

THÉOPHILE GAUTIER

l'Art et l'Artiste

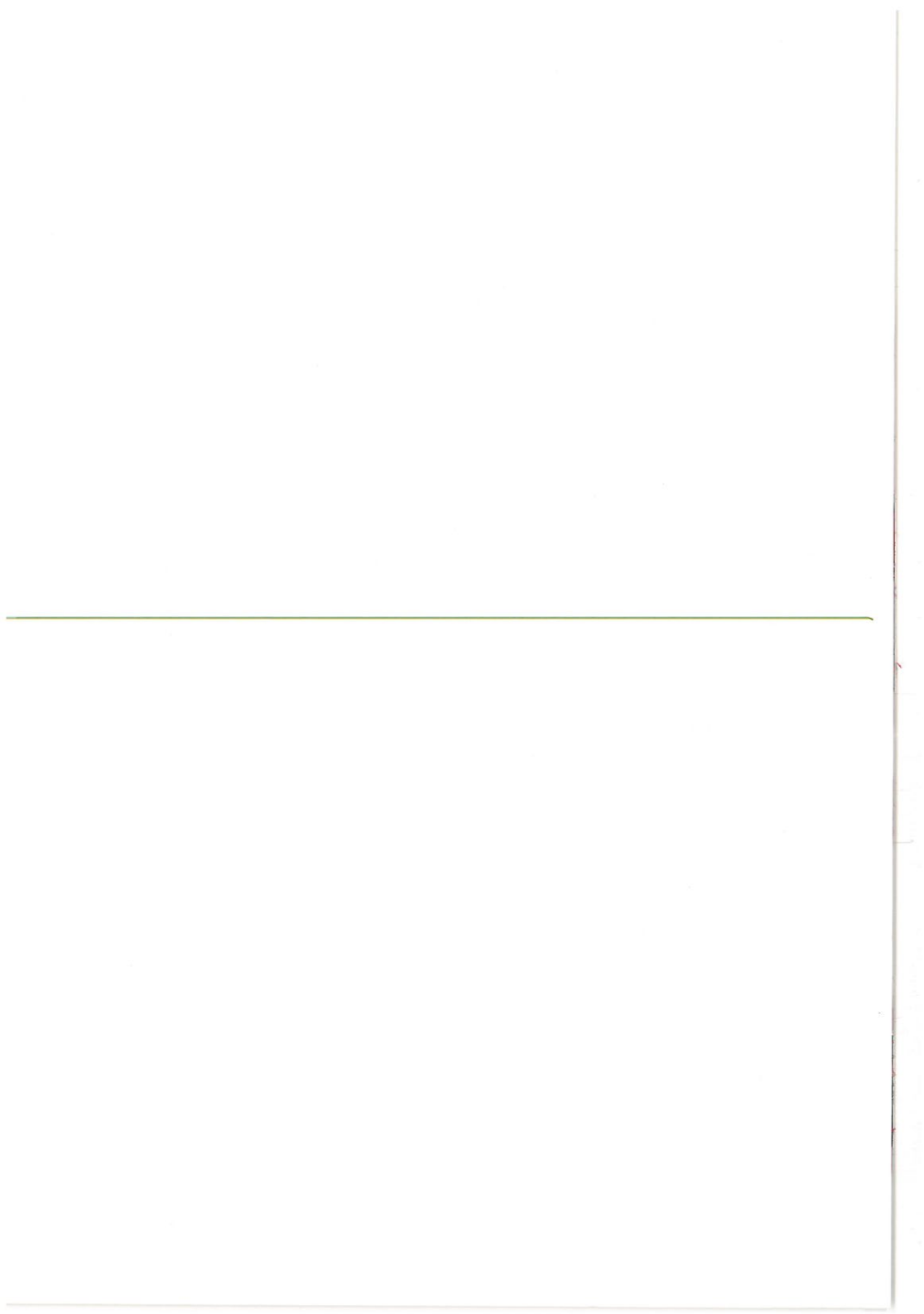
ACTES

DU COLLOQUE INTERNATIONAL

Montpellier - Université Paul-Valéry
- Septembre 1982 -

Ces Actes sont publiés par la Société Théophile Gautier
avec le concours du Centre national des lettres

Tome II



**LES ANNEES D'APPRENTISSAGE
DE THEOPHILE GAUTIER :
PEINTRE OU POETE ?**

M. CERMAKIAN
Université Paul Valéry

Jusqu'à sa mort, Gautier confiera à ses amis sa nostalgie de la peinture. A quel moment y a-t-il renoncé ? Dans quelles circonstances a-t-il préféré une carrière littéraire ?

Le milieu dans lequel il grandit ne semble propice ni à la peinture ni à la poésie. Ce petit garçon un peu malingre est entouré de soins et d'affection ; ses deux petites sœurs l'admireront toute leur vie. Son père, excellent humaniste, est chef de bureau aux octrois de Paris ; né de parents très vite désunis, il tient à l'union familiale ; sa femme est comme lui d'origine assez modeste, mais elle doit à des parents au service de Montesquiou d'utiles protections. Pierre Gautier jouit de la confiance et de l'appui de l'abbé duc François Xavier de Montesquiou, pair de France et ministre d'Etat de Charles X. Montesquiou s'intéresse aux enfants Gautier, à leur santé et surtout aux progrès du petit Théophile. Ses lettres à Pierre Gautier en témoignent, Peu connues, elles jalonnent le chemin du jeune Théophile vers sa double vocation (1).

Théophile étudie jusqu'à onze ans avec son père. Un séjour malheureux au Lycée Louis-le-Grand, où il manque mourir de tristesse lui vaut d'être externe au Collège Charlemagne. Ce n'est pas un élève brillant malgré sa mémoire étonnante. Grâce à son père, il se fait surtout remarquer par ses vers latins. Mais il lit avidement dès l'âge de cinq ans ; Robinson Cursoë et Paul et Virginie le marquent et l'enivrent. Il lit ensuite Villon et Rabelais ; il aborde la poésie par une traduction du grec « *Le Fleuve Scamandre* » et un poème sur Hélène en décasyllabes. Nous savons que la tragédie classique le laisse froid : pour la Saint-Charlemagne, Talma en personne joue Oreste dans « *Andromaque* ». Ce que Théophile remarque surtout, c'est le collant couleur chair de Talma qui se divisait entre ses doigts de pied comme un gant. Déjà se révélait sa passion pour la couleur locale, fait-il remarquer ! (2).

Il révèle très jeune d'autres goûts ; il s'amuse à peinturlurer de petits théâtres en bois et en carton qu'il fabrique lui-même. A sept ans, il fait deux dessins sur Estelle et Némorin (3). La grisaille parisienne ne l'inspire guère. Mais il a le bonheur de passer ses vacances à Mauperthuis où des attaches familiales le relie au château de Montesquiou.

Dans le conte « *Le Berger* » (4), Gautier montrera un petit pâtre inculte qui reste de longues journées appuyé le dos contre un arbre, « les yeux errant à l'horizon dans une contemplation exotique » ; il retrace les étapes qui mènent le berger à la création artistique et comment du « regarder » il passe au « faire ». Il a déjà crayonné, il est vrai, avec assez de facilité pour que Montesquiou écrive à Pierre Gautier : « Je vous recommande le dessin ; c'est un talent inné qui doit sans doute être accompagné de tout ce qui paraît le plus essentiel, mais qu'il ne faut sacrifier à aucun puisque c'est le don particulier qui a été fait à cet enfant ». Aussi Théophile dispose-t-il de pastels, de palette, de couleurs, bref de tout ce qu'il lui faut pour peindre et dessiner. Bergerat a fait une liste des tableaux qui ont survécu aux séjours à Mauperthuis. Il y a une vue d'ensemble de la place de l'église avec le presbytère, le curé et sa servante, la porte du château et les grands arbres du parc ; en retour une boucherie et un banc de pierre avec divers personnages. Il faut ajouter plusieurs petits portraits, le boucher et la bouchère, des Fêtes de jeunes filles, un vieux paysan, et des études d'enfants. Revenu à Paris, il fait à seize ans le portrait au pastel de ses parents. Celui de Madame Gautier, avec ses yeux proéminents et son grand nez busqué présente un certain intérêt (5) mais aussi surprenant que cela paraisse, c'est plutôt par son réalisme que par ses couleurs fades.

L'hiver 1828-1829 est décisif pour Théophile Gautier. Il est en philosophie et il doit déjà penser à son avenir. Que va-t-il faire ? Il n'est pas obligé de gagner sa vie au sortir du lycée ; son père a su faire fructifier ses économies, et il a quinze mille livres de rente (somme énorme à l'époque) ; il faut y ajouter son traitement de fonctionnaire qui ne peut que progresser grâce à la protection de Montesquiou.

Pour la nouvelle année, Théophile envoie à Montesquiou la copie d'un tableau religieux. Montesquiou le remercie et commente «... les couleurs sont remarquables... C'est grandement débiter. Cultivez ce beau talent, et soyez grand peintre, grand poète et grand orateur », bien qu'il enchaîne. « Commençons cependant par avoir des prix à l'université... cela fait toujours bien (6) ». Trois jours plus tard il écrit à Pierre Gautier : « C'est bien dommage qu'on ne puisse pas le placer auprès des grands maîtres et lui donner cet état (7) ».

Il reste encore quelques mois jusqu'à l'université. Et il se trouve que rue Saint-Antoine, proche du Collège, se trouve l'atelier du peintre Rioult ; malgré une paralysie du bras droit qui l'oblige à peindre de la main gauche, il a eu de grands succès aux Salons. Il peint des baigneuses fort recherchées. Théophile lui-même en gardera deux jusqu'à sa mort. A peu près à la même époque, Gérard de Nerval, ami de classe au Collège où il est déjà célèbre par ses *Élégies nationales*, satires patriotiques mais encore toutes classiques d'inspiration, Gérard, donc, va l'entraîner à l'atelier d'un jeune sculpteur, Jean, dit Jehan Duseigneur, où se pressent des architectes-poètes comme Petrus Borel ou Philothée O'Neddy (de son nom Doudey), des peintres graveurs comme Célestin Nanteuil, Bouchardy, des écrivains en herbe comme Auguste Maquet (Augustus Mac Keat), Jules Vabre, Napoléon Tom, Alphonse Brot.

L'atelier de Jehan est minuscule et les habitués restent debout, mais qu'importe ; toute cette jeunesse lit éperdument, découvre Walter Scott, Byron, Nodier, Dumas, Musset ; tout le monde parle en même temps ; c'est une de ces jeunes bandes » qui combattaient pour l'idéal, la poésie et la liberté de l'art, avec un enthousiasme, une bravoure et un dévouement qu'on ne connaît plus aujourd'hui (8) ». Sur une étagère de merisier, un exemplaire de *Cronwell*, avec une dédicace amicale, signée du monogramme V.H.. « C'était... pour nous le livre par excellence, le livre qui contenait la pure doctrine » (9).

Quelle sensation de libération pour Théophile ! Il aime et aimera toujours autant son milieu familial, mais ni ses années de lycée, ni son petit

milieu bourgeois replié sur lui-même ne lui avaient ouvert les perspectives enivrantes qu'il découvre. Que devient la peinture dans cette découverte d'un univers intellectuel si différent des normes classiques ?

En entrant dans l'atelier de Rioult, Théophile, assez sûr de lui, s'attend à des compliments et à des encouragements. Or, en voyant ce qu'il a déjà peint, Rioult décrète qu'il a du « chic », « accusation au moins prématurée », commente Théophile (10). Deux sens au mot chic en termes d'atelier. Le premier et le plus favorable, c'est : faire facilement des tableaux à effet. Cela signifie pour Théophile qu'avant de peindre, il faut apprendre à dessiner. Période bien ingrate que celle où l'on reproduit au fusain des plâtres et des nus. De plus, quand le tirage au sort le met au dernier rang, Gautier s'aperçoit qu'il est myope. Mais il est tenace et il persévère. Pour le consoler, Gérard de Nerval et Pétrus Borel l'emmènent rue Notre Dame des Champs, chez Victor Hugo, qui l'accueille avec la bienveillance que ce général de vingt-huit ans réserve à ses recrues (11).

L'été 1829, Théophile Gautier revient une dernière fois à Mauperthuis. Il peint pour l'église un grand tableau : *Saint-Pierre guérissant un paralytique* ; dans une salle à colonnes tendue de draperies rouges, à droite, deux femmes vêtues en égyptiennes, au fond, une ouverture sur la campagne. Bergerat précise (supra n. 3) que l'arbre de Judée et la pierre fendue qu'on aperçoit avaient été peints d'après nature.

De retour à Paris, Théophile est enrôlé dans les cohortes qui préparent la bataille d'*Henani* au Théâtre Français. Il est chargé d'amener six hommes sûrs. Dans cette fièvre, l'atelier de Rioult est un peu négligé. Est-ce à cette époque que Théophile commence à se demander s'il ne s'est pas fourvoyé en peinture ? Dans *les feuilletts d'album d'un jeune rapin* (12), on voit le rapin admis à peindre après des mois d'apprentissage du dessin. Mais le professeur emploie de nouveau « chic » dans son second sens péjoratif pour dire « c'est faux, c'est mauvais ». En effet, il décrète : « Cela est plein de chic et de ficelles ; vous avez une patte d'enfer et je vous prédis... que vous ne ferez jamais rien ». Le jeune rapin ulcéré finit par se demander « Si son maître n'était qu'un cuistre ! ». Evidemment Rioult paraît bien pâle à comparer à Hugo, surtout pour un rapin qui a découvert enfin la couleur et qui divise le monde en flamboyants et en grisâtres ». Théophile se contente pour le moment de combiner la flamboyance de son légendaire gilet de satin cerise avec celle de ses pantalons vert d'eau, et d'être fidèle à son poste durant trente représentations successives.

Quinze ans plus tard, Gautier fera remarquer qu'un tableau, un livre, un morceau de musique peuvent changer une destinée. Il serait resté sans doute peintre sans un livre qui traînait par hasard dans l'atelier de Rioult : *Les Orientales*. A partir de ce moment, Hugo joue dans sa vie un rôle plus important que le meilleur de ses amis (14). Depuis qu'il le connaît, il sent que les poésies qu'il continue à écrire ont plus de rythme et de couleur. Après tout, il n'a encore que dix-neuf ans. Mais comment faire accepter à son père ce brusque changement d'orientation ? Il a accepté à contre-cœur une vocation de peintre : que dira-t-il d'une vocation de poète ?

Théophile emploie sans doute l'argument majeur de la myopie. Ses sœurs attribueront en partie sa décision à l'odeur malsaine des couleurs (15). Mais la bataille est rude ; Pierre Gautier rendu méfiant exige qu'il fasse au moins son droit. Il demande une fois de plus conseil à Montesquiou qui soutient catégoriquement Théophile : « Ses réponses sont sans réplique » dit-il, « Parce qu'elles sont inspirées par un goût si prononcé et un sentiment de ses forces qui suppose le génie... Il est impossible que ce désir d'apprendre et ce goût si vif qui est né avec lui ne le mènent pas au grand. Je vous félicite d'avance de ses succès, parce que je les regarde comme infaillibles » (16).

Pierre Gautier s'incline ; bien plus, il assume les frais de l'édition. Théophile remanie ses poèmes, en écrit de nouveaux. Enfin un petit livre à couverture rose paraît à la devanture de la librairie Charles Mary, passage des Panoramas, le 28 juillet 1830 (17) en pleine révolution de juillet. Le moment était mal choisi. Les Trois Glorieuses donnaient au public et aux journaux bien d'autres soucis que les premiers vers d'un poète de dix-neuf ans, fût-il encouragé par Sainie-Beuve et par Victor Hugo. Enfin, le seul critique des *Débats* joint à quelques éloges de multiples reproches : dédain des règles, imitations médiocres, froideur, manque de couleurs, absence d'originalité ; que le jeune, très jeune poète réfléchisse bien : ses forces lui permettront-elles de continuer ? Qu'il se taise s'il n'a qu'une « médiocre vocation » (18).

Le jeune poète retouchera ses vers pour les éditions ultérieures, mais il s'obstinera. Il lui faut du courage pour tenir bon dans la tempête. Son père ayant joué à la hausse est complètement ruiné ; le départ de Charles X rend nulle la protection de Montesquiou qui mourra d'ailleurs deux ans plus tard, en léguant sa bibliothèque à Théophile. Une consolation et un encouragement précieux : les Gautier habitent Place Royale, la Place des Vosges actuelle, et Victor Hugo emménage en 1832 dans la maison jouxtant la leur. Lui et sa femme voient en Théophile un ami des bons et des mauvais jours et

il devient un de leurs intimes. Théophile devra bientôt voler de ses propres ailes, Pierre Gautier étant transféré à la barrière de Passy, tandis que les membres du Petit Cénacle abandonnaient leurs espoirs ou encore, malgré le succès de leur vivant étaient oubliés après leur mort : Gérard de Nerval et Théophile Gautier, mal compris de leurs contemporains, seront découverts dans toute leur grandeur un siècle après leur mort. Nerval a devancé Gautier dans l'attention de la postérité. Les romans et les poèmes de Gautier ont laissé au second plan ses chroniques artistiques et dramatiques, son énorme correspondance, dont une infime partie a été publiée ; les publications sont incomplètes et introuvables. Nombreux sont les livres et les articles consacrés à Gautier ; mais il faut attendre la deuxième moitié du vingtième siècle pour une exploration en profondeur de toute l'œuvre de Gautier et pour découvrir son génie des correspondances. Baudelaire était conscient de sa dette envers lui en lui dédiant les *Fleurs du Mal*. A l'acuité de la vue, Gautier ajoute celle de l'ouïe et de l'odorat. Déjà en 1836, il écrivait pour *l'Assomption* de Rubens : « .. On dirait un énorme bouquet de roses effeuillées ; cette peinture est si fraîche, si vermeille et si fleurie qu'elle sent bon et jette dans l'église une ravissante odeur printanière » (19). En 1849, il discute les problèmes soulevés par un article sur la musique, et rêve aux moyens d'évoquer en prose les sonorités, la « plastique du son » (20). Cette maîtrise sensorielle jointe à son génie poétique lui permet de nous faire voir les tableaux qu'il décrit, entendre la musique, vivre une représentation dramatique et nous suggère tout ce que nous n'aurions pas remarqué nous-même.

Pour finir la couleur « trop frêle »... « Les vers souverains... Demeurent » (21). Mais les vers ne font pas vivre une famille, et l'esclavage du feuilleton n'est pas compensé par la compréhension des contemporains. Trop habitués à l'éphémère, comment pourraient-ils apprécier ces feuilletons révolutionnaires ?

Est-ce là une des raisons de cette nostalgie de la peinture que Gautier confie à ses amis jusqu'à sa mort ? Il dira à la Princesse Mathilde qu'après avoir renoncé à une carrière de peintre, il a passé toute sa vie à faire des transpositions d'art (22). Emile Bergerat rapporte : « Il accusait les hommes et les dieux de l'avoir dévoyé lâchement ! Il jurait qu'il n'était point né pour « l'écriture » (c'était son mot pour désigner l'art de l'écrivain) - « et que le livre lui avait volé tous ses sujets de tableaux (23) ». Vers la fin de sa vie, il ajoute à la villa de Neuilly un atelier où il veut se remettre à peindre. Bergerat a décrit cette pièce éclairée par une grande baie vitrée ; vis-à-vis une bibliothèque circulaire pour la collection de gravures, de documents, de

costumes, des couleurs, des pinceaux. A hauteur des genoux, un coffre et un divan bas. Des tableaux et des esquisses sur les murs saumon. Mais toutes les vellétés de Gautier s'arrêtent à l'ébauche, et l'atelier tourne bientôt au débarras, à la lingerie, au réceptacle de vieux livres, et finalement à l'asile de chats sauvages. Il est d'ailleurs à noter qu'après avoir renoncé à la peinture, Gautier a travaillé au crayon ou à la mine de plomb. Il peindra toutefois un pastel « Bacchide de Samos », qu'il se vantera d'avoir vendu trois cents francs « malgré ma signature ! » Et Bergerat de se demander si c'est malgré ou à cause de sa signature (23). Seul l'amour de Gautier pour Carlotta Grisi le ramènera à la peinture à l'huile pour un portrait de Carlotta, et d'Ernestine sa fille. A la veille de la mort, en 1872, il esquisse une *Ophélie* restée inachevée. Déjà très malade du cœur, les jambes enflées, Gautier ne résiste pas à l'envie de reprendre un pinceau pour peindre en rouge les portes de sa chambre. Comme il doit éviter toute fatigue inutile, sa famille l'oblige à s'arrêter, et il dit en riant « Allons, me revoilà condamné à mettre du noir sur blanc ! » (24).

Il faut bien le dire, ce qui est resté de l'œuvre peinte de Gautier est conventionnel. Bergerat s'étonne que « la même main ait pu tenir à la fois la plume en Véronèse et le pinceau en Chênédollé » (25). Théophile Gautier le sent bien, au fond de lui-même. Un jour, il avoue à son gendre « qu'il fallait mettre son pinceau à côté du violon d'Ingres, des casseroles d'A. Dumas, de la politique de Lamartine et même du crayon de Victor Hugo » (26). Mais, reprend-il, s'il n'avait pas été un Rembrandt ou un Véronèse, il aurait fait «... pour le moins aussi bien que ton X ou Z qui sont aujourd'hui de l'Institut, et cela grâce à mes feuilletons peut-être » (27).

En réalité, ce n'est pas la peinture que regrette Gautier ; il sait que pour exprimer pleinement son idéal de beauté, il a choisi la bonne voie. Mais il se dit peut-être que peintre médiocre, il aurait provoqué moins d'incompréhension et de malveillance que l'écrivain génial, car il aurait pactisé avec son temps au lieu de le dépasser.

NOTES

(1) Lovenjoul C 505. - Les lettres sont des copies.

(2) *Journal Officiel*, 19 juillet 1869.

(3) Emile Bergerat, dans sa plaquette sur *Théophile Gautier peintre* fait une liste des dessins et tableaux de Gautier dont il a eu connaissance ou qui lui sont restés par héritage (Paris, J. Baur Libraire Editeur, 1877), *Nemorin* dit-il, a disparu, mais *Estelle* est en sa possession ; elle est dessinée de trois quart, costumée en bergère.

(4) *Le Berger, Le Musée des familles*, mai 1844, paru dans *La Peau de Tigre*, Paris 1852, 3 vol. in 8, L.J., Paris 1865.

(5) Nous avons pu le voir chez Mme Pierre Théophile Gautier, femme de l'arrière-petit-fils de Gautier, qui a disparu depuis.

(6) Lovenjoul C. 505, Coulommiers 5 mars 1829, p. 87.

(7) Lovenjoul C. 505, 8 mars 1829.

(8) *Histoire du Romantisme*, paru dans *Le Bien Public* du 3 mars au 12 mai 1872. Cette citation se trouve dans « Victor Hugo - Première rencontre » (3 mars 1872).

(9) Idem.

(10) *Illustration* du 9 mars 1867, Gautier par lui-même.

(11) Dans l'*Histoire du Romantisme* (Victor Hugo, première rencontre), Gautier place la rencontre après la bataille d'*Henani*. N'oublions pas que l'*Histoire du romantisme* a été écrite quelques mois avant sa mort par un Gautier déjà très malade. Dans son autobiographie parue en 1867 (voir n° 10), Gautier met cette rencontre avant *Henani*. Dans *Les Années Romantiques de Théophile Gautier*, Paris Vuibert 1929, p. 37, n° 3, René Jasinski cite une lettre de Sainte-Beuve à Mme Victor Hugo du 2 novembre 1829 où il la charge de ses amitiés pour Gautier.

(12) Gautier devait écrire pour Hetzel, dans *Le Diable à Paris, Les Journées et les Nuits d'un peintre*. Sa description satirique d'un jeune peintre et de ses mésaventures déçoit Hetzel, habitué à entendre Gautier parler avec ferveur de la peinture ; il suggère des modifications, ou alors de faire carrément une histoire de rapin. Finalement le conte proposé par Gautier paraîtra sous le titre « *Feuillets d'Album d'une jeune rapin* », les 22 et 29 octobre 1847, Livraisons 37 à 39.

(13) *Histoire du Romantisme* (supra, n° 11) - *La légende du gilet rouge*.

(14) *La Presse*, 20 octobre 1845.

(15) Bergerat, op. cit. p. 14.

(16) Lovenjoul C 505, 27 mars 1830.

(17) *Poésies*, in-18, imprimé chez Rignouse.

(18) *Journal des Débats*, 1^{er} novembre 1830, signé F. (ontaney).

(19) *La Presse*, 29 novembre 1836.

(20) *La Presse*, 12 mars 1849.

(21) *Emaux et Camées*, Menard 1968, p. 120 « *L'art* » strophes 8 et 13.

(22) J.N. Primoli « *La Princesse Mathilde et Théophile Gautier* », *Revue des Deux Mondes* des 1^{er} et 15 novembre 1925.

(23) Bergerat, op. cit. p. 6.

(24) Id. p. 15.

(25) Id. p. 21.

(26) Id. p. 19.

(27) Ibid.

FANTASTIQUE OU MERVEILLEUX GAUTIER...

Robert BAUDRY, *Docteur en Philosophie et Lettres,*
Professeur titulaire à l'université de Lubumbashi

Les Histoires littéraires escamotent volontiers les récits dits « fques » de Théophile Gautier. Pourtant, trente-cinq ans durant, de 1831 (*la Cafetière*) à 1866 (*Spirite*), soit de vingt à cinquante-cinq ans, jusqu'à peu avant sa mort, il ne cessera guère de donner des récits merveilleux qui le posent en émule de Nodier ou de Nerval. Ces textes, il est trop commode de les attribuer à quelque mode littéraire du temps, voire à des nécessités alimentaires. Est-il possible qu'un si tenace attachement à une forme d'art si particulière ne réponde pas à quelque tendance cachée mais profonde de l'auteur (1) ?

- Quelle tendance ? et quel attachement ?

I. *Le Clivage et le Héros.*

Pour le déceler, il faut dégager le système commun de pensée qui relie tous ces contes. Or, quelle structure fondamentale sous-tend leur ensemble ? Tous reposent sur le postulat qu'il existe deux mondes :

- d'une part, « *le monde réel* », « positif », le « monde bourgeois », aux détails communs, aux « vaines apparences », tel que le voient « les yeux grossiers » ; « sphère terrestre » de la vie, « cercle des choses visibles », dans

la « prison de boue », de notre corps, à nous « pauvres créatures d'argile » ; monde d'ennui ou de gêne, de douleur ou de malheur ;

- et, d'autre part, « ailleurs », « hors de la sphère terrestre », ce que Gautier appelle « *l'extramonde* », « monde invisible dont la présence ne se révèle qu'à un petit nombre de privilégiés » ; « monde illimité, profond, mystérieux » ; « milieu plus subtil », lointain et élevé, région supérieure peuplée d'êtres invisibles et de puissances occultes, où l'âme nage « dans l'infini », « régions énigmatiques » situées « hors du temps et de l'espace ».

Tels sont les termes mêmes de Gautier. Et cette conception se retrouve aussi bien dans *la Cafetière* que dans *Spirite*, dans *Onuphrius* que dans *Une Visite nocturne* ou *le Pied de Momie* (2).

Elle rejoint la conception de Nodier qui partageait l'univers entre les liens grossiers de cette prison d'un moment où nous vivons, et le subtil espace que nous ouvre la pensée (3). Elle correspond à celle de son ami Nerval qui distingue pareillement le Rêve et la Vie, le monde terrestre visible et l'univers invisible des Esprits, sa « patrie mystique » (4). Clivage qu'Hoffmann, le maître de Gautier, mettait entre la vie positive, quotidienne, d'une part, avec ses misères, ses nécessités terre-à-terre ; et, d'autre part, les merveilles d'un monde transcendant, royaume des Esprits, où, en union intime et sainte avec les secrets de la Nature, on mène une nouvelle vie, dans une suprême félicité (5).

Une pensée cohérente rapproche donc les divers récits de ces quatre conteurs. Dédaigner ce schéma fondamental, permanent et commun, d'une bipartition entre *notre* monde et un *autre* monde, c'est se vouer à ne rien comprendre au sens réel, au sens profond de ces œuvres.

Deux mondes qui demeureraient étanches, sans communication entre eux, s'il n'était donné à un être de forcer la barrière qui les sépare, de trouver la mince faille par où passer d'un univers à l'autre, minuscule et unique point de tangence où se frôlent la sphère terrestre et la sphère invisible.

Comment se présente ce héros privilégié ? - Presque toujours il est jeune, de vingt à vingt-neuf ans (6). Non encore durci par les soucis de la vie matérielle, rejoignant ainsi l'état d'enfance de l'aspirant aux mystères, anticipant sur elle, il reste souple d'esprit, disponible pour se plier aux aventures extraordinaires (7).

Souvent il est noble (8), appartenant à une caste plus détachée des besoins de la vie, refusant à déroger en des tâches matérielles.

Souvent encore ce sont des artistes : peintres ou poètes, écrivains ou comédiens, érudits ou savants (9). Le Héros de Nodier était bûcheron

comme *Brisquet*, charpentier comme Michel dans *La Fée aux Miettes*, maçon comme le père de *Baptiste Montauban*, forgeron comme Toussaint Oudard dans *la Combe de l'Homme mort*, tous métiers réputés initiatiques, liés opérativement aux éléments du monde. Là où Nodier faisait de son héros un artisan, Gautier en fait un artiste. - Déformation ? écho réaliste de sa propre carrière d'écrivain et de peintre ? - On le croirait, si on ne discernait la valeur également mystique de ce caractère. Car, pour Gautier, l'Art et la Poésie incarnent une aspiration idéale ; et l'univers esthétique introduit déjà, initie à un autre monde que le monde bourgeois des « philistins ». Interpréter ce trait selon un critère réaliste, c'est manquer sa signification profonde.

Certains de ses héros ont même été d'abord orientés vers les ordres sacrés : Heinrich a étudié la théologie ; Romuald, attiré par une vocation religieuse, a fait de sa vie un long noviciat (10). Etat qui, plus que jamais, marque une prédisposition au surnaturel, et qui, dans l'optique personnelle de Gautier, les désigne comme victimes élues pour les entreprises démoniaques...

Bref, jeunesse et noblesse, vocation artistique ou mystique ; autant de traits qui rangent déjà le héros dans une caste « à part » du commun des hommes, hors de la vie matérielle et profane, du monde sclérosé des adultes, du peuple des bourgeois de classe ou d'esprit. « A part » : c'est-à-dire *dis-traits* de ce monde, parce que déjà *at-traits* vers un autre.

II. *Invitation et évasion.*

Et c'est bien ce qui va se passer : ce héros va rencontrer l'autre monde, soit que viennent vers lui des puissances bienveillantes ou funestes (11) ; soit que ces figures mystérieuses l'attirent dans leur univers séparé. Ces deux mouvements essentiels du merveilleux se retrouvent dans les *Contes* de Gautier (12).

Pour visiter ses héros, il est surtout deux sortes de créatures : de jeunes et belles femmes mortes : Arria Marcella, la princesse Hermonthis, Spirite ; ou quelque affreux diable bien vivant, les premières pouvant fort bien d'ailleurs n'être que quelque séduisant avatar de *l'Autre*, telle *la Morte amoureuse* (13). - Car le merveilleux est biface : un visage habité par le féérique, l'autre hanté par le monstre. Spirite qui se manifeste à Malivert a fait penser au « spiritisme » de Swedenborg. Mais ce contact avec l'autre monde prolonge un schéma mythique bien plus ancien : celui de la Fée qui apparaît au héros dans les vieilles épopées celtiques et dans nos romans bretons (14).

« Descente » de Puissances supérieures intervenant dans les affaires humaines ; longtemps on a voulu confiner le merveilleux à cette irruption. Or, souvent cette visitation précède leur invitation à les suivre (15) dans les parages enchantés ou hantés. Et Malivert, et Octavien, et Romuald, y sont entraînés par leur « Fée ».

C'est le thème permanent de l'appel : l'univers mythique du théâtre promettant vingt autres existences attire Heinrich ; la vocation religieuse appelle Romuald aux fonctions sacrées, puis un messager le convoque au chevet de la Morte amoureuse ; la princesse Hermonthis entraîne le héros du *Pied de Momie* jusque chez son père pharaon d'Égypte : Tychè Novoleja prie Octavien de l'accompagner auprès d' *Arria Marcella* ; et, dans *Spirite*, « une attraction impérieuse » sollicite le héros « hors de la sphère terrestre » (16).

Encore faut-il que, pour s'en évader, lui en soit offerte l'occasion. Ce n'est point délibérément d'habitude que le héros entreprend sur l'autre monde. C'est en fouinant par désœuvrement chez un antiquaire comme dans *le Pied de Momie*, c'est en visitant un musée comme dans *Arria Marcella*, c'est en poursuivant le sommeil comme dans *la Cafetière*, chaque fois c'est en cherchant autre chose que, malgré lui, s'offre à lui la merveille, -ou le monstre. *Arria Marcella* le dit bien, où, Octavien sorti, croit-il pour rafraîchir son front et calmer sa pensée, « ses pieds, *sans qu'il en eut conscience, le portèrent* à l'entrée (de) la ville morte » (p. 146). - On songe au manoir du Graal qui ne se découvre que « par occasion » ; à Meaulnes « évadé sans l'avoir voulu... »

Fruit apparemment d'une circonstance fortuite. C'est après avoir erré « *au hasard* dans les décombres » qu'Octavien apercevra *Arria Marcella* (p. 146). C'est « *au hasard* », qu'Onuphrius parcourt une infinité de ruelles (p. 52). C'est « *par hasard* » que le jour de son ordination Romuald jette les yeux sur *la Morte amoureuse* (p. 59) ; comme c'est du « *hasard* » que Malivert attend l'apparition de *Spirite* (p. 171).

Hasard apparent. Car, secrètement, pareille occasion était ménagée par ces Puissances fastes ou néfastes qui protègent le héros ou le guettent. Il ne lui eût pas été donné de rencontrer ces Visages favorables ou terribles si, déjà, il n'eût joui de quelque connivence secrète au sein de ces Forces cachées. Nulle part cela n'apparaît mieux que dans *Spirite*, où Malivert se sent entouré de puissances occultes, d'esprits qui s'intéressent à lui et lui dispensent des avis mystérieux, de surnaturels avertissements intérieurs (pp. 189-189, 196, 202, 205, 274).

Le héros, alors, est prêt à rompre ses derniers liens, à dégager son âme de prison charnelle (*la Cafetière*, p. 19). « J'étais prêt à le suivre », déclare Romuald dans *la Morte amoureuse* (p. 70). « J'étais prêt à la suivre », répète le héros du *Pied de Momie* (p. 96). Parallélisme total des répliques, procédant d'une identité profonde du thème.

III. *Les Guides*

Est-ce à dire que le héros part seul à la rencontre du prodige ? - Non ! souvent des compagnons (17), un guide, l'entourent sur le chemin mystique. Du moins au début.

Ce guide ? - Ce peut être un simple cicerone qui lui indique l'itinéraire matériel de sa quête (18). Mais ce peut être un *maître* moral, comme Alphonse Karr qui aide le fumeur de *la Pipe d'Opium* à trouver naturel l'inexplorable, ou comme l'abbé Sérapion qui prévient Romuald contre les périls où l'exposent ses rencontres nocturnes avec la Morte amoureuse ; comme, surtout, le baron de Féroë, initié, compatriote et disciple de Swedenborg, qui, « au courant des choses surnaturelles », chargé de mission par Spirite, est envoyé à Malivert « comme soutien par les puissances occultes » (pp. 185, 196, 202, 274).

Initiation que peuvent dispenser aussi des Mentors défunts, qui ont consigné dans des *grimoires* l'itinéraire à suivre vers les Figures mystérieuses. La lecture des légendes, des traités de cabale, de sorcellerie et de démonographie, ont préparé Onuphrius à l'obsession démoniaque (p. 28). La science alchimique inspire la tentative luciférienne de l'évasif héros d'*Une Visite nocturne* (p. 127). Le traité de *la Jettatura* de Niccolo Valetta éclaire Paul d'Aspremont sur son funeste don (VIII, p. 382). Et, dans *Avatar*, le discours du Dr Cherbonneau initie Octave aux pouvoirs extraordinaires acquis en Orient (pp. 240-215)

Reste au héros à acquérir quelque clef mystique, capable de lui ouvrir les portes de cet « extramonde ». Une clef, un *talisman*, quelque chose venu de l'au-delà, tout chargé encore de ses influences, apte à y ramener le héros. Ce sera, trouvé à Pompéi dans la maison d'Arrius Diomèdes, le buste d'Arria Marcella survivant à l'éruption du Vésuve (pp. 133-134, 145). Ce sera surtout le Pied de Momie, celui de la princesse Hermonthis, fille de pharaon (pp. 103-104, 107).

Pourquoi précisément un pied ? (19) Ce pied qu'elle va ajuster à sa jambe « comme une femme qui va mettre son brodequin » ? (p. 110) Comment ne pas songer avant tout à la pantoufle de verre de *Cendrillon* ? chaussure féerique qui lui permet d'abord de pénétrer dans l'univers du

Prince, et qui ensuite ajustée à sa pointure unique, en rouvrira à elle seule les portes pour un définitif séjour ? Pour Perrault ou pour Grimm, et encore pour Gautier, ce pied signifie que le personnage *a déjà un pied dans l'autre monde*. Comme Perséphone, Hermonthis a un pied à la fois sur terre et sous terre. Et la figurine laissée en équivalent du *Pied de Momie* représente Isis, considérée expressément comme « *conductrice des âmes* » (p. 108). Peut-on être plus clair ?

La boîterie de la princesse Hermonthis rejoint celle de l'initiateur de Lucius dans *l'Ane d'Or* d'Apulée, avec son talon gauche tourné en dedans (XI, 27) ; celle de Jacob luxé à la hanche après son combat contre Dieu ; celle du vieillard boiteux du château des merveilles dans la version archaïque du Graal (20). Chaque fois, l'infirmité corporelle s'avère compensation physique et signe visible d'une maîtrise invisible.

C'est par le même que doit s'interpréter le même. Mépriser la tradition, c'est perdre le sens authentique : la valeur *mystique* des symboles.

Non seulement le pied ou la chaussure, mais toute la vêtue contribue à symboliser, mieux à opérer ce changement de mode, cette métamorphose du héros. Affublé d'une robe de chambre « pharaonesque », et de babouches turques, le héros du *Pied de Momie* est prêt à marcher à travers les labyrinthes de l'espace et du temps vers l'Égypte antique (p. 110). L'abbé Romuald quitte ses vilains habits noirs, endosse une veste brodée, et *devient* la nuit un jeune et beau seigneur (pp. 80-82). Déguisé en démon pour les besoins de son rôle, l'acteur Heinrich *s'assimile* au diable, qui s'ajuste comme lui-même (*Deux Acteurs pour un Rôle*, p. 123). Dans son costume de noces à la française, symbole de son mariage mystique avec Angela, « l'ange », Théodore, dans *la Cafetière* (p. 20), *devient* « un marié de l'autre siècle », comme dira Nerval (21). Et dans *Arria Marcella*, Octavien, baigné, purifié, oint, revêtu d'une tunique *blanche*, est bien le *candidat* aux noces avec cette « Fée », l'aspirant à l'hiérogamie (p. 158).

Nul texte n'exprime mieux que *la Morte amoureuse* comment procède cette transformation : « par la puissance de quelques aunes d'étoffe taillées d'une certaine manière, *l'esprit de mon costume me pénètre la peau* », dit Romuald qui, du coup, se sent métamorphosé en « un tout autre personnage » (p. 82). L'équation des substituts symboliques en chaîne : costume = peau = métamorphose, est ici explicite. - On songe à *Perceval* paré d'un manteau écarlate, signe de souveraineté, à son arrivée au château du Graal (22) ; au *Grand Meaulnes* transfiguré en « un autre Meaulnes », par la vertu de son « costume d'étudiant romantique » (23).

IV. *L'Itinéraire.*

Enfin voici le héros sur le seuil du monde mystérieux. - Comment y pénétrera-t-il ?

Sans doute est-il des itinéraires matériels, généralement terrestres : (24) Mais le plus souvent, pour Gautier, comme pour Nodier ou Nerval, le sommeil et le songe offrent les moyens favorisés pour pousser les portes de ce monde invisible. Il n'est guère de conte de Gautier où quelque état second, un itinéraire spirituel, n'introduise aux aventures magiques. Gautier a fort bien décrit dans *la Jettatura* ce processus révélateur du sommeil : « Son âme, *affranchie par l'anéantissement du corps*, semblait deviner ce que la pensée éveillée ne pouvait comprendre et tâchait de traduire ses pressentiments en images dans la chambre noire du rêve » (VII, p. 380).

De ces états, il est bien des espèces : songe endormi ou rêverie éveillée ; hallucination ou folie ; rêve incertain ou apparition réelle.

Rêves incertains, à la lisière indécise de l'éveil et du songe ? - Le doute de Romuald, espérant, sans en être assuré, n'avoir que rêvé sa merveilleuse et déplorable aventure (p. 57) ; l'hésitation des héros d'*Omphale* (p. 67) et du *Pied de Momie* (p. 106), balançant entre le sommeil ou l'éveil ; l'énigme d'*Ines de las Sierras* : « Est-ce un fantôme ? est-ce une femme ? / Un rêve ? une réalité (...) ? » (*Emaux et Camées*, XVIII, str. 16, p. 59). Une demi-somnolence analogue illuminera Nerval dans sa *Sylvie* (25). Tous ressemblent à Michel le Charpentier, dans *la Fée aux Miettes* de Nodier, qui confond volontiers les impressions du sommeil et de la veille, sans se soucier de les démêler (26).

Songe endormi ? - Celui où Romuald voit apparaître *la Morte amoureuse* (pp. 80-81) ; celui de fumeur de *la Pipe d'Opium* apercevant Carlotta (pp. 92-95) ; ou celui d'Onuphrius assistant à ses propres funérailles (p. 37).

Hallucination ? - Celles où le même Onuphrius voit clochers et cadrans se moquer de lui, le monde tourner en une folle sarabande, et où il ne réussit plus enfin à revenir de son univers hanté par la folie (27).

Cette pénétration des domaines invisibles peut venir au contraire d'un *éveil supérieur*, par-delà la fatigue, au-delà du sommeil et du songe. Sommeil refusé par la nature (28) ; ou assoupissement repoussé par le héros, soit qu'il craigne, s'il perd conscience, de manquer la visitation faste, soit qu'il redoute au contraire de retomber au pouvoir des hantises néfastes (29). - Ainsi, Lucius, dans *Smarra* de Nodier poursuivait sur son cheval dans une hypnose somnambulique pour ne point céder aux prestiges des magiciennes

de Thessalie. Ainsi Lydie passa cent heures sans dormir, avant que ne lui réapparût George (30). On dirait que cet éprouvant itinéraire mental permet de *dépasser* les états de la veille et du sommeil pour disposer aux apparitions.

« Les sens que ne surveillent plus l'âme, dit *la Jettatura*, et qui s'exercent alors pour leur propre compte, ont quelquefois une lucidité singulière » (XIII, p. 422).

Vision éveillée alors, portant tous les signes de la réalité concrète : celle de Théodore voyant les portraits s'animer pour leur danse nocturne (*la Cafetière*, II, pp. 15-16) ; celle d'Octavien marchant en somnambule de sa chambre moderne vers la pompéienne Arria Marcella ressuscitée pour lui (p. 146) ; celle de Spirite, qui apparaît réellement aux yeux de Malivert (pp. 89 sqq.) ; comme le cri réel d'Aurélia frappait l'oreille de Nerval, faisant réentendre dans la nuit l'air des vivants) (31).

Quelque forme que prennent ces visions, toujours c'est l'accès à un monde inaccessible à nos sens ordinaires. Car Gautier ne verse point dans la décevante pirouette finale : « Hélas ! ce n'était qu'un rêve... », échappatoire commode des auteurs timides. Seule *la Pipe d'Opium* propose une explication naturelle, avec le héros réveillé par la caresse de son chat (32). Partout ailleurs, si explicite que s'affirme le songe, celui-ci n'en garde pas moins toute la puissance d'une aventure qui s'est déroulée « non en esprit, mais en réalité » (*Arria Marcella*, p. 148). « Le rêve, dit *la Jettatura*, existe autant que la réalité » (VIII, p. 384).

V. *La Rencontre, la Jouvence et l'Extase.*

Et, qu'on ne s'y trompe pas : tous ces visages de femmes qui se révèlent ainsi au héros : Clarimonde ou Carlotta, Hermonthis ou Marcella, patriennienne ou grande dame, princesse ou reine (33), sont des figures féeriques.

Tout l'indique : « beauté parfaite » ; « beauté rare » ; « beauté surnaturelle » ; « beauté merveilleuse » ; tantôt d'un type oriental ou antique « le plus pur » ; tantôt au teint blanc, aux cheveux blonds, aux yeux bleus, signes traditionnels de Fée depuis les épopées celtiques, elles apparaissent au héros comme des « révélations angéliques », des images divines (34). C'est « la Fée des légendes éternellement jeune », comme dira Nerval, comme est « éternellement jeune », la déesse Isis (35). Et Carlotta, aux cheveux couronnés d'un cercle d'or, sera dans *la Pipe d'Opium* expressément comparée à la figure voilée d'Isis aux pieds nus, déesse dont Tahoser aussi avait dû inspirer les idoles (36).

Apophatique, leur « beauté ineffable » (*la Jettatura*, XIV, p. 431) ne se décrit que par la rélévation des plus grandes, par des comparaisons négatives, par une suréminence au-delà des superlatifs (37).

C'est le vieux thème des récits merveilleux : le mortel aimé par une déesse, par une fée ; l'homme en proie au sacré, à quelque incarnation des puissances fastes ou néfastes de l'au-delà. L'ignorer, c'est évacuer le sens profond, la valeur réelle des textes. Et que pareilles rencontres s'avèrent parfois périlleuses, que de charmantes princesses puissent masquer de séduisantes diabesses n'étonne point, depuis Ulysse invité à la couche de Circé, à l'union redoutable avec le divin.

Une fois reconnue la nature féerique des femmes rencontrées, se révèle aussi le sens exact du baiser que le héros est appelé à leur donner. Geste qui ne doit point s'entendre en un sens étroitement charnel. C'est le baiser d'adoption à l'autre monde : celui du Prince qui éveille *la Belle au bois dormant* de Grimm à sa nouvelle vie (38) ; celui qui, dans ces scénarios de mort et de résurrection ranime le personnage défunt, symbolise ses noces avec le sacré, l'introduit « *dans un monde nouveau* » (39).

Mort et résurrection ? - Qu'on en juge !

De *mort symbolique*, *Onuphrius* en propose (pp. 36-42), sous le voile du cauchemar, un scénario transparent : la léthargie, la déclaration officielle du décès, la paralysie des sens et des fonctions vitales, les lamentations de la compagnie, la mise en bière, l'enterrement, l'exhumation, l'autopsie, l'évasion de l'âme : peut-on rêver plus parfait simulacre de mort virtuelle ?

Renaissances ? - De son baiser, Romuald réveille la Morte amoureuse qui venait d'expirer (pp. 74-75), comme du sien le fumeur de *la Pipe d'Opium* ressuscite Carlotta qui lui consacre les six mois de sa « *seconde vie* » (p. 95). Et Spirite, qui délicate, se laissa périr, revient de son au-delà visiter les jours et les nuits de Malivert.

Comme les héroïnes mortes, revivent les époques abolies. Théodore croit entrer « *dans un monde nouveau* » ; le temps défunt de la Régence renaît devant lui, et lui-même en revêt la livrée (*la Cafetière*, p. 14). Aux yeux de Malivert, le Parthénon, massacré par la bombe de l'Anglais, reprend son éclat tel qu'il fut aux jours de sa splendeur, avec ses idoles pures, intactes, humainement divines (*Spirite*, p. 305). Octavien voit le cadavre de Pompéï « *morte, tirée de son linceul séculaire* », renaître en une Pompéï jeune, vivante, intacte (*Arria Marcella*, p. 148). *Le Pied de Momie* fait ressurgir de ses tombeaux le peuple égyptien disparu depuis des siècles, et siège à nouveau tous les pharaons qui se sont succédés depuis le Déluge,

et les 72 rois préadamites avec leurs 72 peuples. Et, si la princesse Hermonthis, réapparue de son triple cercueil enfoui sous une montagne de granit, est refusée en noces au héros, c'est parce qu'il est incapable de conserver comme elle la même jeunesse, la même longévité millénaire (40).

Constance remarquable ! Un même scénario de résurrection articule tous ces contes. Toujours, il s'agit d'une nouvelle vie dans un monde régénéré, - notion typiquement initiatique. C'est une conversion, un changement d'état, une métamorphose. Romuald le dit nettement dès sa première vision de la Morte amoureuse : « La vie m'apparaissait sous un aspect *tout autre* ; je venais de renaître à un *nouvel ordre d'idées* » (p. 61).

Le héros alors va jusqu'à l'extase. Etat que décrivent *la Morte amoureuse*, *la Pipe d'Opium*, *Arria Marcella* et *Spirite* : un étourdissement où, tel un somnambule, il perd conscience de lui-même, de ses sens et de sa raison, pour une ivresse suprême, un ravissement éperdu. L'illuminent alors les splendeurs de l'extase devant l'éclat surnaturel d'une merveille au-delà des limites humaines, au-delà de la perfection et de l'absolu, devant laquelle s'évanouissent toutes choses terrestres, tout souvenir des ombres du passé (41). Car tout langage défaille à narrer cet ineffable, que seule la musique reste capable de traduire, - conception remarquable chez un visuel comme Gautier (42).

VI. *Le Retour.*

Mais il est bien difficile de se maintenir sur ces sommets de l'extase. L'Apparition déçoit souvent le mortel qui avait cru y pouvoir prétendre. Que de fois sont refusées ces noces avec la Fée, faste ou néfaste ! La Morte amoureuse, exorcisée, est réduite en cendres (p. 89). *Arria Marcella* retombe en poussière et ossements (p. 163), à l'instar de la *She* de H. Rider Haggard. Le vieux pharaon refuse la main d'Hermonthis au héros du *Pied de Momie* (43). Et le héros de *la Pipe d'Opium* ne retrouve que son chat au réveil (p. 99).

Quêtes souvent téméraires, d'où le héros, incapable d'éternité (« Vous ne savez pas vous conserver », dit le pharaon du *Pied de Momie*), se voit de nouveau précipité dans sa « prison de boue ». Ou simplement relégué dans la banale médiocrité, comme l'acteur Heinrich qui renonce aux vingt autres existences que lui permettait le théâtre (p. 125).

Face à tant d'échecs, il n'est longtemps que des réussites rares et incertaines. Si Onuphrius s'installe dans l'univers imaginaire, encore est-ce dans le monde ambigu de la folie, dont Gautier semble moins que Nodier

apprécier les vertus' (44). *Peut-être* Romuald, sa démonsse exorcisée, définitivement morte, a-t-il réussi sa descente aux enfers, surmonté la subtile épreuve où il était exposé. Mais, s'il opère sa contre-métamorphose, si, de chevalier galant, il réintègre ses fonctions sacrées, il semble que, pour lui, ce soit davantage retomber dans la vie ordinaire que pénétrer dans l'univers mystique. Sans doute, le Visiteur nocturne, disparu, a-t-il réalisé son entreprise d'usurper sur le ciel. Mais il ne nous en a point ramené la révélation promise (p. 130). Seule, enfin, *Spirite* (45), écrite peu avant la mort de Gautier, assume décidément le héros et l'héroïne dans un « extramonde » où leurs âmes se confondent en une perle unique, un seul ange d'amour.

Sinon, c'est la rechute dans le monde ordinaire. Rechute qui ne va point d'habitude sans quelque intense commotion spirituelle et physique. Si, souvent, un premier sommeil introduit dans l'univers magique, souvent un autre sommeil, un évanouissement, une syncope, viennent briser cette intrusion dans les royaumes interdits.

L'acteur Heinrich est retrouvé évanoui dans le second dessous du théâtre (*Deux Acteurs pour un Rôle*, pp. 124-125). Devant la métamorphose d'Angela, une telle frayeur saisit Théodore qu'on le retrouve tout du long étendu par terre (*la Cafetière*, p. 20). Après avoir ressuscité la Morte amoureuse, Romuald reste trois jours sans autre signe d'existence qu'un souffle insensible : jours rayés de sa vie, où son esprit s'en alla il ne sait où (p. 75). Devant Arria Marcella réduite en cendres, Octavien, d'effroi, perd connaissance, « syncope », dont ses compagnons auront peine à le tirer (pp. 163-164).

Mérimée, entre temps, avait écrit en 1837 *la Vénus d'Ille*. Là aussi, l'épousée rivale de cette Vénus, en reconnaissant cette apparition de bronze dans le lit conjugal, tombait en convulsions et perdait connaissance pour on se sait combien de temps (46).

Chaque fois, tout se passe comme si, devant un spectacle insoutenable pour les sens, les connexions nerveuses du sujet, grillées par la surcharge du courant spirituel, réclamaient un temps mort où se régénérer.

Est-ce à dire qu'entre le sommeil initial et l'évanouissement final toute l'aventure ne fut qu'un beau songe, merveilleux ou terrible ? La raison y pencherait si l'aventure fabuleuse n'avait laissé quelque trace tangible de son événement. Descendue de sa tapisserie, Omphale en a rompu les fils là où se posaient ses pieds (p. 69). Théodore sans doute gît au milieu des tessons de la Cafetière brisée ; mais l'habit de noces à la française qu'il porte témoigne qu'il a effectivement pénétré dans le passé de la Régence (p. 20).

Invinciblement, on songe au gilet de Marquis que ramène le Grand Meaulnes, signe concret qu'il n'a point rêvé ni le domaine mystérieux, ni la fête étrange, ni « la Fée de son adolescence » (47).

Dans *le Pied de Momie*, quand son ami Alfred vient le tirer du lit, le héros aperçoit, à la place de ce talisman posé la veille sur son bureau, la figure représentant Isis que la princesse Hermonthis lui avait laissée en échange. Tel est le sens évident de cette figurine : attester que la vision du héros ne fut point un songe, mais réelle apparition (48). Symétriquement, les changements de figurines sur *la Nef d'Ishtar* (1924) d'Abraham Merritt confirment dans notre monde la véracité des aventures arrivées au héros dans l'autre (49).

Sauf pour Onuphrius retranché dans la folie, le héros émerge généralement de la prostration ou du délire qui le frappe. Mais il n'en guérit jamais qu'imparfaitement. « Revenu à lui » - expression à prendre dans toute sa force -, il se retrouvera transformé : pour lui désormais, rien ne sera plus comme avant.

La détresse alors, une détresse nostalgique pire que la détresse initiale, le saisit. Détresse d'avoir connu et perdu l'extase éphémère. Détresse telle qu'il ne peut plus que malaisément se réaccoutumer à la vie terne de l'en-deçà.

Théodore comprend que, pour lui, il n'est plus de bonheur sur terre (*la Cafetière*, p. 21). Romuald prêtre se sépare de Romuald beau seigneur, et l'oracle de la Morte amoureuse se vérifie : il la regrette souvent ; il la regrette toujours (p. 89). Octavien, pâle, accablé, a peine à retomber dans la vie quotidienne et reste en proie à une mélancolie qu'aggrave plus que ne soulage la joie de ses compagnons (*Arria Marcella*, p. 164). Et si Malivert et Spirite se fondent dans le monde aérien, ils laissent sur terre le baron de Feroë dans l'attente mélancolique de pareille ascension (p. 312). Seul Heinrich, foudroyé par sa diabolique doublure se résigne à la vie médiocre et à sa petite fiancée Katy (*Deux Acteurs pour un rôle*, pp. 124-125).

VII. *Fantastique ou merveilleux Gautier ?...*

Ainsi, de tous ces *Contes* se dégage, a posteriori, un scénario fondamental commun. Un même schéma général les régit : un aller-et-retour de notre monde à un autre monde. Visité par une puissance supérieure, le héros privilégié sera attiré dans des domaines mystérieux. Orienté par des grimoires ou des guides, armé d'un talisman, il marchera vers la merveille. Il en passera le seuil par la porte du sommeil ou du songe. Il rencontrera le monstre ou la fée - ou la fée qui *est* le monstre - frôlera l'extase. Mais

souvent il perdra celle-ci, retombera dans notre monde, avec sa détresse et sa nostalgie, non sans ramener de l'au-delà quelque preuve palpable de son itinéraire fabuleux. Sous les variantes circonstancielles de l'affabulation, tel est le canevas commun sur lequel les divers récits brodent leurs variations. C'est le schéma même des récits de Cazotte et de Nodier, voire de Nerval. C'est le canevas qui inspirait déjà au moyen-âge nos romans bretons (50).

Cela établi, les *Contes* de Gautier sont-ils « fantastiques » ? Lui-même les appelait ainsi, non sans réticence. C'était la mode du temps, qui suivait Hoffmann. C'est la mode du nôtre et de nos maisons d'éditions, qui s'imaginent que « fantastique » fait plus recette que « merveilleux ». Mais le romantique Hoffmann a considérablement brouillé la question en fourrant sous ce vocable toutes sortes de notions hétéroclites, qu'on a bien du mal à débrouiller aujourd'hui (51). - Tâchons d'y voir un peu clair.

1°) Fantastique ? - Oui, si on le définit comme l'*effrayant* ou le *monstrueux*, si on le met dans des interventions démoniaques. Alors, oui, le Méphistophélès de *Deux Acteurs pour un Rôle*, la goule de *la Morte amoureuse*, l'entreprise luciférienne d'*Une Visite nocturne*, voire *Albertus* ou les *Larmes du Diable*, seraient des contes fantastiques.

Mais n'est-ce pas là une méprise née du *Diable amoureux* de Cazotte, récit fantastique, certes, mais pour de tout autres raisons ? Qui a jamais songé à retirer du merveilleux *la Barbe-bleue* ou l'Ogre de *Poucet*, ni toutes les diableries qui hantent les contes folkloriques et légendes médiévales ? Le féérique a deux faces : l'une faste, enchantée par la merveille ; l'autre néfaste, hantée par le monstre (52). Ce qu'on nomme « fantastique » n'est souvent qu'un merveilleux néfaste.

2°) Fantastique ? - Oui aussi, si on le confond avec les phantasmes, tous les effets du songe et du délire. Il suffit alors de citer *Onuphrius* et tous les rêves, apparitions et hallucinations qui, de *la Cafetière* à *Spirite*, en passant par *la Pipe d'Opium*, jalonnent les récits de Gautier.

Mais le phantasmagorique est-il le fantastique ? Les itinéraires fabuleux du songe forment aussi depuis toujours un canton favori des récits merveilleux. Il n'y a pas de raison de les y soustraire.

3°) Fantastiques, les *Contes* de Gautier le sont-ils selon une troisième définition : celle d'une *incertitude* entre le réel et le rêve, entre l'explication naturelle ou surnaturelle des faits ?

- Eh bien ! ici, honnêtement, on ne peut citer qu'une seule œuvre de Gautier qui réponde à ce critère : quand, au début de *la Morte amoureuse*, Romuald dit : « J'ai mené en rêve toutes les nuits (*Dieu veuille que ce soit en*

rêve) une vie de damné (...) » (p. 57 ; nous soulignons). Double indécision d'ailleurs : car, plus loin, il avoue ne pas savoir s'il est un prêtre qui chaque nuit se rêve chevalier, ou un mondain qui se rêve prêtre... (pp. 83-84).

- Ailleurs, ou bien l'explication naturelle est certaine, comme dans *la Pipe d'Opium*, rêve de drogué suggéré par la caresse de son chat. Ou bien, partout ailleurs, c'est l'explication surnaturelle qui est donnée comme attestée : si extraordinaire fût-elle, l'aventure a eu lieu « non en esprit, mais en réalité » (*Arria Marcella*, p. 148).

On le voit : ce ne sont presque jamais les mêmes œuvres qu'on peut citer pour chacun de ces sens prêtés au « fantastique » ; - preuve du confusionnisme qui prévaut en la matière. Sans doute, oui ! il est possible de faire passer tous les contes de Gautier pour « fantastiques », à condition de sauter d'une définition à une autre, puis à une autre, puis... - Mais est-ce une attitude scientifique ?

4^o) Reste un dernier sens de fantastique : la *discordance irréductible* entre deux séries de faits, toutes deux irrécusables et néanmoins rationnellement inconciliables. C'est le fantastique pur, celui qu'inaugure décisivement *le Diable amoureux* de Cazotte.

Ce fantastique se rencontre chez Gautier. Mais il est rare et accidentel. Je ne vois guère qu'un épisode net : quand Romuald est entraîné vers le château de *la Morte amoureuse*, sa vieille gouvernante Barbara témoigne avoir effectivement vu l'homme aux chevaux noirs qui a emporté son maître vers la grande dame mourante. Romuald, lui, l'a trouvée morte, dans son château. Mais nul au village ne connaît de château de ce genre. Les deux versions sont à la fois confirmées et incompatibles (53). On songe au manoir du Graal où le Perceval de Chrétien de Troyes (54), a passé la nuit, manoir invisible, situé dans un espace et un temps perturbé, à la fois proche et lointain, encore à portée de cri alors qu'il n'est point de château à 25 lieues à la ronde.

Soyons clair. - *Le merveilleux* pose comme tangente à notre sphère terrestre, une autre sphère, ayant sa cohérence, sa logique, ses lois propres. *Le fantastique* lui, entrouvre des fissures dans notre sphère même, brèches par où s'insinue une incohérence radicale au sein même de notre monde terrestre.

Or toute l'analyse précédente démontre que, dans leur ensemble, les *Contes* de Gautier suivent le schéma général du merveilleux : tantôt visitation de créatures de l'au-delà dans notre En-deçà ; tantôt pénétration du héros dans quelque « extramonde ». Toute leur thématique fondamentale

aussi correspond point par point avec celle du merveilleux : clivage entre notre monde et un « extramonde » ; apparition de figures surnaturelles visitant ou invitant les héros ; évasion de celui-ci vers la quête mystérieuse : guides, grimoires et talismans qui l'initient aux périls de l'itinéraire ; rencontre du Monstre ou de la Fée ; noces mystiques et évanouissement après cette extase ; témoin que le héros ramène de son voyage mystique et sa détresse à retomber dans le monde ordinaire : autant de thèmes essentiels qui, de toujours, ont structuré les contes merveilleux.

Ce n'est qu'accidentellement, pour tel ou tel conte, pour tel ou tel détail de tel conte, que perce parfois quelque intrusion du fantastique *pur* : c'est bien peu pour l'annexer à ce genre devenu aujourd'hui protéiforme et envahissant.

- Fantastique ? - Non ! Mais merveilleux Gautier...

NOTE COMPLEMENTAIRE : GAUTIER ET LA SCIENCE FICTION.

Vivrait-il aujourd'hui, Gautier eût volontiers posé en auteur de « science-fiction ». Maints indices le prouvent : il suffit de comparer certains de ses contes aux meilleurs récits du genre.

1°) D'abord cette notion, fondamentale chez lui, qu'une intuition « *extrahumaine* » peut accéder par des incidents « *extranaturels* » à un « *extramonde* » (55), paraît étonnamment moderne. Autant de néologismes qui ne laissent pas d'évoquer singulièrement la notion d'« Extraterrestres », chère à la plupart des auteurs d'aventures spatiales.

2°) Sans doute Gautier n'a guère traité de voyages dans l'espace extraterrestre. Onuphrius déjà (1832) - il est vrai que c'est en songe - quitte la terre et plane au-dessus de la ville (pp. 41-42). *Une Visite nocturne* (1843) traite plus expressément ce thème. Mais de quelle façon ! Plus audacieux que Jules Verne avec ses *Cinq Semaines en Ballon* (1863) ou que son aéroplane de *Robur le Conquérant* (1886), Gautier imagine déjà un homme volant par ses propres forces, sans le secours apparemment d'aucun engin (p. 129). Il

ne restera à Malivert et à Spirite qu'à utiliser cette vertu ascensionnelle jusqu'au fond de l'infini (XIV, p. 312). On songe à l'enfant des étoiles d'Arthur C. Clarke dans *2001 l'Odyssée de l'Espace*.

