlèvement de la jambe de la princesse et restauré au moment de leur réunion. Néanmoins, je suis d'accord que les transformations de pied humain momifié (objet sacré), en pied d'une statue (objet d'art) et puis en presse-papier (objet commodifié) montrent la transformation du pied en fétiche, « exchangeable and purchasable by men » (Fortin 258), en suggérant les deux côtés du fétiche : monétaire et sexuel.

Benjamin chez Gautier

La distinction de Gautier entre l'objet-sacré (préservé dans son contexte culturel) et l'objet-profané (c'est-à-dire commodifié par une culture impériale) provoque un examen du rôle rituel du pied, dans le sens de Walter Benjamin. Dans son œuvre, « *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* », Benjamin propose une théorie esthétique et politique sur les répercussions de la capacité technologique de faire copier des objets d'art. Il explique comment la reproduction, en enlevant l'objet de son contexte historique et temporel, laisse devenir la signification de l'art une signification politique. Il propose, à travers cette théorie, que l'utilisation de l'art pour des buts politiques ne peut mener qu'à la guerre (en suivant la logique de 'l'esthétisation de la guerre' des futuristes, qu'il voit comme des héritiers du mouvement de 'l'art pour l'art'). Sur l'authenticité, il écrit que, « *Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one élément : its presence in time and space... The presence of the original is the prerequisite to the concept of authenticity* » (2). C'est cette question d'authenticité qui préoccupe Gautier. Même si le pied en question n'est pas une reproduction, nous pouvons quand même lire la détachement du pied du corps de la princesse Hermonthis comme la substitution de, « *a plurality of copies for a unique existence* » (3). La fragmentation du corps (de la princesse Hermonthis, servant ici comme synecdoque de l'Égypte), constitue cette même substitution—le morcellement d'une existence unique remplaçant la totalité corporelle. Ainsi, après avoir été arraché de son ensemble et enlevé de son temps et son espace, le pied perd son *authenticité*—caractère que Gautier trouve irréconciliable avec

un objet acheté ou vendu. Il se moque, même, des consommateurs qui cherchent l'authenticité chez des marchands comme celui qu'il décrit. Il écrit de la boutique de bric-à-brac que, « dans ces antres mystérieux où les volets filtrent un prudent demi-jour, ce qu'il y a de plus notoirement ancien, c'est la poussière ; les toiles d'araignées y sont plus *authentiques* [souligné par moi] que les guipures, et le vieux poirier y est plus jeune que l'acajou arrivé hier d'Amérique » (133). Gautier juxtapose les « antres mystérieux » qui suggèrent des cavernes mystiques—des lieux « authentiques »—avec les faux-anciens objets là-dedans pour montrer que leurs apparences trahissent leur vraie nature.

La boutique devient lieu des objets déterritorialisés—processus qui les rend authentique. Ce même sentiment est reflété par Benjamin, qui écrit que, « the earliest art works originated in the service of a ritual—first the magical, then the religious kind... The unique value of the 'authentic' work of art still has its basis in ritual, the location of its original use value » (4). Le pied de la princesse est clairement enfoncé dans les rites funéraires égyptiens—processus à la fois magique et religieux. Son arrachement et vente nous indiquent l'enlèvement de son rôle rituel. C'est intéressant aussi de noter que Benjamin fait référence directement à Gautier quand il écrit qu'au 19^e siècle, « with the advent of the first truly revolutionary means of reproduction, photography, simultaneously with the rise of socialism... art reacted with the doctrine of *l'art pour l'art*, that is, with a theology of art » (5). Benjamin nous indique que la doctrine de Gautier est une réponse directe à cette production en masse des images (même s'il l'attribue incorrectement à Mallarmé), en fortifiant même plus le lien entre le rôle rituel du pied et la critique de sa marchandisation par Gautier. Cette critique rappelle les point

levés par Benjamin dans son œuvre, “Paris, Capital of the Nineteenth-Century,” son essai sur l’industrialisation de Paris pendant le 19^e siècle. Il écrit que, “Comme écrit Benjamin dans “Paris, Capital of the Nineteenth-Century,” “The collector was the true inhabitant of the interior. He made the glorification of things his concern. To him fell the task of Sisyphus which consisted of stripping things of their commodity character by means of his possession of them. But he conferred upon them only connoisseur’s value, rather than use-value” (84). Benjamin suggère que la naissance de la culture commerciale au 19^e siècle crée un vide de valeur d’utilisation. Le ‘collectionneur’ (qu’on voit reflété dans le narrateur) vise à posséder les objets, pas pour les utiliser (dans le sens ritualiste), mais pour les avoir. Dans ce sens, Benjamin avertit contre le mélange capitaliste des valeurs qui enlève la signification des objets d’art.

Les descriptions des objets de la boutique montrent cette perte de signification rituelle. Comme tous les objets sont là pour être vendus, nous pourrions les lire tous comme des exemples de cette même marchandisation qu’on trouve chez le pied de la princesse. Le marchand demande au narrateur,

« Ne m’achèterez-vous rien aujourd’hui, monsieur ? Voilà un kriss malais dont la lame ondule comme une flamme ; regardez ces rainures pour égoutter le sang, ces dentelures pratiquées en sens inverse pour arracher les entrailles en retirant le poignard ; c’est une arme féroce, d’un beau caractère et qui ferait très bien dans votre trophée ; cette épée à deux mains est très belle, elle est de Josepe de la Hera, et cette cauchelimarde³⁴ à coquille fenestrée, quel superbe travail ! » (135).

³⁴ C’est intéressant de noter, comme fait Jean Gaudon, l’éditeur, que Gautier a mal écrit le nom de la dernière arme « cauchelimarde » au lieu de « cochelimarde ». C’est un erreur que Gaudon

Les utilités de ces instruments (« égoutter le sang » ou « arracher les entrailles ») si horribles sont rendus presque banals par le marchand, qui suggère au narrateur de les placer « dans [sa] trophée », c'est à dire de les exposer dans la maison comme des objets d'art. Ici encore on voit l'enlèvement du, « reproduced object from the domain of tradition » (Benjamin 3) ou, autrement dit, l'enlèvement de « l'aura historique », telle qu'elle est définie par Benjamin (4). Jutta Fortin décrit les objets comme, « no longer identifiable in terms of their utility or purpose. Only as they are purchased are they assigned their function » (262). Gautier se moque de cette attitude blasée envers ces objets, en écrivant que le narrateur répond, « 'Non, j'ai assez d'armes et d'instruments de carnage' » (135)—réponse clairement comique.

Plus tard, quand le marchand apprend que le narrateur cherche un serre-papier, il lui recommande des « petites idoles indoues ou chinoises, espèce de poussahs de jade, incarnation de Brahma ou de Wishnou merveilleusement propre à cet usage, assez peu divin, de tenir en place des journaux et des lettres » (136). Ici encore Gautier ridicule le mépris du bourgeois envers des objets sacrés, en évoquant une critique subversive de la consommation des objets orientaux. Premièrement, il utilise le mot « poussahs » pour les décrire—un mot d'origine chinois qui désigne une statue de Buddha, mais qui est plus fréquemment utilisé en français pour désigner un jouet d'enfants ou un « homme gros et mal bâti » (« Poussah »). Gautier suggère que le narrateur voit ces statues comme des petits jouets, « assez peu divin » pour utiliser comme des presse-papiers. Mais, en fait,

note simplement en écrivant que Gautier l'écrivait correctement dans le *Voyage en Espagne* (477), mais que je trouve comme un jeu de mots—un mélange de cauchemarder et cochelimarde—qui ajoute à la nature fantastique de la nouvelle.

les statues sont des figures de deux des divinités les plus importantes et sacrées de la religion hindoue—fait que Gautier devait certainement savoir. Nous pouvons lire le sarcasme léger de Gautier envers son protagoniste comme un moyen de montrer (en utilisant la phrase de Sarga Moussa) que l’auteur, « n’en est pas dupe » (42). Autrement dit, Gautier veut préserver la signification rituelle des morceaux du passé ou de l’Orient et critique ceux qui ne voient que la signification comme exhibition—un moyen de gagner de statut social. Il relève la même critique que fait Benjamin envers le collectionneur du 19^e siècle.

Le Pied

Quand le narrateur se rend compte que le pied n’est pas un fragment d’une statue, mais bien un pied momifié, nous voyons la rencontre esthétique de l’est et l’ouest et, ainsi, les premiers signes de la subversion de la dichotomie orientaliste. Quoique le narrateur reconnaisse premièrement la beauté d’une statue d’antiquité classique, en remarquant qu’il, « devait être un airain de Corinthe, un ouvrage du meilleur temps, peut-être une fonte de Lysippe » (136), la prise de conscience du narrateur des origines du pied rend flou les distinctions entre l’occident et l’Orient. Le narrateur dit, « Je fus surpris de sa légèreté », en suggérant un moment de confusion entre l’est et l’ouest.

Gautier continue à le décrire, en écrivant que,

Les doigts étaient fins, délicats, terminés par des ongles parfaits, purs et transparents comme des agates ; le pouce, un peu séparé, contrariait heureusement le plan des autres doigts à la manière antique, et lui donnait une attitude dégagée,

une sveltesse de pied d'oiseau ; la plante, à peine rayée de quelques hachures invisibles, montrait qu'elle n'avait jamais touché la terre, et ne s'était trouvée en contact qu'avec les plus fines nattes de roseaux du Nil et les plus moelleux tapis de peaux de panthères (137).

Dans la description du pied, nous voyons la tension entre la fantaisie orientaliste suggérée par l'assertion que le pied de la princesse, « n'avait jamais touché la terre » avec l'idéal occidentale incarné reconnu par le narrateur avant de savoir sa vraie nature. Je dirais que, dans cette description de Gautier, le pied, fétiche de la société moderne du narrateur, représente un idéal qui transcende les divisions de culture. C'est une assertion problématique, mais qui doit être vue par rapport au regard du narrateur. Son regard comme consommateur masculin à la fois sexualise le pied et le transforme en objet, enlevant son humanité. La subversion du pied, ainsi, se trouve dans l'incapacité du narrateur de le contrôler. Quoiqu'il essaie de le définir, Hermonthis échappe ses contraintes non seulement culturels (en incarnant les idéals de beauté des deux cultures, il confonde les essais du narrateur du décrire) mais aussi littéraux, au moment de sa réanimation.

Après avoir acheté son « morceau » de l'Orient à la boutique (le pied éponyme de Hermonthis) le narrateur rentre à la maison pour le placer, en provoquant les regards des autres. La maison—le double de la boutique dans le monde privé—devient un espace de la marchandisation sociale de l'Orient. Dans la boutique, les objets orientaux sont vendus et achetés pour l'argent, tandis que dans la maison, où ils servent comme preuve

de goût—comme capital social³⁵. Walter Benjamin écrit que, « Works of art are received and valued on different planes... with one, the accent is on the cult value ; with the other, on the exhibition value of the work » (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction 5). Comme le pied est divorcé complètement de sa signification rituelle, la signification est purement basée dans son exposition dans la maison. Après être rentré à la maison, le narrateur dit que, « Pour la mettre tout de suite à profit, je posai le pied de la divine princesse Hermonthis sur une liasse de papier, ébauche de vers, mosaïque indéchiffrable de ratures : articles commencés, lettres oubliées et mises à la poste dans le tiroir, erreur qui arrive souvent aux gens distraits ; l'effet était charmant, bizarre, et romantique » (138). L'image du bureau devient une sorte de *vanité écrite*³⁶, une nature morte littéraire, avec le pied remplaçant le fonctionnement d'un crâne.

Les documents, que le narrateur voit comme des produits de sa vie pleine d'activité (menant à la « distraction »), lus dans le contexte d'une vanité, suggèrent la fragmentation et chaos de la vie moderne. De plus, les documents eux-mêmes sont tous des tâches incomplètes—des articles commencés mais pas finis, des lettres, « oubliées et mises à la poste dans le tiroir ». Si une vanité traditionnelle reflète la nature transitoire de la vie sur terre, la vanité de Gautier à la fois représente la nature transitoire de la classe bourgeoise, avec son obsession avec le monde matériel, et la met en tension avec l'éternel du monde fantastique à venir. La scène fonctionne comme signe de la dualité : le pied

³⁵ Je dois mon analyse des différentes formes de capital au travail de Pierre Bourdieu. Pour une explication plus précise, voir Bourdieu (2010) ou Bourdieu (1993).

³⁶ Une vanité est un style de nature morte fait des objets qui représentent la caractère éphémère de la vie humaine. Le crâne est toujours présente dans la peinture, souvent avec les objets qui symbolisent les projets “vains” des humains (comme les sceptres pour le pouvoir, ou un livre pour le savoir).

préservé et ainsi rendu éternel, opposé avec les papiers inutiles et futiles de la vie bourgeoise et transitoire.

Quoique le fragment oriental dans la boutique signifie sa marchandisation, ici, juxtaposé avec le monde transitoire du bourgeois, il représente l'éternel. Pour aller plus loin, Georges Poulet, en citant la *Comédie de la Mort* de Gautier, montre le lien récurrent entre le travail littéraire de Gautier et le thème de l'*Ubi sunt*—lien qu'on puisse voir dans cette scène. Dans la *Comédie de la Mort*, Gautier demande, « Mais que fait ainsi le temps de ce qu'il nous enlève ? / Dans quel coin du chaos met-il / Ces aspects oubliés comme l'habit qu'on change, / Tous ces moi du même homme ? et quel royaume étrange / Leur sert de patrie ou d'exil ? » (Gautier cité dans Poulet 283). Je propose qu'on puisse lire le bureau du narrateur comme une manifestation physique de cette citation.

En tandem avec l'*Ubi sunt* de la vanité, nous voyons encore un lien entre l'éternel et l'éphémère, comme a souligné Baudelaire, en prenant les deux citations ensemble. Les documents sont littéralement « ce que [le temps] nous enlève »—le même chaos et aspects oubliés. Ils sont, « une liasse de papier, ébauche de vers, mosaïque indéchiffrable de ratures : articles commencés, lettres oubliées et mises à la poste dans le tiroir » ; toutes choses qu'on puisse lire comme des signes de la vie passée. ainsi, le mis ensemble des documents (le passé rendu physique) et le pied de la princesse (manifestation de l'éternel), nous indique la tension entre présent et passé, entre immonde et mondiale. La scène sert comme préfiguration de l'introduction du monde fantastique plus tard, dans cet même espace où passé et présent existent ensemble.

L'échange

Il ne faut pas aussi négliger le côté sexualisé des descriptions du pied par le narrateur, qui établit son regard masculin. Il le prend d'abord pour « un fragment de Vénus antique » (136), en suggérant que le pied incarne l'idéal de beauté antique. De plus, l'allusion à Vénus rappelle le mythe de Pygmalion, thème latent dans la plupart des œuvres de Gautier³⁷. (Ross Chambers le décrit comme la conception de Gautier du poète comme, « le réparateur patient de ce qui a été fragmenté » (642).) Dans le mythe, Pygmalion tombe amoureux avec une statue de Vénus, que Vénus elle-même souffle de vie à l'insistance de son créateur. Plus loin, le narrateur dit que, « des luisants satinés frissonnaient sur ses formes rondes et polies par les baisers amoureux de vingt siècles » (136). En prenant toutes ces descriptions ensemble, nous voyons émerger la nature surnaturelle du pied. Si le narrateur décrit une statue, la référence à Vénus et aux « baisers amoureux de vingt siècles » nous indique qu'il y a un côté mythique et immonde du pied qui transcende la mort dans la manière qu'a faite la statue de Pygmalion.

C'est signifiant que ce lien entre le pied de Hermonthis et le pied de Vénus crée un sens du pouvoir masculin *sur* Hermonthis. Si la figure de Vénus est dédoublée en elle, c'est l'amour masculin, le regard désireux de l'homme qui lui donne de vie. Je ne dirais pas que Gautier soit complètement d'accord avec ça—comme on verra plus tard dans la nouvelle et dans *Le Roman de la momie*, le corps féminin momifié devient un espace

³⁷ Voir Ross Chambers « Gautier et le complexe de Pygmalion »

subversif chez Gautier—mais nous voyons ici que le corps de Hermonthis est irrévocablement lié à un système d'échange masculin. Comme explique Jutta Fortin, « originally [le pied] had been stolen by an Arab employed and paid by the shopkeeper of a Parisian *boutique de bric-à-brac*, then, it is offered for sale in the junk shop and purchased by the narrator » (260). Tout ce système d'échange dépend sur le désir masculin—un désir de consommer la beauté de la princesse. C'est dans ce contexte que je trouve l'analyse Marxien de Fortin le plus pertinent. Le pied devient fétiche, c'est-à-dire que sa signifiante du passé (la signifiante naturelle ou inhérente) est remplacée par une signifiante sociale *donnée* par les hommes de l'histoire.

La discussion du prix du pied entre le narrateur et le marchand marque l'établissement de l'entremêlement des regards masculins et capitalistes. Quand le narrateur et le marchand discutent le prix du pied, le marchand lui dit que le prix soit, « le plus cher que je pourrai, car c'est un morceau superbe ; si j'avais le pendant, vous ne l'auriez pas à moins de cinq cents francs : la fille d'un Pharaon, rien n'est plus rare » et puis, quand le narrateur lui offre cinq louis, l'admoneste que, « c'est bien peu, très peu en vérité, un pied *authentique* [souligné par moi] » (137). Nous voyons encore ici comment l'échange monétaire transforme le mérite du pied. Sa valeur cesse d'être inhérente et devient dépendant sur le regard social de l'époque. La valeur est qu'il n'y a pas beaucoup de pieds des princesses égyptiennes, en augmentant la valeur du pied *comme trophée*—une valeur complètement dépendante sur la mode de la société française. Le marchand essaie de gagner plus d'argent, en disant au narrateur que c'est un pied

authentique, en nous indiquant l'emphase sur la valeur du pied dans l'hierarchie. Dans un monde social qui cherche l'authenticité et unicité, rareté devient toute.

Quand la princesse apparaît dans la chambre du narrateur et essaie de récupérer son pied, la conversation qui se produit entre les deux souligne le système d'échange dans lequel ils se trouvent. Le narrateur raconte qu'il, « s'établit entre la princesse Hermonthis et son pied, qui paraissait doué d'une vie à part, un dialogue très bizarre dans un cophte très ancien, tel qu'on pouvait le parler, il y a une trentaine de siècles, dans les syringes du pays de Ser : heureusement que cette nuit-là je savais le cophte en perfection » (142). Ici, comme au début du rencontre fantastique, nous remarquons le caractère du « monde des rêves ». Le narrateur, jeune français sans connaissance de cophte, se trouve capable de le comprendre, doué d'une capacité qu'il n'avait pas avant. Le monde devient une sorte d'espace universel qui efface les barrières entre les personnages. Quand la princesse Hermonthis essaie de récupérer et rattacher son pied à sa jambe, le pied lui dit, « d'un ton boudeur et chagrin : 'Vous savez bien que je ne m'appartiens plus, j'ai été acheté et payé ; le vieux marchand savait bien ce qu'il faisait, il vous en veut toujours d'avoir refusé de l'épouser : c'est un tour qu'il vous a joué. L'Arabe qui a forcé votre cercueil royal dans le puits souterrain de la nécropole de Thèbes était envoyé par lui, il voulait vous empêcher d'aller à la réunion des peuples ténébreux, dans les cités inférieures. Avez-vous cinq pièces d'or pour me racheter ? » (143). La conversation entre Hermonthis et son pied (bizarre qu'elle soit) illumine même plus clairement le système de domination masculine et son lien avec l'échange commodificateur.

Le pied n'appartient plus à elle; il est devenu partie du système colonial. Ce lien est souligné même plus par la réponse de la princesse, qui répond à la question de rachat du pied, "Hélas ! non. Mes pierreries, mes anneaux, mes bourses d'or et d'argent, tout m'a été volé" (143). La pénétration sexuelle dans la tombe de la princesse par l'Arabe qui a "forcé le cercueil" (phrase très proche à une description de viol), est redoublée par les voleurs cherchant le trésor. Cette identification du corps de la princesse avec ses objets précieux nous indique son objectivation par les hommes. À la fois, l'acte de pénétrer dans la tombe est un acte sexuel (dont j'écrirai plus tard), en créant un rapport entre le désir commercial et le désir sexuel, et le vol du pied de la princesse est mis ensemble avec le vol de ses "pierreries," "anneaux" et "bourses d'or et d'argent," en renforçant ce lien entre le sexuel et le commercial. Il faut que la princesse emprunte de l'argent du narrateur pour racheter son propre pied, en nous indiquant le pouvoir économique de la société colonisatrice sur la culture colonisée qui ne peut même pas racheter ce qui était volé d'eux. Avec, "cette opération terminée," Gautier écrit que la princesse "fit deux ou trois pas dans la chambre, comme pour s'assurer qu'elle n'était réellement plus boiteuse" (143). L'utilisation du mot "opération," synonyme de "transaction," apparié avec la description de la princesse comme, "plus boiteuse," enlève le pouvoir de la princesse, en donnant tout le pouvoir sur son corps au système commercial européen et, plus spécifiquement, au narrateur.

La tombe et le “retour aux origines”

Quand le narrateur et Hermonthis quitte l'espace liminal pour pénétrer dans le monde souterrain de la princesse, Gautier relève les éléments sexuels de l'espace, en évoquant la mythologie de l'origine qui entoure l'Orient dans le discours orientaliste. Elle, « me conduisait devant une montagne de granit rose, où se trouvait une ouverture étroite et basse qu'il eût été difficile de distinguer des fissures de la pierre si deux stèles bariolées de sculptures ne l'eussent fait reconnaître » (144). C'est facile de reconnaître les symboles vaginaux dans l'entrée. Le passage étroit et bas coupé dans la montagne « de granit rose » est comme un grand vagin qui accueille les deux protagonistes. Le mythe de la terre maternelle orientale et le retour aux origines se manifeste dans cette repénétration dans le ventre de la « mère du monde ». Quoique le monde occidental soit un monde masculin, l'Orient soit son inverse féminin. Donna Haraway le nomme, « the scene of origins of language and civilization, of rich markets and colonial possession and penetration, and of imaginative projection » (Primate Visions 10). L'idée de pénétration est particulièrement pertinent—Gautier dépeint la pénétration littérale d'un homme blanc dans le monde sacré oriental.

L'entrée de la montagne est à la fois un acte sexuel—la pénétration dans le vagin symbolique—et une naissance à l'inverse—un retour aux origines perdues, les deux suggérant les contraintes du discours orientaliste. Gautier même écrit, du moment quand le narrateur entre finalement dans la, “salle si vaste, si énorme, si démesurée, que l'on ne pouvait en apercevoir les bornes” (144), (que nous lisons comme le ventre de la

montagne), que la princesse le laisse “jouir de ce spectacle” (146). Au moment de la pénétration la plus profonde, le narrateur est décrit en jouissant—connotation clairement sexuelle qui réaffirme la nature vaginale de la montagne. Comme écrit Elisabeth Bronfen, dans son œuvre *Over Her Dead Body*, une étude de la représentation esthétique de la femme morte dans la culture occidentale,

The lack of boundaries between concepts such as womb, tomb, home is traditionally linked to the analogy between earth and mother, and with it, that of death and birth, or death-conception and birth-resurrection. Death is here conceptualised as the return to a symbiotic unity, to the peace before the difference and tension of life, to the protective enclosure before individuation and culturation (65).

La signification de l'analyse de Bronfen se lie aux conceptions orientalistes du mythe d'origine, mais aussi avec l'idée de convergence de Chambers. La tombe est conçue comme l'espace qui réunit la mort et la conception, la naissance et la résurrection, ainsi elle devient espace de la *convergence*—où on peut transcender le divorce entre les dualités du monde réel en les faisant exister ensemble dans une unité. L'implication de l'acte sexuel avec le voyage au monde souterrain implique aussi le corps de Hermonthis, qui se trouve reproduit dans l'espace physique. C'est à travers “l'achèvement” du corps féminin que le narrateur peut “pénétrer” dans ce monde souterrain. L'association du “caverne,” “terre” et “tombe” avec le sexe féminin et le retour “to a symbiotic unity,” fait allusion à un dédoublement de voyage. Le narrateur pénètre dans la terre, mais la terre—c'est la femme. Lucie Armitt, théoricienne de la littérature du fantastique, écrit

que, “Literature, more than any other aesthetic medium, reminds us that we understand, create, and experience not only the world around us, but also the world of our dreams, desires and fears, in terms of the very language we learn to articulate. Fantasy fictions... bring this to the fore” (18). Nous pouvons lire cette tension entre langage et articulation dans la nouvelle dans le contexte de l’analyse de Nelson et Poulet de la nature du monde fantastique. Gautier, dans *Émaux et Camées* écrit que, “Tout passe. - L'art robuste / Seul a l'éternité” (189). Nelson commente là-dessus, écrivant que, “According to Gautier, it is ultimately in art that the past will survive, for it alone has continuity, it alone is eternal... the world of pure thought has become the world of the creative act, the creative adventure, namely art” (828). Je propose que si le récit fantastique soit le langage, comme propose Armitt, et si le corps de Hermonthis à la fois contient et devient l’espace fantastique, autrement connu par Gautier comme “the world of the creative act” (comme j’ai déjà montré), nous pouvons lire le corps de Hermonthis comme l’art même de la nouvelle. Dans l’ambivalence entre femme-tombe, elle devient l’incarnation du monde d’art et le moyen par lequel le narrateur peut y entrer.

La domination masculine

La princesse se trouve toujours soumise à la domination masculine, soit dans le monde occidental, soit dans le monde souterrain du Pharaon. À Paris, il devient clair qu’elle ne peut pas être “entière” qu’avec le consentement du narrateur, qui doit lui donner de l’argent pour qu’elle puisse racheter son pied. Après avoir le vérifié, elle dit au narrateur, “Ah, comme mon père va être content, lui qui était si désolé de ma mutilation,

et qui avait, dès le jour de ma naissance, mis un peuple tout entier à l'ouvrage pour me creuser un tombeau si profond qu'il pût me conserver intacte jusqu'au jour suprême où les âmes doivent être pesées dans les balances de l'Amenthi" (144). Loin d'être libre du pouvoir des hommes, la princesse est maintenant resoumise à son père. Les implications de la tombe intacte et la virginité de la princesse sont claires. En disant que son père voulait la, "conserver intacte," Hermonthis fait référence superficiellement à l'enlèvement de son pied, mais le sous-entendu du père qui exerce son pouvoir phallique sur sa fille, en gardant sa virginité intacte, est évident. Le ton devient presque chrétien, comme si la princesse ne doit pas pécher et ainsi doit rester vierge jusqu'au jour du jugement finale. Le pouvoir phallique du pharaon relève aussi plus tard, pendant le voyage du narrateur et la princesse.

La rencontre entre le narrateur et le Pharaon marque le rencontre parallèle entre deux forces de domination masculine et leurs relations à la princesse. Quand la princesse présente le narrateur au Pharaon, le dernier dit, "Par Oms, chien des enfers, et par Tmeï, fille du Soleil et de la Vérité, voilà un brave et digne garçon'... en étendant vers [le narrateur] son sceptre terminé par une fleur de lotus" (147). Le sceptre, signe de pouvoir masculin du Pharaon, est un symbole clairement phallique. En l'étendant vers le narrateur, il affirme son pouvoir sur la princesse en castrant, symboliquement, le narrateur. La fleur de lotus est aussi symbole importante. Dans la culture égyptienne antique, la fleur de lotus symbolisait la création et la résurrection (Wilkinson 182), en donnant un sens même plus phallique au sceptre. Quand le narrateur demande au Pharaon de se marier avec la princesse, cette compétition de pouvoir masculin continue.