3°) Par contre, Gautier a souvent imaginé des voyages par le temps. Bien de ses récits apparaissent comme des « machines à remonter le temps ». C'est là le titre d'un roman célèbre de H.G. Wells. Mais il ne paraîtra que cinquante ans plus tard (1895). Car *Arria Marcella* déjà (1852) transporte Octavien dans une Pompéi jeune, intacte, vivante, que n'a point frappée l'éruption du Vésuve (p. 148). Dans *Spirite* (1865), Malivert découvre, en un rapide éblouissement, un Parthénon que n'ont point encore défiguré ni les bombes vénitiennes ni le vandalisme de l'Anglais (p. 305). Et, dès 1840, *le Pied de Momie* surtout, par les longs couloirs du temps et de l'espace, mène le héros non seulement jusqu'à l'époque des Pharaons, mais remonte bien au-delà jusqu'aux 72 rois préadamites avec leurs 72 peuples (56). Il y a là une sorte de superposition des temps, de coïncidence extraordinaire de toutes les durées du passé en un même moment, vision qui n'a point encore osé reprendre, que l'on sache, aucun auteur moderne de science-fiction.

Ce *Pied de Momie* offre aussi des concordances curieuses avec *la Nef d'Ishtar* d'Abraham Merritt, auteur qu'on a appelé « le Jules Verne anglais », un des classiques de la science-fiction. Sa *Nef d'Ishtar* relate elle aussi, un voyage dans le passé à la quête d'une héroïne féerique. Là aussi, un parfum oriental embaume au début la chambre du héros. Là aussi il provient d'un antique talisman : *la Nef d'Ishtar*, et il invite le héros Kenton à rejoindre l'antiquité. Et les figurines de cette barque de cristal qui l'emporte magiquement vers des âges abolis, se modifient au cours du récit et attestent, là aussi, dans notre monde, la véracité de l'aventure arrivée au héros dans l'autre (57). *Le Pied de Momie* et *la Nef d'Ishtar* : deux « machines » homologues à remonter le temps !

4°) Il est aussi au passage, dans les entrevues de Malivert sur l'extramonde, une image extraordinaire, digne des meilleurs auteurs de fiction cosmique, apportant une sorte de métamorphose de la durée en espace : « Une cascade de soleils liquéfiés qui tomberaient de l'éternité dans l'infini » (*Spirite*, V, p. 212). Voilà qui peut rivaliser avec les rêves de Jeffrey dans *les Enfants d'Icare* d'Arthur C. Clarke par exemple. Il y a là deux pages de poésie cosmique que nous dispense trop rarement le sentimentalisme impénitent des écrivains français.

5°) La pénétration dans cet extramonde, l'approche de la révélation suprême, impliquent la disparition du héros de ce monde-ci. Et non seule-

ment sa disparition dans le futur et dans le présent, mais parfois son annulation régressive dans le passé lui-même. Thème qui sera heureusement exploité en science-fiction et qu'on peut appeler : *l'escamotage*.

On en trouve l'ébauche chez Gautier. Onuphrius (1832) voit qu'on lui enlève ses pensées, qu'on lui prend ses vers, qu'un compagnon s'attribue ses tableaux, pose en auteur de ses pièces, lui vole sa fiancée ; bref, partout et en tout, un autre se substitue à lui (pp. 42-43, 51).

Or, ce récit de Gautier esquisse déjà certains contes fantastiques comme *Domaine Interdit* de Philip MacDonald ou *Escamotage* de Richard Matheson (58). Dans ces récits, le héros est parfaitement effacé, gommé de son existence réelle, comme s'il n'avait pas vécu :

« Il a été effacé, - gratté - gommé dans les trois dimensions du Temps - annulé - néantisé ! (...) Adrian - et tout ce qui appartenait à Adrian - a été enlevé et remplacé : il *n'est pas, n'était pas et n'a jamais été*. Il a été annulé effectivement et potentiellement ; enlevé de notre petite vie et de notre temps comme un point noir sur un pot de ferment. Et sur le trou que le point noir avait fait, le ferment a bouillonné et s'est refermé - et il n'y a jamais eu de point noir - sauf pour un autre point noir (...) » (59).

Mais, là où ces auteurs récents donnent l'aventure comme réelle, à la fois « *impossible et indéniable* » (p. 226), ce qui crée vraiment le fantastique, Gautier, lui, retenu par cette timidité qu'il reproche aux auteurs français (60), ne les propose que comme des fantasmagories du songe. Du coup, cet escamotage n'est PAS fantastique, pas encore fantastique, - précisément parce qu'il ne se passe qu'en songe. - Belle réfutation des théories en vogue, enclines à confondre le fantastique avec le « *fantasmatique* » !...

6°) Dans *Une Visite nocturne*, Gautier annonce aussi de façon extraordinaire une des hantises majeures de la science fiction : une civilisation de robots, et de robots capables de se reproduire et d'évincer l'humanité.

« Mon ami est un inventeur. Tous les jours, il fait le plan d'une machine nouvelle. Avec une demi-douzaine de gaillards pareils, l'homme deviendrait inutile dans la création. Tout se fait tout seul : les mécaniques sont produites par d'autres mécaniques, les bras et les jambes passent à l'état de pures superfluités » (61).

Certes, le terme « *robot* », qui n'est pas encore inventé, n'y apparaît pas encore. Mais c'en est bien le sens.

7°) Parvenu dans l'extramonde, le héros bénéficie généralement de certains dons et pouvoirs nouveaux. L'un deux est celui qu'on nomme aujourd'hui la *télépathie*, phénomène que tente d'étudier la parapsychologie, et dont usent, voire abusent, les romans de science-fiction.

Or, sans que ce terme, bien sûr, soit employé - il ne date que de 1882 -, le phénomène se rencontre maintes fois dans les récits de Gautier. Dès *la Cafetière*, Théodore et Angela s'entendent à merveille, « les pensées d'Angela se révélant à (lui) sans qu'elle eût besoin de parler ». (III, pp. 19-20). Dans *la Pipe d'Opium*, le héros et Carlotta se parlent en musique et en vers, chacun lisant merveilleusement dans l'esprit de l'autre (p. 99). Dans *Avatar*, le Dr Balthazar Cherbonneau, qui semble lire « à travers le crâne d'Octave », informe celui-ci que pour s'adresser à une de ses clientes, « vous n'aurez pas besoin de formuler votre question : elle la lira dans votre cerveau » (V, p. 253 et VI, p. 257). Et Spirite encore, dans l'au-delà qu'elle a atteint, tous les pouvoirs lui sont donnés, tout lui est accessible. Omnisciente, elle voit tout, elle sait tout ce qui se passe partout. A la pensée enfuie de Malivert se substitue celle de Spirite (VII, p. 227 ; X, p. 252). Et bientôt leurs âmes se pénètrent par la pensée sans aucun signe extérieur (XII, p. 274) ; Malivert l'entend intérieurement dans une sympathie parfaite (XIII, p. 285).

A nouveau Gautier, avec une constance proche de la conviction, annonce un thème qu'exploitera largement la science-fiction : qu'on pense seulement à Solum dans l'admirable *Cristal qui songe* de Théodore Sturgeon ou à *la Danseuse de Ganymède* de Leigh Brackett (62), cette littérature considérant ce don comme une conquête indubitable, une faculté tout à fait normale de l'humanité future.

8°) Télépathie qui peut même aller jusqu'à l'envahissement d'un cerveau étranger. Cette colonisation du corps de l'autre par la pensée, par l'âme du héros, forme, on le sait, le sujet d'*Avatar* de Gautier.

Sans doute, *Avatar* peut passer pour une variation sur le vieux thème de la métamorphose, avec ceci de nouveau que, cette fois, la métamorphose est mutuelle entre deux héros, chacun devenant l'autre. Donnée qui trouvait déjà son équivalent dans le *Métempsychose* de l'*Histoire véritable* de Montesquieu (63). Mais, si *Avatar* rappelle un thème archaïque, on peut y reconnaître aussi une très moderne anticipation de la médecine des greffes, allant jusqu'à une greffe de cerveau, mieux même : une transplantation d'âme. Et le Dr Cherbonneau est tout autant médecin que magicien (64).

On songe naturellement à certains romans comme *le Monde des A ou*

les joueurs de l'A d'Alfred E. Van Vogt, avec leurs cerveaux trafiqués, et où Gosseyn, doté d'un second cerveau, n'est plus seulement Gosseyn, mais... on ne sait qui (65) ; ou, plus précisément encore, à tel récit où les pensées et souvenirs des deux protagonistes se transvasent successivement l'un dans l'autre.

Or, ce conte *Avatar*, à qui Gautier le propose-t-il ? A l'éditeur Hetzel qui, dans sept ans, en 1863, va entreprendre l'édition des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne...

9°) Enfin, et peut-être surtout, le discours du Dr Cherbonneau dans *Avatar* (1857), discours dont on n'a pas assez mesuré l'importance, prétend apporter des révélations sur les pouvoirs oubliés de l'homme. En six pages denses, se trouvent ramassées, comme en un corps de doctrine, les principales thèses du magisme, des sciences occultes, des pouvoirs supérieurs qu'auraient détenus certains hommes ; pouvoirs qu'aurait révélés au docteur un itinéraire initiatique progressif :

- l'insensibilité au feu et à toutes les épreuves du corps (p. 240) ;
- les prodiges de la léthargie et du somnambulisme, la lucidité extatique ; la vision à distance ;
- la divination et les miracles ; la révélation des mystères initiatiques (p. 242) ;
- le souvenir des langages oubliés, des mythes et sciences perdus de civilisations englouties ; la mémoire de leurs savoirs et de leurs pouvoirs ; la science de la sympathie oubliée entre l'homme et les éléments ;
- une vision cosmique du monde et de sa cosmogonie ;
- le secret des formules et incantations ; la compréhension des Signes emblématiques des puissances divines ;
- la vision par l'extase des itinéraires menant vers un autre monde ;
- la révélation de l'incantation du Verbe créateur qui illumina le chaos ;
- et du Mot suprême capable de libérer l'âme du corps et de la transplanter en un autre.

Quel catalogue ! On croirait lire une synthèse du soubassement quasi doctrinal qui inspire, dans des proportions variables, la plupart des romans de science-fiction, soit que ceux-ci anticipent sur les pouvoirs futurs de l'humanité, soit qu'ils imaginent un retour vers ceux de civilisations ignorées ou disparues. En 1858, *le Roman de la Momie* soutient également que les quelques mécaniques modernes de nos sociétés décadentes ne sont rien face aux forces spirituelles déployées jadis par de colossales civilisations disparues, dont nous avons perdu jusqu'au souvenir (Prologue, p. 53). Et

un personnage de *Spirite* affirme encore « que nos prétendues civilisations ne sont que des variétés de décadence » (III, p. 193). - Autre constance proche de la conviction...

Par tous ces thèmes, Gautier innove et se distingue des littérateurs de son temps, aussi bien d'Hoffmann que de Balzac, de Nodier que de Nerval. Annonçant par là les grands classiques de la science-fiction, ses récits en prennent une résonance singulièrement moderne.

Inversement, on peut considérer que c'est la science-fiction qui, loin d'être un genre radicalement neuf, perpétue les vieilles légendes mythologiques. Qu'était-ce que *l'Odyssee*, sinon la science-fiction des navigateurs terriens de l'époque, à la quête non pas encore de planètes, mais de terres inconnues, d'îles mystérieuses, peuplées de fées redoutables, de Cyclopes et de monstres ?...

Ces deux visions sont-elles contradictoires ? - Nullement ! Mythologie, légendes, contes merveilleux ou fantastiques, science-fiction : autant de rameaux divers d'un même arbre toujours vivace depuis des millénaires et poussant toujours de nouvelles frondaisons vers les espaces du ciel. Mépriser la science-fiction, quand on la voit s'apparenter aussi bien aux vieux contes babyloniens qu'à la mythologie grecque, aux épopées et navigations celtiques qu'aux récits merveilleux du folklore ou de la littérature, c'est mépriser en même temps et Homère, et Chrétien de Troyes... et Gautier.

NOTES

(1) Pour des raisons pratiques, nous avons dû limiter essentiellement cette analyse au recueil des *Contes fantastiques* de Gautier publiés dans la collection 10/18 (Paris, Union générale d'édition, 1973, 1 vol., in-16°, 320 pp.), à savoir : *la Cafetière*, *Onuphrius*, *la Morte amoureuse*, *Deux Acteurs pour un Rôle*, *la Pipe d'Opium*, *un Pied de Momie*, *une Visite nocturne*, *Arria Marcella* et *Spirite*. Tel est notre « corpus » de base.

Pour *Omphale*, *le Chevalier double*, *Avatar*, *la Jettatura*, nos références renvoient à la récente réédition donnée par Jean Gaudon dans la collection « Folio » (Paris, Gallimard, 1981 ; 1 vol., in-16°, 190 pp.). Pour le *Roman de la Momie*, nous renvoyons à l'édition de Geneviève Van den Bogaert (Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 1 vol., in-16°, 190 pp., Coll. GF, n° 118). Pour *Mademoiselle de Maupin*, nous suivons l'édition d'Adolphe Boschot dans les *Classiques Garnier* (Paris, Garnier, 1966, 1 vol., in-16°, LIV + 384 pp.). Les chiffres romains renvoient, quand il y a lieu, à la division en chapitres donnée par Gautier. Les lettres, aux parties de l'œuvre.

Pour *Emaux et Camées*, nos références renvoient à l'édition donnée par Pommier et Georges Matoré dans les « Textes Littéraires français » (Lille, Giard et Genève, Droz ; 1947, 1 vol., in-8, XVI + 212 pp.).

(2) *La Cafetière*, p. 19 ; - *Spirite*, pp. 184, 202, 207, 209, 213, 215, 227, 260 ; - *Onuphrius*, pp. 28, 55 ; - *Arria Marcella*, pp. 159-160 ; - *le Pied de Momie*, p. 101.

Il est chez Gautier un autre clivage entre les ténèbres de l'Occident et la lumière de l'Orient. *Avatar* (1857) oppose les moyens ordinaires de la science matérialiste moderne, empirisme grossier de l'Europe qui, ayant perdu les secrets de la nature, ne s'explique plus ces effets, à la tradition de l'antique sagesse de l'Inde qui, en contact immédiat avec les forces vives de la nature, a conservé la tradition des puissances occultes et a atteint à un degré insoupçonné de spiritualisme (IV, 239-243). *Le Roman de la Momie* (1858) oppose de même notre société et sa décadence profonde, stupidement fière de quelques mécanismes et engins récents, aux gigantesques civilisations disparues disposant des forces colossales de la pensée, et dont nous avons perdu jusqu'au souvenir (Prologue, p. 53). Pour un personnage de *Spirite* encore (1865) « depuis les Grecs, l'humanité est retombée à l'état barbare, et (...) nos prétendues civilisations ne sont que des variétés de décadence » (III, p. 193). Il y a là une insistance qui ressemble à une conviction profonde.

(3) Nodier, *Contes*, Garnier, 1961, rééd. 1979, 1 vol., in-16°, XXXII+ 950 pp., « Classiques Garnier » : *Jean-François les Bas-Bleus*, p. 369 ; *Lydie ou la Résurrection*, p. 867-877. La même terminologie : « voie grossière » et « voie subtile » se retrouve curieusement chez Guy Breton, *Histoires magiques de l'Histoire de France*, Paris, Albin Michel, 1977, t. I, in-16°, 372 pp. ; - p. 97.

(4) Nerval, *Aurélia*, Paris, Librairie générale française, 1972, rééd. « Le Livre de Poche classique » n° 690, 1975, 1 vol., in-16°, 268 pp., - A : I, pp. 3-6 ; II, 7, 10 ; III, 11-13, 15 ; IV, 19-20 ; V, 22-26 ; IX, 40-41.

(5) Hoffmann, *Contes*, Paris, Gallimard, 1979, 1 vol., in-16°, 448 pp., coll. F° n° 1151 ; - pp. 20, 314, 364, 367.

(6) Le héros du *Pied de Momie* a 27 ans (p. 113) ; Heinrich a de 27 à 28 ans (*Deux Acteurs pour un Rôle*, p. 116) ; Guy de Malivert en compte 28 ou 29, en-deçà de « cet âge (...) où le jeune homme va devenir un homme jeune » (*Spirite*, p. 169 et 171) ; Romuald, l'amant de *la Morte amoureuse*, 24 ou 25 (p. 58) ; Paul d'Aspremont, de 26 à 28 ans (*la Jettatura*, I, p. 330) ; Oscar de Saville est jeune (*Avatar*, I, p. 212) ; et Onuphrius, « jeune homme de vingt à vingt-deux ans », garde encore « quelque chose d'enfantin », « quelques formes de transition de l'adolescence à la virilité » (pp. 26-27).

(7) « Restez libre pour l'amour qui peut-être va vous visiter », dit à Malivert son guide spirituel, le baron de Féroë. « Poussé par un instinct secret, il tâchait de se conserver libre pour quelque événement ultérieur », « libre de tout culte vulgaire dans l'attente du dieu inconnu » (*Spirite*, II, 184 ; IV, 195 et 204).

(8) Guy de Malivert dans *Spirite* ; Paul d'Aspremont dans *la Jettatura*, Octave de Saville dans *Avatar* ; etc.

(9) Albertus est peintre ; Théodore également qui, dans *la Cafetière*, a des camarades d'atelier (p. 13) ; *Onuphrius* est peintre et poète (p. 28) ; Heinrich, comédien (*Deux Acteurs pour un Rôle*, pp. 116-117) ; le héros du *Pied de Momie* écrit des vers et des articles (pp. 105-106) ; Malivert est un écrivain distingué, à la fois artiste et savant (*Spirite*, pp. 169 et 235), tandis que le héros d'*Une Visite nocturne* est un savant « très singulier » (p. 127).

(10) *Deux Acteurs pour un Rôle*, pp. 116-117 ; *La Morte amoureuse*, p. 58. Pour cette typologie du héros des récits merveilleux, on trouvera d'autres détails dans nos articles : *Le Type du Héros dans le Grand Meaulnes*, in : « Travaux de Linguistique et de Littérature », XIX, 2, 1981, et *Les Héros de Tolkien*, in : « Connaissance des Hommes », n° 88, janvier 1981.

(11) « Influences bonnes ou mauvaises » comme dit *Spirite* p. 202). « Il y a des anges noirs comme il y a des anges blancs, des puissances rebelles et des puissances soumises, des forces bienfaisantes et des forces nuisibles » (VIII, p. 228).

(12) Citons *Onuphrius, Une Larme du Diable, Deux Acteurs pour un Rôle*.

(13) « Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être les deux ». « On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'est Belzébuth en personne » (*la Morte amoureuse*, pp. 60 et 77). Inès de las Sierras « sinistre et belle à rendre fou » (*Emaux et Camées*, XVIII, str. 7, p. 50) affiche la même ambiguïté.

(14) Ainsi la Fée qui apparaît à Bran dans la *Navigation de Bran*, celle que rencontre Lanval dans le *Lai de Lanval* de Marie de France, et bien d'autres exemples.

(15) Un double mouvement alterne dans *la Pipe d'Opium* : la femme féérique apparue au héros l'invite à aller au cimetière embrasser sa dépouille avant qu'elle lui rende une nouvelle visite.

(16) *Deux Acteurs pour un Rôle*, pp. 116-117 ; - *La Morte amoureuse*, pp. 58 et 70 ; *Le Pied de Momie*, p. 110 ; - *Arria Marcella*, p. 157 ; - *Spirite*, p. 202.

(17) Ainsi, dans *la Cafetière*, Théodore part avec deux camarades d'atelier vers la demeure hantée (p. 13). Onuphrius a deux ou trois amis (p. 28). Dans *Arria Marcella*, ce sont trois jeunes amis qui visitent le musée de Naples et la cité morte de Pompéi (p. 133). Et le fumeur de *la Pipe d'Opium* rencontre ses amis Esquiros et Alphonse Karr (pp. 92-94). Chaque fois l'équipe de compagnons forme un trio, à l'instar de maints Contes de Nodier. *La Cafetière* répond à *Thérèse Aubert* et *Arria Marcella* fait écho à *Inès de las Sierras*. On trouvera plus de détails sur ce compagnonnage dans notre contribution aux *Mélanges offerts au Professeur Camproux*, Montpellier, Centre d'Etudis Occitans, 1978, 2 vol. : *Le Compagnonnage héroïque dans le Grand Meaulnes*, t. II, pp. 637 à 651.

Mais, ces concurrents potentiels, le propre du héros est de les laisser en arrière, d'aller au-delà. Héros, qui seul discernera la merveille cachée ! Que, d'entre tous, il se révèle le seul à qui l'aventure adviene, affirme d'autant mieux sa précellence sur tous. Parmi le bouquet de comparses, il est unique fleur destinée à s'épanouir au soleil de l'extramonde.

(18) Tel le Stavros que prend Guy de Malivert dans *Spirite* (p. 306) ; telle Tyché Novoleja, dirigeant Octavien vers sa maîtresse Arria Marcella (p. 157) ; ou tel encore l'homme aux chevaux noirs qui emporte l'abbé Romuald vers le château de *la Morte amoureuse* (p. 76).

(19) Clarimonde aussi, *la Morte amoureuse*, laisse sur le sable la trace de son pied d'enfant (pp. 60, 69), comme, dans l'épopée celtique *Olwein*, que doit conquérir *Kulhwch*, laisse partout de « Blanches-Traces » : C'est le sens de son nom, c'est son signe de Fée.

(20) *Peredur*, version galloise du *Roman de Perceval*.

Pied ou pantoufle, trace de pas ou empreinte de torse, se révèlent des commutateurs de mondes, des « machines à remonter le temps », des véhicules pour changer d'univers. Non contents de symboliser ce voyage fantastique, ils le réalisent, passeports à la fois et engins magiques de pénétration et de circulation : pieds nécessaires pour marquer la piste, pour marcher vers la merveille, pour parcourir les corridors de l'espace ou du temps.

A la pantoufle de verre de *Cendrillon*, on peut joindre encore les bottes de sept lieues de *Poucet* ou du *Chat botté*, ce chat magicien : avatar des talonnières d'Hermès, outils magiques de pénétration ou de circulation dans l'univers fabuleux. Quant au sens traditionnel de la boiterie, comme signe de connivence avec l'autre monde, il persiste aujourd'hui avec cette autre *Cendrillon* de Buzzati, claudicante et insensible au feu, dans *les Nuits difficiles* ; avec l'unijam-

biste Javitt, maître immortel d'un domaine souterrain : *Sous le Jardin* de Graham Greene ; voire avec Joffrey Peyrac, ressuscité du bûcher et reconnaissable à son pas : « le pas du grand Boiteux du Languedoc dans les « *Angélique* » de Serge et Anne Golon ; (peut-être encore avec le renard boiteux du *Pinocchio* de Collodi ?).

(21) Nerval, *Sylvie*, VI, pp. 143-145, où là aussi le costume de marié de l'autre siècle symbolise le mariage de Gérard et de Sylvie.

(22) Chrétien de Troyes, *le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, vv. 3073-3074 = 4251-4252. En traduisant « un manteau flambant neuf », Henri de Briel perd ce sens symbolique (Paris, Klincksieck, 1971).

(23) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Emile-Paul, 1913, 366 pp. rééd. : « Livre de Poche, n° 1000, 1966, 254 pp. ; - A, XV, p. 72.

(24) C'est par la marche, ou en voiture, ou à monture, souvent par une chevauchée fantastique comme dans la *Nonne sanglante*, par de sombres, d'effrayantes forêts, par des landes monotones sous la lune et la nuit, par un labyrinthe de ruelles, de passages, de détours, de corridors et de chambres, par la distance et la durée, par l'espace et le temps, que le héros gagne le lieu de la révélation.

La chevauchée fantastique est un vieux thème merveilleux. On la rencontre déjà dans la *Troisième Continuation de Perceval* par Manessier. Le héros ayant vu enlever sa monture, une autre, *noire*, c'est-à-dire démoniaque, se présente à lui, qui l'entraîne en une chevauchée fantastique, sautant les monts, fendant les parois rocheuses, voulant le noyer dans une rivière profonde (Chrétien de Troyes, *les Romans de la Table Ronde*, F°, pp. 278-280).

(25) Nerval, *Sylvie*, A, II, p. 130 et III, p. 133 (Livre de Poche).

(26) Nodier, *op. cit.* : *La Fée aux Miettes*, p. 240.

(27) *Onuphrius*, pp. 33-34, 53 et 55. - Ne peut-on voir en cet Onuphrius comme un portrait prémonitoire de la folie de Gérard de Nerval, compagnon de Gautier ?

(28) A l'exemple de Théodore, trop harassé de sa route pour trouver le repos (*la Cafetière*, p. 14) ; d'Octavien, trop agité pour se livrer au sommeil : « il sentit à l'agitation de ses nerfs que le sommeil ne lui viendrait pas » (*Arria Marcella*, p. 146) ; ou du fumeur de *la Pipe d'Opium*, plus énervé d'abord qu'assoupi par la drogue : « L'opium me jetait en des agitations nerveuses » (p. 92).

(29) Ainsi Malivert ne veut s'endormir, pour ne point risquer de manquer l'apparition de Spirito (p. 209), tandis que Romuald redoute au contraire que le sommeil lui ramène la Morte amoureuse (p. 87).

(30) Nodier, *op. cit.* : *Smarra ou les Démons de la Nuit*, p. 47 ; *Lydie ou la Résurrection*, pp. 861-863.

(31) Nerval, *Aurélia*, A, X, Livre de Poche, pp. 47-48.

(32) *La Pipe d'Opium*, p. 99. On comparera naturellement avec l'aventure analogue racontée dans *Sur les Chats* par Maupassant en 1886. Gautier, lui, hébergeait plusieurs familles de chats...

(33) *Arria Marcella*, p. 155 ; - *la Morte amoureuse*, p. 70 ; - *le Pied de Momie*, pp. 108-109 et *le Roman de la Momie*, I, pp. 63-64.

(34) *La Cafetière*, pp. 17-18 ; - *le Pied de Momie*, p. 108 ; - *la Morte amoureuse*, pp. 59-60, 67 ; - *Arria Marcella*, p. 155 ; - *La Jettatura*, X, p. 399 et XIV, p. 431 ; - *le Roman de la Momie*, I, p. 63.

Même *Mademoiselle de Maupin*, roman censément réaliste, suit ce canevas mythique : d'Albert attend « que le ciel s'ouvre et qu'il en descende un ange qui (lui) fasse une révélation et le guide vers « des régions inconnues » (I, p. 45). Il se met en quête d'une maîtresse « reine de son âme » (I, p. 56), « divinité de son cœur », « déité », « idole » qu'il veut « adorer à genoux » (I, p. 49), - bref, d'un « infini » que ne peut incarner nulle créature finie (II, p. 60-67). - Hyperboles amoureuses ? - Sans doute ! Mais pourquoi tant ? et justement celles-là ? Parce que, pour réaliste que soit, peut-être, l'intention, puissant reste malgré tout sur l'imagination le vieux canevas mythique.

(35) Nerval, *Sylvie*, A, I, p. 127 et VI, p. 144.

(36) *La Pipe d'Opium*, p. 95 et *le Roman de la Momie*, I, pp. 63-64.

(37) Apporté du ciel, le divin portrait de la Madone n'approche PAS de cette fabuleuse réalité, dit la Morte amoureuse (pp. 59-60) ; « beauté dont la beauté mortelle n'est QUE l'ombre », dit Spirite (p. 207), toutes les autres s'*éclipsent* devant elle « comme les étoiles devant Phoebé », dit Arria Marcella (p. 155). On multiplierait sans peine les exemples. Il y aurait là matière à une belle étude stylistique.

(38) Grimm, *Contes*, Paris, Gallimard, 1973-1976, rééd. Folio, n° 840, 1979, I vol., in-8°, 416 pp. ; - p. 142.

(39) *La Cafetière*, p. 14 ; - *la Morte amoureuse*, pp. 74-75 ; - *la Pipe d'Opium*, p. 95 ; - *Emaux et Camées*, XI, str. 13, p. 36.

(40) *Le Pied de Momie*, pp. 104, 111-112, 122 et sqq. On trouve chez Nerval aussi la même tradition de rois et de peuples « préadamites ». Voir *Aurélia*, A, VII, VIII, *Voyage en Orient*, t. II, Druses et Maronites, C, IV, GF, p. 88 n. et note 26, et Appendices, *la Légende de Soliman*, in : éd. Pléiade. Moins généreux que Gautier, Nerval ne parle que de quatre races et 70 rois...

(41) *La Morte amoureuse*, pp. 74-75 et 80 ; - *la Pipe d'Opium*, p. 99 ; - *Arria Marcella*, p. 156 ; - *Spirite*, pp. 208, 279-280, 305 et 312 ; - *Une Visite nocturne*, p. 129

(42) *La Pipe d'Opium*, p. 99 ; - *Spirite*, pp. 279-280.

(43) *La Cafetière*, III, p. 20. On a rapproché cette métamorphose de celle d'*Un Monstre vert* de Nerval, où, inversement, une bouteille paraît devenir femme, et du *Vase d'Or* d'Hoffmann où une sorcière était métamorphosée en théière. On peut remonter au Graal qui, de tête coupée dans *Peredur*, devient écuelle ou calice de sang dans nos romans bretons. L'équivalence : corps ou tête = récipient, n'est pas nouvelle. On la trouve déjà dans Apulée avec des outres en peau de chèvre métamorphosées en brigands et combattues par Lucius (*Métamorphoses*, II, pp. 31-32 ; III, §. 1-19). En argot aussi, cafetière ou fiole peuvent signifier la tête...

(44) *Onuphrius*, p. 55. On comparera avec Michel le Charpentier dans *la Fée aux Miettes* de Nodier. Pour Onuphrius, il semble que sa folie soit le sommeil définitif de toute raison, tandis que pour Michel le Charpentier, c'est plutôt l'éveil à un autre mode d'existence, peut-être même supérieur.

(45) *Spirite*, p. 312. On pourrait ajuter l'hymen avec la Sirène dans *Caerulei Oculi* de 1852, dans les *Emaux et Camées* (XI, str. 14, p. 36). Mais il s'agit là d'un *poème*.

(46) Mérimée, *Romans et Nouvelles*, t. II, Livre de Poche classique, n° 1480, I vol., in - 16°, 430 pp. ; - pp. 106-109.

(47) Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, rééd. Livre de Poche, A, VII, p. 38 et C, X, p. 206.

(48) *Le Pied de Momie*, p. 114. « La vue d'une femme ou d'un homme qui m'apparaît dans la réalité ne laisse pas sur mon âme des traces plus fortes que la vision fantastique du rêve », dit

encore Gautier, dans *Mademoiselle de Maupin* (III, p. 92).

(49) Abraham Merritt, *la Nef d'Ishtar*, Pris, 1975, « J'ai lu », n° 574, 256 pp. ; - pp. 14-15.

(50) Comment récuser une interprétation confirmée à la fois par le texte même, par la nature spécifique du genre, et par la tradition constante des récits similaires ? Car c'est ainsi que doivent s'élucider ces contes : en dégager le système commun qui les « informe » et les comparer aux autres récits fraternels de même type. Les récits merveilleux et fantastiques ne s'interprètent correctement qu'en les prenant pour ce qu'ils sont : des contes merveilleux. Ils ne peuvent s'éclairer qu'à la lumière de leur propre système. Et non point en les déformant pour les introduire de force dans les codes passe-partout de systèmes préconçus qui leur seraient totalement étrangers.

(51) Une étude lexicale précise devrait être menée sur l'emploi du terme « fantastique » et autres termes voisins dans l'œuvre de Gautier. Quant au faux fantastique d'Hoffmann, Gautier déjà s'en était rendu compte : « A vrai dire, les contes d'Hoffmann devraient plutôt être appelés contes capricieux ou fantasques que contes fantastiques » (*Contes*, éd. Folio, p. 459). Et si la vogue du terme « fantastique » venait tout simplement d'une traduction négligente de « Fantaisiesticke » ?

(52) Gautier lui-même énonce parfaitement cette ambiguïté du merveilleux : « Serait-ce une figure gracieuse ou terrible, apportant la joie ou l'épouvante ? » (*Spirite*, V, p. 206).

(53) Peut-être aussi quand le narrateur d'une *Visite nocturne* rapporte qu'il rencontre le héros « dans des endroits invraisemblables, par des temps impossibles ». - Mais ce n'est pas net. On retiendrait dans *La Pipe d'Opium* la voiture plus large que les rues qu'elle traverse (p. 97), si ce n'était en rêve. Que, dans *Onuphrius*, six heures sonnent en relais à tous les clochers jusqu'à sept (p. 34) n'apporte pas une impossibilité irréductible. On pourrait peut-être ajouter les deux chevauchées fantastiques : celle où Onuphrius divise en deux, telle l'arche d'un pont, un attelage, qui se referme derrière lui (pp. 53-54) et celle où le traîneau de Spirite traverse sans dommage une voiture à un carrefour (VI, pp. 221-222), à moins que d'y voir des phénomènes « merveilleux ».

(54) Chrétien de Troyes, *le Roman de Perceval*, vv. 4209-4229 = 3031-3051 ; 4298-4307 = 3120-3129 ; et 4650-4672 = 3472-3493.

Catégorie esthétique ou genre littéraire, le fantastique ne peut dériver d'une question de date : merveilleux avant et fantastique après Potocki. Comment admettre que, pour une question de date, le vampire ressortit du fantastique, tandis que l'Ogre traditionnel relèverait du merveilleux ? - Tout autre chose serait de le mettre dans la différence du sentiment esthétique éveillé : horreur, ici ; effroi émerveillé, là-bas. - Mais *l'horrible*, de nouveau, est encore un autre sentiment esthétique que le *fantastique*.

Note complémentaire

(55) On trouve ces expressions dans *le Roman de la Momie*, p. 57 et plusieurs fois dans *Spirite*, II, p. 184, 189 ; IV, 201-202 ; V, p. 209, 213 ; et VII, 227.

(56) *Le Pied de Momie*, pp. 112, 122. Nerval aussi a évoqué ce mythe de rois préadamites : voir *Aurélia*, A, VII-VIII ; *Le Voyage en Orient* : Légende de Soliman, VI ; *Appendices du Voyage en Orient*, Pléiade, pp. 686-689. Mais Nerval, lui, ne parle que de quatre races et 70 rois.

(57) On comparera Gautier : *Le Pied de Momie*, pp. 106-108, et Abraham Merritt : *la Nef d'Ishtar*, Paris, 1975, éd. « J'ai lu », n° 574, 1 vol., 256 pp. ; - pp. 14-16, 39, 86-87, 119-120, 252-253.

(58) Ces récits ont été retenus dans l'*Anthologie du Fantastique* de Roger Cailliois, Club français du Livre, 1958, rééd. Gallimard, 2 vol., 1966 et 1967, 642 + 610 pp. On les trouvera dans le tome II, aux pages 208-226 et 476-491.

(59) Philip MacDonald, *Domaine Interdit*, in : *op. cit.*, pp. 223-224.

(60) « Achim d'Arnim (...) n'a pas la manie si commune aux Français d'expliquer son fantastique par quelque supercherie ou quelque tour de passepasse (...). Il raconte ses hallucinations comme des faits certains » (F^o, n^o 1316, p. 463).

(61) *Une Visite nocturne*, p. 127. Le texte de l'édition 10/18 porte « *superfluidités* ». Coquille évidente, que nous corrigeons pour ne pas rendre le texte plus fantastique qu'il ne sied...

(62) Théodore Sturgeon, *Cristal qui songe*, Paris, « J'ai lu », 1978, n^o 369, 1 vol., in - 16^o, 320 pp.

Leigh Brackett, *la Danseuse de Ganymède*, in : *Les Meilleurs Récits de Thrilling Wonder Stories*, présentés par Jacques Sadoul, Paris, 1978, « J'ai lu », n^o 822, 1 vol., 224 pp. ; - p. 195.

On n'ignore pas que la « télépathie » est aussi un vieux thème merveilleux. Ainsi Obéron, dans *Huon de Bordeaux*, entre autres dons, jouit de celui de pouvoir lire dans les cœurs.

(63) Bien mieux, là où Montesquieu dit : « J'étais arrêté par une certaine pitié pour mon ancien corps » (*Histoire véritable*, Lille, Giard et Genève Droz, 1948, 1 vol., in - 8^o, XXVI + 86 pp., « Textes littéraires français » ; - p. 32), Gautier dit symétriquement : « Il avait gardé pour son ancienne enveloppe une certaine tendresse » (*Avatar*, XI, p. 306). Ainsi non seulement le thème, mais certains termes et tournures correspondent. Qui ne verrait dans Montesquieu une source de Gautier ? Petite découverte qu'on livre à la méditation des « sourciers » littéraires...

Mais hélas ! pour la « sourcellerie », Gautier n'a pu connaître le texte de Montesquieu, qui ne sera édité que 35 ans après *Avatar*, en 1892. Pas plus que Montesquieu, qui mourut en 1755, n'avait pu s'inspirer de Gautier qui n'écrira son conte qu'un siècle plus tard, en 1856... -Dommage ! Il faut en prendre son parti : il n'est point tant de manières de bien dire la même chose...

(64) Le même terme de *muganga* réunit les deux sens en swahili.

(65) Alfred E. Van Vogt, *le Monde des A ; les Joueurs de l'A*, Paris, « J'ai lu ». Voir aussi par exemple : Edmond Hamilton, *Les Harpistes de Titan*, in : *les Meilleurs Récits de Starling Stories*, présentés par Jacques Sadoul, Paris, 1977, « J'ai lu », n^o 784 ; - pp. 179-195.

**THEOPHILE GAUTIER,
REDACTEUR EN CHEF DE *L'ARTISTE***

Peter J. EDWARDS,
Mount Allison University, Sackville, N.B. CANADA

Les deux ans que Théophile Gautier a passés comme rédacteur en chef de la revue *l'Artiste* sont d'une importance considérable pour l'étude de ses théories esthétiques. L'importance ne vient pas de ce qu'il écrit dans la revue, car il y répétait souvent des idées articulées ailleurs. C'est son association même avec *l'Artiste* qui est significative, car elle représente peut-être la seule occasion où il s'est donné si entièrement à une entreprise de critique artistique - non seulement comme simple feuilletoniste, mais comme force majeure de la direction. Dans le présent essai, nous allons traiter quelques questions préliminaires, questions générales d'ordre historique et esthétique qui peuvent servir d'entrée en matière à une étude plus étendue de cette période de la vie de Gautier (1). Il nous importe de savoir, d'abord, la situation administrative, financière et esthétique de la revue au moment où Gautier s'y associa, aussi bien que les raisons pour lesquelles il a décidé d'accepter le poste. Nous essayerons de préciser ensuite l'orientation esthétique qu'il a donnée à la revue, et la part qu'il a jouée dans la sélection de rédacteurs et de matières. Enfin, nous examinerons la nature et l'importance générales des articles de Gautier lui-même. Les années passées à la

direction de l'*Artiste* marquent une étape importante dans la carrière de Gautier car son influence sur la jeune génération littéraire et artistique s'est affirmée et répandue par l'intermédiaire de ce journal prestigieux.

Lorsque, à la fin de 1856, Gautier accepta le poste de rédacteur en chef de l'*Artiste*, il n'était nullement étranger à la revue. Dès 1844, époque où Arsène Houssaye était devenu le principal propriétaire-directeur, il y avait souvent collaboré (le plus souvent d'une façon passive, il faut le reconnaître) (2). Mais, en Juillet 1856, la propriété de la revue passa des mains d'Arsène Houssaye et Auguste de Vaucelle, à Edouard Houssaye et Xavier Aubryet (3). En 1852, Edouard Houssaye avait remplacé son frère Arsène à la direction de la revue ; elle demeura toutefois sous la surveillance étroite de celui-ci. Xavier Aubryet, qui avait débuté dans l'*Artiste* en 1847, fut un admirateur fervent de Gautier (4). Il lui avait même sollicité une recommandation pour le poste de critique dramatique à la *Presse* quand Gautier quitta ce journal, en 1855 (5). Edouard Houssaye et Aubryet rêvaient de redonner à l'*Artiste* la réputation dont elle avait joui pendant les années trente et quarante. En fait, le tirage de ce journal s'était réduit d'une manière dramatique : de quinze cents exemplaires en 1845, il était tombé à cinq cents au début des années cinquante (6). Les nouveaux propriétaires, enfin libérés de l'influence gênante d'Arsène Houssaye, avaient besoin d'un nom d'éclat, un nom qui fit autorité dans le monde des beaux arts, un nom qui leur apporterait l'élan nécessaire pour renouveler la revue. La réputation imposante de Gautier et sa longue association avec la revue, firent de lui le candidat de choix.

De son côté, Gautier s'intéressait vivement depuis longtemps à l'idée de diriger sa propre revue. Déjà en 1843, quand Hippolyte Delaunay dut renoncer à la direction de l'*Artiste*, Gautier avait écrit à son ami Eugène Piot : « J'ai entendu dire que l'*Artiste* devait se vendre le mois prochain : cela t'intéresse, et moi aussi ; il y aurait un coup à faire » (7). Pourtant, il semblait toujours manquer des moyens de s'offrir ce plaisir. L'on sait comment il dut promettre en 1851 de verser sa part de la propriété de la *Revue de Paris* en articles, et l'on sait les contestations amères qui s'ensuivirent. Alors, la possibilité de diriger l'*Artiste*, de façonner selon sa propre fantaisie cette revue établie et prestigieuse était d'un grand intérêt pour Gautier. De plus, comme rédacteur en chef, il n'aurait pas à s'occuper des ennuis financiers d'un gérant, et serait lui-même payé. Les détails de l'accord entre Gautier et les nouveaux propriétaires ne nous sont pas connus. Néanmoins, on peut établir certaines hypothèses vraisemblables. La première mention par Gau-

tier lui-même de son nouveau poste se trouve dans une lettre à Ernesta Grisi datée du 8 novembre 1856 (8), et il entre en fonction avec le numéro du 14 décembre, mais les couvertures de l'*Artiste* annoncent dès le 10 octobre un article de Gautier sur les primes de la revue, article qui parut le 26 octobre. L'on peut supposer que, selon toute probabilité, Gautier, Houssaye et Aubryet avaient déjà conclu un accord, au moins partiel, dès le début d'octobre 1856. Un examen de sa collaboration pendant les années 1857 et 1858 nous permettent de conclure que Gautier s'était sans doute engagé à fournir à la revue un article chaque semaine : en 1857, il n'y manqua que deux fois, et la première fois, c'était pour permettre qu'on finît, avant l'ouverture d'un nouveau volume, les articles commencés par d'autres collaborateurs. En ce qui concerne le traitement touché par Gautier pour ce travail, nous n'avons qu'un indice : pour ses deux articles sur Zichy publiés en janvier 1859, peu de temps avant sa rupture finale avec la revue, il devait recevoir quatre cents francs (9). Si, en effet, il a reçu deux cents francs l'article, son salaire annuel montait à plus de dix mille francs.

Quant à son autorité comme rédacteur en chef, il est clair que Gautier avait les mains libres. A part la collaboration d'Aubryet, et peut-être de certains chroniqueurs mineurs, c'est Gautier qui sollicite et dirige les collaborateurs. L'on sait déjà comment il amena à l'*Artiste* ses amis, dévoués de l'art pur : Flaubert, Bouilhet, Banville, Baudelaire et Charles Blanc. Ses nouveaux amis y paraissent également -- Ernest Feydeau, qui recueille la documentation pour le *Roman de la momie*, publie tout de suite dans l'*Artiste* une série de trois articles sur « L'idéal égyptien », où l'on entend des échos de certains passages du roman égyptien de Gautier (10). Théophile Gautier fils se voit chargé de la chronique étrangère des arts -- tâche dont il s'acquitte d'abord chaque semaine, puis de loin en loin, et qu'il abandonne définitivement à la fin de mars 1857 (11). Même pour les anciens rédacteurs de la revue, c'est Gautier qui décide de leur collaboration. Une fantaisie lyrique des frères Goncourt sur Venise souleva les protestations les plus vives de Houssaye et Aubryet. Les propriétaires s'effrayèrent, appelant le morceau « du pur Charentonisme » ; ils craignaient avant tout de perdre leurs abonnés. C'est Gautier qui prit la défense des frères. Tout en reconnaissant que le morceau ne serait pas compris, il insista pour l'insérer dans la revue (12). En effet, Gautier fut fidèle à ses collaborateurs. Ernest Feydeau lui attribue les paroles suivantes, paroles qui semblent être vérifiées par sa défense des Goncourt : « Lorsque je prends un collaborateur », dit Gautier, « je le prends tout en bloc. Je suis certain de son talent, je sais ce

qu'il peut faire » (13). Seule la menace muette de la censure lui fit suggérer des corrections dans certains articles (14). C'était donc Gautier qui fut le maître à l'*Artiste*, au moins en 1857, quand son enthousiasme fut encore grand.

Mais il ne faut pas oublier qu'en acceptant le poste de rédacteur en chef Gautier s'associait à une revue dont les grandes lignes en matière d'esthétique étaient déjà décidées. De 1852 à 1856, sous la direction d'Edouard Houssaye, l'*Artiste* s'était montré anti-positiviste, anti-réaliste, et anti-bourgeois. En juillet 1856, Houssaye et Aubryet déclarèrent que la revue servirait « la religion du Beau et du Vrai » (15). L'art sérieux, selon eux, saurait s'élever au-dessus de la basse vénalité et des décadences de l'époque. C'était une orientation volontairement conservatrice et négative, fondée sur une conception assez vague et floue du beau. C'était une esthétique qui se voulait élevée, cherchant l'idéal dans la ligne, le style, la couleur et la pensée, mais qui ne pouvait se définir que par des exemples pris dans les grandes œuvres romantiques ou classiques. Cette orientation ne pouvait mieux convenir à Gautier, mais pour faire revivre l'*Artiste*, il fallait lui donner un caractère plus positif. C'est exactement ce qu'il tenta de faire dans son prospectus, qui fut ensuite réimprimé comme l'introduction au volume trois de la sixième série - le premier à paraître sous sa direction personnelle (16). Il y expliqua d'abord les raisons pour lesquelles il avait accepté la rédaction en chef : « C'est, dit-il, qu'à proprement parler nous ne sommes pas un homme de lettres... Epris, tout enfant, de statuaire, de peinture et de plastique, nous avons poussé jusqu'au délire l'amour de l'art : ... nous lui avons dû et lui devons encore nos moments les plus heureux ». Pour Gautier, la passion de l'art fut un asile contre l'ennui, un refuge contre ce que Baudelaire appela « l'horrible fardeau du temps » (17). L'*Artiste* lui offrit la possibilité de satisfaire cette passion.

Le programme envisagé pour la revue fut pleinement présenté dans son prospectus, qui mérite une étude détaillée, car de la part de Gautier, il constitue une véritable profession de foi. Il y exprima non seulement les principes de son esthétique, mais aussi, sa vision très large du monde de l'art, vision qui embrassait les expressions et les procédés les plus divers. Ce poète-artiste fut un partisan fervent de la « fraternité des arts » et, en cela, il se trouva parfaitement d'accord avec les propriétaires, Houssaye et Aubryet.

« *L'Artiste*, dit Gautier, est un titre vaste et complexe, qui embrasse tout le monde de l'intelligence : la poésie comme la prose, le livre comme le théâtre, la musique comme la danse, la statue comme le palais, le tableau comme l'estampe, le bijou comme la médaille, l'archéologie comme la curiosité... » (18).

En même temps, pourtant, les directeurs et leur rédacteur en chef, reconnurent que la spécialité de la revue était et devait être les arts plastiques, spécialité dont *l'Artiste* s'était trop souvent éloigné. La nouvelle direction visa donc à mettre en valeur autant que possible ce que Gautier appelle « l'art proprement dit », à lui donner une part plus large qu'à la littérature, et même à coordonner la partie littéraire en choisissant des nouvelles et des poèmes qui aient pour sujet un thème apparenté aux arts plastiques. Mais, l'univers de l'art proprement dit, est encore vaste. « Tout ce que la forme touche est de notre ressort », déclara Gautier (19). Son programme promit des visites aux ateliers des artistes, des discussions de théories artistiques intéressantes, l'examen des procédés nouveaux, et l'analyse du talent des maîtres anciens et modernes. Il espérait également traiter certains sujets qui, tout en paraissant éphémères, marquent incontestablement leur époque, comme la peinture des décors au théâtre, les intérieurs des maisons élégantes, les arts industriels, et même les coiffures et la mode féminine. Certes, ce programme varié cherchait à attirer le plus grand public possible ; il révèle toutefois chez Gautier la conception la plus large de l'art. Ce qui est étonnant, peut-être c'est de constater combien il y fut fidèle pendant les années 1857 et 1858, fidélité évidente, non seulement dans la rédaction collective de la revue, mais dans les contributions personnelles de Gautier lui-même. Quant au rôle social du journal, les nouveaux propriétaires furent également d'accord avec leur rédacteur en chef. Tout en admettant que leur public serait nécessairement « un public de choix et restreint », ils comptaient sur la popularité croissante de l'art pour augmenter ce public. Sans penser à faire œuvre didactique et vulgarisante, Houssaye et Aubryet désiraient, dirent-ils, « devenir... l'intermédiaire le plus utile entre le public et les artistes » (20). Gautier, plus ambitieux encore, déclara vouloir « de toutes les manières, provoquer, faire naître et nourrir le goût de l'art dans ses manifestations multiples » (21).

Les spécialistes ont maintes fois parlé de l'orientation esthétique de *l'Artiste* sous la direction de Gautier. L'on cite Feydeau sur ce point ; il rapporte que Gautier aurait dit un jour : « Je ne demande [à un collaborateur] qu'une

seule chose : c'est de ne pas avoir le mauvais goût de professer, dans le journal que je dirige, des principes d'art opposés à ceux en vue desquels j'en ai pris la direction... ici on peut tout dire, exactement tout, excepté attaquer la doctrine de l'art pour l'art » (22). Feydeau ne garantit que le sens de ces paroles, mais un examen du contenu de l'*Artiste* pour la période 1857-1858 nous montre qu'il cite exactement la pensée de Gautier. Certes, Gautier lui-même mena de front la campagne, revenant sans cesse dans ses articles aux éléments constitutifs de cette doctrine : la supériorité du beau sur le vrai, l'inséparabilité de la forme et de l'idée, l'importance de l'individualisme, l'indifférence quant au choix du sujet, et la défense de la modernité dans l'art. Il est également vrai que les amis de Gautier, comme Flaubert, Bouilhet, Baudelaire et Feydeau, se rallièrent aux côtés du rédacteur en chef pour appuyer ses efforts. Il est néanmoins surprenant de constater dans quelle mesure les autres collaborateurs de la revue se conformèrent à la doctrine de l'art pour l'art. On trouve surtout dans ce groupe des critiques tels que Xavier Aubryet, Charles Blanc, Frédéric de Mercey, Paul Mantz, Alfred Busquet, Paul d'Ivoi et Auguste de Vaucelle. Bien entendu, ils ne furent pas tous d'accord sur les détails, mais ils appuyèrent tous la supériorité du beau idéal sur la laideur banale du réalisme.

En ne prenant qu'un exemple dans ce groupe, nous nous rendons compte des points de ressemblance avec l'esthétique de Gautier. Xavier Aubryet était un critique acerbe et violent, qui éreintait régulièrement le réalisme. Il reprocha à Dumas fils par exemple son portrait du demi-monde, portrait qui substitue, dit-il, la photographie à la peinture. Pour Aubryet, l'art est un « mode divin de rendre intéressante la vérité humaine » (23), et le beau est « cette universelle tendance des êtres créés à chercher leur point de ressemblance le plus exact avec le Créateur » (24). De l'autre côté : « le beau, en 1857 [entre l'art et la littérature bourgeoise], n'est guère plus la *Splendeur du vrai*, il est plutôt la petite clarté de l'*utile* et le mauvais brillant de l'*agréable* » (25). Aubryet fut, néanmoins, résolument moderniste, défendant à plusieurs reprises le génie particulier du dix-neuvième siècle, et surtout l'œuvre de Balzac et de Flaubert (26).

Dans sa critique, Aubryet suivait sans doute la voie indiquée par Gautier, dont les articles dans l'*Artiste* en 1857 et 1858 révèlent, sinon une esthétique rigoureusement définie, au moins une tentative d'en éclairer les éléments essentiels. Ces articles portent sur une gamme de sujets très large, mais c'est l'art qui en est toujours le thème principal. Quels sont alors les

principes généraux qui guident Gautier dans son animation de la revue ? L'on connaît bien sa déclaration célèbre dans le prospectus : « Nous croyons à l'autonomie de l'Art ; l'Art pour nous n'est pas le moyen, mais le but ; ... nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme ... une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien ? » (27). L'inséparabilité de la forme et du fond est le principe central de son esthétique, mais cela revient à dire qu'à chaque forme ne conviennent que certains types d'idées. Dans son *Salon de 1857*, commentant un tableau de Glaize, Gautier affirma qu'« il y a une harmonie secrète entre le fond et la forme. Le thème d'un sonnet n'est pas celui d'une ode et encore moins d'un poème » (28). En d'autres termes, c'est la vieille tradition classique de genres adaptée au vocabulaire moderne. En réalité, Gautier ne méprisait nullement ce qu'on appelle « l'idée » ; l'art, pour lui, n'était pas un vase vide, car la vraie œuvre d'art exprime toujours quelque chose. Ce qu'il méprisait, c'était l'esprit de système qui envahissait le monde des arts : l'art social, l'art politique, l'art philosophique ; en somme, tout art qui subordonne la forme au fond. Il dit, par exemple : « par pensée, nous n'entendons nullement une conception philosophique, un système particulier, une façon spéciale de comprendre le beau, mais une simple idée pittoresque, un arrangement ingénieux de composition, une invention quelconque de style et de forme » (29).

Puisque, pour exprimer telle idée, il n'y a qu'une seule forme qui convient, Gautier professa une neutralité totale quant au choix du sujet en matière de peinture, pourvu qu'on cherche toujours le beau et qu'on se contente pas de transcrire une réalité banale (30). Il dénonça, par exemple, la préoccupation exagérée du sujet chez Paul Delaroche, et l'accusa d'avoir été bourgeois en cherchant toujours un sujet qui intéresse en soi. « La pureté du dessin, dit-il, la force et la finesse du modèle, l'harmonie de la couleur, l'imitation de la nature, idéalisée par le style, importent autrement que la curiosité ou le choix du fait » (31).

Dans le cadre d'une telle théorie esthétique, l'inspiration personnelle et l'imagination créatrice vont jouer un rôle primordial. Si le choix du sujet est indifférent, si la création réside dans « une invention quelconque de style et de forme », il s'ensuit que l'artiste doit avoir en quelque sorte une intuition immédiate de sa création ; mieux encore, il doit être voyant. Gautier loua justement cette qualité de voyant chez Gustave Doré, qui possédait, dit-il, « cet œil visionnaire... qui... aperçoit la nature sous un angle d'incidence rare, en dégage la forme intime cachée sous le phénomène vulgaire » (32).

L'on voit pourquoi Mallarmé le reconnaissait comme son maître. Gautier fit donc à plusieurs reprises l'éloge de l'individualité créatrice, notamment dans l'« Introduction » au *Salon de 1857*. Là, tout en reconnaissant que l'idéal du passé, ce qu'il appelait « les préceptes généraux admis par la raison universelle », a son bon côté, il protesta que cet idéal présentait « l'inconvénient de gêner toute vue originale, toute aperception directe de la nature » (33). L'importance qu'il attachait à l'originalité et à l'individualisme mena Gautier à la conception de la modernité dans l'art, car, si l'inspiration originale est si importante, c'est qu'elle exprime avant tout l'idéal et l'âme d'une époque. « Chaque âge exprime son idée avec sa forme propre » (34), dit Gautier, et il revient constamment à cette idée du beau moderne, quoiqu'il n'arrive pas à la définir avec la précision de Baudelaire. Il vacilla souvent entre une attitude respectueuse envers les chefs-d'œuvres du passé et un enthousiasme pour les œuvres des maîtres modernes (35). Il loua Durand-Brager, le peintre du « Siègne de Sébastopol », pour être « franchement et rigoureusement moderne », mais expliqua davantage que « c'est en art la chose la plus difficile. L'art est de sa nature archaïque comme la poésie, il n'aperçoit guère ce qui s'agite et fourmille autour de lui, ou bien il le dédaigne par amour de nous ne savons trop quel idéal rétrospectif » (36). En vérité, le monde moderne sembla de plus en plus ouvrir la sensibilité de Gautier aux formes du beau qu'il n'avait jamais rêvées. Les inventions modernes, par exemple, la locomotion à vapeur qui rend accessibles de nouveaux pays, ou la photographie qui documente, leur exotisme, firent réfléchir l'esthète en lui. L'idéal grec se révélait n'être qu'une articulation particulière du beau universel, et le critique se rendit compte qu'à l'heure actuelle, « après six mille ans, [l'art] prend possession du monde réel, qu'il avait à peine regardé jusqu'ici » (37). Il trouva dans les grands thèmes romantiques, dans les inquiétudes du dix-neuvième siècle, des sources d'inspiration pour renouveler l'art. « Il faut la mélancolie de la civilisation, l'ennui étouffé des existences modernes, les vagues aspirations au bonheur primitif pour faire aimer et comprendre la nature » (38).

Certes, pour Gautier, un élément important de la modernité était la documentation de la vie moderne. Il loua souvent les peintres et les graveurs, comme Gavarni, Doré et Daubigny, qui tentaient de saisir sur le vif les caractéristiques saillantes de leur époque. Il s'inquiétait même que si peu de peintres s'aventurent à représenter la société du dix-neuvième siècle en costume moderne. Cette sorte de document serait indispensable pour que

les générations futures pussent comprendre le beau particulier recherché par les artistes du Second Empire. Certes, la photographie seule ne suffisait pas à fournir cette documentation. La transcription banale de la réalité ne saurait jamais saisir le beau idéalisé qui s'inspirait de cette réalité toute crue. Cette vision de la modernité, souvent vague et contradictoire chez Gautier, semble chercher sa voie pendant les années 1857 et 1858 dans les pages de l'*Artiste*. Il paraît parfois se diriger vers la théorie du beau particulier si admirablement définie par Baudelaire en 1862. Dans l'Introduction au *Salon de 1857*, où Gautier fait l'éloge de l'individualité, il reconnaît, non sans hésitation, qu'il y a eu dans le passé un « sacrifice trop entier de l'individu à la masse, du particulier au général ». Surtout en peinture, il trouve que la généralité seule a parlé jusqu'au présent, et que les huit ou dix thèmes principaux traités maintes fois à travers les siècles ne suffisent plus à exprimer la totalité du beau. « Nous ne voulons pas, dit-il, accorder ici une préférence injuste à l'intime, au particulier, au spécial, au bizarre, sur le Beau, qui est une sorte de divin *lieu commun* reconnu de tous... ; mais, nous voyons avec plaisir se multiplier les expressions de l'idéal individuel » (39). D'une part, cet idéal particulier peut être le produit d'une combinaison nouvelle d'inventions anciennes (40), ou d'autre part, le produit d'une « fièvre d'originalité à tout prix » (41). De toute façon, cet idéal est moderne et révèle une autre facette du Beau et finira quand même par mener l'homme à cette beauté parfaite qui dépasse les âges et les individus.

Gautier fut secondé dans sa défense du beau moderne par bien des autres collaborateurs de l'*Artiste*, surtout par Paul Mantz et Charles Blanc (42). Pourtant, il faut le reconnaître, les déclarations de Gautier et ses tentatives d'éclaircissement d'une esthétique restaient ensevelies sous la masse énorme de sa critique descriptive. De plus, Edouard Houssaye était de plus en plus désenchanté du travail de son rédacteur en chef. Vers le début de 1858, c'est Houssaye qui cherchait de nouveaux collaborateurs puisque Gautier se contentait de plus en plus de préparer son article de chaque semaine, sans se soucier du reste du numéro. Dans une lettre à Théophile Thoré, en janvier ou février 1858, Houssaye se plaint ouvertement de Gautier : « Ah ! Que n'êtes-vous au milieu de nous pour tenir le sceptre de la critique que Gautier transforme trop en bienveillance universelle ! » (43). De plus, les difficultés financières s'accumulaient. L'on sait d'après les expériences des Goncourt que l'*Artiste* avait la réputation de payer ses collaborateurs très en retard, et souvent en contestant le montant des sommes dues (44). Au moment où Gautier quittait la France pour la

Russie, Edouard Houssaye préparait, avec Charles Blanc, la publication d'un nouveau périodique, la *Gazette des Beaux-Arts*. Il trouva la charge des deux journaux très lourde et, en février 1859, il céda la moitié de l'*Artiste* à son frère Arsène et à Auguste de Vaucelle (45). Ces nouveaux propriétaires avaient, bien sûr, leurs propres idées sur la rédaction de la revue. Pour sa part, Gautier s'en réjouit. N'ayant presque rien envoyé à l'*Artiste* depuis son départ pour la Russie, et occupé des projets pour les *Trésors d'art de la Russie*, il n'avait aucun regret d'abandonner son poste de rédacteur en chef. Le 18 mars 1859, il écrivit à Feydeau de Saint-Pétersbourg : « Je suis très satisfait du changement de l'*Artiste*, et cette combinaison m'évite d'en chercher une pour me retirer de ce papier où mes occupations futures ne m'auraient plus permis d'écrire » (46). Cinq mois plus tard, Edouard Houssaye céda le reste de sa part de l'*Artiste* à son frère, essayant une perte de 50.000 francs (47). La revue changea d'orientation et de format, l'influence de Gautier déjà oubliée.

NOTES

(1) Nous comptons revenir sur ce sujet dans une étude en préparation sur l'*Artiste*, des années de 1856 à 1873.

(2) Dans l'*Histoire des œuvres de Théophile Gautier* de Spoelberch de Lovenjoul, nous comptons cinquante-huit numéros de l'*Artiste*, entre 1844 et 1856, où le nom de Gautier parut. Sur ce nombre, dix contributions représentent des publications originales (la plupart en 1844) ; neuf sont des réimpressions d'articles ou de poèmes parus ailleurs. Mais le bilan des réimpressions est loin d'être complet car, souvent, les chroniqueurs de l'*Artiste* citaient Gautier *in-extenso*, sans que son nom figurât à la table de la revue.

(3) Houssaye et Vaucelle étaient co-propriétaires depuis 1844 - voir l'article d'Edouard Houssaye et Xavier Aubryet : « Aux lecteurs de l'*Artiste* » (6 juillet 1856), 6/11, p. 3. (Pour les notes de renvoi à l'*Artiste*, nous adoptons les conventions suivantes : date du numéro entre parenthèses, suivie de la série (chiffre arabe) et le volume (chiffre romain), et la page).

(4) Voir, par exemple, ses articles sur Gautier : « De la critique dramatique à Paris » (22 août 1847), 4/X, p. 120-121, et « Littérature-Constantinople par Théophile Gautier » (15 août 1854), 5/XIII, p. 28-29.

(5) Lettre d'Aubryet à Gautier, Bibliothèque Lovenjoul, C 491, F. 147.

(6) Statistiques recueillies dans les dossiers des Archives Nationales, F. 18 11, « Déclarations des imprimeurs de Paris, 1815-1881 ».

(7) Bibliothèque Lovenjoul, C 485, F. 224.

(8) Bibliothèque Lovenjoul, C 475, F. 31 verso.

(9) L'on peut comparer cette somme avec les dix francs la colonne offerts aux autres collaborateurs. Un article de huit colonnes, c'est-à-dire quatre pages, rapporterait 80 francs, en comparaison avec les deux cents perçus par Gautier - voir la lettre d'Edouard Houssaye à Théophile Thoré (W. Burger) en date du 3 septembre 1858, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 7913, F. 11.

(10) (14, 21, 28 décembre 1856), 6/III. On remarquera surtout la discussion de la « règle sacerdotale » qui contraignait les artistes égyptiens.

(11) Voir la transcription du « Journal d'Eugénie Fort (1856-1872) » par Marianne Cermakian, *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 2 (1980), p. 91-105, et n° 3 (1981), p. 97-125, où cette collaboration est fréquemment mentionnée.

(12) Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, édition établie par Robert Ricatte (Monaco, 1956), vol. II, p. 102-103.

(13) *Théophile Gautier, Souvenirs intimes* (Plon, 1874), p. 102. Le fait est appuyé par une déclaration semblable faite à Pierre Chatrian en avril 1857 : « Je ne lirai plus vos manuscrits. Je reçois d'avance tout ce que vous nous apporterez ». (Bibliothèque Lovenjoul, C 486, F. 110).

(14) Comme, par exemple, certains articles de Cormenin et Flaubert.

(15) « Aux lecteurs de l'*Artiste* » (6 juillet 1856), 6/II, p. 5.