Le Pharaon répond qu'il, "faut à nos filles des maris qui durent, vous ne savez plus vous conserver" (147), en suggérant qu'il faut non seulement des maris qui peuvent conserver leurs corps, mais aussi qui peuvent "durer" pendant les relations sexuelles. L'idée de "conserver" prend un sens sexuel aussi, suggérant qu'il faut conserver d'énergie pendant les relations pour qu'ils puissent "durer" plus longtemps. Ensuite, le pouvoir sexuel du Pharaon est réaffirmé, quand il dit au narrateur, "regarde, ma chair est dure comme du basalte, mes os sont des barres d'acier" (147). Tout le champ lexical indique des symboles phalliques. La dureté de la chair et des os du Pharaon est une référence claire à la dureté de son membre, qu'il compare avec celui du narrateur. Cette assertion de pouvoir masculin des deux hommes en compétition pour Hermonthis montre l'incapacité ultime pour elle d'échapper le regard masculin. Elle est la seule femme mentionnée pendant toute l'histoire, en donnant un sens de la princesse comme fille et mère en même temps—un fait souligné par le concours sexuel qui se passe entre son père et son amant aspirant.

En examinant les relations entre les trois personnages: narrateur, Pharaon et princesse, nous voyons la même conception de présence social relevée par John Berger, historien de l'art néomarxiste et féministe, qui écrit que, "A man's presence is dependent upon the promise of power which he embodies. If the promise is large and credible his presence is striking... The promised power may be moral, physical, temperamental, economic, social, sexual—but its object is always exterior to the man. A man's presence suggests what he is capable of doing to you or for you" (45), quoique la présence de la femme, "expresses her own attitude to herself, and defines what can and cannot be done

to her... Presence for a woman is so intrinsic to her person that men tend to think of it as an almost physical emanation, a kind of heat or smell or aura” (46). Nous voyons ces deux présences manifestées tout au long de la nouvelle. Surtout pensons nous au moment de l’apparition de la princesse pour la première fois, qui s’annonce par un, “parfum doux quoique pénétrant, un parfum que quatre mille ans n’avaient pu faire évaporer” (139). La présence de la princesse s’introduit avec son odeur—la même “aura” dont Berger parle. Comme sa beauté (vue à travers le regard masculin), l’odeur dure jusqu’à l’éternité, préservé pour le plaisir des hommes momifiés du monde souterrain. Et puis avec les hommes nous voyons que leurs présences viennent de leur prouesse sexuelle—ce qu’ils peuvent faire aux femmes. Le Pharaon est conçu comme l’homme le plus puissant à cause de la dureté symbolique de son phallus, suggérant qu’il est capable de donner plus de plaisir sexuel.

Un échec final

La proposition du narrateur d’un mariage avec la princesse Hermonthis nous montre, comme lecteurs, l’échec final à la fois du narrateur de surmonter les systèmes d’échange masculins et capitalistes et de Gautier de critiquer l’Orient sans être piégé dans un discours orientaliste. Quand le Pharaon lui demande ce qu’il veut comme récompense, le narrateur dit que, “Fort de cette audace que donnent les rêves, où rien ne paraît impossible, je lui demandai la main de Hermonthis : la main pour le pied me paraissait une récompense antithétique d’assez bon goût” (147). Ce moment marque le point culminant de la nouvelle et la chute finale du narrateur. En face du Pharaon, il se

trouve incapable d'échapper les contraintes du système capitaliste européen. Il demande une récompense qui se situe dans le même système d'échange où se trouvait la princesse avant. Cette incapacité du narrateur d'assimiler dans le monde fantastique imite l'impossibilité ultime pour Gautier d'écrire l'Orient. La structure même de l'histoire comme nouvelle montre cette incapacité de surmonter les contraintes orientalistes de la société française. Dans son œuvre sur la théorie de la nouvelle, Franck Evrard écrit que, "le fondement de la nouvelle tient dans **la crise des rapports de moi et du monde**. Le projet de préparer un ordre stable et l'avènement d'un sujet réconcilié avec lui-même est condamné à se heurter à un échec. La relation conflictuelle à autrui et au monde conduit au désespoir, à la rupture, à la déréliction du personnage" (52). Le narrateur dans "Le Pied de momie" se trouve toujours dans cette "relation conflictuelle," entre le "moi" de la société française, le monde naturel et le système capitaliste, et "autrui" du monde surnaturelle, incarné dans la princesse. Ce conflit se résout dans ce moment par la rupture finale entre ces deux mondes. Le Pharaon dit au narrateur, "Regarde comme je suis vigoureux encore et comme mes bras tiennent bien'... en me secouant la main à l'anglaise, de manière à me couper les doigts avec mes bagues. Il me serra si fort que je m'éveillai" (147). Ultimement, le narrateur, "autrui" du monde souterrain, est expulsé par le Pharaon à cause des différences irréconciliables entre les deux. Dans ce sens, je dirais que Gautier, autant qu'il essaie de critiquer le colonialisme de l'Orient, reconnaît et même écrit son propre échec dans la structure et protagoniste du "Pied de momie".

L'échec est dédoublé par la vraie fin de la nouvelle, quand le narrateur se réveille et se trouve encore dans son lit. Un ami lui réveille, en disant, "Ah ça ! enragé dormeur,

faudra-t-il te faire porter au milieu de la rue et te tirer un feu d'artifice aux oreilles ? Il est plus de midi, tu ne te rappelles ainsi pas que tu m'avais promis de venir me prendre pour aller voir les tableaux espagnols de M. Aguado ?” (148). Le retour à l'appartement et le monde bourgeois marque l'incapacité finale de faire intégrer le monde surnaturel (lire: oriental) dans son monde européen. Le narrateur se trouve encore figé dans le système d'échange commercial et social où il se trouvait avant le voyage au monde souterrain. Quand son ami lui rapproche pour avoir oublié de “venir [lui] prendre pour aller voir les tableaux espagnols de M. Aguado,” c'est un signe qu'il est réintégré dans le monde bourgeois et son système de signification. Dans ce moment d'hésitation entre la réalité et la fiction (est-ce que les événements de la nuit se sont vraiment passés?), nous, comme lecteurs, sommes impliqués dans l'histoire. En nous faisant hésiter entre les deux réalités *dans l'histoire*, Gautier allonge la distance esthétique *de la nouvelle elle-même*, dans le sens qu'on devient conscient de notre lecture. Quand le narrateur trouve, “à la place du pied de momie que j'avais acheté la veille... la petite figurine de pâte verte mise à sa place par la princesse Hermonthis !” (148), qui signifie qu'il a vraiment voyagé à l'autre monde, le moment devient signe du dédoublement de lecture dans l'histoire. Mais il marque aussi un rapprochement de la distance esthétique et, donc, un effacement de la possibilité d'interprétation qui nous force encore à nous identifier avec le narrateur.

Conclusion

“Le Pied de momie” est un essai de la part de Gautier de critiquer le colonialisme physique et intellectuelle de “l'Orient” par les européens, mais finalement une critique

qui ne peut pas échapper les contraintes du discours de son époque. La narration à la première personne implique trop les lecteurs, en éliminant leur capacité de trouver un autre angle à travers lequel ils peuvent lire la nouvelle. Le lecteur, ainsi, s'identifie avec le regard colonialiste, commodificateur, et masculin que Gautier essaie de critiquer. Le piège du discours populaire l'empêche à créer une critique qui peut vraiment renverser la hiérarchie colonialiste. Même si la princesse échappe aux attentes du narrateur, en la plaçant hors des systèmes d'échange occidentaux, elle reste soumise à la domination masculine de son père. La structure physique de la nouvelle, qui mène vers l'échec final, est parallèle à la carence de Gautier de vraiment subvertir le système de colonialisme. Même s'il essaie, son échec est déjà écrit dans la structure de l'histoire. Pourtant, malgré ses contraintes, il ne faut pas rejeter complètement la critique de Gautier. Dans "Le Pied de momie," il montre les débuts de la critique plus réfléchie du *Roman de la momie*. On voit la conception du corps féminin momifié comme espace qui échappe la domination masculine à ses débuts et la proto-critique de l'archéologie qu'on trouve (sous un forme mieux développé) dans *Le Roman*. Somme tout, "Le Pied de momie" émerge comme une critique malencontreux, mais qui montre quand même un regard critique envers les systèmes de domination colonialiste et leur rapport avec l'échange capitaliste et la domination masculine.

Chapitre II: *Le Roman de la Momie*

Introduction

Le Roman de la Momie, écrit en feuilleton en 1857, dix-sept ans après la publication du “Pied de momie”, marque l’exploration la plus profonde de Gautier sur l’Égypte ancienne. L’histoire commence avec le voyage en Égypte de lord Evandale, un jeune Anglais, et le docteur Rumphius, un intellectuel allemand. Là, ils rencontrent un Grec, Argyropoulos, qui les amène à une tombe non dérangé, où ils trouvent une momie féminine dans le cercueil d’un Pharaon. Ils ramène la momie à leur cange, où ils découvrent un texte dans le cercueil, qui contient l’histoire de la vie de Tahoser, la femme momifiée. Rumphius et Evandale reviennent en Angleterre avec le cercueil et ses contenus, où Rumphius réussit à déchiffrer la plupart du texte de Tahoser. Evandale, qui aurait eu l’intention de donner la momie au musée Britannique, choisit de la garder à sa maison, l’implication étant qu’il est tombé amoureux de cette jeune, belle femme momifiée.

La plupart du roman est dédiée à l’histoire de Tahoser, une jeune femme égyptienne, fille du grand prêtre Pétamounoph, qui tombe amoureuse avec Poëri, un homme juif, pendant un temps où les juifs étaient des esclaves des égyptiens. Elle décide de se déguiser en servante pour infiltrer la maison de Poëri. Il l’accepte dans sa maison, et elle travaille là pendant un temps. Cependant, le Pharaon, Ahmosis, qui est amoureux de Tahoser, se rend compte de sa disparition et envoie des soldats pour la chercher. Une

nuit, après avoir entendu des rumeurs méchants des autres servantes, Tahoser décide de suivre Poëri, qui sort chaque soir et ne revient que le matin. Elle le suit jusqu'au ghetto juif de la ville, où elle le voit avec sa maîtresse juive. Bouleversée par cette découverte, elle s'évanouit devant la maison de Ra'hel, la maîtresse de Poëri. Ra'hel la trouve là, allongée sur sol, et l'amène chez elle. Elle la soigne, avec l'aide d'un sorcier juif. Quand la fille se réveille, Ra'hel se rend compte de son identité et sa relation avec Poëri. Quand le dernier vient le soir, ils discutent ensemble et décident de vivre comme mari et femme(s). Mais la servante de Ra'hel, Thamar, n'est pas contente avec cet arrangement et elle dénonce Tahoser au Pharaon.

Le Pharaon vient à la maison de Poëri, prend Tahoser, et l'amène au palais, où elle est obligée d'être sa reine. Quelque temps après, les chefs juifs se présentent au Pharaon pour demander sa permission d'aller sacrifier dans le désert. Le Pharaon refuse, en provoquant une sorte de 'guerre magique' entre les deux partis, qui coïncide avec les dix plaies d'Égypte de l'histoire biblique de Moïse. Finalement, le Pharaon les laisse partir, mais les suit avec son armée. Le même sorcier juif qui a guéri Tahoser fait ouvrir la mer Rouge, et le peuple fuit à travers le passage. Quand le Pharaon et son armée essaie de les suivre, le sorcier fait fermer le passage, en noyant tous les soldats égyptiens. Tahoser prend le trône et règne sur Égypte jusqu'à sa mort, quand elle est enterrée dans le cercueil ou Rumphius, Evandale, et Argyropoulos la trouve des milliers d'années après.

Comme dans "Le Pied de momie", l'Orient du *Roman de la momie* est contenu dans un objet physique—le livre de Tahoser remplaçant le pied de Hermonthis. Le livre, en représentant un monde littéraire du passé, sert comme point d'accès au "région

vague,” similaire au fonctionnement du pied. Le livre trouvé avec Tahoser établit une ambiguïté entre la textualité du corps féminin et la corporéité du roman éponyme.

L’échec de la part des hommes de “lire” le cercueil et le corps de Tahoser marque sa subversion des systèmes de domination établis par les connaissances européennes.

Comme établit Melanie Hawthorne dans son article sur le préface du *Roman de la momie*, “Dis-covering the Female” (qui sert comme la base de mon analyse), le préface sert comme un moyen pour Gautier de critiquer l’objectivité de ces hommes. Pour aller plus loin que l’analyse de Hawthorne, je propose que cette critique imite celle de Said dans *Orientalism*, dans le sens que Gautier relève les intentions sexuelles, capitalistes, et surtout colonialistes derrière la façade de “connaissances scientifiques.” Une reconnaissance, autrement dit, de comment la création des systèmes de ‘connaissances’ aide les colonisateurs à trouver *une* définition de l’Orient dans le discours scientifique, en effaçant sa vraie multiplicité. Avec les relations entre les trois hommes et Tahoser, il montre comment l’apparence d’objectivité de ces connaissances dément leur rôle dans le système subjectif de domination impérialiste. La substitution d’un corps féminin dans le cercueil d’un pharaon et l’incapacité de Rumphius de traduire complètement le roman de Tahoser montrent comment le corps de la momie féminine devient un espace qui échappe aux attentes scientifiques et, donc, subvertit des projets colonialistes de ‘définir’ l’Orient.

Gautier réussit mieux à créer la capacité pour une lecture subversive dans *Le Roman de la momie* que dans “Le Pied de momie” à cause de la narration omnisciente. En éloignant la distance esthétique du roman, il crée plus d’espace narratif, où le lecteur subversif peut se déplacer, pour trouver un autre point de vue. Quoique les hommes du

roman représentent chacun un regard dominant (soit masculin, capitaliste, ou scientifique), le lecteur ne doit pas s'identifier avec un seul personnage, en créant la possibilité de (pour réitérer la phrase de Nancy K. Miller), “imagine the lady’s place; to imagine while reading the place of a woman’s body” (Miller 292).