(16) (14 décembre 1856), 6/III, p. 3-5.

(17) Voir les lettres de Gautier à Ernesta Grisi du 8 et 19 novembre 1856, où il se plaint de s'ennuyer. Le 19, il ajoute : « peut-être, quand je serai à la tête de l'*Artiste*, commander m'amusera » (Bibliothèque Lovenjoul, C 475, FF. 31-35).

(18) « Introduction » (14 décembre 1856), 6/III, p. 3.

(19) *Ibid.*, p. 5.

(20) « Aux lecteurs de l'*Artiste* » (6 juillet 1856), 6/II, p. 5.

(21) « Introduction » (14 décembre 1856), 6/III, p. 3.

(22) *Théophile Gautier, Souvenirs intimes*, p. 102-103.

(23) « Revue parisienne » (8 février 1857), 6/III, p. 142-143.

(24) « Revue parisienne » (22 février 1857), 6/III, p. 190.

(25) *Ibid.*

(26) Voir par exemple les remarques dans sa « Revue parisienne » pour les dates suivantes : sur Bouilhet (16 novembre 1857), 6/II, p. 295-296 ; sur Balzac (18 janvier 1857), 6/III, p. 94-96, et (12 avril 1857), 7/I, p. 34-37 ; sur Flaubert (7 juin 1857) 7/I, p. 184-188, et (20 septembre 1857), 7/II, p. 46-48.

(27) « Introduction » (14 décembre 1856), 6/III, p. 4.

(28) « Salon de 1857, VII » (26 juillet 1857), 7/I, p. 297.

(29) « Gavarni, Gustave Doré. Masques et visages, - physionomies parisiennes, - Album lithographique » (20 décembre 1857), 7/II, p. 243. Sur la même question, voir aussi : « Ingres » (5 avril 1857), 7/I, p. 5 : « Tout poète, statuaire ou peintre qui met sa plume, son ciseau ou sa brosse au service d'un système quelconque, peut être un homme d'Etat, un moraliste, un philosophe, mais nous nous défierons beaucoup de ses vers, de ses statues et de ses tableaux ; il n'a pas compris que le beau est supérieur à tout autre concept ».

(30) En parlant du thème vieilli et banal des Quatre Saisons dans certains tableaux de Voillemot, Gautier affirma : « Ne nous en plaignons pas, nous qui professons une grande insouciance du sujet en matière de peinture, avec ce thème - les Quatre Saisons ! - il y a de quoi faire pendant mille ans encore un tas de choses charmantes » (« Peintures de M. Voillemot à

l'Hôtel du Prince P. Soltykoff » (25 janvier 1857), 6/III, p. 98. On remarquera que deux mois plus tard, la première partie des « Quatre Saisons » de Feydeau parut dans l'*Artiste*.

(31) « Exposition des œuvres de Paul Delaroche au Palais des Beaux-Arts » (3 mai 1857), 7/1, p. 77-78.

(32) « Gavarni, Gustave Doré... » (20 décembre 1857), 7/II, p. 243.

(33) « Salon de 1857.-I » (14 juin 1857), 7/1, p. 190.

(34) « Salon de 1857.-VII » (26 juillet 1857), 7/1, p. 298.

(35) Comparez, par exemple, l'attitude exprimée dans le prospectus avec ses articles du Salon de 1857.

(36) « Le Siège de Sébastopol (Tableaux de M. Durand-Brager) », (26 avril 1857), 7/1, p. 63.

(37) « Salon de 1857.-I » (14 juin 1857), 7/1, p. 190.

(38) « Le bois de Boulogne » (17 mai 1857), 7/1, p. 115.

(39) « Salon de 1857.-I » (14 juin 1857), 7/1, p. 190.

(40) « De l'étude de tous les arts dans tous les pays et à tous les siècles, notre temps a su se faire un goût particulier, une manière composite très reconnaissable pourtant. Si nous n'inventons rien, nous comprenons tout ». (« L'Art dans l'industrie » - 6 juin 1858 - 7/IV, p. 75).

(41) « Nécrologie.-Simart » (7 juin 1857), 7/1, p. 170.

(42) Rendant compte des « Etudes sur les beaux-arts, par M.F. de Mercey » Mantz déclare : « Il existe un beau moderne, ... et tout l'effort de nos artistes doit tendre à dégager cette grande inconnue ». (17 janvier 1858) 7/III. Voir aussi Charles Blanc : « Exposition de Manchester.- Deuxième article » (7 juin 1857), 7/1, p. 171-174.

(43) Lettres reçues par Théophile Thoré (W. Burger), Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 7913, f. 23.

(44) Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, II, p. 181.

(45) Lettre d'Edouard Houssaye à Théophile Thoré, 12 février 1859, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 7913, f. 19. Vivement déçu, Edouard Houssaye ajoute cyniquement au sujet de Gautier (alors en Russie) : « Ah ! que Gautier est un talent précieux - pour les siens ! ».

(46) Bibliothèque Lovenjoul, C 487, f. 43.

(47) Lettre d'Edouard Houssaye à Théophile Thoré, 19 août 1859, Bibliothèque de l'Arsenal, MS. 7913, F. 21.

LE LANGAGE DE LA COULEUR DANS LES NOUVELLES DE THEOPHILE GAUTIER

Marie-Claude SCHAPIRA, *Université de Lyon II*

« En ce temps là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes », écrit Gautier dans son *Histoire du Romantisme* (1). Cet âge d'or des années 1830, il l'a vécu rue Saint-Antoine dans l'atelier de Rioult où il cherchait à éduquer une vocation de peintre et place des Vosges, au voisinage de Hugo dont la puissante influence décida de son orientation vers la littérature. Lorsqu'il dit de Delacroix que « s'il exécutait en peintre, il pensait en poète et (que) le fond de son talent est fait de littérature » (2) on évoque naturellement, en contre point, d'autres mots, ceux-là posthumes, rapportés par Emile Bergerat selon lesquels « il paraît qu'il n'était point né pour « l'écriture » - c'était son mot pour désigner l'art de « l'écrivain » et que le livre lui avait volé tous ses sujets de tableaux ».

Les quelques dessins que nous connaissons de Gautier ne nous permettent pas d'affirmer qu'il s'est véritablement trompé de vocation mais, à la lecture de ses œuvres en prose, on peut être sûr que c'est dans la littérature qu'il a le mieux assouvi son penchant pour l'art plastique et, en particulier, pour sa composante la plus récemment reconnue à l'époque romantique : la couleur.

Il est évident que son appréhension du monde est naturellement scopique, qu'une [intrigue] ne peut se lever qu'à partir d'un décor soigneusement mis en place au début de chaque récit, que les motivations et les conduites des personnages sont moins établies psychologiquement que pensées en situations et en couleurs.

Chaque individualité est fortement caractérisée par une ou deux tonalités représentatives d'une intimité donnée à voir plus souvent qu'analysée. Musidora a des cheveux blond pâle, un teint pâle, des yeux verts, une « robe d'un vert très pâle, brodée d'argent » et pour bracelets « deux serpents d'émeraude avec des yeux de diamant ». Elle se présente à nous comme une infaillible harmonie blonde et verte. Sa salle de bains est ornée de « peintures en camaïeu vert clair », les fenêtres sont « vitrées de carreaux bleu azur et vert pâle ». Dans sa chambre, le lit, le satin des murs, les tapis, sont blancs. Sa petite chatte l'est superlativement. L'harmonie froide est parfaite. C'est là complémentarité de tous qui fait de l'union de Musidora et de Fortunio, « le type le plus pur de la beauté méridionale... plutôt espagnol que français, plutôt arabe qu'espagnol », une manière d'œuvre d'art, « un Giorgione à côté d'un Lawrence » (3).

Si déterminante est, pour Gautier, la couleur de ses personnages, qu'il commet dans cette même nouvelle un « lapsus calami » aussi étonnant qu'aisé à expliquer. Musidora, qui veut se ménager une occasion de revoir Fortunio à l'issue de la soirée chez George, lui dérobe son portefeuille orné de pierres précieuses. Plus tard, cherchant à l'ouvrir, elle presse l'une après l'autre « les *turquoises* et les *chrysoprases* dont les deux surfaces intérieures du portefeuille étaient constellées » (4). Naturellement, les pierres fines sont vertes dans les mains de Musidora. Cependant, Fortunio s'avise de la disparition du portefeuille et, désireux de faire du vol un présent, écrit à Musidora : « Faites détacher les pierres dont la couverture est ornée ; elles ont quelque prix : ce sont des *topazes* qui m'ont été données autrefois par le rajah de Serendib » (5). Un peu plus loin, George admire les mêmes pierres et confirme à Musidora : « Ce sont des *topazes* d'une eau et d'une pureté admirables » (6). Aucun doute n'est permis : venant de l'exotique et basané Fortunio, les pierres ne peuvent avoir que la chaude couleur ambrée des topazes. Mais n'est-il pas caractéristique de la vision de Gautier que, au moment où elles passent dans les mains de Musidora, elles se transforment, par inadvertance, en pierres du plus beau vert, conforme à l'harmonie colorée de la jeune femme ? Le lapsus s'explique si, avec Gautier, on admet que Musidora ne puisse se résoudre à porter un bracelet de topazes scandaleusement incongru dans sa gamme personnelle.

Il est manifeste que, dans *La Morte amoureuse*, le portrait de Clarimonde est peint en rouge et or : ses cheveux d'un blond roux se séparent en deux fleuves d'or, son cou est orné de grosses perles qui ne sont « blondes » que pour compléter une harmonie. Le rouge pare, à profusion, cette beauté vénitienne : son « rouge sourire », sa robe de « velours nacarat » se reflète sur la pénombre « pourprée » qui l'entoure. Nous ne connaissons rien de l'identité de Clarimonde et cependant, si notre œil savait voir, ne serions-nous pas avertis au premier regard par les couleurs de la trop charmante créature ? Sérapion, tout à sa fureur, anéantissant définitivement son cadavre ne s'y trompe pas : « Ah ! te voilà, démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d'or ». Le rouge du sang bu par le vampire et l'or nécessaire au train de vie de la courtisane, voilà ce que nous disait, dès le début de la nouvelle, le portrait de Clarimonde. Spirite, au contraire, est blanche et bleue aux couleurs de la Vierge. Aux Italiens, sa tenue consiste en « un dessous de taffetas blanc recouvert d'une robe de tarlatane avec des nœuds de perle et de velours bleus ». Sa première tenue de bal est une « robe à double jupe de gaze lamée d'argent, relevée par des bouquets de myosotis dont le bleu s'harmonisait à merveille avec la parure de turquoise que (son) père (lui) avait choisi chez Janisset » (7). Sa « chambre est tendue de cachemire blanc divisé par des câbles de soie bleue ». « Prunelles d'azur », « transparences bleuâtres », « éclairs de nacre », ici plus qu'ailleurs peut-être, on reconnaît le procédé. Tournant au système, cette manière conduit à un classement des femmes par types colorés que recouvre une psychologie assez sommaire. Les brunes aux yeux noirs, figures maternelles, savent dispenser l'amour et consentir le don d'elles-mêmes. Les blondes aux yeux verts, serpents ou démons, sont les femmes fatales qui assignent l'homme à sa perte. La même blondeur, corrigé par le bleu des yeux, conduit au plus près de l'amour idéal. Féminine sans être captatrice, la blonde aux yeux bleus - qu'elle ait nom Maria, Angela, Spirite - est la jeune fille innocente, intransigeante et tendre, prête à donner son amour sans exigence de retour.

L'expression de la virilité ne s'embarrasse pas de nuances. Elle se manifeste dans une gamme basanée qui va du fauve à l'orangé. Ce sont les couleurs de Fortunio, de Meïamoun aussi, dont Gautier écrit : « Quant à son teint, nous sommes obligés d'avouer qu'il était fauve comme une orange, couleur contraire à l'idée blanche et rose que nous avons de la beauté » (8). A ceux qui ne sont pas méditerranéens d'origine, un alibi est fourni pour rejoindre la tonalité obligée. Olaf, bâtard norvégien, a un père bohémien qui lui a transmis son « œil de jais, illuminé des fauves ardeurs de

la passion italienne ». Olaf, Lithuanien pâlement oriental, est gratifié de deux ans de guerre au Caucase qui lui confèrent le hâle convenable. Malivert, trop parisien, passe les frontières pour revenir « le visage bruni par six mois d'Espagne » ce qui suggère au père de Lavinia ce commentaire : « Guy de Malivert est là, je ne savais pas qu'il fût revenu d'Espagne. Ce voyage nous vaudra force combats de taureaux dans La Revue, car Guy est un peu barbare » (9).

Voilà le grand mot lâché. Fortunio se dit « à moitié sauvage », on sait Olaf marginalisé par son hérédité, Meïamoun est « farouche » et « d'humeur sauvage » et Malivert « barbare ». Il est dit également de Tiburce, le héros de *La Toison d'or*, qui n'est pas basané mais poète, ce qui, conformément à une fine isotopie n'est peut-être pas si différent : « En vrai sauvage qu'il était, il aimait le luxe et non le bien-être ». Il est manifeste que les parangons de la virilité dans les récits de Gautier doivent leur puissance à leur non-socialisation. Fauves comme des métèques, ils vivent comme eux à la périphérie de la cité. Le poète, lui, vit en outre à la périphérie du réel. Ces « sauvages » participent de la naissance de la civilisation, de la jeunesse du monde. Plus près de l'origine de l'univers, ils en reçoivent l'éclat violent, le goût du luxe, la cruauté, le satanisme, la force, le don de séduire : c'est tout cela que dit la gamme chaude et voluptueuse de leurs couleurs.

Au demeurant, cet emploi de la couleur dépasse les personnages et s'étend à l'ensemble des nouvelles. Chacune a sa tonalité spécifique et son argument semble perçu comme une couleur définie du spectre. Le récit de *Spirite* se déroule tout entier dans une blancheur cristalline. C'est le fond qui convient aux évolutions terrestres de cette fille du ciel. Ainsi, Paris connaît-il cet hiver-là un gel particulièrement rigoureux qui dame la neige et fait scintiller les rues. Descentes en traîneau des Champs Elysées, patinage au bois de Boulogne, l'exotisme, d'oriental se fait sibérien et se met en place la toile de fond sur laquelle Spirite inscrira ses passages en comètes scintillantes. Au cimetière où repose Lavinia, Malivert découvre sa tombe, symphonie en blanc majeur qui rivalise avec celle d'*Emaux et Camées*. « Peu à peu, la trouée se fit (dans le ciel) et, de l'ouverture, s'échappa un long rayon visible sur le fond sombre de la brume qui vint éclairer et faire scintiller sur le mica de la neige, comme une rosée d'hiver, la gerbe de lilas blanc et la couronne de roses en marbre » (10). Etonnant tableau où le rayon de l'au-delà anime et fait vivre la blancheur habitée de ce Paris glacé mais non pas mort.

Arria Marcella est la nouvelle où se disputent le jour et la nuit. Les connotations nocturnes sont naturellement le passé, la mort, l'amour impossible et s'opposent aux valeurs rationnelles et positives habituellement reconnues au jour. Or, sous la clarté lunaire de Pompéi, s'amorce la confusion des deux ordres. La nuit devient un « jour nocturne » qui masque les ruines et rétablit une cohérence à mi-chemin entre fantastique et réalité. Dans cet impossible crépuscule renaît, pour un moment, Arria Marcella, superbe fille, « brune et pâle », de la nuit. Si solide est le contraste entre jour et nuit, si puissante la subversion ainsi figurée de la mort par le rêve, dans *Arria Marcella*, que jamais la lumière d'or et d'azur des heureuses journées napolitaines, évoquées par les trois voyageurs au début de la nouvelle, ne parviendra à imposer son miroitement au texte.

La couleur finit par prendre, chez Gautier, une valeur proprement diégétique. Je pense, par exemple, à cette scène de *La Morte amoureuse* où Romuald suit le messager qui lui demande de venir administrer les derniers sacrements à sa maîtresse mourante. Arrivé à l'étrange château où elle demeure, il reconnaît Clarimonde qui est morte. De cela, on ne doute pas, en raison de la multitude d'indices noirs et blancs qui parsèment le texte : un page nègre, un marjordome vêtu de velours noir, une canne d'ivoire à la main, des larmes dans sa barbe blanche, sur une table une rose blanche, un masque noir. Puis, progressivement, sous le regard bien peu chaste de Romuald, quelque chose semble s'animer et les couleurs le disent : « des rideaux de damas rouge à grandes fleurs, relevés par des torsades d'or », la pourpre sombre de la tenture transforment cette chambre mortuaire en une chambre nuptiale. Finalement, par la simple incitation des couleurs dirait-on, « le sang recommence à circuler sous cette mâte pâleur » et Romuald ose déposer sur les lèvres de la belle morte un baiser qu'elle lui rend, prenant par là vampiriquement possession de lui.

Ces exemples montrent qu'à l'évidence Gautier choisissait la couleur de ses personnages, la tonalité de ses nouvelles et que ce choix était pour beaucoup dans l'euphorie de la plume qui écrivait ces récits spontanés, parfois prime-sautiers, rarement heureux, si immédiatement représentatifs de leur auteur.

Techniquement, Gautier est donc très averti de ce qu'apporte à la peinture le maniement inspiré des couleurs. Il sait la méfiance de l'école française - qui a « pour principaux mérites la sagesse, la clarté, la sobriété, l'intention et la composition philosophique, le dessin spirituel et correct » (11) - à l'égard des coloristes. Il sait quand il le faut, prendre une distance

ironique à l'égard de la fonction ornementale dans laquelle la couleur a été jusque là cantonnée. Il hait la représentation de bonheur qui, par convention ne peut être que « blanc et rose » et saisit immédiatement l'originalité du plus grand coloriste de l'époque romantique, Delacroix, qui « a jeté sa verve, son génie, en couleur, sa hardiesse, sa férocité dans cette peinture trop sage, trop rangée, trop bourgeoise où la propreté est considérée comme une vertu » (12).

L'orientalisme de Delacroix, la cruauté de ses « massacres », ses images de guerre et de volupté parlaient sans doute vivement à l'imaginaire de Gautier qui, à travers d'Albert, avoue en amour une « pente au despotisme oriental », se revendique « homme des temps homériques », « aussi païen qu'Alcibiade ou Phidias » (13) et rejette violemment l'héritage chrétien, « la mortification de la chair », « le linceul dans lequel le Christ a enveloppé le monde ». Il assume tout à fait semble-t-il la barbarie qu'il prête à ses héros les plus chers. D'Albert confesse : « Je verrais de sang-froid les scènes les plus atroces et il y a dans les souffrances et dans les malheurs de l'humanité quelque chose qui ne me déplaît pas » (14).

Fortunio, pour peu qu'un sentiment jaloux l'effleure, « se sent un immense besoin de se jeter au milieu d'une foule et d'y faire à grands coups de sabre un hachis de bras, de jambes et de têtes » (15).

On connaît bien sûr le goût du luxe, le mépris des femmes qui dicte ses conduites amoureuses, le despotisme à l'égard de son entourage, le refus de toute contrainte sociale. On peut regretter que cette quête de la démesure barbare ne soit guère sous-tendue chez Gautier par ce qui fait sa grandeur quand elle est revendication de l'homme révolté : le combat assumé de l'ange et de la bête, l'expérience inquiétante de ses propres limites. Fortunio et d'Albert n'aspirent pas à un nouvel ordre des choses où ils se situent par delà le bien et le mal, mais rêvent d'un retour aux valeurs passées qui permettrait la glorification du moi et l'affirmation de sa toute-puissance. L'assurance prestigieuse de Fortunio trouve son origine dans une enfance comblée de tous les biens de ce monde, qui se prolonge dans un âge adulte intolérant de la moindre frustration. La revendication de la violence barbare s'affirme moins comme transgression que comme provocation, moins comme la quête d'une liberté supérieure que comme la compensation à une vie qui n'échappe au conformisme que par quelques manifestations aussi spectaculaires qu'éphémères.

En raison de cette relative timidité de l'enjeu, la couleur de Gautier n'échappe pas toujours à l'accusation de « chic », jugement premier et humiliant porté par Rioult sur le travail du tout jeune rapin, ce « chic » défini par Baudelaire comme « l'absence de modèle et de nature » et « l'abus de la mémoire » qui conduit spontanément à tout ce qui est « conventionnel et traditionnel » (16). Caractéristique de ce goût, qui deviendra méthode avec la transposition d'art, est le blason que Gautier place, en son propre nom, dans la préface des *Jeunes France* et dans celle de *Fortunio*, ou exprimé de façon romanesque, à travers le personnage de d'Albert, sous le triple signe de l'or, du marbre et de la pourpre. Il est notable que, dans cette formule ternaire, un matériau, le marbre, vient s'enchâsser entre l'or et la pourpre, couleurs impériales du pouvoir et du plaisir. Rêver d'or, c'est rêver sa vie. Fortunio est fils de l'or. Son palais, l'Eldorado, est la représentation la plus sophistiquée de tout ce qui peut s'acheter « à prix d'or ». C'est aussi, dans sa destruction finale, l'échec de l'or comme principe de bonheur. Sans doute l'aurification du réel est une prise de pouvoir sur un mode remarquablement gratifiant. L'or est un « condensé d'ostentation », vite compromis avec les valeurs sociales les plus matérialistes et que son adorateur devient aisément idolâtre. La pourpre est indissociable de l'émoi voluptueux. C'est la couleur des courtines sous lesquelles s'épanouit la nudité des Vénus du Titien pour lesquelles George se dit prêt à tout donner. Couleur du sang, elle dit que toute femme amoureuse, Clarimonde, Arria peut-être, est un vampire qui épuise celui sur lequel elle jette son dévolu. Meïamoun, avant de connaître Cléopâtre, l'imagine « debout dans sa pourpre impériale » moins parce qu'elle est souveraine que parce qu'il aime déjà en elle celle qui le fera périr pour prix de cette nuit d'amour qu'ils consomment dans « un tumulte de lumières rouges ». Entre l'or et la pourpre, le marbre acquiert une signification particulière. On peut être tenté de le considérer comme le troisième terme de la somptuosité néronienne ou napoléonienne. On peut y voir le blanc qui, tout à la fois, tempère et met en valeur les deux flamboiements entre lesquels il s'inscrit. Mais il suggère également d'autres associations. Gautier a beaucoup écrit sur le marbre. Impuissant à dire en mots la perfection du corps de Nyssia, il affirme « qu'il y a des choses qui ne peuvent s'écrire qu'en marbre » (17). Dans la hiérarchie des arts, il place au-dessus de tous la sculpture et dit son regret de n'être pas sculpteur lui qui, plein de « songes de pierre », « aime à toucher du doigt ce qu'il voit », qui refuse « l'incertain » et le « flottant » au point que son ciel n'a de nuages que

« solides et taillés au ciseau » et que « les ruisseaux de (ses) paysages tombent à flots sculptés d'une urne sculptée » (18). Pour lui « l'or, le marbre et la pourpre » sont « éclat, solidité, couleur » (19). Or la couleur s'accommode difficilement de l'éclat qui est lumière pétrifiée, moins encore peut-être de la solidité qui lui est radicalement hétérogène. Baudelaire, dans sa louange de Delacroix, s'en prend vivement aux « sculpteurs, gens partiels et borgnes » et affirme que « la sculpture à qui la couleur est impossible et le mouvement difficile, n'a rien à démêler avec un artiste que préoccupent surtout le mouvement, la couleur et l'atmosphère » trois éléments qui « demandent nécessairement un contour un peu indécis, des lignes légères et flottantes et l'audace de la touche » (20).

Gautier lui-même note, également à propos de Delacroix : « le contour craque plutôt que d'arrêter l'élan d'un bras levé qui est le point central de l'action » (21). Bref, il semble incompatible d'être à la fois sculpteur et, selon le mot fréquemment employé par Baudelaire, « harmoniste ». Si, dans les meilleurs cas, Gautier a su, en d'habiles exercices de style, nuancer ses récits, il a bien souvent malmené la couleur en la cernant, en l'arrêtant, en la compromettant précisément avec « la solidité et l'éclat » au lieu de privilégier la touche qui rend « le mouvement, la physionomie, le caractère insaisissable et tremblant de la nature » - cela est de Baudelaire (22) -, qui produit « les rêves, les sensations et les idées » - cela est de Gautier (23).

Caractéristique de cet emploi à contre-sens de la couleur est la minéralisation que Gautier lui fait fréquemment subir. Au cours de la promenade sentimentale de Rosette et de d'Albert : « un charme souverain métamorphose les feuilles mortes en topazes, les feuilles vertes en émeraudes » (24). Plus tard, autour de l'Idéal, « petite fleur bleue au cœur d'or » voltigent « des papillons de diamant avec des ailes d'émeraude et des yeux de rubis ». Dans l'Eldorado de Fortunio tout est or, argent, marbre et pierres précieuses. Pour exemple, « des paons au col de lapis lazuli, aux aigrettes de rubis, traînent magnifiquement sur le gazon leur queue semée d'yeux étoilés ». Les ressources du lapidaire servent l'éclat, la rutilance qui n'ajoutent à la perception qu'un effet d'artifice. L'œil n'est pas absorbé par une harmonie qui dirait la vision originale de l'artiste, le regard s'arrête et abandonne la couleur à la limite de son scintillement. Le procédé contribue moins à suggérer l'essence de l'objet peint qu'à le rendre ostentatoire dans un univers dont il est essentiel d'assurer la clôture et la pérennité. Il est remarquable que la plupart des nouvelles de Gautier se passent dans des lieux clos,

chambres d'artistes ou palais royaux. L'Eldorado est sans ouverture sur l'extérieur et sa clôture chatoyante sert le bien-être d'un seul individu. Le ciel de Spirite n'est pas illimité mais borné par une voûte où, à travers « des irradiations d'or et d'argent, des phosphorescences de diamants » passent « des âmes blanches comme le diamant, colorées comme le rubis, l'émeraude, le saphir, la topaze et l'améthiste » (25).

On devine aisément que cette clôture somptueuse est une défense érigée contre un univers agressif susceptible de pétrifier comme d'engloutir. La célèbre formule de Gautier : « je suis un homme pour qui le monde extérieur existe » est souvent interprétée à contre-sens comme le savoir-jour spécifique d'une réalité comblante dans son minutieux examen. C'est au contraire d'une conjuration qu'il s'agit. D'Albert, encore une fois explique Gautier : « Les contours, s'ils ne sont pas arrêtés de la manière la plus précise, se troublent et se déforment. Les figures prennent un air surnaturel et vous regardent avec des yeux effrayants. Aussi, par une sorte de réaction instinctive, je me suis toujours désespérément cramponné à la matière et à la silhouette extérieure des choses et j'ai donné dans l'art une très grande place à la plastique » (26).

Voilà qui définit bien la forme esthétique de la création du sertisseur d'émaux et du ciseleur de camées. Voilà qui marque également les limites assignées à l'audace du coloriste. Le même d'Albert, porte-parole critique de Gautier, admet : « mes tableaux sont peints en quatre tons, comme les tableaux des peintres primitifs et souvent ce ne sont que des bas-reliefs colorés » (27). C'est là se reconnaître un talent qui le rapproche de la manière d'Ingres. Cependant, trente ans plus tard, en 1864, Gautier explique, pour l'avoir comprise sans l'atteindre, la souplesse de Delacroix : « Sur ces sujets réduits jusque là à l'immobilité du bas-relief, il répandit les magies de la couleur et fit remonter la pourpre de la vie dans les veines pâles du marbre » (28).

On pourrait considérer comme une intéressante allégorie des relations de Gautier avec la couleur, ce court récit de dix-huit pages des *Jeunes France* qui a pour titre : « Feuilles de l'album d'un jeune rapin ». Un jeune homme, de milieu bourgeois, se destine, au scandale de ses parents, à une carrière de peintre. Elevé classiquement « dans l'amour de la ligne pure et dans la crainte de la couleur » (29), il découvre en fréquentant des peintres peu conventionnels la débauche en couleur comme d'autres, tous les termes nous invitent à le penser, le feraient en amour. Séduit par les vraies couleurs

de la vie, il en éprouve un vif sentiment de culpabilité exprimé en termes œdipiens - il est « plus agité que (s'il avait) tué (son) père et (sa) mère » - sentiment qu'il surmonte en achetant, suant d'angoisse, toutes les couleurs de la palette. Jugé d'un mot comme plagiaire par son maître (« Rubens ! »), il reviendra à une activité plus raisonnable en peignant « la première couche des ciels et des fonds » des cathédrales au soulagement de sa famille.

L'histoire de Gautier et de la couleur a quelque chose à voir avec celle du jeune rapin. Epris de l'art des grands coloristes italiens, flamands ou français au point de ne pouvoir penser ses nouvelles qu'en couleurs, averti de l'indépendance que prend cette couleur dans la composition, conscient qu'elle sert l'imagination la plus libre et l'expression la plus moderne, il ne peut cependant s'empêcher de lui assigner pour fonction de renforcer la forme et de l'ornier, selon des recettes du symbolisme universel - le blanc et le bleu de la virgine Spirite, l'or et le pourpre de la courtisane Clarimonde - ou à la faveur des transpositions d'art dont on trouve autant d'exemples que de nouvelles.

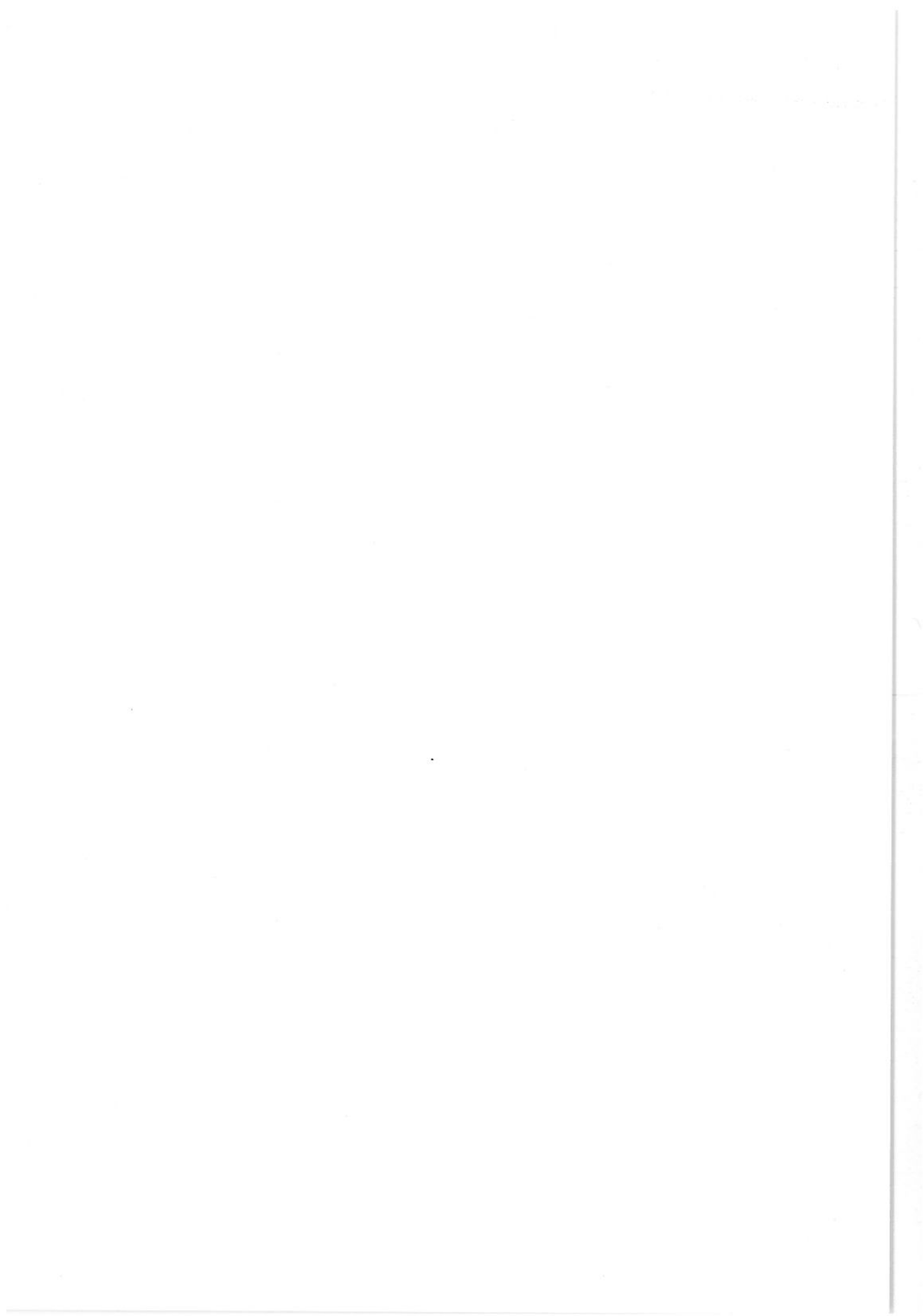
Ces remarques tendent à établir, au niveau de la couleur, ce qui constitue le plus généralement la démarche créatrice de Gautier. Il vit naturellement son moi sur le mode de la dépersonnalisation, de la déstructuration, de l'hétérogène. Sa présence au monde est partielle, malheureuse, toujours placée sous le signe de la mort. Cette fragilité psychique lui fait paraître dangereuse à l'excès l'aventure créatrice, alors que, nourri de références culturelles, il ne peut vivre en dehors d'un contexte totalement esthétique sur le double registre de la peinture et de la littérature. Son drame ressemble à celui de Tiburce dont il écrit dans *La Toison d'or* : « S'il eût été peintre, il aurait fait des vignettes sur les vers des poètes, s'il eût été poète, il eut fait des vers sur les tableaux des peintres. L'art s'était emparé de lui trop jeune et l'avait corrompu et faussé, ces caractères là sont plus communs qu'on ne pense dans notre extrême civilisation où l'on est plus souvent en contact avec les œuvres des hommes qu'avec celles de la nature » (30). Gautier, comme Tiburce, par une disposition qui lui est propre, n'appréhende l'univers qu'en représentation, réifié, érigé, authentifié par un autre, fétichisé. Il craint, dans la création, le moment fusionnel dans lequel il risque de se perdre et transpose, à partir de modèles anciens, la forme belle et exacte, la netteté du contour que l'on peut suivre du doigt. Mais seuls les enfants, quand ils « colorient », remplissent ce contour fermement dessiné sur un album. Un coloriste dispose des taches, des masses qui, considérées d'un peu loin, prennent sens. Artiste habile, Gautier a inventé la citation de la couleur. Il ne s'en est pas approprié le langage.

NOTES

La pagination renvoie aux éditions suivantes :

- Histoire du romantisme*, « Les Introuvables », Paris, 1978.
Nouvelles, collection « Ressources », Slatkine Reprints, Genève, 1979.
Spirite, collection « Ressources », Slatkine Reprints, Genève, 1979.
Les Jeunes France, Charpentier, Paris, 1878.
Mademoiselle de Maupin, Garnier, Paris, 1955.

- (1) *Histoire du Romantisme*, p. 204.
- (2) *Histoire du Romantisme*, p. 205.
- (3) *Fortunio*, p. 122.
- (4) *Fortunio*, p. 43.
- (5) *Fortunio*, p. 62.
- (6) *Fortunio*, p. 71.
- (7) *Spirite*, p. 124.
- (8) *Une nuit de Cléopâtre*, p. 336.
- (9) *Spirite*, p. 124.
- (10) *Spirite*, p. 177.
- (11) *Histoire du Romantisme*, p. 216.
- (12) *Histoire du Romantisme*, p. 217.
- (13) *Mademoiselle de Maupin*, p. 190.
- (14) *Mademoiselle de Maupin*, p. 178.
- (15) *Fortunio*, p. 148.
- (16) Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Edition de la Pléiade, p. 925.
- (17) *Le Roi Candaule*, p. 417.
- (18) *Mademoiselle de Maupin*, p. 191.
- (19) *Mademoiselle de Maupin*, p. 190.
- (20) Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 892.
- (21) *Histoire du Romantisme*, p. 216.
- (22) Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, p. 817.
- (23) *Histoire du Romantisme*, p. 216.
- (24) *Mademoiselle de Maupin*, p. 101.
- (25) *Spirite*, p. 166.
- (27) *Mademoiselle de Maupin*, p. 243.
- (28) *Histoire du Romantisme*, p. 214.
- (29) *Feuillets de l'album d'un jeune rapin*, p. 357.
- (30) *La Toison d'or*, p. 175.



LA REFERENCE ARTISTIQUE COMME PROCEDE LITTERAIRE DANS QUELQUES ROMANS ET CONTES DE GAUTIER

Peter WHYTE, *Durham*

La vignette de Tony Johannot qui orne la porte de titre du premier numéro de l'*Artiste* en 1831 s'intitule « La fraternité des arts » (1). Théophile Gautier, qui s'intéressait à cette dépendance mutuelle des arts (2), écrira dans un article sur Delacroix en 1864 : « En ce temps-là la peinture et la poésie fraternisaient » (3). Les rapports entre peinture et poésie n'ont jamais, sans doute, été plus intimes qu'à l'époque romantique (4). La révolution littéraire de 1830 va de pair avec une révolution artistique ; les peintres s'inspirent des poètes et vice-versa. Le Cénacle de la rue Notre-Dame des Champs, le petit Cénacle chez Duseigneur et le groupe de l'impasse du Doyenné nous fournissent des exemples frappants d'une tendance à mettre l'art et la littérature sur le même plan (5). Gautier a lui-même beaucoup profité de cet échange fructueux entre écrivains et artistes. Les gautiéristes se sont attachés à mettre en évidence les sources plastiques de ses poésies ; il ne semble pas cependant qu'on ait entrepris pour l'œuvre romanesque une étude systématique de la dimension artistique du texte. On a beaucoup étudié ces dernières années, cependant, les rapports entre peinture et littérature (6) et on a pu identifier les sources picturales de certains épisodes dans les récits de Gautier (7).

Gautier n'est pas le seul, bien entendu, à s'être servi de modèles picturaux ni le seul à avoir mis en pratique la référence artistique comme procédé littéraire - parmi ses contemporains on pense en particulier à Balzac. Gautier est peut-être celui qui est allé le plus loin dans cette voie, au point même où l'on pourrait dire qu'en raison de l'accumulation de références artistiques dans certains textes il en a fait un usage abusif. Nous voudrions prendre en considération ici quelques-unes des nombreuses références artistiques (explicites et implicites) qui se trouvent dans les récits. Tout en faisant état de l'emploi que Gautier fait de l'art comme code référentiel, nous envisageons alors de parler, à partir de quelques références particulières, de la technique de la référence artistique comme procédé narratif et surtout descriptif. Il ne s'agit nullement de recenser toutes les allusions aux artistes et aux œuvres d'art, trop fréquentes pour qu'on puisse prétendre être exhaustif, mais de faire la lumière sur une des caractéristiques les plus marquantes de la manière de Gautier. Nous parlerons aussi, en ce qui concerne les références implicites, de quelques sources picturales.

On a souvent dit que Gautier a fait de la peinture en littérature. Selon les Goncourt son œuvre est, comme celle de Balzac, « de la peinture écrite » (8). Cette idée n'a rien de paradoxal pour un écrivain qui ambitionne de faire une œuvre visuelle et qui, en faisant de ses nouvelles des peintures vivantes, a quelquefois sacrifié la psychologie de ses personnages à la description extérieure de leur personne. Si l'art intéresse Gautier dans son œuvre romanesque c'est précisément à cause de son pouvoir d'évocation. Dans *le Capitaine Fracasse*, qu'il appelle dans l'avant-propos de 1863 une œuvre « purement pittoresque », il envisage son roman à la lumière non seulement de Scarron et des écrivains « grotesques » qu'il a lui-même réhabilités, mais encore des artistes qu'on pourrait qualifier de « grotesques ».

« Figurez-vous (écrit-il dans l'avant-propos) que vous feuillotez des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse, historiées de légendes ».

Les personnages du roman seront alors des types conventionnels. Ainsi la physionomie de Jacquemin Lampourde ressemble-t-elle à « celles que Jacques Callot aime à croquer de sa pointe originale et vive » (9). Le départ de Sigognac au début du roman évoque un spectacle mélancolique et nous vaut la comparaison du Baron et « du Chevalier de la Mort de la gravure d'Albert Dürer » (10).

Les références explicites à l'art sont en réalité moins nombreuses dans ce roman que dans les récits antérieurs. Quand Gautier cite les artistes c'est toujours pour accentuer le pittoresque d'une de ces descriptions qui nous envoûtent précisément parce qu'elles semblent être de véritables tableaux de genre. On reconnaît ici l'atmosphère des tableaux de l'école flamande, par exemple, sans pouvoir toutefois en identifier les originaux. En ce sens Sainte-Beuve avait raison d'appeler le *Capitaine Fracasse* « un roman-album à l'usage des artistes, des amateurs d'estampes » (11). On a bien l'impression d'aller de tableau en tableau, en une série de scènes d'intérieur, de paysages et de portraits. C'est une transposition pittoresque du monde du XVII^e siècle, comparable à celle du XVIII^e siècle effectuée dans *Jean et Jeannette* (1850), où, comme le constate M. Laubriet, Gautier a transposé des tableaux de Watteau, de Boucher, de Fragonard et de Lancret (12). Non que Gautier se soit réfugié dans la description, comme le rapporte Ernest Feydeau (13). En tant qu'écrivain descriptif il a parfaitement conscience des difficultés qu'affronte le romancier qui veut faire voir. Après cinq pages où il décrit minutieusement les comédiens, le narrateur s'arrête pour réfléchir sur la nature de la description littéraire et se plaint de ce que l'écrivain, obligé de faire un art linéaire, ne peut décrire les personnages et le décor simultanément comme le ferait un peintre (14). La littérature ne saurait en rien rivaliser avec la peinture, art de l'instantané, dans l'évocation du monde visuel. Gautier aborde ici un problème capital qu'il a toujours cherché à résoudre - comment le discours narratif peut-il reproduire la réalité extérieure ?

« S'il y avait des mots (dit d'Albert) pour rendre ce que je sens (...) » (15).

avant de se décider qu'il faudrait être peintre ou sculpteur afin de pouvoir décrire la beauté féminine. Les efforts du narrateur se réduiront-ils alors à une représentation oblique où il doit suggérer le monde visuel par le moyen de comparaisons ou d'allusions à la peinture et aux arts plastiques ? La question n'est pas aussi absurde qu'elle puisse paraître si l'on pense au dialogue qui s'engage dans les récits de Gautier entre le narrateur et les grands artistes. L'emploi de références artistiques semble provenir d'une insuffisance fondamentale du discours romanesque : le romancier a beau noter, à la manière du dessinateur (et combien de fois Gautier n'emploie-t-il pas cette comparaison), les menus détails du décor et des costumes, il ne

réussira jamais à créer cet effet d'ensemble caractéristique de la peinture. Il lui faudrait, dit-il, « le pinceau de Martinn » pour décrire la salle de festin de Cléopâtre, car le romancier ne peut « présenter les objets que les uns après les autres » (16). Il manque à l'écrivain la plastique des formes ; ce sera donc par la comparaison qu'il dépassera les limites de la fiction et nous rendra des effets visuels plus immédiats, et ses textes s'en trouveront enrichis. Les références et le discours narratif se rapprochent de telle manière qu'il faut les étudier ensemble pour atteindre à la spécificité du texte gautieriste.

Les références artistiques sont d'ailleurs si nombreuses que le critique risque de s'y perdre. La notion même de *référence* est loin d'être claire. Si nous préférons ce terme à celui d'*allusion* c'est parce que ce dernier, bien connu dans les manuels de rhétorique, indique un trop qui consiste à se référer obliquement à une chose que le lecteur doit lui-même identifier afin de comprendre le sens (quelquefois ironique) du texte. Chez Gautier les références sont presque toujours explicites ; le romancier ne tient pas à cacher son jeu. Quelquefois, sous la forme de comparaisons, elles se réduisent à de simples figures du discours, mais souvent elles relèvent d'une technique particulière de la description plutôt que d'un simple procédé stylistique. L'écrivain fait appel à notre propre culture artistique, nous invite à participer, par une association d'idées, à l'élaboration de son texte qui en acquerra une valeur expressive mieux définie.

On ne peut alors isoler les références artistiques pour les étudier comme un phénomène discursif à part. Les œuvres d'art que Gautier cite se chargent d'une signification particulière par rapport à leur contexte. La référence appartient à la fois au code « référentiel » et au code « narratif » et sert à mettre en valeur le caractère plastique du discours romanesque de Gautier. On peut en dénombrer plusieurs catégories dont nous voudrions faire brièvement l'inventaire.

Nous ne parlons ici ni des œuvres d'art qui existent comme éléments du décor romanesque, bien que ces accessoires en disent long sur les goûts de l'auteur (17), ni des objets d'art, tableaux, tapisseries, statues, qui semblent s'animer, soit par un effet de lumière, soit pour des raisons quasi-surnaturelles (c'est là un motif récurrent qui n'est qu'un poncif de la littérature romantique, bien qu'il corresponde à une hantise personnelle de Gautier). Ce qui nous intéresse c'est la recherche d'un style pittoresque, qui amène Gautier à jalonner ses textes de références à l'art. Quelquefois celles-ci se limitent à une ornementation facile - combien de fois, en rédui-

sant le motif des tableaux qui s'animent à une simple métaphore, n'a-t-il pas décrit un personnage comme un portrait échappé de son cadre ? Parmi de très nombreux exemples retenons deux seulement :

« On dirait un Murillo ou un Espagnolet sans cadre » (à propos d'un petit Italien dans *Mademoiselle de Maupin*) (18) « une vierge de Murillo détachée de son cadre » (à propos d'une dame dans *Militona*) (19).

Souvent, cependant, une référence sert à mieux évoquer une impression qu'il est difficile de communiquer verbalement. Les références suivantes viennent compléter l'effet d'une description et en rehaussent la valeur (c'est moi qui souligne) :

« (...) des cheveux (...) aplatis et lustrés à la mode gothique *comme on en voit* aux anges de Giotto et de Cimabue » (*Onuphrius*) (20).

« (...) les chevaux de race et ces grands chiens blancs, *comme on en voit* dans les tableaux de Paul Véronèse » (*Mademoiselle de Maupin*) (21).

(...) de petits nègres (...) *comme on en voit* dans les scènes de Paul Véronèse » (*Fortunio*) (22).

[un esclave verse le vin] « de haut, *comme* les pages des tableaux de Terburg » (*Fortunio*) (23).

« (...) *on eût dit* une de ces fabriques si communes dans les tableaux de Vander-Heyden ou de Teniers » (*La Toison d'Or*) (24).

[des meubles] « (...) *comme on en voit* dans les vieilles gravures d'Abraham Bosse » (*La Toison d'Or*) (25).

« (...) un de ces miroirs du siècle dernier, *comme on en voit* dans les toilettes et les départs de Longhi (...) » (*Spirite*) (26).

« son col baigné de transparences bleuâtres, *comme* celui des têtes plafonnantes du Guide » (*Spirite*) (27).

Les peintres lui viennent en aide aussi pour désigner les couleurs :

« (...) l'or ses cheveux se rapprochait par le ton des chevelures de Rubens ou du Giorgione » (*Mademoiselle de Maupin*) (28).

[le corps de Rosalinde] « a le ton d'un Titien » (*Mademoiselle de Maupin*) (29).

« Mêlez l'ambre du Titien et l'argent et l'argent de Paul Véronèse avec le vernis d'or de Rembrandt ; (...) et vous n'obtiendrez pas le ton merveilleux de cette opulente chevelure (...) » (*Avatar*) (30).

« (...) ce ton ambré et chaud qu'on admire dans les peintures de Giorgione et du Titien » (*Le Roman de la Momie*) (31).

Dans *Le petit chien de la Marquise* le troisième chapitre, où le narrateur « tire un léger crayon d'Eliante » (32), s'intitule avec à-propos *Pastel de Latour*. Afin de mieux cristalliser une impression, Gautier surajoute un référent, parce qu'il trouve la description verbale insuffisante. L'emploi d'une référence comme « mot de la fin » pour terminer une description détaillée présente un cas particulier :

« (...) une angélique créature de quinze ans, blonde et nacrée, un idéal de Lawrence » (*Onuphrius*) (33).

[Cinthie a ses deux mains posées l'une sur l'autre] « (...) comme les mains de la Romaine dans le magnifique portrait de M. Ingres » (*Fortunio*) (34).

« Goya, l'inimitable auteur des Caprices, vous eût en deux coups de pinceau gravé cette physionomie » (*Militona*) (35).

[un intérieur] « (...) que le peintre Chardin (...) eût aimé à reproduire ». (*Jean et Jeannette*) (36)

[une maison est] « (...) un tableau de Baron agrandi » (*Avatar*) (37)

« Ce fourmillement perpétuel de costumes d'une élégance bizarre (...), cette espèce de bal masqué sur la glace, formait un spectacle digne du pinceau de Watteau, de Lancret ou de Baron » (*Spirite*) (38).

Que Gautier recompose sa description sous la forme d'un tableau réel ou imaginaire, il semble que ce soient toujours les artistes qui viennent à la rescousse du « descripteur ». Dans *La Croix de Berny* une description des rives de la Seine se termine par une phrase isolée, qui fixe la scène dans notre imagination :

« Une délicieuse aquarelle d'Isabey jetée là sans signature » (39).

Dans *Mademoiselle de Maupin* une « vraie forêt d'autrefois » est évoquée à travers les tableaux de chasse de Wouwermans et de Charles Parrocel (40), tout comme, dans *La Toison d'Or*, on nous invite à transformer une scène « en une toile flamande (...) que Terburg ou Gaspard de Netscher ne refuserait pas de signer » (41). Dans le V^e chapitre de *Jettatura* Gautier décrit la cuisine d'un hôtel où des « rayons lumineux (...) modelaient, avec des jeux d'ombre et de clair très pittoresques, un groupe de figures (...) » (42). Le caractère déjà pictural de la scène est tout de suite mis en relief par trois références à des peintres : les parois de la salle sont glacées « de ce bitume si cher aux peintres de l'école de Caravage. Certes l'Espagnolet ou Salvator Rosa, dans leur robuste amour du vrai, n'eussent pas dédaigné les modèles rassemblés là (...) » (43). Pour compléter ce groupe, nous déclare le narrateur, il suffit d'avoir vu le tableau de Murillo où des chérubins font la cuisine. Il s'agit là, sans aucun doute, de *La Cuisine des Anges* qui se trouve au Louvre.

Les références de ce genre se concentrent, en général, dans les expositions. Si un récit est, de par sa nature même, dynamique, la référence à une œuvre d'art tend, par son caractère rétrospectif, à immobiliser l'action. Gautier se plaît d'ailleurs à évoquer ses personnages en les comparant à des stéréotypes. Dans *Fortunio*, Musidora, étendue sur le plancher, rappelle l'attitude de la Madeleine du Corrège (44), tandis qu'Edith, dans *Partie Carrée*, se trouve (à un moment dramatique du roman) « dans la position de la Madeleine de Canova » (45). Dans *La Croix de Berny*, Edgard de Meilhan est « accoudé au balcon, dans la pose mélancolique du portrait de

Raphaël » (46). Dans *Deux Acteurs pour un rôle*, Katy ressemble « à ravir à la statuette de la Frileuse » (47) et dans *Le Capitaine Fracasse* nous lisons « Scapin, en cette pose, ressemblait à ce groupe admiré qu'on appelle *L'Enfant à l'oie* » (48). Il y a des références particulièrement nombreuses aux belles femmes qui posent comme des statues. Madeleine de Maupin, comparée à l'Erigone antique, pose devant d'Albert (49), et Tiburce oblige Gretchen à créer un tableau vivant de la Madeleine de la *Descente de Croix* de Rubens. Afin de bien voir la pose de Nyssia dans *Le Roi Candaule* il faudrait connaître « les vases étrusques », origine, prétend le narrateur, d'un motif devenu traditionnel dans l'œuvre des peintres et des statuaires (50). La pose voluptueuse d'Arria Marcella, par contre, rappelle celle de « la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon » (51).

Il y a parfois chez Gautier, une certaine virtuosité qui consiste à remplacer toute description par une référence artistique. Dans le *Club des Hachichins* la vieille portière est simplement « (...) ébauchée par le tremblement d'une chandelle, un tableau de Skalken tout fait ». (52). Ici Gautier donne dans la caricature, comme au début de *Jettatura* où les Anglaises sont « les types affectionnés par les keepsakes » et on reconnaît les Anglais « à leurs moustaches à la Van Dyck, leurs cheveux bouclés à la Rubens ou coupés en brosse à la Paul Véronèse » (53). De même, dans *Spirite* un jeune homme qui ressemble à « un portrait de Van Dyck détaché de son cadre » sera désigné comme tel - « Il aurait tort, répondit le portrait de Van Dyck » (54).

De telles notations visuelles reflètent la vision intérieure de l'écrivain. Quelquefois les artistes lui viennent en aide d'ailleurs d'une manière toute personnelle. Quand il se réclame de la peinture britannique dans *Jettatura* afin de mettre en relief la description d'Alicia, il cite les tableaux de Lewis et de Maclise (55). Renvoie-t-il ici à la culture artistique du lecteur contemporain qui a pu, comme Gautier, voir les tableaux de Maclise à l'Exposition Universelle de 1855 ? Ou s'agit-il d'un aide-mémoire personnel ? Ces tableaux appartiennent à son « musée imaginaire » plutôt que d'être des points de repère pour nous. La référence sert alors non à rendre la description plus exacte mais à idéaliser le personnage éthéré d'Alicia, tout en renvoyant à un type de beauté connu de l'auteur. Même les références devenues obscures, comme ici, peuvent être des détails évocateurs.

De tels détails ne sont nullement cultivés pour eux-mêmes. Le pouvoir de suggestion d'une référence sert souvent à créer une atmosphère particulière. Pour rendre des effets insolites, par exemple, Gautier aime recourir

non seulement à d'autres écrivains « fantastiques », comme Hoffmann, mais à des artistes comme Dürer, Rembrandt, Callot, Goya, Piranèse et John Martin. Le fantastique se crée souvent par le moyen de telles allusions, trop nombreuses pour que nous puissions les énumérer ici (56). Le sous-titre même du dernier conte de Gautier, *Mademoiselle Dafné - eau-forte dans la manière de Piranèse* fait écho à des ouvrages de la littérature fantastique, aux *Fantaisies à la manière de Callot* de Hoffmann et aux *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot (Gaspard de la Nuit)* d'Aloysius Bertrand.

Les références artistiques jouent un rôle encore plus important dans l'évocation du beau idéal. Mme Bouchard a noté que pour Gautier « la perception du beau procède presque inévitablement d'une référence à un type préexistant, défini à partir des chefs-d'œuvre de l'art » (57). Dans les récits, la peinture et les arts plastiques sont bien le critère de la beauté idéale. Les grands artistes ayant fixé un idéal de beauté qui échappe au temps, la beauté du corps humain sera évoquée par rapport à la sculpture antique (Praxitèle, Phidias, Lysippe, Cléomène) ou moderne (Canova, Pradier), ou encore plus souvent par rapport à la peinture de la Renaissance (Giorgione, le Titien, Rubens, Raphaël, le Corrège) et parfois à la peinture moderne (Lawrence, Ingres). Il serait fastidieux d'énumérer des références aussi fréquentes que celles-ci. Il suffira de rappeler que l'idéal de d'Albert est « un motif de Giorgione exécuté par Rubens » (58) et que dans *Les Roués innocents* la « pose incomparable » d'Amine, que le narrateur qualifie de « poème sublime », ne peut être décrite en l'absence d'Ingres et de Pradier (59). Gautier apporte des variations à n'en plus finir à ce type de référence. La femme ressemble à s'y méprendre à telle ou telle œuvre d'art, ou bien sa beauté dépasse celle des plus belles sculptures ou peintures (*hyperbole*) ; seul un grand artiste pourrait rendre sa beauté, ou bien l'art même ne serait pas capable de peindre ses charmes (*hyperbole*). En tout cas, lit-on dans *Fortunio*, « les mots, si bien arrangés qu'ils soient, ne donnent toujours qu'une idée imparfaite de la beauté d'une femme » (60). « Le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles (...) pourraient seuls donner une idée de l'exquise perfection de Plangon » dans *la Chaîne d'Or* (61). Ici les références n'ajoutent rien à la description, étant simplement figures. Il en est de même dans l'évocation de Nyssia dans *Le Roi Candaule* où le narrateur va encore plus loin en déclarant que « ni statuaire, ni peintre, ni poète ne pourraient redire les perfections de cette souveraine maîtresse en fait de plastique » (62). Ce qui ne l'empêche pas de la décrire pendant quatre pages et puis de

trouver la description « vague » et de se demander s'il n'aurait pas mieux fait d'employer des « comparaisons », d'autant plus que « la pruderie moderne ne nous permet de pareilles descriptions, car on ne pardonnerait pas à la plume ce qu'on permet au ciseau, et d'ailleurs il est des choses qui ne peuvent s'écrire qu'en marbre » (63).

Ces références ne laissent pas d'être émouvantes parce que Gautier est hanté par les affres de la dégradation physique. Seule l'œuvre d'art triomphe des ravages du temps par la continuité de son existence. C'est pour cette raison que Gautier a pu dire une fois qu'il préférerait « la statue à la femme » et qu'il considérerait l'art comme « plus beau, plus vrai, plus puissant que la nature » (64). S'il aime la nature il l'aime d'ailleurs en artiste. Dans l'œuvre romanesque on perçoit la nature à travers le prisme de la conscience artistique de l'auteur, comme dans les récits de voyage, où réalité et idéal se confondent. Pour celui qui peut décrire un paysage véritable comme « une imitation maladroite des paysages de Cabat et de Ruysdaël (65) il semble qu'il soit nécessaire de passer par un idéal artistique avant même de pouvoir prendre prise sur le réel - Tiburce aimera la Madeleine de Rubens avant de trouver sa Gretchen, et Octave s'imaginera un idéal de beauté sculpturale à partir des contours de la femme moulés dans la lave avant d'évoquer, par la force de son « désir rétrospectif », la belle Arria Marcella. Nous reconnaissons en filigrane, dans bien des récits, cette obsession de l'amour impossible qui est celle de d'Albert, qui a construit dans son imagination, à partir des tableaux des vieux maîtres, un idéal de beauté féminine avant de la reconnaître dans la personne de Madeleine de Maupin.

Le style de Gautier, très imaginé, riche en souvenirs artistiques et en allusions littéraires et mythologiques, est le style allusif par excellence, au point même d'être précieux. A nous de suivre les images qui, de par leur récurrence même, impriment à ce style, qui se trouve au confluent du romanesque et de l'artistique, son caractère original. Il y a sans doute des images-clé, comme celle de Vénus - la Vénus Anadyomène, la Vénus de Milo, la Vénus de Schiavone (66) - ou de la Gioconde (67). C'est que Gautier veut nous faire voir avec intensité, comme Delacroix, dans des scènes qui n'excluent pas un élément de voyeurisme. Il veut aussi nous communiquer son enthousiasme pour le grand art, ce qui nous amène à confondre auteur et narrateur, tous les deux étant des connaisseurs qui partagent les mêmes goûts. Les références artistiques étant du domaine du discours (*énonciation*) plutôt que de la narration (*c'est-à-dire l'énoncé*), font de l'espace

romanesque un lieu de rencontre où nous nous sentons à tout moment interpellés. Bien entendu, Gautier s'adressait au Parisien cultivé, qui connaît les référents, qui sait, par exemple, que dans *Fortunio* la référence à « un portrait d'Anne de Boleyn » (68) vise le tableau de Holbein au Musée de Paris. Ces références ne rendent pas les récits plus vraisemblables - au contraire, elles nous distancent de la matière romanesque, en insistant sur sa nature fictive et idéale et en l'encadrant dans un langage culturel. Elles incarnent des rêves de dépaysement qui n'ont rien à voir avec l'histoire de l'art. Elles illustrent peut-être une constante de la rêverie romantique que Mme Schapira a très bien défini comme « ce besoin de communion mystique avec une image magique soigneusement tenue à distance de toute quotidienneté » (69).

Et pourtant, Gautier a toujours souligné non seulement le caractère plastique de ses textes mais encore son désir, qu'il a communiqué un jour à Sainte-Beuve, de traduire le monde extérieur en traits exacts (70). Il est loin cependant d'être un écrivain réaliste. Tout doué qu'il est comme observateur, il appréhende la nature à travers sa culture artistique. Tel paysage lui rappelle telle toile, telle eau-forte, telle aquarelle ; telle femme, telle sculpture, tel bas-relief. En transposant dans la littérature le style de la peinture il enrichit son vocabulaire descriptif de termes techniques d'atelier (71). Les tableaux fécondent l'imagination de l'écrivain pittoresque dans les célèbres « transpositions d'art » au point où l'adage *ut pictura poesis* semble se réaliser. Nous savons que certains contes ont été élaborés à partir de gravures qui les accompagnent lors de leur publication originale (voir *Elias Wildmanstadius*, *Laquelle des deux*, *Le Nid de Rossignols*) et que par souci d'exactitude Gautier a décrit l'Égypte d'après des planches qu'il avait sous les yeux dans *le Roman de la Momie*. Il s'agit souvent dans les récits, sinon de donner un équivalent verbal d'un modèle pictural (comme il le fait dans la critique d'art), de provoquer l'imagination du lecteur en brossant des « tableaux à la plume ». Retenons un seul exemple de ce procédé. Dans le IX^e chapitre de *Partie Carrée* (1848) l'évocation de la Tamise devient fantastique :

« Les toits devenaient des terrasses orientales, les cheminées des obélisques et des phares ; l'enseigne gigantesque en lettres découpées faisant l'effet de la balustrade trouée à jour d'un balcon aérien ; et le tout, sombre, immense, confus semblait une Ninive sur quoi passait le nuage de la colère de Dieu. - Un graveur à la

manière noire en eût fait, avec quelques rayons de lumière livide, une de ces effrayantes estampes bibliques où les Anglais excellent (72).

Un graveur à la manière noire en a fait, en réalité, une estampe, car Gautier transpose ici la gravure de Jonh Martin *La Chute de Ninive* (peinte en 1827-8, gravée en 1830). Une centaine de pages plus tôt il avait évoqué ce même Martin et son style « babylonian » (73) - en ce sens il ne fait rien pour dissimuler son emprunt (74). Martin, non moins que Piranèse, représente pour Gautier une hantise visuelle. Les références à Martin se retrouvent partout chez Gautier et risquent de tourner au cliché.

Quelquefois une allusion historique ou littéraire peut cacher une référence artistique. Nous sommes persuadés que les « huit temples superposés de Bélus » (M. Robichez explique dans son édition de *Mademoiselle de Maupin* (Imprimerie Nationale, p. 417, note à la page 182) qu'il s'agit du temple de Baal à Babylone qu'on assimile à la Tour de Babel) évoquent des gravures de Martin (75). Dans *Onuphrius*, nous croyons que l'emploi de l'épithète « dantesque » pour désigner les « plis roides et droits » de la simarre du héros recèle une allusion à *La Barque du Dante* (1822) de Delacroix, où la longue robe du poète a des plis accentués par un effet dramatique de clair-obscur (76). Ces références implicites ne concernent que de menus détails mais elles montrent le pouvoir de retentissement des images artistiques à l'intérieur du texte. Sans prétendre passer de la référence artistique à une esthétique littéraire gautiériste, nous espérons avoir mis en évidence les efforts de Gautier pour résoudre le problème du *fond* et de la *forme* qui l'a tourmenté en tant qu'écrivain descriptif.

NOTES

(1) Voir A.R.W. James, « La "Fraternité des Arts" et la revue "L'Artiste" », *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1965, p. 169-180.

(2) Voir les remarques que Gautier fait sur l'hérarchie des arts dans *la Presse* du 9 décembre 1844, reprises dans *La Musique*, Charpentier, p. 262.

(3) *Le Moniteur Universel*, 18 novembre 1864. (Voir *Histoire du Romantisme*, Charpentier, 1895, p. 204).

(4) J.-B. Barrère constate, d'une manière plus générale : « Poètes, peintres et musiciens se proposent réciproquement leurs inspirations. Proust nous a, entre autres, appris comment une figure de Botticelli pouvait reflourir dans un personnage de roman au début du XX^e siècle et une petite phrase de musique susciter une écharpe de nuances littéraires. Un archidiacre romantique se lève d'une gravure de Rembrandt. Beaumarchais groupe comtesse, suivante et le page au boudoir comme dans « la belle estampe d'après Vanloo, appelée *La Conversation espagnole* ». (*Le Regard d'Orphée*, Cambridge University Press, 1956, p. 34-35).

(5) Il nous semble que Cassagne a tort de soutenir que le romantisme littéraire de la génération de 1830 a très peu subi l'influence du romantisme artistique. (V. *La Théorie de l'Art pour l'art*, Dorbon, 1959, p. 371).

(6) Dès 1939 Mme Mespoulet (*Images et Romans*, Belles Lettres) a mis en évidence la parenté des estampes et du roman réaliste de 1815 à 1865, montrant comme la lithographie a inspiré quelques romanciers dont Balzac est le plus important et le premier en date. Parmi les études consacrées à Victor Hugo citons J.B. Barrère, « Victor Hogo et les arts plastiques » (R.L.C., avril-juin 1956) et C.W. Thompson, *Victor Hugo and the Graphic Arts* (Droz, 1970). Voir également : Mario Praz, *Mnemosyne*, (Oxford University Press, 1970), Jeffrey Myers, *Painting and the Novel* (Manchester University Press, 1975), et Ilse Hempel-Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard University Press, 1972).

(7) Déjà en 1927 Miss Dillingham fait état de quelques peintures qui ont pu influencer les descriptions dans *Une nuit de Cléopâtre*, *Le Roi Candaule*, *Arria Marcella* et *le Roman de la Momie* (*The Creative Imagination of T.G.*, p. 114-138). En 1932 J.M. Carré a identifié les planches dont Gautier s'est servi pour les descriptions du *Roman de la Momie* (*Voyageurs et écrivains français en Egypte*, Le Caire, 1932).

(8) *Journal* (Edition de l'Imprimerie Nationale de Monaco), VI, p. 201 (année 1864).

(9) *Le Capitaine Fracasse* (ch. XIV), Livre de Poche, p. 357.

(10) *Ibid.*, (ch. I), p. 27.

(11) *Nouveaux lundis*, M. Lévy frères, VI, p. 337.

(12) *Un trio de romans*, Slatkine 1979, p. 4. On pourrait ajouter le nom de Chardin, à qui Gautier fait allusion aussi.

(13) *Théophile Gautier. Souvenirs intimes*, Plon, 1874, p. 141.

(14) « L'artifice de l'écrivain a cette infériorité sur celui du peintre qu'il ne peut montrer les objets que successivement. Un coup d'œil suffirait à saisir dans un tableau où l'artiste les aurait groupés autour de la table les diverses figures dont le dessin vient d'être donné ; on les y verrait avec les ombres, les lumières, les attitudes contrastées, le coloris propre à chacun et une infinité de détails d'ajustement qui manquent à cette description, cependant déjà trop longue (...) » (*Le Capitaine Fracasse*, Livre de Poche, p. 43).

(15) *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, p. 257.

(16) *Nouvelles*, Charpentier, 1923, p. 356 (*Une nuit de Cléopâtre*).

(17) Le « musée imaginaire » de d'Albert contient des tableaux de Rubens, de Raphaël, de Michel-Ange, de Véronèse et de Rembrandt (V. *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, p. 250). Il y a deux Titien dans le palais vénitien de *la Morte Amoureuse*, et George, dans *Fortunio*, en possède quatre. Le narrateur de *la Mille et Deuxième Nuit* a *La Madeleine au désert* de Camille Roqueplan, et Amine, dans *Les Roués innocents*, possède un Delacroix. N'oublions pas les magnifiques galeries de tableaux qui appartiennent à la famille Labinski dans *Avatar* et à la duchesse de C. dans *Spirite*. Il n'y a, cependant, que *la Descente de Croix* de Rubens dans *La Toison d'Or* qui joue un rôle vraiment important dans les récits.

- (18) *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, p. 45.
 (19) *Un trio de romans*, Nelson, p. 85.
 (20) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 71.
 (21) Edition Garnier, p. 135.
 (22) Petite Bibliothèque-Charpentier, 1881, p. 179.
 (23) *Ibid.*, p. 40.
 (24) *Nouvelles*, Charpentier, 1923, p. 179.
 (25) *Ibid.*, p. 182.
 (26) Edition Nizet, p. 82.
 (27) *Ibid.*, p. 174.
 (28) Edition Garnier, p. 182.
 (29) *Ibid.*, p. 366.
 (30) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 345.
 (31) Edition Garnier-Flammarion, p. 56.
 (32) *Nouvelles*, Charpentier, 1923, p. 227.
 (33) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 97.
 (34) Petite Bibliothèque-Charpentier, p. 59.
 (35) *Un trio de romans*, Nelson, p. 25. Mme Hempel-Lipschutz a montré que cette description (de la petite vieille), ainsi que celle qui la suit (de la jeune fille), est une véritable transposition d'art (« Théophile Gautier et son Espagne retrouvée dans l'œuvre gravé de Goya »), *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, No. 2, 1980, p. 18).
 (36) *Un trio de romans*, Nelson, p. 240.
 (37) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 297.
 (38) Edition Nizet, p. 99.
 (39) Edition France-Empire, 1980, p. 143.
 (40) Edition Garnier, p. 171.
 (41) *Nouvelles*, Charpentier, 1923, p. 183, Terburg est, sans doute, le peintre hollandais Gerard Ter Borch (1617-81).
 (42) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 42.
 (43) *Ibid.*
 (44) Petite Bibliothèque-Charpentier, p. 39.
 (45) *Partie Carrée*, Charpentier, 1889, p. 161.
 (46) *La Croix de Berny*, France-Empire, 1980, p. 256.
 (47) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 198. S'agit-il ici, comme le suggère M. Eigeldinger (*ibid.*) de la toile de Guillemin évoquée dans *Les Beaux-Arts en Europe ?* Ne pense-t-on pas plutôt à *la Frileuse* de Clodion évoquée dans *Fantaisies d'hiver ?*
 (48) Livre de Poche, p. 170.
 (49) Voir l'édition Garnier, p. 365-366. M. Robichez (édition de l'Imprimerie Nationale, p. 419) nous rappelle que Norblin a exposé une « Erigone » au salon de 1833.
 (50) *Nouvelles*, Charpentier, 1923, p. 398.
 (51) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 265.
 (52) *Ibid.*, p. 212.
 (53) *Ibid.*, p. 380.
 (54) Edition Nizet, p. 188.
 (55) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, p. 392.

(56) Sur Dürer, voir *Partie Carrée* (ch. IV, p. 84) et *Avatar (Récits fantastiques)*, Garnier-Flammarion, p. 275-276). Pour les effets de clair-obscur chez Rembrandt, voir *Onuphrius (ibid., p. 72)*, *L'Ame de la Maison (Les Jeune-France)*, Charpentier, p. 275), et *Militona (Un trio de romans)*, Nelson, p. 79). Callot est évoqué dans *Deux Acteurs pour un rôle (Récits fantastiques)*, Garnier-Flammarion, p. 201) et dans *le Club des Hachichins (ibid., p. 221)*. Pour tout ce qui concerne l'apport de Goya à l'imagination de Gautier on se reportera à l'article de Mme Hempel-Lipschutz (*Bulletin*, 2, 1980). Sur Piranèse et John Martin, voir L. Keller, Piranèse et les romantiques français (Corti, 1966) et J. Seznec, *John Martin en France* (Faber & Faber, 1964).

(57) Voir son introduction à *Fortunio et autres nouvelles* (L'Age d'Homme, 1977, p. 21).

(58) *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, p. 54.

(59) *Un trio de romans*, Charpentier, 1888, p. 82.

(60) Petite Bibliothèque-Charpentier, p. 306.

(61) *Nouvelles*, Charpentier, 1923, p. 297.

(62) *Ibid.*, p. 375.

(63) *Ibid.*, p. 399.

(64) Voir « Salon de 1837 », *La Presse*, 28 avril 1837.

(65) *Un tour en Belgique et en Hollande (Caprices et Zigzags)*, Hachette, 1865, p. 6).

(66) L'image de la Vénus Anadyomène, que ce soit celle de la sculpture antique, d'Ingres ou de Chassériau, est la plus répandue - voir *Mademoiselle de Maupin* (Garnier, p. 192), *Fortunio* (Petite Bibliothèque-Charpentier, ch. XX, p. 263) *Une nuit de Cléopâtre (Nouvelles)*, Charpentier, p. 350). Gautier se réfère à la Vénus de Milo dans *Spirite* (Nizet, p. 187) et à la Vénus de Schiavone dans *Avatar (Récits fantastiques)*, Garnier-Flammarion, p. 374) et dans *Jettatura (ibid., p. 453)*.

(67) Voir *Spirite*, Nizet, p. 84, et p. 101. Sur les images archétypales chez Gautier voir l'étude remarquable de M. Voisin, *Le Soleil et la Nuit* (Bruxelles), p. 317.

(68) Petite Bibliothèque-Charpentier, p. 314.

(69) « Le Jeu de l'amour dans les nouvelles de Th. Gautier » in *La femme au XIX^e siècle*, Lyon, 1979, p. 84.

(70) « On m'appelle souvent un fantaisiste (...) et pourtant, toute ma vie je n'ai fait que m'appliquer à bien voir, à bien regarder la nature, à la dessiner, à la peindre, si je pouvais, telle que je l'ai vue ». (*Causeries du lundi*, Garnier, XIV, p. 73).

(71) Par exemple : « point visuel » et « rehaut » dans *Onuphrius (Récits fantastiques)*, Garnier-Flammarion., p. 69, p. 75, p. 77), « repoussoir » dans *Avatar (ibid., p. 295)*, « profil perdu » dans *Spirite* (Nizet, p. 100). G. Matoré a dressé un glossaire de ces termes dans les premières œuvres en prose (*Le Vocabulaire et la Société*, Slatkine, 1967, p. 64-77, p. 131-142, p. 233-441).

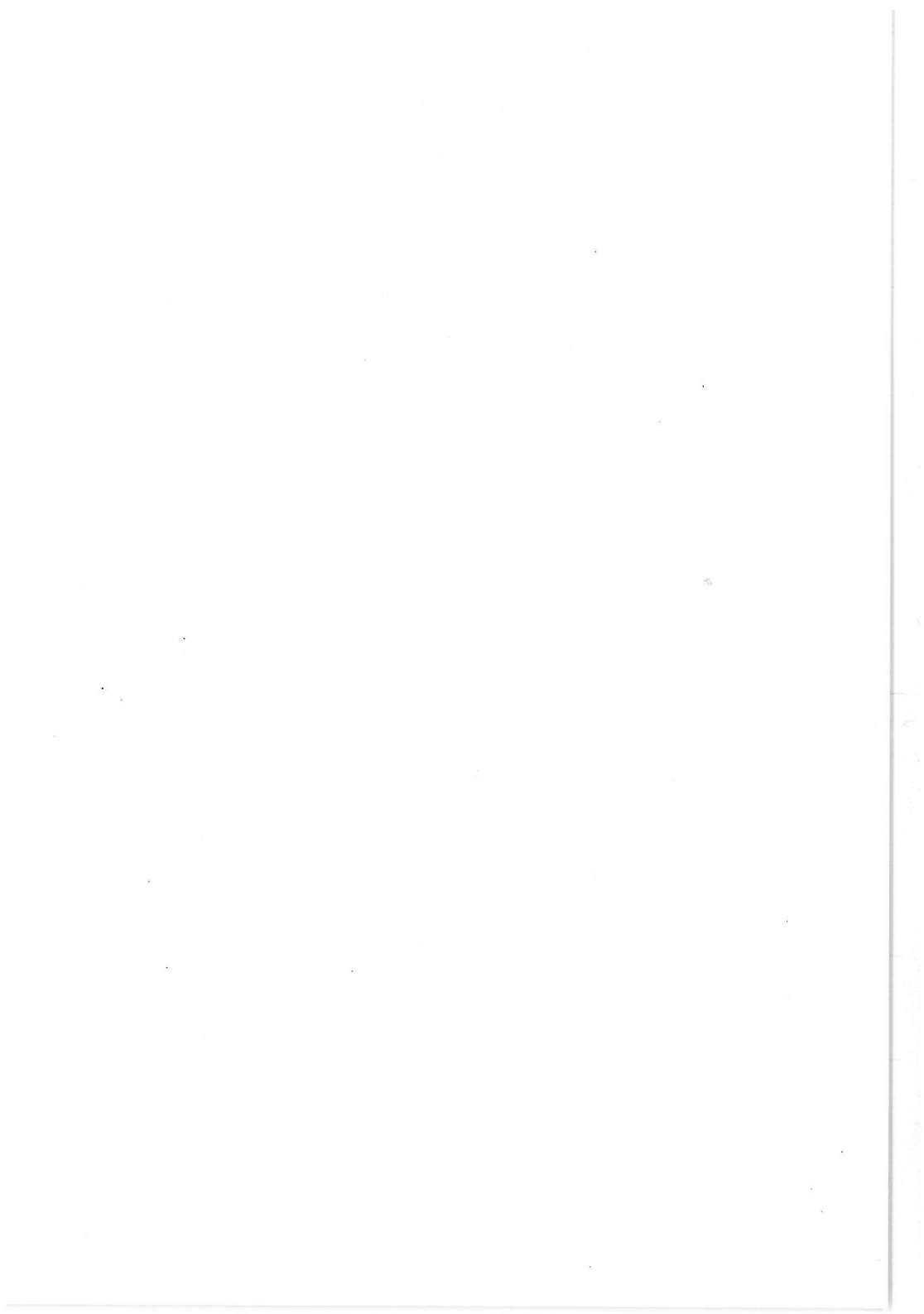
(72) *Partie Carrée*, Charpentier, 1889, p. 135.

(73) *Ibid.*, p. 50.

(74) Dix ans plus tôt Gautier avait utilisé *Le Festin de Balthazar* pour une description d'*Une nuit de Cléopâtre*, comme l'a montré J. Seznec (*John Martin en France*, 1964, p. 24). Nous voudrions verser cette transplantation dans *Partie Carrée* au dossier.

(75) Gautier a déjà évoqué dans la *Préface* des tours de Babel superposées, en les associant à des gravures de Martin (*Mademoiselle de Maupin*, Garnier, p. 28).

(76) Voir *Onuphrius (Récits fantastiques)*, Garnier-Flammarion, p. 71). Gautier se réfère d'ailleurs à Delacroix dans ce même récit (*ibid.*, p. 87).



L'INSCRIPTION DE L'ŒUVRE PLÂSTIQUE DANS LES RECITS DE GAUTIER

Marc EIGELDINGER

Dans le portrait qu'il a tracé de lui-même, Gautier déclare : « L'art ajoute à la nature la plus parfaite. [...] J'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair » (1). De même d'Albert, le personnage-narrateur de *Mademoiselle de Maupin*, avoue à propos de Rosette : « Je ne l'ai trahie que pour des tableaux et des statues », puis, au sujet de sa conception de la beauté féminine, toujours déçue par les apparences de l'être réel : « Je me suis rejeté sur les tableaux et les statues » (2). Gautier, comme d'Albert, est sollicité de dépasser les formes de la réalité naturelle, féminine pour se projeter vers l'idéal et céder à la tentation mythique de *l'impossible*. Ce mouvement de projection s'accomplit le plus souvent dans le champ privilégié de l'œuvre plastique, qui propose à l'âme ardente du contemplateur les archétypes de la beauté absolue et immortelle, dont rêvait Platon. Ce penchant à découvrir la perfection dans l'imaginaire plastique a incité Gautier à inscrire l'œuvre d'art dans ses récits avec une fréquence qui n'est apparemment égalée par aucun de ses contemporains. La peinture et la gravure - la sculpture pourrait faire l'objet d'une autre étude - entrent dans le contexte du récit pour en fixer le décor et en révéler implicitement le sens,

pour esquisser les portraits des personnages par la suggestion ou introduire la dimension de la métaphore. Ce phénomène de l'écriture est particulièrement sensible dans *La Toison d'or* et *Fortunio* dans *Mademoiselle de Maupin*, dans *Spirite* et plusieurs des nouvelles fantastiques.

L'inscription de l'art dans l'œuvre narrative se produit sous trois aspects distincts, répondant à des techniques et à des fonctions propres :

1. L'allusion à une œuvre picturale, identifiable à un aspect spécifique de l'intertextualité, instaurant une interaction entre le récit littéraire et le tableau.
2. La mise en abyme de la peinture dans le récit (*La Toison d'or*).
3. Le récit écrit à l'imitation d'un artiste par la « transposition d'art », pratiquée antérieurement par Gautier en poésie (*Mademoiselle Dafné*).

L'intertextualité, en tant que phénomène d'écriture ou de réécriture, n'est pas purement littéraire ; entendue au sens large du terme, elle peut se référer à la mythologie, aux arts plastiques ou à la musique. Dans les récits de Gautier, l'intertextualité de la peinture révèle une fréquence plus considérable que celle du théâtre, de la sculpture et de la musique, aussi important-il de considérer ses modes d'insertion dans le texte et ses fonctions. Elle offre au narrateur l'avantage d'être affranchie de toute référence à une citation précise et de se présenter sous la forme de l'allusion ou de la description évocatoire. Elle lui octroie plus de liberté dans le travail de l'interprétation que l'intertextualité littéraire et elle éveille par sa valeur allusive tant l'imagination de l'auteur que celle du lecteur. En général Gautier se réfère à l'œuvre d'un peintre dans sa généralité en ne mentionnant que son nom, parfois il le cite comme représentant d'une école picturale, plus rarement il évoque des œuvres telles que *La Mélancolie* ou *Le Chevalier et la Mort* de Dürer, *La Joconde*, *La Fornarina* ou le *Portrait de César Borgia* de Raphaël, la *Vénus mangeant des roses* de Schiavone, la *Madeleine* et *l'Antiope endormie* de Corrège, *La Descente de croix* de Rubens, *Les Bergers d'Arcadie* de Poussin, *La Cuisine des anges* de Murillo, *La Justice et la vengeance divine poursuivant le crime* de Prud'hon ou *La Belle Romaine* d'Ingres, qui peuvent faire l'objet d'une allusion ou d'une description. Quoi qu'il en soit, l'intertextualité picturale est prédominante dans l'œuvre narrative de Gautier au point d'atteindre le chiffre de 250 occurrences dans trente romans et récits. C'est *La Toison d'or*, récit d'art, qui contient le plus de référents plastiques (49), puis les œuvres écrites sous le signe de l'exigence esthétique, soit *Spirite* (30), *Mademoiselle de Maupin* (27) et *Fortunio* (17). En revanche ils sont moins fréquents dans les récits

fantastiques, à l'exception de *Jettatura* (15), d'*Avatar* (14) et pour une part du *Club des hachichins* (8). Certains d'entre eux, *La Pipe d'opium*, *Le Chevalier double* et *Le Pied de momie* n'en comprennent aucun. Dans *Les Jeunes-France*, seuls *Le Bol de punch* (12) et *Onuphrius* (9) recourent à l'allusion plastique, qui contribue à déterminer le décor du récit, comme c'est également le cas dans *Jean et Jeannette* (10), *Les Roués innocents* (7) et *Mademoiselle Dafné* (7). Il y a chez Gautier une fascination qui correspond non seulement à ses goûts et à son tempérament, mais à un tour de son imagination, commandée par la nostalgie de la perfection plastique, qui dispose du pouvoir de se soustraire aux laideurs ou aux imperfections du réel.

Parmi les peintres les plus souvent cités dans l'œuvre narrative de Gautier, Rubens vient en tête, bien qu'il ne paraisse pas être un de ses peintres préférés. Cette prédominance s'explique par la mise en abyme de *La Descente de croix* dans *La Toison d'or*, alors que ce seul récit comprend 21 occurrences sur un total de 29. La peinture de Rubens séduit par le flamboiement de la couleur, destinée à célébrer l'exaltation de la vie et de la chair, la luxuriance et la sensualité, l'ondoiement lumineux des chevelures. Elle reprend un idéal de la féminité, alliant harmonieusement les qualités de la poésie et de la réalité.

« Cette transparence de ton, cette fraîcheur charmante et pleine d'éclat, ces chairs où courent tant de sang et tant de vie, ces belles chevelures blondes se déroulant comme des manteaux d'or, ces rires étincelants, ces fossettes amoureuses, ces formes ondoyantes comme des flammes, cette force, cette souplesse, ces luisants de satin, ces lignes si bien nourries, ces bras potelés, ces dos charnus et polis, toutes cette belle santé appartient à Rubens » (3).

Les peintres favoris de Gautier sont Raphaël (19 occurrences) et Titien (17 occurrences), incarnant deux modèles, perçus comme antithétiques. Raphaël figure la recherche de la beauté spirituelle, de la grâce et de la sérénité, il est le peintre des Madones, des visages et des sourires angéliques, évoquant la musique de Mozart. Il obtient la poétisation par l'harmonie des contours, par les effets d'un « chaste linéament ». Si Raphaël peint des vierges conformes au type de la beauté moderne, Titien peint des courtisanes, proposant le spectacle de la volupté par la chaleur magique de la

couleur. A la beauté idéale s'oppose la plénitude de la beauté charnelle, rendue par le rythme des formes et les tons dorés de l'ambre dans l'équilibre d'un espace pictural, dépourvu de tout sentiment d'inquiétude. Fortunio possède dans sa collection quatre tableaux de Titien, auxquels il voue une prédilection passionnée, parce qu'ils représentent une image parfaite de la femme, de sa présence imaginaire dans le monde sensible.

Après Raphaël et Titien, la fréquence des allusions picturales se réduit considérablement dans les récits de Gautier, puisqu'elle passe à 7 occurrences pour Véronèse, à 6 pour Rembrandt, Boucher, Goya et Ingres, à 5 pour Giorgione, Michel-Ange, Van Dyck et Watteau, à 4 pour Dürer, Corrège et Callot. Véronèse est, dans l'école vénitienne, le peintre de la fête, de la musique, des mélodies de la lumière, alors que la peinture de Michel-Ange est en relation d'analogie avec Beethoven. Giorgione allie dans ses toiles la chaleur et la transparence par les prestiges de la couleur, pénétrée de poésie. Malgré la rareté des allusions à Corrège, Gautier éprouve pour son œuvre picturale et en particulier pour *l'Antiope endormie* du musée du Louvre une préférence secrète. Le tableau de Corrège, associé à la peinture de Rubens et de Raphaël, compose le modèle de « cette femme imaginaire » dont rêve d'Albert, au-delà de la présence de toutes les femmes réelles.

« Croyez-vous qu'Allegri ne soit pour rien dans votre idéal ? C'est à lui que la dame de vos pensées a volé cette blancheur mate et chaude qui vous ravit. Elle s'est arrêtée bien longtemps devant ses toiles pour surprendre le secret de cet angélique sourire toujours épanoui ; elle a modelé l'ovale de son visage sur l'ovale d'une nymphe ou d'une sainte. Cette ligne de la hanche qui serpente si voluptueusement est de l'Antiope endormie » (4).

Dans *Fortunio*, Musidora adopte une attitude semblable à celle de *La Madeleine* de Corrège, le peintre de la grâce et de la volupté, dont les effets sont obtenus par les reflets subtils de l'ombre et de la lumière. Parmi les artistes français, Gautier considère Watteau comme un coloriste qui a transformé le spectacle de la nature en décor de la fête et Boucher comme le peintre des scènes mythologiques ou idylliques, définies par leur valeur ornementale. Quant à Ingres, il voit en lui le continuateur de Raphaël et le portraitiste, préoccupé d'exprimer la beauté féminine à travers une sorte de solidité sculpturale. Dans ses récits, Gautier se réfère plus volontiers à

l'œuvre gravée de Dürer, de Rembrandt et de Goya qu'à leur peinture, parce qu'elle se prête mieux à une interprétation favorisant l'émergence du fantastique. Au début d'*Avatar*, le narrateur compare le soleil méridional de Naples au soleil noir de l'eau-forte de Dürer :

« Ce beau soleil si vanté lui avait semblé noir comme celui de la gravure d'Albert Dürer ; la chauve-souris qui porte écrit dans son aile ce mot : *melancholia*, fouettait cet azur étincelant de ses membranes poussiéreuses et voletait entre la lumière et lui » (5).

Le clair-obscur de Rembrandt, aussi bien dans ses toiles que dans ses gravures, suscite les contrastes du réalisme et du fantastique, le peintre hollandais étant au regard de Gautier un « alchimiste de la couleur » et un « magicien de la lumière ». Le modèle de ce réalisme fantastique est le *microcosme*, illuminant les ténèbres du cabinet de Faust. Dans plusieurs de ses récits, Gautier associe les eaux-fortes de Callot et les *aquatintes* de Goya comme des images qui participent au décor du fantastique. Le premier, plus grotesque, saisit *l'hétéroclite* des visages humains et de l'existence, le second, plus terrifiant, traduit « les monstruosité du cauchemar », l'irruption des rêves démoniaques dans le réel. Les visions du haschisch produisent « un pêle-mêle d'oripeaux et de haillons caractéristiques, de formes humaines et bestiales », comparables aux *caprices* de Callot et de Goya (6).

L'intertextualité picturale ne joue pas essentiellement un rôle décoratif, comme on serait tenté de le croire au premier abord, elle remplit diverses fonctions dont la première est *culturelle* et *esthétique*, puisqu'elle se réfère à une autorité de la tradition ou de l'art contemporain. Elle revêt la valeur d'une caution et d'un stimulant à travers lesquels le narrateur engage la subjectivité de sa vision et de son interprétation, tout en cherchant à instaurer une complicité avec le lecteur par l'intermédiaire du référent plastique. Les allusions aux œuvres picturales renvoient à un savoir éclectique, fortement diversifié dans le temps et l'espace : l'antiquité grecque (Apelle) et le moyen-âge (Giotto), la Renaissance italienne, qui est l'objet d'une prédilection, la peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles, les peintures flamande, hollandaise, espagnole et anglaise, ainsi que certains artistes contemporains (Ingres, Delacroix, Gavarni, Baron, H. Flandrin, etc.). Les modèles de la peinture suggèrent la représentation imaginaire de la beauté féminine, conçue selon un absolu qui dépasse les normes du réel.

Les œuvres de Rubens, de Raphaël et de Corrège sont réunies dans une page de *Mademoiselle de Maupin* pour évoquer l'archétype de la femme au gré des postulations du désir esthétique. Fortunio imagine la femme à l'imitation de la peinture du Titien et Tiburce, dans *La Toison d'or*, satisfait à son *pourchas du blond* dans la contemplation extatique de la Madeleine de *La Descente de croix* à la cathédrale d'Anvers. Spirite, à travers son sourire, sa délicatesse énigmatique et la présence en elle de l'ineffable, est préfigurée par *La Joconde*. Gautier, nouveau Pygmalion, autant peintre que poète en son âme, conçoit une image chimérique de la Beauté, qui, enfantée par les impossibilités du désir, ne s'accomplit que dans les types transcendants et immuables, incarnés par le travail de la création artistique.

La deuxième fonction de l'allusion à l'œuvre picturale est *descriptive*, parce qu'elle coïncide avec une évocation brève et qu'elle assume une valeur stratégique dans le texte. L'espace et pour une part le temps du récit orientent le choix des œuvres qui contribuent à fixer ou à esquisser le décor, le narrateur prenant garde à éviter les anachronismes ou les localisations gratuites. Il importe de maintenir la plausibilité, d'assurer la cohérence entre la situation spatio-temporelle du récit et le référent plastique. *La Toison d'or*, dont l'action se passe à Anvers, privilégie la peinture de Rubens, Madrid et les courses de taureau, dans *Militona*, sont associées à Goya, *Jean et Jeannette*, qui se passe à Paris au XVIII^e siècle, ne comporte que des allusions aux peintres français des fêtes galantes et des représentations mythologiques de l'éros : Watteau, Boucher, Fragonard et Lancret. Les récits, dont la scène est située à Naples ou dans les environs, *Arria Marcella* et *Jettatura*, font référence à Salvator Rosa et à Ribera, dit l'Espagnolet, qui vécut en Campagne. Dans la seconde de ces nouvelles, les origines de l'héroïne, Alicia Ward, légitiment la présence de la peinture anglaise. Enfin *Mademoiselle Dafné*, dont les épisodes centraux ont lieu à Rome, est écrite sous le signe de Piranèse. De même les physionomies des personnages sont perçues en fonction des ressemblances ou des affinités qu'elles entretiennent avec des portraits de Vinci, de Raphaël, de Porbus, de Van Dyck ou d'Ingres. L'œuvre d'art est inscrite dans le récit comme un indice du sens. Aussi la troisième fonction de l'intertextualité picturale est-elle *métaphorique* et *sémantique*. Elle consiste en une intégration du référent plastique dans le texte sous la forme d'une similitude qui peut aller jusqu'à l'identification. L'allusion sert à traduire les analogies et les correspondances entre le récit et l'œuvre d'art afin de produire des échanges et de

participer au signifié ; elle enrichit et diversifie le sens par la dimension de la suggestion poétique. Les gravures de Callot et de Goya sont dans *Le Club des hachichins* la représentation plastique des rêves tourmentés, engendrés par la drogue. Le soleil noir d'Albert Dürer ne correspond pas seulement, au début d'*Avatar*, à une vision subjective de la nature, il préfigure symboliquement le destin d'Octave de Saville. Dans *Jettatura*, les *aquatintes* de Goya traduisent l'onirisme cauchemardesque du héros, Paul d'Aspremont, tandis que *La Justice et le vengeance divine poursuivant le crime* de Prud'hon est l'image allégorique de sa conduite. « L'épithaphe mélancolique » des *Bergers d'Arcadie* de Poussin, *Et in Arcadia ego*, exprime la nostalgie inspirée à Spirite par la brièveté de son séjour dans l'ici-bas. Autour de la peinture de Raphaël, de Titien et de Rubens s'organise toute mythologie féminine greffée sur le récit de *Mademoiselle de Maupin*, de *Fortunio* et de *La Toison d'or* pour accroître en lui la connotation affective, métaphorique de l'intertextualité picturale concourt à la poétisation du récit, à sa projection dans le royaume intemporel de l'imaginaire.

La mise en abyme, en tant qu'*enclave* inscrite dans le tissu de la narration et établissant une relation analogique avec l'œuvre en laquelle elle s'insère, ne se présente pas sous l'aspect exclusif d'un micro-récit introduit dans le macro-récit, elle peut aussi emprunter la forme d'une œuvre plastique ou à la limite musicale. La description d'un tableau et le dégagement de son sens peuvent à leur tour devenir par la technique de l'enclassement le miroir du récit afin de le reproduire par l'acte de la réflexivité. Gautier a été vraisemblablement le premier, avant Gide, à percevoir la mise en abyme dans *Les Ménéines* de Velasquez, qui représentent le peintre « en train de faire le portrait de l'Infante dona Marguerite », ainsi qu'un « miroir qui reflète le roi et la reine assis en face ». Ce double jeu de reflets incite Gautier à se poser la question : « Où donc est le tableau ? » (7). Il était incité à recourir à la technique de la mise en abyme de l'œuvre picturale telle qu'il l'a pratiquée dans *La Toison d'or*, selon celle de l'œuvre théâtrale, utilisée peu avant dans *Mademoiselle de Maupin*. Comment s'y est-il pris pour accomplir cette innovation, quelle forme lui a-t-il donné et quel sens lui a-t-il attribué ? C'est à cette question que nous allons tenter de répondre.

Tiburce, nouveau Jason épris de la beauté plastique, se résout à partir pour la Belgique pour y rencontrer le type de la blondeur flamande. Il entreprend une quête de la chevelure féminine et la découvre, non dans une femme réelle, mais dans la Madeleine de *Descente de croix* de Rubens à la

cathédrale d'Anvers, tableau qui incarne son rêve et lui procure « un éblouissement vertigineux » comme en un « gouffre de lumière » et en un « océan d'or ». La Madeleine, bien qu'elle soit l'objet d'une passion impossible, représente l'idéal que Tiburce a imaginé ; il l'identifie avec la perfection et s'éprend de cette figure étincelante comme d'un être de chair. Il s'agit d'une illumination et d'une reconnaissance de nature sacrée qui comblent soudainement l'imaginaire de son désir.

« La vue de cette figure fut pour Tiburce une révélation d'en haut ; des écailles tombèrent de ses yeux, il se trouvait face à face avec son rêve secret, avec son espérance inavouée : l'image insaisissable qu'il avait poursuivie de toute l'ardeur d'une imagination amoureuse [...] était là devant lui [...] le grand maître avait copié dans son propre cœur la maîtresse pressentie et souhaitée [...]. Il reconnaissait cette tête, qu'il n'avait pourtant jamais vue » (8).

Le rayonnement, émanant du tableau, anime la figure de la Madeleine et actualise la vision chimérique de Tiburce, absorbé désormais « dans un état de lyrisme transcendantal », comparable à une extase mystique. Lorsque le héros de *La Toison d'or* rencontre Gretchen au visage auroral avec la transparence de ses yeux bleus et la blondeur de ses cheveux, il est d'emblée saisi par sa ressemblance avec la Madeleine de Rubens. S'en suit-il que le modèle imaginaire est supplanté par la réalité ? Nullement, la figure du tableau conserve « sur les plus belles femmes vivantes l'avantage d'être impossible », de représenter l'accomplissement d'un rêve immuable et silencieux dont la vivante Gretchen ne saurait approcher en dépit de la ressemblance physique. Le narrateur commente lapidairement la situation en ces termes : « Le réel payait pour l'idéal ». Et pourtant soucieux de tirer une conclusion morale, il adresse à son personnage une mise en garde contre le péril des amours chimériques, engendrées par la contemplation religieuse et substitutive des œuvres d'art.

« Tous vos peintres et vos poètes étaient malades du même mal que vous ; ils ont voulu faire une création à part dans la création de Dieu. - Avec le marbre, avec la couleur, avec le rythme, ils ont traduit et fixé leur rêve de beauté : leurs ouvrages ne sont pas les portraits des maîtresses qu'ils avaient, mais de celles qu'ils auraient voulu avoir, et c'est en vain que vous chercheriez leurs modèles sur la terre » (9).

Consciente d'avoir une rivale, Gretchen est rendue jalouse, malheureuse par la *monomanie* de Tiburce et le délire de son imagination. A Paris, Tiburce ne s'affranchit pas de sa hantise, par l'effet de la distance il embellit charnellement la Madeleine afin d'en accroître le pouvoir séducteur. « La grande sainte devenait courtisane et se faisait tentatrice ». Le narrateur légitime cette passion, moins singulière qu'on ne le croit, au nom du *magnétisme* de l'abîme et de la *fascination* de l'impossible, qui définit l'aspiration à l'imaginaire. Toutefois Gretchen, travestie par un costume du XVI^e siècle, s'identifie plus complètement avec la Madeleine d'Anvers jusqu'à devenir « un morceau découpé de la toile de Rubens ». Alors qu'elle avait été réduite à jouer le rôle de *doublure* du désir de Tiburce, elle se transforme en modèle capable d'éveiller en son amant la vocation de peintre. Dans le dénouement du récit, l'imaginaire plastique s'efface au profit de la réalité du vécu et la perfection de l'impossible déserte les territoires du rêve pour s'incarner dans une figure vivante. Après s'être fait le contemplateur d'un songe, Tiburce devient un peintre amoureux des charmes de son modèle.

En quoi consiste la mise en abyme de *La Toison d'or* et quelle fonction narrative assume-t-elle ? Le tableau de Rubens n'est pas inscrit dans le texte en tant qu'objet de description, mais en tant que représentation d'un idéal plastique et féminin - idéal qui entretient une relation analogique avec le réel à travers le phénomène de la ressemblance et en même temps une relation antithétique, signifiant une perfection mythique de la figure, inaccessible dans les limites de l'espace physique. La Madeleine de *La Descente de croix* est le miroir du récit, chargé d'exprimer le dédoublement de l'imaginaire et du réel ; elle associe harmonieusement les deux pôles de la mise en abyme, d'une part le *rôle matriciel* et de l'autre le *rôle figuratif*, selon les termes de Jean Ricardou, elle personifie l'archétype à partir duquel le récit s'organise et condense en son raccourci une signification métaphorique. Plus profondément, le tableau du Rubens remplit dans *La Toison d'or* la double fonction de la mise en abyme identifiée par Jean Ricardou : la fonction *révélatrice* et la fonction *antithétique*. Il dévoile les sens de la fiction, établie sur la convergence apparente de l'imaginaire et du réel, et il produit leur disjonction puisque le héros élit d'abord la plénitude de l'imaginé, puis qu'il se détourne de son mirage pour choisir l'être réel. La mise en abyme pictural a la propriété de rassembler la *dispersion* et de morceler l'*unité* (10). Le récit et la mise en abyme s'articulent dans *La Toison d'or* en deux étapes,

marquées par le renversement des connotations de l'imaginaire et du réel, que l'on peut représenter par le schéma suivant :

1. imaginaire + / réel —
2. imaginaire — réel +

Ils opposent la fiction et la réalité, sans nier pour autant leur complémentarité et leurs similitudes, puis ils opèrent le passage aux virtualités du réel comme un moyen thérapeutique de se guérir des chimères dangereuses de l'imaginaire.

Gautier a pratiqué plus d'une fois dans son œuvre poétique la *transposition d'art* ou ce qu'il appelle dans son *Histoire du romantisme* l'« immixtion de l'art dans la poésie », c'est-à-dire l'évocation de l'œuvre plastique, de ses contours et de ses couleurs, fixés par les moyens de l'écriture. S'il recourt à la mise en abyme dans *La Toison d'or*, il tente d'introduire dans *Mademoiselle Dafné* l'espace et le climat de la gravure. Ce récit, paru dans la *Revue du XIX^e siècle* du 1^{er} avril 1866, porte en sous-titre dans le manuscrit et la première publication : « Eau-forte dans la manière de Piranèse », sous-titre révélant le dessein de Gautier d'inscrire à l'intérieur du texte les constructions de rêve et de vertige des *Prisons imaginaires*. Piranèse lui apparaît comme le « démon du cauchemar architectural », des visions oniriques et hallucinatoires qui se déploient dans les dédales de l'espace carcéral (11). Le projet de Gautier est de créer une écriture piranésienne qui restitue au regard du lecteur les horreurs et les angoisses du décor fantastique. Alors que le fantastique spectral de Goya se manifeste dans l'espace humain, celui de Piranèse sourd des espaces souterrains et labyrinthiques, formés de voûtes et d'escaliers, de colonnes et de ruines, comparables à une architecture babélique, qui serait élevée dans les profondeurs de la terre. Au chapitre VI de *Mademoiselle Dafné*, Lothario pénètre dans la clôture de l'univers piranésien, dans le gouffre des *catacombes*, transformées en sombres dédales.

« Cet escalier, qui montait et descendait et n'en finissait pas, obstrué parfois de décombres, rappelait au prince ce cauchemar à l'eau-forte où Piranèse a représenté une échelle infinie de degrés serpentant à travers de noires et formidables architectures, et gravie péniblement par un homme qu'on revoit à chaque palier plus las, plus délabré, plus maigre, plus spectral et qui, arrivé, après tant d'efforts, au haut de cette babel d'escaliers partant du

centre de la terre, reconnaît avec un affreux désespoir qu'elle aboutit à une trappe impossible à soulever. Si les ruines romaines ne sont pas hantées de fantômes traînant des ferrailles comme les ruines gothiques, elles ont aussi leurs terreurs. [...] Et Lothario, à force d'errer dans ce rêve de pierre, commençait à éprouver des inquiétudes nerveuses, des frissons maladifs » (12).

La première observation à faire est que Gautier s'inspire probablement des planches VII et VIII des *Prisons*, puis la seconde que la « babel d'escaliers » et le « rêve de pierre » paraissent se référer aux *Fleurs du Mal*, soit au vers 13 du *Rêve parisien : Babel d'escaliers et d'arcades*, et au sonnet de *La Beauté* où celle-ci se compare dans sa frigidité à « un rêve de pierre ». L'espace piranésien est défini chez Gautier, non par le clair-obscur, mais par son opacité souterraine ; il est apparemment ouvert sur un infini hypothétique et en réalité fermé sur l'inconnu de ses abîmes et les sinuosités de son labyrinthe. Son parcours est fait de mouvements ascendants et descendants dans une sorte de spirale qui communique le sentiment de l'illimité à l'intérieur de la clôture ; il est semé de brèches et d'obstacles, augmentant les vertiges de l'angoisse. Cette savante architecture du cauchemar figure la claustration, en se référant à une mythologie babélique qui débouche sur la menace de la mort ; elle compose un décor fantastique où l'homme éprouve sa petitesse à la mesure de sa terreur en présence de l'obscurité du vide. La transposition littéraire, inspirée par l'imaginaire plastique des *Prisons*, devient la représentation symbolique de la condition humaine.

Ainsi l'intertextualité, la mise en abyme et la *transposition d'art* alternent ou se conjuguent dans les récits de Gautier pour célébrer les prestiges de l'œuvre picturale. Elles s'insèrent dans le texte selon une fréquence révélatrice, tout en revêtant une portée métaphorique, destinée à l'enrichissement de l'écriture et du sens. Ce serait pourtant une erreur de prétendre que ces procédés techniques contribuent pour l'essentiel à ne valoriser que le génie plastique de Gautier ; ils servent à introduire dans la narration les composantes de l'onirisme et de la poésie, à promouvoir toute une mythologie personnelle, porteuse d'une fonction sémantique. L'intertextualité, la mise en abyme et la *transposition d'art* sont des miroirs de l'imaginaire, elles greffent par le jeu des reflets l'espace pictural sur l'espace textuel pour lui communiquer une dimension supplémentaire. Elles déterminent l'invention des correspondances et des similitudes, témoignant de l'aptitude visionnaire de Gautier. Plasticité et vision s'harmonisent à travers l'inscription de

l'œuvre picturale pour accroître les pouvoirs du verbe par les feux convergents de la métaphore.

NOTES

- (1) *Souvenirs romantiques*, Garnier, 1929, p. 6.
- (2) *Mademoiselle de Maupin*, p. 105 et 140.
- (3) *Mademoiselle de Maupin*, p. 64.
- (4) *Mademoiselle de Maupin*, p. 64. Gautier évoquera encore à deux reprises la toile dans *Tableaux à la plume*, Charpentier, 1880, p. 6-7 et dans l'étude sur Corrège, recueillie dans *Le Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Charpentier, 1882, p. 234-235. Baudelaire se réfère également à *l'Antiope endormie* au vers 26 des *Bijoux*.
- (5) *Récits fantastiques*, Flammarion, 1981, p. 275-276. La même gravure est évoquée implicitement dans *Partie-carrée*, p. 84-85.
- (6) *Le Club des hachichins* dans *Récits fantastiques*, p. 221. Au sujet des fréquences inférieures à 4 occurrences, voir le tableau joint à la bibliographie.
- (7) *Guide de l'amateur du musée du Louvre*, p. 270-271.
- (8) *Nouvelles*, p. 173.
- (9) *Ibid.*, p. 196.
- (10) Voir Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Le Seuil, 1973, p. 50-54 et 73-75.
- (11) Consulter sur Gautier et Piranèse l'ouvrage de Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, José Corti, 1966, p. 79-144.
- (12) *Mademoiselle Dafné*, Charpentier, 1881, p. 56-57.

Le dépouillement porte sur trente romans et récits de Gautier, selon la bibliographie suivante :

- Le Capitaine Fracasse*, Garnier, 1961.
- Les Jeunes-France*, Charpentier, 1875.
- Mademoiselle Dafné*, Charpentier, 1881.
- Mademoiselle de Maupin*, Garnier, 1966.
- Nouvelles*, Charpentier, 1879.
- Partie-carrée*, Charpentier, 1889.
- Récits fantastiques*, Flammarion, 1981.
- Le Roman de la momie*, Garnier, 1955.
- Spirite*, Nizet, 1970.
- Un trio de romans*, Charpentier, 1914.

Parmi les peintres cités par Gautier selon une fréquence réduite, inférieure à 4 occurrences et supérieure à 1 occurrence, il convient de mentionner :

- Italie : Caravage (2), Della Bella (2), Giotto (3), Le Guide (2), Piranèse (3), S. Rosa (2), Schiavone (2) et Vinci (2).
- France : Baron (2), Delacroix (2), Flandrin (2), Fragonard (3), Gavarni (2), Lancret (3), Lebrun (3), Poussin (2), Prud'hon (2) et Van Loo (2).
- Ecole flamande : Metzys (3) et Porbus (3).
- Ecole hollandaise : Terburg (2).
- Espagne : Murillo (2) et Ribera (3).
- Angleterre : Hogarth (2), Lawrence (2) et Martynn (2).
- Peinture antique : Appelle (3).

L'ABORD DU CHATEAU DE SIGOGNAC

Ruggero CAMPAGNOLI

Le *Capitaine Fracasse* commence par un mot, *revers*, qui signale le goût de Théophile Gautier pour un lexique précieux et précis, comme en témoigne le *Dictionnaire* de Paul Robert, où c'est bien la phrase initiale du roman qui donne l'exemple, à elle seule, du sens suivant : « le versant le plus abrupt, ou encore le moins ensoleillé », d'une colline. Cela signifie que Théophile Gautier, dans cette phrase, exploite d'une façon parfaite une potentialité du mot qui, d'habitude, n'est pas actualisée.

On pourrait sans doute juger cette remarque presque inutile, si elle relevait seulement de la stylistique. Dans ce sens, l'emploi de *revers* ne serait justement rien d'autre qu'un exemple, consacré ensuite par le dictionnaire, de l'impeccabilité évoquée par Baudelaire dans sa dédicace des *Fleurs du marl*. On pourrait tout au plus ajouter que la place de ce mot, au début du roman, alerte le lecteur, lui imposant un sursis qui l'empêche de lire ce qui suit comme un discours facile, un pur et simple feuilleton.

Cette surdétermination fonctionnelle du mot ouvre cependant la voie à son examen du point de vue sémantique. Suivant le *Dictionnaire* d'Emile Littré, le *revers* c'est « la partie, le côté opposé à ce qu'on est convenu de considérer comme le côté principal, le mieux fait, le plus naturel ou celui qu'on regarde le plus habituellement. Le revers d'une tapisserie. Le revers

d'un coteau ». L'emplacement du château sur le « côté opposé » d'une colline, où le roman va naître, confirme sa distance du banal, que le choix du mot *revers* et de sa place dans le discours avait déjà posée pour le discours même. Nous sommes au cœur d'une poétique ; d'une poétique que j'aimerais définir par l'onirisation du banal, représenté ici par le feuilleton historique, et qui est obtenue d'une part en soumettant la banalité à un traitement artistique poussé et, d'autre part, en exploitant la force de l'imaginaire que ce traitement rend disponible, sans pourtant céder à sa suggestion immédiate.

Il est facile de reconnaître que l'attribution à Gautier de cette poétique équivaut à lui conférer la conscience pleine du procédé que les formalistes russes ont appelé *ostranénie*. Aussi, je pense que, s'il fallait traduire ce mot russe en termes gautiéristes, on pourrait le rendre par *mise au revers*. La production même du *Capitaine Fracasse* semble avoir subi ce procédé : comme l'affirme Gautier dans l'*Avant-propos* de 1863, son titre figurait depuis une trentaine d'années au « revers » de la couverture des livres de Renduel ; mais, pour qu'il pût être achevé, il a fallu attendre que le temps mît à distance les romans de cape et d'épée, rendant plus aisée l'opération inverse, de les *mettre*, ces romans, véritablement *au revers*. Vingt ans après les *Trois mousquetaires*, Gautier pouvait charger cette forme romanesque de son traitement artistique, et il pouvait aussi replacer le règne de Louis XIII dans un imaginaire récupéré, après la banalisation feuilletonesque. Je crois que rien ne symbolise plus franchement cette opération que la tapisserie de Flandre qui garnit les murailles de la chambre du Baron de Sigognac. Elle est élimée, passée de ton, mais sa description excessive (je reprends avec ironie un reproche banal qu'on fait à Gautier) lui confère une vitalité onirique. Tout de suite, son revers devient inquiétant et à la fin du premier chapitre, juste avant l'arrivée du chariot de Thespis, il est dit que, « la tapisserie prenait des tons livides, et le chasseur, sur un fond de verdure sombre, devenait, ainsi éclairé, un être presque réel. Il ressemblait, avec son arquebuse en joue, à un assassin guettant sa victime, et ses lèvres rouges ressortaient plus étrangement encore sur son visage pâle. On eût dit une bouche de vampire empourprée de sang ».

Toutefois, on pouvait le prévoir, le problème de la *mise au revers* se présente déjà sans détours pour le château de Sigognac, au début du roman ; non seulement par le fait que ce château s'élève sur le revers d'une colline, dont la valeur symbolique a déjà été suggérée, mais surtout en raison même de la façon dont il est écrit.

Il faut rappeler d'abord que, du château de la misère, vu de l'extérieur, trois descriptions sont données dans les toutes premières pages du roman. La première est donnée comme objective ; la deuxième, très courte, est esquissée à travers le point de vue d'un « voyageur qui eût aperçu de loin le castel » ; la troisième correspond à la vision de près que ce même voyageur pourrait avoir, après avoir parcouru « la bande frayée à travers les mauvaises herbes » et avant de pousser « le vantail mobile de la porte ». Pour comprendre ces trois descriptions, il faut aussi d'une façon préliminaire, situer le château par rapport au lecteur, du point de vue temporel et spatial.

Les coordonnées temporelles externes du lecteur, par rapport au château dont le roman parle, n'ont à première vue aucune consistance. Si le château, lui, reste toujours figé sous le règne de Louis XIII, le lecteur, au contraire, se déplace sans discontinuer, à partir de la date où le château fait sa première apparition dans la « Revue nationale » (1861) jusqu'à nos jours, et de nos jours aux jours suivants, jusqu'au moment cosmique où il n'y aura plus de lecteurs. Toutefois, aucun lecteur ne pourra franchir la barre de 1861, pour remonter vers le règne de Louis XIII et chaque lecteur sera même poussé à focaliser conventionnellement sa lecture, du point de vue temporel, par l'intermédiaire de la date de la première édition du roman. Les coordonnées spatiales semblent cependant encore plus aléatoires. Si le château est placé une fois pour toutes « entre Dax et Mont-de-Marsan », le lecteur, lui, peut bien se déplacer, du bout du monde à l'endroit même où le château, lui, peut bien se déplacer, du bout du monde à l'endroit même où le château devrait se trouver. Par conséquence, il faut traiter la situation spatiale relative du lecteur d'une manière encore plus métaphorique. Métaphoriquement, avec une expression qui est pourtant exacte du point de vue culturel, on peut dire que le lecteur doit partir pour Paris, et que de Paris on mesure la distance qui le sépare du château. Le lecteur se trouve donc très loin du château, aussi bien dans le temps que dans l'espace.

Cette distance externe du lecteur ne correspond pas bien sûr, à sa distance interne. Dans l'espace fictif, la distance interne du lecteur correspond à la distance à partir de laquelle l'objet est décrit, c'est-à-dire du point de description, qu'il faut inférer à partir de la description même, et qui est, dans la première des trois descriptions dont j'ai parlé, fortement implicite.

« ... une de ces gentilhommières si communes en Gascogne, et que les villageois décorent du nom de château.

Deux tours rondes, coiffées de toits en éteignoir, flanquaient les angles d'un bâtiment, sur la façade duquel deux rainures profondément entaillées trahissaient l'existence primitive d'un pont-levis réduit à l'état de sinécure par le nivelage du fossé, et donnaient au manoir un aspect assez féodal, avec leurs échauguettes en poivrière et leurs girouettes à queue d'aronde. Une nappe de lierre enveloppant à demi l'une des tours tranchait heureusement par son vert sombre sur le ton gris de la pierre déjà vieillie à cette époque ».

Le point de description, dans ces lignes, n'est pas tel qu'il paraît à première vue, c'est-à-dire tout à fait aléatoire. La question qui le concerne doit être posée en ces termes : à partir de quelle distance un élément quelconque de l'objet décrit cesserait-il d'être visible ? Parmi les éléments de la première description il y en a un qui, sans aucun doute, ne peut être vu que d'assez près, et ce sont les « girouettes à queue d'aronde ». Par conséquent, bien qu'on ne puisse calculer la distance en mètres, par une opération qui serait tout compte fait saugrenue, il en ressort que le point de description est défini par la distance à partir de laquelle on peut voir les girouettes du château, distance empiriquement assez courte.

En ce qui concerne le temps, on est forcé d'admettre qu'il n'existe pas de distance interne. Dans l'univers de la fiction, le lecteur est mis en présence des personnages, des actions, des objets. Cela ne signifie pas que la distance temporelle, surtout en tant que métaphore de la distance culturelle, soit entièrement annulée. Nous verrons ensuite de quelle façon elle peut être directement exprimée ; dès maintenant, il semble qu'elle puisse être prise en charge par la distance spatiale. Si cela est vrai, une comparaison est possible entre distance externe et distance interne, qui nous certifie qu'à l'intérieur du roman, dans la première description, le château a subi un rapprochement. Ce rapprochement est naturellement d'ordre psychologique, dans le sens qu'il résulte de la possibilité d'interpréter comme distance psychologique la distance spatio-tempo-culturelle, qui s'amoindrit dans le passage de la distance externe à la distance interne. En effet, les girouettes ne présupposent pas seulement une vision de près, elles concourent aussi à connoter le château par la banalité du stéréotype, lui donnant « un aspect assez féodal ».

L'importance des girouettes, dans cette description, ne pourrait être trop soulignée. Avec les « rainures », elles bloquent le recul du point de

description, qui, sans ce blocage, continuerait presque à l'infini ; avec les « tours » et les « échauguettes », elles poussent l'objet décrit dans le cercle du déjà vu. Cependant, elles font ressortir une banalité de la description qui met en doute la valeur par rapport à la poétique de Gautier ; et ce doute se transforme en certitude négative, si l'analyse s'enrichit de l'aspect vertical du point de description, de sa cote. Je m'explique : j'appelle cote du point de description la projection de ce dernier sur le plan tangent à l'objet décrit et perpendiculaire à la ligne de vision ; je remarque alors qu'en ce cas le plan est unique, et la cote est centrale, ce qui reproduit tout à fait le mode de vision le plus banal d'un monument quelconque, dans une estampe qui aurait la vulgarité d'une carte postale et dont la première phrase serait la légende. Une telle remarque s'appuie sur le fait que seule une cote centrale laisse voir le « nivelage du fossé », et sur la constatation du parcours en cercle de la description même, qui part des deux tours pour y revenir à la fin.

Le rapprochement de la première description est donc un mauvais rapprochement, qui ne respecte point la poétique de la *mise au revers*. Ce n'est pas par hasard que le point de description, dans la deuxième, recule pour mieux avancer à la troisième, et que sa cote descend.

« Le voyageur qui eût aperçu de loin le castel dessinant ses faitages pointus sur le ciel, au-dessus des genêts et des bruyères l'eût jugé une demeure convenable pour un hobereau de province ; mais, en approchant, son avis se fût modifié ».

Lié au voyageur, le lecteur apprend qu'il doit quitter la vision feuilletonnesque et plate du règne de Louis XIII et du château ; qu'il doit assumer en entier la distance, et y insérer la tension d'un désir. Les girouettes s'estompent en « faitages pointus », et tout le reste s'efface derrière les « genêts » et les « bruyères ». La vision est suggestive, mais, justement, elle doit suggérer un désir, et non pas une opinion, une idée rapportée à l'expérience de celui qui regarde. En effet l'opinion qui verrait dans le château « une demeure convenable pour un hobereau de province », et qui se traduirait sans reste dans la première description, est fautive comme la description même que le lecteur a déjà lue, et dont peut-être il a été la dupe. Le lecteur doit savoir que, pour couvrir la distance, il est obligé de se transporter dans le lointain, et que l'idée d'une possibilité inverse est un leurre. Et voilà que l'ardu voyage commence, sur un chemin « réduit à un

étroit sentier », entre « deux ornières remplies d'eau de pluie et habitées par des grenouilles », « à travers les mauvaises herbes », écartant les « brindilles de broussailles », en parfaite solitude et sans voir « aucune empreinte de pas humain ». Les trois Mousquetaires n'ont pas passé par là. Ils ne sont pas arrivés à la troisième description.

« De larges plaques de lèpre jaune marbraient les tuiles brunies et désordonnées des toits, dont les chevrons pourris avaient cédé par place ; la rouille empêchait de tourner les girouettes, qui indiquaient toutes un vent différent ; les lucarnes étaient bouchées par des volets de bois déjeté et fendu. Des pierrailles remplissaient les barbicanes des tours ; sur les douze fenêtres de la façade, il y en avait huit barrées par des planches ; les deux [sic] autres montraient des vitres bouillonnées, tremblant, à la moindre pression de la bise, dans leur réserau de plomb. Entre ces fenêtres, le crépi, tombé par écailles comme les squames d'une peau malade, mettait à nu des briques disjointes, des moellons effrités aux pernicieuses influences de la lune ; la porte, encadrée d'un linteau de pierre, dont les rugosités régulières indiquaient une ancienne ornementation émoussée par le temps et l'incurie, était surmontée d'un blason fruste que le plus habile héraut d'armes eût été impuissant à déchiffrer et dont les lambrequins se contournaient fantasquement, non sans de nombreuses solutions de continuité. Les vantaux de la porte offraient encore, vers le haut, quelques restes de peinture sang de bœuf et semblaient rougir de leur état de délabrement ; des clous à tête de diamant contenaient leurs ais fendillés et formaient des symétries interrompues ça et là. Un seul battant s'ouvrait et suffisait à la circulation des hôtes évidemment peu nombreux du castel, et contre le jambage de la porte s'appuyait une roue démantelée et tombant en javelle, dernier débris d'un carrosse défunt sous le règne précédent. Des nids d'hirondelles oblitèrent le faite des cheminées et les angles des fenêtres, et, sans un mince filet de fumée qui sortait d'un tuyau de briques et se tortillait en vrille comme dans ces dessins de maisons que les écoliers griffonnent sur la marge de leurs livres de classe, on aurait pu croire le logis inhabité : maigre devait être la cuisine qui se préparait à ce foyer, car un soudard avec sa pipe eût produit des

flocons plus épais. C'était le seul signe de vie que donnait la maison, comme ces mourants dont l'existence ne se révèle que par la vapeur de leur souffle ».

Le lecteur se trouve maintenant en face du château, et il ne peut ne pas s'étonner de sa différence, par rapport à l'image que lui en avaient donnée la carte postale et l'opinion. Les girouettes sont là, au début de la description, mais elles se moquent maintenant de leur connotation moyenâgeuse et de la vision aplatie, indiquant toutes un vent différent. Le faite des cheminées, qui renvoie, à la fin, aux faitages pointus, est oblitéré par les nids d'hirondelles, il a perdu même sa pointe. Voilà enfin l'eau-forte de Callot ou la gravure d'Abraham Bosse annoncées dans *l'Avant-propos* de 1863. Ces changements de vision trouvent bien sûr une explication très simple dans le rapprochement définitif, mais cette explication ne dit absolument rien de la multiplication descriptive. Afin d'en comprendre les raisons, il faut attribuer deux fonctions au début du roman : la fonction discursive, de lancer vers la suite une qualification des personnages et de leur ambiance, la fonction métadiscursive, de symboliser la poétique de la *mise au revers* contre la banalisation : c'est de cette dernière que je continue à m'occuper, laissant l'autre de côté. *La mise au revers*, le *Dictionnaire* de Littré nous le dit, est une sortie de l'habitude. L'abord de l'objet *mis au revers* est plus difficile, mais l'objet *mis au revers* est plus riche, car il garde sur soi la distance parcourue pour l'atteindre. C'est dans ce sens qu'on peut dire que la distance tempo-culturelle peut-être exprimée directement, même quand il n'existe plus aucune distance spatiale. C'est le délire analytique de la description qui l'exprime, en fouillant dans le trésor de la langue pour y puiser les formes et les mots que l'oubli de l'objet ou sa réduction synthétique à la banalité ont couvert de poussière. Dans le délire analytique, qui n'émerge que dans la troisième description, l'objet est possédé, mais il l'est par un acte d'amour, accomplissant le désir, qui lui conserve son altérité, voire même son étrangeté. Avec quoi on revient à *l'ostranenie*, et on comprend enfin la pertinence de la définition que Chlovsky en donne dans *Théorie de la prose*. Selon lui, l'art a pour but de transmettre l'impression de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; la forme doit par conséquent être précieuse et complexe, pour que la perception soit difficile et prolongée. S'il existe un écrivain au monde dont les œuvres puissent servir d'exemple à cette idée de l'art, c'est sans doute Gautier, et s'il existe

une œuvre qui soit le meilleur de ces exemples, c'est le *Capitaine Fracasse*.

Je ne m'arrêterai pas à vérifier l'application de cette idée dans la troisième description : n'importe quel lecteur peut le faire d'emblée, comme on le sait très bien, mais on n'y avait vu jusqu'à présent qu'un défaut de poésie conformément aux principes, que l'on suivait fidèlement et aussi sans le savoir, de l'esthétique idéaliste et marxiste de Lukacs. Je signalerai plutôt l'application du dernier des éléments dont j'ai doté ici la poésie de la *mise au revers*. J'avais suggéré déjà que l'objet *mis au revers* acquiert sur son propre revers une richesse, un plein d'imaginaire. A la fin de la description, sous le couvert d'une triple comparaison anodine, avec un dessin d'écolier, la pipe d'un soudard, le souffle d'un mourant, qui entrent aussi dans le prolongement de la perception du château, Gautier nous montre justement la richesse du revers du château, comme il le fera plus avant pour le revers de la tapisserie. L'objet, possédé dans son étrangeté même, largement étalée, est prêt à recevoir un très lourd et complexe investissement fantastique. Il pourra devenir le lieu du conte bleu, de l'aventure, de la tragédie. C'est sur ses trois registres, en effet, que le *Capitaine Fracasse* va se dérouler.

**« EFFET DE MIROIR, OU STRUCTURE, DANS
MADEMOISELLE DE MAUPIN :
ANALYSE TEXTUELLE ».**

Michel FISKE
Indiana U.S.A.

Il est généralement admis que la structure de *Mademoiselle de Maupin* n'est pas celle d'un roman conventionnel. Elle n'est pas déterminée par le développement de l'action comme dans la narration linéaire, ni même par une intégration équilibrée des thèmes, des personnages et de l'intrigue. L'œuvre suit pourtant un ordre intérieur qui dément son aspect décousu et chaotique, mais cet ordre intérieur a donné aux premiers lecteurs l'impression d'artificialité, voire de maladresse, comme si l'auteur ne se souciait guère d'allier contenu et forme, et se moquait de toute idée de continuité. Il en résulte, paradoxalement, qu'une œuvre dont la structure est soigneusement travaillée à toutes les apparences d'une œuvre sans forme.

La structure de *Mademoiselle de Maupin* ne se laisse pas facilement cerner. Comme Vishnu ou comme Protée dans leurs nombreux avatars et métamorphoses, l'œuvre change constamment de forme et de point de vue narratif, et semble même sauter d'un genre à un autre. La « confession épistolaire » (p. 161) des cinq premiers chapitres se trouve brusquement interrompue par l'intrusion de l'auteur au début des chapitres VI et VII, qui eux, adoptent la forme narrative. Suit un retour à la forme épistolaire qui,

tout en changeant de narrateur et de point de vue, s'étend sur sept nouveaux chapitres (VIII - XIV), et se laisse interrompre par un autre chapitre de narration avant de se terminer par une courte lettre.

Structure donc bien errante, bien complexe, puisque nous n'avons même pas tenu compte de l'insertion de deux dialogues sous forme de pièce de théâtre. Et ce n'est pas tout ! Les deux protagonistes s'écrivent à deux reprises seulement, leurs autres lettres étant adressées à deux autres personnages dont les réponses restent ignorées du lecteur et qui se situent par conséquence hors de l'action du roman.

Puisque la question de l'art se trouve au cœur de l'œuvre, c'est sans surprise que le lecteur découvre que *Mademoiselle de Maupin* s'appuie sur un système serré d'associations internes, véritable structure qui relève de la poésie lyrique plus que du roman. Dans cette œuvre en prose que son auteur a choisi d'appeler roman, les mots, les images et quelquefois des passages entiers, se reflètent et se font écho.