Mais, malgré le succès de Gautier à créer un récit plus subversif, il reste quand même des moments qui montrent des traces du discours orientaliste qu'on a vu dans “Le Pied de momie.” La plupart des moments problématiques se passent autour de l'histoire de la vie de Tahoser (comme le portrait de Thamar, que Gautier dépeint comme une vieille mégère avide—un stéréotype juif de la pire espèce), ainsi je n'écrirai pas sur eux. (Dans mon analyse du *Roman de la momie*, je n'examinerai que le prologue du roman pour mieux comparer l'utilisation et la place de l'Orient dans le monde occidental entre les deux textes de Gautier.) La chose la plus problématique du préface est surtout l'identification (jusqu'à un certain point) de Gautier avec lord Evandale, le représentant du regard masculin envers Tahoser. Néanmoins, Gautier réussit mieux dans *Le Roman* à créer une histoire et une structure narrative qui minent les systèmes de domination discursive de l'Europe.

Une lecture de signes

Presque tous les spécialistes de Gautier relèvent le lien entre le passage dans la tombe de Tahoser et l'acte de lire des signes littéraires, en citant la notion psychanalytique de “free-floating” d'André Green, théoricien littéraire de la tradition psychanalytique, qui écrit que, “[free-floating] follows the threads of the text (the text as

'textile' is an accepted concept nowadays) but in so doing it ignores the Ariadne's thread the text offers to the reader" (17). Mon travail, ainsi, sera d'examiner de plus près ces explications, en les affirmant ou critiquant, puis d'aller plus loin dans l'examen du sens historique, culturel, et critique. Melanie Hawthorne, dans son article "Dis-covering the Female," après avoir établi les rôles allégoriques des hommes dans le prologue, écrit que Gautier, "reiterates the importance of interpreting signs by presenting archaeology as a matter of reading" (723), en examinant les passages où Argyropoulos "lit" les rochers de la vallée en essayant de trouver l'entrée de la tombe. Hawthorne écrit que déjà à ce moment, "the text announces the theme of a hidden entry visible only to those with experience at reading the signs" (724), et puis lie cette lecture au sens caché plus généralement du livre, en écrivant qu'afin de trouver, "a rich meaning that has not already been explored, picked over, and raided by the censors, the reader must, then, be skillful and must search beyond the obvious. The reward for this trouble is a hidden indictment of objectivity in general, and of business, philanthropy, and science in particular" (725). Ce sentiment coïncide partiellement avec celui de Madeleine Dobie, qui écrit que, "The valley in which the tomb has been cut is itself said to resemble the residue of an ordinary cosmic catastrophe... none other than the origin of language" (172), et puis note que, "The reader's sense that the party is pursuing the origin of language is intensified by the fact that its advance through the labyrinthine tomb to the sarcophagus that lies within is represented as a process of sign reading" (172). Puis finalement nous voyons le redoublement de cette idée de présence physique du texte dans l'histoire dans le travail de Sasha Colby, qui écrit plutôt sur l'intersection de l'archéologie

et de l'écriture. Elle propose l'idée des textes comme, "increasingly perceived as material sites that conceal" (4) et que Gautier suggère, "that writing, too, is an inherently reconstructive and, therefore, 'archaeological' act" (4). Elle suggère, comme Hawthorne et Dobie, que l'espace physique devient un dédoublement d'espace littéraire. Les critiques m'aidaient à mieux comprendre la nature littéraire du corps de Tahoser et comment un lecteur peut trouver une lecture subversive en "lisant entre les lignes," ou, plutôt, dans les marges de l'espace narratif. De plus, je dois beaucoup de mon analyse au travail de Melanie Hawthorne sur l'objectivité dans le texte. Elle écrit que le préface sert comme, "a hidden indictment of objectivity in general, and of business, philanthropy, and science in particular" (725). Quoique nos analyses du sens de cette condamnation divergent, je dois beaucoup à sa critique.

L'Encadrement Colonialiste

Le début du roman nous indique l'encadrement de l'histoire dans un contexte européen—qu'il faut être vu à travers l'œil colonialiste. Les premiers lignes de l'histoire sont les paroles d'un docteur allemand. Il dit qu'il a, "un pressentiment que nous trouverons dans la vallée de *Biban-el-Molouk* une tombe inviolée, disait à un jeune Anglais de haute mine un personnage beaucoup plus humble, en essuyant d'un gros mouchoir à carreaux bleus, son front chauve où perlaient des gouttes de sueur comme s'il eût été modelé en argile poreuse et rempli d'eau ainsi qu'une gargoulette de Thèbes" (47). Dès le début, nous rencontrons un champ lexical sexualisé, qui lie l'Orient à un certain féminité. Le docteur dit qu'il a un pressentiment qu'ils vont trouver "une tombe

inviolée,” exemple clair d’un discours qui transforme l’espace physique de l’Orient en corps féminin. La tombe, comme la montagne de granit rose du “Pied de momie”, devient un vagin symbolique, par lequel les chercheurs peuvent “entrer dans l’histoire,” pour ainsi dire. Comme dans “Le Pied de momie,” nous pourrions la lire comme une image purement orientaliste, mais je dirais que la stipulation que la tombe soit “inviolée” marque un croisement différent avec la sexualisation de la tombe. Le terme “tombe inviolée” suggère que les chercheurs veulent (et vont) la violer. Comme écrit Melanie Hawthorne, “Their goal is ‘une tombe inviolée’... The use of the adjective indicates that their intention is not only violence and violation, but rape (in French, ‘violer’), preferably of a *virgo intacta*” (720). En utilisant cette phrase dès le début du roman, Gautier fait signe aux lecteurs de sa critique des conquêtes coloniales. Les chercheurs sont dépeints comme des vilains— des violeurs d’un espace intime. Evandale, le jeune lord, répond à Rumphius qu’il espère qu’ils vont la trouver, mais que, “bien des fois déjà nous avons été déçus ; les chercheurs de trésors nous ont toujours devancés” (47). En mettant non seulement ensemble, mais en compétition, ces deux groupes d’hommes, Gautier dresse un parallèle entre le traitement des tombes par les chercheurs de trésor et les intellectuels, impliquant que c’est simplement une question de qui vont la violer premièrement.

De plus, il joue avec le mot “chercheur.” Le docteur est également un chercheur que les chercheurs de trésor. Peut-être qu’il soit un chercheur des “connaissances,” mais aussi, il est implicite, il cherche des trésors. Malgré la critique claire de Gautier de l’orgueil de l’intellectuel colonisant, la vocabulaire du viol et virginité à la fois rend l’Orient passif et féminisé—la victime d’un crime dont elle n’a aucun recours. Gautier

établit aussi dès le début une compréhension implicite chez ses lecteurs de la différence inhérente entre l'Occident et l'Orient. Rumphius, le docteur allemand, est dépeint comme très mal à l'aise dans la région. Il essuie, “d'un gros mouchoir à carreaux bleus, son front chauve où perlaient des gouttes de sueur,” en suggérant que son corps n'est pas fait pour une telle chaleur—signe de la différence raciale qui se produit plus tard dans le texte dans le discours autour des relations interraciales de Tahoser et Poëri.

La conversation ensuite relève la critique de la dichotomie implicite dans le discours colonialiste, mais au même temps le reproduit et le renforce. Les deux hommes continuent à discuter leur plans, Rumphius disant que, “Une tombe que n'auront fouillée ni les rois pasteurs, ni les Mèdes de Cambyse, ni les Grecs, ni les Romains, ni les Arabes, et qui nous livre ses richesses intactes et son mystère vierge, continua le savant en sueur avec un enthousiasme qui faisait pétiller ses prunelles derrière les verres de ses lunettes bleus” (47), à lequel Evandale répond, “Et sur laquelle vous publierez une dissertation des plus érudites, qui vous placera dans la science à côté des Champollion, des Rosellini, des Wilkinson, des Lepsius et des Belzoni” (48). La liste de possible “violeurs” de Rumphius fait un lien entre l'impérialisme des sociétés occidentales avec celui des grandes sociétés antiques. Je dirais que ce lien montre un aspect subversif (qui se produit encore plus tard dans le roman). Bien que Gautier maintienne la dichotomie d'est-ouest dans son récit, je propose que cette liste montre une certaine compréhension de la part de Gautier de la tendance humaine vers l'altérisation et la construction d'une identité nationale par rapport à “l'Autre.”

Par rapport à la liste de Rumphius, Gautier commente sur les aspects impérialistes des cultures antiques, en relevant une file de fascination envers l'Égypte et de "violation" de ses trésors. Prenant la dichotomie qui émerge plus tard dans le texte entre Égypte (colonisateur) et la communauté juive (colonisée), il y a un rapport clair entre la liste et les contemplations de Gautier sur qu'est-ce que c'est que d'être un "barbare"³⁸. De plus, Rumphius dit qu'il cherche une tombe avec, "ses richesses intactes et son mystère vierge," (c'est à dire pas pénétrée par ces différentes civilisations). Comme j'ai déjà montré, cette pénétration sexuelle dans la tombe est reproduite par le docteur et lord comme par les chercheurs de trésor. Ainsi, Gautier crée un lien entre tous les trois (les deux hommes, les chercheurs, et les civilisations antiques), en nous indiquant sa critique de l'altérisation impérialiste. Quand le jeune lord répond au docteur, en faisant sa propre liste, des grands érudites orientalistes de l'époque, nous voyons encore comment "la recherche" prend un sens péjoratif chez Gautier. La juxtaposition des deux listes: une des civilisations qui prenaient la "virginité" des tombes et une des grands égyptologues, nous montre le lien vu par Gautier entre les deux. Pour lui, la pénétration dans une tombe pour la recherche académique est une profanation égale à celle pour le vol des trésors.

Ce n'est qu'après l'introduction aux motivations des hommes que nous reconnaissons le paysage égyptien, en nous indiquant la soumission du pays au regard colonisateur. Je propose que cet 'angle' établi par Gautier marque le début de son établissement de sa critique du rôle des connaissances dans le colonialisme. Dans

³⁸ Lisa Lowe, dans son œuvre *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, relève cette même question, telle qu'elle soit posée dans *Salammbô* de Gustave Flaubert. Elle analyse comment les descriptions des peuples "barbares" dans le roman représentent des tentatives de Flaubert de critiquer la "barbarie" française. Voir "French Barbarians in *Salammbô*" pp. 87-92.

Orientalism, Said écrit que, “knowledge of the Orient, because generated out of strength, in a sense *creates* the Orient, the Oriental, and his world... the Oriental is depicted as something one judges... something one studies and depicts... something one disciplines... something one illustrates... The point is that in each of these cases the Oriental is *contained* and *represented* by dominating frameworks” (*Orientalism* 40). Dans l’encadrement colonialiste du préface, on voit comment Gautier établit aussi comment la représentation de l’Orient dans le roman est la conséquence de ces “dominating frameworks.” Autrement dit, les colonisateurs ne peuvent pas voir l’Orient qu’à travers leur conception serrée.

Les descriptions des alentours du préface montre cette incapacité de comprendre l’Orient qu’à travers l’œil colonialiste. Gautier écrit que, “Cette conversation avait lieu non loin du Nil, à l’entrée de la vallée de Biban-el-Molouk... la cange qui avait amené les deux voyageurs, et qui pendant leur séjour devait leur servir de logement, était amarrée de l’autre côté du Nil, devant le village de Louqsor, ses avirons parés, ses grandes voiles triangulaires roulées et liées aux vergues” (48). Cette introduction du paysage de Gautier n’est pas typique de ses écritures égyptiennes. Dans “Le Pied de momie,” la première description du monde oriental est des monuments, du caractère typiquement “égyptien” du paysage (problématique que cette généralisation soit), avec sa description des “obélisques [qui] commencèrent à pointer, des pylônes, des rampes côtoyées de sphinx [qui] se dessinèrent à l’horizon³⁹” (144). Et dans *Une Nuit de*

³⁹ Dans son préface de *Egyptomania*, intitulé “From One Egyptomania to Another,” Christine Ziegler écrit que les romains de l’époque antique, quand ils apportaient des objets d’Égypte en Europe, importaient des objets qui suivis le goût de l’époque. Ainsi, les objets qui représentent l’Égypte dans la conscience populaire européenne sont ceux qui étaient ‘à la mode’ pendant

Cléopâtre, Gautier commence avec une description détaillée de la passage du bateau de Cléopâtre sur le Nil, en écrivant qu'une, "cange magnifiquement dorée et peinte descendait le Nil avec toute la rapidité que pouvaient donner cinquante rames longues et plates rampant sur l'eau comme les pattes d'un scarabée gigantesque" (1). Dans ces deux cas, c'est la nature égyptienne qui prend l'importance. Je dirais que la concentration de Gautier sur la conversation des deux hommes européens et puis de leurs environs vus seulement à travers l'importance à eux, doit nous faire reconnaître, comme lecteurs, de la nature colonialiste du récit. C'est l'Égypte vue par les étrangers, à travers le regard colonisateur. La cange, autrefois bateau royal de Cléopâtre, n'est qu'un bateau qui "devait servir de logement" pour les hommes. De même façon, Louxor, une des villes égyptiennes les plus connues⁴⁰, n'est représenté que comme un village à l'autre côté du Nil. En comparant ces trois impressions, nous devons remarquer la manque de grandeur dans celle du *Roman de la momie*. Je dirais que Gautier essaie de montrer l'incapacité du regard colonisateur de voir le pays colonisé sans penser à son rapport à lui.

Les personnages colonisateurs et leurs rôles allégoriques

Les descriptions des trois personnages principaux du prologue—"le docteur" Rumphius, "le jeune lord" Evandale, et "le Grec," Argyropoulos—montrent leurs rôles allégoriques dans le système d'échange de pouvoir colonial. Melanie Hawthorne écrit que, "Together [Rumphius and Evandale] depict pseudo-scientific Objectivity and

l'époque romain. Elle écrit que, "obelisks and sphinxes predominated" (18), qu'on voit dans la description de l'Égypte proposée par Gautier.

⁴⁰ Pour un autre traitement de Louxor par Gautier, voir "L'Obélisque de Luxor" dans *Émaux et Camées* pg. 65

Privilege cloaked in philanthropy working side by side. The third figure in this allegorical trinity is the Greek Argyropoulos, the middleman who serves knowledge and tolerates privilege in the interest of turning a profit... the incarnation of Capitalism” (723). Je suis plus ou moins d’accord, mais j’ajouterais que les rôles allégoriques des trois hommes sont définis par la nature de leurs regards envers la momie, Tahoser. Rumphius, l’intellectuel, représente l’homme qui regarde mais d’un regard asexué, en établissant une distance scientifique entre lui et la momie. Evandale, le dandy, représente l’homme qui regarde sexuellement mais qui ne peut pas l’avoir. Argyropoulos, le marchand, représente l’homme qui la regarde comme revenue et qui la prostitue. Chaque homme est défini par sa relation avec Tahoser. Nous voyons même dans les descriptions physiques des hommes comment leurs personnages se développent.

Rumphius: l’intellectuel désexué

Les descriptions physiques de Rumphius lui met toujours en comparaison avec Evandale, en suggérant qu’il est son contrepoint—asexué et laid où Evandale est dépeint comme le beau amoureux. Gautier écrit qu’il, “conservait, même sous ce brûlant climat, l’habit noir traditionnel du savant... l’observateur attentif eût remarqué sur le fond grisâtre de l’étoffe un travail régulier de hachures d’un ton plus vigoureux, qui témoignait chez le savant de l’habitude d’essuyer sa plume trop chargée d’encre sur cette partie de son vêtement” (50). Cette description nous indique premièrement que le rôle primaire de Rumphius est comme un intellectuel. Il porte la costume et néglige son apparence pour profiter de ses études. De plus, ses habits nous font remarquer qu’il n’a pas de femme. Selon moi, cet ensemble dit qu’il ne s’est pas marié et qu’il ne cherche pas de femme. En

comparant l'ensemble de Rumphius avec celui d'Evandale, qui, "était habillé avec cette rectitude et cette propreté méticuleuse caractéristique des Anglais qui arpentent les sables du désert dans la même tenue qu'ils auraient en se promenant sur la jetée de Ramsgate ou sur les larges trottoirs du West-End" (49), nous voyons les valeurs des deux hommes.

Evandale, le dandy, s'occupe avec ses apparences tandis que Rumphius ne pense qu'à ses études. Gautier codifie Rumphius comme asexué aussi avec son apparence physique. Il écrit qu'il, "n'était pas beau: quelques cheveux roussâtres, mélangés de fil gris, se massaient derrière ses oreilles écartées et se rebellaient contre le collet beaucoup trop haut de son habit; son crâne, entièrement dénudé, brillait comme un os" (50). La figure de Rumphius est complètement déssexualisé par la description de Gautier. Il est chauve, impliquant à la fois la vieillesse et l'enfance, surtout pas la beauté, "trop parfaite pour un homme" (49) d'Evandale. De plus, Gautier décrit son "habit noir" avec le "collet beaucoup trop haut," qui, pris avec la calvitie de Rumphius, évoque l'image d'un moine—un des personnages les plus déssexualisés possible.

En examinant le rôle de Rumphius comme égyptologue, on voit comment son regard, imprégné avec l'objectivité sacré de science, devient reproductif mais déssexualisé. Dans son œuvre, *Over Her Dead Body*, Elisabeth Bronfen analyse le tableau *Der Anatom* de Gabriel von Max⁴¹. Comme le tableau dépeint le regard scientifique masculin envers le corps féminin mort, je trouve l'analyse de Bronfen pertinent à notre analyse de Rumphius. Elle écrit que, "[the anatomist] is allowed to have sexual knowledge of this woman's body (touch her) because she is dead, but because she is

⁴¹ Fig. 2 dans l'appendice

dead, this form of sexual knowledge is ultimately analytic. The result of his knowledge of her will be scripture rather than progeny, will be a celibate, self-produced and self-referring form of reproduction” (10). En examinant la relation entre Rumphius et Tahoser, nous voyons ce même rapport reproduit. Après avoir trouver la momie, au commencement de son étude de le corps de Tahoser, Gautier écrit que Rumphius, “souleva hors du cartonage la momie, qui ne pesait pas plus que le corps d’un enfant, et il commença à la démailloter avec l’adresse et la légèreté d’une mère voulant mettre à l’air les membres de son nourrisson » (87). Ici, Gautier complique l’analyse de Bronfen. Quoiqu’elle discute les connaissances sexuelles tirées du contact avec le corps féminin mort, Rumphius devient “mère,” en suggérant un contact déssexualisé. Mais, en prenant le fait que le résultat des connaissances sera, “scripture rather than progeny... a celibate, self-produced and self-referring form of reproduction,” nous voyons que les connaissances sexuelles prises par Rumphius de Tahoser seront celles qui se cachent dans son roman. Nous savons dès le début que Rumphius veut publier, “une dissertation des plus érudites” (47) sur ses découvertes en Égypte, en rappelant la “scripture” de l’anatomiste chez Bronfen. Mais quoique l’étude de l’anatomiste est ultimement basé dans un examen positiviste⁴² du corps (Bronfen 3), le rôle de Rumphius est presque comme un dieu; il essaie, avec sa traduction du roman de Tahoser, de lui donner de vie. Comme écrit Bronfen, il dépend sur Tahoser comme, “object and receiver of this alterior knowledge of death or of sexuality.” Ainsi, nous voyons son rôle comme intellectuel déssexualisé renforcé dans sa relation avec la momie de Tahoser.

⁴² Voir aussi “Early Socialism and Positivism” dans *The Great Political Theories* de Michael Curtis.

Lord Evandale: le héros Byronesque

Parmi les descriptions de Lord Evandale, nous voyons son caractère de dandy et, ainsi, la nature de son regard envers Tahoser. Il est décrit par Gautier comme, “un de ces jeunes Anglais irréprochables de tout point, comme en livre à la civilisation la haute vie britannique” (48) qui a, “une grande fortune héréditaire, un nom historique inscrit sur le livre du *Peerage and Baronetage*, cette seconde Bible de l’Angleterre” (49) et une, “beauté dont on ne pouvait rien dire, sinon qu’elle était trop parfaite pour un homme,” (49) avec sa “tête pure, mais froide, [qui] semblait une copie en cire de la tête du Méléagre ou de l’Antinoüs” (48). Cette description révèle plusieurs choses sur le personnage d’Evandale. Premièrement, le groupement de “grande fortune” et de “nom historique” montre la convergence de deux formes de capital dans son personnage. Il a, à la fois, du capital économique, incarné dans sa “grande fortune héréditaire” et du capital social, signifié par “le livre du *Peerage and Baronetage*.” En mettant les deux ensemble, Gautier place le jeune lord dans le système capitaliste. Dans chaque cas, c’est une question de capital donné, pas gagné, en relevant le privilège de l’analyse de Hawthorne. Puis, la description physique d’Evandale devient signe de son “queering” par Gautier. Sa beauté, “trop parfait pour un homme” est le premier signe de sa nature androgyne ou homosexuelle, mais c’est la comparaison avec Antinoüs qui le rend le plus clair. Antinoüs était l’amant homosexuel de l’empereur romain Hadrien⁴³, fait que Gautier,

⁴³ C’est aussi possible que Gautier fasse référence à Hadrien à cause de son, “insatiable curiosity and interest in Oriental cults” ou parce que Antinoüs s’est suicidé par, “[throwing] himself into the Nile before reaching Thebes [during Hadrian’s second trip to Egypt]” (Ziegler 16).

étudiant enragé de Grèce antique⁴⁴, devait savoir (Hadrien). Gautier écrit même que, “le rose de ses lèvres et de ses joues avait l’air d’être produit par du carmin et du fard” (49), en suggérant une beauté coquette comme celle d’une femme. Cependant, cette description homosexuelle est ripostée par le, “regard ferme de ses prunelles d’un bleu d’acier et le léger mouvement de *sneer* qui faisait proéminer sa lèvre inférieure” qui, “corrigeaient ce que cet ensemble aurait eu de trop efféminé” (49). C’est dans cette dernière description que la vraie nature d’Evandale comme dandy se révèle. Donna Stanton écrit, dans *The Aristocrat as Art*, que, “dandies in fiction are often possessed of a beauty found only in works of art... Such hyperbolic beauty has traditionally been the province of the ‘feminine.’ In an esthetics of power, it must therefore be conjoined with signs of the masculine” (151). Evandale est le dandy par excellence—beau comme une femme mais dur comme un homme.

Il est possible de même lire le jeune lord comme un archétype—le héros Byronesque incarné chez Gautier pour jouer un rôle plutôt allégorique. Stanton écrit, sur le système d’aristocratie de Byron, qu’il “exalts the self as it condemns established social, moral, and religious codes, humanity, and the universe at large... the Byronic hero is doomed to lose or be denied sublime love, but his lack of fulfillment is a sign in and of itself of superiority” (35). Cette exaltation du soi se reproduit plusieurs fois dans le roman, surtout quand le jeune lord, malgré ses promesses d’avant, ramène la momie chez lui. Au lieu d’être donnée au musée, elle, “recouverte de toutes ses bandelettes et replacée dans ses trois cercueils, habite, dans le parc de lord Evandale, au Lincolnshire, le

⁴⁴ Voir Souriau (1929)

sarcophage de basalte qu'il a fait venir à grands frais de Biban-el-Molouk" (93).

Ultimement, l'égoïsme du dandy triomphe sur sa fausse-charité, en révélant sa vraie nature. De plus, l'héros Byronesque se trouve, "doomed to lose or be denied sublime love," comme l'amour fatal d'Evandale pour la momie de Tahoser. Gautier écrit que, "Quelquefois le lord s'accoude sur le sarcophage, paraît rêver profondément et soupire..." (94) et, à la fin, que, "Quant à lord Evandale, il n'a jamais voulu se marier, quoiqu'il soit le dernier de sa race. Les jeunes misses ne s'expliquent pas sa froideur à l'endroit du beau sexe; mais, en conscience, peuvent-elles imaginer que lord Evandale est rétrospectivement amoureux de Tahoser... morte il y a trois mille cinq cents ans?" (279). L'amour impossible (soit "rétrospective") d'Evandale pour Tahoser le place dans l'héritage direct du dandy d'origine Byronesque. (De plus, son amour insatisfait pour Tahoser se reproduit dans le personnage du Pharaon.) En prenant toutes ces descriptions du dandysme du jeune lord, je dirais qu'il devient signe plutôt que personne. Stanton écrit que, dans le cadre de littérature française au 19^e siècle, "the dandy stands as a synecdoche for the image and impact of England in nineteenth-century France" (31). ainsi, je dirais que Evandale, comme l'incarnation de l'intersection de culture française et anglaise, représente dans le roman l'esprit d'impérialisme britannique. Autrement dit, Gautier utilise Evandale comme moyen de critiquer le colonialisme, en suggérant que c'est un pratique importé, comme le dandysme, des anglais.

Tandis qu'on voit dans le personnage de Rumphius l'incarnation du regard scientifique envers l'Égypte, Lord Evandale représente le regard masculin, fait qu'on voit dans son rapport avec la momie de Tahoser. Gautier utilise ce regard romantique pour

critiquer le colonialisme, mais en faisant cela trahit son propre sentimentalisme envers l'Orient. Il écrit que Evandale regrette l'ouverture du cercueil, en disant que,

des yeux profanes vont parcourir ces charmes mystérieuses que l'amour même n'a peut-être pas connus. Oh ! oui, sous un vain prétexte de science, nous sommes aussi sauvages que les Perses de Cambyse ; et, si je ne craignais de pousser au désespoir cet honnête docteur, je te renfermerais, sans avoir soulevé ton dernier voile, dans la triple boîte de tes cercueils (87).

Dans ce monologue, on voit à la fois le base de la critique de Gautier envers le colonialisme et les contraintes là-dedans. La nature paradoxale de cette déclaration de Evandale, qui dénigre ceux qui auraient parcouru "ces charmes mystérieuses" avec leurs "yeux profanes," mais attende lui-même ce même plaisir, nous indique que c'est Gautier qui parle plutôt que Evandale. Selon ma lecture, il s'identifie, d'une certaine manière, avec le romantisme du jeune lord. Plus tard, quand Evandale regarde le visage de la momie pour la première fois, il, "éprouva ce désir rétrospectif qu'inspire souvent la vue d'un marbre ou d'un tableau représentant une femme du temps passé, célèbre par ses charmes" (92). Ce "désir rétrospectif," coïncide avec les sentiments de Gautier envers l'antiquité. Il utilise la même phrase dans son livre *Quand on voyage*, en demandant aux lecteurs, "qui n'a souhaité, par un désir rétrospectif, vivre un instant dans les siècles évanouis?" (Gautier cité dans *Études sur le temps humain* 291). En prenant ces deux citations, on peut lire le monologue de Evandale plutôt comme la critique de Gautier, qui se cache derrière son personnage. L'identification entre les deux hommes est

problématique. Quoique Gautier crée une critique nuancée et efficace dans *Le Roman*, ce passage trahit son orientalisme continué.