Parmi les changements subits du point de vue narratif qui donnent au roman son air décousu, celui du dixième chapitre est des plus remarquables. Jusqu'ici le protagoniste du roman est indubitablement d'Albert. Dans cette première partie de l'œuvre sept chapitres sur neuf sont consacrés aux lettres qu'il écrit à un ami d'enfance. A partir du dixième chapitre, cinq chapitres sur sept sont de la main de Madeleine de Maupin qui les adresse, elle aussi, à une amie d'enfance. Ces deux parties du roman se reflètent et se répondent ainsi que le font les deux personnages qui les dominent. C'est par ce jeu de reflets, dont l'image thématique du miroir est un indicateur fréquent, qu'opère le réseau de références et d'associations intérieures qui gouverne la structure. Que cet effet de miroir se manifeste consciemment sur le plan de la structure, et jusqu'au niveau du langage, c'est ce que deux passages du roman, que j'appelle passages « pastoraux », mettent clairement en évidence, car ils imitent, à une échelle réduite, la structure de l'œuvre.

Ces passages, dont les similitudes sont les plus frappantes de l'œuvre entière, viennent de deux chapitres qui ont déjà eux-mêmes beaucoup en commun. C'est ainsi qu'au début des chapitres VIII et X respectivement, le lecteur apprend les noms des correspondants d'Albert et de Madeleine de Maupin pour la première fois. Que Madeleine appelle son amie par son nom dans le dixième chapitre n'est pas du tout surprenant puisqu'il s'agit de sa première lettre à Graciosa. Ce qui paraît beaucoup plus étrange, c'est que le nom de l'ami et correspondant de d'Albert ne soit révélé qu'au huitième chapitre, c'est-à-dire au cours de la huitième lettre à Silvio.

Cette volonté de ne pas révéler le nom de Silvio répond à plusieurs buts. Elle met en relief la préoccupation de d'Albert avec lui-même ; l'égoïsme de d'Albert en paraît plus exagéré. Etant lui-même l'objet principal de son attention, d'Albert semble répondre à ses propres lettres. Ses obsessions se repaissent d'elles-mêmes, de sorte que chaque lettre en engendre une autre qui augmente son désir, son ennui, et autres états d'âme dont il souffre, et ceci jusqu'au point où les lettres semblent provoquer les événements et diriger l'action. Ainsi d'Albert s'écrit à lui-même à la manière d'un Narcisse qui communiquerait avec son image, et les lettres, comme autant de miroirs, adhèrent les unes aux autres pour former une mine en abîme.

Le moment où est révélé le nom de Silvio, nom qui appartient comme chacun sait à la pastorale, coïncide avec l'introduction du motif pastoral dans l'œuvre. Les mots, « Non, mon cher Silvio, non, je ne t'ai pas oublié », sont suivis presque immédiatement de « ... Mon passé me suit et empiète sur mon présent, et presque sur mon avenir... » (p. 187). Silvio symbolise cette vie d'innocence dans un passé si idéalisé par d'Albert qu'elle ressemble à un âge d'or antérieur, à un paradis terrestre qui ne serait plus. Par le biais du motif pastoral, Gautier introduit dans son œuvre une atmosphère de rêverie, de nostalgie où le regard se tourne vers un passé éloigné qui a toutes les apparences de la perfection. Mais la pastorale, avec toutes ses évocations « dix-septième siècle » d'un monde parfait où règnent à la fois la nature et le raffinement, la spontanéité et la formalité, contient aussi les germes du paradoxe art/nature. Le raffinement de la beauté et de la grâce naturelles détache la pastorale de l'objet de son idéalisation. Les scènes et les personnages y sont bucoliques de nom seulement. La nature quitte les bois et les prés pour venir s'établir à la cour et pour enfin s'y pétrifier, à moins qu'une heureuse coïncidence avec la vie réelle, avec une situation présente, ne la fasse revivre, comme au cours de la représentation de la pièce de Shakespeare au château. Si elle semble représenter un monde parfait dans lequel l'énigme, l'androgynie, l'ambivalence n'ont pas de place, au contraire, la pastorale communique effectivement l'ambiguïté et la tension des pôles opposés qui se trouvent au fond de l'ironie romantique de Gautier.

La lutte continuelle entre ces pôles se traduit dans nos deux passages par la distortion ou le faux reflet, qui sont mis en relief par la répétition et les similitudes apparentes. Les deux chapitres consacrés au passé des deux protagonistes sont les deux moitiés d'un tout symétrique dont la structure en miroir fait ressortir et le neuvième chapitre qu'ils entourent et les contrastes qui existent sous l'apparence de similitude que l'auteur a sciemment établie.

La division du roman en chapitres n'est pas aussi arbitraire, ni aussi capricieuse, qu'elle ne le paraît au premier abord. Il y a dix-sept chapitres en tout, dont le neuvième occupe une position centrale du point de vue poétique et structural aussi bien que numérique. C'est dans ce chapitre que d'Albert, bien que soupçonnant Théodore d'être une femme, se rend compte que ses sentiments ne changeront pas quel que soit le sexe de la personne aimée. Pour arriver à cette pleine connaissance de son amour il prend conscience de tout ce qui l'a amené à voir en Théodore la cristallisation de son idéal. Réfléchir sur lui-même, se regarder dans le miroir, contempler son propre visage, c'est l'occupation favorite de d'Albert. Mais dans ce neuvième chapitre où l'amour donne plus de perspective à son regard en lui prêtant le regard de l'autre, tous les thèmes et les images importants qui occupent sa pensée sont rassemblés et passés en revue. Que ce soit le sentiment d'être prisonnier de lui-même et le désir de liberté, que ce soit la décadence, l'androgynie, ou les tensions entre l'idéal et le réel, entre l'art et la vie, les obsessions de d'Albert, dont certaines se trouvent être les préoccupations de l'auteur, sont ici regroupées, et forment, en quelque sorte, une récapitulation de toute la première partie du roman. C'est dans ce neuvième chapitre que d'Albert se perd dans la contemplation de lui-même et de Théodore l'androgynie, l'autre face du couple d'Albert/Maupin. Sujet rêvant et objet rêvé se rencontrent et se rejoignent plus réellement dans l'œuvre, par son aspect poétique et structural, qu'ils ne le font dans l'intrigue lorsque, vers la fin du roman, Mademoiselle de Maupin passe la nuit dans le lit de d'Albert. Ce chapitre constitue la ligne de démarcation à partir de laquelle les deux parties du roman vont se refléter l'une l'autre comme le ferait un objet dans l'eau.

N'est-ce d'ailleurs pas au bord de l'eau que les images semblent les plus claires et les plus fidèles ? Ainsi, les deux passages pastoraux qui se situent vers le début des chapitres VIII et X se ressemblent tellement par le langage même, autant que par le contenu, que le second semble imiter le premier. Tous deux commencent par la question : « Te souviens-tu de cette petite île... » et « C'était par un beau clair de lune, t'en souviens-tu ? » L'adjectif démonstratif paraît deux fois pour indiquer le lieu visité par les deux jeunes gens, « cette petite île » et « cet endroit », et une fois encore pour indiquer l'endroit fréquenté par les deux jeunes femmes, « cette allée triste ». Cette question identique qui introduit les deux passages et oriente le regard de nos deux héros vers leur passé respectif, annonce également au lecteur le

rapport étroit qui lie les chapitres VIII et X et attire son attention sur d'autres points de comparaison. Ce sont deux textes parallèles qui semblent presque identiques, dont les similitudes générales font ressortir des contrastes plus subtils.

Il s'agit dans les deux textes étudiés d'un paysage inconnu, caché, étrange. Le premier passage dépeint le tableau pastoral par excellence. Toutefois c'est d'une pastorale sans raffinement qu'il s'agit puisqu'on y retrouve une nature sauvage. Par conséquent, des chèvres remplacent les moutons traditionnels, et la gentille bergère se transforme en chevière « toute brune et toute hâlée ». Paysage non moins idéalisé pour autant, puisqu'il est romantisé dans toute sa sauvagerie ! On y décèle cependant quelques signes de l'intrusion humaine : degrés descendant à la rivière, avec leurs poteaux et leurs pieux, et toiles que les femmes ont étendues sur le sol pour les faire blanchir à la rosée. Mais d'Albert a vite remarqué que les « poteaux et les pieux [étaient] verdissés par le bas », que les marches étaient couvertes de feuilles et de branchages, et que même les toiles ressemblaient à des carrés de neige. Ainsi les moindres traces de civilisation sont ou vaincues par la nature ou transformées par l'imagination de d'Albert pour paraître naturelles.

L'eau de la rivière, qui figure pour beaucoup dans ce passage, fournit l'image centrale du miroir dans lequel le ciel ne se contente pas d'être passivement reflété, mais se peint dans des couleurs vives qui ne cessent de changer.

Le deuxième paragraphe amène un changement subtil dans le ton, ton duquel l'ironie de l'auteur n'est pas absente. Le rapport qui s'établit entre les cœurs des jeunes gens et la nature est souligné par une accumulation d'expressions dont le parallélisme atteint presque à l'absurde : printemps-/jeunesse, soleil/sourire, neige/blanches illusions, pudique rougeur sur les joues/et sur l'églantine, poésie chantant/oiseaux gazouillant, un brin d'herbe/une pensée qui pousse, une goutte d'eau qui roule au long d'un calice/une larme qui déborde au long d'une paupière, soupir d'amour/bruissement de feuille. Si cette exagération suffit pour avertir le lecteur que l'idéalisation n'est pas loin de déboucher sur le ridicule, elle ne va pas cependant assez loin pour que d'Albert lui-même, pris dans l'enthousiasme du moment, puisse s'en rendre compte.

Vis-à-vis de Madeleine de Maupin, Graciosa joue un rôle semblable à celui de Silvio vis-à-vis de d'Albert. Cependant, bien qu'elle symbolise elle

aussi l'innocence de la jeunesse, elle ne subit pas la même idéalisation que Silvio. De la nostalgie, Madeleine en ressent, car ne dit-elle pas au début de cette première lettre : « quel trésor de chaste et précieuse ignorance j'ai dissipé en peu de temps ! » ? (p. 217). Elle choisit bien ses mots, n'oubliant pas que l'ignorance comptait justement pour beaucoup dans cette innocence du passé. Le paysage qu'elle décrit est beaucoup moins pastoral que celui qu'évoque d'Albert, les femmes ne pouvant pas se dérober à la société pour aller à la recherche d'un lieu sauvage. S'il y a un élément pastoral dans ce paysage, c'est à la pastorale conventionnelle, à la pastorale raffinée de la cour qu'il appartient, non seulement par la description de l'allée du parc avec sa statue et son mur peint, mais aussi par les allusions pastorales qui suivent ce passage, allusions exprimées sur un ton moqueur. Opposant sa vie antérieure à celle qu'elle vient de choisir, Madeleine de Maupin se souvient des « mille petits détails dont l'enfantine naïveté [lui] faisait venir sur les lèvres un sourire d'indulgence un peu moqueuse quelquefois, comme celui d'un jeune libertin qui écouterait les confidences arcadiques et pastorales d'un écolier de troisième... » (p. 223). Dans une inversion ironique du rôle pastoral, Graciosa ressemble à une bergère naïve qui se croit une grande dame de la cour et pour qui le « cavalier » attendu bravera tous les dangers du monde.

Pour d'Albert c'est le « germe de corruption » qui l'éloigne tant de l'innocence de sa jeunesse, tandis que pour Madeleine un vague soupçon que les hommes ne sont pas dans le fond ce qu'ils paraissent la pousse à s'échapper, et à chercher la vérité dans l'action et l'aventure. L'innocence de sa jeunesse lui a toujours paru fautive et artificielle puisque forcée.

Si l'île joyeuse de d'Albert et de Silvio est cachée du monde, l'allée triste de Madeleine et de Graciosa est plutôt un lieu de séquestration. Les deux jeunes femmes s'y cachent sans s'évader. C'est à la clarté du jour que tout se passe sur la petite île de d'Albert. La seule description vespérale se trouve dans la dernière phrase du passage, les deux jeunes gens se promenant insouciant par des soirées agréables le long de la rivière, « un pied dans l'eau et l'autre sur la terre ». A tout moment, le soleil brille et les couleurs des fleurs, des papillons, des canards sont éclatantes. Rien n'échappe au regard, sauf quelques oiseaux cachés gazouillant dans les arbres. Toutes les activités du jour se poursuivent avec candeur et spontanéité. Dans l'allée des jeunes gens, malgré le beau clair de lune, les ténèbres dominent. Des promenades furtives sous les étoiles remplacent les ébats sous le soleil.

Tout est mystérieux ; le printemps se fait sentir seulement par une vague « odeur de jeunes pousses et de plantes nouvelles » (p. 217). Le seul oiseau de ce paysage est caché, et son chant est « langoureux et bizarre ». (p. 217). Dans ces deux passages qu'on pourrait appeler respectivement masculin et féminin, l'homme sous le soleil jouit de la liberté et l'exprime avec franchise ; la femme, prisonnière des conventions sociales, ne pouvant s'échapper, trouve refuge dans les ténèbres du soir.

L'ambiguïté de la description de l'allée coïncide avec l'atmosphère de décadence qui y règne. La nature a fait de son mieux, dans cet endroit comme dans l'autre, pour triompher de la civilisation, mais avec moins de bonheur. La statue, comme les poteaux et les pieux, est toute verdie, et ce petit Faune qui n'a plus de nez est couvert « d'une lèpre épaisse de mousse noirâtre... » (p. 218). Ni l'homme ni la nature ne sont arrivés à achever l'œuvre qu'ils essayaient de s'imposer l'un à l'autre. A la place d'un ciel vivant, ondoyant, se peignant dans l'eau de la rivière, une fausse perspective est dessinée sur le mur qui se dresse au bout de l'allée, et si, sur l'île de d'Albert, les toiles des femmes sont blanchies à la rosée, il n'y a qu'une seule référence à l'eau dans la description du passage féminin : c'est la pluie qui n'arrive pas à effacer le dessin sur le mur.

Reflets pleins d'ironie qu'apportent ces regards vers le passé ! Le beau tableau évoqué par le jeune homme n'est qu'une distorsion produite par la fausse perspective de l'idéalisation. L'autre paysage, tenant compte des tensions entre le naturel et l'artificiel, se montre plus vrai. Les rôles des deux protagonistes, au moment où ils se penchent sur ce miroir du passé, sont renversés. C'est d'Albert le rêveur qui, romantisant son passé comme son avenir, est devenu prisonnier de lui-même, et c'est Mademoiselle de Maupin la femme d'action qui, reconnaissant l'innocence de sa jeunesse pour ce qu'elle est, s'est, grâce au port d'un masque, libérée de sa condition de femme. Libération fausse et temporaire, car elle devient vite prisonnière de son rôle. Cependant, le masque lui permet de se retrouver, car elle éprouve, comme d'Albert d'ailleurs, un moment de vraie liberté lorsque les rôles qu'ils jouent respectivement dans *Comme il vous plaira* coïncident avec la réalité.

La description de l'allée semble être en quelque sorte une condensation de celle de l'île. Le passage est beaucoup plus court que celui du chapitre VIII, car mots et images du premier passage n'ont qu'à être suggérés dans le deuxième pour que le lecteur les reconnaisse. L'image du miroir est absente

du deuxième passage puisqu'elle y serait redondante, les autres ressemblances suffisant pleinement pour reporter l'image d'un texte à l'autre et compléter l'effet de miroir ainsi que la symétrie de la structure. Mais les contrastes ayant été notés, c'est le premier passage qui semble, rétrospectivement, une distorsion prolongée du paysage qu'avait d'Albert sous les yeux. Le paysage de l'île où le ciel semble se peindre vivant dans l'eau de la rivière, se pétrifie dans le souvenir de d'Albert. L'ironie c'est que d'Albert, en voulant montrer la nature en artiste et faire de l'homme un être innocent qui n'a qu'à regarder l'œuvre de la nature, s'efforce de communiquer ce souvenir dans un tableau élaboré qui nuit au but même de sa description. Cette dernière met notre héros en porte-à-faux avec l'univers qui l'entoure. De plus, l'écart infranchissable qu'il veut absolument établir entre son passé idéalisé et sa corruption présente en dit plus sur lui-même que sur les objets qu'il est censé décrire. Le ton de ce passage s'accorde avec celui de toute la première partie du roman qui est dominé par un égocentrisme qui s'ignore. La description de l'allée est en même temps plus concise et plus complexe que celle de l'île. Elle se révèle aussi plus fidèle, comme reflet, à l'œuvre entière aussi bien qu'à la deuxième partie. Ce passage correspond, par son ambiguïté et son insistance sur la lutte résolue entre l'art et la nature, aux deux faces du personnage paradoxal qu'est Mademoiselle de Maupin - à la fois, être qui se montre, par son attitude quelquefois moqueuse, plus réaliste que d'Albert, et, créature exagérée de l'auteur. Si elle agit dans la réalité, qui est celle de l'univers du roman, ses actions se transforment vite en aventures et les aventures deviennent de plus en plus « fantastique[s] extravagante[s], impossible[s], exactement comme ce « singulier théâtre » (p. 242) tant aimé par d'Albert et qui répond aussi à l'idéal de l'auteur lui-même. Pareil à Madeleine de Maupin, Gautier assume des masques différents, tantôt s'identifiant avec ses personnages, cherchant lui aussi la fleur bleue de l'idéal, tantôt s'éloignant pour les observer à la lorgnette ou pour s'en moquer avec indulgence. La tension entre l'art et la nature qui se fait sentir dans le deuxième passage, ainsi que celle qui existe entre les deux passages, prépare également le lecteur pour la tension qui se manifeste entre les deux parties du roman. D'Albert et Madeleine sont unis vers la fin du roman pour être de nouveau séparés, (l'idéal et le réel ne pouvant se rencontrer que momentanément, voire qu'illusoirement). Pareillement, les deux parties de l'œuvre - telles les deux passages étudiées - restent en même temps unies et séparées, se répondant et se reflétant sans triompher l'une et l'autre, sans se perdre l'une dans l'autre.

DEUX PRIERES SUR L'ACROPOLE

Guy de Malivert et Ernest Renan à Athènes

Paul PELCKMANS, *Université d'Anvers*,

Convenons-en tout de suite : la coïncidence dont je voudrais prendre argument pour rapprocher l'avant-dernier chapitre de *Spirite* de la *Prière sur l'Acropole* d'Ernest Renan ne résiste pas à une critique quelque peu scrupuleuse. *Spirite* fut rédigé en 1865 et parut en feuilleton, la même année, dans *Le Moniteur universel* ; or, si la visite d'Ernest Renan à Athènes a bien eu lieu, elle aussi, en février 1865, les pages que l'auteur des *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* voudrait nous faire lire comme une transcription immédiate de son émerveillement devant le Parthénon ne recevront leur forme définitive qu'onze ans plus tard. Il est vrai que la convergence entre nos deux textes gagne peut-être à ce que leur synchronisme perd en précision : le narrateur de la *Prière* n'est exactement ni l'auteur des *Souvenirs*, ni le visiteur d'Athènes ; il est celui-ci recréé par celui-là dans un document fictif ; d'un tel personnage à Guy de Malivert, portrait évident de Théophile Gautier et protagoniste d'une œuvre de fiction, la distance n'est pas incommensurable.

Au demeurant, la coïncidence n'est en tout état de cause qu'un point de départ. J'espère dégager le travail, dans les deux textes, d'une même logique

- ou si l'on préfère d'une même stratégie : chez Gautier comme chez Renan, le Parthénon vient à jouer son rôle dans la rhétorique de ce que j'appellerai, avec René Girard, le mensonge romantique.

Pour Ernest Renan, la visite à l'Acropole est un des sommets de sa vie :

« L'impression que me fit Athènes est de beaucoup la plus forte que j'aie jamais ressentie. Il y a un lieu où la perfection existe ; il n'y en a pas deux. C'est celui-là ». (p. 74) (1).

A lire la suite, on s'étonne de tant d'insistance sur l'unicité absolue de cette « perfection » ; dans l'itinéraire du penseur, Athènes représente en effet un émerveillement essentiellement second :

« La destinée unique du peuple juif, aboutissant à Jésus et au christianisme, m'apparaissait comme quelque chose de tout à fait à part. Or, voici qu'à côté du miracle juif venait se placer le miracle grec (...). Quand je vis l'Acropole, j'eus la révélation du divin, comme je l'avais eue la première fois que je sentis vivre l'Évangile, en apercevant les vallées du Jourdain des hauteurs de Casyoum. (p. 74)

La question dès lors est de savoir pourquoi le seul redoublement du miracle a pu paraître « de beaucoup » plus impressionnant que sa première occurrence.

En tant qu'entreprise scientifique, *Les origines du christianisme* se définissent par le refus du « surnaturel particulier » : Renan entend rendre compte de la naissance et des premiers succès de l'Église en n'invoquant que des facteurs humains. Au-delà de ce projet d'historien, on décèle toutefois des ambitions moins spéculatives : même si les *Origines* sont une œuvre foisonnante, d'autant plus aisément interdisciplinaire qu'elle est antérieure à bon nombre des cloisonnements qui sévissent de nos jours, on s'aperçoit en effet que chaque fois qu'Ernest Renan prend du recul pour esquisser une vue d'ensemble, une même perspective tend à prévaloir. Voici d'abord un résumé de l'œuvre de Jésus :

« S'être fait aimer à ce point qu'après sa mort on ne cesse pas de l'aimer, voilà le chef-d'œuvre de Jésus et ce qui frappe le plus ses contemporains (...). Pour s'être fait adorer à ce point, il faut qu'il ait été adorable » (2).

De même, le dogme de la Résurrection, qui ne reflète ici qu'une illusion du deuil des disciples, n'apparaît pas comme l'aberration d'une crédulité encore abrutie par le chagrin mais comme un « miracle de l'amour » (3) :

« La petite société chrétienne opéra, ce jour-là, le véritable miracle ; elle ressuscita Jésus en son cœur par l'amour intense qu'elle lui porta. Elle décida que Jésus ne mourrait pas. L'amour, chez ces âmes passionnées, fut vraiment plus fort que la mort » (4).

Citons enfin, pour interrompre une liste qui pourrait s'allonger indéfiniment, cette explication du triomphe des premiers chrétiens sur l'empire romain :

« La victoire est écrite d'avance. Le Syrien, le pauvre homme qui aime ses semblables, qui partage avec eux, qui s'associe avec eux, l'emportera. L'aristocratie romaine périra, faute de pitié » (5).

C'est à de tels passages que tient ce qu'on appelle communément le charme de Renan. Les origines du christianisme ne cessent, chez lui, d'être surnaturelles que pour attester la toute-puissance de la tendresse humaine. Le plus curieux, dans tout ceci, est que ce changement de registre ne s'accompagne guère d'un changement de lexique : de Jésus « adorable » au « miracle » de Pâques, l'efficace des sentiments leur vaut une transcendance propre, une sorte d'apothéose qui les pare des prestiges traditionnels de l'histoire sacrée - dont l'affect victorieux serait le vrai moteur.

Dans une telle perspective, *Les Origines* rejoignent une des préoccupations majeures du XIX^{ème} siècle. Pour la psychologie historique, la nouvelle importance que l'homme moderne attache aux rapports interhumains a partie liée avec le retrait du sacré : tout se passe comme si, ne trouvant plus désormais des exutoires qui lui soient spécifiques, le désir métaphysique investissait de nos jours la vie affective - et lui conférait ainsi un prix inédit. Aussi la littérature romantique se présente-t-elle, pour une large part, comme une apologétique de l'affect - qui trouve, dans les thèses de Renan, un argument de choix.

Cet argument privilégié n'en est pas moins à sa façon précaire. Tant que le miracle juif est seul à attester la transcendance de l'affect, celle-ci paraît tout au plus aussi plausible que la vision des choses traditionnelle qui

lit dans cette aventure sans pareille la marque d'une élection divine. De là, je crois, l'émerveillement de Renan devant le miracle grec : que le Panthéon vaille l'Évangile aide à ne voir dans celui-ci qu'une haute réussite humaine. Redéfini sur l'Acropole, la *Vie de Jésus* revêt avec plus d'aisance une portée exemplaire :

« J'ai écrit, selon quelques-unes des règles que tu aimes, o Théonoé, la vie du jeune dieu que je servis dans mon enfance (...). Et pourquoi écrit-on la vie des dieux, o ciel ! si ce n'est pour faire aimer le divin qui fut en eux, et pour montrer que ce divin vit encore et vivra éternellement au cœur de l'humanité ? » (pp. 76-77)

La seconde de ces ambitions est nettement excessive : en bonne rigueur, aucune étude historique n'autorise à préjuger de l'éternité à venir de quelque aptitude humaine que ce soit. L'extrapolation indue semblerait plus hasardeuse encore si, à Athènes, Jésus ne cessait au moins de paraître rigoureusement singulier.

A y regarder de près, la *Prière sur l'Acropole* tout entière s'avère tissée de pareils excès subtils. Pour autant que le Parthénon nous est concrètement décrit (6), celui-ci apparaît comme « une leçon éternelle de conscience et de sincérité », le culte (y) signifie raison et sagesse » (p. 75) ; Athéné aurait pu être une sœur plus distinguée des déesses Raison que la Révolution aimait introniser et c'est bien comme telle qu'on s'attendrait à voir un historien positiviste la choisir comme sa patronne. Or, sauf tout au début du texte, l'invocation de la « déesse aux yeux bleus » (p. 75) dérive incessamment vers un sacré tout irrationnel, où la réminiscence chrétienne concurrence d'ailleurs la donnée mythologique.

Le recours à la prière, là où un éloge des architectes aurait pu *raisonnablement* suffire, amorce déjà cette dérive. Par la suite, les surnoms traditionnels d'Athéné s'égrènent comme une litanie où le grec remplacerait le latin d'Église ; le rapprochement est d'autant plus contraignant que la *Prière* rappelle aussi les « cantiques » (p. 76) à la Vierge et que l'inventaire des surnoms s'ouvre sur une anaphore de quatre « Toi seule es » (p. 77) qui évoque le triple *Tu solus* du *Gloria in excelsis*. De même, les allusions à la naissance d'Athéné modèlent ses liens avec Zeus sur quelques termes-clé de la théologie trinitaire :

« Sagesse, toi que Zeus enfanta après s'être replié sur lui-même, après avoir respiré profondément ; toi qui habites dans ton père, entièrement unie à son essence (comme qui dirait *consubstantialis patri*) ; toi qui est sa compagne et sa conscience ; Energie de Zeus, étincelle qui allumes et entretiens le feu chez les héros et les hommes de génie, fais de nous des spiritualistes accomplis » (p. 77).

Athéné accumule les attributs du Christ et du Saint-Esprit. Plus loin, Renan évoque la rivalité légendaire entre Athènes et Rhodes, qui toutes deux voulaient héberger la déesse : celle-ci ayant abandonné les Rhodiens, Zeus fit « descendre » sur eux « un nuage d'or » (p. 77). C'était leur octroyer au moins une Pentecôte...

Il faudrait l'écrasante culture religieuse de Renan lui-même pour dépister toutes les allusions savantes qui contribuent à l'impact d'envoûtement de cette *Prière* (7). Contentons-nous donc de souligner qu'Athéné est à la fois l'allégorie des valeurs humaines que révère l'idéalisme remanien et le substitut mythologique du sacré chrétien ; dès lors, elle fait paraître celles-là contiguës à celui-ci, son invocation sert de relais à une transcendance déviée.

A première vue, cette déviation n'aboutit pourtant à aucune promotion métaphysique de l'affectivité : Vénus Aphrodite étant plus érotique qu'amoureuse, le panthéon grec ne comporte aucune déesse qui s'ajuste exactement à ce mirage moderne. Sur ce point aussi, la *Prière* comporte toutefois quelques dérives : le ton se donne même dès le premier paragraphe :

« L'initiation que tu conférais à l'Athénien naissant par un sourire, je l'ai conquise à force de réflexions » (p. 75).

L'« initiation » des nouveaux-nés par le « sourire » ne dit pas que l'aisance perdue : Athéné y gagne une touche de tendresse maternelle (8). Cette initiation vaut d'ailleurs aux Athéniens un « esprit » d'une trempe particulière :

« Les Athéniens eurent de l'esprit, c'est-à-dire la vraie joie, l'éternelle gaieté, la divine enfance du cœur » (p. 78).

C'était déjà « au cœur de l'humanité » (p. 77) que gisait « le divin » (p. 77) illustré par la *Vie de Jésus*.

La ferveur pour Athéné inspire à son adepte un projet de vie plus sentimental que rationnel :

« Pour toi, je me ferai, si je peux, intolérant, partial. Je n'aimerai que toi. Je vais apprendre ta langue, désapprendre le reste. Je serai injuste pour ce qui ne te touche pas : je me ferai le serviteur du dernier de tes fils. Les habitants actuels de la terre que tu donnas à Erechthée, je les exalterai, je les flatterai. J'essayerai d'aimer jusqu'à leurs défauts : je me persuaderai, ô Hippias, qu'ils descendent des cavaliers qui célèbrent là-haut, sur le marbre de ta frise, leur fête éternelle » (p. 78).

Il est vrai que la suite fait mine de s'assagir :

« J'arracherai de mon cœur toute fibre qui n'est pas raison et art pur » (p. 78).

Retenons-en surtout que, dans l'économie de la *Prière*, la raison elle aussi est une « fibre » du cœur...

Vers la fin, la *Prière* ne se contente même plus de ces jeux. Un ultime remodelage d'Athéné renie discrètement sa sérénité olympienne au profit d'une beauté plus ouverte aux émotions :

« Le monde est plus grand que tu ne crois. Si tu avais vu les neiges du pôle et les mytères du ciel austral, ton front, ô déesse toujours calme, ne serait pas si serein ; ta tête, plus large, embrasserait divers genres de beauté » (p. 79).

Le Parthénon serait-il le grand absent de la *Prière* ? Du moins ne lui sert-il que de prétexte - ou pour mieux dire de trait d'union : ses prestiges autorisent Renan à juxtaposer un frisson sacré à l'évocation imagée d'un idéal tendrement humain. La tradition mythologique, malgré tout, ne comportant guère de quoi cautionner une culture de tendresse, le texte finit, une fois l'ambiance créée, par récuser sa déesse, par l'envelopper « dans le linceul de pourpre où dorment les dieux morts » (p. 79).

Spirite va plus loin encore dans le même sens. Le fantastique, telle est du moins ma conviction, ne multiplie les incidents énigmatiques qu'afin de

conférer, aux rapports humains qu'il met en scène, une dimension mystérieuse ; il élabore, pour l'enchantement de ses lecteurs, une mythologie de l'affectivité, contribuant ainsi, avec ses ressources propres, à cette apologétique du sentiment à laquelle *Les origines du christianisme* prétendaient apporter des arguments scientifiques. Comme la fiction peut s'offrir des faits là où l'historien doit se contenter d'hyperboles, le triomphe de l'amour sur la mort, illustration privilégiée de la transcendance de l'affect, y bénéficie de confirmations plus éclatantes que ne pouvait l'être la pieuse illusion des premiers chrétiens de Jérusalem : dans *Valérie* (Florian), *La morte amoureuse* et *Véra* (Villiers de l'Isle-Adam), le désir ressuscite effectivement de chères disparues (9).

Dans *Spirite*, le retour de la morte n'exauce aucun vœu du survivant (10) et n'aboutit pas à la traditionnelle reprise des relations dénouées par la mort. Spirite apparaît à Guy de Malivert pour le convier à le rejoindre, après sa mort à lui, en des noces spirituelles. On peut dès lors hésiter, devant une perspective apparemment si différente des amours terrestres qu'on rencontre ailleurs, à voir dans l'apothéose de celle-ci l'enjeu essentiel de notre nouvelle.

Ce serait sans doute compter sans la ruse du mensonge romantique. Dans la littérature de fiction, celui-ci renonce volontiers à toutes considérations spéculatives pour suggérer seulement l'élévation singulière des sentiments des protagonistes ; il y gagne de pouvoir la confronter à la platitude des affections vulgaires qui l'entourent. Comme, par la force des choses, pareille supériorité est difficile à imaginer, l'écart, le plus souvent, est postulé sans qu'il parvienne vraiment à s'écrire. D'où, dans beaucoup de textes, un esprit de comparaison inquiète : la divine différence risque toujours de s'avérer illusoire.

Mme d'Ymbercourt, la jeune veuve que le monde s'attend à voir épouser Guy de Malivert, figure ainsi dans *Spirite*, un personnage-repoussoir : la banalité de son amour fait ressortir la richesse de l'union surnaturelle à laquelle Guy se voit invité. Or, à y regarder d'un peu près, la distance entre Mme d'Ymbercourt et Spirite n'exclut pas toute ressemblance. Gautier nous fait sourire des « démonstrations plus qu'amicales » (p. 123) (11) de la jeune veuve, de ses tentatives maladroites pour provoquer une déclaration en due forme ; Spirite qui, elle aussi, prend toutes les initiatives paraît à peine plus discrète. Lorsqu'il cherche à entrer à son tour en contact avec l'esprit dont il vient de recevoir la première visite, Guy se dit à juste titre que celui ci

« ne devait pas résister beaucoup à l'évocation puisqu'il avait essayé tout seul de se manifester » (p. 81).

De même, si Mme d'Ymbercourt se sent parfois une jalousie des mieux justifiées, Spirite est dite éprouver

« un sentiment d'une nature toute féminine et que dans ce monde on aurait appelé jalousie » (p. 87).

« Sentiment » d'autant plus surprenant que la clairvoyance surnaturelle de Spirite et sa prescience de l'avenir devraient lui faire supporter plus calmement l'hésitation temporaire de Guy.

Gautier ne réussit d'ailleurs pas à dénier constamment toute profondeur au penchant de Mme d'Ymbercourt ; elle aussi est, par endroits, touchante :

« Elle leva vers Malivert des yeux qu'une lueur d'émotion rendait vraiment beaux » (p. 66).

« Ce regard suivit obliquement Malivert jusqu'à la porte, avec une nuance de tristesse qui l'eût touché sans doute s'il eût pu l'apercevoir » (p. 71).

« La comtesse était pâle, et ce soir-là vraiment belle. La douleur qu'elle ressentait prêtait à sa physionomie, ordinairement d'une régularité froide, une expression et une vie qui lui avaient manqué jusqu'alors » (p. 198).

Le contraste entre la mondaine et l'ange semble donc au moins surfait. On peut même se demander si, dans ce qu'il faut bien appeler leur rivalité, Spirite a toujours le beau rôle ; lorsqu'elle profite d'une distraction d'un Guy pour glisser sous sa plume une lettre de rupture à Mme d'Ymbercourt, l'étrangeté de la procédure fait passer inaperçue l'indélicatesse du procédé ; au fond, nous ne sommes pas tellement loin des « Ce n'est pas ma faute » que Mme de Merteuil souffle à Valmont - et qui, dans *Les liaisons dangereuses*, tuent la Présidente de Tourvel.

Ne poussons pas plus loin cette paradoxale apologie de Mme d'Ymbercourt : par bien d'autres biais encore, la psycho-logique des liens entre Guy et Spirite côtoie de fort près ce que donnent à voir, dans tant d'autres récits,

des amours tout humaines. Ainsi ce que qu'on peut expliquer ici la « scène de première vue » (12) fait appel, pour expliquer le subit amour de Guy, à un rapprochement surprenant :

« Si la passion de Guy pour Spirite semble bien soudaine, il faut songer que l'amour naît souvent d'un coup d'œil, et qu'une femme lorgnée de loin au théâtre dans sa loge *ne diffère pas beaucoup* d'un reflet d'âme aperçu dans un miroir, et que bien des passions sérieuses n'ont pas eu d'autres débuts » (p. 89 ; je souligne).

Ses premiers émois d'amoureux, oscillant de la prostration à l'extase, ne se distinguent également de la norme que par leur intensité :

« En disant que Malivert passe du plus sombre désespoir à la joie la plus pure, nous ne surprendrons personne. Si une simple mortelle dix fois en un jour vous précipite aux enfers et vous fait remonter aux cieux (...), vous pensez bien que les émotions produites par un esprit doivent être encore d'une autre violence » (p. 88-89).

Tout se passe dès lors comme si la spécificité surnaturelle de l'aventure ne s'exprimait que par des envolées d'obédience swedenborgienne qui se surimpriment à l'intrigue sans vraiment l'informer : ses inflexions essentielles, coup de foudre ou éviction de la rivale, sont, si on me permet de parodier une formule célèbre, d'une inquiétante familiarité. C'est sans doute pourquoi, dans l'économie d'ensemble de la nouvelle, la dictée de Spirite est « fort longue » (13), alors que l'idylle qui la suit ne fait l'objet que de deux chapitres. Celle-là, qui relate la vie terrestre de Spirite et ses vaines tentatives pour rencontrer Guy, autorise Gautier à se rabattre sur les lieux communs du roman de la jeune fille ; l'amour n'y est auréolé que de l'épanouissement posthume qui l'attend. L'idylle, par contre, ne saurait se réclamer d'aucun modèle puisque, si le texte tenait réellement ses promesses, elle devrait suggérer un bonheur inédit.

A vrai dire, Gautier ne réussit qu'une seule péripétie, vraiment particulière : héritant des coquetteries de la jeune fille qu'elle a été, Spirite se complait à troubler aussi les sens de Guy- et, comme le corps qu'elle revêt pour lui apparaître n'est qu'une ombre, la frustration de l'amant manque

l'acculer au suicide. On aimerait lire, dans cette mort évitée de justesse, un symbole involontaire du risque majeur de la nouvelle elle-même, toujours près de voir s'affaïsser sa différence. La suite de l'idylle ne s'en contente pas moins de transposer discrètement l'entente amoureuse : pendant le voyage en Grèce de Guy, Spirite est à ses côtés ; bien qu'en qualité d'esprit elle eût pu être insensible à la beauté de paysages par définition inférieurs à ceux de l'extramonde, elle les admire à travers l'émerveillement de Guy :

« Oh ! que je l'eusse admiré près de vous, ce spectacle, lorsque j'habitais encore la terre (...). Mais ne croyez pas que j'y reste insensible, j'en comprends la beauté à travers votre émotion » (p. 200).

Ce qui, à la fois, sauvegarde une distance et laisse discrètement entendre que l'émotion est en mesure de la combler...

Il n'est donc pas si sûr que ce qu'occasionne ici le retour d'une morte métamorphosée par l'au-delà diffère profondément des reprises moins ambitieuses qu'on rencontre ailleurs : à ne mettre en scène que des partenaires simplement humains, *Spirite* ne devait guère s'amputer que de ses digressions. C'est dire que, de *La morte amoureuse* à la dernière nouvelle de Gautier, il n'y a progrès que dans le raffinement des artifices : dans les deux cas, le fantastique s'ingénie à inscrire, autour d'un amour qui reste sentimentale plutôt que spirituel, un surnaturel quasi gratuit qui lui confère une élévation illusoire.

A défaut de pouvoir étayer la transcendance de l'affect d'arguments positifs, il reste toujours la ressource de la montrer dédaigneuse de tout ce qu'elle prétend dépasser : aux yeux du lecteur de bonne volonté, le *contemptus mundi* hausse qui en fait preuve au-dessus du monde. Dernière rencontre terrestre entre Guy et Spirite, la visite au Parthénon participe de cette stratégie- et représente ainsi, au dénouement de la nouvelle, une ultime tentative pour accréditer le mensonge romantique.

Tout à son amour, Guy ne jette, sur les beautés de la Grèce, qu'un regard distrait :

« Le monde n'était pour lui que le paysage de Spirite, et encore trouvait-il les plus beaux sites peu dignes de cet emploi » (p. 202).

La vue de l'Acropole réussit pourtant à le tirer un instant de sa torpeur :

« Tout l'art grec se révélait à lui, romantique, dans cette rapide vision, c'est-à-dire la parfaite proportion de l'ensemble, la pureté absolue des lignes, la suavité incomparable de la couleur faite de blancheur, d'azur et de lumière » (p. 202).

De tels accents nous ramènent bien près de la *Prière* de Renan. Ici toutefois, le Parthénon n'est exalté que pour aménager à Spirite un triomphe d'autant plus éclatant : gratifié d'une nouvelle apparition de sa bien-aimée, Guy n'a plus d'yeux que pour elle au point de redevenir indifférent aux chefs-d'œuvre qui l'entourent. D'où enthousiasme de Spirite :

« L'art lui-même est oublié pour l'amour. Son âme se détache de plus en plus de la terre » (p. 203).

Gautier accomplit ainsi ce refus du miracle grec que nous avons vu se profiler vers la fin de la *Prière*. N'ayant, sur l'Acropole, qu'Athénà à adorer, Renan pouvait tout au plus retoucher son image, l'ajuster tant bien que mal, et finalement au prix d'un rejet implicite, au culte moderne de la tendresse. Gautier par contre, qui dispose d'une déesse de rechange, accentue la divergence que Renan s'efforçait d'atténuer ; le conteur y trouve en effet de quoi définir une supériorité à Spirite :

« Dans ses yeux de pervenche brillait une lueur attendrie qu'on ne voit pas aux yeux de marbre blanc. A cette radieuse beauté plastique, elle ajoutait la beauté de l'âme » (p. 204).

Nous pourrions en rester là si, malgré le confort d'une situation qui autorise d'aussi nettes lignes de partage, Gautier ne se complaisait, comme Renan, à brouiller les contours. Spirite, qui sera [sera] heureuse de se voir préférée à l'art grec, commence pourtant par lui emprunter ses prestiges. Elle apparaît

« sur les marches du temple, entre les deux colonnes derrière lesquelles s'ouvre la porte du pronaos » (p. 204),

comme si elle voulait passer un instant pour Athénée elle-même, qui sortirait de son sanctuaire. Le vêtement de l'apparition renforce d'ailleurs l'illusion :

« Une longue robe blanche, sculptée à petits plis comme les tuniques des canéphores, descendait de ses épaules jusque sur le bout de ses petits pieds nus (...). Costumée ainsi, Spirite ressemblait à une vierge des Panathénées descendue de sa frise » (p. 204).

De son côté, le Parthénon n'est pas exclusivement l'« hymne de la beauté » (p. 204), Gautier essaie discrètement de le faire témoigner en outre pour un idéal plus affectif. L'Acropole apparaît ainsi comme une

« colline sacrée où le genre humain, dans sa fleur de jeunesse, de poésie *et d'amour*, entasse ses purs chefs-d'œuvre comme pour les présenter à l'admiration des dieux » (p. 203 ; je souligne) (14).

La description détaillée du Parthénon comporte de même quelques connotations inattendues :

« Les belles colonnes doriques, drapées dans les plis de leurs cannelures et un peu rejetées en arrière, faisaient rêver à de chastes vierges qu'alanguit un vague désir (...). Sous le baiser du temps, le marbre avait pris une nuance vermeille et comme une rougeur pudique » (p. 204).

Le triomphe final se dissout ainsi, à lire de près, dans un parallélisme exhaustif : Spirite est d'une beauté classique, le Parthénon est attendrissant sinon même attendri. C'est sans doute qu'à lui seul le triomphe serait presque dérisoire : qu'un amant, fût-il esthète, dédaigne les plus beaux édifices du monde pour un regard de sa bien-aimée, il n'y a pas là, à preuve la chanson d'Alceste, de quoi conclure à une transcendance : dans la tradition romanesque, pareil *contemptus mundi* risque fort de n'orchestrer qu'une banale exagération de l'amour. L'apothéose de Spirite, dès lors, est plutôt le fait du temps dont elle réussit à être le plus bel ornement que de la préférence que lui accorde Guy.

A preuve que cette préférence elle-même n'échappe à la beauté que par son impact sur le Parthénon. Derrière Spirite, Guy

« dans un éblouissement rapide, (...) vit le Parthénon comme il était aux jours de sa splendeur. Les colonnes tombées avaient repris leur place (...). Mais à ce prodige il ne jeta qu'un regard distrait et ses yeux cherchèrent aussitôt les yeux de Spirite. Ainsi dédaignée, la vision rétrospective s'était évanouie » (p. 205).

L'apparition de Spirite avait ressuscité un instant le Parthénon, la désinvolture de Guy le fait disparaître de nouveau. Reste qu'il est à peine surprenant qu'un peu d'inattention suffise à dissiper un mirage ; au terme d'une comparaison inquiète qui voulait à la fois égaler et dépasser, ce faux miracle de l'amour rejoint à sa façon le mensonge romantique.

Comment conclure ? Nous avons commenté deux textes que rapprochaient un hasard chronologique et leur commune référence à un modèle prestigieux ; nous avons vu que tous les deux sollicitent ce modèle dans le sens d'une même préoccupation et qu'ils ne l'y adaptent qu'au prix de quelque artifice. Resterait, plus largement, à écrire l'histoire générale de cette préoccupation et de ses artifices : elle engloberait, je crois, celle du fantastique - qui n'a peut-être survécu que de poursuivre indéfiniment une affirmation insoutenable.

NOTES

(1) Mes références renvoient à Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1973 (GF n° 265).

(2) Ernest Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 117-120.

(3) Ernest Renan, *Les Apôtres*, Paris, Levy, 1866, p. 11.

(4) Id., *ib.*, p. 5

(5) Id., *ib.*, p. 302

(6) Signalons, pour ne plus y revenir, qu'avec leur siècle tout entier, Gautier et Renan imaginent le Parthénon selon les canons d'un académisme classique qui est à mille lieues de la vérité historique du temple grec ; au sujet de ce décalage, cf. Raymond Picard, *Le Parthénon et l'esthétique baroque*, in *De Racine au Parthénon*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 258-269.

(7) Epinglons encore un « tard je t'ai connu, beauté parfaite » (p. 78) qui paraphrase le *Sero te amavi, pulchritudo tam nova et tam antiqua* de Saint Augustin.

(8) Renan a pu se souvenir d'un célèbre vers de Virgile :

« Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem ». (*Bucoliques*, IV, 60).

(9) Le motif survit d'ailleurs, chez tels conteurs du XX^e siècle. Maurice Renard, pour nous contenter de cet exemple, a proposé, avec *Le rendez-vous* (1909), une variante inattendue où le retour de la morte s'accomplit en dépit de l'amant : ayant hypnotisé une bien-aimée récalcitrante pour pouvoir en abuser, il constate plus tard, en recevant les visites du cadavre, que la mort n'a pas rompu le charme.

(10) Sur la passivité de Guy de Malivert, cf. Ross Chambers, *La lecture comme hantise : Spirite et le Horla* in *Revue des sciences humaines*, 177 (1980), pp. 105-117.

(11) Mes références renvoient à Théophile Gautier, *Spirite. Nouvelle fantastique*, Paris, Nizet, 1970 (éd. Marc Eigeldinger).

(12) Cf. à ce sujet Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981, pp. 142-143 ; pp. 195-197.

(13) Marcel Voisin, *Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Bruxelles, Eds. de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 235.

(14) Notons au passage que la référence à la « jeunesse » de l'humanité pourrait déboucher sur des perspectives assez troubles : il suffit de forcer la note, de flâner quelque rivalité sous cet empressement à mériter les suffrages des dieux pour deviner, dans cette phrase harmonieuse, un écho très édulcoré du mythe de la Tour de Babel. Ce qui ne laisserait pas de corroborer notre lecture en termes de désir métaphysique.

GAUTIER ET LES MAISONS SCULPTEES D'AUGUSTE LECHESNE

Jean RICHER
Université de Nice.

Une fois encore, une recherche relative à Gérard de Nerval m'a donné l'occasion de rencontrer Gautier. Je souhaitais vérifier si Nerval avait donné forme d'article à des notes inédites sur la gravure et les graveurs (qui paraîtront dans le 5^e fascicule des *Cahiers de Nerval*). Cela m'a conduit à reprendre le dépouillement du *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, périodique auquel Nerval avait donné, en 1842, un article intitulé « Des tentures de cuir doré et de leur fabrication » (1). J'ai alors constaté que dans le tome II de cette publication qui renferme la collection de 1843, figurait un article de Gautier qui avait échappé au vicomte de Lovenjoul. Il est intitulé « Maisons sculptées modernes » et y occupe les pages 540 à 543.

Si j'ai choisi de faire de cet article l'objet de ma brève communication, c'est parce qu'il traite d'une forme d'art assez répandue au dix-neuvième siècle et qui a persisté, me semble-t-il, au moins jusqu'à l'Exposition Universelle de 1937 ; il s'agit de sculptures ornant des façades de maisons ou de palais.

Écoutons Gautier

(« je ne lis que quelques extraits, le texte complet de l'article pourra, je pense, figurer dans les actes du colloque »)

L'on va souvent bien loin pour voir des choses que l'on ne regarderait pas si elles étaient dans la rue où l'on demeure ; un voyage à Paris amènerait bien des découvertes et serait autrement curieux que celui du Capitaine Ross (2) au pôle arctique ; mais le gouvernement qui envoie des commissions en Afrique, en Chine, en Californie, n'aura jamais l'idée de faire parti des savants, des dessinateurs et des préparateurs d'anatomie pour le faubourg Saint-Germain ou *la nouvelle Athènes*.

L'autre jour, poussé par je ne sais quel caprice de locomotion, je sortis de chez moi à l'aide du moyen indiqué par Dante (3). — en ne levant pas un pied de terre que l'autre ne fût posé ; un Anglais eût été tout droit manger des sandwiches sur le sommet de l'Himalaya, ou prendre du thé dans le tombeau de Chéops. Moi, plus audacieux, je m'engageai hardiment dans la rue *de Laval*, une rue fantastique, aussi peu fréquentée que le détroit de Béring, peut-être moins, car l'on n'a pas pour y aller le prétexte de la pêche à la baleine ; — et là, je trouvais un monument qui serait décrit et dessiné avec beaucoup de soin, s'il était noir, écorné et situé à quelques centaines de lieues d'ici, dans une ville à nom bizarre ; c'est tout bonnement un atelier de peintre dont la façade, arrangée dans le goût de la renaissance, est ornée de délicieuses sculptures, non de ces applications de carton peint ou de papier mâché qui enjolivent les cafés, mais de sculptures fines et franches, précieusement fouillées dans la pierre vive, d'un caprice et d'un goût charmants : la principale est une espèce de bordure qui entoure la verrière d'où l'atelier tire son jour ; le motif en est plein de grâce et de naïveté ; c'est la vie d'un oiseau. — un vrai petit poème de pierre.

A travers les volutes d'une riche arabesque de feuillage se développent toutes les phases de cette existence aérienne : les chants, les amours, la construction du nid, la couvée, la becquée ; chaque enroulement du rameau forme le cadre d'une de ces jolies scènes : — les périls qui menacent l'oiseau n'y sont pas oubliés ; — sous les larges feuilles se cache le serpent dont l'haleine musquée enivre, et dont l'œil immobile fascine ; l'écureuil gourmand, le lézard alerte, s'accrochent de leurs griffes aux rugosités de l'écorce pour aller sucer les œufs attiédés : le milan plane là-haut, ennemi plus noble, mais tout aussi impitoyable. On ne saurait trop louer la souplesse

et la liberté de ciseau avec lesquelles sont rendus les branches, les feuillages qui rappellent le grand style de la guirlande eucharistique du peintre Saint-Jean (4).

La diversité du travail, en colorant les différentes portions de la bordure, leur donne une valeur et une saillie que l'on n'obtient pas toujours avec un relief plus puissant. Les noirs et les blancs sont parfaitement entendus, et l'air joue dans tout l'ouvrage. Les mascarons, les grappes de fruits, les tresses de fleurs et les figurines qui complètent la décoration sont du plus gracieux effet. Aucun artiste de la renaissance ne désavouerait cette charmante façade. Le temps ne l'a pas encore noircie et n'a pas, comme le dit un grand poète, passé son pouce intelligent sur les arêtes des sculptures, mais l'outrage ne lui a pas manqué. Quelques-unes de ces hideuses grenouilles de ruisseau qu'on appelle gamins de Paris, à qui Bouffé (5) a le tort de prêter sa sensibilité et sa poésie, ont trouvé spirituel de casser les becs d'oiseaux, les pointes d'ailes, les vrilles des fleurs qui sont à hauteur de la main. — Si la ville n'était pas pavée et que la voie publique fournît des cailloux, il y a longtemps que ces délicates fantaisies seraient bombardées du matin au soir.

En poursuivant le cours de mes pérégrinations, je dois l'avouer, je ne rencontraï ni ours blanc à museau de poisson, ni Esquimau orné d'une moustache d'épingles implantées dans la lèvre supérieure ; mais dans le Spitzberg et le Groëland qui avoisinent le pôle de *la barrière Blanche*, je fis la découverte d'une maison du seizième siècle, toute neuve. On voit bien que ni architecte, ni maçon, ni propriétaire n'ont passé par là. C'est le rêve d'un artiste patiemment réalisé, d'un artiste qui n'a pensé qu'au prix de la pierre et qui n'a pas fait entrer son travail en ligne de compte : la façade de cette maison, quoique toute petite et toute mignonne, est un monde entier. Chaque frise, chaque linteau, chaque modillon est couvert d'ornements qui végètent, s'épanouissent, respirent et vivent ; là des échassiers méditatifs se faisant une niche de leurs ailes, leur long bec posé sur leur jabot, une patte repliée sous le ventre, se livrent à de profondes rêveries tout en soutenant une corniche. Ici, des chiens de chasse dont il semble entendre l'aboi, poursuivent des lièvres dans une forêt de pierre. La Gorgone, au doux et perfide visage de femme, se cambre sur une volute, pour mieux faire ressortir la fierté de sa gorge, tandis qu'elle retire dans

l'ombre ses pieds ornés de griffes et sa croupe bestiale. — De charmantes statues de jeunes filles croient danser et servent en effet d'appui au balcon. Cette brindille, fouillée, déchiquetée à jour qui entoure la porte, n'est pas un cep de vigne, comme on pourrait le penser.

Cette hirondelle qui rentre dans son nid est sculptée et non vivante, car il n'y a pas d'hirondelle blanche. La cigogne que vous voyez là-haut, immobile au milieu de ses petits qui tendent le cou, ne s'envolera pas ; ces lotus, ces clochettes, si bien fleuris, ces feuilles à fines dentelures ne se flétriront pas, car tout cela est fait par un ciseau qui eût pu travailler hardiment aux plus légères, aux plus aériennes, aux plus impossibles dentelles gothiques. Regardez ces médaillons, ces statuettes de Diane et de Méléagre imitées de l'antique avec le libre sentiment de la renaissance, tout cela n'est-il pas rempli d'invention, d'esprit et goût ? Quel joli toit aux ardoises festonnées, quelles charmantes lucarnes ! On pourrait encore, si ceux qui ont l'argent et l'autorité le voulaient, bâtir des Chenonceaux, des Anet et des Chambord, au lieu de les démolir comme on va le faire du chef-d'œuvre de *Palladio* — Ce n'est pas la faute des artistes si ce siècle n'est pas un grand siècle.

L'auteur des arabesques de *la rue Laval* et de la maison de la rue *Fontaine-Saint-Georges*, est M. Lechesne, qui a sculpté la frise de la Cité des Italiens. — Sur le faite de son œuvre, par une pensée reconnaissante, il a placé le buste de Jean Goujon, son maître, son consolateur et son ami. Car ne sont-ils pas nos amis plutôt que les êtres vulgaires qui nous serrent banalement la main, ceux-là dont l'esprit nous éclaire à travers les temps et qui ont compris avant nous les rêves de notre cœur ? Qui est-ce qui pense aujourd'hui à tous ces rois, à tous ces grands seigneurs, à tous ces conquérants disparus, après tant de fracas, de la scène du monde ? Eh bien, dans un faubourg perdu, un pauvre sculpteur pense encore à Jean Goujon, artiste tué sur son chef-d'œuvre par la balle stupide d'un catholique (6) ; il choisit sa pierre la plus blanche et la plus dure, entoure une niche de ses ornements les plus purs et les plus fins, et, pieux enfant, il y place l'image de celui auquel il doit son talent. Car si nous sommes fils de nos pères par le corps, nos esprits ont des pères intellectuels, les grands génies ont ainsi une famille en

dehors du temps et de l'espace. Si quelque chose peut consoler de mourir, c'est de penser que lorsqu'on ne sera plus qu'une pincée de poussière, des êtres qui souffriront comme vous avez souffert, s'arrêteront devant vos œuvres et sentiront leur cœur se gonfler et déborder, attirés vers vous par un invisible attrait ; sorte de force du sang de l'intelligence, qui palpite sans savoir pourquoi, vis-à-vis d'un père inconnu. Si les morts peuvent voir de l'endroit où ils sont dans notre monde sublunaire (et à Dieu ne plaise, car ce serait un triste spectacle), *Jean Goujon* doit regarder sa niche et son buste avec une satisfaction secrète, car il ne les eût pas mieux sculptés lui-même.

Il convenait d'abord de situer dans Paris les deux maisons décrites par Gautier l'une, avec l'atelier de peintre, sise rue Laval, et l'autre rue Fontaine-Saint-Georges.

Si l'on compare le relevé donné par *l'Atlas pittoresque* de 1834 qui donne quartier par quartier les plans des douze arrondissements du Paris du XIX^e siècle au plan du Paris du XX^e siècle, on découvre aisément que la rue Laval est l'actuelle rue Victor-Massé (au reste une enseigne dans cette rue porte encore « Hôtel Laval ») ; d'autre part la rue Fontaine-Saint-Georges est l'actuelle rue Fontaine. Les deux maisons sont donc très proches l'une de l'autre. Elles sont situées dans un quartier, alors périphérique, que Gautier connaissait bien puisqu'il habitait vers 1840 rue Navarrin (cette rue est parallèle à la rue Laval et c'est la rue suivante quand on descend la rue des Martyrs). C'était le quartier d'Antin du deuxième arrondissement, alors en pleine reconstruction. Au nord du Boulevard extérieur et de la « barrière Blanche » s'étendait la commune de Montmartre. Au sud se trouvaient l'Eglise Notre-Dame de Lorette et, rue Lepelletier, le bâtiment provisoire de l'Opéra qui brûla en 1845.

J'ai pu identifier avec certitude la seconde maison ; elle se trouve au 36, rue Fontaine, c'est un hôtel particulier dont la façade est haute et relativement étroite, actuellement siège social d'une société, elle est située derrière une grille, un peu en retrait de la rue et son décor sculpté est bien préservé. Elle est toute proche de la maison où vécut longtemps André Breton et où demeure toujours Madame Breton.

Mais il semble difficile d'identifier avec certitude la maison de la rue Victor-Massé. En effet, six ou sept maisons de cette rue comportent des

décors sculptés presque tous noircis par les fumées de la ville. En plusieurs occasions, les noms des architectes figurent sur ces demeures, mais ceux des sculpteurs sont absents. J'en viens au sculpteur Auguste-Jean-Baptiste Lechesne, né à Caen, en 1815, mort également dans cette ville le 2 novembre 1888.

Une notice assez complète lui est consacrée par le *Dictionnaire des contemporains* de Vapereau (7) ; on trouve aussi quelques renseignements à son sujet dans le *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française* de Stanislas Lami.

Il se fit connaître en 1840, dit Vapereau, par l'exécution de la frise de la Maison dorée. « Il a introduit dans la décoration monumentale au moyen de branchages animés et de groupes d'animaux beaucoup de richesse et de variété ».

S. Lami mentionne aussi les envois de Lechesne au Salon de 1848. [*Amour et jalousie, combat d'oiseau*], Gautier a dû en rendre compte dans la *Presse* entre le 21 et le 25 avril 1848 (dans la partie du compte rendu du Salon consacrée à la sculpture). Comme par ailleurs Auguste Lechesne a participé aux Expositions universelles de Londres en 1852 et de Paris en 1855, je me suis reporté aux *Beaux-Arts en Europe* où j'ai trouvé (p. 181-182) la page que lui consacre Gautier, la voici :

« Ce que M. Barye fait pour les fauves habitants des sables et des jungles, M. Lechesne le fait pour les oiseaux, les lézards, les couleuvres, et tout ce monde animé qui fourmille dans les feuillages des arabesques. De la convention de l'ornement il les a ramenés au vrai ; et bientôt, les détachant des frises où ils battaient des ailes, traînaient leurs écailles imbriquées, ou se suspendaient à la volute d'un rinceau, il les a isolés en groupe en les mêlant à la figure humaine, et en a tiré un parti tout nouveau ; les *Dénicheurs* forment comme les deux chants d'une idylle antique : des enfants — cet âge est sans pitié — ont découvert un nid dans un buisson, et ravi à leur mère des petits couverts à peine du premier duvet ; mais la vengeance ne s'est pas fait attendre : un serpent s'élance des broussailles et pique les imprudents, qui se débattent en vain dans ses replis, effarés et tordus comme les fils de Laocoon dans les nœuds de l'hydre. La leçon, sans doute, est un peu forte ; mais pourquoi détruire ce qu'on ne peut créer ? D'ailleurs, aux yeux

de M. Lechesne, qui les aime tant et les fait si bien, chagriner un oiseau doit paraître une barbarie impardonnable. Comme il a merveilleusement rendu la furie impuissante de la mère oiselle, qui, le bec tendu, les plumes hérissées, tâche de défendre sa couvée contre les maraudeurs ! et comme il a pathétiquement éparpillé les oisillons sur les débris de leur nid brisé, lorsque le serpent, en dardant sa langue fourchue, se dresse et fait lâcher leur proie aux enfants !

La *Chasse au sanglier* figurerait magnifiquement au rond-point de quelque forêt princière ; quelle animation ! quelle vérité ! quelle furie ! Le bronze aboie, glapit et mord ; toute la meute s'est accrochée à la bête, qui à l'oreille, qui au jarret, qui à l'échine ; quelques chiens éviscérés roulent, les quatre fers en l'air, sous les coups de boutoir, et la hure formidable, retroussant de ses crocs sa lèvre calleuse, apparaît hideusement, coiffée de mâtins opiniâtres qui ne veulent point lâcher prise. C'est un des plus beaux groupes cynégétiques qu'on puisse voir et que du Fouilloux (8) approuverait s'il revenait au monde.

A l'occasion du présent colloque je signale combien il serait utile de posséder un répertoire général des artistes mentionnés ou étudiés par Gautier. Je sais combien sera fastidieux l'établissement d'un tel index, mais il rendra ensuite des services considérables.

En terminant permettez-moi d'aborder un problème plus général : si la mode d'orner de sculptures les façades des maisons semble passé, on devrait néanmoins s'efforcer de préserver les plus belles d'entre elles. Car elles sont menacées de totale disparition ou de vente à l'encan lors de la démolition des maisons ainsi décorées.

Ne pourrait-on envisager, par exemple, l'inscription à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques ? La façade du 36, rue Fontaine, à mon avis, mériterait bien un tel classement.

NOTES

- (1) Nerval : *Variétés et fantaisies*, Minard, 1964, texte 9, p. 43-48.
- (2) Voyage de découverte du pôle magnétique en 1829, par John Ross.
- (3) Nous n'avons pu éclaircir cette allusion à Dante.
- (4) Il s'agit de Simon Saint-Jean (1808-1860) célèbre comme peintre de fleurs et de fruits. D'après Bénézit, ses « Emblèmes eucharistiques » sont conservés au Musée de Lyon.
- (5) Le triomphe de l'acteur Marie Bouffé (1800-1888) était *le Gamin de Paris*.
- (6) On a cru jusqu'en 1885 que Jean Goujon, huguenot, avait été victime de la Saint-Barthélémy. Il résulte des documents retrouvés par Tommaso Sandonnini qu'il se serait réfugié en Italie et serait mort à Bologne entre 1566 et 1568.
- (7) Vapereau dit encore : « On a de lui, outre de nombreux travaux exécutés dans divers hôtels et constructions particulières, des études et des modèles envoyés au Salon depuis 1848, tels que *Amour et jalousie*, *Combat d'oiseaux*, 1848 ; *Pendant le sommeil*, *Douleur et combat*, 1849 ; *Chasse au sanglier*, *Combat et frayeur*, *Victoire et reconnaissance*, 1853 ; deux groupes de *Dénicheurs* à l'Exposition Universelle de 1855 en plâtre, le même (sic) en bronze au Salon de 1857. Ces divers sujets ont valu à l'artiste une 2^e médaille en 1848 et la décoration en novembre 1855 ».
- (8) Jacques du Fouilloux, gentilhomme poitevin et écrivain cynégétique (1521-1580) est l'auteur de *La Vénérerie, contenant plusieurs préceptes et des remèdes pour guérir les chiens de diverses maladies* (1561), qui est le « bréviaire du veneur ».
- (9) Note de la rédaction. La confection a été entreprise par Mme Lacoste et est en voie d'achèvement.

LA SEDUCTION DE L'ŒUVRE D'ART CHEZ THEOPHILE GAUTIER

Alain MONTANDON,
Université de Clermont-Ferrand.

Le statut de l'œuvre d'art chez Théophile Gautier n'est pas sans poser d'importants problèmes à son lecteur. En raison même de la sanctification excessive et de l'absolutisation hyperbolique de son statut naissent un certain nombre de contradictions troublantes. Que ce soit dans l'œuvre fictive ou dans la critique artistique, nous retrouvons les mêmes termes et la même approche de l'œuvre d'art : le discours restant fondamentalement le même, nous ne ferons guère de différence entre critique et fiction.

La première contradiction dans l'ordre d'importance réside dans la définition du Beau lui-même. L'article publié dans la *Revue des Deux Mondes*, sous le titre « Du Beau dans l'Art » (1) ne fait qu'embrouiller le problème, car si Gautier arrive à justifier son éclectisme artistique, le problème du modèle et du Beau reste entier. L'argumentation de Gautier est intéressante et non sans romantisme : la création de l'artiste obéit à un « modèle que l'artiste porte au-dedans de lui-même ». Ce microcosme subjectif, le rêve de l'artiste, montre assez que l'art n'est pas une imitation de la nature. L'artiste « réalise ses rêves », au moyen des matériaux que la nature lui propose : « Si le type de la beauté existe dans son esprit à l'état d'idéal, il

prend à la nature les signes dont il a besoin pour les exprimer » (2). Dans ce premier stade de l'argumentation, la création artistique est la tentative de manifester « cette rêverie, cette aspiration, ce trouble et cette inquiétude sublimes que causent au véritable artiste la prescience et le désir du beau ». Le rêve intérieur de Raphaël, celui de Rubens, de Rembrandt, d'Ostade rêves intérieurs répondent à notre attente du Beau et pourquoi nous y sommes sensibles. Gautier ne donne point de réponse immédiate à cette question qui le fascine.

Dans un second moment, accentuant le processus de l'idéalisation artistique en évoquant le rêve de beauté, d'amour et d'harmonie de Praxitèle, il met en évidence l'écart entre l'apparence et la réalité. L'art ne donne pas une réalité, mais le rêve de l'idéal. « La femme, la déesse se dégage lentement du bloc. Tout le monde l'admire, bien qu'elle ait des yeux blancs, des cheveux incolores et s'éloigne de la réalité de toute la distance de l'idéal au vrai » (3). C'est l'écart entre le réel et le rêve de l'idéal qui confère à l'œuvre son statut d'œuvre d'art : écart noté comme en un lapsus, « la femme, la déesse ». L'œuvre a dans son ensemble la valeur d'un fantasme sanctifié par la sublimation, elle est la réalisation hallucinatoire et sublimée d'un désir. C'est en cela qu'elle est ce « bon objet introjectable », stable et permanent. « qui ne peut être détruit », pour reprendre la définition que donne G. Mendel de toute œuvre esthétique (4). Nul plus que Gautier n'a senti l'œuvre d'art comme allusion à la plénitude narcissique dans son caractère d'inaltérabilité et d'éternité de rêve de pierre.

Le troisième moment de la démarche de Gautier essaie de répondre à la question du modèle : « A quel type préconçu comparait-il cette forme exquise et supérieure en perfection aux plus belles femmes, pour ne pas en être entièrement satisfait ? Quels bras, quelle poitrine, quelles épaules avait-il vus dans les réalités de la chair qui pussent lutter contre les sublimes mensonges de son marbre ? » (5). La réponse de Gautier oscille entre un modèle idéal, antérieur à toute expérience et l'existence d'un modèle réel.

« La Grecque du temps de Phidias dans sa tunique de marbre aux petits plis froissés, la Joconde, ce mystérieux sourire épanoui dans un nuage de demi-teintes, le paysan à forme de magot qui lutine la servante d'un cabaret, la bergère fardée et mouchetée de la régence qui conduit son agneau poudré à blanc, ne sont nullement des caprices, mais bien des présentations exactes de types contemporains. Nous ne saurions admettre non plus que le beau vienne uniquement de la pensée de l'artiste ; l'idéal n'est pas toujours préconçu. Souvent la rencontre d'un type noble, gracieux ou rare, éveille son imagination... » (6).

L'animation d'une forme réelle par le désir qui la transfigure est tout à fait remarquablement décrite ici. Il arrive fréquemment que Gautier, en présence d'une œuvre intensément belle, en vienne à conclure que le modèle du peintre ne pouvait être que sa maîtresse ! Voilà qui semble donc contredire la première thèse d'un monde intérieur à extérioriser ne devant rien à l'imitation de la nature. On voit quelle est l'articulation du désir, du réel et du fantasme. La démarche de Gautier est double et apparemment contradictoire : le problème est mal posé et Gautier le sent bien. Quand il arrive à essayer de définir le Beau, l'échec est total, puisque après avoir énuméré quelques définitions de Mendelssohn, Winckelmann, Mengs, Platon et Cousin, il se contente de dire que le Beau c'est Dieu, c'est la splendeur du vrai. Définitions radicalement insuffisantes qui amènent Gautier à se justifier : une définition du Beau est fondamentalement inutile ! La « résistance » de Gautier à l'analyse du Beau est éclatante :

« Nous croyons même l'étude de ces mystérieuses genèses de la pensée plus nuisible encore qu'utile aux poètes, aux peintres, aux sculpteurs et aux musiciens. L'inspiration a sa pudeur, elle ne descend pas si un œil trop curieux l'épie ; abandonnons l'embryologie psychique aux philosophes, ces anatomistes de l'âme ; livrons-nous à l'amour, à l'admiration, à l'enthousiasme... (7). Cette résistance exemplaire nous dit assez que le Beau est dans l'apparence, dans le jeu de l'illusion et qu'il ne faut pas chercher ce qui peut être derrière : l'envers d'un tableau est comme l'envers des femmes, sirènes par le haut, queues de poisson dégoûtantes par le bas ! Car Gautier a souvent montré que le Beau n'était ni le Vrai, ni le Bien, mais qu'il était de l'ordre du désir. Seulement la conciliation de la pulsion de l'Eros avec la théorie de l'art pour l'art n'est pas sans poser quelques problèmes. Pour apporter un début de réponse à cette question, après avoir pris au sérieux l'article de Gautier sur le Beau trop souvent négligé et avoir pris ses contradictions au sérieux, nous allons aborder le thème spécifique de cette étude qui est la séduction de l'œuvre d'art.

L'attitude de Gautier est paradoxale en ce sens que l'œuvre d'art fait d'une part l'objet d'un discours qui relève sa beauté idéale, sa perfection, son harmonie, et dans le même temps, Gautier nous dévoile que l'œuvre la plus belle n'exerce pas sa fascination par l'achèvement absolu de ses formes, mais par une séduction irrésistible qui fait parfois dire au critique : qu'importe la beauté ou la laideur ! l'œuvre d'art exerce alors une emprise qui est par-delà le beau et le laid, quelque chose qui dépasse l'art même tout en étant son sommet et sa perfection. Nous aimerions analyser cette séduction en en précisant le mécanisme.

Les œuvres d'art les plus appréciées par Gautier sont en effet décrites en termes de séduction, que ce soit la Madeleine de Rubens, les vierges de Léonard de Vinci, de Raphaël, les femmes de Bellini, etc. La tapisserie de haute lisse de Flandre que Mlle de Maupin découvre en entrant au château du désir est un modèle exemplaire de la séduction exercée par l'œuvre d'art. Cette œuvre emblématique, mettant également en abyme le roman de Gautier, est placée au seuil des aventures amoureuses qui vont se dérouler dans la dernière partie de l'ouvrage. Mlle de Maupin, faut-il le rappeler, est une jeune personne partie à la quête d'une initiation amoureuse : tout comme d'Albert, elle est à la recherche de l'Amour idéal, de l'accomplissement absolu du désir, et tout comme chez lui, l'approche de l'amour se fait par la médiation de l'œuvre artistique. Madeleine est séduite par ce paradigme de la fiction qu'est la tapisserie.

La description de celle-ci est l'occasion pour l'auteur de préciser ce que serait pour lui une œuvre d'art idéale, de la même manière qu'il s'attache à décrire ce que serait un théâtre romantique de l'irréalité. Support privilégié, parce que fait d'une matière souple, mobile, ondoyante et parce qu'elle est ainsi propice à favoriser l'animation de l'œuvre et l'apparition du fantôme des anciens jours, la tapisserie apparaît également dans la fantaisie rococo qu'est *Omphale*, où il suffit d'un « furieux coup de vent » pour qu'elle ondule et qu'Omphale se détache du mur et saute sur le parquet. Elle confirme alors ce que nous savons, à savoir qu'elle est charmante et séduisante, non parce qu'elle est Omphale, mais parce qu'elle est la marquise de T. L'œuvre d'art tient sa séduction du fait qu'elle renvoie à un modèle réel, qui a existé, et de l'illusion créée de sa propre réalité. Si le héros a fui le réel par déception, l'œuvre d'art est pour lui l'occasion de la création d'une autre réalité, plus intense et plus réelle, dont il attend des preuves d'existence les plus tangibles, tout en maintenant l'écart. Cette attitude contradictoire est celle d'un Tiburce dans *La Toison d'or*. L'image y appelle le réel, tout en maintenant une distance respectueuse.

Dans le premier moment de la vision de la tapisserie, l'investissement du regard dans l'œuvre répond à la quête de cette réalité. Mlle de Maupin, après avoir laissé errer son regard fasciné par les différentes images et représentations de la tapisserie, se met à évoquer les fantasmes de son enfance et, renversant la situation, n'hésite pas à faire de la tapisserie le témoin mystérieux d'une scène primitive. La tapisserie devient alors miroir, elle fascine non par la plénitude de ses représentations, mais par le creux, le manque, le flou de ses images que l'imagination doit combler. Elle fascine

parce qu'elle est le médium qui renvoie du représentant au représenté. Mais cette médiation exerce un attrait d'autant plus grand que le signe ne donne pas, mais dérobe, qu'il n'est pas présence, mais absence, qu'il signifie non pas l'être, mais une réalité disparue. Tout comme le théâtre romantique rêvé par Gautier, l'œuvre tissée ici a l'irréalité d'un rêve. C'est dire qu'elle en possède la seconde vie : la quête de Gautier dans l'œuvre d'art est une quête de réalité, c'est-à-dire d'un sentiment d'existence plus intense. Car le réel fait défaut, le jeune d'Albert a beau essayer de se prendre aux lacs de la réalité, il reste même dans ses engagements les plus intenses avec Rosette, d'un grand détachement, l'âme indifférente et vide. Ce défaut du sentiment d'existence, si présent dès les poèmes de jeunesse et si caractéristique de ce mal du siècle, est également fêlure narcissique : le héros est toujours en quête d'une image idéale et parfaite de lui-même.

Que ce sentiment de supplément d'existence soit recherché dans l'art, Gautier le montre fort souvent, et plus particulièrement dans *La Toison d'or* où nous voyons Tiburce découvrir Rubens dont le réalisme, comme celui de la peinture flamande, est un moyen d'accéder à la plénitude du monde, ainsi que le montre sa critique de la *Kermesse*. Plus encore que le réalisme proprement dit, l'hyperrréalisme et la surréalité, l'opulence, la profusion, la richesse exubérante des formes, des couleurs et des thèmes font naître une rêverie de puissance et de jouissance illimitées. La description du Palais des Doges et de certains Véronèse en donne un exemple évident. Mais la plénitude ne séduit qu'un moment, car elle est trop unidimensionnelle, elle n'a pas de profondeur et reste trop limitée dans la représentation immédiate. Il faut au regard de Gautier un investissement imaginaire plus profond que seule l'œuvre qui se dérobe, qui esquisse sans donner, semble capable d'offrir, puisque l'œuvre donne dans son mystère à la fois la présence et le sentiment de l'absence, tout comme dans ce visage de femme décrit dans le *Voyage en Russie* et sur lequel s'exerce la séduction de l'intermittence et qui est l'un des modèles des plus profondes séductions picturales :

« Une imperceptible vapeur rose colorait les joues de Sacha. Ses yeux brillaient par éclairs intermittents. Ainsi que la Petra Camara, elle tenait ses paupières baissées et les relevait, comme un éventail qu'on ouvre et qu'on ferme, de manière à produire des alternatives d'ombre et de lumière. - Ce manège d'œil, naturel ou voulu, était d'une séduction irrésistible » (8).

Le charme de la tapisserie de Mlle de Maupin réside justement dans son mystère et l'étrange dématérialisation dont elle est l'objet. L'altération apportée par le temps et la dégradation de l'œuvre, souvent évoquées comme une perte irrémédiable pour l'art, mettent en évidence la fragilité matérielle et le caractère éphémère de l'existence matérielle du tableau (9). Cette dégradation cependant, en déformant le support matériel, a l'heureux effet de faire apparaître l'œuvre elle-même, détachée de son support. Telle est la magie de la Cène de Léonard de Vinci :

« La première impression que fait cette fresque merveilleuse tient du rêve : toute trace d'art a disparu ; elle semble flotter à la surface du mur, qui l'absorbe comme une vapeur légère. C'est l'ombre d'une peinture, le spectre d'un chef d'œuvre qui revient. L'effet est peut-être plus solennel et plus religieux que si le tableau même était vivant : le corps a disparu, mais l'âme survit tout entière » (10).

Dans *Spirite*, Gautier finit par rejeter l'art lui-même, parce qu'il reste trop matérialiste. Cette allégorie de l'immatériel condamne le Parthénon, prisonnier de la matière : l'art n'est plus au regard de l'idée, qu'un balbutiement gauche, entâché de pesanteur matérielle, de même que les plus belles pierres, diamants, émeraudes, saphirs, topazes, améthystes, ne sont que « pierreries, vils cailloux, cristaux opaques » (11).

Le signe de la matérialité de l'œuvre est un signe inquiétant : pour la sculpture Gautier relève la froideur des statues, témoin de l'absence de vie du simulacre mortifère, et pour la peinture, la rugosité même de la pâte. Lorsque Tiburce porte une main sur l'épaule de la Madeleine de Rubens de la cathédrale d'Anvers, il est très surpris « au lieu du moelleux satiné d'une épaule de femme, de ne trouver qu'une surface âpre et rude comme une lime, gaufrée et martelée en tous sens par l'impétuosité de brosse du fougueux peintre » (12).

L'altération apportée par le temps est le signe d'une dématérialisation de l'œuvre. La transformation fantastique permet alors à l'idée d'apparaître plus nettement. Il en est ainsi de tous les vieux portraits qu'une vie fantastique anime (13). Un exemple de cette transformation est le commentaire fait par Gautier des *Pélerins d'Emmaüs* de Véronèse. Après avoir loué la couleur « tendre, argentée et d'une séduction irrésistible » du premier plan, le critique constate :

« Par un effet de réaction chimique des plus singulier, le ciel, fait avec un bleu qui fut un instant à la mode alors, et dont le temps a prouvé le peu de consistance, est devenu complètement brun. Ce ciel apocalyptique et funèbre, qu'on aperçoit à travers les colonnes, produit l'effet le plus bizarre et contraste d'une manière étrange avec la gaieté splendide des premiers plans, aussi frais que s'ils venaient d'être peints » (14).

La transformation des goudrons est souvent grave. Il y a cependant dans certains tableaux un moment privilégié qui est à la fois disparition de la matière et persistance de l'idée, son véritable fantôme, en quelque sorte.

Cette transformation fantastique est à la fois dématérialisation et remontée dans le temps.

Par dématérialisation, il faut également entendre un effet de distanciation et d'étrangéisation, dont Gautier nous explique le mécanisme dans son chapitre sur le théâtre de l'irréalisation dans *Mlle de Maupin*. A la différence du théâtre ordinaire de la morne répétition, le théâtre romantique offre un supplément de réalité, le droit à la différence, au jeu et à la liberté. C'est à cette condition que le théâtre, comme toute œuvre d'art, permet à nos refoulements de prendre vie et rend possible l'expression de sentiments tus. Cette valeur de psychodrame, rendue possible par la déréalisation et le jeu, est présente dans *Mlle de Maupin* comme dans *Le Capitaine Fracasse*. Ce théâtre « fantastique, extravagant, impossible », qui est celui de Gozzi, Tieck et Musset, irréalise le réel en un chatoiement de couleurs bizarres : c'est le théâtre pur, sans finalité, le théâtre de la fantaisie. « Ce pêle-mêle et ce désordre apparents se trouvent au bout du compte, rendre plus exactement la vie réelle sous ses allures fantasques, que le drame de mœurs le plus minutieusement étudié » (15). Ce théâtre excentrique de l'étrangement familier est un paradigme de l'œuvre d'art : si d'Albert avait quant à lui de nombreux modèles artistiques historiques, dont il parle longuement, Madeleine a pour modèle unique cette mystérieuse tapisserie aux éloquents silences.

La dégradation subie par l'œuvre est dans le même temps révélation de son âge (16). Le signe du passé est invitation à cette nostalgie de l'obélisque qui est résurrection du fantôme des anciens jours. Cette poétique de la ruine bien connue chez Gautier est associée au travail de l'imagination invitée à restaurer l'image disparue, à donner vie, couleur, densité aux formes effacées par le temps.

« Errer dans une ruine, c'est tout l'intérêt des romans d'Anne Radcliffe. Aussi, nous allions le long des couloirs encombrés de gravats, nous regardions avidement les appartements sans portes, les chambres aux boiseries arrachées ou réduites en charbon, les salles de conseil, où sur les murailles on reconnaissait encore de vagues traces de peinture. A travers ce désordre on cherche à remettre chaque chose en place, on essaye de restituer la configuration des lieux et d'y ramener le fantôme des anciens jours. L'imagination restaure déjà ce qui vient d'être abattu et se plaît à ce travail » (17).

L'évocation du passé, de la mémoire « blanche et diaphane », et plus précisément du monde de l'enfance, avec ses fantasmes, ses terreurs, ses charmes et ses sentiments intenses est ce qui fait la magie de la peinture en général (exception faite de celle du XIX^{ème} siècle). Gautier est fasciné par les vieux tableaux qui ont la fraîcheur du présent. Le charme irrésistible provient de cette présence que l'on n'attendait pas d'une œuvre ancienne. Cette magie peut s'exercer inversement par l'altération des couleurs et par l'usure du tableau : « Qu'on se persuade donc qu'un trou vaut mieux qu'un repeint, et que restaurer ainsi c'est détruire... Rapportez-vous à l'imagination pour les restaurer ! Elle déchiffrera le palimpseste de la jeunesse sous la fumée du temps ; elle continuera le contour qui s'interrompt, rendra leur azur aux ciels verdés et réparera les outrages des siècles, si toutefois les siècles n'ajoutent pas plus aux tableaux qu'ils ne leur ôtent » (18). Cette image très quinceyenne du palimpseste est exemplaire de l'œuvre d'art, parce qu'elle est énigme et que sa surface n'est pas simple.

« - Comme en un palimpseste, à travers d'autres signes,
D'un ancien manuscrit ressuscitent les lignes,
Le roman de l'enfance à travers le présent
Reparaît tout entier,... » (19).

La séduction passe par cette forme de réminiscence de sentiments mystérieux oubliés venant à revivre dans l'œuvre. La tapisserie est pour Madeleine de Maupin une irruption de sentiments enfantins très ambivalents : la simple vue de ce monde imaginaire amenant des idées de culpabilité, « de meurtres, de trahisons, d'adultères infâmes et de monstruosité ».

Les exemples historiques de la séduction de l'œuvre d'art ne manquent point, mais nul ne dépasse celui de Léonard de Vinci, dont l'œuvre comporte une telle intensité dans la représentation ou dans la suggestion que l'idée même du Beau devient accessoire.

« Ses ouvrages vous fascinent par une sorte de pouvoir magique ; ils vivent d'une vie profonde et mystérieuse, presque alarmante, quoique depuis longtemps la carbonisation des couleurs leur ait ôté toute possibilité d'illusion » (20).

Le passage du temps contribue à rehausser le mystère de l'œuvre.

« Quant au coloris, si en s'enfumant il a perdu sa valeur propre, il a gardé une harmonie préférable pour les délicats à la fraîcheur et à l'éclat des nuances. Les tons se sont amortis dans un rapport si parfait, qu'il en résulte une sorte de teinte neutre, abstraite, idéale, mystérieuse, qui revêt les formes comme d'un voile céleste et les éloigne des réalités terrestres » (21).

Le génie de Léonard est à l'opposé de celui de Rubens. Si ce dernier recherche avec même une certaine vulgarité l'expression la plus forte du réel, Léonard est le peintre de « la douceur, la sérénité, la grâce fière et tendre ». C'est un peintre de l'idéal, de la réminiscence platonicienne, dont « les figures semblent venir des sphères supérieures, se mirer dans une glace ou plutôt dans un miroir d'acier bruni, où leur reflet reste éternellement fixé par un secret pareil à celui du daguerréotype. On les a déjà vues, mais ce n'est pas sur cette terre, dans quelque existence antérieure peut-être, dont elles vous font souvenir vaguement ». (22). L'image est d'ailleurs employée par Gautier à nouveau dans *Spirite*. Guy de Malivert sent qu'il est appelé mystérieusement et retourne dans sa chambre. Là, les magots chinois et les déesses grecques s'animent de manière grotesque : « Un magot en jade semblait rire jusqu'aux oreilles de son rire enfantin et vieillot, et une Vénus de Milo, dont un rayon découpait sur un fond sombre les seins aigus, gonflait de dépit sa narine orgueilleuse » (23). Cette transformation grotesque des œuvres d'art préfigure l'apparition de Spirite en établissant un contraste entre leur vulgarité et leurs limites matérielles avec l'apparition de ce visage dans le miroir de Venise, qui est un tableau sans couleur ni peinture (et représentation exemplaire de l'œuvre d'art idéale avec son

cadre et sa surface médiatisant l'apparition de l'Idée), tableau dont la surface est à la fois l'ici et l'ailleurs, Spirite est présentée comme étant à la fois « très près et cependant très loin » et comparée avec une figure de Léonard de Vinci.

« Ses cheveux, d'une teinte d'auréole, estompaient comme une fumée d'or le contour de son front. Dans ses yeux à demi baissés nagaient des prunelles d'un bleu nocturne, d'une douceur infinie, et rappelant ces places du ciel qu'au crépuscule envahissent les violettes du soir. Son nez fin et mince était d'une idéale délicatesse ; un sourire à la Léonard de Vinci, avec plus de tendresse et moins d'ironie, faisait prendre aux lèvres des sinuosités adorables... » (24).

Enlevant le caractère ambigu et menaçant de Mona Lisa, Gautier restitue à Spirite (qui est dans la fiction de Gautier la femme idéale entièrement sublimée) la grâce immatérielle et tout idéale propre à Léonard. Il aurait pu en faire une figure du Corrège, puisque le Corrège retrouve ce sourire, en lui donnant plus d'amour. Mais il en ôte le mystère : Corrège est trop réel et ne possède pas le don de double vue de Léonard.

Le paradigme de la séduction est bien Mona Lisa dont le sourire fait de séduction et de réticence « raille et attire, refuse et promet, enivre et rend pensif » :

« Comment s'expliquer d'une autre manière le charme singulier presque magique qu'exerce le portrait de Monna Lisa sur les natures les moins enthousiastes ? Est-ce sa beauté ? Bien des figures de Raphaël et d'autres peintres sont plus correctes. Elle n'est même plus très jeune, et son âge doit être l'âge aimé de Balzac, trente ans ; à travers les finesses caressantes du modèle on devine déjà quelque fatigue, et le doigt de la vie a laissé son empreinte sur cette joue de pêche mûre. Le costume, par carbonisation des couleurs, est devenu presque celui d'une veuve : un crêpe descend avec les cheveux le long du visage, mais le regard sagace, profond, velouté, plein de promesse, vous attire irrésistiblement et vous enivre, tandis que la bouche sinueuse, serpentine, retroussée aux coins, sous des pénombres violâtres, se raille de vous avec tant de douceur, de grâce et de supériorité, qu'on se sent

tout timide comme un écolier devant une duchesse. Aussi cette tête aux ombres violettes, qu'on entrevoit comme à travers une gaze noire, arrête-t-elle pendant des heures la rêverie accoudée aux garde-fous des musées et poursuit-elle le souvenir comme un motif de symphonie. Sous la forme *exprimée*, on sent une pensée vague, infinie, *inexprimable*, comme une idée musicale ; on est ému, troublé ; des images *déjà vues* vous passent devant les yeux, des voix dont on croit reconnaître le timbre vous chuchotent à l'oreille de langoureuses confidences ; les désirs réprimés, les espérances qui désespéraient s'agitent douloureusement dans une ombre mêlée de rayons, et vous découvrez que vos mélancolies viennent de ce que la Joconde accueillit, il y a trois cents ans, l'aveu de votre amour avec ce sourire railleur qu'elle garde encore aujourd'hui » (25).

Léonard est bien ce peintre « qui nous émeut et nous trouble le plus profondément ». La séduction exercée par son œuvre (Freud n'a pas manqué de mettre plus tard en évidence le souvenir-fétiche comme origine de l'attrait) est celle de l'inquiétante étrangeté propre à la mère/amère, suscitant le nostalgie des désirs interdits. Ce que nous aimerions souligner dans l'analyse de la séduction sont moins ces causes profondes, bien connues, que les modalités d'émergence de la figure séductrice, car ces modalités qui reviennent avec une belle constance, sont les conditions a priori d'apparition de cette figure et de sa présence.

L'élan du poète vers la morte amoureuse, la rétrospection évocatrice sont intimement liés à l'animation d'un présent placé sous le signe de l'entropie, ainsi que l'ont montré Ross Chambers et Georges Poulet. Si l'altération de l'œuvre d'art par le temps est une condition presque inévitable et préalable à la séduction, il est une autre condition non moins essentielle qui est la création d'un espace aboli. Cet espace magique qui doit permettre à Eurydice de sortir des limbes ou à Hélène d'apparaître, n'est pas sans faire penser au royaume des Mères du Second Faust, inexorable, espace sans espace, dont le mystère et le vide seuls peuvent donner une image.

Je vais donner deux exemples particulièrement révélateurs de cet espace d'appel dans la stratégie gautiériste de la séduction. Avant de découvrir la fameuse toison d'or de Rubens, Tiburce se promène dans la ville d'Anvers. La description de cette dernière est tout à fait révélatrice de la

quête du héros cherchant « à travers les teintes bitumeuses des vitres enfumées, quelque blanche apparition féminine ». Son premier regard est déçu : il ne voit que des vieilles, et il ne voit que des brunes. Bien plus, il est soumis à un total renversement, puisque de voyeur il devient un être épié et espionné par des vieilles « tapies dans des encoignures et guettant le passage de quelque rare promeneur réfléchi par les glaces de leur espion ou la boule d'acier poli suspendue à la voûte ». Ce renversement étrange produit par une secrète culpabilité montre que la crainte du regard de l'autre et de l'apparition est liée à un phantasme de persécution. Il n'est guère douteux que le regard de Mona Lisa est d'autant plus présent qu'il traque le visiteur du musée. Le phantasme du tableau voyeur est d'ailleurs un thème obsédant de l'œuvre de Gautier (26). Le mouvement est cependant donné et l'exploration du labyrinthe des rues d'Anvers est la représentation spatiale de la quête amoureuse.

« Les rues étaient désertes et plus silencieuses que celles de Venise ; l'on n'entendait d'autre bruit que celui des heures sonnantes aux carillons des diverses églises sur tous les tons possibles au moins pendant vingt minutes ; les pavés, encadrés d'une frange d'herbe comme ceux des maisons abandonnées, montraient le peu de fréquence et le petit nombre de passants. Rasant le sol comme les hirondelles furtives, quelques femmes enveloppées discrètement dans les plis sombres de leur faille, filaient à petit bruit le long des maisons, suivies quelquefois d'un petit garçon portant leur chien » (27).

Anvers sera perçu dans un deuxième moment comme une fantaisie kaléidoscopique et la séquence s'achève sur un rêve grotesque et parodique préfigurant par opposition la révélation de Madeleine. Le premier moment nous intéresse : la création d'un désert. Comparée à Venise, la ville se caractérise par l'absence, le retrait de la vie, l'abandon et même d'une certaine manière, le retour à la vie sauvage. Elle dessine en creux le visage manquant, elle est la trace inversée d'une présence attendue. Les images d'évanouissement, les allusions symboliques à une vie mystérieuses et aux mystères de la réclusion (dévotes romanes et duègnes espagnoles) font planer l'image d'un enchantement maléfique jeté par un sorcier, pétrifiant la vie et la ville, transformée en un château de Belle au bois dormant. Dans les *Tableaux de siècle*, Gautier retrouve cette image pour évoquer Paris pétrifiée par la puissance ennemie prussienne.

« De rares passants commençaient à raser les murs de ce pas inquiet et furtif qui semble effrayé de son écho. L'impression ressentie était étrange et indéfinissable ; on se serait cru dans une de ces villes des *Mille et une Nuits*, où la vie est arrêtée par les maléfices de quelque puissant enchanteur » (28).

L'autre exemple exprime peut-être plus explicitement encore le lieu de naissance de la séduction esthétique. Il s'agit de la description de Fusine dans *Italia*.

« Cette terre grasse et humide, imprégnée de sel marin, épaissie par les détritux végétaux, chauffée par un soleil vivifiant, fait pulluler dans l'abandon et la solitude toute une flore inculte de ces charmantes plantes qu'on appelle mauvaises herbes, parce qu'elles sont libres. C'est en petit une forêt vierge ; la folle avoine balance au bord des fossés son épi barbelé, la ciguë agit au-dessus d'une touffe d'orties ses ombelles d'un blanc verdâtre, la mauve sauvage étale ses feuilles frisées et ses fleurs d'un rose pâle, le liseron accroche aux branches des ronces sa clochette argentée ; au milieu du gazon qui vous monte aux genoux scintillent comme des étincelles mille fleurettes innommées, paillettes d'or, d'azur ou de pourpre jetées là par le grand coloriste pour rompre la teinte uniforme du vert. Sur le bord des canaux, le nénuphar déploie ses larges cœurs visqueux et soulève ses fleurs jaunes, la sagittaire fait trembler son fer de lance au vent, la salicaire aux feuilles de saule incline ses épis pourprés, l'iris brandit ses poignards glauques, les roseaux rubannés, les joncs fleuris s'enchevêtrent dans un désordre touffu et pittoresque. Des sureaux, des coudriers, des arbustes et des arbres que personne n'élague jettent leur ombre criblée de soleil sur ce plantureux fouillis » (29).

Nous avons cité longuement ce passage pour le caractère exemplaire de cet espace d'appel créé par le désordre, ici végétal et sauvage. Le désert, l'abandon, la solitude sont favorables à l'épanouissement de cette flore inculte et charmante, dont l'abondance bariolée est l'occasion d'un libre déploiement de couleurs et de formes. Le désert sauvage introduit le thème de la régression, c'est-à-dire d'un retour à une nature sensuelle et sauvage. Ce retour à la nature et à la force instinctuelle des désirs est défini par Gautier

par les mêmes traits que l'art pour l'art, c'est-à-dire par l'autosuffisance d'une jouissance libre et indépendante. C'est ainsi qu'il est séduit par la musique tzigane, qu'il oppose tacitement à une musique civilisée et normée.

« La musique commença. C'étaient des chants bizarres d'une douceur mélancolique ou d'une gaieté folle, brodés de fioritures infinies, comme celles d'un oiseau qui s'écoute et s'enivre de son ramage, des soupirs de regret d'une brillante existence antérieure, avec d'insouciantes reprises d'humeur joyeuse et libre, qui se moque de tout, même du bonheur perdu, pourvu que l'indépendance reste ; des chœurs entrecoupés de trépignements et de cris faits pour accompagner ces danses nocturnes, qui forment, sur la gazon des clairières, ce qu'on appelle « le rond des fées » ; quelque chose comme du Weber, du Chopin ou du Listz à l'état sauvage » (30).

Gautier livre alors une explication fort détaillée de cette fascination pour l'état sauvage.

« Ces chants, d'une bizarrerie mystérieuse, ont un pouvoir réel d'incantation ; ils vous donnent le vertige et le délire, et vous jettent dans l'état d'âme le plus incompréhensible. En les entendant, vous sentez une mortelle envie de disparaître à jamais de la civilisation et d'aller courir les bois en compagnie d'une de ces sorcières au teint couleur de cigare, aux yeux de charbon allumé. En effet, ces chants, d'une séduction si magique, sont la voix même de la nature, notée et saisie au vol dans la solitude. Voilà pourquoi ils troublent profondément tous ceux sur qui pèse d'un poids si lourd le mécanisme compliqué de la société humaine » (31).

Une fois ainsi levées les censures de la civilisation, la séduction de l'Eros peut se déployer dans toute sa splendeur. Cet envoûtement d'une musique répétitive, à la ligne mélodique ondulante, est pour Gautier l'occasion d'une réminiscence indéfinissable.

« Le motif du thème, ramené invariablement après quelques ondulations, finissait par s'emparer de l'âme avec une impérieuse sympathie, comme une femme dont la beauté se révèle à la longue

et semble augmenter à mesure qu'on la contemple. Cet air, d'un charme bizarre, me faisait naître au cœur des nostalgies de pays inconnus, des tristesses et des joies inexplicables, des envies folles de m'abandonner aux ondulations enivrantes du rythme. Des souvenirs d'existence antérieures me revenaient en foule, des physiologies *connues* et que cependant je n'avais jamais rencontrées dans ce monde me souraient avec une expression indéfinissable de reproche et d'amour.. » (32).

Une fois l'envoûtement produit, la figure séductrice paraît alors :

« Une belle couleuvre d'eau, pendant que nous longions le canal, s'y livrait sans frayer aux plus gracieuses évolutions. Elle nageait rapidement, la tête haute, faisant onduler son corps souple, éclair de saphir traversant l'eau argentée ; elle semblait une reine se jouant dans son domaine et s'inquiétant fort peu de notre présence. (...) C'est la première fois de notre vie qu'un reptile nous ait semblé joli. Peut-être cette charmante couleuvre descendait-elle en ligne courbe du serpent qui séduisit Eve par la grâce de ses spirales, l'éclat de ses couleurs et l'éloquence de ses discours. En repassant, nous la retrouvâmes à la même place, paradant comme une coquette et faisant des mines de Célimène le long du rivage pour mendier un regard, ou, ce qui est plus probable, pour attirer un amoureux timide tapis sous le cresson ou dans les roseaux » (33).

La figure du serpent aux ondulations voluptueuses marque non seulement l'émergence du désir, de la volupté et de la tentation, mais aussi le déploiement naturel des couleurs de l'art. C'est comme si tout Venise, ville d'art et d'amour, s'était condensée dans la figure symbolique de la couleuvre d'eau, qui est par le jeu de ses couleurs, de ses formes, et par la rhétorique de son mouvement une image de l'art au naturel, remplissant la même fonction que l'arc-en-ciel symbolique dans la peinture de paysage. Elle est ce qui anime souterrainement toute œuvre et le jeu des lignes à la surface de l'eau argentée mime l'apparition de l'Idée dans l'œuvre.

Que cette séduction n'aille pas sans ambivalence et ne soit génératrice de « terreur charmante », cela va sans dire. Le serpent et la sirène, la dichotomie du haut et du bas, de l'attrayant et du dégoûtant, les seins d'albâtre et la queue d'écaille, attraction et répulsion sont greffés l'un sur

l'autre. L'ambivalence de l'attrait esthétique, toujours menaçant de sortir de son cadre, donnant réalité au rêve, donnant à la chimère la valeur d'une mère amère » (34) est mise en scène dans *Omphale*, lorsqu'Antoinette se retire :

« Adieu ! dit-elle, à demain ». Et elle se retourna à sa muraille à reculons de peur sans doute de me laisser voir son envers » (35).

L'envers de l'œuvre dévoile le caractère innommable de son attrait. « A travers sa beauté je vois, sous les eaux noires, / frétiller vaguement sa queue et ses nageoires » (36). La ligne serpentine est la ligne séductrice : beauté se lovant et se déployant. La blonde aux yeux noirs a « la démarche onduleuse comme une couleuvre debout sur sa queue » : un motif de Giorgone exécuté par Rubens ! Cette ondulation serpentine, qui est signe de la séduction et du charme magique, est pour Gautier un élément esthétique essentiel de l'œuvre d'art, que ce soit l'ondulation d'une main (37) ou celle d'un cou : c'est ce qui fait le charme du *Corrège* et celui des *Vénitiennes* :

« Ce qu'il y a de charmant surtout chez les Vénitiennes, c'est la nuque, l'attache du col et la naissance des épaules. On ne saurait rien imaginer de plus svelte, de plus élégant, de plus fin et de plus rond. Il y a du cygne et de la colombe dans ces cols qui ondulent, se penchent et se rengorgent ; sur les nuques se tordent toutes sortes de petits cheveux follets, de petites boucles rebelles, échappées aux morsures du peigne, avec des jeux de lumière, des pétilllements de soleil, des éclairs d'ombre à ravir un coloriste » (38).

Les voyages de Gautier, réels ou imaginaires, sont une quête de beauté. Le voyage apparaît même comme la représentation spatiale de la quête amoureuse du corps de la femme. C'est par le paysage tout d'abord qu'apparaît la femme rêvée, car le paysage est à l'image de la beauté de ses habitantes. Il est déjà un corps de femme, et est ainsi appréhendé parfois dans la perspective de la séduction de la ligne serpentine.

« ... Les ondulations des collines dont est bordé ce fleuve marin sont d'une suavité incomparable ; la ligne serpentine qui se déploie sur le torse d'une belle femme couchée, et faisant ressortir sa hanche, n'a pas une grâce plus voluptueuse et plus molle.

Une lumière argentée, tendre et claire comme un plafond de Paul Véronèse baigne de ses vagues transparentes cet immense paysage » (39).

« Troubler et rendre rêveur », telles sont en définitive les qualités essentielles que Gautier semble attendre d'une œuvre d'art, qu'il juge toujours, quand elle le touche, en termes de séduction. La séduction peut être double. Elle peut résider dans la puissance du tableau qui donne et force à voir : il y a là, opposée à la séduction féminine, une autre forme de fascination masculine qui est celle de la puissance et de la force de l'artiste et qui est admiration devant la réalisation quasi idéale de la volonté de puissance du génie créateur. Rembrandt par exemple appartient à ce type :

« Un caractère formidable règne dans sa peinture et la rehausse au niveau de tous les chefs-d'œuvre. La manière fantasque et magistrale dont il distribue l'ombre et la lumière, ses sublimes effets de clair-obscur font de lui un artiste aussi poétique qu'il en fut jamais. Pour vous troubler et vous rendre rêveur toute une journée, il lui suffit d'un vieux bonhomme se soulevant de son fauteuil, et d'une étoile scintillante sur un fond noir » (41).

La force de la Leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp captive également Gautier parce que tout est étalé sans aucune retenue aux yeux du spectateur étonné de la force minutieuse et réaliste de la représentation (42). Mais c'est évidemment Michel-Ange qui est le modèle de cette puissance de Titan (43).

La séduction est pourtant essentiellement féminine et c'est chez Corrège, ce Léonard heureux, qu'elle s'épanouit le plus harmonieusement.

« Ce n'est pas la grâce mystérieuse, profonde, presque inquiétante et surnaturelle de Léonard de Vinci, ni la grâce, virginale et céleste de Raphaël ; c'est une volupté indéfinissable, une caresse perpétuelle, une séduction irrésistible, où il n'y a rien de lascif cependant ».

Ce n'est pas la vigueur de la brosse, la puissance des couleurs, mais ces « lignes (qui) descendent ou remontent avec des sinuosités inattendues, qui révèlent dans le contour des aspects d'une nouveauté charmante » (44) qui créent ce moment de séduction, dont on trouvait l'image symbolique sous la forme de la licorne dans la tapisserie de Mlle de Maupin, c'est-à-dire de l'être complet, auto-suffisant, l'hermaphrodite alliant virginité et volupté :

« Les tableaux du Corrège gardent la lumière et semblent s'éclairer eux-mêmes ; les personnages prennent une vie intense et mystérieuse, on dirait qu'ils vont sortir du cadre comme ces figures des tableaux vivants ».

Nous terminerons ici notre bref essai. Si nous avons pu faire comprendre la discrète et insistante allusion qui renvoie le poète à un monde fantasmatique personnel, souvent signalé comme l'espace d'une vie antérieure et parfois précisée comme étant le monde des souvenirs de l'enfance, nous laisserons ici la technique d'interprétation offerte par la psychanalyse. Non pas qu'elle ne soit pas féconde et opératoire, non pas non plus que, soit dans la forme soit dans le choix des thèmes ne puisse s'expliquer la séduction (il suffit de songer à la séduction du pied de la Madeleine de Rubens, ou à d'autres fétiches qui captivent l'œil du critique Gautier). Mais une telle démarche nous induirait déjà dans une interprétation qui, sans son élucidation, laisserait échapper ce mouvement si particulier de la séduction en tant qu'il est justement refus d'interprétation. Le charme irrésistible du tableau vient de ce « je ne sais quoi » de la séduction dont Baudrillard dit que le charme est « d'être un objet théorique non identifié, objet non analytique et qui par là fait échec à la théorie-vérité, laissant place à la théorie-fiction et au plaisir de son exercice » (45). La séduction ne peut s'exercer que dans la mesure où elle préserve son secret et que ses signes ne renvoient qu'à eux-mêmes. Cette autosignification de l'art pour l'art permet cette stratégie de la séduction qui est de « faire accéder les choses à l'apparence pure, de les faire rayonner dans l'apparence pure, de les faire s'épuiser dans l'apparence pure et le jeu de l'apparence » (46). Car la séduction ne cherche pas l'élucidation, mais la restitution du secret comme secret. Cette séduction du secret qui est le propre jeu du désir, parade de la parure comme chez Véronèse, permet ce vertige de l'ellipse, ce scintillement de l'être qui laisse entrevoir ce qu'il serait indécent de regarder tout en jouissant de cette économie réelle qu'est « la jouissance subtile qu'ont les choses de rester secrètes ».

Toute séduction est trouble. Originellement rapt, corruption, détournement, ensorcellement, elle met en danger le processus de sublimation. C'est justement dans ce *risque* que s'inscrit l'œuvre romantique, dans sa tentation d'infini et de transgression des limites de la conscience.

« Vous pensez que la peinture est un art matériel parce que vous ne voyez qu'avec les yeux du corps, ces lignes, ces figures, ces couleurs. Malheur à celui qui ne voit qu'une idée précise dans un beau tableau, et malheur au tableau qui ne montre rien au-delà du fini, à un homme doué d'imagination. Le mérite du tableau est l'indéfinissable : c'est ce que l'âme a ajouté aux couleurs et aux lignes pour aller à l'âme. Ces chocs mystérieux que notre âme, dégagée en quelque sorte des liens matériels et retirée dans ce qu'elle a de plus immatériel, reçoit sans presque en avoir la conscience » (47).

NOTES

- (1) Théophile Gautier, *Du Beau dans l'Art*. In : *Revue des Deux Mondes*, 17^{ème} année, Tome 18, vol. 19. Paris, 1847, pp. 887-908.
- (2) *Ibid.*, p. 891.
- (3) *Ibid.*, p. 897.
- (4) Gérard Mendel, *Du fantasme au tableau. La spécificité artistique*. In : *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*. Mouton, 1968, p. 318.
- (5) *Du Beau dans l'Art, Ibid.*, p. 897.
- (6) *Ibid.*, p. 902.
- (7) *Ibid.*, p. 908.
- (8) *Voyage en Russie*. Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 391.
- (9) *Caprices et Zigzags*. Paris, Charpentier, 3^{ème} éd., 1884 (1852), p. 79.
- (10) Th. Gautier, *Critique artistique et littéraire*. Intrad. et notes par F. Gohin et R. Tisserand. Larousse, Paris, 1929.
- (11) *Spirite*. Ed. Nizet, Paris, 1970, p. 160.
- (12) *La Toison d'or*.
- (13) « Les portraits quittent la muraille,
Frottant de leurs mouchoirs jaunis
Sur leur visage qui s'éraïlle,
La crasse fauve du vernis ». (*Le château du souvenir*)
- In : Th.. Gautier, *Poésies complètes*. Publiées par René Jasinski, Nizet, Paris, 1970, III, p. 107.
- (14) *Tableaux à la plume*. Paris, Charpentier, p. 13.
- (15) *Mlle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 246.
- (16) Voir *Pastel*. In : *Poésies complètes*, II, p. 74.

- (17) *Tableaux de siège. Paris, 1870-1871.* Paris, Charpentier, 1871, p. 328.
- (18) *Tableaux à la plume.* p. 11-12.
- (19) *Le Retour.* In : *Poésies complètes*, I, p. 96.
- (20) *Critique artistique et littéraire*, op. cit., p. 18.
- (21) *Ibid.*, p. 24.
- (22) *Ibid.*, p. 28.
- (23) *Spirite*, p. 82.
- (24) *Ibid.*, p. 84.
- (25) *Critique artistique et littéraire*, p. 29.
- (26) Voir *La tête de mort.* In : *Poésies*, I, p. 53, par exemple.
- (27) *La Toison d'or.*
- (28) *Tableaux de siège*, p. 38.
- (29) *Italia*, Paris, Hachette, 1860. p. 213.
- (30) *Voyage en Russie*, p. 318.
- (31) *Ibid.*, p. 319.
- (32) *Constantinople*, Paris, Charpentier, 1894, p. 137.
- (33) *Italia*, p. 213.
- (34) *Poésies*, III, p. 106.
- (35) *Omphale.* In : *Contes fantastiques*, José Corti, 1960, p. 72.
- (36) *Poésies*, II, p. 254.
- (37) « Une cambrure florentine,
Avec un bel air de fierté,
Faisait en ligne serpentine
Onduler son pouce écarté » (*Poésies*, III, p. 10)
- (38) *Italia*, p. 181.
- (39) *Constantinople*, p. 337. Voir également dans le *Voyage en Italie* par exemple : « Cette longue ligne de collines qui, du Pausilippe au Vésuve, dessine le golfe merveilleux au fond duquel Naples se repose comme une nymphe marine se séchant sur la rive après le bain, commençait à prononcer ses ondulations violettes... ». On trouve d'autres exemples dans le *Voyage en Espagne*.
- (40) *Mlle de Maupin*, p. 130.
- (41) *Caprices et Zigzags*, p. 95.
- (42) *Ibid.*, p. 103-104.
- (43) *Fusains et Eaux-Fortes*, Charpentier, 1880, p. 124-128 et 135-143.
- (44) *Guide de l'amateur au Musée du Louvre.* Paris, Charpentier, 1882, p. 228-231.
- (45) Jean Baudrillard, *Les abîmes superficiels.* In : *La séduction*, éd. par M. Olender et J. Sojcher, Aubier, 1980, p. 197.
- (46) *Ibid.*, p. 201.
- (47) Delacroix, *Journal* (Ed. 10/18, p. 345).

ARABESQUE, BAROQUE, CAPRICE

Essai sur la portée des *Grotesques* dans l'esthétique de Gautier

Jean-Claude BRUNON

Université Paul Valéry, Montpellier

« Il ne faut pas toujours prendre au pied de la lettre ce que dit un auteur ». L'écriture est faite de « déguisements », d'« énigmes », et « la pensée sincère est souvent entre les lignes ». (S. 93-94).

Nous savons dès lors, ainsi prévenu par Spirite, que si nous voulons chercher la pensée de l'auteur des *Grotesques* dans les mots qu'il emploie, qu'il s'agisse d'Arabesque, de Baroque, de Caprice ou de tout autre, l'intuition nous sera plus utile que la déduction, et que son champ d'application se situera entre les mots, dans les tensions qui les associent et les opposent, bien plutôt qu'en chacun d'eux étudié isolément.

Spirite fonde sa lecture sur une conscience précise des compromissions auxquelles doit se prêter toute œuvre littéraire : « affectations à la mode, réticences exigées », style voulu ou commandé. C'est donc par leur distance aux convenances du langage qu'il faudra apprécier la portée des termes d'*arabesque*, de *baroque* et de *caprice* dans l'esthétique personnelle de Gautier.

La méfiance à l'égard des mots est plus nécessaire, affirme encore Spirite, quand il s'agit de « littérature objective », où la pensée se dissimule

sous l'ambiguïté des images et des descriptions. Tels sont bien *les Grottesques*, collection de portraits en médaillon, images de la Mort rendues pour quelques instants à la vie dans un temps qui se remémore « l'ordre des anciens jours », comme le premier titre prévu : - *Exhumations* -, le signifiait plus clairement. Images de l'histoire, tendant à restituer le goût Louis XIII. Images multiples de formes esthétiques disparues dont les significations convergent vers une contestation de la beauté définie et admise, et vers la suggestion d'un autre art sans nom propre.

« Le profil de l'Apollon est d'une grande noblesse - c'est vrai ; mais ce mascarón grimaçant, dont l'œil s'arrondit en prunelle de hibou, dont la barbe se contourne en volutes d'ornement, est, à certaines heures, plus amusant à l'œil. Une guivre griffue, rugueuse, papelonnée d'écailles, avec ses ailes de chauve-souris, sa croupe enroulée et ses pattes aux coudes bizarres, produit un excellent effet dans un fourré de lotus impossibles et de plantes extravagantes ; - un beau torse de statue grecque vaut mieux sans doute, et pourtant il ne faut pas mépriser la guivre ».

G. II, 319-320.

« Faire éprouver un plaisir sans nom », c'est de cela qu'il s'agit en fin de compte.

Le paradoxe que propose une recherche sur la pensée esthétique de Gautier est donc celui d'une définition de l'indéfini. Seuls les mots-images, dans leur polysémie et leur juxtaposition, permettent de dire cet inexprimable, de faire accéder par la sensation à cet inintelligible. Celui-là même apparaît l'unique formule où Gautier ait tenté de résumer le principe unificateur de la succession de figures grotesques qu'il vient de ressusciter sans espoir :

« ... en dehors des compositions que l'on peut appeler classiques, et qui ne traitent en quelque sorte que des généralités proverbiales, il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque, où, sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égayé en mille fantaisies baroques ».

G. II 319.

Dans la prudence, les atténuations et les précautions de l'expression se décèlent à la fois la conscience de la nouveauté, la crainte de son inconvénance et le sentiment de son importance. Un réseau sémantique est ainsi tracé, dont il faut analyser les termes, moins pour les distinguer que pour tenter de saisir à la pointe de leur convergence la direction d'une pensée qui naît dans la hantise de la Mort et aboutit, par la contestation des valeurs établies, à la découverte d'un Art hors de l'Art...

Avant Gautier déjà, arabesque, baroque, caprice ou fantaisie formaient entre eux une véritable constellation verbale. L'*Encyclopédie méthodique d'architecture* (1788) renvoie purement et simplement de l'article *Fantaisie* au mot *Caprice*. *Caprice* à son tour par l'exemple de Borromini conduit à *Baroque*, et, par l'adjectif *capricieux*, se rattache à *arabesques* : « espèces d'ornements le plus souvent capricieux, fantastiques et imaginaires ».

Mais si les trois termes sont ainsi réunis, c'est pour être confondus dans une même réprobation. Le caprice désigne « toute invention, toute forme sans nécessité, que la nature n'a point suggérée, que ne saurait suggérer le besoin, ou que la convenance désavoue » ; il est « l'ennemi le plus dangereux du plaisir en architecture ». Baroque n'est pas mieux traité. Il n'est, selon une définition que le jeune Quatremère de Quincy reprend à Milizia « une nuance du bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement ou l'abus ». Et « l'idée du Baroque entraîne avec soi celle du ridicule, poussé à l'excès ». La réprobation qui s'attache à l'Arabesque, plus explicite, donne la clef de cette indignation vertueuse. Le « genre arabesque » est en effet « le mélange de l'ornement et de la décoration ». Mais il y a arabesques et arabesques. Si celles des Romains, de Raphaël, de Le Brun, de Mignard et d'Audran n'ont rien de condamnable, en revanche « faut-il donner ce nom à cette espèce bâtarde d'ornements que notre siècle a vu naître et mourir ? Doit-il trouver place parmi les inventions du génie, ce genre dont nos édifices sont infectés, auquel le nom de grotesques ferait trop d'honneur... » et, plus loin, la réprobation entraîne dans un même refus les « Arabesques de Berin, de Gillot, de Vateau »... La conclusion est catégorique :

« La nation qui proscrirait l'arabesque (...) donnerait de son jugement une haute idée ».

L'enjeu du débat est clair. Comme le dit le *Dictionnaire de l'Académie* (éd. de 1814), l'arabesque est tout particulièrement « le genre d'architecture qui a précédé la Restauration des Arts ». C'est donc tout le néo-classicisme qui se trouverait mis en péril par un retour en force de l'arabesque, du baroque, et du caprice. Dans les excommunications de Quatremère, on perçoit l'écho des vitupérations de Cochin contre « l'esprit de vertige », sa proscription de la « chicorée ».

Réhabiliter l'arabesque, c'était donc, au temps de Gautier, renouer avec les fioritures baroques, mais aussi avec le rococo du style Louis XV. C'était, certes, ouvrir la voie au *Capitaine Fracasse*, mais en même temps à *Jean et Jeannette*, et, plus tard, aux Goncourt.

Cependant, hors du domaine théorique sur lequel les références aux définitions des œuvres canoniques tendent à situer le débat, la pratique, dans les années même où Gautier écrit et publie ses *Grotesques*, intervient pour insensiblement modifier ces catégories trop intransigeantes. L'usage des créateurs, dans toute l'Europe, donne aux mêmes mots d'autres valeurs, qui ne sont plus seulement négatives. Hugo, bizarrement, semble éviter le mot *arabesque* dans les *Orientales*. Mais Gogol, en 1835, en fait le titre d'un recueil où il juxtapose tous les genres, et qui s'achève sur le *Journal d'un Fou*. Balzac, en 1837, dans la seconde partie de l'*Enfant Maudit*, associe ce « genre fantasque nommé arabesque » au goût Louis XIII ; et dans *Massimila Doni* en 1839, l'exemple des arabesques lui sert de support pour une analyse des plaisirs que peut procurer l'art pur. De 1840 à 1846 Poe publie ses *Tales of the Grotesque and Arabesque*. En France l'intérêt s'étend à un large public. Entre 1833 et 1852, le *Magasin Pittoresque* consacre deux articles au grotesque, mais 4 à l'arabesque. Caprices et fantaisies abondent dans le domaine musical, de Paganini (Gautier consacre une strophe à ses « arabesques d'or », E.C. 16) à Mendelssohn, à Liszt, à Chopin et à Schumann. On sait que Hoffmann avait publié dès 1813 l'œuvre maîtresse, les *Phantasiestücke in Callot's Manier*. Le mot de *baroque* lui-même devient à la mode : dans son n° du 7 février 1835, *le Voleur* lui accorde trois colonnes, inspirées du récent *Dictionnaire de la Conversation*. Le baroque y prend les proportions d'un genre transhistorique, défini comme l'inégalité ou la variété dans le style, et largement représenté à l'époque contemporaine.

Il est donc évident que dans ses *Grotesques*, Gautier se trouve largement tributaire d'une création collective à laquelle il participe. Sans doute doit-il à Hoffmann son optique « à la Callot » ; peut-être est-il redevable à l'intelligence balzacienne de l'art pour sa découverte plus tardive du style

arabesque. Il est certain que Nodier, Nerval, tout le milieu dans lequel s'est exercé cet esprit si ouvert, lui ont beaucoup prêté. Mais de tout ce qu'il a reçu, et qu'il n'a accepté que parce qu'il pouvait y associer ses hantises profondes, il a su composer un regard personnel.

Les mots en s'incorporant à son univers intime, prennent des valeurs différentes et forment un nouveau langage. Les arabesques reprennent leur sens oriental et se chargent d'un sens neuf quand elles apparaissent sur le grand coffre de la comtesse Labinska, avec

« ... leur complication à faire trouver simples les ornements de la salle des Ambassadeurs de l'Alhambra (...) travail merveilleux auquel les doigts de fée des Péris avaient dû prendre part ».

A.62

L'arabesque devient alors l'écriture de l'idéal. De même dans *Sprite*, mais de façon bien plus étrange encore : la superposition de leur image aux figures tracées par les patineurs sur la glace fait apparaître peu à peu dans le geste sportif une signification transcendante :

« Ils filaient comme l'éclair, changeaient brusquement de route, évitaient les chocs, s'arrêtaient soudain en faisant mordre le talon de la lame, décrivaient des courbes, des spirales, des huit, dessinaient des lettres comme ces cavaliers arabes qui, avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse-poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture ».

S. 71

L'arabesque n'est plus alors la figure de mollesse décorative que stigmatisait l'*Encyclopédie méthodique*. Elle est, dans sa nervosité, l'apparence graphique du sacré. Elle peut aussi faire apparaître, pour le regard de l'artiste qui sait lire la ressemblance, la forme de la destinée dans le calligramme naïf d'un Scalion de Virbluneau pareil au « tour de bâton du caporal Trimm qui sert si élégamment d'épigraphe à la Peau de Chagrin » (G I, 84-85).

De même, le Baroque conserve sa valeur reconnue de création diverse, originale et facilement ridiculisable, qui, appliquée à lui-même, le transforme en « baroquerie » (G I, 218). Mais, chargé d'assumer un mythe personnel, il inspire de grandioses visions, comme la transfiguration en vert paradis Louis XIII des *Stances* de Théophile à Sylvie :

« ... un de ces beaux rêves que les poètes et les peintres font le soir quand ils regardent le soleil se coucher derrière les grands marronniers, et comme j'en ai fait bien souvent à ma fenêtre en regardant les pavillons de brique et les toits d'ardoise de ma Place Royale, au bruit de l'eau dans les bassins et du vent dans les arbres ».

(G I, 158 ; cf. 156-158)

Dans les pages de vision qu'inspire cette rêverie, le baroque n'est plus le superlatif du bizarre, mais celui du merveilleux « façon de transposer tous les tons et tous les plans ». (G I 223). Le contraire de l'art de Chapelain et du chaudron de M. Drolling, où se mire si complaisamment le français au Musée. (G. II, 83).

Le Caprice à son tour s'enrichit de nouvelles fonctions dans le contexte précis d'une pensée personnelle. Associé aux figures de Callot ou aux œuvres de Scarron, *caprice* signifie beauté du trait interrompu, de l'œuvre inachevée.

« *L'Eneide Travestie* n'a point été poussée au-delà du VI^e livre ; *le Roman Comique* lui-même n'est point achevé : soit caprice, soit fatigue. Nous aimons assez ces œuvres interrompues auxquelles l'imagination du lecteur est forcée de chercher un dénouement ».

(G II, 239)

Le genre de l'arabesque invite à considérer le monde comme un entre-lac où s'écrit le destin. Le baroque aperçoit dans ce labyrinthe les occasions d'une originalité sans fin. Le caprice complète ce regard d'une nuance de défi.

Cette métamorphose du regard porté sur l'Art que propose Gautier aide à lire les œuvres des autres à la manière de Spirite. En rendant effectivement intelligible l'inintelligible, elle permet la lecture d'œuvres qui demeuraient dans le non-perçu ; Scalion, Saint-Louis, mais aussi Saint-Amant et Théophile. Elle entraîne la découverte d'un courant qui va aboutir aux Elzéviriennes et à la Bibliothèque Gauloise.

De ces œuvres elle instaure une lecture indépendante autonome et non soumise à des critères d'appréciation extérieurs. Leurs excès même peuvent

maintenant se lire comme hyperboles et non plus comme antithèses : non plus désormais « victimes de Boileau », ni même grotesques. Cette lecture tend à constituer l'existence en soi et pour soi de l'art baroque dans son propre espace, où l'extravagance est perçue non comme anti-nature mais comme naturelle.

Sur ce chemin critique, Gautier précède au-delà du *Cicerone* de Burckhardt (1855) et des *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Wölfflin (1915), la *Circé et le Paon* de Jean Rousset (1953). Bien avant Rousset, il opère le transfert d'une forme plastique à une forme littéraire. Sur certains points, par intuition, il va même plus loin que Rousset, quand il indique dans le genre arabesque d'une part la solidarité du Moyen-Age finissant et du siècle de Louis XIII, et surtout d'autre part, celle du style Louis XIII et de certains aspects de l'art que l'on appelle Classique, de l'art Louis-Quatorzième.

Ce regard nouveau lui permet en effet de déchiffrer de façon neuve, du dehors, cet art que l'on dit classique. Il est, chez Boileau, sensible surtout à son humeur capricieuse. Dans le Versailles de Louis XIV, il porte son attention sur les « merveilles hydrauliques du Sieur Vigarani », sur le labyrinthe et les bosquets d'Esopé.

« Il est regrettable que ce bosquet ait été supprimé. On eût vu qu'il y avait au commencement du règne de Louis XIV plus de fantaisie et de couleur qu'on ne le suppose ».

T.S 304

De même, sur l'Acropole, où « rayonne immortellement la beauté vraie, absolue, parfaite », (L.P. 230) il esquisse un regard baroque :

« Si un gongorisme espagnol était permis en face de cette noble sévérité athénienne, on pourrait dire que le temps divin proteste silencieusement par les lèvres blanches de ses plaies contre la barbarie de l'homme ».

L.P. 234

Il constate avec plaisir que « des érosions pleines d'à propos ont rompu les lignes droites et les pures arêtes et donné au marbre, d'une transparence dorée, l'aspect d'une souple étoffe de byssus ». (L.P. 245). Ce ne sont pas seulement les métamorphoses du temps qui assouplissent et humanisent la rigidité classique : « Le rayon rose du soleil couchant qui semblait faire

couler la vie dans leur veine de pentélique » ne fait que rendre « ces nobles marbres » tels qu'en eux-mêmes. L'art classique grec, dépouillé de la fausse vision néo-classique, des idées modernes de symétrie absolue, de l'obsession de la ligne droite, révèle d'imperceptibles courbes dans son détail, des interséquences dans son organisation d'ensemble. En lui comme dans le Versailles de Louis XIV, l'harmonie naît de l'entrelacement des séries. Il paraît mouvant, humain. Et voici que soudain les colonnes du portique de la Victoire Aptère se transfigurent :

« Ovide raconte dans ses *Métamorphoses* de nombreuses histoires de nymphes changées en arbre et palpitant encore sous la tiède écorce. Ces colonnes, d'une Grèce si vivante, font naître l'idée de jeunes filles enfermées dans le svelte bloc avec leurs corps blancs et leurs blanches draperies ; le chapiteau même continue l'illusion ; ses volutes arrondies rappellent des nattes de cheveux repliés près des tempes et ses ornements les joyaux ciselés de la coiffure ».

L. P. 246.

Ainsi, par la grâce d'Ovide, unie au souvenir de Ronsard, le portique classique se trouve réconcilié avec un groupe du Bernin tel qu'Apollon et Daphné.

Dans cette double transfiguration, où l'arbre devient l'intermédiaire métaphorique privilégié entre le marbre et la femme, peut-être sommes-nous au plus près de l'optique propre à Gautier. Pensée-image, image en forme d'arabesque, de goût baroque, suscitée par un brusque caprice de la mémoire. Arabesque, baroque, caprice sont à la fois critères de jugement, procédé de vision et style d'écriture.

C'est l'image de l'Arbre qui lui sert d'emblème favori. L'optique de Gautier est par prédilection végétale. Fasciné par les arbres, il en fait « des modèles pour les peintres, avec la bizarrerie de leurs branches ». (T.S. 223). La « végétation », par son « caprice », forme sensible « du hasard », donc des démarches de la Nature, oppose une autre beauté, qui est la forme libre du vrai, à la beauté Louis XIV, celle des « belles ordonnances de la vérité humaine ». (T.S. 284). La croissance du végétal est la figure de l'œuvre qui s'accomplit :

« Toute belle œuvre est un genre planté en avril qui s'épanouira en octobre ».

(A.R. 1877.83)

L'image de l'arbre semble chargée d'assumer la réconciliation de la beauté et de la nature, dans la contemplation comme dans la création esthétique. Mais elle est investie en même temps et dans cette même fonction, d'une signification plus inquiétante. C'est au moment même où Gautier, à partir des propos de Töpffer dans les *Réflexions et Propos d'un peintre genevois*, développe sa propre conception du Beau dans l'Art, qu'apparaît brutalement le souvenir des deux cyprès aperçus à Grenade un jour de 1848 :

« Lorsqu'on redescend du Mulhacen, la première chose qui accroche l'œil, dans la dentelure de la ville couchée sur les croupes de l'Antequerula, ce sont ces deux noirs soupirs de feuillage tristes comme une pensée de mort au milieu de l'allégresse générale ».

(A.M. 163)

Ces *memento mori*, ces « avertisseurs sépulcraux » dont le geste vertical se pose comme un emblème sur la ville arabesque et baroque « dans cet éblouissement d'or, d'argent, d'azur et de rose » (A.M. 163), transforment la contemplation en « cauchemar », et rappellent que si « le beau est la splendeur du vrai », selon la définition de Platon qu'accepte Gautier (A.M. 166), alors cette beauté porte la Mort comme son fruit.