Argyropoulos: incarnation de l'échange capitaliste

Comme dans “Le Pied de momie”, à travers *Le Roman de la momie* Gautier met en question l'échange capitaliste qui se produit entre les personnages occidentaux envers les personnages ou objets orientaux. Argyropoulos, toujours représenté par Gautier comme le vendeur par excellence, dit à Evandale et Rumphius, “Ma franchise m'empêche de contredire Votre Seigneurie: j'espère retirer un bon prix de ma découverte; chacun vit, en ce monde, de sa petite industrie: je déterre les Pharaons, et je les vends aux étrangers. Le Pharaon se fait rare, au train dont on y va; il n'y en a pas pour tout le monde. L'article est demandé, et l'on n'en fabrique plus depuis longtemps” (54). Comme le marchand du “Pied de momie,” qui admoneste le narrateur en lui rappelant que, “la fille d'un Pharaon, rien n'est plus rare” (137), Argyropoulos fait référence à l'unicité des découvertes pharaoniques, en les plaçant en plein milieu du système capitaliste. Les artefacts égyptiens cessent de faire partie du système de valeur inhérente et doivent, comme le pied de la princesse Hermonthis, être impliqués dans le système de valeur européen. Sous le regard du Grec et de ses clients, le Pharaon devient un commodité qu'on, “n'en fabrique plus depuis longtemps.” Melanie Hawthorne note aussi l'usage de, “the impersonal ‘on,’ which make the economic laws appear natural and without any individual originator or even perpetrator” (723).

De plus, nous pouvons lire le fait, relevé par Madeleine Dobie, que Gautier, opposé aux autres représentations qui, “emphasize Oriental indolence and erase the

material conditions of production... lingers over the description of [the Egyptian peasants helping Argyropoulos?] labor, drawing the reader's attention to the iniquitous economic and racial hierarchy between the imperial power and the indigenous workforce" (171), comme signe de la présence du système capitaliste inhérent à chaque moment du prologue. Dobie propose qu'avec cette description Gautier veut effacer la présence coloniale française, mais je la vois plutôt comme un essai de relier cette entreprise de Argyropoulos avec le système industriel qui s'installe dans le monde occidental pendant la période. Même si on ne "fabrique plus depuis longtemps" des Pharaons, Gautier montre la difficulté physique, le travail nécessaire pour les produire, en suggérant que ce n'est pas uniquement les *paraschites* qui font des pharaons, mais qu'ils doivent être *reproduits* pour le système capitaliste d'Europe. Comme le pied de Hermonthis, les corps momifiés des Pharaons perdent leur sens ritualiste, qui est remplacé par le regard colonisateur avec un sens commercial.

Entre Ève et Marie: Substitution et Subversion

La substitution du corps masculin avec un corps féminin dans le cercueil marque un renversement des connaissances colonialistes et, par conséquent, une subversion des projets de domination par définition, située dans l'espace corporel féminin. Nous savons dès la pénétration dans la tombe les attentes des hommes-chercheurs. Gautier écrit, quand ils découvrent que c'est une femme dans le cercueil, que, "Par quelle singularité, par quel miracle, par quelle substitution ce cercueil féminin occupait-il ce sarcophage royal, au milieu de ce palais cryptique, digne du plus illustre et du plus puissant des

Pharaons !” (80). L’utilisation des mots “singularité,” “miracle,” et “substitution” indique l’attitude des chercheurs envers leur découverte. Tout le champ lexical suggère que la découverte est une exception aux règles de leurs connaissances. En fait, elle doit être conçue comme une ‘singularité’ parce que, sinon, les connaissances des hommes sont invalidés et, ainsi, ils perdent la base de leur ‘droit’ de pouvoir sur l’Orient. S’ils ne peuvent pas définir l’Orient, ils ne peuvent pas le contrôler. Gautier écrit même que Rumphius dit à Evandale que, “Ceci... renverse les systèmes les mieux assis sur les rites funèbres égyptiens” (80), en suggérant que le corps de Tahoser menace les systèmes de connaissances déjà établis par l’ouest. De plus, la description de la tombe introduit un élément de renversement sexué. Quoique Gautier toujours décrit la tombe comme un espace féminin (lié au vagin et au ventre), ici il la décrit comme, “ce palais cryptique, digne du plus illustre et du plus puissant des Pharaons,” en indiquant que la tombe est un espace masculin, destiné aux Pharaons. La pénétration féminine dans l’espace peut être lue, ainsi, comme un renversement des rôles sexuels pendant l’acte sexuel. En pénétrant dans cette tombe masculine, la momie prend le rôle dominant et, donc, renverse les rôles attendus par les hommes occidentaux. Finalement, l’ajout du point d’exclamation sert à souligner même plus clairement la surprise des chercheurs et, ainsi, l’insatisfaction de leurs attentes.

L’enlèvement des bandages de la momie révèle l’ambivalence du corps de Tahoser, qui renforce la subversion de son placement dans la tombe masculine. Gautier écrit que,

Le dernier obstacle enlevé, la jeune femme se dessina dans la chaste nudité de ses belles formes, gardant, malgré tant de siècles écoulés, toute la rondeur de ses contours, toute la grâce souple de ses lignes pures. Sa pose, peu fréquente chez les momies, était celle de la Vénus de Médicis⁴⁵... L'une de ses mains voilait à demi sa gorge virginale, l'autre cachait des beautés mystérieuses, comme si la pudeur de la mort n'eût pas été rassurée suffisamment par les ombres protectrices du sépulcre (89).

La pose du corps de la momie dans le cercueil dans ce passage révèle l'ambivalence de sa figure. Gautier écrit qu'elle, "se dessina dans la chaste nudité," en évoquant Ève, la première femme qui devait être "chaste" dans sa nudité. Elisabeth Bronfen écrit qu'Ève est, "the deceiver and temptress, whose association with death and decay is based on her equation with the human (or animal) body and sexuality" (68) et qui s'oppose à Marie, mère de Jésus, qui, "is reanimated immediately after her death and transferred to heaven in the company of angels... circumvent[ing] a dissolution and corruption of the body, and by implication places her from the start outside the 'feminine' realm of material time and bodily decay and into the 'masculine' symbolic realm of eternal unchanged forms" (68). La momie de Tahoser, ainsi, fait nous hésiter entre les deux. Dans ce sens, le corps de Tahoser rappelle l'espace liminal créé par Gautier dans "Le Pied de la momie." Comme l'espace, la momie devient un "troisième terme," (en relevant encore le texte de Laurence Louppe) qui existe entre deux réalités, dont aucun ne peut la contenir.

⁴⁵ Fig. 3 dans l'appendice

D'un côté, la momie représente Ève après la chute, gardant son sexe caché mais sensuelle dans sa corporalité. Elle a des, "lèvres épanouies et souriant de cet indescriptible sourire du sphinx" (82), et Gautier décrit, en détail, "la finesse de la taille, la coupe du sein, petit et retroussé comme la pointe d'un tatbebs sous la feuille d'or qui l'enveloppait, le contour peu sorti de la hanche, la rondeur de la cuisse" (89), une description qui évoque clairement le regard masculin. Il l'appelle même, « ...la coquette momie... » (91). Mais, nous savons aussi que le corps de Tahoser est, "miraculeusement conservé" (89) et qu'il conserve même, "l'élasticité de la chair, le grain de l'épiderme et presque la coloration naturelle... ce ton ambré et chaud qu'on admire dans les peintures de Giorgione ou du Titien, enfumées de vernis, ne devait pas différer beaucoup du teint de la jeune Égyptienne en son vivant » (90). La préservation presque surnaturelle du corps de Tahoser approche à la préservation miraculeuse du corps de Marie. Melanie Hawthorne aussi relève le côté fantastique de cette description de la momie. Sur, la conservation "miraculeuse" et "l'élasticité de la chair," elle écrit que c'est, "difficult to believe... that Gautier could not have supplied a more accurate description of Tahoser, the heroine-mummy, had he chosen to. That he chose not to creates a significant rupture in the text... a fantastic moment in an otherwise tediously realistic text" (722). Pour Hawthorne, cette rupture dans le texte se lie à un analyse Freudien de la vue des génitaux de la mère, mais je dirais que Gautier nous fait signe de la nature subversive du corps momifié. Le corps de Tahoser devient un espace liminal, entre la féminité subversive d'Ève et la masculinité de la préservation sacrée de Marie. Cette hésitation reproduit l'ambivalence des connaissances masculines sur la momie. Quoique l'architecture de la

tombe suivait les attentes des chercheurs (en laissant Argyropoulos et Rumphius les “lire”), la préservation parfaite du corps de Tahoser et sa place dans le cercueil échappent aux attentes des hommes, qui essaient de lui mettre dans le cadre de leurs connaissances scientifiques. Le regard masculin et colonialiste est subverti par la vue du corps qui échappe à ses attentes.

La réflexivité du texte et son lien avec le corps féminin momifié

En décrivant l’ouverture du cercueil et “démaillotage” de la momie, Gautier fait référence à un miroir trouvé dans la tombe, qui sert à reproduire et renforcer les regards masculins, tandis qu’il marque un moment de réflexion sur le texte lui-même. Gautier écrit que, “Sous la tête de la momie était placé un riche miroir de métal poli, comme si l’on eût voulu fournir à l’âme de la morte le moyen de contempler le spectre de sa beauté pendant la longue nuit du sépulcre” (85). L’image de la momie enterrée avec un miroir pour se regarder évoque l’analyse de John Berger du regard réflexif des femmes. Il écrit que, “A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself... And so she comes to consider the *surveyor* and the *surveyed* within her as the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman” (46) puis, sur des portraits des femmes qui se regardent dans des miroirs, que, “The mirror was often used as a symbol of the vanity of woman. The moralizing, however, was mostly hypocritical... The real function of the mirror was otherwise. It was to make the woman connive in treating herself as, first and foremost, a sight” (51). Le miroir mis dans le cercueil de Tahoser renforce et reproduit le regard masculin des

hommes qui l'entoure. Elle devient un spectacle, quelque chose à voir, et cesse d'être une femme.

Le miroir reproduit aussi le même aspect de "mise en abîme" que Elisabeth Bronfen relève dans le contexte du corps féminin mort. Sur la citation de Edgar Allen Poe dans son essai "The Philosophy of Composition," que, "the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetic topic" (Poe cité dans Bronfen 59), elle écrit que, "By dying, a beautiful Woman serves as the motive for the creation of an art work and as its object of representation. As a deanimated body, she can also become an art object or be compared with one... Because her dying figures as an analogy to the creation of an art work, and the depicted death serves as a double of its formal condition, the 'death of a beautiful woman' marks the *mise en abyme* of a text" (71). Le miroir placé dans le cercueil sert à reproduire encore l'image du corps féminin. La réalité corporelle de la femme morte dans la reproduction créative devient à la fois, l'objet d'art et puis sa représentation. Quand le miroir devient un reflet de ce même objet d'art, en faisant du texte une reproduction du reflet de l'image de la femme, il établit un dédoublement de la mise en abîme déjà créé par l'image fictive elle-même. Bronfen écrit que le moment de *mise en abyme* marque, "the moment of self-reflexivity, where the text seems to comment on itself and its own process of composition, and so decomposes itself" (71). Je dirais que le moment "visuel," c'est à dire le moment du rencontre du corps de Tahoser et les regards masculins de Rumphius, Evandale, et Argyropoulos, marque ce rencontre de "soma-sema⁴⁶," (pour utiliser la terminologie de Bronfen). De la même façon,

⁴⁶ Soma vient du grec pour 'le corps' et sema, du grec pour 'signe'. Pensons à 'somatique' (venant ou appartenant au corps) et 'sémantique' (l'étude linguistique des signifiés).

Hawthorne, dans son analyse du texte, écrit que, “The alluring strip-tease act offered by Tahoser’s mummy functions analogously as such a diversion to those exploring the text... ‘avec de l’insistance on entre partout” remarks Rumphius (170). This casual tribute to perseverance as the key to forced entry echoes the violation of the mummy, but also connects that central scene to the entry of the tomb, a metacritical comment on the mode of entry into the text itself in which the mummy scene suggested an ‘opening’” (724). Ainsi, nous voyons l’ouverture de la tombe et la vue de Tahoser comme le moment réflexif dans le texte. En lisant le moment quand les personnages entrent dans la tombe, Gautier nous fait nous rendre compte de notre lecture. Nous lisons le texte, mais le texte nous signifie le sens plus profond *dans le monde physique qu’il contient*.

La traduction du féminin

Pendant tout l’exploration de la tombe et l’ouverture du cercueil, Gautier utilise un champ lexical de la traduction, que je lis comme un essai de la part des colonialistes de limiter le pouvoir de la femme morte, en essayant de remplacer une existence de multiplicité et ambiguïté avec une existence statique. Dans son essai, “The Task of the Translator,” qui introduit sa théorie sur la traduction et sert comme préface à sa traduction de *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, Walter Benjamin écrit, sur la traduisibilité d’un œuvre, que, “translation, ironically, transplants the original into a more definitive linguistic realm since it can no longer be raised there anew and at other points in time” (79). La traduction d’un œuvre fixe son sens, selon le choix des mots du traducteur, en enlevant la multiplicité possible dans un travail littéraire. De la même

manière, Said écrit, sur la ‘connaissance’ européenne de l’Orient, que, “A text purporting to contain knowledge about something actual... is not easily dismissed. Expertise is attributed to it... Most important, such texts can *create* not only knowledge but also the very reality they appear to describe. In time such knowledge and reality produce a tradition, or what Michel Foucault calls a discourse” (94) et puis, que, “since one cannot ontologically obliterate the Orient... one does have the means to capture it, treat it, describe it, improve it, radically alter it” (95). Comme fait la traduction aux textes, le discours orientaliste vise à fixer l’Orient à une définition qu’il crée, pour qu’il puisse le ‘savoir’ et, ainsi, dominer. En prenant ces deux théories comme cadre, on voit comment la traduction s’inscrit dans le même système de “domination par définition” où se situent les hommes colonisateurs du récit de Gautier. Comme les essais de ‘connaître’ l’Orient, l’acte de traduction, selon Benjamin, ne peut que réduire le sens d’un texte, en le fixant à une signification choisie par le traducteur.

La relation entre les deux hommes et Tahoser reproduit métaphoriquement et littéralement ce même rapport entre texte et traducteur. En face de la découverte du remplacement de la momie masculine attendu avec celle de Tahoser, Gautier écrit que Evandale dit à Rumphius qu’ils vont, ““emporter cette caisse pleine de secrets dans notre cange, où vous dépouillerez à votre aise ce document historique”” (80). Dans ce passage, Gautier indique l’ambivalence entre la femme et le texte. Avant même qu’on sait que Tahoser est enterrée avec un texte qui raconte l’histoire de sa vie, la référence à sa momie comme ‘ce document historique’ marque une fusion conceptuelle de femme et texte. Cette convergence rappelle les écrits de Hélène Cixous, écrivain féministe française, sur

la place du corps féminin dans l'écriture. Dans *La Venue à l'écriture*, le texte dans lequel elle propose sa théorie de l'écriture féminine, que, "la chair est livre. Une chair 'lue', achevée? Un livre—charogne? Puanteur et fausseté. La chair est l'écriture, et l'écriture n'est jamais lue: elle est toujours encore à lire, à étudier, à chercher, à inventer" (30). Dans la citation de Cixous, on voit comment la corporéité textuelle devient un signe de la multiplicité du féminin. Comme le texte non traduit, le corps féminin contient les possibilités infinies—sa chair n'est 'jamais lue.' Le corps ainsi devient un texte dynamique qui ne peut jamais être lu, a fortiori traduit.

Les plans de 'dépouiller' la momie et son cercueil ajoute un côté sexuel à la citation, en renforçant les liens entre la féminité et la textualité. Dépouiller est un verbe ambigu. Ses définitions vont d'enlever la peau d'un animal à compter les votes après les votes. Mais les sens de "étudier de près" et "déshabiller quelqu'un" sont les plus pertinents à mon analyse. Quand Evandale dit à Rumphius qu'il va dépouiller 'ce document historique,' le sens est dédoublé. À la fois, on peut la lire comme un acte sexuel (ils vont déshabiller cette femme) ou un acte scientifique (ils vont l'étudier). Cette ambivalence reproduit l'ambivalence féminine-textuelle, en suggérant un rapprochement de 'l'acte de lire' et l'acte sexuel. Gautier écrit même, au moment de la révélation de la momie de Tahoser, que Rumphius, "se mit à dérouler la bande fragile avec des précautions infinies. Dès que les premières lignes apparurent, Rumphius sembla surpris ; il ne reconnaissait pas les figures et les signes ordinaires du rituel" (92). En révélant la femme, Rumphius essaie de la 'lire,' mais trouve qu'elle échappe à ses attentes. Il ne

réussit pas à traduire le texte de son corps dans son langage (c'est à dire, de contraindre son existences dans ses connaissances préfigurées).

Dans la traduction éventuelle du texte de Tahoser, on reconnaît la subversion ultime des essais des colonisateurs de 'définir l'Orient' et, donc, le fixer à une identité précise et facile à consommer. On se rend compte que, "après trois ans d'études acharnées, Rumphius est parvenu à déchiffrer le papyrus mystérieux, sauf quelques endroits altérés ou présentant des signes inconnus" (94). La traduction du texte de Tahoser marque la tentative ultime de l'homme colonialiste de 'fixer' l'Orient dans un sens singulier pour qu'il puisse le contrôler. Comme écrit Jacques Derrida, théoricien littéraire post-structuraliste, dans son entretien avec Hélène Cixous, en discutant la traduction de la phrase '*jurere avec*,' "[it] cannot be translated into another language while preserving the multiplicity and the contradiction that a certain use of the expression can have... The body of the word should be inseparable from the meaning to such an extent that translation can only lose it" ("From the Word of Life, with Jacques Derrida" dans Cixous, 2009 p. 172). L'emphase met sur le 'corps' du mot par Derrida implique son argument dans mon analyse de la textualité du corps féminin chez Gautier. Comme Benjamin, Derrida relève la conception qu'il existe des sens dans des mots qui ne peuvent pas être traduits et, donc, qui mine le processus de la traduction. Comme Cixous montre avec le corps féminin, le mot derridien contient une multiplicité de sens inépuisable. Quoique Rumphius peut traduire la plupart du texte, il reste ces "quelques endroits altérés ou présentant des signes inconnus," en suggérant que la femme, comme le texte, ne peut pas être lu par les hommes coloniaux. Ils ne peuvent comprendre

l'Orient que dans l'aperçu effaçant que permet leur cadre de connaissances coloniaux. Les systèmes de domination colonialistes visent à effacer la spécificité (dans laquelle se trouve la multiplicité) de l'Orient, en le fixant, avec la traduction, soit littérale (comme dans le cas du livre de Tahoser) ou soit métaphorique (comme dans la transposition de leurs connaissances pseudo-objectives des sciences sur le corps de Tahoser) à *une* définition. En 'connaissant' l'Orient, ils le dominant.

Conclusion

Le préface du *Roman de la momie* marque une rencontre entre la pseudo-objectivité du discours colonial et une représentation de l'Orient qui la remet en question. À travers le récit, Gautier crée un rapport entre les connaissances scientifiques et la domination colonialiste, en montrant comment le discours académique devient un moyen de subjuguier les sujets coloniaux. En 'définissant' l'Orient, les colonisateurs le fixe à une identité, à la fois créée et renforcée par eux-mêmes, qui annule la multiplicité de possibilités. Dans le récit, l'ambivalence entre la chair et le texte de la momie fonctionne comme reflet de ce discours, mais aussi le subvertit, en échappant aux attentes scientifiques des hommes. Rumphius, Evandale, et Argyropoulos essaient de 'lire' les signes corporels de Tahoser, mais elle s'avère 'illisible.' De la même façon, son texte résiste les essais des hommes de le traduire, puisque la multiplicité inscrite dans la corporelité échappe toujours la fixité de la traduction. La narration omniscient aussi ouvre d'espace subversif aux marges du récit, pour que le lecteur puisse se déplacer, en offrant d'autres choix d'association. Quoique la narration à la première personne du

“Pied de momie” force une identification entre lecteur et protagoniste, l’ouverture de la narration dans *Le Roman de la momie* facilite une relecture critique. Il y a, certainement, des moments problématiques qui persistent dans *Le Roman*, mais pour la plupart on voit comment la critique du colonialisme de Gautier développe durant les dix-sept ans qui séparent “Le Pied de momie” et *Le Roman de la momie*.

Conclusion

Ces deux œuvres de Gautier ne sont pas parfaits. Ils montrent l'incapacité de Gautier de sortir des contraintes de son milieu et son époque, en s'inscrivant toujours dans un discours orientaliste qui reproduit et renforce des systèmes de domination colonialistes. Gautier critique le colonialisme, mais c'est une critique basée dans la conception mythique de l'Orient comme l'origine vierge qui se trouve violé, brisé, et marchandisé par la société occidentale. Il fait remarquer les liens entre la domination coloniale et la domination masculine, mais laisse son héroïne soumise à son père à la fin du "Pied de momie." Pourtant, malgré ses défauts, il ne faut pas ignorer la possibilité pour subversion qu'on trouve dans ces récits. Même si la dualité est-ouest entre partout dans les récits, Gautier la transcende dans l'espace liminal dans "Le Pied de momie." De même façon, l'établissement du lien entre la corporéité du texte et la textualité de la femme ouvre la voie à la subversion des contraintes discursifs mis en place par les études de l'Orient par les colonisateurs. De plus, la narration du *Roman de la momie* ouvre d'espace dans les marges du récit pour que le lecteur peut se déplacer hors des personnages colonialistes. Ils ne sont pas parfaits, mais aussi pas si racistes ou orientalistes qu'on ne peut pas trouver des moments où le récit reprend et retravaille le discours dominant pour créer une vraie critique du système dans lequel Gautier écrit.

En lisant les œuvres de Gautier, il faut toujours revenir à la citation d'Adrienne Rich, qui écrit que, "Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for us more than a chapter in

cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves” (“When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” 18). Les œuvres ne vont pas changer. Ils contiennent le passé, dans toute son imperfection, et on ne peut pas les faire évoluer. Ce qu’il faut faire, ainsi, comme lecteur d’un monde postmoderne, est de trouver l’espace dans les marges des récits pour créer les nouvelles perspectives. L’autrui d’un texte ne reste pas ainsi que si on le laisse là. Mon travail se situe dans un héritage de presque deux cents ans d’érudition sur le travail de Gautier. Il faut, ainsi, trouver des nouveaux moyens de voir, des nouveaux regards hors de ceux qui portent des taches des systèmes dans lesquels ils étaient nés.

En analysant ces deux textes égyptiens de Gautier, la question se pose: quel rapport a ces œuvres à notre époque postmoderne? Pourquoi les étudier, quand presque deux cents ans nous séparent? Pour moi, c’est une question de parallélisme. Je propose que dans notre âge, les réponses culturelles et artistiques à et le discours autour de la révolution technologique est parallèle aux attitudes envers la révolution industrielle du 19^e siècle. En étudiant le 19^e siècle, je relève toujours des similarités entre le discours autour de ‘l’empiétement de nos appareils dans la vie’ et les craintes de l’industrialisation au 19^e siècle. Si le 19^e siècle a vu la naissance de la métropole, nous sommes des témoins à la naissance de la ‘mégapole.’ Même la nostalgie pour un temps plus simple, qui se produit à l’époque moderne dans le discours de l’orientalisme—un tableau de Gauguin, une nouvelle de Gautier, est reproduit aujourd’hui dans chaque photo d’une fille blanche entourée par des petits orphelins africains sur son voyage de ‘voluntourisme.’ Nous vivons dans un époque des changements fondamentaux de comment des gens vivent.

Comme à l'époque de Gautier, les modes de vie établis depuis des centaines, ou même des milliers d'années sont en train de céder aux nouveaux. À mon avis, c'est important d'étudier le 19^e siècle pour réfléchir sur nous-mêmes et critiquer nos réponses à ses changements fondamentaux qui sont en train de bouleverser notre monde.

Appendice

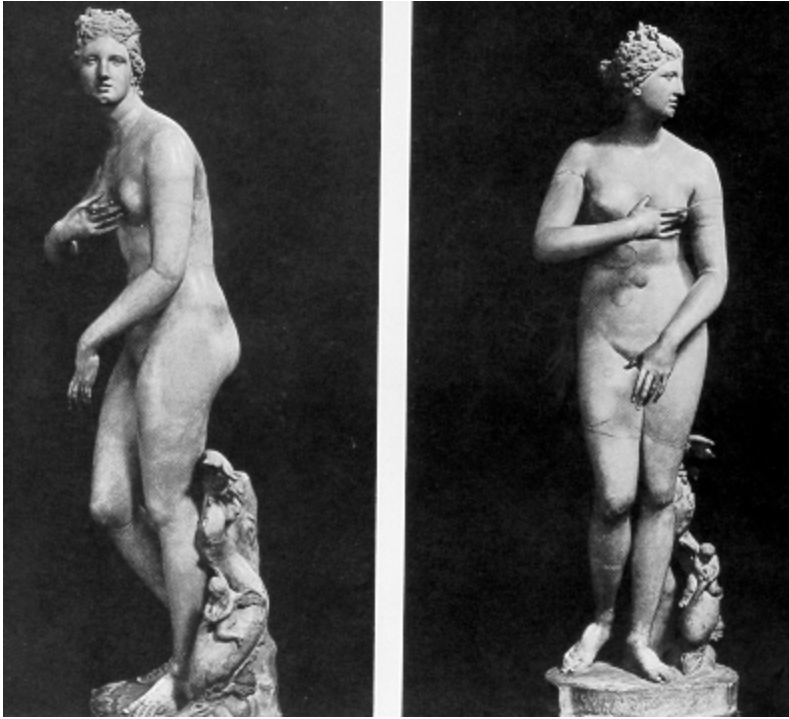
Fig. 1 : Collosi de Memnon (1802) de Vivant Denon



Fig. 2 : *Der Anatom* (1869) de Gabriel von Max



Fig. 3 : Vénus de Médicis



Bibliographie

- Albright, Ann Cooper. "Incalculable Choreographies: The Dance Practice of Marie Chouinard." *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. Ed. Ellen W. Goellner & Jacqueline Shea Murphy. New Brunswick: Rutgers UP, 1995. Print.
- Allwood, John. *The Great Exhibitions*. London: Studio Vista, 1977. Print.
- Andréo, Benjamin. "Le Retour De La Momie: Entre Corps Sans Organes Et Corps Sacré." *Dalhousie French Studies* 83 (2008): 99-108. *JSTOR*. Web. 10 Feb. 2015.
- Ariès, Philippe, and Patricia M. Ranum. *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974. Print.
- Armitt, Lucie. *Theorising the Fantastic*. London: Arnold, 1996. Print.
- Avni, Ora. "Fantastic Tales." *Hollier* 675-681.
- Baltrusaitis, Jurgis. *Les Perspectives Dépravées: Tome 3-La Quête D'Isis*. Paris: Flammarion, 1985. Print.
- Baudelaire, Charles. "Du Vin Et Du Haschisch." *Les Paradis Artificiels*. *Wikisource*. Michel Lévy Frères, 1 Jan. 1869. Web. 1 Apr. 2015.
- Benjamin, Walter. "Paris—Capital of the Nineteenth Century." *Simon Fraser University*. 13 Apr. 2015. Web. 18 Apr. 2015.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." Trans. Harry Zohn. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Marxist Literary Criticism*. 1 Feb. 2005. Web. 5 Mar. 2015.

- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin, 1972. Print.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction*. London: Taylor & Francis, 2010. Print.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia UP, 1993. Print.
- Brier, Bob. *Egyptomania*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Print.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Bulletin de la Société Théophile Gautier: Gautier et les arts de la danse*. Montpellier: Centre National du Livre, 2009. Print.
- Bullough, Edward. "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle." *British Journal of Psychology* 5 (1912): 87-118. *ReadCube*. Web. 20 Apr. 2015.
- Castle, Terry. "From Mademoiselle De Maupin." *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*. New York: Columbia UP, 2003. Print.
- "Cénacle." *Encyclopedia Britannica*. Web. 13 Apr. 2015.
- Chambers, Ross. "Gautier Et Le Complexe De Pygmalion." *Revue D'Histoire Littéraire De La France* 72.4 (1972): 641-58. *JSTOR*. Web. 29 Dec. 2014.
- Chambers, Ross. "Literature Deterritorialized." *Hollier* 710-716.
- Chambers, Ross. *The Writing of Melancholy*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. Print.