A la richesse polysémique de l'emblème végétal répond celle de l'emblème esthétique proposé par *les Grottesques*, dont elle explique les paradoxes. S'il est chargé de faire resplendir le vrai, il ne reste à l'artiste qu'à choisir entre l'attitude d'Elial et celle de Bélizéel : vérité idéale ou vérité réelle. Or, étrangement, c'est du côté de la seconde que se place décidément Gautier. Les Grottesques sont des réalistes. Le genre arabesque reproduit dans sa sinueuse richesse le dessin même de l'existence : une série de hasards entre deux néants. Mais il appartient à l'artiste d'assumer ces hasards, et en les assumant à la fois passionnément et sans illusion, de donner au dessin que la destinée impose, par souci de vérité : « une exécution fantasque, inégale, fougueuse, pleine de découragement, d'amour et de caprice, l'exécution du véritable artiste » (F.E.F. 143).

Les Grottesques offrent l'image exemplaire de ce style de création. Livre dont l'écriture est à l'image de son objet, ils appartiennent eux-mêmes à ce genre arabesque, où l'esprit s'engage en mille fantaisies baroques. Baroques, les *Grottesques*, bouleversent l'ordre établi, focalisent le regard sur les écrivains « de second ordre », ou du troisième, comme Scalion ou le Père Louis, Colletet ou Chapelain. Capricieux, ils intercalent parmi ceux-là des

auteurs du premier mérite, comme Villon, Theophile ou Saint-Amant, choisissant « ça et là, à différentes reprises, un peu au hasard de la lecture », (G II 312) dans une arabesque qui répète en le variant le même geste d'écriture. Geste à la fois de gaieté, et de « découragement ». L'« étude charmante et curieuse » promise au début (G I 3) ne s'achèvera pas : nous savons que le contrat d'*Exhumations* signé avec *la France Littéraire* prévoyait explicitement d'autres portraits et laissait d'ailleurs le champ libre à une extension indéfinie (J. 218), qu'une seconde série même fut un moment projetée (J. 226). La Post-face le reconnaît :

« Nous aurions pu pousser cette galerie plus loin et suspendre d'autres portraits à côté de ceux déjà tracés. Certainement cette collection de têtes grimaçantes n'est pas complète ».

G. II 311

Comme l'arabesque du caporal Trimm ou celle de la *Peau de Chagrin*, l'arabesque des *Grotesques* s'interrompt brusquement. Elle se conclut sur un adieu désabusé :

« Nous en dirions beaucoup plus long que nous ne ferions changer d'avis à personne sur le compte de nos pauvres Grotesques... Rentrez donc dans votre poussière, pauvres gloires éclopées, figures grimaçantes, illustrations ridicules, et que l'oubli vous soit léger ».

G II. 325-326

Ainsi finit le projet d'*Exhumations* : le *memento mortuorum* s'achève en *memento mori*. Le maître-mot de l'esthétique de Gautier, telle qu'elle apparaît dans *les Grotesques* pourrait bien être celui de Vanité, écrit entre les lignes, inscrit dans les mille fantaisies baroques de son arabesque

N.B. Les références incluses dans le texte renvoient aux éditions suivantes :

A.M. : *L'Art Moderne*, Paris, Michel Lévy 1856.

F.E.F. : *Fusains et Eaux-Fortes*, Paris, Charpentier, 1880.

G.1 et G.2 : *Les Grotesques*, t. 1 et t. 2, Paris, Desessart, 1844 et 1845.

J : René Jasinski, *Les Années Romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 1929.

L.P. : *Loin de Paris*, Paris, Michel Lévy, 1865.

S. : *Spirite*, Paris, Flammarion, 1970.

T.S. : *Tableaux de Siège*, Paris, Charpentier, 1886.

L'INTRUSION DE L'ART PLASTIQUE DANS LA VISION DE GAUTIER SUR L'HISTOIRE

Henri ZALIS,
Université de Bucarest

Le grand coup de foudre de Théophile Gautier, ce n'est pas l'électricité qui transporte les nouvelles, ni le jeu politique, ni le témoignage au nom de la morale. Ce coup de foudre demande simplement un crayon, un bout de papier et un peu de talent. A l'aide de tels associés, qu'importe les magnificences cyclopéennes des grands voluptueux de la littérature !

Pour Gautier on peint avec des mots, on écrit ensuite et seulement pour n'oublier pas la méchante besogne que le projet des chimères romanesques arrive à justifier. D'ailleurs, il imagine dans sa longue *Préface à Mademoiselle Maupin* la sauvegarde de la civilisation même dans des conditions difficiles : Charles X avait seul bien compris la question. Il ordonnait la suppression des journaux, mais sans priver du plaisir du colportage des salons du monde.

Les journaux, disait Gautier, sont des espèces de courtiers qui s'interposent entre les artistes et le public. Mais les belles choses ont besoin d'un inspirateur. C'est grâce à lui, à ses pratiques qu'on a l'air de ne pas demander mieux.

L'on a donc deviné : c'est l'imagination qui arrange les choses. Une imagination plastique comme une pancarte qui promet pour le lendemain la douceur ineffable et souveraine de ressusciter des civilisations disparues, des ardentes réverbérations, des scènes de la vie intime, mais surtout de dessiner, de découper pour les yeux une ombre bleue et fraîche ou une lumière crue, des silhouettes simplement magnifiques creusées en bois précieux. *Le Roman de la Momie* fourmille de passages où se trouve le plus triomphant développement de couleurs et de progressifs accents panthéistes. Le style de Gautier c'est ce rassemblement de détails semblable au blason des illustres Aristarques de l'époque. Voilà deux exemples du *Roman de la Momie* :

« Près de la table, sur un fauteuil en bois doré rechampi de rouge, aux pieds bleus, aux bras figurés par des lions, recouvert d'un épais coussin à fond pourpre étoilé d'or et quadrillé de noir, dont le bout débordait en volute par-dessus le dossier, était assise une jeune femme ou plutôt une jeune fille d'une merveilleuse beauté, dans une gracieuse attitude de nonchalance et de mélancolie. Ses traits, d'une délicatesse idéale, offraient le plus pur type égyptien, et souvent les sculpteurs avaient dû penser à elle en taillant les images d'Isis et d'Hathor, au risque d'enfreindre les rigoureuses lois hiérarchiques... ».

Et, puis, l'autre dessin qui tranche du grand et remplit en grand format l'horizon :

« Une prodigieuse rumeur, sourde, profonde et puissante comme celle d'une mer qui approche, se fit entendre dans le lointain et couvrit les mille susurrements de la foule : ainsi le rugissement d'un lion fait taire les miaulements d'une troupe de chacals. Bientôt le bruit particulier des instruments se détacha de ce tonnerre terrestre produit par le roulement des chars de guerre et le pas rythmé des combattants à pied ; une sorte de brume roussâtre, comme celle que soulève le vent du désert, envahit le ciel de ce côté, et pourtant la brise était tombée ; il n'y avait pas un souffle d'air, et les branches les plus délicates des palmiers restaient immobiles comme si elles eussent été sculptées dans le granit des chapiteaux ; pas un cheveu ne frissonnait sur la tempe moite des femmes, et les barbes cannelées de leurs coiffures s'allongeaient, flasquement, derrière leur dos. Ce brouillard poudreux était produit par l'armée en marche et planait au-dessus d'elle comme un nuage fauve.

Le tumulte augmentait ; les tourbillons de poussière s'ouvrirent et les premières files de musiciens débouchèrent dans l'immense arène, à la

grande satisfaction de la multitude, qui, malgré son respect pour la majesté pharaonique, commençait à se lasser d'attendre sous un soleil qui eût fait fondre tout autre crâne que des crânes égyptiens ».

J'y retrouve tout ce qui fait l'acuité de la vision romantique avec son besoin d'extérioriser, de partager les images fixées sur la rétine.

Sans conclure, on voit le plaisir de regarder, d'être comblé par le spectacle du hasard, retrouvé dans un certain éclairage théâtral. En même temps, on aperçoit une attitude nouvelle - l'observation visuelle se traduit avec un maximum d'intensité, dans un conglomérat où se développe librement et à un haut degré de vitalité l'immense intérêt pour le concert rassurant.

Et alors la ville a une âme de vieilles pierres usées, toujours solides, de vieux arbres beaux qui offre l'exemple d'un passé qui dure et la ténacité du beau.

Entendez Théophile Gautier boucler ses comptes avec la ville de Madrid. On y trouve une certaine transposition de l'idée à l'image. Sa finesse artistique se révèle ici dans le talent descriptif qui vaut le souvenir de sa jeunesse. Gautier est venu à la poésie par un atelier de peintre : « Les maisons de Madrid sont bâties en lattes et briques et en frisé, sauf les jambages, les chaînes et les étriers qui sont quelquefois de granit gris ou bleu, le tout soigneusement recrépi et peint de couleurs assez fantastiques, vert céladon, cendre bleue, ventre de biche, queue de serin, rose pompadour, et autres teintes plus ou moins anacréontiques ; les fenêtres sont encadrées d'ornements et d'architecture simulés avec force voluptés, enroulements, petits Amours et pots à fleur, et garnies de stores à la vénitienne, rayés de larges bandes bleues et blanches, ou de tapis de sparterie qu'on arrose pour charger d'humidité et de fraîcheur le vent qui les traverse ».

On a justement remarqué que le romantisme c'est ici le délice de passer du modèle à ses propres sensations. Autant pour rapporter d'Espagne des émotions, fruit des mystères de l'âme ibérique, que d'ajouter son aura idéal à un paysage de rêve, à des transparences épanouies. Ce n'est pas là une métamorphose décorative, mais une véritable dissolution des apparences dans la géographie magique du sud.

Le voyage en Espagne aide puissamment Gautier à retrouver le temps par l'espace. Son aventure rappelle cette disponibilité pour la peinture qui fut la sienne depuis toujours. On ne saura jamais séparer ces observations tissant une mythologie de la femme avec des échantillons d'une beauté incantatoire : « Par un contraste singulier, les femmes de ces Kabiles

européens sont pâles, blondes, *bionde e grassote*, comme des Vénitiennes ; elles ont un doux sourire triste sur la bouche, un tendre rayon bleu dans le regard ; on ne saurait imaginer un contraste plus parfait. Ces noirs démons du paradis de la Huerta ont pour femmes des anges blancs, dont les beaux cheveux sont retenus par un grand peigne à galerie ou traversés par de longues aiguilles ornées à leur extrémité de boules d'argent ou de verroteries » (1).

Ainsi se tissent les mailles d'un réseau peu équivoque. La liaison narrative donne une pulsion d'ordre coloré à une tentation sensuelle. Car si Gautier reste disposé à subir la présence féminine il refait son anatomie quand le regard choque ses préférences : « Je ne puis exprimer la sensation désagréable que j'éprouvai à la vue de la première Anglaise que je rencontrai, un chapeau à voile vert sur la tête, marchant comme un grenadier de la garde au moyen de grands pas chaussés de grands brodequins. Ce n'était pas qu'elle fût laide, au contraire, mais j'étais accoutumé à la pureté de race, à la finesse du cheval arabe, à la grâce exquise de démarche, à la mignonnerie et à la gentillesse andalouses, et cette figure rectiligne, au regard étonné, à la physiognomie morte, aux gestes anguleux, avec sa tenue exacte et méthodique, son parfum de *cant* et son absence de tout naturel, me produisit un effet comiquement sinistre. Il me sembla que j'étais mis tout à coup en présence du spectre de la civilisation, mon ennemie mortelle, et que cette apparition voulait dire que mon rêve de liberté vagabonde était fini... ».

Telle serait, dessinée par un peintre-écrivain, l'horreur du conformisme, et de la discipline acceptée. Il faudrait se demander aussi, en dehors cette fois de l'interprétation particulière de sa préférence pour la spontanéité, si Gautier n'y entend, comme artiste, échapper à la civilisation pour retrouver la jouissance d'une plénitude renversée. Renversée à cause de cette dominance de l'ordre sur la vitalité et du signifiant obstacle sur le signifié latent.

Comme chaque romantique, Théophile Gautier supprime le secret pour mieux le métaphoriser. Le lointain s'y accorde pour la première fois avec le profond. Et c'est bien cela que produit le dialogue entre le voile et l'essence visée. Le voile s'identifie aux mots *doux sourire, tendre rayon, bleu du regard*, et l'essence c'est le caractère non-désirable de l'Anglaise.

De multiples questions se posent et d'abord celle-ci : comment Gautier s' imagine-t-il la dimension insolite dont il semble porteur ? Il sépare, nous avons vu comment, le visible de l'interdit. La civilisation reste derrière son

voile, comme cachée par un rideau. Toute une philosophie se trouve associée à l'acte créateur. La plasticité est encore intacte puisqu'elle se laisse posséder par l'opposition du superficiel et du profond, du figé et du vivace. De cette antinomie surgit un concept : celui du désir comblé ou du désir oublié.

Pour le réaliser, il faudrait suivre la grande circonférence de cette curieuse transformation, Gautier émergeant comme d'une plongée et mourir une fois son message délivré. Ou bien traverser l'espace nouveau, espace miroitant au-delà de ces fonctions d'excitation. Il ne faut donc pas s'approcher de trop près de l'espace littéral. Ce qui sort de sa profonde fluidité c'est l'appel du désir. De son séjour parmi les couleurs se réclame une accumulation de sa très riche sensualité.

Après, comme dans toute économie romantique, par similitude, la mise en réflexivité du paysage permet de saisir son unité avec l'histoire et, dans sa nuance, l'expression d'une conquête spirituelle.

A première vue les deux états d'âme apparaissent identiques. Mais c'est faux. Pour mieux saisir la succession, disons que le premier état primitif reste simple et permanent, tandis que l'autre, le deuxième, échappe au pouvoir de la durée et flatte de façon intermittente les moments d'extases isolées. Des deux manières il y aura eu participation. Dans ce qu'elle a de plus précieux et séduisant Gautier s'en tient à la prise visuelle comme approche plastique du monde.

Pour le juger et pour s'assurer du caractère de sa sensibilité, ajoutons que Théophile Gautier dans son immense besoin d'aimer a cru trouver le bonheur en se dévouant aux arts. Si d'une observation pleinement désintéressée sur l'histoire il arrive à se consoler de ses dettes, le secret tient à sa recherche d'une belle aventure. Et la plus belle, comme on vit parfois sur les héritages dont on ne connaît pas l'origine, c'est celle qu'on eût pu avoir sous la main, la porte à côté.

Est-ce dire que, en bon dessinateur, Gautier transcrit simplement du réel ? Non ; la vie a fourni l'épure de cette étude. Le talent et le travail ont fait le reste. Ils ont donné un double visage à un grand écrivain qui avait ému parce qu'il aimait les couleurs et fut toujours dégoûté des réalités noires. Sa chance l'avait admirablement placé pour bien voir avec bonhomie. Du haut de son miroir il fut un des plus expressifs écrivains français de son temps. Trop d'étude ne remplace pas la spontanéité qui vient du sentiment. Car par cette voie on devine les dispositions picturales de Gautier de ses dispositions littéraires.

Il est manifestement, dans sa vérité immédiate, un moralisateur qui se donne quelque peine pour concilier le plaisir et l'ordre naturel.

Quant à l'histoire, Gautier lui trouve le mérite de pousser le récit. Il l'affirme, sans hésiter, dans la *Préface de Mademoiselle de Maupin* (2). En vérité : l'histoire c'est comme un maître à danser, le rire à la bouche et le cœur sur la main. Pour la même raison, Gautier se laisse séduire par certaines manifestations de sa puissance de séduction.

En quête des fantômes des jours anciens, Gautier sait que sa vision de l'histoire n'est autre que l'image d'un semblant du réel. Une image trompeuse, gracieuse, illusoire. La description des traces de ce genre de passé Gautier l'imagine comme un retour à la poésie primitive. C'est une image purement créatrice, fermée à la civilisation de son temps, animée par une fonction purement esthétique.

Cette vision, comme dans *Le Roman de la Momie*, n'aura jamais la qualité de recherche profonde assurée par Flaubert au moment où il décide de commencer *Salammbô*. Tandis que Flaubert part à Bizerte, demande à ses amis de se renseigner en archéologie (il accumule d'ailleurs les pièces d'un dossier presque scientifique pour ressusciter la vie de Carthage), Théophile Gautier fait un autre choix. Il se trouve simplement préoccupé de la vie des sentiments, reflets des passions, et seulement des passions, et pas du tout d'une vérité fondée sur le fait historique hautement prouvé. Pour Flaubert, l'histoire est une manière de parler de son présent et de le combattre puisqu'il reste déçu de ce présent ; pour Gautier, l'histoire c'est une façon emblématique de s'échapper dans un espace de sourires azurés, de séduction jamais cachée.

De Gautier à Flaubert on passe par un changement de fonction de l'histoire. Pour Gautier, elle reste divertissante ; pour Flaubert, parce qu'il s'agit d'une autre vision de l'histoire, l'histoire devra anticiper le déplacement vers une qualité moralisatrice de l'histoire. L'œuvre se bâtit d'elle-même si elle ne se ferme à cette disponibilité.

Le temps dans lequel nous entrons verra-t-il encore les écrivains franchir les murs comme Théophile Gautier a su s'élancer dans l'aventure romantique ? La nostalgie nous fait rêver à ses arguments : l'individu ne se sauvera qu'en justifiant ses passions, sa singularité. Par la puissance de son regard et de son tempérament de peintre.

Car je dois dire : le regard c'est l'expérience vécue, c'est le côté visible du réel. Mais pour un tempérament comme celui de Gautier, on a vu ça, tout effort pour comprendre la réalité engage aussi son ouverture sur la vie

imaginaire. Et cette ouverture résonne dans sa sensibilité tantôt par les formes et les couleurs, tantôt comme une combinaison entre l'histoire -aventure toujours renouvelée - et l'art créateur.

A partir de ce point de contact Gautier nous donne son témoignage d'artiste. Il y éveille des échos, amené que l'on est, en tant que romantique, d'élargir son domaine de recherches. Il est vrai : son champ particulier n'est pas tout à fait l'histoire, disons l'histoire des grandes lois de l'univers, ou des anecdotes, mais l'histoire des sentiments éternels où son esprit peut trouver sa pleine mesure.

Dès lors il localise comme dans son *Capitaine Fracasse*, un déroulement ininterrompu d'ambitions. Elles touchent à la morale de l'amour, à la morale du bien et du mal. Les couleurs, de l'humour et de la sérénité mutuelle contrôlées, ont l'étendue d'une géométrie bien ordonnée. S'il fallait définir la littérature de Théophile Gautier, bien capable d'encercler le lecteur par ses forces affectives, je proposerais de voir en elle sa mobilité. Une mobilité sentimentale, enrichie par de singulières lueurs de ses sensations, analogue à un langage mental. En même temps que s'ébauche l'arrangement serré des éléments, se dégage une sorte d'élasticité compacte à la vue et au toucher. Cette analyse progressive des données « gautiéristes » de son écriture, de son énergie plastique ne se dissipent pas quand on les approche. C'est le signe d'une admirable vitalité. Et de la faculté admirable de Théophile Gautier de se débiter en couches successives.

La volonté qui dirige le geste unique et l'inspiration se réclame plutôt de l'affectif limpide que de l'intellectuel ténébreux. C'est Théophile Gautier lui-même qui nous proposait par quelle « grille » le déchiffrer.

Je cite de son poème *Thébaïde* :

« J'ai mis sur un plateau de toile d'araignée
L'amour qu'en mon chemin j'ai reçue et donnée.
Puis sur l'autre plateau deux grains de vermillon
Impalpable, qui teint l'aile du papillon,
Et j'ai trouvé l'amour léger dans la balance ».

Cette double flexion, entre la toile d'araignée et l'aile du papillon, entre la tension et la détente, unit à un hiératisme raffiné le réalisme jovial d'un très grand écrivain qui fait siens le proche et le lointain, la chaleur et la fraîcheur.

L'espace de l'écriture devient un espace du plastique, dû au statut de la description. C'est la description du spectacle plein de couleur du réel et de ses enjeux. L'éclairage est quelquefois indirect, mais spécialement direct comme un effet du miroir.

NOTES

- (1) Toutes les citations d'après *Voyage en Espagne*, Paris, Fasquelle, 1911, pp. 103-373.
- (2) Paris, Librairie des amateurs, A. Ferroud, 1914.

**L'ARCHITECTURE DE LA SIGNIFICATION :
GAUTIER ET LES
VISIONS ARCHITECTURALES ROMANTIQUES**

David GRAHAM BURNETT,
North Carolina State University
(Traduit de l'anglais par Erika Wilke)

En 1838 Théophile Gautier publia une suite de poésies intitulées *La Comédie de la mort*. L'ouvrage commence par le poète « Portail » et se termine par « Le Sommet de la tour ». Dans les deux poèmes, le poète s'octroie le rôle de l'architecte qui laborieusement, de la crypte jusqu'aux pinacles, érige une cathédrale gothique. Ses vers sont les pierres de taille auxquelles il ordonne :

« En funèbres caveaux creusez-vous, ô mes vers !
Puis montez hardiment comme les cathédrales,
Allongez-vous en tours, tordez-vous en spirales » (1).

Si ces efforts métaphoriques, tortueux par moments, ne sont pas toujours d'une lecture reposante, ils révèlent pourtant la problématique d'une poésie-architecture. Tout comme leurs contreparties architecturales,

les vers du poète ont une fonction aussi bien qu'une forme. Les vers de Gautier remplissent la fonction de tombeau de ses illusions perdues :

« Mes vers sont des tombeaux tout brodés de sculptures ;
Chacun est le cercueil d'une illusion morte ».
(« Portail », st. 27-28)

La forme de la construction est celle d'un gothique flamboyant : école du style « gâteau de noces » où un « feston », une « dentelle » de plus ne peuvent que rajouter à l'effet de joyeuse fantaisie :

« Ce ne sont que festons, dentelles et couronnes,
Trèfles et pendentifs et groupes de colonnes
Où rit la fantaisie en toute liberté ».
(« Portail », st. 18).

Le rapport entre la forme et la fonction dans ces vers est donc paradoxal, quoique sans originalité. La sombre fonction funéraire est en opposition flagrante avec la forme décorative volontairement plaisante.

Le soin que le poète apporte à la décoration, à l'enjolivement de sa construction est si grand qu'il remet en question la notion même de la fonction. Pour commencer, la conception des vers comme récipients d'illusions mortes est ambiguë. Les illusions mortes vraisemblablement « perdues » en affrontant la réalité, ne sont plus du tout des illusions ; elles sont devenues souvenirs, désirs ou fantasmes. La nature du contenu aussi bien que la fonction même du tombeau sont donc toutes deux bien insaisissables. Aussi Gautier reconnaît-il implicitement cette équivoque en invitant le lecteur-spectateur de sa construction à lui inventer une fonction par le procédé de la perception :

« Aussi bien qu'un tombeau, c'est un lit de parade,
C'est un trône, un autel, un buffet, une estrade ;
C'est tout ce que l'on veut selon ce qu'on y voit ».
(« Portail », st. 19).

Le tombeau illusoire des illusions, soigneusement orné, est présenté au lecteur comme un *réceptacle* de significations. Sa définition et sa destination résident non pas dans la construction, mais dans la perception. Comme

pour souligner le rôle de la cathédrale poétique en tant que vide-créditeur de fantaisies - à combler, Gautier termine son « Portail » par une question, à savoir si et comment son édifice sera occupé : « L'église est toute prête ; y viendrez-vous, mon Dieu » ? (st. 43).

La construction architecturale-verbale comme moyen-créditeur de fantaisies apparaît dans un poème de *La Comédie* intitulé « Notre-Dame », écrit par Gautier en 1832 à l'âge de 21 ans. Le poème, sous-titré « Ode à Victor Hugo », raconte la visite rituelle du jeune poète à Notre-Dame de Paris au coucher du soleil (2). Cette visite, nous dit Gautier dans la première strophe, est mue par son désir d'échapper à la claustrophobie de sa vie quotidienne. Le lecteur peut alors pressentir que la cathédrale va servir, ou tout au moins que Gautier espère qu'elle servira de stimulant à son imagination réprimée. C'est-à-dire qu'elle le servira de la même manière que sa poésie est destinée à servir le lecteur.

Le développement des fantaisies de perception du poète est, bien entendu, aidé par les effets magiques, multicolores du soleil couchant. Avant de voir l'église elle-même, le narrateur discerne des cathédrales dans les nuages du ciel crépusculaire. Cette vision est reflétée à son tour dans la surface miroitante de la Seine. En une brève strophe, cependant, la brise du soir dissipe l'image du ciel et décompose son reflet en faisant onduler la surface du fleuve :

« Cathédrales de brume aux arches fantastiques
 Montagnes de vapeurs, colonnades, portiques,
 Par la glace de l'eau doublés ;
 La brise qui s'en joue et déchire leurs franges
 Imprime, en les roulant, mille formes étranges
 Aux nuages échevelés ». (I, 4).

La double déformation de la vision anticipée introduit la notion d'instabilité dans le procédé de perception avant même que l'église soit en vue. Les catégories binaires si pratiques du haut/bas, intérieur/extérieur s'en trouvent déstabilisées.

Lorsqu'enfin dans la strophe cinq la cathédrale entre en vue, elle déclenche dans la perception du narrateur un flot d'images changeantes à l'extrême. Vue de loin, elle apparaît comme une figure en prière qui ouvre ses yeux (st. 6), un crabe géant aux pinces mobiles (st. 7), une énorme

araignée tissant sa toile (st. 7) et, à l'approche du poète, une conglomération turbulente de monstres, de gargouilles, de corbeaux et d'anges alternant avec des vides bien en évidence au-dessus des portails béants (st. 9 et 10) (9). Aucune allusion, dans tous ces vers, à la fonction religieuse de l'édifice. Alors que l'examen de la signification de chacune de ces fantaisies personnelles, parfois discordantes, dépasserait le cadre de cette discussion, la nature très personnelle de la vision du crabe mérite d'être signalée. Cette image obsessionnelle qui à l'époque domine l'œuvre de Gautier se trouve poursuivie le poète dans au moins trois autres poèmes composés entre 1830-32 (4). Ici c'est la vision de la cathédrale au coucher du soleil qui provoque la réapparition de ce menaçant démon personnel, partie intrinsèque non pas de la cathédrale, mais de l'imagination propre du poète.

Dans la section II de « Notre-Dame » la notion de perception instrumentale continue de dominer le récit. Le poète, en escaladant la tour, se sert du bâtiment pour atteindre à une « perspective nouvelle », suspendue dans le vide à mi-chemin entre les cieux au-dessus et le chaos en-dessous. Sa position en haut de la flèche ondulante est caractérisée par le vide réfléchi -« le vide par-dessus et par-dessous l'abîme » (II, 1). Sa vision, en revanche n'est pas plus différenciée que l'espace dans lequel il se trouve. Il baigne dans une sensation d'unité totale, dans un état embryonnaire conscient de murmures continus (II, 5) au milieu de « ce grand tout ».

Alors même que le poète peut distinguer les détails particuliers du panorama autour de lui, il demeure en extase devant la grandeur et la beauté du « prodigieux amas ». La tour mobile surplombant l'océan des toits se fond dans le soleil couchant au-dessus de la Seine pour créer une impression non pas de chaos ou de significations contraires, mais d'unité généralisée.

La section III du récit reprend au niveau de la rue la renaissance du poète et ses efforts consécutifs pour conserver la stabilité de sa vision d'unité quasi-divine. Privé de la perspective unifiante que lui offrait la haute flèche, le poète s'accroche à l'église-symbole de consolation maternelle et de pureté :

« On dirait à te voir, Notre-Dame chrétienne,
Une matrone chaste au milieu de catins ! » (III, 7)

La « fonction » de la cathédrale se réaffirme, la structure creuse, jusqu'ici véhicule de fantaisies changeantes et de conscience océanique, a désormais

trouvé son essence : « Le Seigneur habite en toi » (III, 2). La signification qui jusqu'alors semblait extrinsèque, est désormais intrinsèque à la construction. Le rôle du narrateur, d'abord générateur de signification, devient celui de l'explicateur. Il trouve que la forme du bâtiment « *exemplifie* » sa fonction de « maison de dieu » (III, 6).

Les caractéristiques de l'Eglise Mère, son autorité, sa dignité, sa piété et sa chasteté sont représentées directement dans l'immensité, la splendeur majestueuse et l'immortalité apparente de Notre-Dame, la cathédrale. Comme véhicule de signification, récipient du Corpus Christi (Gautier l'appelle « un immense ostensor » [III, 3]), l'église concentre l'esprit du spectateur sur elle-même plutôt que de provoquer la création de fantasmes. La lecture que fait Gautier du texte architectural n'est plus instrumentale, mais explicative (5).

Cette statue divine de Notre-Dame donne à la cathédrale une position privilégiée par rapport aux efforts architecturaux moins immortels. Si l'architecture gothique est un exemple de signification chrétienne, toutes les constructions d'inspiration païenne sont forcément hérétiques. En effet les difficultés que Soufflot a rencontrées avec la construction du Panthéon (6) servent à illustrer les défauts de l'architecture « athée » :

« Qui pourrait préférer, dans son goût pédantesque,
Aux plis graves et droits de ta robe dantesque
Ces pauvres ordres grecs qui se meurent de froid,
Ces Panthéons bâtards, décalqués dans l'école,
Antique friperie empruntée à Vignole,
Et dont aucun dehors ne sait se tenir droit ? »
(III, 5)

Si Notre-Dame est une chaste matrone, le Panthéon ne peut être qu'une putain.

Le problème pour le lecteur de Gautier est, bien entendu, de comprendre cette transformation remarquable de Notre-Dame de Paris d'existence instable en essence unifiée à la suite d'une suspension provisoire du narrateur dans le vide, à mi-chemin entre le chaos humain et l'unité divine. Deux intertextes importants se révèlent d'une aide précieuse pour l'accomplissement de cette tâche.

D'abord les gravures bibliques de John Martin, peintre anglais qui, ayant reçu une médaille de Charles X en 1829, eut la prévision ou le mauvais

goût, l'année suivante, de dédier sa « Chute de Ninive » au dernier des Bourbons. Bien que Gautier n'eût rien écrit en détail sur Martin avant 1837, l'œuvre de ce dernier, en particulier « Le Festin de Balthazar » et « La Chute de Babylone », avait été examinée par Sainte-Beuve dès 1829. Gautier lui-même mentionne Martin dans sa *Préface à Mademoiselle de Maupin* (7). Tout ce qui dans l'œuvre de Martin attirait l'attention des romantiques français était la dramatisation de ce que Sainte-Beuve appela « l'épouvante biblique », c'est-à-dire la réaction humaine de stupeur et de terreur devant l'intervention divine. Les éléments de la conception de Martin se répètent dans la plupart de ses œuvres ; un immense édifice, qui diminue les figures humaines en présence, tout en symbolisant les tâches égocentriques qu'elles ont accomplies, est supplanté et « obscurci » dans la composition par une manifestation de Jéhovah (cf. figure 1). Cette présence, qui est généralement évoquée par une source de lumière à l'éclat incomparable, est tellement intense qu'elle réduit la construction humaine et ses habitants à une masse floue, décentrée, qui va s'estompant dans l'obscurité environnante.

Gautier n'était pas séduit par Martin le peintre, mais il faisait l'éloge de ses gravures. La terminologie qu'il adopta pour louer « Le Festin de Balthazar » dans son article de 1837 est digne d'intérêt. Gautier évoque : « une ode architecturale remplie de lyrisme », c'est-à-dire une œuvre qui met au service d'une vision personnelle une forme d'expression officielle, formelle (ici l'architecture fantasque orientale/grecque/byzantine des palais et cités de Martin). Dans le cas de Martin, la vision personnelle est une vision où l'Ordre Divin s'oppose à la régularité impressionnante, mais en définitive faible et monotone, des constructions humaines. Le spectateur des gravures de Martin observe cette confrontation et l'espace dilaté dans lequel elle se déroule, d'une perspective unique, d'une position intermédiaire, à mi-chemin entre le chaos humain au-dessous et la présence divine au-dessus. C'est comme si la composition avait été conçue à partir d'une position sur le sommet d'une tour ou par un observateur suspendu dans l'espace.

Cette perspective répète, bien entendu, celle du narrateur de « Notre-Dame » en haut de la tour dans la section II du poème. L'œil survolant Paris, que Hugo appela « la reine de nos Tyrs et de nos Babylones » (8), le poète perçoit le pouvoir ordonnateur de cette perspective quasi-divine. Tout en admettant que la beauté de la vision unifiée ne tient qu'à sa position privilégiée au sommet de la tour, le poète emporte le désir de cette harmonie essentielle avec lui, lorsqu'il redescend vers le niveau de la rue. Il s'attend à

une manifestation réelle du Divin, un miracle à la Martin, avec Notre-Dame comme indication d'une telle présence :

« A regarder d'en bas ce sublime spectacle,
On croit qu'entre tes tours par un soudain miracle
Dans le triangle saint Dieu va se faire voir ».
(III, 3).

Cependant si le « Notre-Dame » de Gautier doit aux gravures bibliques de Martin son interprétation de la perspective du haut de la tour, il doit sa timidité en tant que poésie aux Préfaces écrites par Victor Hugo entre 1820-1830. De même que l'architecture gothique (dans sa grandeur et sa dignité) donne au poète l'envie de « voir » Dieu, l'ode poétique offre à Gautier une structure officielle, formelle pour sa propre construction. De l'appropriation de cette forme officielle d'expression aux fins individuelles, Hugo avait fait, dans les Préfaces de plus en plus polémiques à ses *Odes* (puis *Odes et Ballades*), un projet majeur pour le mouvement romantique. Hugo avait recommandé en particulier les deux approches que Gautier adopta pour « Notre-Dame » : 1 - l'ode devait s'inspirer de l'imagerie chrétienne plutôt que de l'imagerie classique ; - la confiance que faisait la doctrine classique à l'utilisation de symétrie et de régularité mathématiques pour produire harmonie et beauté était à remplacer par la confiance en la vision unifiante, quoiqu'idiosyncratique, de la conscience individuelle (9).

A la lumière de ces principes du romantisme de Hugo, le « Notre-Dame » de Gautier peut être considéré comme une sorte de pièce toute faite pour illustrer le dogme poétique contemporain. La section finale avec son imagerie chrétienne très orthodoxe dédaigne toute référence classique. Les matérialistes néo-classiques avec leurs règles et leurs boussoles se font traiter de bâtisseurs minables, sans inspiration et qui confondent l'« Ordre » avec la « régularité », pour utiliser les mots de Hugo dans la *Préface* de 1826.

Il est cependant plus intéressant d'examiner le « Notre-Dame » de Gautier dans un contexte plus étendu, comme une présentation personnelle qui fait appel à des formes officielles, telles l'église et l'ode. Par rapport au poème d'introduction de *La Comédie de la mort*, « Portail », il est évident que « Notre-Dame » représente une pierre de taille dans une construction verbale plus importante que Gautier est en train de réaliser. En outre Gautier y figure, à la manière typique des romantiques, comme entrepreneur et occupant à la fois, comme le sujet et l'objet du travail de composi-

tion. Il compose, en effet, un récit des multiples facettes de ses propres interactions avec le bâtiment, Notre-Dame de Paris, en tant que source de fantaisie mobile, escalier vers une perspective divine et modèle de l'intuition d'une présence divine sur terre. C'est en construisant sa propre cathédrale gothique verbale (l'image reflète bien clairement la nature idiosyncratique de la tâche) qu'il fixe chacune de ces « illusions mortes » en vers, faisant ainsi de l'église une structure autogénératrice. En utilisant l'ode, il refaçonne encore une fois une forme collective ou officielle afin d'exprimer la gamme la plus complète de sensations individuelles.

Il est nécessaire, cependant, d'aller au-delà de ce niveau d'interprétations et de poser aussi la question de savoir quelles sont les implications pour la poésie proprement dite du poète-architecte. L'édifice poétique sera-t-il un vide générateur de fantaisies, comme l'est Notre-Dame dans la section I du poème de Gautier, ou sera-t-il le témoin de la mission divine du poète ? La poésie de Gautier est implicitement aux prises avec ces questions. « Portail » définit la poésie comme étant essentiellement décorative. Sa fonction de réceptacle d'illusions mortes est illusoire en elle-même, car une illusion morte n'est plus du tout une illusion. C'est la perception instrumentale du lecteur qui crée la signification de ces vers creux (c'est tout ce que l'on veut selon ce qu'on y voit) destinés à inspirer son imagination.

Le poème « Notre-Dame » transmet en termes explicites une définition différente de la poésie. L'église dans la section III est « un monde de poésie en ce monde de prose », c'est-à-dire que la poésie est discontinuée de la réalité, qu'elle représente un monde de langage privilégié dont la signification est à découvrir par le lecteur (10). Le poète joue donc un rôle de quasi-divinité, d'un Moïse transmetteur de vérités ou de lois essentielles. La section III de « Notre-Dame » semblerait présager un changement de la préciosité au dogmatisme dans la poésie de Gautier, à supposer que la redéfinition dramatique de l'intention architecturale-poétique qui s'y trouve soit permanente.

Il y a certainement des allusions, dans *La Comédie de la mort*, aussi bien que dans certaines œuvres postérieures, qui indiquent que Gautier cherchait une signification dans les structures dogmatiques formelles. Des poèmes aussi bien connus que sa « Thésaïde », par exemple, témoignent de ses efforts pour embrasser les principes chrétiens orthodoxes qui donnent sa forme à la section III de « Notre-Dame ». Mais il y a en général peu d'exemples où le poète mette sa poésie au service d'une idéologie particulière. Plus typiques sont les œuvres qui, comme le poème final de *La*

Comédie, « Le Sommet de la tour », embrassent une poétique problématique qui s'arrête bien en deçà des prétentions essentialistes. Le titre du poème est à cet égard très évocateur, car il rappelle la position intermédiaire atteinte par le poète-narrateur dans « Notre-Dame ». Suspendu dans le vide, « le vide par-dessus et par-dessous l'abîme » (II, 1), le narrateur a une vue privilégiée du chaos humain, tout comme les gravures de Martin offrent au spectateur une perspective privilégiée sur l'insignifiance humaine (11). Pourtant, ces visions unifiées ne sont ni permanentes ni divines. La perspective de Gautier du haut de Notre-Dame se diversifie bien vite et le pousse à tenter une préservation nostalgique d'unité à travers son interprétation essentialiste de l'architecture gothique. Sa propre cathédrale poétique, comme il l'avoue dans « Le Sommet », n'est pas unifiée, mais idiosyncratique. Les images auxquelles il revient pour caractériser son édifice ne sont ni religieuses, ni techniques, ni littéraires, mais plutôt organiques :

« Patient architecte, avec mes mains pensives
Sur mes piliers trapus inclinant mes ogives,
Je fouillais sous l'église un temple souterrain.

Puis l'église elle-même, avec ses colonnettes,
Qui semble, tant elle a d'aiguilles et d'arêtes,
Un madrépore immense, un polypier marin » ;
(tercets 49-50)

Il n'y a point d'unité formulée sur ces vérités éternelles ; seule existe une unité organique cumulative sur une conscience isolée. Comme le « Portail », « Le Sommet » se termine par une question qui trahit l'incertitude sur la signification ultime :

« Du haut de cette tour, à grand'peine achevée,
Pourrais-je t'entrevoir, perspective rêvée,
Terre de Chanaan où tenait mon effort ? »
(tercet 52)

Que Gautier, tout comme son mentor Hugo, aspirait au rôle d'un Moïse poétique est suffisamment clair. Mais Gautier, pour sa part, n'était jamais sûr d'avoir entraîné un dieu à habiter les cathédrales qu'il construisait. La signification, tout comme ses visions d'une beauté idéale, demeurait éva-

sive, rencontre éphémère à des moments privilégiés dans les marges entre le chaos et l'ordre.

NOTES

(1) « Portail », strophes 32-33, dans *Poésies complètes de Th. Gautier* : R. Jasinski, éd., Paris : Nizet, 1932, vol. II, p. 7. Toutes les références faites dans le présent article à la poésie de Gautier se trouvent dans ce volume. La structure de *La Comédie* a donné lieu à une certaine confusion. Voir mon article « La Composition de la *Comédie de la mort* » dans le *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, vol. 1, n° 1, n° 2, 1980.

(2) Le potentiel poétique du coucher de soleil parisien fut révélé par Hugo dans les *Orientales*. Son poème « Soleils couchants » (*Les Feuilles d'automne*, XXXV), écrit en 1828, apporta à Gautier autant d'inspiration que le roman *Notre-Dame de Paris* auquel il fait allusion dans son poème. Gautier fait une remarque intéressante dans *Italia* (1852). En parlant de la place Saint-Marc à Venise, il dit : « Le véritable sens de la cathédrale semble se dégager au coucher du soleil ». Cf. l'important essai « Rêve et réalité dans l'*Italia* de T. Gautier » de Riffaterre dans *L'Esprit créateur*, vol. III, n° 1 (1963), pp. 18-25.

(3) Allusion aux statues des rois bibliques de la façade ouest, victimes des révolutionnaires qui les prirent pour les statues des rois de France. Gautier (« Les Vendeurs du temple » dans *La Comédie*) et Hugo (« La Bande noire » dans *Odes et Ballades*) ont écrit sur l'horreur de cette destruction. Les statues furent remplacées plusieurs décades plus tard lors de la restauration de Notre-Dame sous Viollet-le-Duc.

(4) Ces poèmes comprennent « Cauchemar » de *Poésies* (1830) et « Le Cavalier poursuivi » et « Albertus » de *Albertus* (1832). Dans « Le Cavalier » le crabe est appelé en particulier « ennui », bien qu'une interprétation aussi unidimensionnelle de la fantaisie ne soit pas suffisante lorsqu'il s'agit de tous les poèmes.

(5) Je dois cette terminologie très utile aux essais de Morse Peckham : « Romanticism, The Present State of Theory » et « The Place of Architecture in 19th Century Romantic Culture », parus tous deux dans *The Triumph of Romanticism*, Columbia : University of South Carolina Press, 1970.

(6) Gautier s'amuse aux dépens de Soufflot dans sa *Préface à Mademoiselle de Maupin*. Cf. l'édition de A. Boschot, Paris : Classiques Garnier, s. d., p. 29, où les échecs de la construction du Panthéon de Paris sont utilisés comme un exemple mi-sérieux de l'impossibilité du « progrès ».

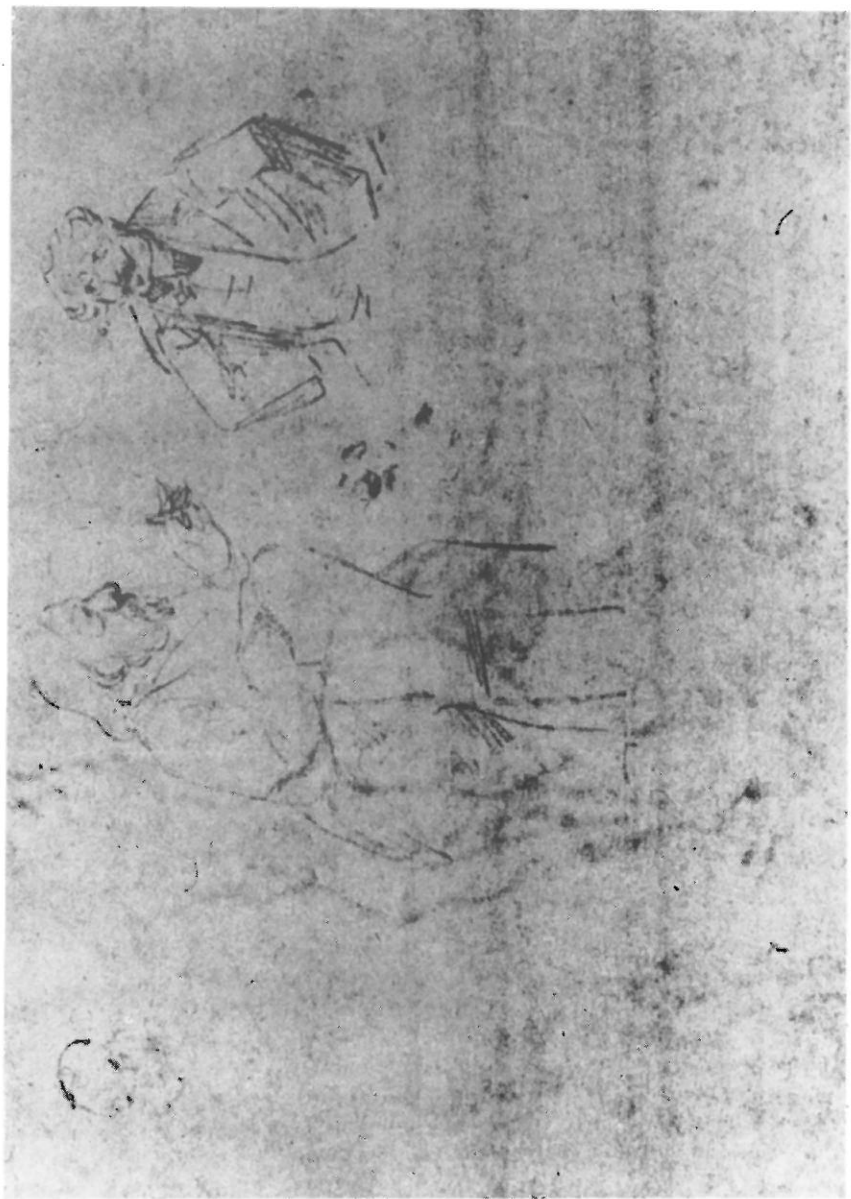
(7) Cf. édition Boschot, p. 28. Les opinions de Sainte-Beuve sur Martin et sur Gautier dans son article de 1837 sont contées par Jean Seznec, *John Martin en France* : Londres : Faber et Faber, 1964, pp. 20-37.

(8) Cf. Seznec, p. 32.

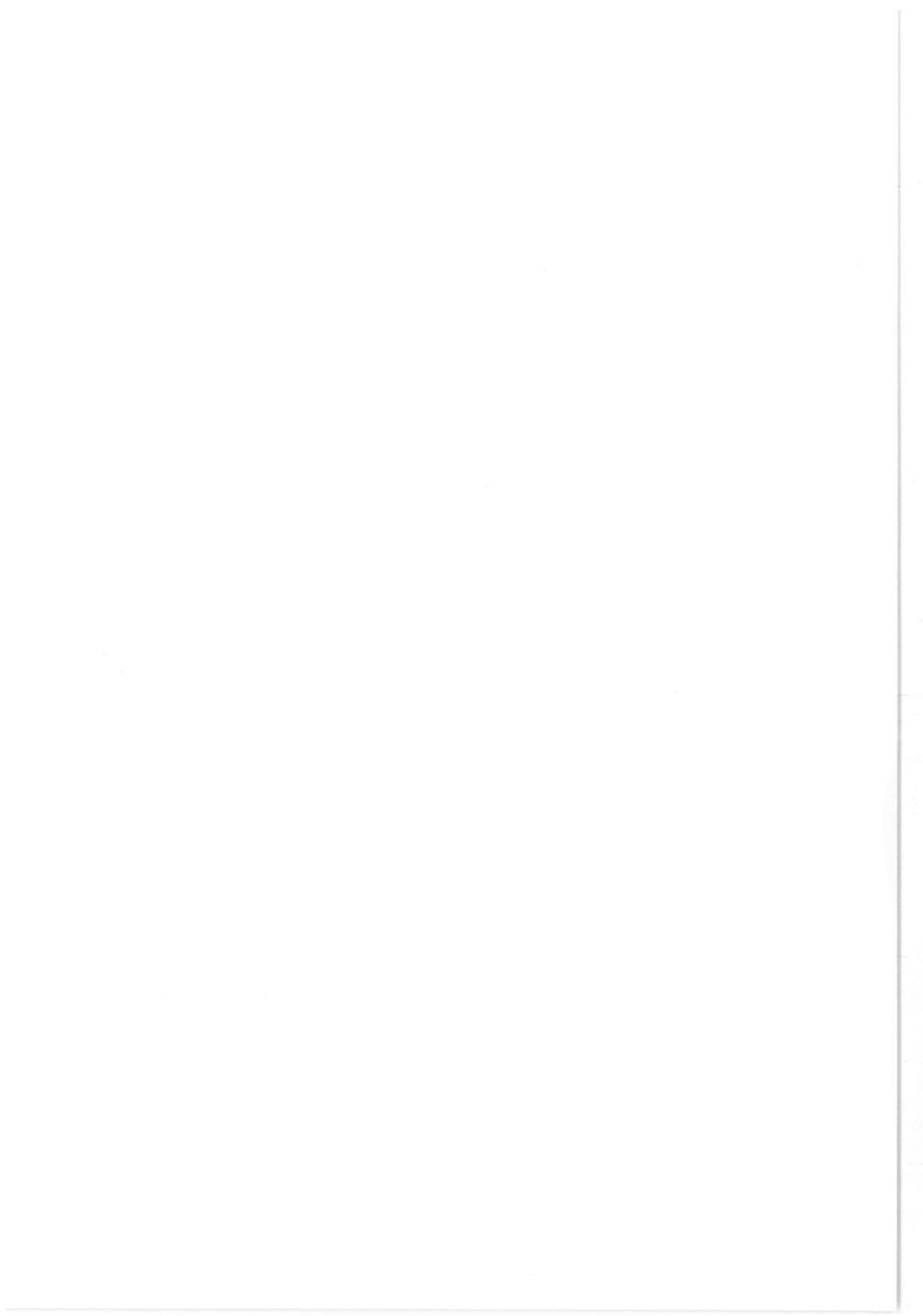
(9) Le premier de ces principes est exprimé dans la *Préface* de l'édition des *Odes* de 1823 ; cf. *Oeuvres poétiques de V. Hugo*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1964, vol. I, p. 267. Le second se trouve dans la *Préface* de 1826, p. 281 du même volume.

(10) Peckham indique cette caractéristique inévitable du langage « exemplaire », pp. 300-1.

(11) La notion dramatique d'un vide réfléchi qui devient espace dilaté à l'infini est développée par Gautier à propos de Martin. Cf. Seznec, p. 27.



Eugène FROMENTIN — Croquis inédit, provenant du fonds Dahl. On y voit Gautier, à gauche, en compagnie d'un autre personnage, dont l'identité n'a pas encore été établie. Toute personne ayant des lumières à apporter sur ce sujet est priée de se mettre en contact avec Barbara Wright.



THEOPHILE GAUTIER VU PAR EUGENE FROMENTIN

Barbara WRIGHT

Dans une étude aussi brève que la présente, je ne m'attarderai pas sur les traits, d'un parallélisme frappant, qui s'imposent entre Théophile Gautier et Eugène Fromentin, tous deux brillants témoignages des liens qui, en France, s'étaient tissés entre littérature et peinture à partir de 1830. Ancien rapin, Gautier fréquenta les peintres encore plus que les littérateurs et se voulait, en quelque sorte, leur interprète, leur exégète même, dans les « tableaux à la plume » qu'il faisait de leurs œuvres dans ses *Salons* de critique d'art. Fromentin, connu surtout comme peintre, de son vivant, se sentait tiraillé entre la peinture et la littérature : en effet, il nourrissait le vœu de pouvoir se consacrer à celle-ci si jamais il devait se libérer de son métier de peintre, lequel avait fini par devenir pour lui un « gagne-pain ».

François Buloz, Fondateur-Directeur de la *Revue des Deux Mondes*, tenait à faire exploiter par Fromentin le succès que lui avait valu *Domini-que* en l'incitant, durant l'été de 1862, à « faire quelque chose sur le paysage dans le roman sous forme de lettre à Madame Sand ». « Je vous ai entendu développer de belles idées sur la peinture et l'art », ajouta-t-il. « Pourquoi ne les écrieriez-vous pas ? Vous obtiendrez là certainement un vrai succès » (1).

Toutes ces questions ont dû être débattues lors des réunions artistiques chez la Princesse Mathilde, dans des discussions orales dont nous n'aurons jamais que quelques traces dans les mémoires rédigés par ceux qui y ont participé. C'est sans doute une réunion de ce genre qui aura fourni à Fromentin l'occasion de faire un croquis de Gautier, reproduit ici pour la première fois (2). Ce croquis figure au dos d'une étude d'un des tableaux de *Centaures* que Fromentin avait entrepris dans les années 1866 et 1867. L'identité de l'autre personnage dans ce croquis n'a pas encore été établie : il serait intéressant de pouvoir le nommer.

Cependant, bornons-nous à l'essentiel. Théophile Gautier vu par Fromentin c'était, à coup sûr, le patron bienveillant à qui son cadet se sentait redevable et profondément reconnaissant (3), mais vis-à-vis duquel il fallait aussi garder ses distances en matière d'esthétique. Sur le plan personnel, Gautier et Fromentin étaient en bons termes, cela ne fait pas de doute. Un mot inédit d'Emile Galichon, daté du 15 mars 1864, fait allusion à un rendez-vous projeté entre les deux hommes. « Jouissez-vous maintenant de quelque liberté et puis-je engager Théophile Gautier à vous visiter ? », mande-t-il. « Il désire fort causer avec vous avant de faire son article et moi je désire fort publier promptement cet article qui jettera quelque éclat sur la *Gazette [des Beaux-Arts]* » (4). Là, quoiqu'il ne soit pas facile de repérer l'article en question, si ce n'est pas celui du *Salon de 1864* paru au *Moniteur Universel* du 16 juillet 1864, il s'agissait certainement de la peinture de Fromentin. Par ailleurs, nous savons que Gautier aimait surtout les livres de voyage rapportés d'Algérie par Fromentin, lequel les lui a donnés en première édition. « Fromentin », répétait-il volontiers, « a plus de couleur dans sa prose que dans sa peinture » (5).

« Prose » et « peinture » : ces mots nous mènent au cœur des divergences qui séparent Gautier et Fromentin sur le plan esthétique. Ou peut-être vaudrait-il mieux parler de l'écrit et du visuel en l'occurrence, pour ne pas fausser le sens d'une terminologie qui risque, à tout moment, de sombrer dans l'ambiguïté. En écrivant la Préface de la réédition d'*Un Été dans le Sahara* (6), Fromentin, en 1874, donc deux ans après la mort de Gautier, lui rend un hommage posthume, sans pourtant le citer de nom (suivant son habitude à l'égard de tous ses contemporains). Gautier lui avait facilité l'édition d'*Un Été dans le Sahara* en volume, et en avait fait un compte-rendu très élogieux en 1857 dans *L'Artiste*, dont il venait d'assumer la direction. En plus, il avait ouvert à Fromentin ce même périodique pour

Une Année dans le Sahel, dont le début parut, en version pré-originale, dans *L'Artiste* de juillet-août 1857. Fromentin avait donc toute raison de se sentir reconnaissant envers la mémoire du « bon Théo ». Mais il se sentait aussi un peu critique à son égard et cette distanciation nous est tout aussi instructive que la sincérité de l'hommage rendu. Dans cette Préface de 1874, qui constituera la référence centrale de la présente étude, Fromentin consacre le paragraphe suivant à la mémoire de Gautier, en atténuant pourtant la critique plus audacieuse qu'il en avait faite dans le manuscrit, où il avait qualifié Gautier de « plus scintillant peut-être qu'il n'était profond et jetant plus de flammes qu'il n'avait de feu » (7) :

« De ceux dont le patronage inattendu me fut alors le plus doux, l'un est mort depuis, en plein éclat, après avoir occupé dans la littérature pittoresque un rang tout à fait supérieur : romancier, poète, critique, voyageur ; passionnément épris de la forme dans sa rareté, dans son opulence ; une main exquise, un œil d'une surprenante justesse ; doué comme il le fallait pour tenter l'alliance entre deux arts dont, grâce à lui, les contacts devenaient si fréquents, et seulement trop convaincu peut-être qu'il y avait réussi ; au fond très circonspect ; sachant admirablement ce qu'il faisait et le faisant à merveille ; *impeccable*, comme écrivait de lui un de ses disciples, en ce sens que, s'il n'est pas un maître exemplaire, il aura au moins laissé dans son œuvre quelques morceaux de maîtrise excellents » (8).

Or, justement, dans cet hommage, où l'on ne manquera pas, bien sûr de repérer l'allusion au dédicataire des *Fleurs du Mal*, il y a deux éléments qui méritent d'être étudiés de plus près, puisqu'ils montrent à quel point l'exemple de Gautier a servi de pierre de touche à Fromentin dans l'élaboration de sa propre esthétique. Il y a d'abord l'allusion à la « littérature pittoresque » et ensuite l'allusion à l'« alliance entre deux arts ». Examinons-les à tour de rôle.

En ce qui concerne la « littérature pittoresque », ce n'est que tout dernièrement qu'on commence à s'apercevoir qu'*Un Été dans le Sahara* souffre d'avoir été, dès sa parution, rangé sous cette rubrique (9). Déjà en 1857, Barbey d'Aurevilly raillait l'« hydropisie de description et de peinture » (10) où aboutissaient si souvent les exploits des écrivains-voyageurs

du dix-neuvième siècle. Or, comme nous le montre Anne-Marie Christin, dans son excellente présentation d'*Un Été dans le Sahara*, Fromentin n'avait vraiment pas la vocation du voyage : il avait horreur des déplacements et ne se trouvait vraiment à son aise que lorsqu'il avait comme apprivoisé toute réalité inconnue dans un milieu nouveau pour lui. Primitivement en 1848, ses livres algériens avaient été conçus comme une série d'eaux-fortes, publiée sous forme d'album, « à peu près comme le voyage de Grèce d'Aligny avec un texte explicatif » (11). Mais par la suite, le projet s'est développé bien autrement, au point de supprimer toute aventure susceptible de valoriser l'exotisme africain et toute représentation trop détaillée des sites qui l'avaient ébloui. On conçoit alors l'état de frustration qu'a dû connaître Fromentin devant ce qu'il appelle, dans sa Préface de 1874, « les besoins nouveaux de la littérature pittoresque » :

« Je voyais en effet les libertés que cette littérature avait dû se permettre depuis un demi-siècle afin de suffire aux nécessités des goûts et des sensations modernes. Décrire au lieu de raconter, peindre au lieu d'indiquer ; peindre surtout, c'est-à-dire donner à l'expression plus de relief, d'éclat, de consistance, plus de vie réelle ; étudier la nature extérieure de beaucoup plus près dans sa variété, dans ses habitudes, jusque dans ses bizarreries, telle était en abrégé l'obligation imposée aux écrivains dits descriptifs par le goût des voyages, l'esprit de curiosité et d'universelle investigation qui s'était emparé de nous » (12).

Pour l'honneur de Gautier aussi bien que pour celui de Fromentin, la formule contenue au cœur de ce passage mérite d'être creusée : « décrire » équivaldrait donc, en quelque sorte, à « peindre » (13), et « raconter » à « indiquer ». Le terme de « raconter » paraît bizarre ici, puisqu'il peut impliquer l'élément anecdotique dont Fromentin avait horreur tout le premier. Ou bien, il peut suggérer à notre esprit les « emprunts faits aux *Guides Joanne* », rejetés si consciemment par Gautier (14), comme aussi par Fromentin, lorsque George Sand lui avait prié d'incorporer dans ses descriptions du *Sahara* des éléments « de géologie ou de minéralogie » (15). Ce n'est qu'en prenant le contre-pied du terme « décrire » que l'on peut cerner le champ lexical de « raconter » en l'occurrence. L'« immixtion de l'art dans la poésie », préconisée par Gautier (16), répugna à Fromentin, qui établit en quelque sorte, dans la Préface de 1874, une séparation de biens entre les

domaines plastiques et littéraires. En cela, l'on peut dire aussi qu'il reprenait en partie la Neuvième Leçon de son maître, Victor Cousin, qui affirma, dans *Du Vrai, du Beau et du Bien*, que « depuis le Laocoon de Lessing, il n'est plus permis de répéter, sans de grandes réserves, l'axiome fameux : *Ut pictura poesis* » (17). Pour Fromentin, le paysage littéraire se dissociera également de l'effusion sentimentale (« Tu verras s'il n'y a pas trop *je* », dit-il à son ami du Mesnil (18)) et de la fragmentation détaillée du visible brut et extérieur. A ce sujet, Fromentin fut inconditionnel et inflexible. Chez lui, ce qui doit prédominer, c'est l'« impression », qui doit son origine à la sensibilité picturale de l'artiste. Déjà en 1842, à l'âge de vingt-deux ans, à propos de son compatriote, l'écrivain Gustave Drouineau, il avait signalé le danger qui consiste à fractionner un paysage plutôt que « d'en esquisser les contours, de les espacer, de les indiquer largement et à l'effet » (19). L'« impression », qui implique maturation par la pensée et par le souvenir, prédomine également dans les préceptes de son maître, Louis Cabat, tels que Fromentin nous les communique dans son *Salon de 1845* : « ... Laissez-vous d'abord inspirer librement par la nature sans arrière-pensée d'école, de système ou de manière : traduisez ensuite l'image intérieure et non pas l'objet réel » (20). Ces propos, qui n'auraient pas déplu à Gautier critique d'art et théoricien du « microcosme », correspondent mal pourtant aux récits de voyage de ce dernier. « Je me promène », avait-il confié à Ernest Feydeau, « j'examine toute chose... je consigne consciencieusement mes observations dans mon livre ; je fais tous mes efforts pour qu'il soit rigoureusement exact, écrit en bon langage, spirituel et amusant... J'ai cru agir en honnête homme en n'y mettant que des choses de mon cru... Je m'en trouve bien, m'étant fait une spécialité dans laquelle j'ai très peu de rivaux à craindre... j'entends demeurer, envers et contre tous, un descripteur ». Et il conclut en disant : « La plastique est l'art supérieur » (21).

A Anne-Marie Christin revient l'honneur d'avoir été la première à signaler que le principal et, pour ainsi dire, le seul épisode romanesque d'*Une Année dans le Sahel* représente une insertion due à la plume de du Mesnil, ami intime de Fromentin (22). Trouvera-t-on jamais de meilleure preuve pour attester le manque d'intérêt qu'éprouva Fromentin devant tout récit linéaire (en dépit de ses succès comme romancier avec *Dominique*) ? Ce qui se raconte serait donc, pour lui, non pas des aventures extérieures, mais l'aventure inouïe de voir naître, à partir de l'écriture même, une « impression » qui, de picturale qu'elle était au commencement, finit par devenir une

fiction fabuleuse. C'est en ce sens qu'il réalisa les préceptes de son maître, Louis Cabat : « En un mot, que la nature soit pour vous comme une occasion de sentir et de rêver, de réfléchir et d'inventer » (23). Et c'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre le terme « raconter », opposé à celui de « décrire » dans la Préface de 1874. « Raconter » aurait donc un champ de significations beaucoup vaste que le seul fait de débiter des aventures extérieures, quelque passionnantes que soient celles-ci. Les fines distinctions, établies au vingtième siècle, entre « récit » et « discours » ont eu tendance à réduire le sens de « raconter » au niveau de commérages. Il faudrait essayer de réhabiliter un peu le terme de « raconter », ne serait-ce que provisoirement, afin de comprendre l'usage tout différent qui en avait été fait au dix-neuvième siècle.

Charles Bruneau insista peut-être trop en prétendant que Fromentin « rompt » (24) avec Gautier sur ce sujet beaucoup plus épineux et beaucoup plus subtil qu'on ne le pense. Mais il est clair, d'après la Préface de 1874, que Fromentin voyait en Gautier un « descripteur », dont les paysages ne *se racontaient* jamais, ne provoquant nullement par eux-mêmes une création autonome, un nouvel objet. Pour tout dire, il lui reprochait de « peindre » au lieu d'« indiquer », c'est-à-dire de se limiter à la fidélité de ses perceptions, ôtant ainsi « au paysage son unité » (25).

Ces remarques devraient faciliter l'abord de la deuxième partie de notre enquête, celle qui porte sur l'« alliance entre deux arts », l'écriture et la peinture. « Alliance » n'implique pas « identité », mais du moins « équilibre ». Or, il ressort nécessairement de la distinction qui vient d'être faite entre « peindre » et « indiquer » que, pour suivre l'excellente formule d'Anne-Marie Christin, « Fromentin jugeait l'expression littéraire plus riche et suggestive que la peinture » (26). Le 15 octobre 1859, au moment où il luttait avec le premier jet de *Dominique*, sa notoriété comme peintre et écrivain déjà acquise, Fromentin fit part à son ami Gustave Moreau de la tension qu'il éprouvait à se sentir tiraillé entre deux vocations :

« Si cela continue, je serai de plus en plus les deux moitiés mal assorties de quelque chose. Et l'homme entier ne sera nulle part » (27).