- Cixous, Hélène. *The Body and the Text*. New York: St. Martin's Press, 1990. Print.
- Cixous, Hélène. *La venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977. Print.
- Cixous, Hélène. *White Ink: Interviews on sex, text, and politics*. Ed. Susan Sellers. New York: Columbia UP, 2009. Print.
- Colby, Sasha. "The Literary Archaeologies of Théophile Gautier." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 8.2 (2006). *CLCWeb*. Purdue University Press. Web. 31 Dec. 2014.
- Constable, E.L. "Critical Departures: "Salammbô's" Orientalism." *MLN* 111.4 (1996): 625-46. *JSTOR*. Web. 2 Oct. 2014.
- Cordova, Sarah Davies. "Salomé Dans(e) Marianne: L'Orientalisme Refigure La Métropole." *Nouvelles Études Francophones* 19.2 (2004): 119-35. *JSTOR*. Web. 2 Oct. 2014.
- Croly, George, and Charles Baudelaire. "Le Jeune Enchanteur: Histoire Tirée D'un Palimpseste De Pompeïa." *Wikisource*. L'Esprit Public, 1 Jan. 1846. Web. 23 Dec. 2014.
- "Early Socialism and Positivism." *The Great Political Theories*. Ed. Michael Curtis. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008. Print.
- Dahab, F. Elizabeth. "Théophile Gautier and the Orient." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 1.4 (1999). *CLCWeb*. Purdue University Press. Web. 27 Dec. 2014.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Capitalisme Et Schizophrénie: L'Anti-œdipe*. Paris: Les Editions De Minuit, 1972. Print.

- Derrida, Jacques and Christine V. McDonald. "Choreographies." *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. Ed. Ellen W. Goellner and Jacqueline Shea Murphy. New Brunswick: Rutgers UP, 1995. Print.
- Dobie, Madeleine. *Foreign Bodies: Gender, Language, and Culture in French Orientalism*. Stanford: Stanford UP, 2001. Print.
- "Etymologie De Capharnaüm." *Ortolang*. Centre National De Ressources Textuelles Et Lexicales. Web. 16 Mar. 2015.
- Evrard, Franck. *La Nouvelle*. Paris: Seuil, 1997. Print.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978. Print.
- Feydeau, Ernest. *Histoire Des Usages Funèbres Et Des Sépultures Des Peuples Anciens: Tome Premier*. Paris: Gide Et J. Baudry, 1856. Print.
- Flaubert, Gustave. "Hérodias." *Wikisource*. Louis Conard, 1 Jan. 1910. Web. 1 Apr. 2015.
- Flaubert, Gustave. "Madame Bovary." *Wikisource*. Louis Conard, 1 Jan. 1910. Web. 1 Apr. 2015.
- Foeller-Pituch, Elzbieta. "Ancient Art: Venus De Medici." *Classical Myths and American Literature*. Northwestern University. Web. 1 Apr. 2015.
- Fortin, Jutta. "Brides of the Fantastic: Gautier's "Le Pied De La Momie" and Hoffmann's "Der Sandmann"" *Comparative Literature Studies* 41.2 (2004): 257-75. *JSTOR*. Web. 29 Dec. 2014.

Freud, Sigmund. "The Uncanny." Massachusetts Institute of Technology, 1919. Web. 28 Sept. 2014.

Gautier, Théophile. *Giselle ou Les Wilis*. 1841, Bibliothèque Nationale de France.

Gautier, Théophile. "Les Contes D'Hoffmann." *Wikisource*. Chronique De Paris, 14 Aug. 1836. Web. 25 Mar. 2015.

Gautier, Théophile. "La Pipe D'Opium." *Wikisource*. A. Lemerre, 1 Jan. 1897. Web. 4 Jan. 2015.

Gautier, Théophile. "La Mille Et Deuxième Nuit." *Wikisource*. A. Lemerre, 1 Jan. 1897. Web. 4 Jan. 2015.

Gautier, Théophile. "Le Club Des Haschischins." *Wikisource*. A. Lemerre, 1 Jan. 1897. Web. 2 Jan. 2015.

Gautier, Théophile. *Une Nuit De Cléopâtre*. Paris: A. Ferroud, 1894. Print.

Gautier, Théophile, and Henri Caruchet. *Émaux Et Camées*. Paris: Eugène Fasquelle, 1928. Print.

Gautier, Théophile. *Le Roman De La Momie, Précédé De Trois Contes Antiques: Une Nuit De Cléopâtre, Le Roi Candaule Et Arria Marcella*. Paris: Garnier Frères, 1963. Print.

Gautier, Théophile, and Michel Crouzet. "Préface." *Mademoiselle De Maupin*. Paris: Gallimard, 1973. Print.

Gautier, Théophile, and Claudine Lacoste-Veysseyre. *Correspondance Générale (7 Vol)*. Genève: Librairie Droz, 1985. Print.

- Gautier, Théophile. *Le Roman De La Momie*. Ed. Jean-Michel Gardair. Barcelona: Gallimard, 1986. Print.
- Gautier, Théophile. *La Morte Amoureuse, Avatar, Et Autres Récits Fantastiques*. Ed. Jean Gaudon. Paris: Gallimard, 1992. Print.
- Gautier, Théophile. *L'Orient*. Ed. Sophie Basch. Paris: Gallimard, 2013. Print.
- George, Albert J.. "Gautier." *Short Fiction in France*. Syracuse: Syracuse University Press, 1964. Print.
- Godfrey, Sima. "Haute Couture and Haute Culture." *Hollier* 761-769.
- Green, André, and Lionel Duisit. "The Unbinding Process." *New Literary History* 12.1 (1980): 11-39. *JSTOR*. Web. 10 Feb. 2015.
- Green, Jonathon. "Spoonfuls of Paradise: An Excerpt from "Cannabis"" *The Guardian*. 11 Oct. 2002. Web. 1 Apr. 2015.
- "Hadrien: An Emperor in Love." *British Museum*. British Museum. Web. 30 Mar. 2015.
- Hansen, Miriam Bratu. "Benjamin's Aura." *Critical Inquiry* 34.2 (2008): 336-375. *JSTOR*. Web. 13 Apr. 2015.
- Haraway, Donna Jeanne. "The Persistence of Vision." *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989. Print.
- Haraway, Donna Jeanne. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." *The Haraway Reader*. New York: Routledge, 2004. Print.
- Harvey, David. *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge, 2003. Print.

- Harvey, David Allen. "Beyond Enlightenment: Occultism, Politics, and Culture in France from the Old Regime to the Fin-de-Siècle." *The Historian* 65.3 (2003): 665-94. *Academic Search Premier*. Web. 28 Dec. 2014.
- Hawthorne, Melanie C. "Dis-Covering the Female: Gautier's Roman De La Momie." *The French Review* 66.5 (1993): 718-29. *JSTOR*. Web. 1 Dec. 2014.
- Heine, Henri. "Atta Troll." *Wikisource*. *Revue Des Deux Mondes*, 1 Jan. 1847. Web. 31 Dec. 2014.
- Hoffmann, Ernst T. A., and Henri Egmont. "Le Vase D'Or." *Contes: Fantaisies à La Manière De Callot*. Paris: Gallimard, 1969. Print.
- Hollier, Denis, ed. *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard UP, 1989. Print.
- Humbert, Jean-Marcel. "Egyptomania: A Current Concept from the Renaissance to Postmodernism." *Egyptomania: Egypt in Western Art, 1730-1930*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1994. Print.
- Huysmans, Joris. *À Rebours*. Ed. Marc Fumaroli. Paris: Gallimard, 1983. Print.
- Johnson, Barbara. "The Dream of Stone." Hollier 743-748.
- Kearns, James. *Théophile Gautier, Orator to the Artists: Art Journalism of the Second Republic*. London: Legenda, 2007. Print.
- Kultermann, Udo. "The 'Dance of the Seven Veils' Salomé and Erotic Culture around 1900." *Artibus Et Historiae* 27.53 (2006): 187-215. *JSTOR*. Web. 2 Oct. 2014.
- Laubriet, Pierre. "Biographie De Théophile Gautier 1811-1872." *Société Théophile Gautier*. Web. 23 Mar. 2015.

- Loupe, Laurence. "Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution." *La Littérature et la Danse* 112 (1998): 88-99. *JSTOR*. Web. 20 Apr. 2015.
- Lowe, Lisa. "Orient as Woman, Orientalism as Sentimentalism." *Critical Terrains: French and British Orientalisms*. Ithaca: Cornell University Press, 1991. Print.
- Marx, John. *The Modernist Novel and the Decline of Empire*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Print.
- Marx, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Ed. Friedrich Engels. New York: International, 1991. Print.
- McCarren, Felicia M. "The Madness of Giselle." *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford: Stanford UP, 1998. Print.
- Miller, Christopher L.. "Orientalism, Colonialism." *Hollier* 698-705.
- Miller, Nancy K.. "Rereading as a Woman: The Body in Practice." *Poetics Today* 1.6 (1985): 291-299. *JSTOR*. Web. 22 Apr. 2015.
- Milner, Max. "L'Écrivain Et Le Désir De Voir." *Littérature Et Psychanalyse: Nouvelles Perspectives* 90 (1993): 8-20. *JSTOR*. Web. 29 Dec. 2014.
- Mortelette, Yann. *Histoire du Parnasse*. Paris: Fayard, 2005. Print.
- Moussa, Sarga. "La Double Vue: Sur Le Voyage En Egypte (1869) De Théophile Gautier." *Le Temps Des Médias* (2007): 34-45. Print.
- Nelson, Hilda. "Théophile Gautier: The Invisible and Impalpable World: A Demi-Conviction." *The French Review* 45.4 (1972): 819-30. *JSTOR*. Web. 10 Feb. 2015.

- Nerval, Gérard. "Capharnaum - Prose." *WikiPoèmes*. Web. 1 Apr. 2015.
- Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. New York: Routledge, 1991. Print.
- Poulet, Georges. "Théophile Gautier." *Études Sur Le Temps Humain*. Paris: Librairie Plon, 1949. Print.
- Poulet, Georges. *Trois Essais De Mythologie Romantique*. Paris: J. Corti, 1985. Print.
- "Poussah." *Dictionnaire De Français Larousse*. Web. 21 Mar. 2015.
- Price, Roger. *A Social History of Nineteenth-Century France*. New York: Holmes & Meier, 1987. Print.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English* 34.1 (1972): 18-30. *JSTOR*. Web. 22 Apr. 2015.
- Richardson, Joanna. *Théophile Gautier: His Life and Times*. New York: Coward-McCann, 1959. Print.
- Richer, Jean. "De "Constantinople" Au "Roman De La Momie": Notes Sur Deux Ouvrages De Théophile Gautier." *Revue D'Histoire Littéraire De La France* 55.3 (1955): 351-55. *JSTOR*. Web. 23 Dec. 2014.
- Richer, Jean. "Portrait De L'artiste En Nécromant." *Revue D'Histoire Littéraire De La France* 72.4 (1972): 609-15. *JSTOR*. Web. 29 Dec. 2014.
- Robinson, Lillian S., and Lise Vogel. "Modernism and History." *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Ed. Susan Koppelman. Bowling Green, Ohio: Bowling Green U Popular, 1973. Print.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979. Print.

Samuels, Maurice. *Inventing the Israelite: Jewish Fiction in Nineteenth-century France*.

Stanford: Stanford UP, 2010. Print.

Saussure, Ferdinand De. *Cours De Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1995. Print.

Smith, Nigel E. "Gautier, Freud, and the Fantastic: Psychoanalysis Avant La Lettre?"

Functions of the Fantastic: Selected Essays from the Thirteenth International

Conference on the Fantastic in the Arts. Ed. Joseph L. Sanders. Westport, Conn.:

Greenwood, 1995. Print.

Schiff, Stacy. *Cleopatra: A Life*. New York: Back Bay, 2011. Print.

Schlossman, Beryl. *The Orient of Style: Modernist Allegories of Conversion*. Durham and

London: Duke UP, 1991. Print.

Souriau, Maurice. *Histoire du Parnasse*. Paris: Éditions Spes, 1929. Print.

Spence, Lewis. *Ancient Egyptian Myths and Legends*. New York: Dover Publications,

1990. Print.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?." McGill University. 1988.

Web. 7 Apr. 2015.

Stanton, Domna C. *The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and the Dandy*

in Seventeenth- and Nineteenth-century French Literature. New York: Columbia UP,

1980. Print.

Terdiman, Richard. *Discourse/Counter-Discourse*. Ithaca: Cornell University Press,

1985. Print.

- Tomlinson, Janis, Zeynep Çelik, and Leila Kinney. "Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles." *Readings in Nineteenth-Century Art*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1996. Print.
- Tucker, Robert C., Karl Marx, and Friedrich Engels. *The Marx-Engels Reader*. 2nd ed. New York: Norton, 1978. Print.
- Weber, Eugen. "Religion and Superstition in Nineteenth-Century France." *The Historical Journal* 31.2 (1988): 399-423. *JSTOR*. Web. 20 Aug. 2014.
- Wilde, Oscar, and Aubrey Beardsley. *Salomé*. Toulouse: Editions Ombres, 1992. Print.
- Wilkinson, Richard H. *Symbol and Magic in Egyptian Art*. New York: Thames and Hudson, 1994. Print.
- Von Max, Gabriel. "Der Anatom." *Wikimedia*. Web. 1 Apr. 2015.
- Zene, Cosimo. *The Political Philosophies of Antonio Gramsci and B. R. Ambedkar : Itineraries of Dalits and Subalterns*. London: Taylor and Francis, 2013. Print.
- Ziegler, Christiane. "From One Egyptomania to Another: The Legacy of Roman Antiquity." *Egyptomania: Egypt in Western Art, 1730-1930*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1994. Print.