Par conviction, donc, et aussi comme suite à une perpétuelle crise d'identité, Fromentin se trouvait hostile aux procédés de la « transposition d'art » pratiquée par Gautier. Même en faisant la part de la « palette », par

opposition à l'« écriture », il ne pouvait pourtant pas s'empêcher de revenir au terme de « transposition », mais en lui accordant un sens différent. N'ayant pas pu, comme le dit Anne-Marie Christin, « reproduire un tel lieu et une telle lumière par l'image » (28) dans ses deux livres sur l'Algérie, Fromentin prétendait approprier ses souvenirs de peintre « aux convenances de la langue écrite » : « Il transposait à peu près comme fait un musicien en pareil cas » (29). Or, quelque mortel que puisse paraître ce péché, aux yeux d'un musicien de formation, il s'agit ici d'une transposition de clefs plutôt que de genres. A une époque telle que la nôtre, où la distinction entre les genres s'est estompée considérablement il n'est peut-être pas sans intérêt de s'attarder momentanément sur l'idée de « transposition » avancée ici par Fromentin. S'il s'agit de représenter ou d'imiter les souvenirs d'un peintre dans le cadre d'une œuvre littéraire, il est évident que cela nécessite une révision esthétique fondamentale. S'il s'agit, en revanche, non pas de copier mais de recréer, le problème se pose tout autrement.

Ayant fait la leçon à Gautier et aux autres écrivains descriptifs qui avaient abusé de néologismes (30), Fromentin, dans *Les Maîtres d'autrefois*, louera, dans l'œuvre de Théodore Rousseau, « les néologismes excellents... dont ce profond chercheur de formules travaillait à enrichir la langue ancienne et l'ancienne grammaire des peintres » (31). Et, toujours à propos des *Maîtres d'autrefois*, Charles Bruneau fit bien de signaler le rôle « considérable » des néologismes de Fromentin lui-même dans l'évolution de « la langue commune » (32). Toujours est-il que Fromentin n'alla jamais aussi loin que Gautier, en changeant « le dictionnaire en palette » (33). Il faisait appel beaucoup plus judicieusement à des œuvres peintes, comme, par exemple, à propos de la danse de Boghari (34), où il indique si légèrement « des bras sans corps, des mains mobiles dont on ne voyait pas les bras » :

« Ceci n'était pas du Delacroix... C'était quelque chose comme la *Ronde de nuit* de Rembrandt, ou plutôt, comme une de ses eaux-fortes inachevées » (35).

Il semble que Fromentin aurait deviné la poésie inhérente à l'eau-forte inachevée, un peu comme Baudelaire, lui aussi, avait signalé l'eau-forte comme celle des expressions de l'art plastique « qui se rapproche le plus de l'expression littéraire et qui est le mieux faite pour trahir l'homme spontané » (36). Entre Fromentin et Gautier, la différence essentielle consiste

peut-être en ceci, que Fromentin essaie d'éliminer toute trace d'élément interprétatif de son texte, alors qu'il soupçonne Gautier de ne pas s'être libéré de l'idée de traduire la plastique dans l'écriture.

Les rares études comparatives qui ont été consacrées à Gautier et Fromentin aboutissent généralement à une plate constatation de la fantaisie de celui-là et du néo-classicisme de celui-ci (37). Une telle conclusion semble trahir une logique trop hâtive. Consciemment ou non, Gautier et Fromentin, chacun à sa manière, ont préparé l'avènement du symbolisme, par leurs innovations lexicales aussi bien que par la modernité de quelques-uns de leurs aperçus picturaux. Il y aurait toute une étude à faire sur les antécédents de l'*Azur* de Mallarmé dans la valorisation du bleu dans l'œuvre de Gautier, aussi bien que dans celui de Fromentin. Mais cela nous ferait sortir des limites que nous nous sommes imposées. D'ailleurs, la perspective changerait du fait même qu'il s'agirait alors de Gautier *et* Fromentin, *vus par Rimbaud et Mallarmé...*

Il est déjà remarquable que les rapports entre Gautier et Fromentin nous y aient fait penser. Terminons avec deux derniers inédits, dont le premier montre à quel point la position de Fromentin, en sa Préface de 1874, avait été longuement élaborée et mûrie. Dans les archives Fromentin de la collection Dahl, il y a deux mots de l'éditeur Jules Hetzel, dont le second est daté du 29 janvier 1864. Dix ans avant qu'il ne soit question de la réédition du *Sahara* et du *Sahel* chez Lemerre, l'idée d'un tel projet avait déjà germé dans l'esprit de Hetzel :

Cher Monsieur,

Je vais faire acheter le Sahara et le Sahel - relire les deux ouvrages et je vous proposerai alors ce qui vous paraîtra devoir convenir le mieux à l'avenir des deux publications.

Je crois que le Sahara qui est court pourrait avoir des dessins, faire un livre illustré. C'est ce que je vais examiner, car j'en parle sur mes souvenirs.

J'irai vous voir aux heures que vous m'indiquerez dès que j'aurai relu et parti pris.

Parti est pris quant à la réimpression simple, en un joli volume à trois francs avec des caractères de choix.

C'est sur l'illustration seule qu'il nous reste à statuer...

Quant au Sahara, ce serait vous en personne bien entendu, nous y mettrions le temps, les soins que vous voudriez...

Or, à présent, nous sommes en mesure de nous rendre compte de la boîte de Pandore que venait d'ouvrir Hetzel en proposant à Fromentin de faire un livre illustré ! La réponse définitive de Fromentin ne fait pas de doute, quoiqu'on ignore en quels termes elle aurait été formulée. De toutes façons, le deuxième mot de Hetzel, celui du 29 janvier 1864, prouve que jusqu'alors Fromentin ne lui avait pas encore répondu. L'éditeur n'a pas dû s'imaginer l'étendue ni la profondeur des principes qui étaient en cause dès qu'il était question d'une « illustration » dans l'esprit de Fromentin (38). Par cette démarche, Hetzel a même pu renforcer le désenchantement provoqué chez Fromentin par les « écrivains dits descriptifs » (39), y compris Gautier.

Le dernier inédit avec lequel nous terminerons cette courte étude est dû à la plume de Théodore de Banville. C'est la fin de sa lettre adressée à Fromentin, datée du 2 juillet 1874, dont Pierre Blanchon ne cite que le début (40). Il s'agit toujours de la réédition du *Sahara*, dont la Préface a fourni en quelque sorte le noyau de la présente étude. Sachant survoler tout élément de polémique éphémère, Banville rappelle que Gautier « aimait ces beaux livres au dessus de tout » :

Dans ma pensée, si j'osais le dire, lui seul parmi nous était assez poète et assez artiste pour apprécier légitimement les délicatesses d'un tel art littéraire, exempt de tout mensonge, si précis et si idéal, qui appelle toujours les choses par leur nom et qui éveille et fait vibrer à l'infini des ondes de pensées et de sensations.

Et il continue, dans la section demeurée partiellement inédite de la lettre, en se montrant en effet le lecteur idéal, complétant lui-même la création autonome du texte :

En vous lisant, je revois les ciels, les terrains, les belles étoffes éclatantes et tendres, les savantes harmonies de vos tableaux qui émeuvent sans toucher lâchement aux ondes sentimentales. Vous avez su plaire à la foule, lui donner sa pâture, en réservant aux âmes d'élite un bien autre festin ; aussi avez-vous résolu le fabuleux problème de travailler pour l'avenir et pour le présent aussi ! Et il s'est trouvé cette fois que le lion savait peindre, que le grand artiste savait écrire, et ainsi vous avez pu mettre au service de votre pensée le Visible et l'Invisible, le cheval écumant et la chimère attelés au même chariot d'art.

Ce sont des buts artistiques que ni Gautier ni les symbolistes n'auraient désavoués. En y réfléchissant, n'est-il donc pas poignant de se rappeler que le croquis de Gautier fait par Fromentin se trouve au dos d'une ébauche de *Centaure*, et que tous deux, le fils de la Jeune-France et le mythe de la Grèce antique (41), se trouvent, là aussi, « attelés au même chariot d'art » ?

NOTES

(1) *Eugène Fromentin, Correspondance et fragments inédits*, Biographie et notes par Pierre Blanchon, Paris : Plon, 1912, p. 158.

(2) C'est mon collègue, M. James Tompson, qui a attiré mon attention sur l'existence de ce croquis et qui a bien voulu m'en faire une diapositive. L'original est conservé dans les archives Fromentin à La Rochelle et paraît ici avec l'aimable autorisation de son propriétaire, M. Erik Dahl, arrière-petit-fils du peintre-écrivain.

(3) C'est ce qui ressort des lettres de Fromentin à Gautier conservées dans le fonds Spoelberch de Lovenjoul à Chantilly et dont Pierre Blanchon donne une transcription plus ou moins exacte (voir *Correspondance, op. cit.*, pp. 90, 91-92, 131-32). Quant au tableau que Fromentin avait donné à Gautier en 1857, *La Cible* (mieux connu sous le titre de *Tribu arabe s'exerçant au tir*), Emile Bergerat, en faisant l'éloge des *Maîtres d'autrefois*, demanda à Fromentin ce qu'était devenu ce tableau offert à son beau-père : « Qu'est donc devenue la superbe étude que vous aviez donnée à Gautier, *Tribu arabe s'exerçant au tir*, et qui a été retirée de sa vente ? Je n'ai jamais su ce qu'il en était advenu. Est-ce vous qui l'avez, ou bien a-t-elle été rendue à la famille ? » (lettre autographe et inédite conservée dans la collection Dahl (voir n. 2). Autant que nous sachions, cette question est toujours demeurée sans réponse.

(4) Lettre autographe, conservée dans la collection Dahl (voir n. 2).

(5) Récit d'un artiste septuagénaire, du nom de Coroëgne, paraissant dans les *Souvenirs d'un autre siècle*, par Adolphe Boschot, Paris : Plon, 1946, p. 108.

(6) Pour être bien exact, il faut préciser ici que la Préface écrite en 1874 par Fromentin se reportait à une double réédition, à la fois d'*Un Été dans le Sahara* et d'*Une Année dans le Sahel* ; mais, en fait, ce projet n'aboutit qu'à la seule réédition d'*Un Été dans le Sahara*.

(7) Cité par Anne-Marie Christin dans son édition d'*Un Été dans le Sahara*, Paris : Le Sycomore, 1981, p. 62, n. 1.

(8) *Ibid.*, p. 62.

(9) Notons également, entre parenthèses, qu'après avoir été éclipsé pendant de longues années, *Un Été dans le Sahara* vient d'être réédité, non seulement en 1981, avec une présentation d'Anne-Marie Christin (voir n. 7), mais aussi, en 1982, aux Editions Laffont (Préface de Jean-Marie Turpin, Collection « Demain et son double »).

(10) Voir *Un Été dans le Sahara*, éd. cit. (n. 7), p. 9.

(11) *Eugène Fromentin, Lettres de jeunesse*, Biographie et notes par Pierre Blanchon, Paris : Plon, 1909, p. 301.

(12) *Un Été dans le Sahara*, éd. cit. (n. 7), p. 59.

(13) Notons, par ailleurs, une certaine inconséquence dans l'usage de ce terme par Fromentin. Dans *Une Année dans le Sahel*, par exemple, il avait demandé à l'artiste de « peindre et non pas [de] décrire » (Paris : Plon, 1925, p. 213). On ne peut que considérer toutes ces réflexions dans leurs propres contextes.

(14) Voir Ernest Feydeau, *Théophile Gautier : Souvenirs intimes*, Paris : Plon, 1874, p. 144.

(15) Voir *Un Été dans le Sahara*, éd. cit. (n. 7), p. 29, n. 55.

(16) Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris : Aux bureaux de l'administration du *Bien public*, 1872, p. 8.

(17) Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris : Didier, 1854, p. 196.

(18) *Correspondance*, op. cit., p. 79.

(19) Eugène Fromentin et Emile Beltrémieux, *Gustave Drouineau*, Introduction et notes par Barbara Wright, Paris : Minard, 1969, Archives des Lettres Modernes, 97, p. 102.

(20) Eugène Fromentin, « Le Salon de 1845 », *Revue Organique des Départements de l'Ouest*, [La Rochelle : A. Caillaud] (1845), p. 268.

(21) *Théophile Gautier : Souvenirs intimes*, op. cit., pp. 143-44.

(22) Voir Anne-Marie Christin, *Fromentin conteur d'espace : essai sur l'œuvre algérienne*, Paris : Le Sycomore, 1982, pp. 80-136.

(23) « Le Salon de 1845 », loc. cit., p. 268.

(24) Charles Bruneau, « La Langue d'un peintre : Eugène Fromentin (1820-1876) », in *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, par Ferdinand Brunot, Paris : Armand Colin, 1972, p. 172.

(25) *Gustave Drouineau*, op. cit., p. 102.

(26) *Fromentin conteur d'espace*, op. cit., p. 45.

(27) Barbara Wright et Pierre Moisy, *Gustave Moreau et Eugène Fromentin : Documents inédits*, La Rochelle : Quartier Latin, 1972, p. 126.

(28) *Fromentin conteur d'espace*, op. cit., p. 206.

(29) *Un Été dans le Sahara*, éd. cit. (n. 7), p. 61.

(30) *Id.*, *ibid.*

(31) Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, éd. Pierre Moisy, Paris : Garnier, 1972, p. 179. Voir également à ce propos les observations très fines d'Anne-Marie Christin dans son essai « L'Écrit et le visible : Le Dix-Neuvième Siècle français », in *L'Espace et la lettre : Écritures, Typographies*, Cahiers Jussieu, No. 3, Université Paris 7, Paris : Union Générale d'Éditions, 1977, « 10/18 : Inédit », pp. 172-77.

(32) « La langue d'un peintre : Eugène Fromentin (1820-1876) », loc. cit., p. 178.

(33) *L'Artiste*, 14 décembre 1856, p. 3.

(34) Voir, à ce propos, l'analogie avec *La Danse des Djinns* de Théophile Gautier, étudiée par Anne-Marie Christin dans sa thèse, *Fromentin ou les métaphores du refus : Les Récits algériens et leur genèse*, Lille : Université de Lille III, Service de reproduction des thèses, 1975, p. 796, n. 112 de la p. 775.

(35) *Un Été dans le Sahara*, éd. cit. (n. 7), p. 86.

(36) Baudelaire, *Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris : Gallimard, 1976, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 736.

(37) Voir, par exemple, Edmond Faral, « Deux pages de Fromentin et de Théophile Gautier », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-septembre 1911, pp. 672-73.

(38) Nous avons déjà vu comment Fromentin rejeta l'idée d'un tel projet en 1848. Le 19 mai 1857, il se mettait de nouveau en garde contre le danger qui consisterait à faire tomber sa prose « au niveau du livre à images » (*Correspondance, op. cit.*, p. 107).

(39) *Un Eté dans le Sahara*, éd. cit. (n. 7), p. 59.

(40) *Correspondance, op. cit.*, p. 297, n. 2.

(41) Nous nous permettons d'adapter ainsi les termes en lesquels Victor Hugo décrit Gautier, en prononçant l'hymne funèbre de celui-ci : « Fils de la Grèce antique et de la Jeune-France ».

**ETHIQUE ET ESTHETIQUE
DANS L'ŒUVRE DE THEOPHILE GAUTIER :
DE L'AMOUR DE L'ART A L'ART DE VIVRE.**

Marcel VOISIN,
Université de Bruxelles.

« L'œil entrevoit, l'imagination achève » (*Voyage en Russie*, p. 73).

« Personne ne renonce plus difficilement que moi à son rêve » (*La Croix de Berny*, p. 233).

Il est notoire que, selon la formule d'Antoine Adam, Gautier surtout fit de l'art une religion, la seule religion qu'il reconnaît (1). Et comme une croyance, elle imprégna sa vie et son œuvre au point de leur donner une unité profonde en dépit des apparences disparates et paradoxales.

En effet, la sensibilité esthétique nous paraît une clé de sa personnalité susceptible d'en expliquer la diversité, qui lui permet d'apprécier avec la même ferveur Raphaël et Rubens, Lamartine et Scarron, l'élan gothique et la « barbarie pittoresque ». C'est elle qui suscite l'émotion devant la fine fleur de la chasteté juvénile comme devant les raffinements de l'orgie, qui réconcilie *Spirite* et *Fortunio* et qui explique la perpétuelle et féconde

dialectique entre le classicisme et le romantisme (2). L'esthétique commande aussi bien sa critique d'art que sa morale ou sa politique ; elle dessine, au long de sa vie, la figure d'une utopie qui lui donne un sens, à la fois chimérique et tragique : vivre en beauté, vivre de beauté, vivre la beauté.

Notre poète s'était fait de la vie une féérique illusion. Sa philosophie est celle du : pourquoi pas ? Il aime cumuler les joies, les femmes et les entreprises. Il est foncièrement dilettante, amateur passionné, toujours disponible. Il y a tant de choses à faire, à voir, à goûter ! Pourquoi choisir, s'astreindre aux limites d'une carrière bourgeoise ? Comment résister au principe du plaisir ? Il ne pouvait qu'être déçu et meurtri par le devoir social, l'obligation de travailler, les restrictions de la morale, lui qui affirmait son « goût turc » du « kief » et de la polygamie, lui qui foncièrement est un rêveur, un badaud poétique, un esthète contemplatif et jouisseur.

Il se console par la création d'une œuvre fantaisiste ou fantastique qui nous frappe par sa gratuité apparente : tout y est facile, la vie est une perpétuelle fête sans problème économique ou social. Les héros sont invariablement beaux à la perfection et riches plus qu'il n'est permis. Ils peuvent s'offrir toutes les voluptés et mener leur vie selon le plus débridé des caprices de leur sensibilité d'artistes.

Bien qu'il n'ait pas la tête politique, Gautier frôle l'utopie par une révolte individuelle contre l'atrocité du destin social en général et contre l'utilitarisme bourgeois de son siècle qui préparait à la fois notre « société de consommation » et sa contestation. Il nous fait songer au Fourier du *Nouveau monde amoureux* qui bâtit une société du désir et du plaisir, sur un autre mode que Sade, proche de *Fortunio* et au communard Paul Lafargue qui, anticipant sur *Herbert Marcuse*, défendait brillamment *Le droit à la paresse* en 1880 par une critique serrée de notre univers de labeur concentrationnaire. Les registres diffèrent certes de façon radicale mais, à l'origine, se retrouve la même et fondamentale protestation d'un hédonisme traqué. Ce qui conduit, par exemple, Lafargue (1842-1911) à rejoindre Gautier dans sa revalorisation du paganisme au détriment du christianisme et dans son espoir d'un monde plus humain libéré des corvées par le progrès de la technologie (3).

On connaît les multiples facteurs qui ont pu modeler cette vivace sensibilité esthétique qui marqua d'un bout à l'autre la vie et l'œuvre : la finesse innée du tempérament jusqu'à une sorte de fragilité qu'il dut surmonter, les évasions d'enfance à Mauperthuis, des études qui le marquèrent du sceau du paganisme esthétique gréco-latin, l'amitié de Nerval, l'atelier de Rioult, la bohème du Doyenné, etc (4).

Dans l'atmosphère enfiévrée et lyrique de cette jeunesse, naît le rêve merveilleux de vivre de et pour l'art, de consacrer toute son énergie et tout son temps à la poésie. Espérance brutalement déçue par la banqueroute familiale de 1830. Dès lors l'existence du « bon Théo » ne sera plus qu'une lutte de plus en plus verbale pour maintenir le rêve esthétique, à tout le moins dans l'œuvre sinon dans la vie, contre les aléas et les revers de la fortune. Il y unit une ferveur et une fidélité admirables mais pas toujours récompensées.

Cette espèce de guérilla existentielle prit de multiples formes dans la biographie comme dans l'œuvre : provocations, paradoxes, humour, escapades, voyages dans le temps et dans l'espace, doctrine de l'art pour l'art, baroque, projets poétiques ou sentimentaux, amours d'évasion, amitiés et curiosités littéraires et artistiques, boulimie culturelle, poésie du jeu et de la fête, etc. Pareille à Protée, l'irrépressible aspiration à la beauté multiplie les formes de son exigence et les lieux de sa souveraineté. Telle une source généreuse, elle s'infiltre partout, contournant l'obstacle, imprégnant chaque chose de sa fraîcheur vitale. Malgré les échecs, les lamentations, les épreuves de la fin de la vie, elle ne cessera d'illuminer le cœur du poète et de stimuler l'espérance de l'homme.

Il nous est impossible d'en analyser ici toutes les manifestations. Nous nous limiterons donc à quelques témoignages, à nos yeux significatifs. Dans notre étude sur l'imaginaire de l'écrivain, nous avons détaillé les mécanismes d'une omniprésente « rêverie compensatoire » qui se fonde sur la « consolation par les arts » et sur une toujours résurgente volonté esthétique (5).

En 1845, il écrit : « je suis jeune, ardent, impétueux, je n'attache aucun prix à certaines conventions sociales, mais je suis sûr que je n'ai jamais manqué à la sainte pudeur de l'amour, au religieux respect de la beauté... » (6). En 1870, après une représentation de *Lucrèce Borgia*, il note : « ... Lucrece debout au seuil, les bras croisés dans l'orgueil satisfait de cette lâche vengeance si bien tramée et qu'eût admirée comme une œuvre d'art tout Italien au XVI^{ème} siècle ! » (7). Avec des tonalités différentes, c'est en fait le même style de vie, la même éthique commandée par l'esthétique, qui s'exprime et lui fait admirer une certaine « barbarie » haute en couleurs et qui tranche sur la grisaille de la vie. Cette grisaille du temps qu'il ne cesse de dénoncer farouchement dans les mœurs, les modes ou les spectacles commandés par l'idéologie affairiste et bourgeoise qui est en train de balayer le rêve romantique au nom de l'argent.

Le nostalgique de la « bohème du Doyenné », écrit ainsi : « Je trouve que nous sommes, nous pauvres gens de cette malheureuse époque, la jeunesse la plus digne de pitié que l'on ait jamais pu voir, (...) et il faut, bon gré mal gré, nous enfermer dans de vilains suaires noirs où nous avons l'air de porter le deuil de notre gaïeté » (8).

De même, le spectacle du dompteur américain Van Amburg ravive le souvenir de la Rome antique et lui fait comprendre la passion des jeux même sanguinaires. Il conclut ainsi sa digression « barbare » : « Cela paraîtra cruel à bien des gens ; mais, au moins ces spectacles inspiraient un noble mépris de la vie, et ne manquaient pas d'une sorte de grandeur sauvage. Selon nous, les vaudevilles qui tournent tout en dérision et font ressortir le côté ignoble des choses, sont beaucoup plus barbares, plus malsains, et plus immoraux que les combats de cirque. Le sang est moins immonde que la boue, et la férocité vaut mieux que la corruption » (9).

On le voit, un sentiment aristocratique d'allure prénietzschéenne dénonce avec force le principal ennemi du rêve esthétique : la médiocrité. L'amoralisme n'est qu'apparent : une exigence de noblesse jaillit magnifiée par le culte du beau qui est peut-être, selon Gautier, le signe spécifique de l'humain, lui qui faisait remarquer que : « Nul singe n'avait eu l'idée de se tatouer ». Notre poète est en quelque sorte semblable à l'Hellène analysé par Otto Rank : « Le Grec connut et ressentit les angoisses et les horreurs de l'existence : pour qu'il lui fût possible de vivre, il lui fallut l'évocation de cette protectrice et éblouissante splendeur du rêve olympien » (10). Rêve qu'incarnaient pour Gautier le jupitérien Hugo, l'impérial Titien, l'omniscient Vinci, le puissant Wagner, etc. et que résumait les splendeurs de l'Athènes antique ou de la Renaissance.

C'est la consolation du journaliste attaché à « la noria du feuilleton » pour gagner sa pitance et celle des siens et qui écrivait en 1850 déjà : « ... je ne ferai jamais ce qui me plaît » (11). Si la réalité est décevante, il faut donc la regarder à travers le prisme enchanteur et coloré du rêve. C'est la recette qu'il donne à sa fille Judith qui lui avait écrit à Moscou sa déception d'un premier voyage à Genève. « La disposition intérieure est tout. Le paysage est dans nous-mêmes autant qu'à l'extérieur et c'est notre pensée qui le colore, triste ou gaie, bienveillante ou haineuse (...) Cela vient que la réalité remplit rarement les promesses de l'imagination... » (12).

L'écart entre la correspondance intime et les récits officiels des voyages montre que la recette a été assez souvent utilisée.

Et nous ne sommes pas tellement éloignés de l'esthétique d'André Breton écrivant soit « Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus », soit « C'est vraiment à notre fantaisie que nous vivons, quand nous y sommes » (13).

Ainsi Gautier est-il conduit à privilégier l'imagination qui n'est pas seulement simple évasion du réel, mais encore affirmation et dépassement de soi, participation originale à la vie par le jeu d'une liberté essentielle et spécifique à l'aventure humaine (14). Pour l'écrivain, ce recours prendra surtout la forme d'un véritable *musée imaginaire* concrétisé par le jeu obsédant parfois jusqu'au cliché, *des références culturelles*, d'une écriture délibérément *fantaisiste*, pigmentée par *l'humour* et d'une pratique assez libertaire de *l'art pour l'art* animée par une imagination polyvalente jusqu'au baroque. Car « il a cet œil visionnaire dont parle le poète, qui démêle tout de suite le côté étrange des choses, aperçoit la nature sous un angle d'incidence rare, en dégage la forme intime cachée sous le phénomène vulgaire » (15).

Quel que soit le moment de sa vie ou le genre de sa création littéraire, l'écrivain promène avec lui une sorte de « musée imaginaire » qui rassemble ses admirations et ses modèles en lui fournissant une sorte de cadre de vie idéal, à la fois culturel et passionnant, qui voile le prosaïsme quotidien et semble réellement l'aider à vivre. On le sent qui respire mieux en compagnie de Phidias, Michel-Ange, Vinci, Titien, Delacroix, etc., et de leurs multiples traces et souvenirs qui lui composent une sorte d'Eldorado esthétique à la fois consolateur et stimulant.

Cela se traduit par la manie de la *référence culturelle* qui affecte les personnages aussi bien que les choses. Les héros sont des Apollon ou des Antinoüs, les héroïnes des Vénus ou des Diane évidemment, les monuments imposants appelleront le souvenir du Parthénon ou de palais italiens bien sûr, mais une cheminée d'usine peut aussi évoquer l'obélisque de Louxor et les couleurs de Venise (16). Aucune production n'échappe à ces retombées d'un rêve émiétté.

On pourrait d'ailleurs rapprocher ce procédé de « l'ecphrasis » alexandrine élevée par Lucien, notamment, « à la dignité d'un genre » (17) qui parsème les récits de véritables « tableaux à la plume » ou de références picturales et sculpturales.

On pourrait aussi comparer l'étude de Michael Riffaterre sur la description enrichie et dynamisée par l'imagination (18), à cette remarque de

Piot à propos de *La Salle* de Lucien : « le sophiste s'est proposé d'édifier en même temps, à l'aide de mots dans l'imagination de son public, une construction littéraire parallèle au monument célébré et destinée à donner une vision plus artistique que la vision réelle » (19).

Parfois le rapprochement est étonnant. Lucien écrit, conscient des risques de l'entreprise : « Mais vous sentez la difficulté de mon essai de composer tant de tableaux sans couleur, sans figure et sans toile, car la peinture par la parole ne peut être qu'une simple esquisse » (20).

Et Gautier, de son côté : « Le ciseau et le pinceau, surtout lorsqu'ils sont en de telles mains et qu'il s'agit de beauté, valent mieux que la plume » (21). Les mains dont il est question sont celles du sculpteur Pradier et du peintre Gérôme, tous deux inspirés par l'histoire du *Roi Candaule*. Effectivement, nombre de récits de Gautier ne sont que des « références culturelles » animées et mises en scène en Grèce, en Egypte, à Pompéi ou ailleurs encore, dans les territoires idéalisés de la beauté et de l'art de vivre (22).

Ce détour par l'écriture artiste de l'Antiquité nous rapproche de l'esthétique et des chers « grotesques » amoureuxment réhabilités par Gautier qui, suivant Scarron, situera son fameux *Capitaine Fracasse* à l'époque des « irréguliers du XVII^{ème} siècle » (23). N'est-ce pas significatif pour une œuvre portée en son cœur pendant près d'un quart de siècle ? (24). D'ailleurs le baron de Sigognac en saltimbanque n'est-ce pas aussi le poète dégradé en feuilletoniste ?

A propos du terme « grotesque », souvent reproché à Gautier, René Jasinski s'écrie : « Comment n'a-t-on pas songé aux *Grotesques* de Callot ? Et comment ne pas reconnaître, appliquée à l'histoire littéraire, une forme volontairement analogue d'imagination ? L'on sait avec quelle verve Callot chargea ces excentricités bouffonnes. Tels sont aussi pour Gautier les « pauvres diables » de la littérature, victimes du destin et des règles, et qui mêlent en toutes proportions les fiertés aux disgrâces. Que de types savoureux naturellement campés pour l'artiste. Les *Grotesques*, ce sont ceux qui reposent des solennités de l'art... » (25).

Ce qu'illustre bien Gautier lui-même dans sa préface aux *Grotesques* : « Il existe un genre auquel conviendrait assez le nom d'arabesque où sans grand souci de la pureté des lignes, le crayon s'égare en mille fantaisies baroques. Le profil d'Apollon est d'une grande noblesse, c'est vrai, mais ce mascarons grimaçant, dont l'œil s'arrondit en prunelle de hibou, dont la barbe se contourne en volute d'ornement est, à certaines heures, plus amusant à l'œil » (26).

Il s'agit en quelque sorte de l'humour appliqué à l'esthétique, de la face fantasque de la beauté à laquelle le conteur, comme le chroniqueur, fut souvent sensible.

Et cela nous conduit à considérer le jeu littéraire, l'esprit ludique qui anime le baroque de Gautier, ce que le sévère et « scientifique » Zola lui reprochera, avec d'autres, très durement et très injustement selon nous (27).

Voici un exemple caractéristique à la fois de la visée esthétique de Gautier et du traitement fantaisiste : une anecdote du voyage en Italie. Dans la rue, il est captivé par la beauté d'une Vénitienne qu'il observe intensément : « Entre toutes les suppositions que put faire cette pauvre enfant, attaque galante, séduction, enlèvement, elle ne s'imagina certainement pas qu'elle était suivie par un poète plastique qui donnait une fête à ses yeux et cherchait à graver dans son souvenir comme une belle strophe ou un beau tableau, cette nuque charmante qu'il ne devait pas revoir » (28). La sensualité avide se contente ici d'une simple fête plastique de même que dans l'épisode où le poète invite une jeune vénitienne à se laisser portraiturer en tout bien tout honneur chez un bijoutier, mais qui sert d'amorce à une transformation particulièrement gaillarde dans la très leste *Lettre à la Présidente*.

C'est que le rire n'est pas seulement « le propre de l'homme », il le libère et la poétique de la fantaisie, l'art et l'écriture fantaisistes participent de la façon la plus noble à cette entreprise de libération (30). La quasi totalité des contes de Gautier jouent ce rôle par une écriture qui d'un côté rappelle le Diderot de *Jacques le Fataliste*, par exemple, et annonce d'autre part les distanciations contemporaines. Même le domaine du fantastique n'est pas exempt de ce clin d'œil, comme dans *Morte amoureuse* par exemple.

Lorsqu'en outre, comme dans *Une Nuit de Cléopâtre* ou dans *Fortunio*, le sujet met en scène une fête splendide de la vie, de l'art et de tous les sens, on comprend qu'il s'agit de refuser la médiocrité du quotidien, d'oublier les revers de l'existence et de faire exister, envers et contre tous, le rêve de bonheur et de beauté (31).

Albert B. Smith, analysant le fameux chapitre XI de *Mademoiselle de Maupin*, a bien mis en lumière la correspondance du récit que personne, sauf Gautier lui-même, n'osait qualifier de roman - avec l'esthétique du « théâtre fantasque » (qu'il se propose d'étudier) que célèbre ce chapitre selon le modèle shakespearien de *Comme il vous plaira* (32). Elle constitue en effet un modèle d'évasion poétique hors de « la grossière réalité » et aussi

une façon de damer le pion à l'ennuyeux réalisme volontiers moralisateur et qui s'enlise si vite dans la platitude. La même tendance poussera Gautier à se passionner pour le ballet et à tenter d'y faire exister la féerie qui l'habite (33), le théâtre devenant alors, non plus le miroir du réel, mais le lieu privilégié de l'infinie combinatoire de l'irréel, du mensonge doré des illusions esthétiques. Là, « le poète personnifie sa joie, sa mélancolie, son amour et son rêve le plus intime sous les apparences les plus frivoles et les plus déçagées » (34).

Le « genre fantasque » est bien celui selon lequel l'auteur de *Fortunio* (35) aurait voulu vivre. Il aurait dû être libéré des soucis matériels pour suivre son imagination nourrie d'une curiosité culturelle très diversifiée et se donner, à longueur de vie, la *fête* des sens et de l'esprit qu'il n'a cessé de revendiquer et d'évoquer dans tous les aspects de sa production.

Cette fête, fête avant tout de l'art et de l'imaginaire, on la retrouve plus subtilement dans *l'Art pour l'art*. En elle-même, la réussite artistique est déjà une fête, pour l'esprit comme pour les sens. Ainsi, à propos de Véronèse : « Cette fête éternelle de ses tableaux a un sens profond : elle place sans cesse sous les yeux de l'humanité le vrai but, l'idéal qui ne trompe pas, le bonheur, que des moralistes inintelligents veulent reléguer dans l'autre monde » (36).

Ce bonheur de tout l'être représente aussi une transcendance typiquement et profondément humaine : elle ouvre un axe civilisateur par sa fonction spiritualisante : « L'art n'est fait ni pour dogmatiser ni pour enseigner, ni pour prouver : son but est de faire naître l'idée du beau ; il élève la nature humaine par son essence même : lire des vers, écouter une mélodie, regarder un tableau ou une statue est un plaisir intellectuel déjà supérieur, et qui détache de la grossière réalité des choses » (37).

Nous sommes en plein cœur de la « doctrine » (ou plutôt de la revendication de la révolte même) de « l'art pour l'art » (38), qui est avant tout une libération de l'art à l'encontre de la fêrule des censeurs (voir la superbe Préface à *Mademoiselle de Maupin*, pleine de défis juvéniles), des règles d'un classicisme décrépît, de l'emprise d'un moralisme grandissant et de cette curieuse idéologie qui prétend de plus en plus que l'artiste a une fonction sociale et politique à jouer, tendance qui aboutira aux excès et aux déserts que nous connaissons dans les « arts officiels » des dictatures du XX^{ème} siècle.

C'est pourquoi la « bohème du Doyenné » joua un rôle déterminant dans cette revendication, à la lettre révolutionnaire, de pureté de l'art et

d'indépendance de l'artiste (39). Le courant renouait, par-dessus les « restaurations » et la mobilisation du capitalisme industriel, avec la Renaissance, les « irréguliers du XVII^{ème} siècle », le courant libertin, Diderot, etc, et certains aspects de la Révolution française. Gustave Lanson le souligne, la simple liberté artistique ne suffit pas à définir le mouvement : « ... *la liberté de l'art*, c'est l'indépendance de l'art à l'égard des règles et bien-séances de la morale, de la politique et de la science. *La liberté de l'art*, c'est l'affranchissement de la forme : *l'art pour l'art*, c'est l'affranchissement du fond » (40). En somme, c'est l'ouverture à la conception moderne de la liberté de l'artiste que Flaubert, Baudelaire et maints autres devront encore durement payer. Eternelle et fondamentale revendication...

Si Gautier est un passionné de la forme (41), il a pleine conscience de l'importance de libérer aussi le contenu. Son personnage de marginal rabelaisien, ses affinités et fréquentations, son non-conformisme foncier, autant que la fantaisie parfois leste ou irrévérencieuse d'une part importante de son œuvre l'attestent volontiers. Le « bon Théo » s'est quand même fait des ennemis, il scandalisa maintes personnes, fut surveillé par la police et même emprisonné « aux Haricots » (42). C'est que la liberté n'est pas divisible, que forme et fond s'interpénètrent et que pour lui le style est aussi un style de vie. Sa poétique idéale confond l'éthique et l'esthétique ainsi que l'attestent nombre de ses personnages et son héros favori Fortunio en particulier.

Aucun tableau, aucune censure, telle est la magnifique liberté créatrice que ne cessera de revendiquer (et même d'affirmer) Théophile Gautier. Mais cette liberté doit se couler dans les formes exigeantes de l'art, c'est le corollaire indispensable que tout le monde n'a pas admis. Formé par le classicisme, Gautier n'aura aucune peine à trouver l'équilibre et à répandre y compris par l'exemple la parole de Hugo : « Faites ce que vous voudrez, mais que ce soit de l'art ! ». Le Titien reste son modèle, « le seul artiste entièrement sain qui ait paru depuis l'antiquité, car « il est beau, robuste et tranquille comme un artiste païen du meilleur temps » (43).

Nous n'avons pas épuisé le sujet et de loin ! Chacune de nos allusions demanderait une analyse plus précise, étayée par des textes puisés à diverses sources. Il faudrait encore parler de l'*Androgyne*, finement analysé par le regretté Pierre Albouy au colloque Gautier de Paris en 1971, de la dialectique du modernisme et de l'antiquolâtrie, des multiples formes esthétiques de l'évasion dans le temps et dans l'espace, analyser des œuvres où vie et création se mêlent de façon intime comme dans *Spirite*, étudier plus précisé-

ment le style et l'écriture dans toutes les facettes de l'œuvre, etc. Mais il est temps de conclure.

Valéry écrivait en songeant aux fièvres contemporaines : « La beauté est une sorte de morte. La nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot toutes les valeurs de choc l'ont supplantée » (44). Si Théophile Gautier n'est pas étranger à ces « valeurs de choc » et à d'autres comme l'humour et le paradoxe, il reste avant tout un grand prêtre de cette beauté classique conçue comme éternelle et comme un gage d'éternité (45). Une sorte de foi indéfectible finit toujours par condenser son admiration comme sa rêverie sur le plan esthétique, celui qui manifestement unifie la vie et l'œuvre de l'écrivain.

Avec Hugo, il pourrait écrire : « les rêves dans nos cœurs s'ouvrent comme des yeux », des yeux avides de contempler le Beau jusqu'à l'ivresse. Avec son ami Nerval, il peut penser que « le rêve est une seconde vie » et ce rêve est avant tout esthétique, car cette aspiration domine sa vision du monde qui appartient bien à la tendance romantique (46).

Même dans l'épreuve, le mirage se reconstitue, cette aspiration vitale perce les nuées du malheur comme un soleil vainqueur. Au milieu des affres de la débâcle de 1870-1871, une excursion à Versailles ranime la chimère avec le souvenir de Musset (Sur trois marches de marbre rose) : « ... le sentiment de l'art oublié nous reprenait ; des idées de poésie voltigeaient autour de nous (...). Nous songions à la forme idéale, au rythme divin, à l'immortelle beauté : (...) à tous ces beaux mensonges flottant comme un voile d'or sur la nudité de la vie » (47).

Il aurait volontiers repris à son compte le cri de son ami Flaubert : « Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, bien artiste ? » (48). Et il ne cessera de dénoncer les atteintes à cette éminente forme de la qualité de la vie. Ainsi à propos d'une production d'Eugène Sue : « L'amour du pittoresque, comme on l'entend aujourd'hui, n'est pas l'amour intelligent des beautés de la forme qui est presque une religion ; ce n'est pas ce sentiment fin, élevé, délicat et choisi qui faisait mettre le genou en terre devant une statue de Praxitèle ou une madone d'André del Sarte ; on est bien loin maintenant des extases de Winkelmann » (42).

Cette tension perpétuelle unit l'art et la vie. *Vivre l'art comme un art de vivre*, n'est-ce pas le rêve suprême, la sublime espérance et la réussite toujours différée ? Dououreusement parfois, mais le plus souvent avec une heureuse illumination qui réchauffe son cœur et son style, notre poète nous

rappelle que l'esthétique est une dimension essentielle de l'éthique, mais aussi que l'artiste peut contribuer à créer cette *poétique de l'éthique* oubliée de la plupart, même des philosophes, susceptibles de donner sens à la vie personnelle, mais aussi de contribuer au mouvement de la civilisation, notamment en améliorant sur le plan moral la qualité de la vie, en faisant que l'action soit davantage « la sœur du rêve ».

Gautier nous invite à vivre le bonheur par la beauté comme à savourer la beauté du bonheur. Il illustre un paganisme esthétique qui unit une subtile dialectique de la sensualité et de la spiritualité, retrouvant et dynamisant ainsi l'unité vitale de l'homme. Ainsi assure-t-il la défense et l'illustration d'un humanisme esthétique dont l'art constitue la voie royale.

NOTES

(1) A. Adam, G. Lerminier, Ed. Morot-Sir : *Littérature française*, II, 38 - Larousse, 1968. A la page 144, Gautier est présenté comme « l'un des maîtres, et peut-être le maître par excellence de l'école de l'art ».

(2) Voir M. Voisin : *Le Soleil et la nuit* - L'imaginaire dans l'œuvre de Th. Gautier, notamment chapitre I, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

(3) Outre de multiples allusions et digressions éparses, notamment dans l'œuvre journalistique, voir « Exposition de l'industrie », *Musée des Familles*, juillet 1844, les articles de 1848, en particulier « Plastique de la civilisation », *l'Événement*, 8 août 1848 et « La République de l'avenir », *Le Journal*, 28 juillet 1848 ainsi que « Cherbourg », *Moniteur Universel*, 3, 5, 9, 14 et 15 septembre 1858, etc.

(4) Consulter notamment René Jasinski : *Les Années romantiques de Th. Gautier*, Paris, Vuibert, 1929.

(5) M. Voisin : op. cit., chap. II. Le sens profond du long poème *Le Thermodon*, (Fasquelle, 1911), d'après Rubens dégagé par Jacques Madeleine dans son avant-propos serait « le magnifique symbole de la pensée opprimée par la force, du rêve succombant sous le poids des réalités, et de toutes les aspirations, de toutes les tentatives qui n'aboutissent pas ». Cf. par ex., Paul Klee : « les symboles consolent l'esprit... (l'art permet de) « changer de point de vue comme on change d'air ». C'est une « villégiature ». G. Di San Lazzaro : *P. Klee, la vie et l'œuvre* F. Hazan, Paris, 1957, p. 119.

(6) *La Croix de Berny*, p. 220 : Sandeau, son comparse, écrit du personnage qui figure Gautier : « Edgard n'a qu'un amour profond et vrai, c'est l'amour de l'art, si profond qu'il exclut ou absorbe en lui tous les autres ».

(7) *Victor Hugo*, p. 176 - On trouve des sentiments analogues, dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, pp. 314-315. Voir aussi, par exemple, l'article à propos de l'ouvrage de Thomas Couture *Les Romains de la décadence* (*L'Artiste*, 9 mai 1847) où il écrit : « L'orgie comme la guerre a ses héros » et où Rome est comparée à une « calme Messaline » dont « toute la beauté a quelque chose de nocturne, de voluptueux et de puissant ». Dix ans après, le style rappelle nettement celui de *Fortunio*.

(8) *La Presse*, 6 décembre 1836 (à propos du portrait de Balzac par Louis Boulanger). Il y emploie déjà l'expression « demi-dieux de la peinture » pour désigner les maîtres de sa fidèle admiration : Titien, Vinci, Rembrandt, Vélasquez, etc. Sa gourmandise esthétique, qui remarque le « sourire rabelaisien », s'exprime encore à la fin de l'article : « Il y a dans cette tête, du moine et du soudard, un mélange de réflexion et de bonne humeur, de résolution et d'entrain, infiniment rare ; le penseur et le viveur s'y fondent avec une harmonie bizarre. (...) Un pareil homme peut suffire à tous les excès de la table, de plaisir et de travail ». Nous retrouvons l'éclectisme, la fascination du surhomme, le goût et le modèle de la Renaissance qui hantent l'esprit et l'œuvre de Gautier qui rêvait, selon Bergerat, d'être « le Goethe français ». Voir aussi, par ex., la lettre à G. de Nerval de janvier 1840 - Chantilly, C 485, f° 151 ; ou le chapitre Vinci dans les *Dieux et demi-dieux de la peinture* (1864) (avec A. Houssaye et P. de Saint-Victor). L'article de Roger Bellet : « Gautier journaliste littéraire de l'image » est riche en citations « coloristes » et « plastiques » - *Europe*, mai 1979, pp. 90-102.

(9) *La Presse*, 18 août 1839. Dans son autobiographie (cf. *Portraits contemporains*, Charpentier, 1874), il étale une sorte de fascination esthétique pour la santé et la force. Il était d'ailleurs fier d'avoir vaincu par le steak saignant et l'exercice une complexion quelque peu fragile. « Mon ambition était de devenir un « caleçon rouge ». C'est la seule de mes ambitions qui ait été réalisée. (...) J'admirais les athlètes et les boxeurs par-dessus tous les mortels. (...) Je donnai même, à l'ouverture du Théâtre Rouge, sur une tête de Turc toute neuve, le coup de poing de cinq cent trente deux livres devenu historique ; c'est l'acte de ma vie dont je suis le plus fier ».

(10) *Le Traumatisme de la naissance*. Petite Bibliothèque Payot, pp. 146-147.

(11) Lettre à Eugénie Fort, 30 juillet 1850, Chantilly C. 474, f° 24. Voir la correspondance avec Carlotta Grisi, notamment à la fin de sa vie. « Que de meules j'ai tournées, que de seaux j'ai puisés à ces norias hebdomadaires ou quotidiennes pour verser l'eau dans le tonneau sans fond de la publicité ». (*Autobiographie*).

(12) Lettre à Judith d'août-septembre 1861 - Chantilly C 472, f° 205 (verso).

(13) A. Breton : *Manifestes du surréalisme*. éd. Club français du livre, Paris 1955, pp. 17-18.

(14) Voir, notamment, Edgar Morin ; le *Cinéma et l'homme imaginaire*, Gonthier 1965, pp. 172 et 181 ; Philippe Mabrieu, la *Construction de l'imaginaire*, Dessart, Bruxelles, 1967, pp. 116, 146-149, 227-229, 241-244 ; Henri Laborit ; *L'Homme imaginant*, 10/18, 1970, pp. 19, 23, 33-38, 42, 52, 55, 74, 11, 122-123, 137, 188.

(15) *L'Artiste*, 20 décembre 1857, (à propos de Gustave Doré). Elie Faure n'hésite pas à déclarer : « voir, tout est là » et à faire rayonner l'élément plastique : « c'est la plastique qui m'a conduit à comprendre presque sans préparation les musiciens, les poètes, les moralistes, les philosophes, voire les hommes d'action ». *Equivalences*, éd. R. Mauh, Paris, 1957, pp. 40 et 32.

(16) « Cherbourg », I (voir note 3).

(17) Voir J. Bompaire, *Lucien écrivain - Imitation et création*, Ed. de Doccard, 1958, notamment, pp. 707-711.

(18) M. Riffaterre : « Rêve et réalité dans l'Italia de Th. Gautier », *L'Esprit Créateur*, III, 1, Minneapolis, Spring 1963.

(19) E. Piot : *Les Procédés littéraires de la 1^{re} Sophistique chez Lucien : l'Ecphrasis*, Rennes, 1914, p. 64.

(20) *La Salle*, § 21, cité par Bompaire, p. 715.

(21) *L'Artiste*, 16 mai 1858. Dans cette filiation de Lucien à Gautier, il ne faudrait pas oublier les liens de ce dernier avec le XVIII^{ème} siècle (Diderot, Delille, Chénier...).

(22) Si l'on en croit C. G. Jung, l'Antiquité serait la terre d'élection de la rêverie esthétique : « En effet, nous sommes ici dans un monde de *fantaisies* qui jaillissent d'une source intérieure et prennent des formes variant à l'infini et sans cesse renouvelées, tantôt plastiques, tantôt nuageuses, sans se soucier des lois qui régissent la marche des choses dans la réalité extérieure. Du fait de son activité tout imaginative, l'esprit antique constituait un foyer idéal de création artistique. Il semble avoir cherché non pas à saisir objectivement et exactement le comment du monde réel, mais à adapter esthétiquement ce monde aux fantaisies et espérances subjectives ». (*Métamorphoses et symboles de la libido*, éd. Montaigne, Aubier, 1927, p. 19).

(23) Comment ne pas rapprocher de Gautier cette affirmation de Jean Rousset : « Protée est le premier emblème de l'homme baroque, il désigne sa passion de la métamorphose jointe au déguisement, son goût de l'éphémère, de la « volubilité » et de l'inachevé ». *Anthologie de la poésie baroque*, I, 6. Et surtout : « L'homme « baroque » construit en soi ou autour de soi un monde imaginaire dans lequel il s'installe comme en un monde plus réel ; non sans garder par devers soi une certaine conscience de vivre en marge... » (pp. 14-15). C'est aussi la situation des *Petits romantiques français*, les chers amis du « Petit Cénacle », pétulants d'esprit critique et de fantaisie, souvent déguisée aussi, car « c'était leur manière, à eux, d'être vrais que de dissimuler, sous la bouffonnerie et l'humour, leur détresse ». *Cahiers du Sud*, p. 243.

(24) Voir R. Jasinski - « Genèse et sens du Capitaine Fracasse », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, t. 48, avril-juin 1948, pp. 131-156.

(25) *Les Années romantiques de T.G.*, p. 248. Notons que les allusions à Callot ne sont pas rares dans l'œuvre de Gautier et qu'il joue lui aussi un rôle notable de « référence culturelle ». D'autre part, le « bon Théo » devait se sentir parfois bien proche de ces « pauvres diables » de la littérature à cause de ses échecs successifs et des servitudes qui l'accablaient.

(26) P. XI - Notons qu'ici, il suffirait de changer de registre, pour rejoindre le domaine du fantastique et d'un de ses thèmes dominant dans l'œuvre de Gautier : le simulacre de la vie. (voir M. Voisin : *op. cit.*, chap. VI).

(27) Emile Zola - *Documents littéraires*, Charpentier, 1926, pp. 133 à 162. Il écrit notamment : « Il parlait bien de tous les sujets, mais non pour les approfondir par l'observation et l'analyse, pour procéder du connu à l'inconnu, en s'appuyant sur une série de faits ; il en parlait pour lâcher immédiatement la bride à son caprice de poète, pour juger dans la fantaisie et conclure en voyant, dédaigneux du solide terrain de la science ». (p. 138). On peut difficilement se montrer plus rebelle à la fantaisie et à la poésie littéraire. Tels sont les risques du dogmatisme théoricien et de l'esprit de système.

(28) *Italia*, Hachette, 1860, p. 183.

(29) Voir Van der Tuin : *L'évolution psychologique esthétique et littéraire de Th. Gautier*, Nizet et Bastard, Paris, 1934, p. 227.

(30) « Le vrai comique, sous sa forme la plus haute, qui est sans contredit celle du comique poétique, introduit dans la vie cette vertu que les mystiques nomment la vertu d'Eutrapélie : le fait de prendre avec enjouement l'existence, et de se libérer de toute la pesanteur de ce bas monde ». Etienne Souriau : *Introduction à l'étude scientifique du rire, phénomène humain* (ouvrage collectif) Flammarion, 1959, p. 201.

(31) « Fortunio est un hymne à la beauté, à la richesse, au bonheur, les trois seules divinités que nous reconnaissons... » *Fortunio*, p. 6. La mention de la richesse pourrait étonner mais pour Gautier il est clair que l'argent n'est que le *moyen* de réaliser la liberté de l'artiste créateur et celle de l'être qui veut vivre son art. C'est pourquoi, contrairement à sa renommée de bonté, il est si dur pour l'avarice juive quand il la rencontre (voir par exemple « Les Vendeurs du Temple » dans la *Comédie de la mort* - 1838 ou le *Voyage en Russie*.) Ce n'est pas de l'antisémitisme, d'ailleurs rare à l'époque, mais un jugement esthétique d'autant plus radical que son idéal semble totalement nié par le comportement d'Harpagon. Une petite preuve parmi d'autres : la rencontre fortuite d'une belle juive en Alger suscite une admiration sans réserve, la comparaison avec les madones de Raphaël, etc. « Nous fûmes éblouis de cette manifestation subite de la beauté hébraïque... » (*Loin de Paris*, p. 29). De la même manière, il stigmatise la mentalité affairiste et puritaine qui envahit l'Europe à son époque et qu'il rattache à l'éthique protestante (préfigurant ainsi Max Weber) et qui contredit son hédonisme et sa fantaisie (voir par ex. *L'Événement*, 8 août 1848). Sur ce point, il préfère les éclats esthétiques du catholicisme romain, notamment au XVI^{ème} siècle. L'utilitarisme et l'humanitarisme sont les deux bêtes noires de Gautier, surtout dans sa jeunesse. Mais il ne reniera jamais son rêve d'Eldorado (le premier titre de *Fortunio*) bien plus esthétique et sensuel qu'économique.

(32) Albert B. Smith : *Mademoiselle de Maupin*, chapter XI : *plot, character, literary theory*, Kentucky Romance Quarterly, 25 (1978), 245-256.

(33) Voir notamment l'ouvrage fondamental d'Edwin Binney : *Les ballets de Th. Gautier*, Nizet, 1965.

(34) *Mademoiselle de Maupin*, E. Renduel, Paris, 1835-1836, II, 103 - Voir aussi II, 99-100. Albert B. Smith en conclut : « The characters of the théâtre fantasque are this symbols. By his representation the autor symbolizes the events of his deepest inner life ». (*o. cit.*, p. 251).

(35) Remarquons que ce « roman fantaisiste » constitue un large répertoire de procédés divers pour ironiser, satiriser y compris la caricature de soi-même qui est aussi l'humour, rompre l'adhésion du lecteur, mêler les genres, jouer avec le farfelu et l'in vraisemblable, etc. Voici des traits révélateurs du héros : « Il s'abandonnait tranquillement aux contradictions les plus étranges, et ne se souciait pas le moins du monde d'être logique » (p. 131). « Un des plus grands plaisirs qu'il eût, c'était de mélanger la vie barbare et la vie civilisée, d'être à la fois un satrape et un fashionable, Brummel et Sardanapale : il trouvait piquant d'avoir un pied dans l'Inde et l'autre dans la France ». (p. 137). Cf. le tableau de Delacroix. *La mort de Sardanapale*. *Fortunio*, c'est aussi « un conte de fée réalisé sous un ciel gris, celui de l'affreux, de l'ignoble Paris que vous savez », (p. 142). Et il écrit à Sainte-Beuve en novembre 1863 (soit 26 ans après la publication) : « Fortunio est le dernier ouvrage où j'aie librement exprimé ma pensée véritable... » (Chantilly, C 485 f° 313).

(36) *La Presse*, 10 février 1844. Voir *Tableaux à la plume*, pp. 16-17.

(37) « La Néo-critique » *L'Artiste* 14 février 1858 - Son disciple Oscar Wilde écrira simplement : « L'Artiste est un créateur de beauté ». (*Portrait de Dorian Gray*, Préface).

(38) Selon Albert Cassagne (*La Théorie de l'art pour l'art*, 1906), la première expression « l'art pour l'art » fut appliquée par Fortoul (*Revue Encyclopédique*, juillet 1835) notamment à Hugo et Gautier. Mais dans son substantiel compte-rendu (*Rev. Hist. Litt. de la France*, tome 14, 1907, pp. 163-167) Gustave Lanson affirme, suivant P. Strapfer, que la première formulation revient à Victor Cousin dans son cours *Le Vrai, le Beau, le Bien* (1818), publié en 1836. Sur la signification idéologique de l'art pour l'art consulter entre autres, l'article de Jacques Gaucheron : « Ombres et lueurs de l'art pour l'art » - *Europe*, mai 1979, pp. 74-83.

(39) Il est certain qu'un artiste est un produit historique et social (Taine n'a certes pas tout à fait tort !) et qu'une œuvre n'est jamais pure d'idéologie ni d'influences diverses. Gautier et ses amis le savent, même si parfois leur idéalisme fougueux s'illusionne quelque peu. Ce qu'ils ne peuvent admettre, c'est qu'on détermine *à priori* la fonction de l'artiste et le sens de l'œuvre ou qu'on les oblige à s'insérer dans un quelconque courant d'idées. Voir, notamment, R. Jasinski, *Les Années romantiques de Th. Gautier*, pp. 280-281.

(40) *Op. cit.* - voir note 38.

(41) « La forme, quoi qu'on ait dit, est tout. Jamais on n'a pas pensé qu'une carrière de pierre fût artiste de génie ». (*Victor Hugo*, p. 103). Ou bien : « Le poète n'est obligé qu'à la beauté », *La Presse*, 5 mars 1839. A propos du recueil *Espana*, R. Jasinski rappelle opportunément l'ambivalence de Gautier : « l'objet y sert à traduire une âme et cette âme est pleine encore des images et des frissons de 1830 ». Et plus loin : « Gautier ira groupant autour de lui les adeptes de *l'art pour l'art*, mais sans atteindre jamais à proprement parler au Parnasse ». (*L'Espana de Th. Gautier*, éd. critique, Vuibert, Paris 1929, p. 46).

(42) Voir Claude-Marie Book-Senninger : « Gautier et l'hôtel des Haricots », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 1965, pp. 277-286.

(43) *Italia*, pp. 224-225.

(44) Cité par René Huyghe : *Dialogue avec le visible*, p. 52.

(45) De façon très significative le vocabulaire emprunte alors au langage sacré. Par exemple, le Musée Ancien, notamment son salon carré, devient ainsi « le temple du génie humain » où le poète ne pénètre jamais qu'avec « une émotion religieuse » (*Tableaux à la plume*, pp. 6-7). C'est que « le beau est la consolation suprême » (*ibid.*, p. 210).

(46) Cf. Bertrand Russell qui caractérise le romantisme par la substitution de l'esthétique à l'utilitaire : « la morale des romantiques a, en premier lieu, des motifs esthétiques », *Histoire de la philosophie occidentale*, Gallimard, p. 690.

(47) *Tableaux de siège*, p. 258, Mallarmé, dans une lettre à Cazalis (mars 1866) parlera lui de « ces glorieux mensonges ». Il est significatif qu'en 1836 Gautier fonde avec Charles Lassailly *Journal du monde élégant*. Le nom choisi et l'article-prospectus du n° 1 (2 mars) sont révélateurs. De même, dans cette perspective, la collaboration de Gautier à *l'Artiste* quelque 20 ans plus tard est remarquable.

(48) Lettre à George Sand du 2 février 1869.

(49) *Chronique de Paris*, 28 février et 3 mars 1836. Madame Claude Book-Senninger affirme que le théâtre de Gautier représente une des rares formes d'idéal esthétique au sein du XIX^{ème} siècle encombré par les faiseurs et pourri par le vaudeville (bête noire du poète !) - Voir *Th. Gautier, auteur dramatique*, Nizet, Paris 1972.



TABLE DES MATIÈRES

TOME I

PREMIÈRE PARTIE

« Théophile Gautier et les arts plastiques en France et à l'étranger »

Frans AMELINCKX (Nebraska-Lincoln, USA) <i>Théophile Gautier et Marilhat : peintures, textes et contexte</i>	1
Robert SNELL (Brighton, GB) <i>Théophile Gautier critique d'Ingres</i>	11
Jean-Pierre LEDUC-ADINE (Limoges) <i>Théophile Gautier et le réalisme : Courbet, Millet, Manet</i>	21
Thérèse Dolan STAMM (Pennsylvania, USA) <i>Théophile Gautier et les illustrateurs français</i>	35
Nicole BILOUS (Constantine, Algérie) <i>Callot en noir et blanc</i>	45
Marie-Hélène GIRARD (Poitiers) <i>Théophile Gautier et la peinture vénitienne du XVIII^e siècle</i>	61

Pierre MIQUEL (Paris) <i>Théophile Gautier et les paysagistes</i>	89
Jean-François DELESALLE <i>Théophile Gautier et les « Désastres de la guerre » de Goya. (A propos d'un billet de Charles Asselineau à Philippe Burty)</i>	103
I. LIPSCHUTZ (New-York, USA) <i>Théophile Gautier, le Musée espagnol et Zurbaran</i>	107
A. EHRARD (Clermont-Ferrand) <i>Théophile Gautier à la découverte des peintres polonais</i>	121
Wolfgang DROST (Siegen, RFA) <i>Théophile Gautier et le concept de la régénération de la peinture française. A propos d'un projet d'édition de « l'Exposition de 1859 »</i>	133

DEUXIÈME PARTIE

« Théophile Gautier et les arts du spectacle »

Gabrielle MALANDAIN et Annette ROSA (Paris) <i>L'image théâtrale de l'artiste. Éclairage indirect : le Brisacier de Nerval ; Éclairage direct : le Capitaine Fracasse</i>	147
Joseph-Marc BAILBE (Rouen) <i>Théophile Gautier Juge de Berlioz</i>	169
Jean-Claude FIZAINE (Montpellier) <i>Le spectacle et ses enjeux : danse et tauromachie selon Théophile Gautier</i>	185
Andrew GANN (Canada) <i>La genèse de « La Péri »</i>	207

TOME II

TROISIÈME PARTIE

« Théophile Gautier écrivain et esthète »

Marianne CERMAKIAN (Montpellier) <i>Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète ?</i>	223
Robert BAUDRY (Zaïre) <i>Fantastique ou merveilleux Gautier ?</i>	231
Peter J. EDWARDS (Canada) <i>Théophile Gautier rédacteur en chef de l'Artiste</i>	257
Marie-Claude SCHAPIRA (Lyon) <i>Le langage de la couleur dans les Nouvelles de Théophile Gautier</i> .	269
Peter WHYTE (Durham, GB) <i>La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier</i>	281
Marc EIGELDINGER (Neuchâtel, Suisse) <i>L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier</i>	297
Ruggero CAMPAGNOLI (Bologne, Italie) <i>L'abord du château de Sigognac</i>	311
Michèle FISKE (Indiana, USA) <i>Effets de miroirs ou structure dans Mademoiselle de Maupin : analyse textuelle</i>	319
Paul PELCKMANS (Anvers, Belgique) <i>Deux prières sur l'Acropole : Guy de Malivert et Ernest Renan à Athènes</i>	327
Jean RICHER (Nice) <i>Gautier et les maisons sculptées d'Auguste Lechesne</i>	341
Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand) <i>La séduction de l'œuvre d'art chez Gautier</i>	349

Jean-Claude BRUNON (Montpellier)	
<i>Arabesque, Baroque, Caprice, dans l'esthétique de Gautier</i>	369
H. ZALIS (Bucarest, Roumanie)	
<i>L'intrusion de l'art plastique dans la vision de Gautier</i>	
<i>sur l'Histoire</i>	381
David Graham BURNETT (Pennsylvanie, USA)	
<i>L'architecture et la signification : Gautier et les visions</i>	
<i>architecturales romantiques</i>	389
Barbara WRIGHT (Dublin, Irlande)	
<i>Théophile Gautier vu par Eugène Fromentin</i>	399
Marcel VOISIN (Bruxelles, Belgique)	
<i>Éthique et esthétique dans l'œuvre de Gautier :</i>	
<i>de l'amour de l'art à l'amour de vivre</i>	411

*

* *

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Théophile GAUTIER

Saint-Pierre guérissant un paralytique (Église de Mauperthuis)

Jacques CALLOT

Duel entre Taglia Cantoni et Fracasse

Les Songes drolatiques de Pantagruel (Planche LXXX, 1565)

Varie figure Gobbi (Florence 1616)

Francesco GUARDI

Le Doge sur le Bucentaure quittant San Nicolo du Lido

(Paris, Musée du Louvre)

Rosalba CARRIERA

Portrait d'enfant à la gimblette

(Venise, Galleria dell'Accademia)

Francesco de ZURBARAN

Santa Marina (Göteborgs Konstmuseum)

Santa Lucia (New-York)

Saint-François d'Assise (Princeton, New-Jersey)

Moine

Léon BENOUVILLE

Sainte-Claire recevant le corps de Saint-François d'Assise

(Chantilly, Musée Condé)

Pierre PUVIS DE CHAVANNES

Un retour de chasse (Marseille, Musée des Beaux-Arts)

Eugène FROMENTIN

Croquis inédit

